



Zum 80. Geburtstag von Claudio Arrau

Absicht und Vergegenwärtigung

Von Martin Meyer

Claudio Arrau, dessen Name im Laufe der Jahrzehnte zum Inbegriff des forschenden, abwägenden Pianisten geworden ist, feiert in diesem Monat seinen 80. Geburtstag. Er verkörpert einen Interpretentypus, der – so hat man immer wieder gesagt – Text-Treue auf beinahe vollkommene Weise verbürgt. Ein Geist, dem Brendels Wort vom Nachdenken über die Musik unpolymische Selbstverständlichkeit ist – und der sich deshalb nicht zu erklären braucht, weil die gespielte Botschaft die Erklärung selbst bedeutet. Wie bei wenigen Künstlern scheint die Person des Musikers hinter der Leistung zu verschwinden.

Das mag es vor allem gewesen sein, daß Arrau, der Mensch, kaum je zum Thema jener Geschichten wurde, die das Musikleben so oft anekdotisch umranken. Um Arraus Biographie herrscht Ruhe, und wenn man solche Ruhe an der Aufgeregtheit mißt, die etwa Vladimir Horowitz oder, zeitweise, Sviatoslav Richter zuteil geworden ist, so wirkt dies fast irritierend. Kann sich die Laufbahn eines genialen Pianisten heute überhaupt noch in der Normalität ausformen? Und man denkt, wohl allzu rasch, an Michelangeli, an Gulda und Gould.

Leben und Kunst sind in jedem Fall verschränkt. Insofern gilt, daß die Unauffälligkeit von Arraus Biographie mit der Gelassenheit zusammentrifft, die sein künstlerisches Wirken von früh an begleitet hat. Wie jeder bedeutende Pianist kann auch Arrau auf einen Weg zurückblicken, der nicht frei von Erschütterungen war. Doch die Leistung zeigt sich weniger in den spektakulären Schüben, in den Stationen von Come-Backs oder Absenzen, als vielmehr in den Verdichtungen, die Arrau in der ganzen Breite eines gewaltigen Repertoires dem musikalischen Text angedeihen

läßt. Wer seine Kunst bemessen will, kann sich kaum bei Einzelem aufhalten, wird im Gegenteil gezwungen, ausgreifend nachzuvollziehen, was er selbst durch die Jahrzehnte hindurch gesichtet, geprüft und formuliert hat.

Die Biographie in Kürze

Das Biographische ist rasch berichtet. Geboren am 6. Februar 1903 in Chillan, Chile. Ein erstes Konzert mit fünf Jahren. Dann die Übersiedlung nach Berlin und Unterricht bei Lüttsch und Schramm, seit 1913 bei Martin Krause am Stern-Konservatorium. Krause war noch Schüler von Liszt gewesen – dadurch die Einweisung in eine große Tradition und der Beginn einer andauernden Beschäftigung mit den Werken Liszts. 1918 eine erste Europa-Tournee. 1920 eine Aufführung von Bachs „Goldberg“-Variationen in London. 1923 eine Reise durch Amerika; 1925 erhält Arrau eine Professur in Berlin. Zwei Jahre später gewinnt er den ersten Preis des Genfer Wettbewerbs, worüber Rubinstein erzählt hat. Er und Cortot seien sich spontan einig gewesen, dies sei ein Pianist. 1935 gibt Arrau zwölf Rezitals in Berlin, wo er

PORTRÄT

das gesamte Klavierwerk von Bach vorträgt.

1941 nimmt er Wohnsitz in Amerika, und seither bereist er regelmäßig die Kontinente, baut das Repertoire aus, empfiehlt sich als Beethoven-Interpret von außerordentlichem Rang und überrascht zugleich mit Schumann, Chopin und Liszt. Wo die äußerliche Biographie endet, beginnt die künstlerische.

Man kann sich mit inzwischen historisch gewordenen Aufnahmen in die Erinnerung zurückrufen, wie der junge Arrau in den zwanziger Jahren sich ein Profil schuf. Keineswegs nur mit den tiefsinnigen Werken von Beethoven, Bach oder Mozart. Wer nur den reifen Arrau kennt, wer die Aufnahme aller Beethoven-Sonaten für Philips und für dieselbe Schallplattenfirma die Einspielung des größeren Teils von Schumanns Oeuvre kennt und bewundert, legt, unwissentlich, einen Schnitt durch die Entwicklung des Interpreten. Frühes bleibt so ausgeklammert, und die Suggestion wird belebt, als sei Arrau schon immer der textgetreue Sachwalter von bedeutender Musik gewesen.

Der großen Liszt-Tradition verpflichtet

In Wahrheit zeigen Aufnahmen aus den zwanziger Jahren einen Pianisten, der durchaus auch einem rauschend-virtuosen Zugriff huldigte und der empfänglich und sensibel war für eine Literatur, die damals nicht bloß exzentrischen Technikern überlassen wurde. Das kann man nachprüfen anhand jenes Doppelalbums der Firma Desmar, das schwierigste Stücke von Liszt, Strawinsky, Balakirew umschließt. Die Platten fassen Arraus technische Möglichkeiten an der Quelle – also da, wo sich der 22-jährige die „Danse russe“ aus Strawinskys „Petruschka“-Suite vornimmt. Arrau spielt viele dieser Werke triftiger, prägender, als dies selbst die manuell hoch gerüsteten Wettbewerbsgewinner heute können. Er entwirft Balakirews üppige Klavierfantasie „Islamey“ als aufgehelltes, fast pointillistisch anmutendes Ton-

gemälde, wo die Verschnörkelungen wie mit Tusche nachgezeichnet sind, und dem Andantino-Thema, das nach und nach in den Figurationen an Temperament und Kraft gewinnt, gibt Arrau behutsam die Valeurs.

Vor allem freilich ist er damals der großen Liszt-Tradition verpflichtet. Die Einspielungen von 1928 mit Liszts „Paganini“-Etüden, jene der Konzertetüde „La Leggerezza“ und endlich die Aufzeichnung von „Au bord d'une source“ belegen, wie Arrau die schlanken Proportionen betont. Ähnlich wird Jahrzehnte später Nikita Magaloff im Fall der „Paganini“-Studien den Radius der Violine pianistisch nachvollziehen. Wo freilich Magaloff einem linearen, strukturgetreuen Vorsatz folgt, bringt Arrau zusätzlich die Dimension des rhythmisch vielfältigen freien Gestaltens ein. Er durchsetzt die Oktaven-Etüde mit Pausen und läßt sie nach dem ersten Teil elegisch ausklingen. Schon zwei Jahre später, 1930, wird Horowitz ganz auf solche Romantizismen verzichten – und die Oktaven mit fabelhafter Präzision aufrollen.

Äußerste Beweglichkeit, gepaart mit Kantabilität und Witz, ist das Kennzeichen für Arraus frühen Liszt. Es ist kein gefährlicher, im Dämonischen schürfender Liszt, den er sich anverwandelt, sondern ein Liszt der vollendeten Urbanität, vom Klang her in die Perspektive von Debussy und Ravel gebracht. Diese Konzeption schlägt noch durch in jener Aufnahme aus den vierziger Jahren von Liszts Es-Dur-Konzert. Und sie wird übernommen in seinen Zeugnissen von Strauss' „Burleske“ oder einer Sonate von Weber. Arraus früher Liszt informiert über einen geistreichen Virtuosen. Die späte Wiederentdeckung desselben Komponisten atmet eine ganz andere Luft.

