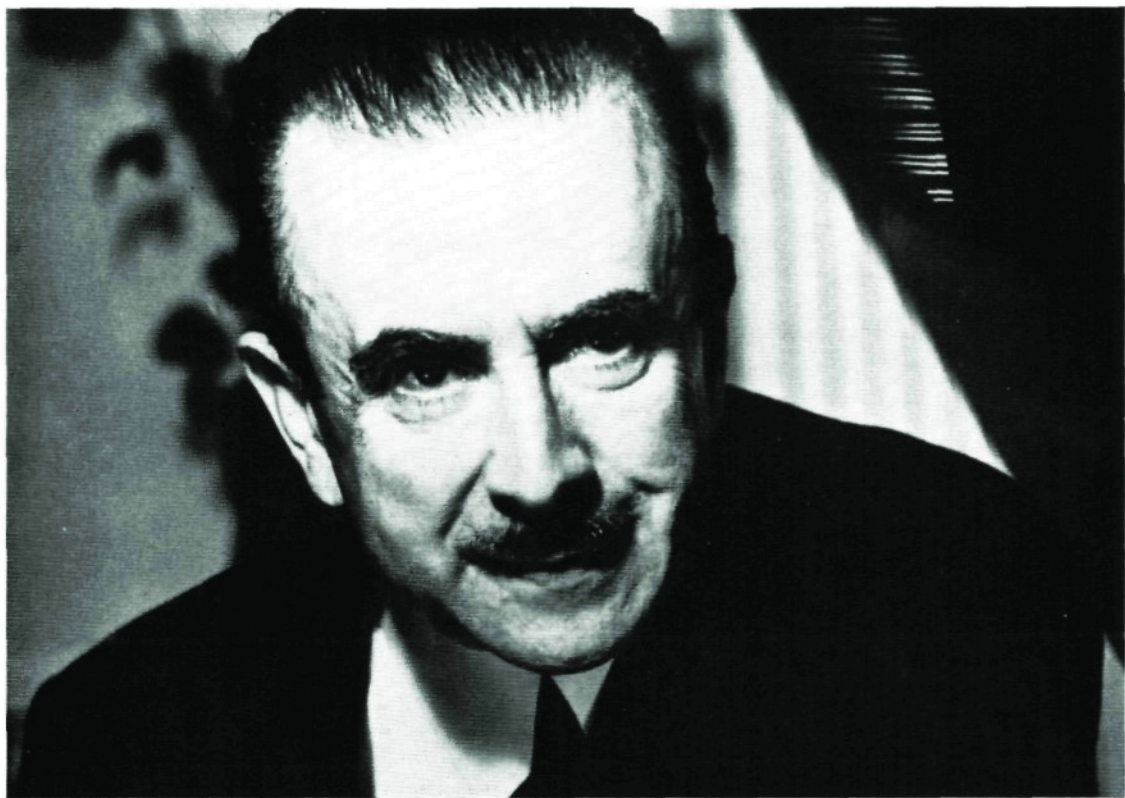




Bekenntnis im Studio

Claudio Arrau
beendete seinen
Beethoven-Zyklus

Nach einem eher zaghaften Start in den Jahren 1963 und 1964 hat Philips vor kurzem nicht weniger als fünf Platten ihres Zyklus der Beethoven-Sonaten mit Claudio Arrau herausgegeben und damit das Unternehmen einer neuen Gesamtaufnahme dieses Zentralwerks der Klaviermusik zum Abschluß gebracht. Unser Mitarbeiter Jürgen Meyer-Josten hatte vor einigen Monaten Gelegenheit, mit Arrau ein ausführliches Gespräch über künstlerische Fragen zu führen, das wir, ergänzt durch einige kritische Anmerkungen zu den neuen Aufnahmen, aus diesem Anlaß veröffentlichen.

