

INTERPRETEN

DER ORGANIST KARL RICHTER

Eine inter- geschichtl

Von Klaus Peter Richter

Glanz ruht im öffentlichen Konzertleben gewöhnlich auf den Pianisten, den Dirigenten der Elite-Orchester, den klassisch-romantischen Solistenkonzerten, der Sinfonik. Die Organisten- und Kantorensphäre tritt selten aus ihrer Anonymität in jenen Lichtkegel.

Auch Karl Richter übernahm, als er 1951 nach München kam, mit dem Heinrich-Schütz-Kreis und dem Organistenamt an St. Markus, einer Orgellehrer-Stelle an der Musikhochschule und der Zusammenarbeit mit dem Bach-Verein die äußeren Attribute dieser Sphäre. Die Voraussetzungen, ihr das Stigma eines außergewöhnlichen konzertanten Glanzes zu verleihen, lagen bei ihm, nicht bei der Stadt, in die er kam. München war eine Bach-Diaspora, mehr cäcilianistischen Nachklängen und damit einer spezifischen Ausprägung des musikalischen Historismus verbunden: Pfitzner, Rheinberger und natürlich Wagner und Strauss. Richters musikalische Wurzeln hingegen lagen dort, wo – zumindest was die Bach-Interpretation betrifft – die historistische Rückwendung schon Frucht in einer blutvollen Musiziertradition mit eigenständiger künstlerischer Ausstrahlung getragen hatte: in Leipzig und Dresden, bei Karl Straube und Günther Ramin. Während in der Berliner Schule, von der Straube durch seinen Lehrer Heinrich Reimann mitgeprägt war, ein gleichmäßiges Fortissimo-Bachspiel auf der Orgel gelehrt wurde, verfuhr Straube dynamisch außerordentlich differenziert. Treffend nannte ihn sein Freund, Max Reger, des-

spiel zur Norm geworden ist. Richters eminentes handwerkliches Können bezeugte die Qualität dieser Tradition. Von Straubes Schülern führten wohl Günther Ramin, Richters wichtigster Lehrer, und Fritz Heitmann diesen dynamischen, von einem konzertanten Musizierimpuls gespeisten Stil am deutlichsten weiter. Plastische Artikulation, zügige Tempi, ein sinnlich-musikantischer Grundduktus lassen sich in Aufnahmen von Heitmann noch heute klar belegen (etwa in BWV 688 oder Präludium und Fuge Es-Dur auf TELDEC 6.41977 AJ oder in der „Kunst der Fuge“ auf TELDEC 6.41905 AJ), während Ramin darüber hinaus noch eine vitale, oft in die Nähe der Überhitzung drängende Impulsstärke in seinem Stil herausbildet. Welch eine andere Welt sich aus der gleichen musikalischen Herkunft gestalten läßt, zeigt sich am Beispiel der Ramin-Schüler Hans Heintze oder Helmuth Walcha. Besonders Walchas statisches, strenges Spiel zielt ganz auf die Darstellung linearer Polyphonie-Struktur ab und evoziert damit vor allem den metaphysischen Gehalt der Bachschen Musik; er versteht die Orgel als Medium klingender Transzendenz. Walcha spielt „Die Kunst der Fuge“ oft auf der Orgel, komponiert sie sogar zu einem

pretations- iche Würdigung

sen Orgelkompositionen er durch meisterhafte Interpretationen in Deutschland durchsetzte, einen „Bülow der Orgel“. Auch in der Spieltechnik, also in Artikulation (mit legato/portato-staccato, dem wichtigsten Ausdrucksmittel der Orgel), Phrasierung, der künstlichen Applikatur im Pedal (dem regelmäßigen Spitze-Absatz-Wechsel) oder im Spiel von einer Hand auf zwei Manualen, schafft Straube früh ein Niveau, das längst für das Bach-