Umfassende Neuorientierung

Freilich hat Arrau in der Zeitspanne, die seinen Liszt der zwanziger und dreißiger Jahre von dem Liszt der siebziger Jahre trennt, musikalische Entdeckerfahrten angetreten, die

ihn Beethoven, Brahms und Schumann gültig erobern ließen. Für Arrau fällt die Phase einer umfassenden Neuorientierung in die fünfziger Jahre. Plötzlich scheint er einem Kapitel der eigenen Vergangenheit zu mißtrauen. Er macht eine Schallplatte mit den Chopin-Etüden. Aber er durchmißt den schwierigen Zyklus nicht mehr mit gezielter Bravour. Die „Tristesse“ wird in eine karge und spröde Klanglandschaft gestellt, und den groß auftrumpfenden Stücken fehlt der letzte Glanz.

Etwa zur selben Zeit nimmt Arrau Schuberts „Wanderer“-Fantasie auf – bis in die späten siebziger Jahre sein einziges bedeutendes Schubert-Zeugnis. Wer die Bekanntschaft mit dem Stück den bezwingenden Aufnahmen von Leon Fleisher oder – vor allem – Svyatoslav Richter verdankt, muß irritiert sein. Arraus stilistische Wandlung wird deutlich, wenn da das Thema des Kopfsatzes schwer atmet, das erste Seitenthema fast sorgenvoll aufscheint, das Adagio von tiefen Schatten überdunkelt ist. Da scheint Arrau denn überrascht von den düsteren Partien, vom motorischen Ablauf wieder weitergetrieben, schwankend zwischen Verweilen und Fortschreiten. Etwas von dieser Skepsis gegenüber dem raschen Sieg des Interpreten wird spürbar, wenn Arrau dann nach Jahrzehnten wieder zurückfindet zu Liszt. Wenn er sich nun das gewaltige Pensum der h-Moll-Sonate oder der zwölf „Etudes transcendantes“ vornimmt, hat er gleichsam die Unschuld des Virtuosen verloren. Er akzentuiert Nebenstimmen und Begleitfiguren, staut Bewegungskurven an prägnanter Stelle, flicht Ritartandi ein, verweist auf harmonische Kühnheiten, die manch anderem verborgen bleiben. Natürlich gibt es Grenzfälle. In einzelnen Etüden legt Arrau den Finger so sehr auf einzelne Partikel, daß die große Linie, die ja auch zu Liszt gehört, nicht mehr ganz da ist. Anhand der Konzertetüde „Un Sospiro“ vermag Arrau allerdings zu demonstrieren, wie eine an sich simple, gefällige Melodie über ihr Umfeld hinauswächst und sich doch

Zusammen mit dem Geiger Arthur Grumiaux spielte Claudio Arrau in den Jahren 1975/76 vier der zehn Violinsonaten von Beethoven ein: op. 12 Nr. 1, 2 sowie op. 23 und 24

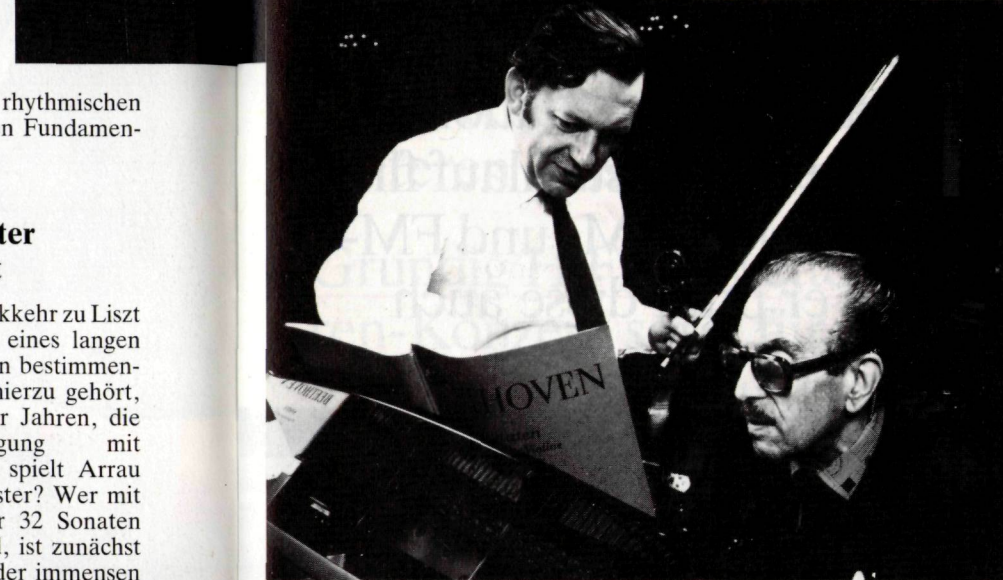
wieder mit den rhythmischen und harmonischen Fundamenten vermischt.

Beethoven mit kalkulierter Nüchternheit

Arraus späte Rückkehr zu Liszt ist das Ergebnis eines langen Prozesses. Zu den bestimmenden Elementen hierzu gehört, seit den fünfziger Jahren, die Intensivbeschäftigung mit Beethoven. Wie spielt Arrau den Bonner Meister? Wer mit der Kassette der 32 Sonaten konfrontiert wird, ist zunächst überwältigt von der immensen

Eine vollständige Einspielung aller Sonaten für Violine und Klavier, die Arthur Grumiaux mit der Pianistin Clara Haskil aufgenommen hat, ist nach wie vor im Handel erhältlich

Wer nur den reifen Arrau kennt, legt unwissentlich einen Schnitt durch die Entwicklung des Interpreten



Akribie, die Arrau jeder einzelnen Phrase angedeihen läßt. Arrau weiß, daß die Freiheit des Interpreten hier an den Grenzen haltmachen muß, die ihr durch den klassischen Sonatensatz vorgegeben sind. Während etwa Brendel die Sonaten oft schon im Vorgriff auf Schubert auseinandernimmt und mithin vor allem die frühen Werke gleichsam romantisch überdehnt, läßt Arrau nie Zweifel darüber aufkommen, daß Beethoven für ihn noch vornehmlich dem Weltbild des 18. Jahrhunderts verpflichtet ist.

Arraus Beethoven wird weniger entwicklungsgeschichtlich problematisch als vielmehr da,

wo der Pianist vor der letzten, durchdringenden Charakteristik des einzelnen Werks zurückweicht. Dem Finale der „Appassionata“, die er auch heute noch oft im Konzertsaal vorträgt, fehlt die Gehetzhtheit, die Richter, Gulda und vor allem Solomon spürbar werden lassen. Dem Kopfsatz der c-Moll-Sonate op. 10 Nr. 1 fehlt die schneidende Schärfe, wie sie Gould konkurrenzlos dem Text einschneidet. Wenn Arraus Beethoven gleichwohl abwechslungsreicher, verantwortungsbewußter ist als der Beethoven eines Kempff, eines Backhaus oder eines Barenboim, so liegt dies daran, daß Arrau sich höchst bewußt zur Zurückhaltung zwingt.

