

FONO-FEUILLETON

Virtuos und klar formulierter
choreographischer Expressionismus

John Neumeiers „Artus-Sage“ in Hamburg uraufgeführt

Daß John Neumeier aus dem Stoff der „Artus“-Sage ein buntscheckiges Ritterspektakel machen würde, erwartete wohl keiner, der die bisherigen Arbeiten des Hamburger Choreographen gesehen hat. Fraglich war allerdings, ob er diszipliniert genug sein würde, die vielfach verzweigten Geschehnisse um Krieg und Liebe, Chaos und ritterliche Neuordnung nicht durch artifiziellen Manierismus zuzudecken. Doch diese Angst erwies sich gottlob bei der dreieinhalbstündigen Uraufführung des dreiteiligen Werkes als unbegründet.

Hamburgs Ballettchef flicht in die „Artus-Sage“ auch die Geschichte um „Tristan und Isolde“ ein und mit ihr Henzes aufwühlend brutales Prélude für Klavier, Tonbänder und Orchester. Das Prélude steht als Block zwischen den spätromantischen Kompositionen von Jean Sibelius, die das Geschehen an Artus' Tafelrunde begleiten. Nicht nur musikalisch ist der Tristan-Exkurs in diesem Mammutprojekt als Antipode zum sonstigen Verlauf der Handlung zu werten. Tristan und Isolde nämlich gehen an der Brutalität der Macht des Königs Marke zugrunde – er ist hier als Negativfigur gezeichnet – und sie bilden zusammen mit Brangäne, die das Liebespaar zunächst zu trennen versucht, eine Dreier-Konstellation wie auch König Artus, seine Königin Ginevra und der Ritter Lancelot vom See.

Keine dieser je drei Personen kann ohne den jeweils anderen glücklich leben. Liebe und Tod sind wie so oft aufs Engste verknüpft. Neumeier nun begreift, dem Psychologen C.G. Jung folgend, die Personen der Sage als archetypische Figuren. So verkörpern die Männer und Frauen jeweils spezifische

Aspekte der menschlichen Seele. Neben den Geliebten, den sinnlichen Frauen, als da sind Ginevra, Isolde und die Hexenfrau Morgane, mit der Artus im Inzest seinen ungeliebten Sohn Mordred zeugt, gibt es die Mütter, also Ygerne und Blanchefleur und das Meer als Symbol für das Unbewußte und den Mutterschoß. Die spirituelle Elaine, Gralsträgerin und Verkörperung der reinen Liebe, gebiert nach der Vereinigung mit Lancelot den idealen Ritter Galahad. Er wird, ebenso wie Parzival, den Gral erringen. Ähnlich wie Syberberg in seinem Film „Parsifal“, nur weniger verästelte und deshalb einsichtiger, konfrontiert Neumeier eine kämpferische, ihrer selbst unbewußte Männerwelt mit dem fleischgewordenen

weiblichen Aspekt, den es für sie erst zu erringen gilt: Der Gral ist, um mit Jung zu sprechen, die positive Anima des Mannes, also der idealisierte weibliche Teil seiner Seele. Obgleich die Frauen als Idealfiguren gezeichnet sind, zeigt Neumeier nur zu deutlich ihre Abhängigkeit von den Männern.

Wie Efeu umranken sie diese, werden sie auch wie Elaine von Lancelot und Isolde von König Marke zurückgestoßen oder mißhandelt. König Artus' Tafelrunde zerbricht, weil Lancelot durch sein sinnliches Verlangen nach Ginevra – hier verkörpert sie die negative Anima – eine heilige Ordnung stört. Weil er die reine Elaine ablehnt, verliert er den Gral.

Auch Artus trägt Schuld an der Zerstörung der Tafelrunde, weil er unfähig ist, die Liebe seines Sohnes Mordred anzunehmen. Diese Deutung ist gewiß nicht neu. Neu hingegen ist, mit welcher Konsequenz und Luzidität Neumeier das komplizierte psychologische Geflecht choreographisch umsetzte.

