

PRODUKTIONSBERICHT/INTERVIEW

Aufgenommen wird in der Kirche von Seon. Im Innenraum entsteht ein angenehmer, freier Klang. Man hört gerne zu, wenn das Quartett spielt. Die alte Kirche ist in ein modernes Gemeindezentrum integriert, so daß eine akustische Trennung von Kirchenraum und Regie leicht möglich ist. Team und Quartett kennen und schätzen die Gegebenheiten seit langem. Die Herauslösung aus der normalen Umgebung fördert die Konzentration aller ebenso, wie sie die psychische und zeitliche Belastung durch die vielen direkten und indirekten Anforderungen und Störungen des Alltags mindert. Die Arbeit beginnt am Abend des Anreisetages damit, daß das Quartett im 1. Satz zu spie-

len beginnt, während das Aufnahmeteam die Einstellung der Technik vornimmt. Benutzt werden acht Mikrofone: zwei bilden die Stereobasis und liefern als Hauptmikrofone den überwiegenden Teil der akustischen Informationen. Je eins wird einem Spieler zugeordnet, und zwei werden mit größerem Abstand im Raum aufgestellt. Die Einstellung bezieht sich auf die Zuordnung der vier Spieler zur Stereobasis, auf die Balance der Instrumente zueinander und auf den Klangeindruck im Raum (Klangfarbe, Präsenz und Hall). Diese unterschiedlichen Elemente werden gegeneinander ausgeglichen und abgestimmt: einerseits werden im Raum die Distanzen zwischen den Mikrofonen und Spielern verändert und korrigiert, ande-

rerseits müssen die Lautstärkenverhältnisse am Mischpult geregelt werden. Durch das Mischpult werden die Informationen der acht Mikrofone den beiden Stereokanälen zugeordnet und danach zugleich analog und digital aufgezeichnet. Ein Wechsel des Quartetts auf die Fortissimo-Stellen des letzten Satzes zeigt, daß die dynamische Spanne der jetzigen Einstellung noch zum Leisen bis an die durch Bandrauschen vorgegebene Grenze verschoben werden muß, damit das Fortissimo unbeeinträchtigt

aufgenommen werden kann. Die eigentliche Aufnahme beginnt am Vormittag des folgenden Tages. Eingespielt werden soll der 2. Satz von op. 135. Die Arbeit beginnt damit, daß das Quartett den Satz übt und spielt, um sich interpretatorisch und technisch wieder völlig auf ihn einzustellen. Das Team hört zu, ohne mitzuschneiden. Das Zuhören allerdings ist äußerst konzentriert, denn diese erste Phase vermittelt dem Team das Konzept der Interpretation. Dieser Einstieg in die Einspielung eines Satzes

und auch die noch folgenden Phasen wiederholen sich im Prinzip an den folgenden Tagen bei der Aufnahme der weiteren Sätze. Die zweite Phase der Einspielung beginnt damit, daß eine Ganzfassung aufgenommen und von allen abgehört und besprochen wird. Die Diskussion bewegt sich von den interpretatorischen Details zu dem Gesamtcharakter des Satzes – er wird gelegentlich auch bildhaft-inhaltlich beschrieben – und wieder zu technischen Problemen. Die Kritik an manchen

Charakteren, die nicht erreicht sind, wird an technischen Einzelheiten festgemacht. Die anschließende Phase, in der bestimmte Einzelheiten geprobt und aufgenommen werden, stützt sich auf diese Kritik. Zugleich wird notwendigerweise die Diskussion über gelungene oder nicht gelungene Fassungen weitergeführt. Dabei erweist sich das Team gegenüber den Probephasen als aufmerksamer und geduldiger Zuhörer und greift mit durchaus technischen Vorschlägen in die Arbeit ein. Allerdings werden die

Gewichte bezogen auf die Kontrolle etwas verschoben: die Spieler stützen sich, was die Beurteilung der Wirkung auf dem Band betrifft, völlig auf das Team. Für den Beobachter ist in dieser Phase neben dem enormen Hörtraining vor allem das musikalische Erinnerungsvermögen aller Beteiligten beeindruckend. Auch wenn unterschiedliche Stellen zu unterschiedlichen Zeiten verschiedentlich aufgenommen werden, bleibt dennoch gegenwärtig, was in den einzelnen Fassungen wie

gelungen und auch nicht gelungen war. Während solcher Detailarbeit kommt es immer wieder dazu, daß das Quartett plötzlich über die zu korrigierende Stelle hinausspielt, eine lange Phrase, ja oft den Satz zu Ende spielt. Nur ganz selten werden diese Unternehmungen von der Regie abgebrochen. Es ist offensichtlich, daß das Quartett in solchen Momenten die Gesamtheit des Satzes und dessen Interpretation gegenüber der bei der Detailarbeit entstehenden Dominanz der Einzelheit wieder in den Vordergrund stellen will. Im Wechsel zwischen Detailarbeit und Totale wird die Balance gesucht, die das Ergebnis stimmig zu machen verspricht. Das folgende Interview entstand am zweiten Tag der Aufnahmesitzung, zwei Sätze waren eingespielt, der dritte und vierte standen noch aus.

FonoForum: Zunächst eine Bitte an Herrn Matthes: Könnten Sie Ihre grundlegenden Vorstellungen zu solch einer Aufnahme umreißen?

MATTHES: Geht man davon aus, daß Schallplatte und Konzert miteinander in Vergleich stehen, so ist ein ganz entscheidender Faktor, daß der Tonträger nur akustische Informationen vermittelt, während in einem Konzert auch die übrigen Sinne zu einem nicht unbeachtlichen Teil am Erfassen der Situation beteiligt sind, zu einem ganz entscheidenden Teil die Augen.