Arraus Beethoven profitiert

nicht nur im Fall der späten Sonaten von einer kalkulierten Nüchternheit, die, zumal nach mehrmaligem Anhören, deshalb als befreiend empfunden wird, weil sie weder pauschal verfährt, noch sich in den Romantizismen verliert. Die Aufnahmen der Konzerte mit Haitink etwa klingen ganz von innen her belebt, während Arraus führende Rolle bei den Violinsonaten bei dem Partner Grumiaux nicht immer den spielentscheidenden Widerhall findet. Als neueste Auseinandersetzung ist eine Einspielung der „Diabelli“-Variationen angekündigt, die wohl in manchem das Gesicht der älteren Version verändern dürfte.

Schumann ohne Beschönigung

Doch Arrau bloß als Beethoven-Interpret zu fixieren, bedeutete, daß man nicht nur sein romantisches Erbe unterschätzte, sondern auch seine Neugier. Denn obwohl das Repertoire bisher in traditionellen Bahnen verläuft, nach unten begrenzt durch Mozart, nach oben durch Debussy, hat Arrau die Komponisten seiner Wahl gründlich erforscht. Schon kurz nach Abschluß der Beethoven-Exegese für Philips rückte Schumann ins Zentrum discographischer Absichten. Schumanns Klavierwerk nahm Platte um Platte imponierend Gestalt an, und mit Ausnahme der „Bunten Blätter“, der Toccata und der großen f-Moll-Sonate ist alles Wichtige inzwischen längst übermittelt.

Es ist kein genialischer, kein überschwenglicher und phantastisch spukhafter Schumann, den Arrau in seinen Interpretationen ansteuert. Am ehesten noch führt die alte Decca-Aufnahme des „Carnaval“ in Bezirken geheimbündlerischer Agitation. Doch wenn Gilels mit der fis-Moll-Sonate ringt, wenn Horowitz die „Humoreske“ in dynamische Extreme entführt, wenn Richter eine Novellette im Fieber erlebt, klingt Schumann abenteuerlicher. Nirgends aber gibt Arraus Schumann Anlaß, sich an Nietzsches böses Wort von dem „süßlichen Sachsen“ erinnern zu fühlen. Zuviel Ungehöriges, noch im

Verweilen Aufbegehrendes klingt an, wenn Arrau rekonstruiert, was den Komponisten bewegt hat. Es sind die Widerstände, die konzeptuell bei Schumann als ungelöste Probleme der Form auftauchen, die auch Arrau nicht beschönigt. Deshalb wirkt bei Arrau der Kopfsatz der C-Dur-Fantasie manchmal zerrissen, und die Verstärkung wird hörbar, die in den immer neuen Anläufen der Themen-Einkreisung waltet. Verglichen mit Arraus Betroffenheit mutet die Geschlossenheit, die etwa Martha Argerich der Fantasie buchstäblich aufzwingt, fast naiv an.

Wohl gibt es Stellen, wo Arrau so sehr in einen stockenden Rhythmus verfällt, daß die Brillanz, die bei Schumann ja meist ein atemloses Drängen ist, zu kurz kommt. Die „Davidsbündler“-Tänze, von Horowitz gemieden, weil sie zu viele Walzer-Passagen aufweisen, sind ein Beispiel dafür, wie Arrau den virtuosischen Schwung abbremst, der bei Alexis Weissenberg fast gewalttätige Dimensionen annimmt. Diese Tänze sind ein kompliziertes Konglomerat von Stimmungen und seelischen Spannungen. Es ist nun etwa nicht die „Eusebius“-Welt, der Arrau vor Florestans Entäußerungen den Vorrang geben würde; der Dualismus Eusebius-Florestan ist in seiner konkreten pianistischen und musikalischen Faktur einem Nachdenken gewichen, das Eusebius und Florestan gleichsam auf zweiter Ebene reflektiert. Arrau liefert somit herbe Ent-Täuschungen. – Ein anderes, weniger ins Grundsätzliche führende Beispiel wäre das „Intermezzo“ des „Faschingsschwanks aus Wien“. Schumann hat die rasch fließende Bewegung der Oberstimmen mit Dissonanzen gespickt, die der auf reinen Wohlklang bedachte Michelangelo kaum antippt. Bei Arrau werden sie hervorgehoben und damit zu den Gelenkstellen des ganzen Satzes.

Mit derselben Sorgfalt hat sich Arrau auch Brahms' angenommen. Die Beschäftigung mit Brahms ist discographisch einschlägig dokumentiert seit den fünfziger Jahren, als Arrau mit Giulini die beiden Klavierkon-

PORTRÄT

zerte einspielte. Aufnahmen, die damals Aufsehen erregten, weil der sperrige Klaviersatz mit verzehrendem Feuer angegangen wurde. Und noch heute gibt es wenige Alternativ-Produktionen, die sich in puncto Intensität und dialogischer Entfaltung mit ihnen messen könnten. Beide Konzerte hat Arrau Ende der sechziger Jahre nochmals aufgenommen, zusammen mit Haitink und dem Concertgebouw-Orchester. Anders als in den früheren Fassungen betont Arrau jetzt die Weiträumigkeit, die Seitenthemen und Überleitungen manchmal auf fast versonnene Art ihr Eigenleben führen läßt. Damit freilich schlägt Arrau die Brücke zu Brahms' Solo-Werken, von denen er seit den siebziger Jahren die wichtigsten – die Variationen-Zyklen, die Balladen, die fis-Moll- und die f-Moll-Sonate – eingespielt hat.

Es ist wieder – wie bei Schumann – keine weltmännische Verbindlichkeit, die Arrau bei Brahms sprechen läßt. Oft macht es Arraus schroffe, dem Melos gegenüber skeptische Haltung mitunter schwer, sich gleich mit diesem Brahms einzulassen. Zunächst einfach deshalb, weil Arraus Präzision es dem Pianisten verbietet, übergreifend, also eingängig und pauschalierend zu phrasieren. Solche Genauigkeit zeigt sich oft erst im Vergleich. Krystian Zimerman spielt die beiden frühen Sonaten durchschnittlich locker. Im Kopfsatz der fis-Moll-Sonate gibt es längere Partien, wo die linke Hand begleitende Triolen anschlägt. Brahms hat diese Triolen zunächst „legato“ notiert; später versieht er sie mit Akzenten: sie sollen herausgehoben werden und dadurch rhythmisch und harmonisch die Dominanz der Hauptstimme, die das Seitenthema fortspinnt, unterlaufen. Zimerman beachtet den Unterschied in der Notation nicht – das Resultat ist Trivialisierung. Arrau beachtet ihn und zwingt dadurch auch den Hörer zur Auseinandersetzung mit dem Satzgeschehen.

Es ist daher eine Frage der Dosierung, wie nachdrücklich Arrau auf solche Konstellationen aufmerksam machen will. Es gibt den Punkt, wo Genauig-

keit in Didaktik umkippt, und es gibt Arrau-Aufnahmen, die stellenweise tatsächlich didaktisch anmuten. Die Schluß-Fuge der Brahmschen „Händel“-Variationen ist ein Beispiel, wo Arrau, weil er trocken und etwas vorsichtig agiert, die spätromantische Idee von der Fuge ins Barockzeitalter zurückversetzt, und die vier Balladen könnte man sich wohl auch klangsinlicher wünschen. In den „Paganini“-Variationen allerdings hebt Arrau die melodische Zeichnung ganz selbstverständlich hervor, vertieft er die Sforzato-Akzente, schwächt er die Paganini-Reminiszenzen ab, findet dann doch wieder zum Virtuosen zurück und leistet in einzelnen Nummern auführungspraktische Aufklärung.