In einer genialisch einfachen Exposition zu einem mittelalterlichen Lai führt er zunächst

in die verwirrende Genealogie ein: bewegliche Tableaux, die an mittelalterliche Miniaturen gemahnen, sowie eine schlichte, aber perfekt ausgeklügelte Farbsymbolik der Gewänder gewähren Einblick in die vielschichtigen Beziehungen der Personen zueinander. Und – was wahrscheinlich die größte Leistung des Choreographen ist – er hat Versatzstücke des deutschen Ausdruckstanzes, des Modern Dance nach Martha Graham und des klassischen Tanzes so geschickt verknüpft und darüber hinaus mit einer ingeniosen Zeichensprache der Hände und Arme bereichert, daß seelische Vorgänge sichtbare Gestalt annehmen. Die Mädchen etwa, die den See tanzen, bewegen ihre Arme, als wiegen sie ein Kind oder schützen ein Ungeborenes, illustrieren so Mütterlichkeit. Die Hände der Frauen formen einen Kelch: Symbol für den Gral und den Schoß zugleich. Die Männer versperren sich selbst durch ihre Hände die Sicht: Symbol für innere Blindheit.

Neumeier also hat einen neuen Expressionismus geschaffen, der virtuos und klar formuliert zugleich ist. Abgehackte, ecki-

ge Tanzfiguren veranschaulichen mittelalterliche Direktheit der Gefühle, nicht aber einen platten Historismus. Wie Neumeiers Körpersprache, stellen die Kostüme Sylvia Strahmachers einen Bezug zu Mary Wigmans Ausdruckstanz und der tänzerischen sowie gesellschaftlichen Wirklichkeit von heute her. Und schließlich fand Neumeier für die „Artus-Sage“

die ideale Besetzung: den edlen François Klaus als Artus; die zarte Coleen Scott als Ginevra, den ausdrucksstarken Kevin Haigen als Lancelot und die keusche Gigi Hyatt als Elaine. Auch das philharmonische Staatsorchester unter der Leitung von Spiros Argiris trug zum Erfolg von Neumeiers „Artus“ in Hamburg bei.

Eva-Elisabeth Fischer

Ein Festival für das Land

Rheinland-Pfälzische Musiktage mit Uraufführungen

Mit einem zum ersten Mal versuchten dezentralen Konzept im Sinne des Holland-Festivals wollen die Rheinland-Pfälzischen Musiktage (im Zwei-Jahres-Rhythmus veranstaltet vom Kultusministerium in Mainz) verdeutlichen, daß Musik nicht nur in größeren Städten eine Chance hat, sondern auch in Mittel- und Unterzentren Re-

sonanz auszulösen vermag, Impulse geben kann für eine kreative Belebung und Erneuerung der musikalischen Szene. „Damit sollen die Rheinland-Pfälzischen Musiktage auch als zukunftsweisendes Beispiel regionaler Landeskultur verstanden werden“. So sagte es Kultusminister Dr. Georg Gölter. Und also hörte man Siegfried Palm



Während der Rheinland-Pfälzischen Musiktage führte der Cellist Siegfried Palm zusammen mit Aloys Kontarsky u. a. Werke von Zimmermann, Medek und Janáček auf

Baucis“ in konzertanter Form mit Nachdruck hin, dann führte Diethard Hellmann mit seinem Mainzer Bachchor das zu Unrecht vernachlässigte „Requiem“ von Robert Schumann auf. Igor Shukow aus der Sowjetunion trug Scriabins Klavierkonzert vor, Christoph Eschenbach dirigierte mit – noch – „seinem“ Orchester, der Pfälzischen Philharmonie, Zemlinskys „Lyrische Sinfonie“ vor; der amerikanische Dirigent und Komponist Gunther Schuller machte mit einer „Ödipus“-Ouvertüre des bei uns ganz unbekannten amerikanischen

Formulierungen sehr ansprachen. Während es bei einem Oktett von Friedrich Wanek und Strawinsky-Variationen für Jazz-Big-Band von Bernd Konrad unterhaltsamer zuzuging, bemühte sich Theo Brandmüller aus Mainz um eine sinfonische Szene für großes Orchester, die eine „dramma per musica“-Version sein sollte, doch vor lauter Statik nicht recht zur dramatischen Entfaltung kommen wollte, dafür viele Dissonanzen aufwendete, um somit wenigstens „aufregend“ zu sein.