Abschluß, Richter kann sich dieses Werk nur für Orchester vorstellen und hat es hie öffentlich auf der Orgel gespielt. Richter führt das sinnliche Musizieren von Ramin am originärsten weiter, jenes Ramin, der wie er Sohn eines protestantischen Pfarrers ist, am selben Tag geboren wurde und ein Improvisatoren- und Dirigiertalent ersten Ranges war. Ramin starb mit 58 Jahren ... (CANTATE 657 604, eine Aufnahme von 1950 mit Aus-

schnitten aus der h-Moll-Messe und Richter am Cembalo, dokumentiert das gemeinsame stilistische Grundverständnis.) Dieser elementare musikantische „élan vital“ war die wesentliche Bedingung für eine Bach-Resonanz, die nicht aus der Verehrung für die Historie zustande kam, sondern aus einem musikalischen Erleben sui generis: Richter verwaltete kein Stück Musikgeschichte, sondern er erschuf musikalische Ureignisse, hier und jetzt.

Fähigkeit zur Ausstrahlung

Unbegrenzte Variabilität war eine zweite Konstante in Richters Personalstil. Eine nachmittags beim Üben detailliert erarbeitete Registrierdisposition konnte im abendlichen Konzert völlig verändert werden, zugunsten neuer Inspirationen. Die Voraussetzung für ein solches Musizieren war ein Maß an technischem Können und intellektueller Souveränität, wie es nur wenigen Organisten verfügbar ist. Damit allein wurde jene bestechende virtuose Eleganz möglich, die den sonst wohlweislich in der Unsichtbarkeit der Kirchenempore verborgenen Organisten für den Konzertsaal legitimiert. Ruhig, fast unbewegt, stets auswendig spielend, in größter Intensität völlig konzentriert saß er am Spieltisch, alle sonst so oft mit der technischen Vielfalt des Instruments kämpfenden Spieler ein für allemal durch unangestrenzte Leichtigkeit und überlegene Eleganz zur Karikatur machend. Seine sinnliche Beziehung zur Orgel, die expressive Leidenschaft in ihrer Spannung zu intellekt-gesteuerter Brillanz und Virtuosität, sein Drang nach Schönheit, das hochkarätige Handwerk zielten vor allem auf die konzertante Seite der Orgel ab. Dementsprechend setzte Richter seine Maßstäbe vor allem im Konzert, im lebendigen Musizieren. Er war ein Mensch des Konzerts par excellence, und nur wo es der Tonkonserve gelang, etwas von dieser Ausstrahlung und Intensität einzufangen, kann sie heute eine

Ahnung seiner Wirkung vermitteln. Die Quellen seiner organistischen Klangphantasie und Gestaltungskraft lagen in vielem außerhalb der Orgel. Lange trug er sich mit dem Gedanken, Pianist zu werden, und Lehrer des Leipziger Konservatoriums rühmten seine Anschlagskultur und eine ungewöhnlich eindrucksvolle Interpretation der Beethoven-Sonaten (auch Ramin war bekanntlich ein hervorragender Pianist und Liedbegleiter). Sehr früh richteten sich seine Ambitionen, neben Oratorium und Kantate, auf Orchesterwerke der Klassik und Romantik. Kunde gibt eine Aufnahme von Haydn-Sinfonien mit den Berliner Philharmonikern (DG Resonance 2535 289); schon 1957 dirigierte er in München, ermuntert von Knappertsbusch, Bruckners Achte, bald studierte er Partituren Wagners (besonders „Tristan“) und Mozarts (wo es ihm vor allem die „Zauberflöte“ angetan hatte). Wer die Spannungsbögen einer Matthäus-Passion, einer h-Moll-Messe zu disponieren vermag, eine Sinfonie überblickt und ihren orchestralen Klangapparat beherrscht, spielt Bachs Orgelwerke, nicht zu reden von Reger oder Liszt, anders als jemand, der sich hinter dem Rückpositiv seiner Orgel von diesen Welten abschirmt. Übrigens eine (vielleicht durch gewisse Ansichten der „Orgelbewegung“ geförderte) Haltung, von der Johann Sebastian Bach zeitlebens weit entfernt war. Richter verfügte über die Fähigkeit zur Ausstrahlung, wie sie dem Dirigenten eignet: neben dem (erlernbaren) Handwerk des Dirigiertechnischen die wesentlichste (nicht erlernbare) Voraussetzung, einem Orchester, einem Publikum musikalische Vorstellungen zu vermitteln. Diese Ausstrahlung, die Kraft dirigentischer Vermittlung und Suggestion samt entsprechender Dispositionsfähigkeit über komplexe musikalische Struktur gaben Richters Orgelinterpretation ihren besonderen Rang und enthoben ihn der Sphäre des Kantors ebensoweit, wie uns heute Bach von St. Thomae enthoben ist.