Andere Ausdruckswelten

Brahms und Schumann bilden Schwerpunkte des Repertoires. Mit anderen Komponisten hat sich Arrau bisher mehr punktuell eingelassen. Eine Mozart-Platte für Philips führt bloß Moll-Kompositionen zusammen: die c-Moll-Fantasie, die c-Moll-Sonate, die d-Moll-Fantasie und das späte Rondo in a-Moll. Arrau streicht da mehr die Ritartandi hervor als das ruhige, selbstvergessene Fließen, wie man es von Giesecking kennt. Aber die c-Moll-Sonate ist, bei aller ahnungsvollen Bewegtheit, keine Vorwegnahme von Beethoven, und das Geheimnis des Finales beruht gerade auch darin, daß der Charakter des Flüchtigen mit einer strengen Ausgewogenheit verbunden ist. Arrau trifft die Strenge, nicht aber das Flüchtige, den spielerischen Charme. Sein Mozart ist, mit Schumann zu sprechen, auch in der Fingearbeit fast zu ernst.

Anderen Ausdruckswelten hat sich Arrau vor wenigen Jahren nochmals zugewandt. Er hat, zusammen mit Colin Davis und dem Boston Symphony Orchestra, ein zweites Mal Tschai-kowskys b-Moll-Konzert aufgenommen. Die Platte ist der geglückte Versuch, das Werk als Dialog zwischen Klavier und Orchester aufzufächern. Man kann jetzt hören, wie das

Werk von sinfonischem Atem gespeist wird, und für den Kopfsatz vor allem gilt, daß der wiedergefundenen Zeit für den Begriff des „Maestoso“ in der Vertikale der Sinn für räumliche – also wesentlich dynamische – Entwicklungen entspricht. Während die neue Fassung der Liszt-Konzerte den Glanz eigentümlich patiniert, die jüngste Aufnahme von Schumanns Konzert hingegen wiederum strömendes Fließen aus der Partitur gewinnt.

Charakteristisch ist die Kunst der Farbmischung, der Formung des Anschlags für Arraus späte Beschäftigung mit Debussys Préludes geworden. Es ist erneut die herbe, bisweilen harsche Artikulation des reifen Arrau, die Debussy die Konturen gibt. Wer Richters geistreich agile Wiedergabe der „Collines d'Anacapri“ kennt, ist fasziniert von der stofflichen

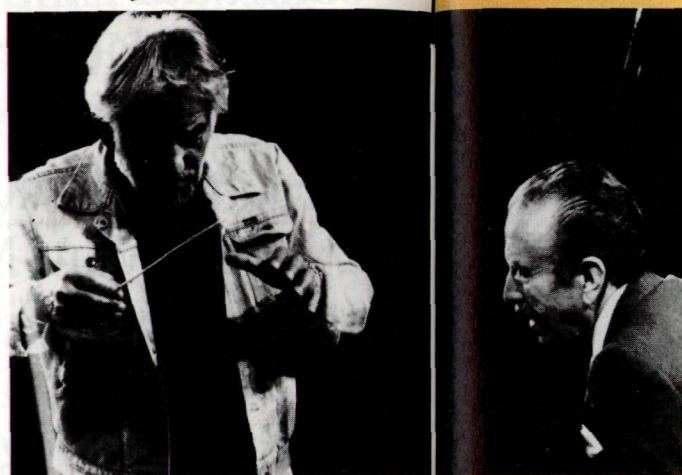
Arrau und Sawalisch: Für die Platte hat man bisher noch keine gemeinsamen Wege beschritten, im Konzertsaal trafen die Künstler dagegen schon öfter zusammen

Durchdringung, die Arrau diesem Landschaftsgemälde zuführt – von der Prägnanz der Baßoktaven, die Debussy mit „un peu en dehors“ räumlich nach hinten versetzt wissen will, über den rubato ausgebreiteten Mittelteil, bis zu den Schlußtaktten, wo sich die 64stel in den Diskant hinaufschwingen und im dreifachen Forte „lumineux“ enden.

Chopin und Schubert – neue Pläne

Ein Porträt Arraus wäre unvollständig, wenn nicht noch die Beschäftigung mit Chopin zur Sprache käme. Die Entwicklung des Pianisten ist ablesbar im Vergleich der älteren Version der Préludes zu der

Charakteristisch für Arraus
Debussy-Beschäftigung:
die Kunst der Farbmischung,
die Formung des Anschlags



Arrau und Bernstein: Hier musizieren beide anlässlich einer Wohltätigkeitsveranstaltung Beethovens 4. Klavierkonzert



Arrau und Davis (hier mit Aufnahmeleiter Wilhelm Hellwig, rechts): Abhörtermin während der Aufnahmen zu Liszts Klavierkonzerten

jüngeren. Was in der Erstfassung oft nur aus der Hand heraus gestaltet wird, gewinnt später die Überlegenheit des Gedankens. Das gilt auch für die Einspielung der vier Balladen und – exemplarisch – für jene der Nocturnes.

Arraus Chopin befindet sich hier im reinen Gegensatz zu dem Chopin von Rubinstein, wobei sich solche Antagonismen als komplementäre erweisen. Anders als Rubinstein, der die Nocturnes den Kantilenen organisch entlangführt, aber auch anders als Cortot, der verzückt einzelnen Phrasen nachsinnt, akzeptiert Arrau das Widersprüchliche, das die Stücke teils offen, teils unschwellig durchzieht und sie oftmals in

eigentümliche Unrast versetzt. Arraus mäßige, gelegentlich sehr langsame Tempi wehren die Versuchung ab, daß die Verzerrungen überspielt oder die rhythmischen Kontraste zwischen Hauptstimme und Begleitfigur überdeckt würden. Wie ein Thema Gestalt annimmt und abgewandelt wird, wie ein zweites Thema hinzukommt und das erste kontrastiert, wie harmonische Brechungen den melodischen Gang stören – das alles meistert Arrau absichtsvoll und stimmig. Ein Chopin, der von den Zäsuren her, vom Atemholen her begriffen wird. So hat Arrau verstanden, daß ein flüssiges Tempo das fis-Moll-Nocturne op. 48 Nr. 2 verharmlost,

denn das Einleitungsmotiv wird im ersten Teil wiederholt und unterbricht das melodische Schreiten. Und den Schluß, wo Chopin mit einer sich senkenden chromatischen Linie ein harmonisches Wunder zustande bringt, begreift Arrau nicht als Beschleunigung und enträtselt so kongenial den Stimmungsgehalt. Die letzten beiden Nocturnes schließlich spiegeln das Brüchige: wenn Arrau den rhapsodischen, auf Brahms weisenden Duktus betront, wenn er die Trillerketten des H-Dur-Stücks wie in der Antizipation von Skrjabin spielt. Die tastenden Sechzehntel-Bewegungen des E-Dur-Nocturnes op. 62 Nr. 2 läßt Arrau buchstäblich ihren Weg suchen. Endlich haben die letzten Jahre auch Licht geworfen auf Arraus Sicht der Schubert-Sonaten, auf seine Vorstellung von Chopins Impromptus, auf Debussys „Images“. Hier ist geteilte Einschätzung legitim, und selbst ein Apologet von Arraus Kunst dürfte wohl im Fall von Schuberts B-Dur-Sonate, bei Chopins Miniaturen und bei den glitzernden Vexierspielen von Debussy Fragen anbringen. Die Rechtfertigung von Arraus Spätstil kann ohnehin nicht pauschal verfahren, Bewunderung muß immer auch der kritischen Überprüfung zugänglich bleiben.