Eine geschickte Verknüpfung des deutschen Ausdruckstanzes, des Modern Dance und des klassischen Tanzes zeichnet John Neumeiers expressive Choreographie der „Artus-Sage“ aus



Auch die Geschichte von Tristan (Ronald Darden) und Isolde (Chantal Lefèvre) findet Eingang in Neumeiers jüngste Ballett-Creation

FONO-FEUILLETON

Den stärksten Eindruck hinterließ – wieder einmal – Wolfgang Rihm mit einem Liederzyklus nach Texten von Hölderlin, Lenz und Wölflin für Alt, Bariton und Orchester. Es handelt sich um fragmentarische Gedichte oder Formulierungen des schizophränen Schweizer Dichters Wölflin. Rihm hatte bisher nur Klavierfassungen dieser Lieder publiziert. Mit sehr zarten, introvertierten, außerordentlich dichten Orchesterfarben gelang ihm eine viel suggestiver wirkende Fassung. Es handelt sich um eine quasi populäre Moderne, die man hier hörte – wenn man sich in die geheimnisvollen Klangverästelungen einzuhören wußte. Teils melodisch aufschwingen-

de, teils stotternd gesprochene Vokalisierungen ließen hinter die geheimnisvollen Wörter blicken. Die Musik Rihms öffnete ihnen einen spezifischen Klangraum, in dem sie verständlicher geworden sind. Neben Rihm erklangen wenig geläufige, bemerkenswerte „Sinfonische Fantasien“ von Martinu – eine weitere wichtige Entdeckung dieser Musiktage. Belchalek dirigierte das Südwestfunk-Sinfonieorchester. Erfreulich, daß dieses Festival in Zeiten der Geldnot neu starten konnte und nur etwa eine viertel Million Mark kostet. Die – auch in Diskussionen und Vorträgen – vermittelten Anregungen sind nicht zu verachten.

W.-E. v. Lewinski

Ein Miserere für die ausländischen Arbeiter

Globokar-Uraufführung in Köln

In der 38. Minute des „Miserere“ für fünf Erzähler, instrumentales Trio und Orchester von Vinko Globokar, dem ersten Teil eines geplanten Triptychons, hat eine von drei übereinander gelegten Stimmen auf französisch den folgenden Text zu sprechen: „Ich wurde am 7. Juli 1934 in Anderny, Frankreich, geboren. Mit 13 ging ich nach Jugoslawien, mit 21 kehrte ich nach Frankreich zurück, mit 30 ging ich nach Deutschland, mit 42 zurück nach Frankreich, zwischendurch (war ich) ein Jahr in den USA. Überall bin ich ein Fremder. (Gezeichnet V.G.): Eine Handwerker-geste? Derart, wie in vergangener Zeit die Maler ihr Selbstporträt in einem Gruppenbild zu verstecken pflegten?“ Das Ende November 1982 im Rahmen der WDR-Konzertreihe „Musik der Zeit“ in Köln uraufgeführte „Miserere“ handelt von Erfahrungen der Selbstentfremdung: Globokar sieht es, was auf den Bild-Charakter in der Tat hindeutet, als eine Allegorie: „Der ausländische Arbeiter als Opfer“. Er solidarisiert sich mit den Ar-

beits-Emigranten, denen sein „Miserere“ gilt. Er bekennt sich zu seinen eigenen Fremdeits-Gefühlen inmitten der anderen. Zwar lebt er mittlerweile in der französischen Kultur, er denkt wohl auch in der französischen Sprache, aber er ist Slowene – in einem Land zu Hause, wo man ihn nicht braucht. Sein Vater war selber ein „Gastarbeiter“. In den Texten zu „Miserere“, vom Komponisten mit der ihm eigenen Akribie aus Briefen, Interviews, Dokumenten, wissenschaftlichen Untersuchungen und Presse-Zitaten zusammengestellt, sind die Zeichen seiner inneren Verwundung stärker zu spüren als je zuvor. Auch die Musik, sonst häufig das Ausgetüftelte bei Globokar, ein Kampf gegen die verkommene Folklore, gegen die verachtete Virtuosität als Merkmal von Eitelkeit (er kennt das Metier als Posunist), hat sich entscheidend verändert. Das Publikum wurde durch die von Diego Masson kompetent geleitete Aufführung (mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester und