Im November 1966 hatte ich Gelegenheit, Claudio Arrau persönlich kennenzulernen. Es war für mich die eindrucksvolle Begegnung mit einem Künstler, dessen Denkart und Sprechweise völlig analog seinen Interpretationen sind: tiefeschürfend, eindringlich, geprägt von Wissen und Selbstdisziplin. Das stete Bestreben, der Musik, ja allen geistigen Dingen auf den Grund zu gehen, scheint mir nicht nur das Hauptmerkmal seiner Kunst, sondern zugleich der entscheidende Wesenszug des Menschen Claudio Arrau zu sein. Schon seine wahrhaft umfassende Bildung ist imponierend; Arrau, der mehrere Sprachen fließend beherrscht, liest beispielsweise

jede wichtige literarische Neuerscheinung, die in einer der Weltsprachen veröffentlicht wird. Doch schlechthin überwältigend ist sein pianistisches Repertoire, das heute etwa 76 verschiedene Recital-Programme und 63 Konzerte für Klavier und Orchester umfaßt — praktisch die wesentlichsten Teile der Klavierliteratur bis hin zur Moderne. Das gesamte Klavierwerk von Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin und Debussy ist darin ebenso vertreten wie die gewichtigsten Kompositionen von Schumann, Weber, Liszt und Brahms. Claudio Arrau wurde am 6. Februar 1903 in Chillan, einer chilenischen Stadt südlich

von Santiago, geboren. Mit vier Jahren konnte er bereits Noten lesen, als Fünfjähriger gab er sein erstes Konzert. Er erhielt schließlich ein Staatsstipendium seines Landes, das es ihm ermöglichte, sich bei Martin Krause am Sternschen Konservatorium in Berlin ausbilden zu lassen.

Edwin Fischer unterrichtete damals ebenfalls an diesem Institut, und er berichtete über das Erscheinen Claudio Arraus: „Eines Tages kam ein Vater mit seinem Sohn, der mir vorspielen wollte. Als ich ihn fragte, was er spielen könne, fragte er zurück: ‚Was willst du hören? Ich habe den ganzen Bach drauf!‘ Schon nach kurzem Vorspiel war ich von der ganz außerordentlichen Begabung dieses erst sieben Jahre alten Jungen aufs äußerste beeindruckt. Angesichts dieser Einmaligkeit fühlte ich mich für den Unterricht nicht zuständig. Ich empfahl ihn daher unmittelbar an meinen Lehrer Krause. Später ist dieses ‚Wunderkind‘ zu einem der bedeutendsten Pianisten von Weltrang geworden — und bis heute geblieben.“ So wie Arrau auch an seine Schallplatten-

einspielungen herangeht: im Bewußtsein, damit „beinahe ein Bekenntnis“ zum betreffenden Werk abzulegen, so äußerte der große Pianist seine Überzeugungen, Erfahrungen und Ansichten zu vielen Aspekten des Klavierspiels und zur Kunst der Interpretation überhaupt. Hier einige Abschnitte aus dem Gespräch:



M.-J.: Herr Prof. Arrau, Sie gelten als typischer Vertreter der deutschen Pianistenschule, obwohl Sie ja Chile sind, und zwar, weil Sie Ihre Hauptausbildung bei Martin Krause, dem Schüler Liszts, erhalten haben. Was halten Sie von dieser Meinung?

Arrau: Ich könnte vielleicht sagen, daß ich mir die deutsche Schule, im besonderen die Lisztische Tradition, von Martin Krause aneignete. Trotzdem habe ich versucht, einen weiten Horizont, einen internationalen Horizont immer zu behalten und möglichst alle Stilarten zu beherrschen, weil ich weder an Nationalitäten in der Musik glaube noch an Spezialisierungen.

M.-J.: Sie haben in den zwanziger Jahren als ganz junger Mann das erste große Aufsehen erregt, als Sie das gesamte Werk Bachs interpretierten und dann, glaube ich, auch als erster das gesamte Klavierwerk Mozarts. Man hat Ihnen damals gern zum Vorwurf gemacht, Sie hätten das aus einer gewissen Sensationslust getan. Was führte Sie dazu?

Arrau: Das Bedürfnis, die musikalische Sprache und die Welt eines Komponisten wirklich zu verstehen und zu beherrschen. Ich finde, wenn man das gesamte Werk eines Komponisten vor Augen hat, kann man vieles besser verstehen und in das Gesamtbild einfügen. Gewisse Dinge, die einem sonst vollkommen rätselhaft wären, werden manchmal durch Analogien mit anderen Werken, manchmal aus anderen Gebieten — zum Beispiel aus der Kammermusik, aus dem Orchesterwerk, aus den Liedern des betreffenden Komponisten —, verständlich. Je mehr man im Werk eines Komponisten bewandert ist, desto besser wird man diesen Komponisten und das Wesentliche, den innersten Kern seiner Musik verstehen. Das war der ursprüngliche Grund und der ursprüngliche Sinn dieser Gesamtauführungen.