Aber Arrau hat neue Pläne angekündigt. Er hat, erst vor kurzem, Liszts „Dante-Sonate“ auf dem Podium vorgetragen, mit großer rhetorischer Spannkraft und mit der Ruhe für den gesanglichen, aus der Ferne sprechenden Mittelteil. Er spielt Webers Konzertstück, nicht weniger bravourös, doch noch vertiefender als in der Aufnahme mit Galliera. Er hat gesprächsweise darüber informiert, daß er sich nun auch zeitgenössische Kompositionen annehmen wolle. Und spiegelbildlich zum Künftigen hat die französische RCA damit begonnen, ältere und alte Aufnahmen wieder zugänglich zu machen. Viele Indizien, die das Bildnis mit neuen Strichen versehen, auch wenn die grundlegende Physiognomie eines großen, bedeutenden Pianisten sich schon lange dem Musikleben eingefügt hat.

PORTRÄT

Discographie: Claudio Arrau

Nach zwei frühen mechanischen Rollenaufzeichnungen begann Arrau in den späteren zwanziger Jahren mit Schallplattenaufnahmen. Für die folgende Auflistung seiner Einspielungen in alphabetischer Ordnung (nach Komponisten) wurde Vollständigkeit angestrebt. Ich habe mich darauf beschränkt, für jede Aufnahme nur eine einzige Veröffentlichungsnummer anzugeben, im allgemeinen die Erstveröffentlichungsnummer im Entstehungsland. Verzichtet wurde auf die Mitteilung von Bestellnummern späterer Wiederveröffentlichungen oder anderer Länder; auch wurde gar nicht erst der Versuch unternommen, die zur Zeit erhältlichen Arrau-Aufnahmen mit ihren aktuellen Bestellnummern zu bezeichnen – ein solches Vorhaben wäre schon im Augenblick des Erscheinens dieser Discographie überholt.

Durch diesen Verzicht wird ein Auffinden gesuchter Titel im aktuellen Angebot, wie ihn für die Bundesrepublik Deutschland etwa der halbjährlich erscheinende „Bielefelder Katalog“ spiegelt, allerdings ohnehin eher erleichtert als erschwert. Denn eine Identifikation der Aufnahmen ist mit Hilfe der Firmenangabe oder weiterer Mitwirkender ohne weiteres möglich. Für den Fall heute nicht mehr existierender Firmen und Plattenmarken („Labels“) gibt das Abkürzungsverzeichnis die heute „zuständige“ Nachfolgefirma und ihre Marken an – also etwa für die amerikanische Columbia die CBS oder deren Mittelpreislabelel Odyssey, für Victor die RCA, für die englische Columbia, His Master's Voice und Ectrola die EMI oder

Aus Anlaß des 80. Geburtstages des Pianisten erscheint im Februar und März bei Philips die „Arrau-Edition“ – 58 Schallplatten in 8 Kassetten.

Die einzelnen Veröffentlichungen umfassen Werke von Beethoven (6768350, 6 S 30 und 6768351, 14 S 30), Brahms (6768356, 5 S 30), Chopin (6768354, 9 S 30), Debussy (6768357, 3 S 30), Liszt (6768355, 7 S 30), Schubert (6768352, 4 S 30) Schumann und Grieg (6768353, 10 S 30) sowie eine Sonderveröffentlichung mit Tschaikowskys Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23 mit dem Boston Symphony Orchestra unter Sir Colin Davis (6851176, MC 7300783).

ihre nationalen Gesellschaften wie etwa Angel (= EMI USA) mit ihrem Mittelpreislabelel Seraphim. Sofern ältere Aufnahmen von einer anderen Firma übernommen und wiederveröffentlicht wurden – etwa die Sammlungen historischer Arrau-Einspielungen bei Desmar – wird darauf in der Discographie ausdrücklich verwiesen. Plattenformat – 78er Schellack, 33er LP- und Aufnahmeverfahren – Mono, Stereo – sind nicht besonders ausgewiesen; im allgemeinen kann davon ausgegangen werden, daß ab etwa 1950 die Aufnahmen auf Langspielplatte erschienen und ab etwa 1960 in Stereophonie.



Rundfunkaufnahmen und Privatmitschnitte von Konzerten Arraus wurden nur dann in diese Discographie aufgenommen, wenn sie auf der Schallplatte veröffentlicht wurden. Die Konzertschnitte sind als solche gekennzeichnet.

Was die Entstehungszeiten der Aufnahmen angeht, so wurde eine Angabe des Monats der Produktion angegeben. Nicht in jedem Fall ließen sich allerdings die genauen Daten ermitteln – manchmal bleibt sogar das Aufnahmejahr ungewiß; bei den alten

Aufnahmen wegen des Fehlens der entsprechenden Unterlagen, die zum Teil durch Kriegseinwirkung verloren gingen. Im Fall der wenigen offengebliebenen Daten früherer Nachkriegsaufnahmen möglicherweise auch aus mangelndem Interesse der Hersteller an ihrer und ihrer Künstler Vergangenheit und aus schon traditioneller Abneigung gegenüber jeder (kommerziell) „fruchtlosen Philologie“ des datensammelnden Musikhistorikers. Konnte der Aufnahmezeitpunkt nicht ermittelt werden, wurde die Einspielung in der chronologischen Liste nach Aufnahmejahr und Veröffentlichungsnummer eingereiht.

Abkürzungen:

(a) Schallplattenfirmen und -marken

Bru: Brunswick
amCol: (amerikanische) Columbia, heute CBS, Odyssey
amDec: (amerikanische) Decca
Cap: Capitol
Col: (englische) Columbia, heute EMI, Angel, Seraphim
Des: Desmar
DG: Deutsche Grammophon
Elec: Electrola, heute EMI, EMI Electrola
HMV: His Master's Voice, EMI
IGI: I Grandi Interpreti (DiscoCorp, USA)
Opus: Opus Records
Parl: Parlophone
Phi: Philips
Poly: Polydor, heute Deutsche Grammophon
Tel: Telefunken
Vic: Victor, heute RCA

(b) sonstige Abkürzungen

BSO: Boston Symphony Orchestra
CGO: Concertgebouwkest Amsterdam
CSO: Chicago Symphony Orchestra
DänRSO: Sinfonieorchester des dänischen Rundfunks
EV: Erstveröffentlichung
LPO: London Philharmonic Orchestra
NPha O: New Philharmonia Orchestra London
NYPO: New Yorker Philharmoniker
NYPSO: New York Philharmonic Symphony Orchestra
PhaO: Philharmonia Orchestra London
Philo: Philadelphia Orchestra
SO: Sinfonieorchester
SöDBR: Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks München
SöDWDR: Sinfonieorchester des Westdeutschen Rundfunks Köln
WV: Wiederveröffentlichung