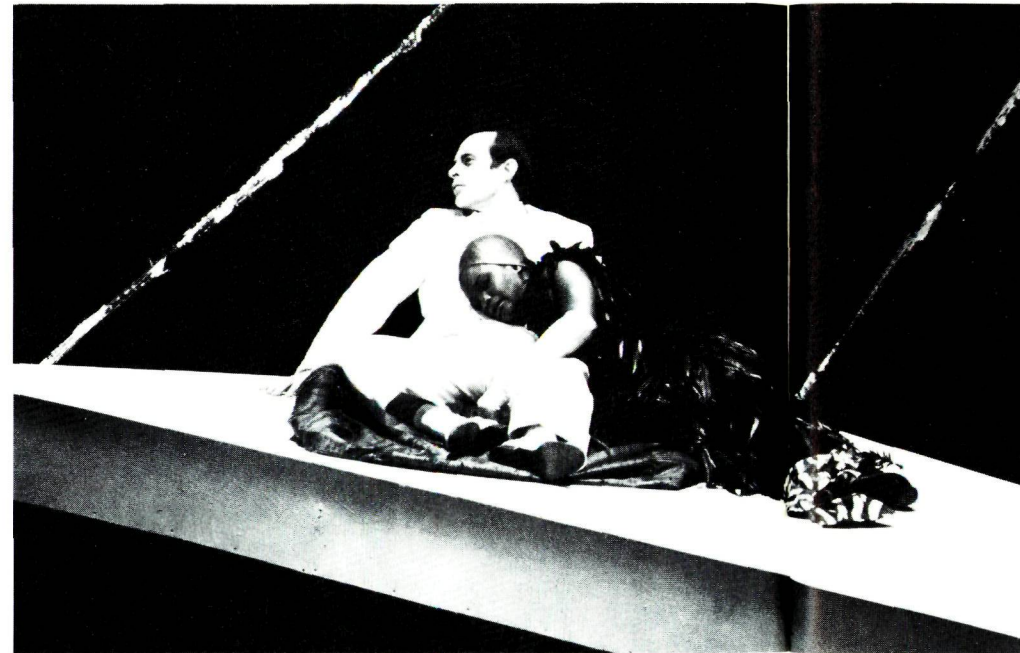
einem internationalen Solisten-Aufgebot) 45 Minuten lang attackiert – und von Eindrücken nahezu überrollt: von einer imaginären Orchester-„Kugel“, die in spiralförmiger Bewegung um sich selber kreiste, von musikalischen Signalen wie Schlagerrhythmen, National-

hymnen, Fanfarengetön, vor allem von der musikalisch nachempfundenen Vielsprachigkeit. Globokars „Miserere“ hat die Dichte einer Schönberg-Partitur, doch es ist politische Musik von einer neuen Qualität.

Claus-Henning Bachmann

Ritual der Regenmäntel

Ruth Berghaus inszenierte in Frankfurt „Parsifal“



Parsifal (Walter Raffener), der tumbe Tor, mit verrutschter Krone, heiligem Speer und weißer Taube

Verstörende, aber nicht zerstörende „Parsifal“-Deutung von Ruth Berghaus an der Frankfurter Oper. Foto links: Klingensor (Tom Fox) und Kundry (Gail Gilmore)

Er ist viel herumgekommen in seinem Jubiläumsjahr: Der hundertjährige „Parsifal“ wurde von Rolf Liebermann (in Genf) dem Atomschlag ausgesetzt, von einem Band der „Musik-Konzepte“ vor den Entnazifizierungsausschuß gezerrt und von Hans-Jürgen Syberberg in einen monomani-schen Filmtrip versetzt. Er fand sich bei der Bayreuther Zent-nar-Premiere in einem umgestürzten Tempel zurecht und überlebte sogar die vielfältigen Prüfungen des Opernalltags. Und knapp vor Ende des Jubiläum-jahres stellte Ruth Berghaus ihn in Frankfurt in ein archai-

sches Niemandsland, in atheistische Weite. So bewies das Werk nicht nur seine Strapazierfähigkeit, sondern auch seine Vieldeutigkeit – und damit seine Aktualität. Von Liebermanns Endzeit-Apokalypse bis zur faszinierenden Distanziert-heit der Frankfurter Sichtweise ist ein weiter Weg, und noch immer scheint die Geschichte nicht zu Ende erzählt: vielleicht gehört deshalb zur Frankfurter Neuinszenierung ein offenes Ende? Da steht dann Parsifal im erleuchteten Ring des Grals, mit verrutschter Krone, in der einen Hand den heiligen Speer,

in der anderen eine ziellos flatternde Taube. Er bebt, und man weiß aus der Ferne nicht, ob es ein stummes Lachen oder ein Schluchzen ist. „Erlösung dem Erlöser“? Ihm so wenig wie den Gralsrittern. Die haben denn auch gar nichts Ritterliches an sich. Das ist eine Schar von immer sich Duckenden, die vom oberlehrerhaften Gurnemanz (sehr präsent: Manfred Schenk) geschurigelt wird. Mit dunklen Mänteln, die sie öffnen, wenn auch der Gral enthüllt wird, mit schwarzen Augenhöhlen und geschorenen Köpfen: ein Chor der kahlen Sänger, doch die raffinierte Mischung aus allzu menschlichen Gesten und verlangsamter Bewegung hält jede Symbolik in