INTERPRETEN

Der frühe Stil

Das Musizieren der 50er Jahre zielte, innerhalb der durch Variabilität gekennzeichneten Grundanlage seines Stils, auf größte Expressivität ab. Höchstens in den langsamen Sätzen der Triosonaten und in Choralvorspielen (von denen er nur wenige im Konzertrepertoire hatte) wird meditative Abdämpfung angestrebt. Viel Energie wird in die Formung des Bach-Chores gesteckt, dessen jugendlich-schlanker Klang (oft in der Nähe des spezifischen Thomaner-Klanges) den schnellen Tempi gewachsen sein muß. Die Aufführungen der Ansbacher Bachfeste (als Mitschnitte teilweise bei TELDEC und beim Bayerischen Rundfunk) geben Zeugnis davon.

Einer der vorzüglichsten Belege für Ausgewogenheit von expressiver Intensität und großem Atem innerhalb des frühen Orgelstils ist die Aufnahme von Dorischer Toccata und Fuge und der Partita „Sei gegrüßet“ auf der Marien-Orgel, Ottobrunen, die Richter 1957 eingeweiht hatte (TELDEC 6.41350). Die Partita vor allem, mit einer von subtiler Klangmythik bis zum Pleno (mit 32') reichenden Steigerungsdisposition, ist ein Juwel. Ein formales Detail zeigt die Subjektivität des frühen Richter: Nach der abschließenden 11. Variation wiederholt er den Choral, als Analogie (wie er später, nicht ohne eine gewisse Scheu bekannte) zur Aria der Goldberg-Variationen. Das war vielleicht weniger Zeichen einer strengen Verpflichtung gegenüber der Partitur, um so mehr aber gegenüber einem größeren geistigen, sehr legitimen Zusammenhang. Neben schnellen Tempi verwirklicht er seine expressiven Intentionen vor allem in Artikulation und Phrasierung, dem „Atmen“ auf der Orgel. In den massiven Akkordballungen der großen g-Moll-Phantasie (BWV 542) wird das, was in Bachs Musik (nach dem Maßstab des Satzes seiner Zeit) stärkster Affekt und durchaus dramatische Emotionalität ist, sehr konkret greifbar. Richter hat, wenn er in diesen Jahren die Phantasie spielte, die dra-

matische, so oft im Auffassungs-Klischee eines gleichmäßiglaufenden, affektgedämpften Bachspiels unterdrückte Seite der Musik meisterhaft zur Wirkung gebracht. Konsequenterweise spielte er später, wenn ihm an der „großen“ g-Moll als Zugabe gelegen war, nur die (affektversöhnende) Fuge allein (z.B. in Nördlingen, St. Josef, 1976).