Vor 15 Jahren ungefähr, als die Stereophonie neu war, nahm man als Ideal einer Aufnahme die akustischen Verhältnisse eines Konzertplatzes etwa 8. Reihe Mitte an. Mit einer entsprechenden Mikrofonanstellung haben wir dann auch ein eigentlich sehr schön räumliches und gut klingendes Ergebnis erzielt. Allerdings mußten wir schon bald feststellen, daß eine so konzipierte Aufnahme nicht dazu angetan war, den Hörer auf Dauer zu fesseln. Wir versuchten dann, näher an die Ereignisse heranzukommen, um den Verlust der übrigen Sinnesindrücke zumindest teilweise

Das Alban Berg Quartett in Klausur

Rainer Wilke beobachtete das Ensemble bei Aufnahmesitzungen zu Beethovens späten Streichquartetten

Das Alban Berg Quartett (Günter Pichler, Gerhard Schulz, Thomas Kakuska, Valentin Erben) fährt in den kleinen Ort Seon in der Nordschweiz, wenn es Schallplatteneinspielungen machen will. Zuletzt traf es sich dort Ende 1981 mit Gerd Berg (Produzent), Johann-Nikolaus Matthes (Tonmeister) und Luciano Piccinno (Technik), um Beethovens op. 135 aufzunehmen. Der Bericht und das Interview entstanden im Zusammenhang mit dieser Aufnahmesitzung.



PRODUKTIONSBERICHT/INTERVIEW

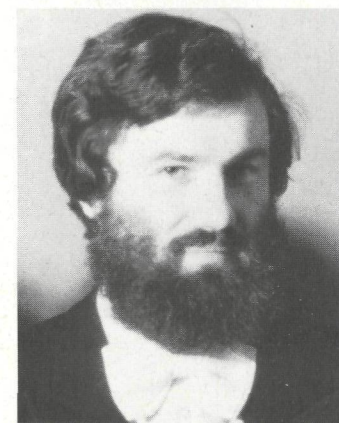
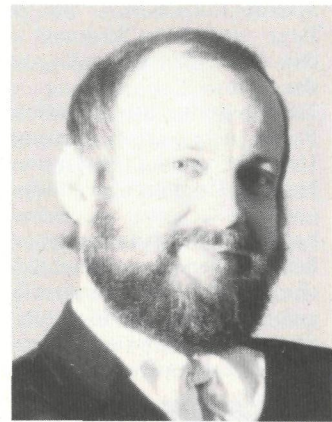
Das Alban Berg Quartett

zu ersetzen, ohne das Ideal des Platzes 8. Reihe Mitte aufzugeben: die Aufnahmen wurden immer präsenter angelegt. Es hat dabei mitunter sehr extreme Lösungen mit überscharfem Klang und unbarmherziger Direktheit gegeben.

Der Kompromiß, zu dem ich gekommen bin, sieht so aus, daß ich den zitierten Idealplatz beibehalte und das Hauptmikrofon entsprechend plaziere. Mit diesem Stereomikrofon nehme ich den überwiegenden Teil der Informationen auf. Durch einen vorsichtigen Einsatz von Stützmikrofonen verschaffe ich mir die Möglichkeit, diesem Klang weitere Präsenzinformationen hinzuzufügen, die mir – im positiven Sinne wohlgeordnet – Strich- und Ansatzgeräusche mitvermitteln und die zugleich eine genauere Richtungsinformation geben. D.h. also: mein Gehör bekommt zunächst über die Stützmikrofone vom jeweiligen Instrument eine Detailinformation; sie addiert sich zu dem Gesamtklang des Hauptmikrofons und vermittelt mir – so hoffe ich – ein räumliches, gut klingendes und zugleich differenziertes und präsent Gesamtbild.

Wir haben hier einen sehr gut klingenden Raum. Da ich der Meinung bin, daß die Musik selbst und der Raum, in dem sie gespielt wird, eine Einheit bilden sollen, habe ich zusätzlich zum Hauptmikrofon und den Stützmikrofonen noch zwei Ruummikrofone mit größerem Abstand aufgestellt: sie liefern mir einen erweiterten Nachhall

Günter Pichler,
der Primarius des Ensembles



Gerhard Schulz,
2. Violine

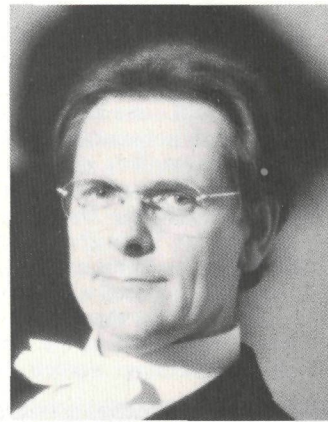
und damit eine spezielle Rauminformation.

FonoForum: Welche Lautstärkeunterschiede ergeben sich zwischen Stützmikrofonen und Hauptmikrofon?

MATTHES: Ich orientiere mich – wieder bezogen auf den Konzertbesucher – an einem ungefähren Erfahrungswert, daß nämlich von ihm etwa 70 % der Informationen mit dem Ohr und etwa 30 % im wesentlichen mit dem Auge aufgenommen werden. Diese Prozentzahlen übertrage ich in etwa auf die Abstufung zwischen den Mikrofonen: das Hauptmikrofon ist mit 70 % und die Stützmikrofone sind mit 30 % am Gesamteindruck beteiligt.

FonoForum: Herr Matthes, ich habe mir Ihr Mischpult angesehen.

Thomas Kakuska,
Viola



Valentin Erben,
Violoncello

hen. Sie haben keine der Möglichkeiten zur Klangbeeinflussung ausgenutzt.

MATTHES: Die Antwort, die ich jetzt gebe, ist ein bißchen gewagt. Ich bin der Meinung, daß man mit einer guten, dem Instrument und den jeweiligen Gegebenheiten entsprechenden Mikrofonaufstellung weit mehr erreicht als mit einer „Lehrbuchaufstellung“, die dann anschließend mit den unterschiedlichen Beeinflussungsmöglichkeiten „hingebogen“ wird. Der Weg, den ich vorziehe, erfordert allerdings Zeit und Geduld bei der Einrichtung der Mikrofonaufstellung. Man kann den bequemeren Weg gehen und sich sagen: Die Höhen sind etwas matt, da kann ich etwas hineindreihen, die Tiefen schneide ich ein bißchen, und für die Präsenz kann

ich auch noch etwas tun. Eine Aufnahme, die so entsteht, gibt für mich weder die vielfältige Schönheit der Instrumente noch den umfassenden Klang-eindruck wieder. Schließlich handelt es sich hier um sehr gute Instrumente mit sehr charakteristischen eigenen Klangspektren, und schließlich entsteht für mich der Gesamtklang erst, wenn ich die Abstrahlung des Instruments in Zusammenklang mit dem Raum, in dem es gespielt wird, festhalten kann. Es gibt allerdings immer Fälle, wo ich allein mit Filtern jeder Art bestimmte klangliche Probleme lösen kann.