M.-J.: Inzwischen, glaube ich, spielen Sie Bachs Klaviermusik — ich weiß: Bachs Cembalomusik — überhaupt nicht mehr. Warum nicht?

Arrau: Gerade dadurch, daß ich mich so lange und so viel mit Bachs Musik beschäftigte, kam ich zu der Überzeugung, daß diese Musik auf dem modernen Klavier eine Dimension bekommt, die nicht zu ihr gehört und ihr nicht gemäß ist. Ich finde, das Klavier wurde erfunden für den Ausdruck des Individuums und seiner persönlichen Gefühle und Konzeptionen. Man sagt ja immer: Wenn Bach den modernen Flügel gekannt hätte, hätte er ihn begrüßt. Aber ich bin nicht ganz der Meinung. Ich glaube, seine Musik gehört noch irgendwie in die Welt des musikalischen Mittelalters. Die Möglichkeit der tausendfältigen Nuancierungen auf dem Klavier verführt den Spieler und wird ihn immer dazu verführen, Dinge in die Musik hineinzubringen, die gar nicht wesentlich für sie sind. Es ist schwer zu erklären; aber es ist meine tiefste Überzeugung, und wenn ich je wieder Bach spiele, wird es auf dem Cembalo sein.

M.-J.: Wie haben Sie sich überhaupt Ihr immenses Repertoire erarbeitet? Ich hörte davon, daß Sie auch jedes literarische Werk, was die Zeit, in der die Komposition entstand, irgendwie beleuchtet, sich zu eigen machen. Stimmt das?

Arrau: Um die erste Frage zu beantworten: Da muß ich Ihnen sagen, daß ich von klein auf fleißig war und mich nie mit einem begrenzten Repertoire begnügt habe, daß ich eigentlich ständig neue Sachen einstudierte, aus einem Drang heraus, eben einen Überblick über die gesamte Musik, wenn Sie wollen, oder hauptsächlich über die gesamte Klaviermusik zu bekommen, und auch aus einer Ungeduld heraus, einem Wissensdrang, einem Drang, Dinge immer tiefer zu verstehen.

Dann habe ich eigentlich immer für sehr wesentlich gehalten, daß man die Komposition und die Werke aus der geistigen Atmosphäre ihrer Zeit, ihrer Umgebung und besonderen Umstände, aus dem persönlichen Schicksal der betreffenden Komponisten heraus gestaltet, und deswegen habe ich versucht, alles, die gesamte Kultur der Zeit und des historischen Augenblicks, in mich aufzunehmen, zu verarbeiten und das alles in die Interpretation der betreffenden Werke hineinfließen zu lassen. Ich weiß nicht, ob ich mich klar ausgedrückt habe.

M.-J.: Aber wie bewältigt man dieses ungeheure Arbeitspensum?

Arrau: Als junger Mensch — eigentlich bis zu meinem 35. Lebensjahr — habe ich regelmäßig acht bis neun Stunden am Klavier gesessen und habe es mir zur Regel gemacht, außerdem noch drei bis vier Stunden täglich planmäßig zu lesen. Ich war als junger Mensch sehr fleißig — was ich jetzt nicht mehr bin.

M.-J.: Heute können Sie von den Zinsen Ihres Kapitals leben ...

Arrau: Bis zu einem gewissen Grade. Natürlich muß man die Zeit planen. Das ist ein Ratschlag, den ich immer meinen Studenten gebe, daß sie die Zeit planen müssen; und auch gerade dieses Sich-Zu-Zwingen als Disziplin ist besonders wichtig! Zuerst als Disziplin, später wird es ein Bedürfnis, etwa damit anzufangen, zwei Stunden planmäßig zu lesen.

M.-J.: Hat eigentlich Ihr Lehrer Martin Krause Sie zu dieser ganz besonders konsequenten Art des Erarbeitens angehalten?

Arrau: Es war größtenteils sein Einfluß. Er hat sich nicht nur um meine musikalische Erziehung bekümmert, sondern auch um meinen Lesestoff. Ihm lag an der Gesamtentwicklung der Persönlichkeit dieses Kindes. Ich war ein Kind, als ich zu ihm kam.

M.-J.: Wieviel Jahre waren Sie bei ihm?

Arrau: Von meinem 10. bis 15. Lebensjahr, aber so intensiv, daß ich wirklich alles, was ein Lehrer einem geben kann, glaubte bekommen zu haben und mich dann weigerte, zu anderen Lehrern zu gehen. Von da ab war ich Autodidakt.