In den Triosonaten BWV 525 bis 530 (die er, alle sechs, öfters zur Konzertvorbereitung durchzuspielen pflegte) stellte er die kammermusikalische Faktur und tänzerisch beschwingte Rhythmik heraus. Vor allem die Ecksätze gewannen so etwas von einem tönenden Kristall (einen Abglanz vermitteln DG 138 907 oder 139 321). Der schnelle, leidenschaftlich drängende Duktus dieser Jahre zeigt sich übrigens auch in den Cembalo-Interpretationen, besonders in den sechs Partiten, „Klavierübung I“ (DECCA SAWD 9913/9914). Die Leidenschaft für äußerst rasche Tempi führte in den späten 60er Jahren oft bis zur Überhitzung: Das Thema der großen e-Moll-Fuge wurde (etwa bei den Münchner Bachfesten 1966 und 67) zum feuernden Staccato, bei dem man um die Ansprache der Pfeifen und die erste Exposition im Pedal fürchtete...

Die Musikkritik sprach vom „Horowitz der Orgel“ und von der „Urkraft des Besessenen“. In dieser Zeit setzte sich Richter auch mit „klassischer“ Moderne auseinander und spielte 1970 im Münchner Herkulessaal mit den Philharmonikern unter Kempe Hindemiths „Konzert für Orgel und Orchester 1962“ und das Konzert für Orgel, Orchester und Pauken in g-Moll von Francis Poulenc (Mitschnitte besitzt der Bayerische Rundfunk). In der Markuskirche wurde, als Ergänzung zur Steinmeyer-Orgel, eine Ott-Orgel gebaut, mit Schleifladen und mechanischer Traktur. Seit 1964 brachten die mit auf seine Anregung hin veranstalteten Münchner Orgeltage die europäische Organisten-Elite in die Stadt.

Aber trotz glänzender Orgel-Erfolge im Zuge eines vehementen Ausbaus seiner inter-

nationalen Konzert-Karriere (Einweihung der Orgel im Wiener Musikvereinssaal, Premiere im Lincoln-Center, New York, Helsinki-Festival) schien die Orgel an den Rand seines Interesses zu rücken. Seine Zuwendung galt vor allem dem Orchester, dem Dirigieren – vorzugsweise jenseits von Bach. Einen in Intensität und mystischer Glut außergewöhnlichen Niederschlag trug sie beispielsweise in einer Aufführung von Verdis „Requiem“ 1969 in München.

Der späte Stil

Am Anfang der 70er Jahre begannen gesundheitliche Belastungen ihre Schatten zu werfen: der Kreislauf, das Herz, die Augen. Oft äußerte sich ein abgrundtiefer Kulturpessimismus. Im Orgelspiel zeigte sich häufig eine gewisse Anstrengung, ein völlig ungewohnter Kraftaufwand. Temposchwankungen und subjektive Manieren brachten Brüche in die Stücke, die musikalisch nicht immer überzeugten (z.B. Herkulessaal, März 1976). Dies



Viermal Karl Richter: als Kantor und Organist (links), als Leiter des Münchner Bachchores und Bachorchesters, als Dirigent (rechts) – hier im Gespräch mit Dietrich Fischer-Dieskau während der Gesamtaufnahme „Orfeo ed Euridice“ von Christoph Willibald Gluck im Münchner Herkulessaal – und als Begleiter (unten rechts) – hier von Leonid Kogan



war kein Abbau an künstlerischer Potenz oder nachlassendes Handwerk; es schien vielmehr ein Signal für einen anderen, veränderten Willenszustand.

Obwohl er – oder weil er? – beständig dirigentischen Erfolg mit Beethoven (Missa Solemnis), Brahms (Requiem, 4. Sinfonie), Dvořák (Stabat Mater), Mozart (Requiem, g-Moll-Sinfonie) oder Bruckner (8. Sinfonie) hatte und 1979 erstmals,

Erfüllung einer Grundstrebung seines musikalischen Wollens, an einer deutschen Oper dirigierte (Glucks „Iphigenie auf Tauris“ in München), konnte er Resignation und Vanitas-Gefühle nicht immer verbergen. Doch je mehr eine reflektierende Resignation platten Mißmut und die Sorge um gesundheitliche Schwierigkeiten zu ersetzen begann, um so mehr entfaltete sie eine fruchtbare, weil innerlich lösende

Wirkung. Er schien oft davon auszugehen, daß er einen bestimmten Kreis abgeschieden hatte – und er wandte sich neu der Orgel zu.