BERG: Auch wenn sie gelegentlich nicht zu umgehen ist: jede Manipulation bedeutet ein grundsätzliches Risiko für alle Beteiligten. In dem Moment, wo das akustische Bild von der Technik manipuliert wird, besteht die Gefahr, daß dieser veränderte Eindruck auf den Musiker zurückwirkt und er nun seinerseits zu manipulieren beginnt. Daraus entsteht dann sehr schnell eine Kettenreaktion, die die für alle Beteiligten gleiche und damit gemeinsame Grundlage der Arbeit zerstört. Normale Ergebnisse sind dann kaum noch möglich.

MATTHES: Bei einer in dem geschilderten Sinne „ehrlichen“ Aufnahme erhöhen sich die Anforderungen an den Künstler, an seine Differenzierungsmöglichkeit und an seine Präzision gegenüber einer Mikrofonaufstellung, die insgesamt etwas pauschaler nachzeichnet.

BERG: Auf der anderen Seite – allerdings erst mit einem entsprechend hohen Niveau des Ensembles – macht gerade die Aufstellung, die wir benutzen, die Einspielung auch leichter. Wir geben damit die Basis, auf der das Quartett ohne Einschränkungen seine vielfältigen Möglichkeiten ausspielen kann, so wie es seinem Stil entspricht.

FonoForum: Sie sind gegen einen abstrakten Raum, einen „Kunstraum“?

MATTHES: Ich bin nicht da-

DER NAME FÜR KLASSIK:

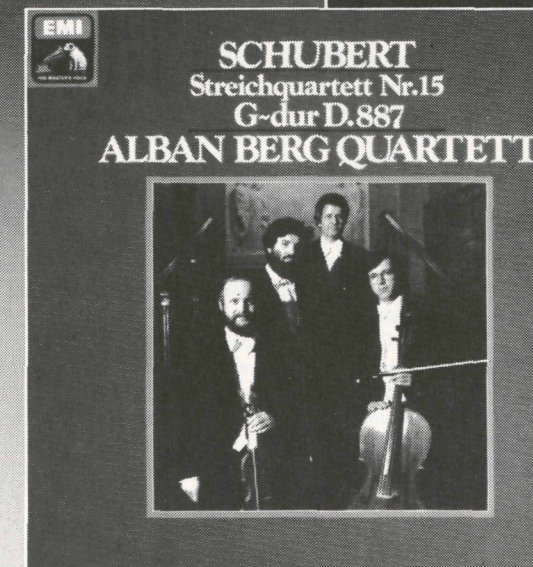


ALBAN BERG QUARTETT



LUDWIG
VAN BEETHOVEN
Die mittleren
Streichquartette
Nr. 7-9 op. 59
IC 157-03 600/02 (3 LP)
„Deutscher
Schallplattenpreis“
„Edison-Preis“

LUDWIG
VAN BEETHOVEN
Die frühen
Streichquartette
Nr. 1-6 op. 18
IC 157-43 090/92 (3 LP)



FRANZ SCHUBERT
Streichquartett
Nr. 15 G-dur D. 887
IC 065-03 832
„Deutscher
Schallplattenpreis“

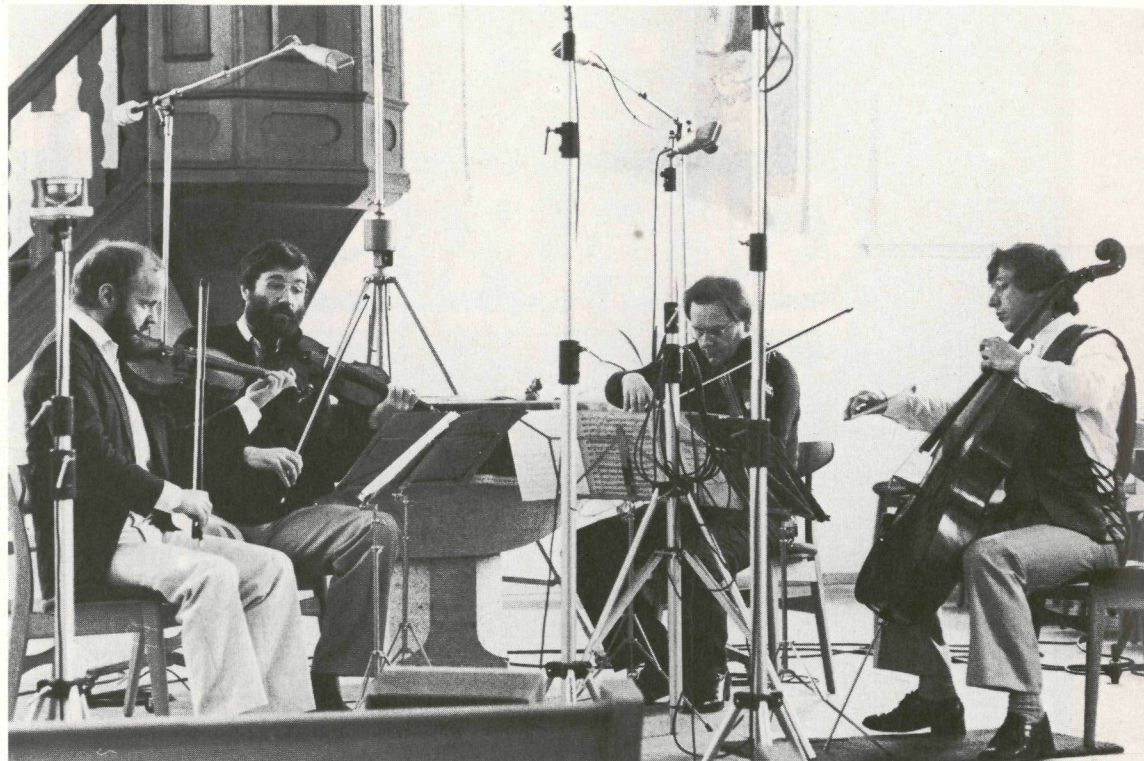
EMI ELECTROLA

TONANGEBEND

PRODUKTIONSBERICHT/INTERVIEW

Die Aufnahmen-sitzungen des Alban Berg Quartetts

für die Schallplattenproduktion der späten Streichquartette von Beethoven fanden in dem kleinen nordschweizerischen Ort Seon statt