Kreuz, kein Abendmahl (Salbung und Taufe sind ja kein Privileg des Christentums). Der Gral selbst ist ein manns-hoher Ring, der rot aufglüht. Doch wenn das Ritual der Regenmäntel seine Enthüllung signalisiert, dann wird keine Speise ausgeteilt, dann bedient sich jeder Ritter selbst aus seinem (leeren?) Köfferchen: eine sprachlose Schar von Einzelgängern. Manthey arbeitet mit klaren Farbzeichen, ohne daß dies plakativ wirkte. Der in ein Laken eingesponnene Amfortas (überzeugend: John Bröcheler) trägt eine rote Krone, verweigert aber den ebenso blutroten Krönungsmantel. Parsifal (ungemein agil, durchschlagend und faszinierend: Walter Raffener) ist durch sein rotes Gewand als prädestinierter Nachfolger identifiziert. Klingensor (präzise: Tom Fox) hat auch einen Kultmantel, den er aber trotzig gewendet trägt: mit der gelben Seite nach außen und so meist die deutlich sichtbaren Blutspuren seiner Selbstkastration verbergend. Während die Blumenmädchen ihre

individuelle Einfarbigkeit zum bunten Bild vereinen, zeigt Kundry (da wechseln sich in Frankfurt Gail Gilmore und Pauline Tinsley ab) ihre Zerrissenheit am Gewand: eine rote Perücke, einen gelben und einen blauen Arm und dunkle Kleidung. Besonders eindrucksvoll dann das Finale: Die Gralsritter, die

Allzuviel Trauer

Wiener Staatsoper: „Pique Dame“

1971 war das Bolschoi-Theater mit einigen Produktionen an der Wiener Staatsoper zu Gast, darunter auch mit „Pique Dame“. In jenem szenischen Rahmen, der noch auf Tschaikowskys eigene Anregungen für die Moskauer Erstaufführung (1891) zurückgeht. Im ersten Moment wirkte dies schockierend. Derartig altmo-

schon zu Beginn recht ruppig sind, wirken noch isolierter, noch verstörter, drängen Amfortas so nachdrücklich zur Gralsenthüllung, daß der sich lieber die Pulsadern öffnet. Doch da kommt Parsifal, um mit dem Speer auch diese Wunde zu schließen. Und wie Ruth Berghaus diese lapidare „Machtergreifung“ Parsifals, diese fraglose Unterwerfung der Ritter darstellt, das gehört zu den schillerndsten Momenten dieses langen, aber nie langweiligen Abends. Dieser „Parsifal“ bringt für manchen wohl eine verstörende Sicht des Werks, aber keine zerstörende. Zumal auch Opernchef Michael Gielen am Dirigentenpult für Klangfarben sorgte, die ebenso frisch und unverbraucht erscheinen wie das Bühnengeschehen. Mit gelegentlich weit gespannten, aber immer spannungsstarken Tempi fächert er die Partitur auf, reizt er harmonische Effekte aus, ohne sich im bloß Illustrativen zu verlieren. Daß der Analytiker Gielen gerade den wenigen theatralischen Momenten der Partitur den äußerlichen Effekt verweigert, gehört zu seinem Musikercharakter ebenso wie seine Fähigkeit, das Frankfurter Opernhausorchester zu großer Konzentration zu animieren. Da mochten selbst die Verstörten dieser Tat ihren Respekt nicht verweigern und folgten konzentriert – Widerspruch gab es erst am Schluß. Rainer Wagner

FONO-FEUILLETON



Eine Aufführung ohne künstle-
rische Höhepunkte: die Wiener
„Pique Dame“-Premiere. Unser
Bild zeigt Catarina Ligendza als
Lisa und René Kollo als Hermann

Grabkreuze, Trauerkleidung allerorten, selbst die Luftballons der Kinder (in der Promenadenszene des ersten Aktes) sind schwarz. Dies wirkt ein bißchen wie ein Hinweisschild: Achtung, Tragödie! Durch diesen permanenten Schwarzton wird der Handlung die Progression genommen, denn Schwarz läßt sich bekanntlich nicht steigern. Eindrucksvolle Trauerbilder stammen von Andreas Reinhardt. Insgesamt allzuviel Trauer, zuletzt auch Trauerstimmung im Publikum. Der Sieg ging in diesem Fall eindeutig an Moskau.