Vielleicht sollte man sagen: „seiner“ Orgel. Denn sein Umgang mit ihr nahm etwas von „privatem“ Charakter an: Er schien mehr für sich zu spielen, eine Zwiesprache mit etwas Vertrautem, das man auf neue Weise schätzenlernt. Wie ein Symbol mutet es (jenseits der äußeren Gründe) an, daß er die Orgel-Professur aufgibt. Er scheint lieber vor einem verständigen, konzentrierten Publikum kleiner Städte zu spielen (wie 1980 in der Universität Bamberg, mit einem meisterhaften Konzert) und läßt sich auch endlich eine Hausorgel in seinem Schweizer Haus bauen.

Er spielt anders. Das manifestiert sich zum Beispiel in einer veränderten Zeitauffassung. Er spielt häufig langsamer als früher, hört mit Inständigkeit und zwingender Ruhe in die Musik hinein und baut dramatische Spannungsbögen. Seine Neigung zu einer gewissen Zerklüftung, zum Absetzen von Blöcken (wie etwa in den Variationen Nr. 9 und 10 von „Sei gegrüßet“ in seiner letzten Orgelaufnahme, auf der Silbermann-Orgel in Freiberg, DGA 2533 441) verdichtet sich zu einer neuen, überzeugenden Darstellung von Eindringlichkeit, ja Dramatik. Hatten sich früher Spannung und Intensität in einem vorwärtsdrängenden, zügigen Duktus und schnellen Tempi, gewissermaßen in der Linie aufgebaut, so bricht jetzt Tiefe auf. Eine Tiefe, die gelegentlich ans Unheimliche grenzte. Eine lineare Intensität erzeugt eine andere Spannung als eine auf Tiefe gerichtete. Ihre Beschwörung hatte etwas von der Art, wie sie in seiner unerhörten Konzert-Darbietung von Schumanns d-Moll-Sinfonie (im Kongressaal, München, 1976, im Konzert in memoriam Rudolf Kempe) jäh und bezeichnend hervorbrach: von existentieller Eindringlichkeit, angesiedelt an einer dunklen Grenze. Der Tod seines Freundes Kempe hatte ihn getroffen und verstört. Zäsuren in der Struktur, im



INTERPRETEN



Karl Richters früheste Schallplattenaufnahmen (an der Orgel) kamen noch in der DDR zustande, später nahm ihn die Teldec unter Vertrag; seit 1958 bis zu seinem Tode war Richter fest an die Deutsche Grammophon gebunden (unser Bild zeigt den Künstler im Abhörraum des Herkulesaal-Studios)

großen e-Moll-Präludium namentlich, im Thema fugatum der Passacaglia, in der d-Moll-Toccata, wurden nachdrücklich ausgespielt und erlangten dramatische Wucht. Pausen erhielten die Funktion von Steigerungsmitteln, und Artikulationsabläufe wurden demonstrativ hörbar gemacht, wie um etwas aus dem Inneren des Satzes bloßzulegen, ihn aufzubrechen. Dies geschah nie an technisch schwierigen Stellen – die Meisterschaft artifiziellen Handwerks blieb ungebrochen: Wie nebenbei verdoppelte er an den diffizilsten Stellen wichtige melodische Strukturen durch das Spiel einer Hand auf 2 Manualen (Passacaglia) oder Doppelpedal (Es-Dur-Fuge), wenn es die registriermäßige Konstellation zum Erhalt der dynamischen Balance erforderte – es geschah immer um bestimmter Gestaltungsvorstellungen willen. Auch gestisch drängte der dramatische Charakter von Zäsuren plötzlich zur Manifestation, durch stärkere Körperbewegungen, oft durch betontes Abziehen beider Hände von den Klaviaturen bis in Brusthöhe, durch Voraussetzung eines Einsatzes mit Dirigierbewegungen einer Hand: der Dirigierimpuls trat physisch nach außen.