gegen, weil es immer wieder Situationen und Stücke geben wird, wo man keine andere Möglichkeit hat. Die meiste Musik ist ja aber zunächst auch für einen bestimmten Raum gedacht – also z.B. für das gut klingende Musikzimmer bis zum Konzertsaal –, und ich meine, daß diese tatsächlichen Zusammenhänge im klanglichen Ergebnis der Einspielung wiederzufinden sein sollten. Deshalb ziehe ich einen natürlichen, gut klingenden Raum, der auch in der Größe zur Musik und zum Ensemble paßt, einem künstlichen Raum vor. Meiner Meinung nach ist auch der Musiker eher bereit, in einem gut klingenden Raum frei und riskant zu spielen; wie wenn er das Gefühl hat, in einem „Kaffeewärmer“ zu sitzen, wo er sich abmüht und es passiert nichts.

FonoForum: Das Quartett ist angesprochen. Wie denken Sie über den Raum, in dem Sie aufnehmen?

PICHLER: Für uns ist es unbedingt notwendig, notwendiger vielleicht noch als für die Technik, einen Raum zu haben, der klingt, d.h. einen Raum zu ha-

ben, der unsere Tongebung, unsere Tonempfindung aktiviert, der uns etwas zurückgibt, das wir dann möglicherweise verbessern oder im Klang verschönern können.

ERBEN: ... und wo der Klang, den wir hören, uns animiert und in die Lage versetzt, eben noch freier zu spielen.

PICHLER: Wir brauchen ein lebendiges Musizieren, nicht nur ein analytisches Ergebnis, sondern auch ein klangliches Erleben, und das kann sich in einem „toten“ Raum nicht einstellen.

SCHULZ: Man merkt es auch bei Konzerten, wenn man in sehr trockenen Räumen nur schwer eine entsprechende Atmosphäre zustande bringt.

KAKUSKA: Ich glaube, daß es ideal ist, wenn der Raum, in dem man aufnimmt, nicht nur gut klingt, sondern – wie hier – auch noch schön ist. Man sitzt ja völlig allein: die Atmosphäre des Konzertsalles, die Korrespondenz mit dem Publikum fehlen, und auch die, die die Aufnahmen machen, werden nur indirekt angesprochen. So

ist jedes Element, das sich positiv auf ein allgemeines Wohlbefinden auswirkt, wichtig, wie eben neben den Klangeigenschaften auch die Schönheit des Raumes. Das Wohlbefinden aber hat nun wirklichen Einfluß auf die mögliche Leistung.

FonoForum: Herr Berg, sehen Sie Ihre Aufgabe darin, Publikum zu ersetzen?

BERG: Das ist eine schwere Frage. Es ist die Frage danach, welche Aufgabe man in seinem Beruf sieht. Ich glaube, daß man eine spezielle Art des Zuhörens haben muß: man muß zuhören, um feststellen zu können, wie der Spielende eigentlich etwas darstellen möchte, und man muß ihm dann dabei gegebenenfalls helfen. Es gibt Künstler, denen es schwerer fällt, sich so zu artikulieren, wie sie das möchten, und es gibt Künstler, die haben eine sehr klare Vorstellung und stellen sie auch dar. Entsprechend unterschiedlich ist dann mein Anteil an dem Vorgang. Die Gefahr, die für mich bei unserem Beruf ständig gegenwärtig ist, ist die, daß man versucht, durch die Künstler seine eigenen musikalischen

Vorstellungen zu verwirklichen. Das ist in diesem Beruf ein totaler Irrweg.

FonoForum: In diesem Zusammenhang gehört eine Beobachtung, die ich während der Aufnahmesitzungen gemacht habe: es wurde nie grundsätzlich über die interpretatorische Konzeption diskutiert. Das würde nach Ihrem Verständnis zunächst auch nicht zu Ihren Aufgaben gehören?

BERG: Nein, jedenfalls nicht generell. Wenn ich allerdings merke – und das ist gelegentlich der Fall –, daß eine Konzeption nicht eindeutig formuliert ist, werde ich eingreifen und versuchen, die Interpretation abzuschleifen. Im Prinzip aber – wie auch in diesem Fall – ist eine längst überlegte und durchdachte sowie auf dem Podium realisierte Interpretation vorhanden. Unser Problem besteht dann vielmehr darin, die vielen komplizierten Gedankengänge und in langen Proben erarbeiteten Vorstellungen nachzuvollziehen.

FonoForum: Wie stellt sich der

Discographische Hinweise: Alban Berg Quartett

Beethoven, Die frühen Streichquartette op. 18; EMI 1 C 157-43090/92 (3 S 30)
Beethoven, Die mittleren Streichquartette; EMI 1 C 157-003600/02 (2 S 30)
Berg, Lyrische Suite, Streichquartette op. 3; Tel 6.41301 AS (1 S 30)
Brahms, Sämtliche Streichquartette; Tel 6.35447 EK (2 S 30)
Haubenstock-Ramati, Streichquartett Nr. 1; Tel 6.41994 AW (1 S 30)
Haydn, Streichquartett op. 74 Nr. 3, **Mozart,** Streichquartett Nr. 14 G-Dur KV 387; Tel 6.42283 AH (1 S 30)
Haydn, Streichquartett Nr. 74 g-Moll, Nr. 76 C-Dur; Tel 6.41302 AS (1 S 30)
Mozart, Die zehn großen Streichquartette; Tel 6.35485 GX (5 S 30)
Mozart, Streichquartett B-Dur

KV 589, F-Dur KV 590; Tel 6.42042 AW (1 S 30)
Mozart, Streichquartett d-Moll KV 421, G-Dur KV 387; Tel 6.42039 AW (1 S 30)
Mozart, Streichquartett A-Dur KV 464, C-Dur KV 465; Tel 6.42178 AW (1 S 30)
Mozart, Streichquartett Es-Dur KV 428, B-Dur KV 458; Tel 6.42348 AW (1 S 30)
Mozart, Streichquartett D-Dur KV 499, D-Dur KV 575; Tel 6.41999 AW (1 S 30)
Schubert, Streichquartett g-Moll D.173, a-Moll D.804; Tel 6.41882 AW (1 S 30)
Schubert, Streichquartett D-Dur D.887; EMI 065-003832 (1 S 30)
Urbanner, 3. Streichquartett, **Webern,** 6 Bagatellen für Streichquartett op. 9, 5 Sätze für Streichquartett op. 5, Streichquartett op. 28; Tel 6.41994 AW (1 S 30)

Zusammenhang von Konzeption und Diskussion darüber während der Aufnahme dem Ensemble dar?