Albéniz, „Iberia“, Hefte 1 u. 2 (Nr. 1–6); amCol 72583/7D 1946/47
Bach, Aria mit verschiedenen Veränderungen (Klavierübung IV. Teil, „Goldberg“-Variationen) BWV 988; Vic unveröff. (EV: RCA1983) 1941
Bach, Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903; Vic unveröff. (EV: RCA 1983) 1945/46
Bach, Inventionen c-Moll, E-Dur, F-Dur BWV 773, 777 und 779; Vic unveröff. (EV: RCA 1983) 1945/46
Bach, Sinfonien c-Moll, E-Dur und h-Moll BWV 788, 792 und 801; Vic unveröff. (EV: RCA 1983) 1945/46
Balakirew, „Islamey“ Poly 95 113 (WV: Des) 1928
Beethoven, „Für Elise“; amCol 13090 D 1947
Beethoven, Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15; a) + PhaO, Alceo Galliera; Col CX 1625 1958
b) + CGO, Bernard Haitink; Phi AY 035 281 6/1964
Beethoven, Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 19; a) + PhaO, Alceo Galliera; Col CX 1696 1958
b) + CGO, Bernard Haitink; Phi AY 035 281 9/1964
Beethoven, Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37; a) + PhilO, Eugene Ormandy; amCol MM 917 1947
b) + PhaO, Alceo Galliera; Col CX 1616 1958
c) + CGO, Bernard Haitink; Phi AY 035 281 6/1964
Beethoven, Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58; a) + PhaO, Alceo Galliera; Col CX 1333 5/1955
b) + CGO, Bernard Haitink; Phi AY 035 281 4/1965

c) + SöDBR, Leonard Bernstein; DG 2721 153 M 10/1976
Beethoven, Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73; a) + PhaO, Alceo Galliera; Col CX 1653 1958
b) + CGO, Bernard Haitink; Phi AY 035 281 6/1964
Beethoven, Klaviersonate f-Moll op. 2 Nr. 1; Phi AY 835 268 3-4/1964
Beethoven, Klaviersonate A-Dur op. 2 Nr. 2; Phi AY 835 267 3-4/1964
Beethoven, Klaviersonate C-Dur op. 2 Nr. 3; Phi AY 835 267 3-4/1964
Beethoven, Klaviersonate Es-Dur op. 7; Phi AY 835 268 3-4/1964
Beethoven, Klaviersonate c-Moll op. 10 Nr. 1; Phi AY 835 298 9/1964
Beethoven, Klaviersonate f-Moll op. 10 Nr. 2; Phi AY 835 298 9/1964
Beethoven, Klaviersonate D-Dur op. 10, Nr. 3; a) Col LX 1540/2 1951
b) Col CX 1696 1958/59
c) Phi AY 835 298 9/1964
Beethoven, Klaviersonate c-Moll op. 13 („Pathétique“); Phi AY 835 212 9/1963
Beethoven, Klaviersonaten op. 14 Nr. 1 und 2; Phi LY 802 729 4/1966
Beethoven, Klaviersonate B-Dur op. 22; Phi A 02 260 L 6/1962
Beethoven, Klaviersonate As-Dur op. 26; Phi A 02 259 L 6/1962
Beethoven, Klaviersonate Es-Dur op. 27 Nr. 1; Phi A 02 259 L 6/1962
Beethoven, Klaviersonate cis-Moll op. 27, Nr. 2 („Mondschein“); a) Col LX 8772/3 4/1950
b) Col CX 1513 1956/57
c) Phi A 02 259 L 6/1962
Beethoven, Klaviersonate D-Dur op. 28 („Pastorale“);

Phi A 02 260 L 6/1962
Beethoven, Klaviersonate G-Dur op. 31 Nr. 1; Phi LY 802 706 4/1966
Beethoven, Klaviersonate d-Moll op. 31 Nr. 2 („Sturm“); Phi LY 802 706 2/1965
Beethoven, Klaviersonate Es-Dur op. 31 Nr. 3; a) Col CX 1039/41 1/1947
b) Phi LY 802 730 2/1965
Beethoven, Klaviersonaten op. 49 Nr. 1 und 2; Phi LY 802 729 4/1966
Beethoven, Klaviersonate C-Dur op. 53 („Waldstein“); a) amCol ML 2078 1947/49
b) Col CX 1513 1956/57
c) Phi AY 835 212 9/1963
Beethoven, Klaviersonate f-Moll op. 54; a) Col CX 1742 ca. 1957/60
b) Phi LY 835 380 10/1965
Beethoven, Klaviersonate f-Moll op. 57 („Appassionata“); a) Col CX 1625 4/1958
b) Phi LY 802 730 11/1965
Beethoven, Klaviersonate Fis-Dur op. 78; a) Col CX 1625 4/1958
b) Phi LY 802 730 11/1965
Beethoven, Klaviersonate G-Dur op. 79; Phi LY 802 729 4/1966
Beethoven, Klaviersonate Es-Dur op. 81 a („Les Adieux“); a) Col CX 1616 11/1957 + 4/1958
b) Phi LY 835 380 4/1966
Beethoven, Klaviersonate c-Moll op. 90; Phi LY 835 380 4/1966
Beethoven, Klaviersonate A-Dur op. 101; a) Col CX 1513 11 + 12/1956
b) Phi LY 802 906 3/1969
Beethoven, Klaviersonate B-Dur op. 106 („Hammerklavier“); Phi AY 835 383 9/1963
Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109; Phi AY 835 383 11/1965