Clemens Höslinger

gerte sich von Szene zu Szene, man war zuletzt gepackt, erschüttert.

1982 „Pique Dame“ als Wiener Opernpremiere. Niemand schien gepackt, niemand erschüttert – obwohl sich alle Mitwirkenden nach besten Kräften abmühten. Lisa und Hermann wurden von Sängern des deutschen Opernfachs verkörpert: Catarina Ligendza, René Kollo (beide waren für den inzwischen „gestorbenen“ Wiener „Siegfried“ verpflichtet worden). Kalte, nüchterne Stimmen, denen alle Weite, aller Reichtum slawischen Seelenlebens fehlt. Dazu Christa Ludwig in der Rolle der unheimlichen alten Gräfin: Rotkäppchens Großmutter mit Belcantostimme. Der Dirigent Dimitri Kitaenko konnte da nur wenig bewirken, denn wenn den Bühnenkräften die Sinnesorgane für Tschaikowskys Musik abgeben, vermag auch das Orchester nicht alles Fehlende auszugleichen.

Viel Widerspruch löste die Inszenierung aus. In Wien gibt es stets Widerspruch, wenn eine Regiearbeit gedankliche Auseinandersetzung mit dem Werk verrät. Kurt Horres hat freilich üppige, vor allem zu düstere Gedanken in das Werk einströmen lassen. „Pique Dame“ spielt bei ihm von Anfang bis Ende in Friedhofsatmosphäre.

Abhängig sein und frei?

Das 7. Internationale Komponisten-Seminar in Boswil (Schweiz)

Die Boswiler Internationalen Komponisten-Seminare verbinden in modellhafter Weise Theorie und Praxis. Sie führen Komponisten, Interpreten und Kritiker im Gespräch zusammen, wobei es oft zu harten Meinungsverschiedenheiten kommt, die sich aber fruchtbarer auswirken als scheinhafte Harmonie. Da die Konfrontationen sich an den zuvor von einer internationalen Jury ausgewählten, im Rahmen des Seminars jeweils zweimal aufgeführten Werken entzündeten, bleibt der Grad von Abstraktheit im Rahmen des Nützlichen. Die siebte dieser in zweijähriger Folge stattfindenden Veranstaltungen der Stiftung Künstlerhaus Boswil (Aargau/Schweiz) hatte sich das Thema gestellt: „Absolute Musik – Musik im leeren Raum?“, was gewiß nicht den physikalischen Begriff meinte, sondern die Frage nach der gesellschaftlichen Wirkung von Musik auf-

warf.

„Die Idee der absoluten Musik“ (so ein Buchtitel des Musikwissenschaftlers Carl Dahlhaus, Kassel 1978) gehört zum Vokabular der frühromantischen Musikästhetik. Eine Schlüsselfigur ist Hegel und dessen Dialektik der „tönenden Innerlichkeit“; wesentlich ist der Terminus, wurden wir in Boswil belehrt, in der Auseinandersetzung Wagners mit Beethoven gewesen. Und wie ist es heute? Kann es „absolute Musik“ – nach einer Lexikon-Definition: „in sich selbst ruhende, aus sich selbst heraus lebende Musik“ – wirklich geben, wenn man die Bezeichnung an den jüngsten musiksoziologischen und musikpsychologischen Erkenntnissen mißt? Oder sollte man lieber „autonome Musik“ sagen – im Gegensatz zur Programm-Musik! Kann Autonomie gelebt werden oder ist sie ein Hirngespinnst? Ist nicht jeder in irgend-