M.-J.: Und gab es noch einen der großen Pianisten der damaligen Zeit, der Sie durch sein Erscheinen, durch sein Spiel besonders beeinflusst hat?

Arrau: Oh ja, hauptsächlich zwei große Klavierpersönlichkeiten, an erster Stelle Busoni, den ich vergötterte und dessen Einfluß ich heute noch spüre. Und die andere Persönlichkeit war Teresa Carreño, die als Kind einen unauslöschlichen Eindruck auf mich gemacht hat, und natürlich auch d'Albert. Obwohl d'Albert damals schon — pianistisch gesehen, instrumentell gesehen — auf dem absteigenden Ast war. Dann Edwin Fischer und Arthur Schnabel.

M.-J.: Ich besitze als besondere Kostbarkeit meiner Schallplattensammlung Ihre Aufnahme des Stückes „Die Nächtlichen“ von

harmonia mundi

Musik auf Schloß Schwetzingen

CARL STAMITZ

Concerto D-dur für Viola und
Orchester

Sinfonia concertante A-dur für
Violine, Viola, Violoncello und
Orchester

COLLEGIUM AUREUM

30 cm Stereo HMS 30 840 25,- DM

FONO-Schallplattengesellschaft 44 Münster

KÜNSTLER- NACHRICHTEN

Fürstliche Freundlichkeiten unter Musikern: Während der USA-Tournee der Wiener Philharmoniker unter Karl Böhm wird Leonard Bernstein



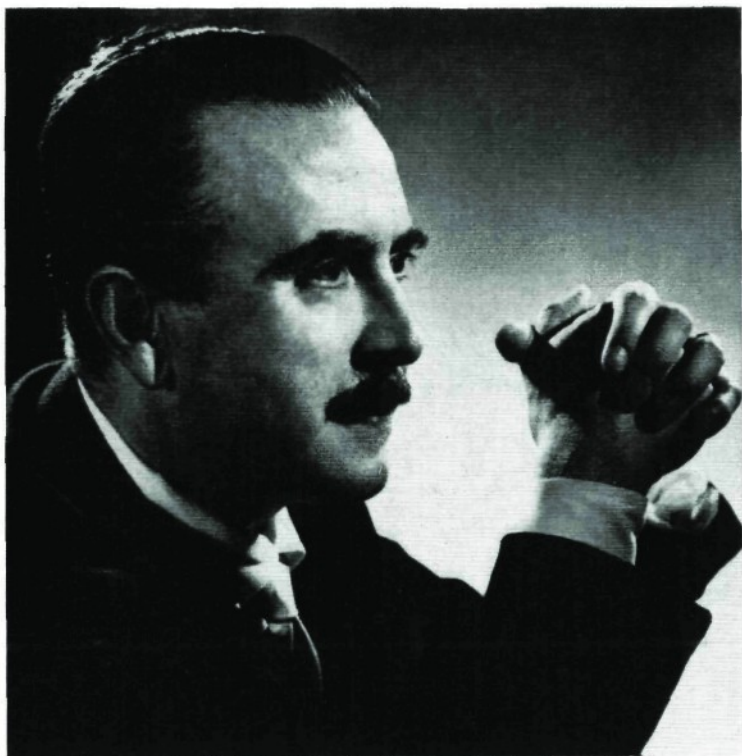
in dem New Yorker Konzert als Gast ein Werk des Programms dirigieren, während umgekehrt Karl Böhm sich einige Tage darauf revanchiert und in einem Bernstein-Konzert der New Yorker Philharmoniker den Taktstock als „Solist“ übernimmt.

Nicolai Gedda sang Mitte Juni in München das Programm einer Arien-Platte für Electrola mit Ausschnitten aus Mozarts „Zauberflöte“, Beethovens „Fidelio“, Flotows „Martha“ und „Alessandro Stradella“, Nicolais „Lustiger Witwe“, Webers „Oberon“ und Wagners „Lohengrin“. Das Orchester leitete Heinrich Bender.

James King hat vor kurzem in den USA für RCA eine Liederplatte aufgenommen.



Bei der EMI-Aufnahme des „Fliegenden Holländers“ im Februar nächsten Jahres singt der amerikanische Tenor den Erik.



Busoni. Wann begannen Sie Werke für die Schallplatte einzuspielen?