Wer heute über Richters Ort in der modernen Bach-Interpretation nachdenkt, muß sich klarmachen, was sein Musizieren für die Zeit der frühen 50er

Discographische Hinweise: Orgelaufnahmen mit Karl Richter

Bach, Toccata und Fuge d-Moll BWV 565, Triosonate Nr. 2 c-Moll BWV 526, Präludium und Fuge d-Moll BWV 532, Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542; DG 138907 (1 S 30)

Bach, Präludium und Fuge Es-Dur BWV 552, Präludium und Fuge e-Moll BWV 548, Trio-Sonate Nr. 5 C-Dur BWV 529, Choralbearbeitungen „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel“ BWV 650, „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 645; DG 139321 (1 S 30)

Bach, Präludium und Fuge h-Moll BWV 544, Toccata und Fuge F-Dur BWV 540, Präludium und Fuge a-Moll BWV 543, Choralvorspiel „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654; DG 139325 (1 S 30)

Bach, Toccata und Fuge d-Moll BWV 565, Trio-Sonaten Nr. 1 Es-Dur BWV 525, Nr. 2 c-Moll BWV 526, Nr. 5 C-Dur BWV 529, Präludium und Fuge a-Moll BWV 543, Fantasie und Fuge g-Moll BWV 542, Choralbearbeitungen „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654, „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel“ BWV 650, „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 645; DG 2726518 (2 S 30)

Bach, Die sechs Orgelkonzerte BWV 592-597; DGA 2533170 (1 S 30)

Bach, Toccata und Fuge in d (dorisch) BWV 538, Choralpartita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ BWV 768, Passacaglia c-Moll BWV 582; DGA 2533441 (1 S 30)

Bach, Lieder aus Schemellis Gesangbuch; Peter Schreier mit Orgelbegleitung; DGA 2533458 (1 S 30)

Bach, Präludium und Fuge c-Moll BWV 546, Trio-Sonate Nr. 1 Es-

Dur BWV 525, Choralpartita „O Gott, du frommer Gott“ BWV 767, Canzona d-Moll BWV 588; DG 139387 (1 S 30)/gestrichen

Bach, Choräle BWV 645, 650, 654, Präludium und Fuge BWV 552, Toccata BWV 565; DG 2545028 (1 S 30)

Bach, Schübler-Choräle BWV 645, 650, Präludium und Fuge BWV 542, 552, Toccata und Fuge BWV 565; DG 2535611 (1 S 30)

Bach, Präludium und Fuge BWV 542, Toccata und Fuge BWV 565;

Decca 6.41568 AN (1 S 30)

Bach, Fantasie BWV 572, Pastorale BWV 527, Trio-Sonate BWV 530; Telefunk 6.41142 AQ (1 S 30)

Bach, Partite diverse BWV 768, Präludium und Fuge BWV 538;

Telefunken 6.41350 AH (1 S 30)

Feierliche Orgelmusik, Werke von Bach, Boellmann, Davis, Elgar u. a.;

Decca 6.48153 DM (1 S 30)

Händel, Orgelkonzerte Nr. 9–12; Telefunk 6.41567 AN (1 S 30)

Mozart, Fantasie f-Moll KV 608,

Brahms, 11 Choralvorspiele op. 122, **Liszt**, Präludium und Fuge über B-A-C-H.