PICHLER: Es wäre sicherlich falsch, wenn der Aufnahmeleiter versuchen wollte, dem Künstler seine Vorstellungen zu vermitteln. Es scheint mir, jedenfalls auf einem gewissen Niveau, ganz undenkbar. Also muß er tatsächlich in relativ kurzer Zeit eine Arbeit nachvollziehen, zu der wir sehr viel mehr Zeit gehabt haben. Dabei kann es sich durchaus herausstellen, daß unsere Ideen seinen Vorstellungen gar nicht entsprechen. Er muß sich also gegebenenfalls auch noch umstellen. Das Schwierigste, was das Aufnahmeteam leisten muß, ist eben das: festzustellen, was der Künstler will und wie man ihm bei seinem Streben, das Stück zu realisieren, helfen kann.

Wir wissen nicht immer genau, ob eine bestimmte Vorstellung, die wir haben, auf dem Band genauso ankommt. Dann z.B. brauchen wir die Reaktionen des Aufnahmeteam. Wenn uns bei einem Stück ganz bestimmte Charaktere am Herzen liegen, von denen wir beim er-

sten Abhören feststellen, daß wir sie nicht ganz getroffen haben, diskutieren wir mit dem Team und beschreiben unsere Vorstellungen. Wenn wir dann wieder spielen, sind die Bemerkungen und Vorschläge des Teams für uns sehr wichtig. Da wir uns inzwischen sehr gut kennen, ist für uns dann die Feststellung des Teams: jetzt seid ihr da, wo ihr hinwolltet, völlig ausreichend und macht ein erneutes Abhören überflüssig.

MATTHES: Unsere Vorschläge zur Lösung eines Problems beziehen sich oft auf ganz handwerkliche Dinge, es sind Balance-Fragen, Fragen der Artikulation, des Vibratos oder Entsprechendes.

FonoForum: Beruht die gute Zusammenarbeit von Ensemble und Team also auf einer musikalisch gleichen oder ähnlichen Vorinformation, vor der ein Detail probiert und diskutiert werden kann?

SCHULZ: Der Gewöhnungsprozeß ist dabei wirklich das Wichtigste. Es hat sich – ganz ähnlich wie bei unseren Quartettproben – eine sprachliche

Verständigungsmöglichkeit herausgebildet, bei der – fast im Sinne von Stenogrammen – mit für den Außenstehenden wenig oder gar nicht verständlichen Äußerungen ganz wesentliche Mitteilungen gemacht werden. Zu Beginn der Zusammenarbeit haben wir auch noch anders, grundsätzlicher diskutiert, jetzt hat sich vieles eingestellt.

PICHLER: Eine solche Zusammenarbeit ist nicht selbstverständlich, sondern eher ein Glücksfall. Und das gegenseitige Vertrauen beruht auf der Erfahrung, von der Gerhard Schulz eben sprach. Für uns ist dabei ganz wesentlich gewesen, daß das Team verstanden hat, welches Niveau wir uns bei einer Einspielung wünschen. Das bedeutet, daß das Team einerseits nicht zu viel verlangt, um den Spielenden nicht zu blockieren, man kann ja an jedem Ton noch etwas herumdeuteln, aber andererseits auch so anspruchsvoll ist, daß das Ensemble seine Möglichkeiten voll ausschöpft. Diese Balance zu halten, ist äußerst schwierig und setzt großes Können und Wissen des Teams voraus.

FonoForum: Ich möchte, vor dem Hintergrund des Gesprächs über Konzeption und Detail, noch einmal auf den Unterschied der Konzertsituation und der Studioarbeit zurückkommen.

PICHLER: Im Konzertsaal hat das Konzept Vorrang, und die Details sind nicht gleich wichtig, ein gewisses Niveau der Perfektion vorausgesetzt. Für die Plattenproduktion sind beide Elemente gleichrangig, d.h., daß über den Tonträger das Konzept, die Vorstellung des Künstlers für einen Satz, wie wir ihn z.B. gestern aufgenommen haben, nicht zum Tragen kommt, wenn das Detail nicht stimmt. Ein auf der Platte sich immer wiederholendes, nicht präzises oder falsches Detail kann die Konzeption nachhaltig stören. Und die Details können für die Platte nur im Aufnahmestudio wirklich beurteilt werden, und eventuelle Schwächen können nur dann behoben werden.

FonoForum: Würden Sie als Aufnahmeteam dem zustimmen?

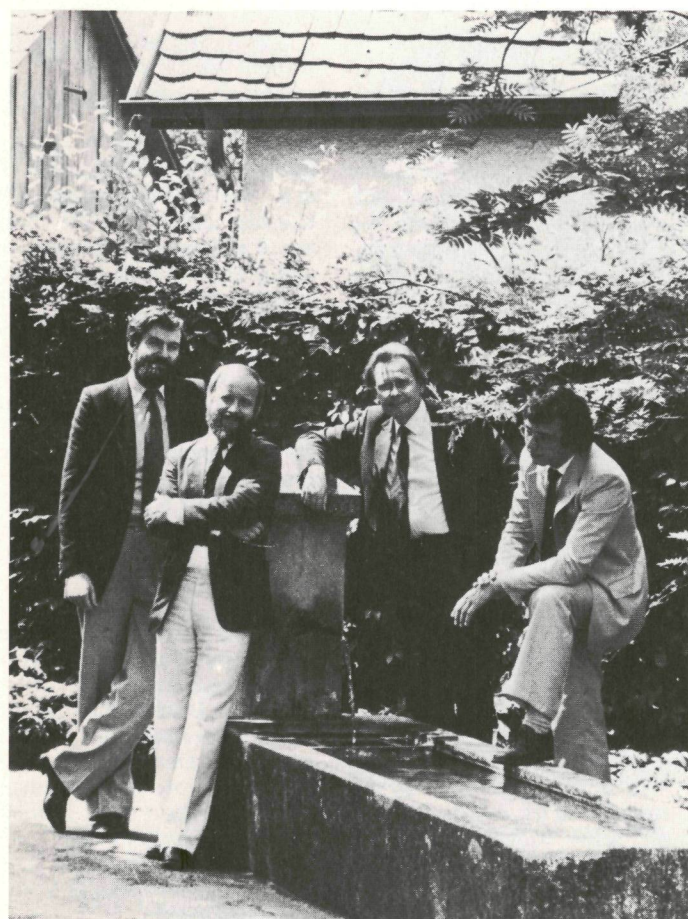
BERG: Unbedingt. In der Atmosphäre eines Konzertes werden viele Reaktionen der Künstler durch das Verhalten des Publikums hervorgerufen und sind dann auch vertretbar. Nehmen wir an, im Publikum ist eine gewisse Unaufmerksamkeit spürbar, die ein Ensemble zu überbrücken versucht. Es wird dann aus dem Augenblick heraus Dinge tun, die im Moment durchaus überzeugen, die aber bei einer Umsetzung auf die Platte nicht befriedigen. Sie wären vielleicht überzeugen oder auch gerade nicht intensiv genug.