Arrau: Schon sehr früh. Ich kann mich nicht mehr genau erinnern, aber es muß schon in den zwanziger Jahren gewesen sein.

M.-J.: Wie gehen Sie bei Ihren Schallplattenaufnahmen vor, Herr Professor Arrau? Empfinden Sie einen großen Unterschied zwischen der lebendigen Konzertatmosphäre und dem Studio?

Arrau: Ich glaube, daß das Schallplatten-Einspielen eine ganz andere Welt ist und sein muß. Die Platte hat ganz andere Möglichkeiten. Ich habe oft beobachtet: Wenn man ein Stück so einspielt, wie man es im Konzert wiedergibt, dann erscheint es beim Abhören manchmal beinahe wie eine Karikatur. Das Einspielen auf Platten muß ganz anderen Gesetzen gehorchen, denn es ist etwas, was bleibt, während das Improvisatorische des öffentlichen Spielens es mit sich bringt, daß jede Interpretation im Konzert einmalig ist. Hier muß man gewisse Dinge also — wie soll ich das sagen — richtig manifestieren. Es ist auch beinahe ein Bekenntnis. Und das kann nicht so improvisiert werden, wie man im Konzert spielt. Aber auf der anderen Seite liebe ich nicht das Zusammenkleben von einzelnen, kleinen Stückchen, wie es oft gemacht wird. Ich versuche immer, nach Möglichkeit einen Satz in einem Zug zu spielen, um die Kontinuität, um die Spontaneität nicht zu verlieren.

M.-J.: Interessieren Sie sich für die moderne Musik?

Arrau: Sehr, ich nehme sogar teil an den allermodernsten musikalischen Bewegungen und bin ein großer Anhänger von Pierre Boulez, von Stockhausen, von Luigi Nono, von Pousseur und anderen.

M.-J.: Würden Sie so weit gehen, etwa die

zweite Sonate von Boulez in Ihr Repertoire aufzunehmen?

Arrau: Ja, ich würde es sogar sehr gern tun, aber es ist natürlich eine Frage der Zeit. Um diese Dinge vorzubereiten und sie zu beherrschen, braucht man sehr viel Zeit, die mir im Moment fehlt. Vielleicht werde ich es doch noch machen.

M.-J.: Eine Frage bewegt mich ganz besonders. Ich finde, daß die Kontinuität im Reiche der Interpretationskunst aufgehört hat zu bestehen. Nach d'Albert kam zum Beispiel ein Arrau, doch wer kommt danach?

Arrau: Es ist sehr schwer, etwas darüber zu sagen. Ich könnte vielleicht so formulieren: Die jungen Leute, die jetzt spielen, werden durch die Umstände, durch den ganzen kommerzialisierten Konzertbetrieb vorwärtsgestoßen und müssen sich gegen eine Flut von Konkurrenten behaupten. Nehmen wir an, ein junges, sehr großes Talent bekommt einen Preis, wird über Nacht berühmt und muß nun den ungeheuren Erwartungen entsprechen, muß wahnsinnig üben, um sich zu beweisen, um besser zu spielen als die anderen... Es wird vom eigentlich Künstlerischen abgedrängt. Es kann sich nicht mehr konzentrieren, es kann sich nicht mehr auf seine Entwicklung konzentrieren, auf seine allgemeine Entwicklung. Das ist nämlich das Schlimme, die jungen Leute werden leicht Spezialisten, sie werden Akrobaten. Sie müssen trainieren wie Akrobaten, daß sie um Gottes willen nicht überflügelt werden von dem nächsten jungen Mann oder der nächsten jungen Frau. Die allgemeine Entwicklung der Persönlichkeit muß vernachlässigt werden, schon aus Zeitmangel. Es hat zu tun mit dem ganzen System des Musiklebens heutzutage. In meiner Entwicklungszeit hatten wir mehr Muße, unsere Gesamtkultur zu entwickeln, unser Weltbild uns selbst zu bilden, unsere Weltanschauung, das geistige Fundament aufzubauen, die ganze Persönlichkeit gleichmäßig von allen Seiten zu entwickeln. Das

ist heute kaum noch möglich. Es ist nicht die Schuld der jungen Leute, es ist einfach der Betrieb.

M.-J.: Und ein halbreifer Zustand wird dann oft schon als das endgültige Resultat angesehen...