DG 138906 (1 S 30)/gestrichen



Jahre bedeutete, als etwa in München das Bachbild durch verborgen wirkende Kirchenchöre und durch Aufführungen der Matthäus-Passion unter Robert Heger, Fritz Lehmann oder Eugen Jochum bestimmt wurde. Wenn damals ein Kritiker schrieb, Richters Matthäus-Passion verhalte sich dazu wie ein Gemälde von Lucas Cranach zu einem Karton von Peter Cornelius, so wird deutlich, wo hier in Wahrheit eine „romantische“ Deutung vorlag und wo, dem Wesen des Werkes gemäß, eine „authentische“.

Von hier aus wird auch sichtbar, was die durch Richters singuläres musikalisches Charisma bewirkte Steigerung der „Kantoren“-Sphäre zu konzertantem Glanz bewirkt hat: eine Vitalisierung der Musik Bachs, namentlich in ihren universalen Aspekten, und die Vermittlung einer Ahnung von den geistigen Dimensionen dessen Orgelmusik einem „säkularisierten“ Publikum gegenüber. Damit weckte er Erlebniszufriedenheit, schuf für die musikalische Kultur unserer Tage eine breite Resonanzgrundlage, die wesentliche Schicht jenes Humus, ohne den die heute darauf blühenden, oft recht seltsamen Pflanzen „historischen“ und „authentischen“ Musizierens kaum mit der Anteilnahme eines größeren Publikums rechnen könnten.

Wer durch die Jahre die nachschöpferische Potenz in seinen Orgelkonzerten erlebte, wer in seinen Passionen miterlebte, wie er (notabene: auswendig) Chor, Orchester und Solisten leitete, gleichzeitig am Cembalo in jeder Aufführung (wie auch in den Händel-Organkonzerten) stets neu improvisatorisch inspiriert war, der erfuhr hier zweifellos mehr von der musikalischen Universalität und vom Geist der Bach-Zeit – und damit von „Authentizität“ im substantiellen Sinne – als dort, wo heute der Begriff so plakativ bemüht wird und leider so oft nur ein (musikalisch) blasser Begriff bleibt.

FonoForum KRIK

April 1982/Inhalt

Bach, „Das wohltemperierte Klavier“; CBS 77 427 S. 52

Bach, 6 Brandenburgische Konzerte; DG 2727 009, DM 25,- S. 46

Bach, Messen F-Dur und A-Dur; DG 2547 061, DM 14,- S. 53

Balbastre, Pièces de Clavecin 1759, **Couperin**, Pièces de Clavecin 1751; Deutsche Harmonia Mundi 1 C 065-999 22, DM 26,- S. 49

Beethoven, Sinfonie Nr. 7; EMI 1 C 067-99872 T, DM 27,- S. 40

Beethoven, Sinfonie Nr. 9; DG 2741 009 S. 40

Bernstein, „Dybbuk Suites“ Nr. 1 und 2; DG 2531 348, DM 26,- S. 41

Brahms, Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll und Nr. 2 B-Dur; CBS 79 221 S. 47

Bruckner, 10 Sinfonien; DG 2740 253 S. 41

Chopin, Variationen, Polonaisen u. a.; Decca 6.42543 AW, DM 26,- S. 50

Corelli, 6 Sonaten aus op. 5; EMI/Elec. 1 C 065-45712, DM 26,- S. 48

Du Mont, „Memorare“, „Dialogus de anima“ u. a.; Harmonia Mundi France 1077 S. 54

Dvořák, „Requiem“ op. 89; Erato STU 71430 S. 52

Enzensberger, „Der Untergang der Titanic“; DG 2570 020, DM 25,- S. 63

Fauré, „Dolly“ op. 56, „Ballade“ op. 19; CBS 37246, DM 30,- S. 50

Frisch, „Andorra“; DG 2755011 S. 63

Gluck, „Orphée et Euridice“; Philips 677033, DM 49,90 S. 58

Guédron, Couville, Gautier u. a., Französische Aires de Cour; Harmonia Mundi France 1079/80 S. 54