ERBEN: Man kann sich auf die veränderte Situation der Aufnahme vorbereiten: Je besser man sein Instrument und das Stück beherrscht, je genauer man jedes Detail kennt, möglichst jede Note um- und umgedreht hat, desto mehr Freiheit hat man gegenüber dem Text. Sie macht den einzelnen flexibler. Probleme lassen sich dann einfacher lösen.

FonoForum: In den Aufnahmesitzungen ist mir aufgefallen, daß aus der Arbeit am Detail heraus, wenn es also um die Verbesserung von Einzelheiten geht, immer wieder plötzlich lange Strecken gespielt werden, bzw. der Satz ganz zu Ende gebracht wird. Was bedeuten solche spontanen Entschlüsse für das Ensemble?

PICHLER: Es kommt immer wieder vor, daß bei einem oder mehreren der Eindruck entsteht, daß jetzt etwas gelingen könnte – nach der Information, die wir vom Aufnahmeteam bekommen haben und nach der Detailarbeit –, daß also etwas gelingen könnte, was, wenn man abbricht und nur die tatsächlich benötigten Takte spielt, wieder verloren wäre. D.h., man hat die Hoffnung und das Gefühl, daß beim Weiterspielen eine Verbesserung des gesamten Satzes eintreten kann, weil die Stimmung unter uns vier Spielern gerade ideal ist. Jeder hat dann Angst davor abzubrechen, weil der andere

PRODUKTIONSBERICHT/INTERVIEW



zu Recht sagen könnte, gerade jetzt habe ich mich so wohl gefühlt und hätte es besonders gut machen können. Für uns allerdings erfordert das weniger Geduld als für das Team. Ich glaube nämlich, und ich weiß das auch aus Erfahrung, daß solche positiven Empfindungen nicht immer mit einer entsprechend positiven Leistung einhergehen. Wenn sich aber, wie z.B. gestern in der letzten Aufnahme, die wir gemacht haben, wo wir eigentlich nur sieben Takte spielen sollten, ein Gefühl der Gemeinsamkeit einstellt, ein Gefühl, wie man es auch auf dem Podium mit der Atmosphäre des Publikums in glücklichen Momenten hat, dann möchte und sollte man wirklich weiterspielen. Dann muß das Team das Ensemble verstehen und seinerseits nicht unterbrechen. Aus diesen Situationen können schöne Momente entstehen, wertvolle Teile und manchmal ganze Sätze. Der idealistische Anspruch, die Partitur in eine optimale Gestaltung umzusetzen, führt dazu, daß wir aus solchen Situationen heraus den Grenzen des Möglichen noch näher zu kommen versuchen.

FonoForum: Haben Sie sich als Aufnahmeteam auf solche Arbeitsabläufe des Ensembles besonders einstellen müssen?

BERG: Sicher hat jedes Ensemble eine eigene Art zu arbeiten. In dem eben angesprochenen speziellen Fall spürt man sehr schnell, wenn ein solcher Moment gekommen ist, in dem man die Aufnahme weiterlaufen lassen muß, selbst dann, wenn man als Zuhörer mit größerer Distanz zum Geschehen feststellt, daß es, wie man so sagt, „eigentlich nichts bringt“. Aber wir wissen genau, daß ein solches Durchspielen für das Ensemble viel bedeutet: es werden Dinge freigelegt, die sich im weiteren Verlauf dann auswirken.

FonoForum: Wie gehen Sie beim Schneiden vor: Nehmen Sie ein Gesamtergebnis und set-

zen Sie ein oder kleben Sie aneinander?

MATTHES: Allgemein ist das nicht zu beantworten. Aber eine der großen Gefahren ist sicher, daß man ein Stück, wie gesagt wird, „verhackselt“, vor allem bei technisch anspruchsvollen Sätzen. Das Problem ist nur: Mit einer Fülle von korrigierten Einzelheiten wird das Ganze zwar richtiger, aber kaum musikalisch überzeugend. Die Aufgabe beim Schneiden ist also, eine Synthese herzustellen zwischen diesen gelungenen, musikalisch guten Fassungen und den instrumental-technisch perfekten. D.h., man muß der verzweifelter Forderung, den die Wiederholbarkeit des Tonträgers an die Richtigkeit der Einzelheit stellt, Rechnung tragen. Das führt dann doch zu einer Anzahl von Schnitten, die nicht nötig wären, wollte man nur „richtige“ oder nur musikalische Fassungen benutzen. Letztlich aber fällt die Entscheidung zugunsten der musikalisch überzeugenden Lösung.

PICHLER: Wir hören immer wieder die Meinung, daß durch die Möglichkeiten des Schneidens dem Künstler die Chance gegeben wird, aus einer durchschnittlichen Leistung eine hervorragende zu machen. Aber unsere Erfahrung spricht dagegen. In letzter Konsequenz ist die Summe nur so gut, wie die Qualität der einzelnen Elemente es zuläßt.

FonoForum: Darf ich noch einmal auf die durch das Schneiden vorhandene Möglichkeit zurückkommen, Fehler auszubessern. Bringt die häufige Wiederholung neben der Chance auch Schwierigkeiten für den einzelnen?