Arrau: Ganz richtig! Der Ratschlag, den man den jungen Musikern immer wieder geben muß, ist: Versucht, eure Gesamtkultur zu entwickeln! Geht in Museen, geht ins Theater, lest Klassiker, die großen Bücher aller Zeiten und Epochen! Seid bewandert in der Kunst, in der Architektur, in der Dichtung! Erlebt all diese Dinge wirklich auf eine tiefe Art! Das alles spiegelt sich dann auf Umwegen in der Interpretation.

Und ich würde noch einen Ratschlag geben: sich vor der Eitelkeit zu hüten; denn die Eitelkeit kann ein Talent zerstören, kann die Entwicklung einer künstlerischen Persönlichkeit blockieren. Die Gefahr der Eitelkeit ist entsetzlich zerstörend.

M.-J.: Das ist, glaube ich, im Zeitalter der Massenkommunikationsmittel die größte Gefahr, die alles Nachschöpferische bedroht: dieses Bombardement an scheinbaren äußeren Erfolgen, die ein junger Musiker meistens kaum verkraften kann.

Zum Schluß habe ich noch eine ganz begrenzte technische Frage. Was halten Sie davon, Herr Prof. Arrau, wenn man sich manche, individuell verschieden schwierige Stellen der Literatur so zurechtlegt, daß das Ergebnis plastischer wird? Oder sollte man versuchen, es in jedem Fall so zu realisieren, wie es dasteht? Konkret gefragt: Die berühmten Oktavtriller im d-moll-Konzert von Brahms spielt die amerikanische Schule abwechselnd mit beiden Händen und mit der Sekundballung in der Oktave. Was halten Sie davon?

Arrau: Ich halte überhaupt nichts davon. Ich bin ein Todfeind solcher Varianten. Ich finde, wenn ein Komponist, der vom Klavierspiel auch noch so viel wußte wie der junge Brahms, es so geschrieben hat, dann nicht nur, weil er dem Interpreten einige Schwierigkeiten in den Weg stellen wollte, sondern weil er einen ganz bestimmten Klang suchte, der durch die Erleichterung oder durch die Änderung, durch die Umstellung vollkommen verlorengeht. Außerdem glaube ich an den expressiven Wert der Schwierigkeit an sich. Ich glaube sogar, daß die Komponisten uns manchmal — unbewußt vielleicht — Schwierigkeiten in den Weg legen. Ich weiß nicht, ob ich mich verständlich ausdrücke. Die Schwierigkeit ist auch ein Ausdruckswert. Wenn Sie derartige Stellen erleichtern, dann verlieren sie ihren ganzen Sinn. So die Triller in Brahms' d-moll-Konzert...

✱

„Mein Gott, kann dieser Mann Klavier spielen“, stöhnt Joachim Kaiser in seiner Betrachtung über Arrau. „... und ist dieser Mann in gleichbleibender Form!“ könnte man als Kritiker hinzufügen, denn die letzten fünf Platten seiner Beethoven-Serie zur Rezension vorliegen. Es gibt da kaum noch etwas zu sagen, was nicht schon in den Besprechungen der vorangegangenen Platten zum Ausdruck gekommen ist: Hier wie dort die gleiche Sonorität und Solidität, die gleiche Formvollendung, die gleiche Detailgenauigkeit und die gleiche Gewichtigkeit, ja Schwerblütigkeit des Musizierens. Bei einigen Sätzen gibt es dennoch Überraschungen. So etwa auf der Platte mit den „leichten“ Sonaten op. 14, op. 49 und op. 79 (Philips 802 729 LY, SM 30, 25,— DM) die sehr männliche, unverzerrte Darstellung des ersten Satzes der frühen G-dur-Sonate. Etwas unvermutet auch die massive und wichtige Wiedergabe des spielerischen Finalsatzes der Es-dur-Sonate

Für den Feinschmecker



Da Camera-Schallplatten
Heekargemünd

STREIFLICHTER

Es bieten seit kurzem an ...