M. Haydn, „Vesperae“ und 2 Graduales „In Festo Sanctorum Innocentium“; Budapest FX 12301 S. 53

Holst, „The Planets“; EMI 067-43 028 T, DM 27,- S. 42

Lehár, „Der Zarewitsch“; Eurodisc 301 291-435 S. 59

Liszt, „Les Préludes“, „Orpheus“, „Tasso“ u. a.; EMI 157-43 116/19, DM 79,- EMI 157-43 120/23, DM 60,- S. 42

Mahler, Sinfonie Nr. 8; CBS 79 238 S. 43

Mazzola, „Akroasis“ – Beethovens Hammerklavier-Sonate in Drehung; Wergo SM 1024, DM 22,- S. 55

Morago, Magalhaes, Cordosa, Joao IV., „Laudate Pueri“, „Commissa mea“ u. a.; Teldec 6.35582 GK, DM 79,- S. 56

Mozart, „Die Zauberflöte“; EMI 1 C 165-43 110/12, DM 75,- S. 56

Mozart, Vivaldi, Francaix, Divertimento B-Dur, Concerto g-Moll u. a.; Jeton 200 4404, DM 26,- S. 48

Mozart, Divertimento D-Dur; EMI 1 C 065-99 866, DM 26,- S. 48

Mussorgsky, „Bilder einer Ausstellung“; DG 2531354, DM 26,- S. 46

Offenbach, Ouvertüren zu „Orpheus in der Unterwelt“ u. a.; DG 2532 006, DM 26,- S. 59

Reger, Serenaden D-Dur und G-Dur; Claves D 8104, DM 25,- S. 49

Satie, Ausgewählte Klavierwerke; Pan 130010 S. 51

Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 7 C-Dur u. a.; Decca 6.35561 FA, DM 50,- S. 43

Schumann, „Kinderszenen“ op. 15, „Kreisleriana“; Philips 9500 964, DM 26,- S. 50

Strawinsky, „Le Sacre du Printemps“; BIS LP-188 S. 52

Tschaikowsky, Sinfonien Nr. 1–6; Philips 6768 267 S. 46

Verdi, Bellini, Puccini u. a., Ausschnitte aus „Ernani“, „I Masnadieri“ u. a.; Decca 6.35501 FA, DM 50,- S. 56

Verdi, „Der Troubadour“; Bellaphon/Acanta 794.23.301 S. 58

Verdi, „Un ballo in maschera“; DG 2740 251 S. 56

Vogel, Späte Kammermusikwerke; Jecklin Disco 555 S. 55

Wagner, „Tristan und Isolde“; Decca D 250 D 5 S. 57

VERSCHIEDENES

Bartók, Suite op. 14 u. a., **Scarlatti**, Sonaten, **Kodaly**, aus „Ungarische Volksmusik“, **Debussy**, **Beethoven**, Sonaten; Hungaroton LPX 12326-33 S. 60

Bartók, Bach, Kodaly, Rumänische Volkstänze, „Allegro barbaro“ u. a.; Hungaroton LPX 12334-38 S. 60

Hungarian Folk Musik, Gramophone Records with Bartóks Transcriptions; Hungaroton LPX 180 58-60 S. 60

Dessau, 22 Lieder und Gesänge; VEB Deutsche Schallplatten Berlin DDR, Nova 8 85 190 S. 61

Haydn, Arien; Philips 9500 929, DM 26,- S. 61

Historische Märsche in zeitgenössischer Besetzung; Teldec 6.35544 FK, DM 59,- S. 63

Loriot, Hamann, „Fernsehabend“, „Herren im Bad“ u. a.; DG 2570 208, DM 25,- S. 62

Milhaud, Fissinger, Sibelius, Schostakowitsch, „Suite for Marimba“ u. a.; BIS LP 149 S. 62

Thomas, Offenbach u. a., „Zauber der Spiel-dose“; Tudor 76008, DM 22,- S. 62