PICHLER: Rein technisch gesehen kann die Wiederholbarkeit auch blockieren. Mir ist es oft nicht mehr möglich, nach einer Reihe mißlungener Fassungen plötzlich eine gelungene zustande zu bringen. Es kommt auch vor, daß Fehler passieren, die auf nachlassender Spannung beruhen, eine Situation, die im Konzertsaal nicht denkbar ist.

Für einen sensiblen Spieler kann die Möglichkeit, mißlungene Versuche zu wiederholen, im Gegenteil also dazu führen, daß er schwerer zu einer guten Leistung findet.

FonoForum: Wenn solche Probleme auftreten, gibt es Konflikt-Löse-Strategien?

KAKUSKA: Es ist einfach die Frage, wie man diskutiert und mögliche Kritik auf das augenblickliche Problem, die gegebene Situation abstellt. Voraussetzung dafür ist, daß das alles auf der Grundlage des gegenseitigen Vertrauens und der selbstverständlich vorausgesetzten Anerkennung der Leistung des anderen abgehandelt wird.

PICHLER: Ich sehe da auch noch einen anderen Aspekt. Im Grunde ist jeder von uns so kritisch gegenüber der eigenen Leistung, daß er selber weiß, was gut gegangen ist und was nicht. Wenn ich in solcher Situation die Gelegenheit habe, die Stelle später noch einmal zu spielen, nachdem andere Probleme besprochen und gelöst worden sind, geht auch diese Stelle. Dabei spielt sicher eine Rolle, daß bei solchen Aufnahmesitzungen das persönliche Wohlbefinden geringen Schwankungen unterworfen ist. Wenn ein momentanes Absinken der Intensität nach wenigen Momenten wieder vorbei ist, gelingen dann auch problematische Stellen sofort. Was in solchen Situationen wirklich hilft, ist, Zeit vergehen zu lassen und das Gefühl zu verhindern, daß etwas im Augenblick gelingen muß.

Die gesamte Sitzung dauerte von Freitagabend bis Montagabend. Aufgenommen wurde am Vormittag – ausgenommen der Sonntag – und vom Nachmittag bis in den Abend. In diesen Zeitablauf eingeplant war auch noch das Abhören des fertig geschnittenen Bandes der letzten Aufnahme. Diese Kontrolle mit der zeitlichen Distanz zur Einspielung bringt gelegentlich die Entscheidung, an bestimmten Stellen doch eine der anderen Fassungen zu benutzen. Sie kann aber auch, wenn ein Satz nicht überzeugt, zur völligen Neuaufnahme führen. Das war bei der Beethoveneinspielung für den 1. Satz von op. 95 der Fall, der technisch perfekt eingespielt war, bei dem aber die vermittelte Darstellung den Vorstellungen des Quartetts nicht ganz entsprach.

Rainer Wilke

FonoForum KRIK

Mai 1982/Inhalt

Bach, Brandenburgische Konzerte Nr 1 u. 2; Telefunken 6.42 823 AZ, DM 29,- S. 40
Bach, Cembalokonzerte Nr. 1-7; Supraphon 301/573/440 S. 44
Bach, „Musikalisches Opfer“ BWV 1079; RCA 30420 S. 46
Beethoven, Lieder „An die ferne Geliebte“ u.a.; Telefunken DX 6.35575, DM 29,- S. 50
Beethoven, Sämtliche Ouvertüren aus „Fidelio“ u.a.; VOX SVBX 5156 S. 40
Beethoven, Ouvertüren zu „Egmont“, „Die Geschöpfe des Prometheus“ u.a.; DG 2531 347, DM 26,- S. 40
Berlioz, Ouvertüren zu „Les Francs Juges“ u.a.; Erato ZL 30827 S. 41
Bizet, Grande Valse de Concert, „La Chasse Fantastique“ u.a.; Philips 9500 955, DM 26,- S. 47
Boccherini, Sonaten für Violoncello und Basso continuo; RCA RL 30 770 S. 45
Brahms, Händel-Variationen“, Reger, „Teleman-Variationen“; Decca 6.42 644 AW, DM 26,- S. 47
Brahms, 14 Volkskinderlieder u.a.; Hungaroton SLPX 12136 S. 50
Chopin, Nocturnes, Walzer, Mazurken; DG 2531 359, DM 26,- S. 47
Cima, Marini, Castello, u.a., Frühbarocke Violinmusik; musica viva MV 30-1088 S. 52
Dieupart, Montclair, Hotteterre, Delavigne, Französische Musik für Blockflöte um 1720; Claves D 8103, DM 27,- S. 53
Donizetti, „Maria de Rudenz“; CBS 79345 S. 57
Dufay, Caron, Tinctorius u.a., Blockflötenmusik der Renaissance; Teldec 6.42625 AW, DM 26,- S. 52
Dvorák, Sinfonien Nr. 7, 8 und 9; CBS 79 342 S. 41
Haydn, Feldparthien u.a.; Telefunken 6.35 550 EK, DM 39,- S. 45
Kienzl, „Der Evangelist“; EMI 1 C 165-46191/93, DM 75,- S. 54
Lasso, Vier italienische Madrigale und Motetten; Telefunken 6.42632 S. 51
Liszt, „Années de pèlerinage“, „Deuxième année“ u.a.; Decca 6.42643 AW, DM 26,- S. 47
Liszt, Hommage à Franz Liszt; Fono FSM 43 754, DM 19,90 S. 49
Mahler, Sinfonie Nr. 7; EMI 1 C 157-43 008/09 T, DM 39,- S. 42
Mahler, Sinfonie Nr. 5, Rückert-Lieder; DG 2707 128, DM 50,- S. 42
Manzoni, Schönberg, „Masse“, Ommagio a Edgard Varese, Kammermusik; DG 2532 023, DM 26,- S. 53
Massenet, „Thérèse“ (Gesamtaufnahme); Atlantis Atl 95101 S. 55