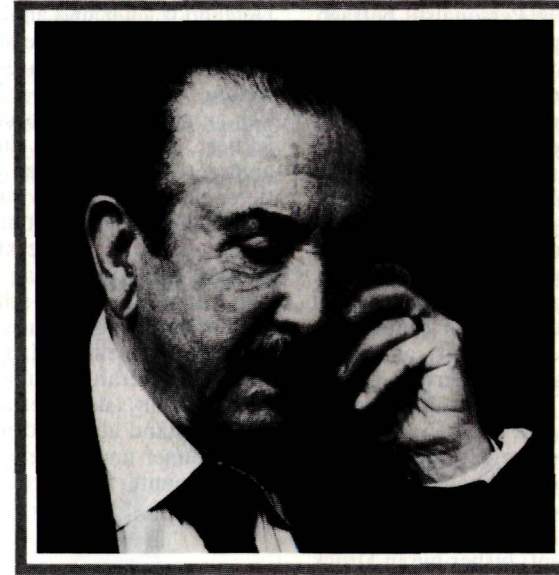
einer Weise vorgeprägt und abhängig? Sicherlich; aber gibt es womöglich – wie in Boswil argumentiert wurde – eine „geglückte Abhängigkeit“, in der man sich „frei fühlen“ kann, und das heißt autonom sein und handeln kann?

Fragen über Fragen; wichtig war, daß sie gestellt wurden – darin lag schon der wesentliche Teil einer Antwort. Und nicht minder wichtig schien, daß Komponisten und Interpreten sie stellten oder sich damit konfrontieren ließen. Die Hinneigung zur Romantik ist heute wieder hoch im Kurs; gleichwohl wandten sich die in Boswil anwesenden Komponisten vehement dagegen, sich und ihre Hörer aus dem „Selbstbedienungsladen“ der Musikgeschichte oder gar der eigenen Psyche zu versorgen. Ebenso gibt es den neuen Trend zur „tönenden Innerlichkeit“, doch damit im Zusammenhang und auf den vertrackten, meist mißverstandenen Hegel bauend, auch die Lust an einer neuen Polarisierung: Da steht auf der einen Seite das schwer Verständliche, zum Abarbeiten daran aber Wichtige, auf der anderen das, was gerade gebraucht wird (negativ: das Marktgerechte). Ich glaube hingegen, daß das scheinbar schwer Verständliche oft recht brauchbar ist (Boswil gab den Beweis) und daß Brauchbares, das politische Lied zum Beispiel, die in Boswil diesmal ausgeklammerte „beschriftete Musik“, häufig mit Absicht mißverstanden wird. Aus alldem geht die „Besetzung“ von Begriffen und Materialien hervor, zu der sich auch die „Aura“ bestimmter Instrumente fügt; in einigen der im Rahmen des Seminars aufgeführten Stücke („Aussageverweigerung/Gegendarstellung“ von Mathias Spahlinger, „Quintus“ von Cornelius Schwehr, „Nachtmusik“ von Nikolaus Brass) sind diese Vorwegbestimmungen mitreflektiert oder sogar Gegenstand der Komposition. Zufall oder nicht: Diese drei Komponisten waren, in der angeordneten Reihenfolge, auch die Preisträger in dem stimulierend der Seminararbeit zugeordneten Wettbewerb.

Claus-Henning Bachmann

CLAUDIO ARRAU zum 80. Geburtstag

Einer der größten Pianisten unseres Jahrhunderts feiert am 6. Februar 1983 seinen 80. Geburtstag. Seit siebzig Jahren, seit drei Hörer-Generationen, steht der Name Claudio Arrau für gestalterische Offenbarungen, für musikalische Wahrheit jenseits aller Stil- und Mode-Fragen.



„Wer ihn gegenwärtig hört, der kommt aus dem Staunen über die Wirkung und Wahrheit großer Musik und aus dem bewundernden Lernen nicht heraus“ schrieb Joachim Kaiser erst kürzlich über den Maestro, der seinen Geburtstag mit Konzert-Tourneen durch Amerika und Europa feiert.

ARRAU
Edition

Die ARRAU-EDITION ist die umfassende Dokumentation eines pianistischen Lebenswerkes, eine klingende Biographie. Acht Kassetten mit insgesamt 58 Schallplatten geben Zeugnis von der Größe des Musikers Claudio Arrau.



Beethoven
Die Klavierkonzerte
Trippelkonzert
6768 350 · 6 LP

Beethoven
Die Klavierkonzerte
Variationen
6768 351 · 14 LP

Schumann
6768 353 · 10 LP

Debussy
6768 357 · 3 LP

Schubert
6768 352 · 4 LP

ab April erhältlich: **Chopin**
6768 354 · 9 LP

Liszt
6768 355 · 7 LP

Brahms
6768 356 · 5 LP

Auf den besten Plätzen **PHILIPS**
Klassik