Beethoven, Klaviersonate As-Dur op. 110; a) Col CX 1610 3/1957
b) Phi AY 835 382 10/1965
Beethoven, Klaviersonate c-Moll op. 111; a) Col CX 1610 3/1957
b) Phi AY 835 382 10/1965
Beethoven, Konzert für Klavier, Violine und Violoncello („Trippelkonzert“) C-Dur op. 56; + Henryk Szeryng, János Starker, NPhaO, Eliahu Inbal; Phi 6500 129 9/1970
Beethoven, Rondo G-Dur op. 51, Nr. 2; Phi AY 835 212 9/1963
Beethoven, Variationen F-Dur op. 34; a) Vic 11-8130/1 1941
b) Phi LY 802 743 11/1968
Beethoven, Variationen Es-Dur op. 35 („Eroica“); a) Vic 11-8131/3 1941
b) Bru AXTL 1024/5 1952
c) Phi LY 802 743 11/1968
Beethoven, Variationen C-Dur op. 120 („Diabelli“); Bru AXTL 1024/5 1952
Beethoven, Variationen c-Moll WoO 80; a) Col CX 1742 1960
b) Phi LY 802 743 11/1968
Beethoven, Violinsonaten Nr. 1–10; Vanguard 1109/12 M 1944
Beethoven, Violinsonaten D-Dur op. 12 Nr. 1 + F-Dur op. 24 („Frühling“); + Arthur Grumiaux; Phi 9500 055 3/1975
Beethoven, Violinsonaten A-Dur op. 12 Nr. 2 + a-Moll op. 23; + Arthur Grumiaux; Phi 9500 263 5/1976
Beethoven, Violinsonaten c-Moll op. 30 Nr. 2 + G-Dur op. 30 Nr. 3; + Arthur Grumiaux; Phi 9500 220 4/1976
Brahms, 4 Balladen op. 10; Phi 9500 446 8/1977 + 4/1978
Brahms, Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15; a) + PhaO, Basil Cameron; HMV 230/35 4/1947
b) + PhaO, Carlo Maria Giulini; Col SAX 2387 1960
c) + CGO, Bernard Haitink; Phi 6500 018 10/1969
Brahms, Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83; a) + PhaO, Carlo Maria Giulini; Col SAX 2466 1962
b) + CGO, Bernard Haitink; Phi 6500 019 10/1969
Brahms, Klaviersonate fis-Moll op. 2; Phi 9500 066 6/1973
Brahms, Klaviersonate f-Moll op. 5; Phi 6500 377 11/1971
Brahms, Scherzo es-Moll op. 4; Phi 6500 377 11/1971
Brahms, Variationen und Fuge über ein Thema von Handel B-Dur op. 24; Phi 9500 446 8/1977 + 4/1978
Brahms, Variationen über ein Thema von Paganini op. 35, Hefte 1 und 2; Phi 9500 066 3/1974
Busoni, Elegie Nr. 5 „Die Nächtlichen“; Poly 90 025 (WV: Des) 1928
Busoni, Sonatine Nr. 6; Carmen-Fantasie; Elec EH 102 ca. 1928
Chopin, Andante spianato und Grande Polonaise Es-Dur op. 22; a) + Little Orchestra Society New York, Thomas Scherman; Col LX 1267/8 8/1947
b) + LPO, Eliahu Inbal; Phi 6500 422 6/1972
Chopin, Balladen Nr. 1–4; a) amDec DX-130 1953
b) Phi 9500 393 4/1977
Chopin, Ballade Nr. 3 As-Dur op. 47; Parl R 20443 4/1939
Chopin, Barcarolle Fis-Dur op. 60; a) amDec DX-130 1953
b) Phi 9500 963 8/1980
Chopin, Étüden op. 10 Nr. 1–12; Col CX 1443 5/1956
Chopin, Étüden Nr. 3+9; Elec EH 386 1928/29
Chopin, Étüde Nr. 4; Elec EG 1500 (WV: Des) ca. 1/1929
Chopin, Étüde Nr. 8; Parl R 2588 ca. 1930
Chopin, Étüden op. 25 Nr. 1–12; Col CX 1444 6/1956
Chopin, Étüden Nr. 1+2; Elec EG 1500 (WV: Des) ca. 1/1929
Chopin, Fantasie f-Moll op. 49; a) Col SAX 2401 4/1960
b) Phi 9500 393 4/1977

Chopin, Große Fantasie über polnische Weisen A-Dur op. 13; + LPO, Eliahu Inbal; Phi 6500 422 6/1972
Chopin, Impromptu Nr. 1–4; a) amDec DX-130 1953
b) Phi 9500 963 8/1980
Chopin, Klavierkonzert Nr. 1 e-Moll op. 11; a) + SöDWDR, Otto Klemperer; Cetra LO 507 M10/1954
b) + LPO, Eliahu Inbal; Phi 6500 255 10/1970
Chopin, Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll op. 21; a) + NYPO, Fritz Busch; IGI-371 M12/1950
Chopin, Klaviersonate Nr. 3 h-Moll op. 58; Col SAX 2401 4/1960
Chopin, Konzert-Allegro A-Dur op. 46; Col CX 1443 1956
Chopin, Krakowiak F-Dur op. 14; + LPO, Eliahu Inbal; Phi 6500 309 6/1971
Chopin, Nocturnes Nr. 1–21; Phi 6747 485 9/1977 + 3/1978
Chopin, 3 Nouvelles Etudes; Col CX 1444 1956
Chopin, Préludes op. 28 Nr. 1–24; a) amCol ML 4420 1950/51
b) Phi 6500 622 4/1973
Chopin, Prélude Nr. 23 F-Dur; Elec EG 1500 (WV: Des) ca. 1934
Chopin, Prélude cis-Moll op. 45; Phi 6500 622 4/1973
Chopin, Prélude As-Dur Nr. 26; Phi 6500 622 4/1973
Chopin, Scherzi Nr. 1–4; amDec DX-130 1953
Chopin, Scherzo Nr. 3 cis-Moll op. 39; Parl R 20469 4/1939
Chopin, Scherzo Nr. 4 E-Dur op. 54; Col LX 8792/3 10/1950
Chopin, Tarantella Es-Dur op. 43; Parl R 2588 (WV: Des) ca. 1930
Chopin, Walzer Nr. 1–14; Phi 9500 739 5+9/1979
Chopin, Walzer Es-Dur op. 18; Cap/Col LX 1268 1947
Chopin, Walzer F-Dur op. 34 Nr. 3; Elec EG 833 (WV: Des) ca. 1930
Chopin, Walzer Nr. 15–19; Phi 9500 963 5+9/1979
Chopin, Variationen über „Là ci darem la mano“ B-Dur op. 2; + LPO, Eliahu Inbal; Phi 6500 422 6/1972
Chopin/Liszt, 6 Lieder; Phi unveröff. 4/1982
Chopin/Liszt, „Meine Feuden“; Col LX 8792 (WV: Des) 10/1950
Debussy, „Danse“ (Tarentelle Styrienne); Parl R 20476 4/1939
Debussy, „Estampes“; a) amCol 72886/8D 1949
b) Phi 9500 965 4/1980
Debussy, „Jardins sous la pluie“; Parl R 20476 4/1939
Debussy, „Images“ I und II; a) amCol MM 971 1949
b) Phi 9500 965 3/1979
Debussy, „Pour le piano“; amCol 72886/8 D 1949
Debussy, Préludes I; Phi 9500 676 3/1979
Debussy, Préludes II; Phi 9500 676 3/1979
Debussy, Prélude Nr. 3 „La Puerta del Vino“; Col LX 1550 (WV: Des) 6/1951
Granados, „Goyescas“ Nr. 4: „Quejas O La maja y es ruiseñor“; Col LX 1550 6/1951
Grieg, Klavierkonzert a-Moll op. 16; a) + PhaO, Alceo Galliera; Col CX 1531 4/1957
b) + CGO, Christoph von Dohnányi
c) + BSO, Colin Davis; Phi 9500 891 3/1980
Liszt, Années de pèlerinage, I Nr. 4 „Au bord d'une source“; Poly 95112 (WV: Des) ca. 1928
Liszt, Années de pèlerinage, Nr. 6 „Vallée d'Obermann“; Phi LY 802 906 3/1969
Liszt, Années de pèlerinage, II Nr. 5 + 6, Sonetti 104 u. 123 del Petrarca; Phi LY 802 906 3/1969
Liszt, Années de pèlerinage, II Nr. 7 „Après une lecture du Dante“, Fantasia quasi Sonata; Phi unveröff. 4/1982
Liszt, Années de pèlerinage, III Nr. 4 „Les jeux d'eau à la Villa d'Este“;