Monteverdi, „L'Orfeo“, „Il Ritorno d'Ulisse in Patria“, „L'Incoronazione di Poppea“; Telefunken 6.35 590 HM S. 58
Monteverdi, „L'Orfeo“ (Gesamtaufnahme); Jubilate JU 85-810/12 S. 57
Monteverdi, „Combattimento di Tancredi e Clorinda“ u.a.; DG Archiv 2533 460, DM 26,- S. 53
Mozart, Klavierkonzert Nr. 22 u.a.; Decca 6.42697 AW, DM 26,- S. 44
Mozart, „Missa brevis“ u.a.; Hungaroton SLPX 12235 DM 23,- S. 51
Mozart, „Vesperae de domenica“ u.a.; Calig CAL 30489, DM 23,- S. 52
Mozart, „Eine kleine Nachtmusik“, Prokofjeff, „Klassische Sinfonie“, Grieg, „Aus Holbergs Zeit“; DG 2532 031, DM 26,- S. 42
Orff, „Die Bernauerin“; RCA-Orfeo RL 30796 S. 58
Puccini, „Tosca“; EMI 1 C 165-03 955/56 T, DM 50,- S. 55
Rameau, „Pygmalion“; Electrola 065-99 914 S. 59
Rameau, „Naïs“, Opera pour la paix; Erato STU 71439 S. 56
Reger, „Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie“ op. 108; Schwann VMS 1605, DM 22,- S. 43
Rheinberger, Sonate Nr. 2 As-Dur op. 65, Guillemant, Sonate Nr. 1 d-Moll op. 42; Calig CAL 30494, DM 23,- S. 50
Saint-Saëns, Cavatine für Posaune und Klavier, Weber, Romanze für Posaune und Klavier u.a.; Telefunken 6.42828 AP, DM 19,90 S. 45
Saint-Saëns, Cellokonzert Nr 1 a-Moll, Lalo, Cellokonzert d-Moll; CBS 35 848, DM 30,- S. 44
Schubert, Löwe, Händel, Telemann, Balladen und Kantaten; musica viva MV 30-1091, DM 25,- S. 50
Schumann, Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, Grieg, Konzert für Klavier und Orchester; DG 2532 043, DM 26,- S. 44
Schumann, „Carnaval“, „Faschingsschwank aus Wien“; DG 2536415, DM 23,- S. 49
Schumann, „Carnaval“, „Papillons“; Eurodisc 202560-366 S. 48
Schumann, Sinfonische Etüde, Toccata, Beethoven, Sonate c-Moll op. 111; DG 2532 036, DM 26,- S. 48
Sibelius, Sinfonie Nr. 2 D-Dur; EMI 1 C 067-43 040, DM 27,- S. 43
J. Strauß (Sohn), Walzer „An der schönen, blauen Donau“, „Accelerationen“ u.a.; DG 2532 025, DM 26,- S. 43
R. Strauß, Doppelkonzert, Honegger, Kammerkonzert; Nonesuch D-79018 S. 45
R. Strauß, „Burleske“, Mendelssohn, Rondo brillant, Schumann, „Introduktion“ u.a.; Eurodisc 262 495-366 S. 48
Telemann, 6 Fantasien, van Eyck, „Pavane Lachrymae“ u.a.; Telefunken 6.42634 AH, DM 13,- S. 46
Verdi, „Rigoletto“;

Acanta 670.23.257 S. 59
Weinberger, „Schwanda, der Dudelsackpfeifer“; CBS 79344 S. 56
Wyttenbach, „De 'Metalli“, aus den Profezie des Leonardo da Vinci für Bariton und großes Orchester, „Clausrophonie“ u.a.; Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL S. 54
Wolf-Ferrari, „Il segreto di Susanna“; CBS 36 733, DM 30,- S. 57
Zemlinsky, Lyrische Sinfonie; DG 2532 021, DM 26,- S. 54

VERSCHIEDENES

Bach, „Air“, Schubert, „Ave Maria“, Chopin, Valse cis-Moll op. 64 Nr. 2 u.a.; Bellaphon 680.01.012, DM 24,- S. 61
Crespo, „Amerikanische Suite“ Nr. 1, Gesualdo, Suite aus dem 6. Madrigalbuch, Ewald, Quintett op. 5; Audite (Fono) FSM 63 405 aud S. 60
Händel, Concerti grossi op. 3, Concerto g-Moll; Telefunken 6.35 545 EX, DM 49,- S. 63
„Potsdam, Am Hofe Friedrich des Großen“, Friedrich der Große, Graun, Quantz, C.P.E. Bach, Sinfonia D-Dur u.a.; EMI/Elec. 1 C 037-28907, DM 19,- S. 62
„Augsburg, Im Hause der Fugger“, Gabrieli, Hassler, Ferrabosco, Monte u.a., Orgel- und Lautenstücke, Motetten, Madrigale und Canzonetten; EMI/Elec. 1 C 037-46521, DM 19,- S. 63
„Innsbruck, Die Hofkapelle Maximilians I.,“ Isaac, Judenkönig, Hoffhaime u.a. Orgel- und Lautenstücke, Vokalwerke in verschiedenartiger Besetzung; EMI/Elec. 1 C 037-46523, DM 19,- S. 63
„Mainz, Am Hofe des Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn“, Fackler, Herold, Waltherr, Ondraček, „Applauso poetico“, Kantate für 4 Vokalsolisten und Orchester u.a.; EMI/Elec. 1 C 037-46524, DM 19,- S. 62
„Düsseldorf, Am Hofe Jan Wellems“, Steffani, Wilderer, Schenk, Corelli, Auszüge aus der Oper „Tassilone“, Kammerduett, „Pacidissimo catene“ u.a.; EMI/Elec. 1 C 037-46522, DM 19,- S. 62
Reinfrank, Balladenzyklus; Sound-Starton SST 0149 S. 60
Schubert, Rondo für Violine und Streicher A-Dur D.438 u.a.; Schwann Zko 50002 S. 61
Shankar, „Homage to Mahatma Gandhi“; DG 2531 356, DM 26,- S. 60
Sinding, Schytte, Hötter, Rodominsky u.a., „Le Nouveau Salon“; AULOS FSM 53550 S. 62
„The classic melodies of Japan“, Verschiedene japanische Komponisten und Traditionals; CBS 73 997, DM 26,- S. 60

Bei den Preisangaben handelt es sich um Zirkapreise ohne Gewähr. Da die Schallplattenfirmen immer weniger bereit sind, Preisangaben zu machen, konnten nicht für alle Schallplatten Handelspreise ermittelt werden.