... CBS Carl Nielsens erste Sinfonie mit dem Philadelphia Orchestra unter Ormandy (MS 7004)

... Delys eine Aufnahme des Rossini-Erstlings „La Cimbale di Matrimonio“ unter Renato Fasano

... RCA eine neue Peter-Serkin-Platte mit Schuberts Es-dur-Sonate und Schumanns Waldszene (LSC-2955)

... VEB Eterna unter dem Titel „Unser Leben im Lied“ eine „Geschichte der Sowjetunion in Liedern“ anlässlich des 50. Jahrestages der Oktoberrevolution

op. 31 Nr. 3 (auf Philips 802 730 LY zusammen mit der „Les Adieux“-Sonate und dem op. 78), der hier plötzlich so etwas wie beethovenschen Furor erhält, während umgekehrt die Appassionata (auf Philips 835 380 LY gekoppelt mit den Sonaten op. 54 und op. 90) durch ein sehr verhaltenes Gesangsthema im ersten Satz noch lyrische Züge bekommt als in Arraus früherer Einspielung. Ähnliches gilt von der „Sturm“-Sonate (Philips 802 706 LY, zusammen mit op. 31 Nr. 1), in deren erstem Satz die Gegensätze zwischen den geheimnisvoll auflösenden Akkorden und den erregten Zweifachfiguren nicht unterstrichen werden und der Schlußsatz so langsam und so wenig drängend genommen ist, daß sich die Erwähnung der Czerny-Anekdote auf der Plattentasche, der Satz sei durch einen galoppierenden Reiter angeregt, fast schon verbietet. Ganz ohne Überraschung für den Kenner der „Arrau-Linie“ geht es dagegen auf der Platte mit der Grande Sonate op. 22 und der Pastorale op. 28 ab (Philips 802 742 LY).

Aber was ist diese Arrau-Linie? Oder allgemeiner gefragt: Was ist das Besondere dieses neuen Beethoven-Zyklus? Zunächst muß festgestellt werden, daß die neue Serie großzügiger als die meisten anderen Einspielungen von Kempff, Yves Nat, Schnabel, Backhaus und Brendel disponiert ist und man sich den Raum von dreizehn Platten für die 32 Sonaten genommen hat. Dank dieser Großzügigkeit geht es, nachdem außerdem die Hammerklaviersonate in einem neuen Umschnitt mit ungetrenntem langsamem Satz vorgelegt wurde (802 732 LY), ohne häßliche technische Wendepunkte und ohne Sparmaßnahmen bei den Wiederholungen ab. Außerdem kommt der Klavierklang noch bei den ältesten Aufnahmen von 1963 sehr gut und voll über die Lautsprecher, auch bei der Aussteuerung brauchte man keine Kompromisse zu schließen. Etwas uneinheitlich ist vorerst die Präsentation, da zwar alle Platten graphisch ein-

heitlich gestaltet sind, jedoch erst die zweite Hälfte der Platten in den neuen dicken, albumartigen Taschen der Philips geliefert wird. Eine nachträgliche Umstellung der älteren Veröffentlichungen ist nach Auskunft der Firma jedoch vorgesehen.

Was dem Zyklus musikalisch seinen besonderen, unverwechselbaren Charakter gibt, resultiert aus einer ganzen Reihe von Faktoren, die sich aber in diesem Fall verhältnismäßig leicht auseinanderfaden lassen. Um beim Äußerlichen zu beginnen: Arrau Beethoven, darüber dürfte es kaum Diskussionen geben, ist der schönste Klavier-Beethoven, den es je gab. Nirgends sonst kann man tonlich so ausgewogene, abgerundete, so wenig an Finger und Schwierigkeiten erinnernde Sonaten hören — auch bei Backhaus nicht —, klingt das Klavier so selbstverständlich füllig und sonor. Man erlebt professionelles Klavierspiel höchster Potenz ähnlich dem Spiel Rubinstains, Richters oder Casadesus'.

Ein weiterer Superlativ ist angebracht, wenn es um Textgenauigkeit geht: Man kann Beethovens Vorschriften nicht gewissenhafter befolgen, als Arrau es in diesen Aufnahmen tut. Kein Akzent, kein Fortepiano, die nicht präzise ausgespielt werden. Und bei Läufen wie etwa den schnellen Passagen im Anfangssatz der Es-dur-Sonate op. 31 oder im langsamen Satz ihrer G-dur-Schwester wird nicht etwa der Wechsel von — beispielsweise — Sechzehntel-Triolen und Zweihunddreißigsteln als Versuch des Komponisten betrachtet, eine gleichmäßig abrollende Passage im starren Gerüst des Taktes unterzubringen, sondern wütend genommen und fein säuberlich auch die feinste rhythmische Nuance ausgespielt.