a) Parl E 10871 (WV: Des) 4/1929
b) Phi LY 802 906 3/1969
Liszt, Ballade Nr. 2 h-Moll; Phi LY 802 906 3/1969
Liszt, 3 Etudes de Concert; Phi 6747412 3/1974-1/1976
Liszt, Étüde Nr. 2 „La Leggerezza“, 2 Etudes de Concert („Waldesrauschen“ und „Gnomens-reigen“); Phi 6500 043 3/1970
Liszt, 12 Etudes d'exécution transcendante; Phi 6747 412 3/1974-11/1976
Liszt, „Harmonies poétiques et religieuses“; Nr. 3 „Bénédictio de Dieu dans la solitude“; Phi 6500 043 3/1970
Liszt, „Harmonies poétiques et religieuses“ Nr. 7 „Funérailles“; Phi unveröff. 4/1982
Liszt, Klavierkonzert Nr. 1 Es-Dur; a) + PhilO, Eugene Ormandy; amCol ML 4665 2/1952
b) + DänRSO, Miltiades Caridis; Opus MLG 79 M9/1967
c) + BSO, Colin Davis; Phi 9500 780 12/1979
Liszt, Klavierkonzert Nr. 2 A-Dur; a) + NYPSO, Guido Cantelli; IGI-371 M3/1953
b) + LPO, Bernard Haitink; Opus MLG 79 M4/1970
c) + BSO, Colin Davis; Phi 9500 780 12/1979
Liszt, Grandes Etudes de Paganini: Nr. 1 + 6; Poly 95111 (WV: Des) ca. 1928
Liszt, Grandes Etudes de Paganini: Nr. 2 + 5; Poly 95110 (WV: Des) ca. 1928
Liszt, Rhapsodie Espagnole; Tel E 1629 (WV: Des) zwischen 1929/35
Liszt, Sonate h-Moll; Phi 6500 043 3/1970
Liszt, Ungarische Fantasie; + PhilO, Eugene Ormandy; amCol ML 4665 2/1952
Liszt, Ungarische Rhapsodien: Nr. 8, 9, 10, 11, 13; amCol unveröff. (EV: Des) 10/1951 + 2/1952
Liszt, Valse mélancolique; Elec EG 836 8/1928
Liszt, Valse oubliée; Phi LY 802 906 3/1969
Liszt, Verdi-Paraphrasen (über „Rigoletto“, „Ernani“, „Il Trovatore“, „I Lombardi“, „Aida“, „Don Carlos“ und „Simon Boccanegra“); Phi 6500 368 11/1971
Mendelssohn Bartholdy, Rondo capriccioso op. 14; Col LX 1515 6/1951
Menter, Valse; Aeolian Duo Art unveröff. Rolle ca. 1922
Mozart, Fantasie d-Moll KV 397; Phi 6500 782 7/1973
Mozart, Fantasie c-Moll KV 475; Phi 6500 782 7/1973
Mozart, Klaviersonate G-Dur KV 283; Vic 18279/81 2/1941
Mozart, Klaviersonate c-Moll KV 457; Phi 6500 782 7/1973
Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570; Col LX 1551/3 7/1951
Mozart, Klaviersonate D-Dur KV 576; Vic 18279/81 2/1941
Mozart, Rondo a-Moll KV 511; Phil 6500 782 7/1973
Schubert, Allegretto c-Moll D. 915; a) Col CX 1709 1959
b) Phi 9500 755 3+9/1978
Schubert, Impromptu op. 90 Nr. 1–4; Phi 9500 641 1978
Schubert, Impromptu op. 142 Nr. 1–4, Nr. 1 f-Moll; Aeolian Duo Art 010 ca. 1922
Schubert, Klaviersonate A-Dur, op. 120 D. 664; Phi 9500 641 4/1980
Schubert, Klaviersonate c-Moll D. 958; Phi 9500 755 3+9/1978
Schubert, Klaviersonate B-Dur D. 960; Phi 9500 928 5/1980
Schubert, 3 Klavierstücke D. 946; Col CX 1569 10/1957
Schubert, Marsch E-Dur D. 606; Col CX 1709 1959
Schubert, Moments musicaux op. 94, Nr. 7; Col CX 1709 1959
Schubert, Fantasie C-Dur op. 15 („Wanderer-Fantasie“); Col CX 1569 (WV: Des) 9/1956
Schubert/Liszt, „Horch, horch, die Lerche...“;

Elek EG 833 (WV: Des) 2/1928
Schumann, Abegg-Variationen op. 1; Phi 6500 130 10/1970
Schumann, Arabeske op. 18; a) amCol 72362 D 1947
b) Phi LY 839 709 10/1967
Schumann, Blumenstück op. 19; Phi 9500 395 6/1976
Schumann, „Carnaval“ op. 9; a) Parl 20448/50 4/1939
b) Phi LY 802 746 9/1966
Schumann, „Davidsbündeltänze“ op. 6; Phi 6500 178 9/1971
Schumann, Fantasie C-Dur op. 17; Phi LY 802 746 9/1966
Schumann, Fantasiestücke op. 12; Phi 6500 423 3-4/1972
Schumann, Fantasiestück Nr. 2 „Aufschwung“ und Nr. 5 „In der Nacht“; UNO UNM 2 1962
Schumann, Fantasiestücke op. 111; Phi LY 802 793 11/1968
Schumann, „Faschingsschwank aus Wien“ op. 26; Phi LY 839 709 10/1967
Schumann, Humoreske B-Dur op. 20; Phi LY 839 709 11/1968
Schumann, Kinderszenen op. 15; Phi 6500 395 3/1974
Schumann, Klavierkonzert a-Moll op. 54; a) + Detroit SO, Karl Krueger; Vic M 1009 1944
b) + NYPSO, Victor de Sabata; IGI-297 M3/1951
c) + PhaO, Alceo Galliera; Col CX 1531 5/1957
d) + CGO, Christoph von Dohnányi; Phi AY 835 189
e) + BSO, Colin Davis; Phi 9500 891 3/1980
Schumann, Klaviersonate Nr. 1 fis-Moll op. 11; Phi LY 802 793 10/1967
Schumann, Klaviersonate Nr. 2 g-Moll op. 22; Phi 6500 394 3-4/1972
Schumann, „Kreisleriana“ op. 16; a) amCol 72362/6 D 1947
b) Phi 6500 394 3-4/1972
Schumann, Nachtstücke op. 23; Phi 6500 178 9/1971
Schumann, „Novelletten“ op. 21; Phi 6500 178 9/1971
Schumann, „Papillons“ op. 2; Phi 6500 395 3/1974
Schumann, Romanzen op. 28; Phi 6500 395 6/1976
Schumann, Sinfonische Etüden op. 13; Phi 6500 130 10/1970
Schumann, „Waldszenen“ op. 82; Phi 6500 423 9/1972
Strauss, Burleske; + CSO, Désiré Defauw; Vic 12-0279/80 1946
Strawinsky, Trois Mouvements de Pétrouchka; Nr. 1 „Danse russe“; Poly 90025 (WV: Des) ca. 1928
Tschaikowski, Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23; a) + PhaO, Alceo Galliera; Col CX 1731 1960
b) + BSO, Colin Davis; Phi 9500 695 4/1979
Weber, Klaviersonate Nr. 1 C-Dur op. 24; Vic 18521/3 2/1941
Weber, Konzertstück f-Moll; a) + CSO Désiré Defauw; Vic 12-0279/80 1946
b) + PhaO, Alceo Galliera; Col CX 1731 1960
„Thoughts on Beethoven's Sonatas“ (Arrau über Beethoven-Sonaten):
Phi (USA) PHS 3-915 1969

HINWEIS

Der Abdruck der vorliegenden, nach Komponisten geordneten Discographie Claudio Arraus von Ingo Harden geschieht mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Ullstein Verlages. Diese Zusammenstellung der Schallplatteneinspielungen des chilenischen Pianisten erscheint in diesen Wochen (erweitert um eine chronologische Auflistung) in dem von Ingo Harden verfaßten Ullstein-Buch (Nr. 40001): Claudio Arrau, Ein Interpretent-portrait.