Die unbedingte Respektierung des Textes, die daraus spricht, bestimmt auch das Ausdrucksmäßige. Arrau hat nicht den Ehrgeiz, der Welt eine neue, noch nie gehörte Beethoven-Perspektive zu schenken. Auch will er die Lizenz des Nachschöpfers nicht so weit reichen lassen, daß der Hörer das Gefühl erhält, jede Sonate würde sozusagen im Moment des Spielens neu geschaffen. Und ebensowenig liegt es ihm, Sätze mit einer sozusagen literarischen Stimmung zu überlegen und Motive und Themen als Gesten, als „geronnene Seelenbewegungen“ darzustellen. Expression geht bei ihm allemal erst durch das Filter der künstlerischen Formung, das alle Naturalismen des Ausdrucks ausschließt. An die Stelle einer möglichst scharfen Ausprägung der Satz- und Sonaten-Charaktere tritt jedoch eine musikalische Detaillierung, die ihresgleichen sucht. Kein Motiv, keine Begleitstimme ist gering genug, um nebensächlich genommen oder großzügig überspielt zu werden. Dadurch erhalten Arraus Einspielungen ein Element des Schweren und zugleich Kultivierten, das sie ebenso weit entfernt von Backhaus großflächiger Monumentalität wie von Kempffs Clarté.

Das ist in einer Zeit des Interpretations-Expressionismus oder sogar -Exhibitionismus sicherlich nicht jedermanns Sache, und auch ich muß gestehen, daß mir Sätze wie etwa die Finali der Pastorale und des „Sturms“ etwas reichlich distanziert und objektiviert — der naheliegende Ausdruck „Blässe“ verbietet sich durch die strömende Musikalität des Arrau-Spiels — erscheinen. Eines ist für mich allerdings über alle Zweifel erhaben: Es gibt keine Aufnahme der berühmten Zweihunddreißig, die eher dem Charakter dauerhafter Dokumentation entspräche als diese. Arrau plädiert nachdrücklicher als alle seine Diskus-Vorgänger für den Klassiker, für den absoluten Musiker Beethoven, und was dabei vielleicht an stürmischer Attacke fehlt, wird für den Schallplattenhörer, der seine Platten immer wieder hören möchte, durch Gediegenheit mehr als kompensiert: ein Beethoven fürs ganze Leben.

Ingo Harden



Was beschäftigt die anderen?

„Who's Afraid Of Hugo Wolf?“ fragt die amerikanische Schallplattenzeitschrift „HiFi-Stereo Review“ in ihrer Juni-Ausgabe und untersucht Herkunft, Bedeutung und stilistische Stellung Hugo Wolfs. Dabei werden dessen Einstellung zu Bruckner und Wagner und vor allem gegenüber Johannes Brahms ausführlich behandelt. Ein weiteres Komponistenporträt widmet das Blatt dem „Sonntagskomponisten“ Alexander Borodin. Vom Arzt und Professor der Petersburger Militärakademie, der bekanntlich mit Glinka, Cui, Rimsky-Korssakow, Mussorgsky und Balakirew zu den sogenannten „Novatoren“ zählte, die einen neuen russischen Stil in der Kunstmusik ihres Landes begründeten, wird dabei in diesem Bericht ein höchst lebendiges Bild gezeichnet, das die geniale Persönlichkeit Borodins erkennen läßt. Festspiele gehören seit vielen Jahren zu den festen Einrichtungen der musikalischen Veranstaltungskalender in aller Welt. Die schwedische „Musikrevy“ hat sich in ihrer jüngsten Ausgabe dieses

Themas angenommen und beleuchtet es von verschiedenen Seiten. Erfreulicherweise stehen dabei nicht nur die bekannten europäischen Festspiele im Vordergrund. Auch Veranstaltungen der Neuen Welt und weitere außereuropäische Festivals werden gebührend berücksichtigt. Die rumänische Schallplattenproduktion ist allenfalls wenigen Spezialisten ein Begriff. Wie in allen Volksdemokratien existiert auch in diesem Land nur eine einzige staatliche Schallplattengesellschaft: die Electrecord. Das Klassik-Repertoire wird vorwiegend durch bekannte Standard-Aufnahmen der gängigen Werke bestimmt. Die Interpreten sind vor allem rumänische Künstler und Orchester. Aufnahmetechnisch lassen die Electrecord-Aufnahmen offenbar einiges zu wünschen übrig, was aber die dortigen Sammler wenig stören dürfte, da Vergleichsmöglichkeiten in Rumänien weitgehend fehlen. In der Juni-Nummer von „The Gramophone“ berichtete William Mann über seine Schallplattenerfahrungen in Bukarest.

wg