

Die Klavierkonzerte im Spiegel ihrer Interpreten

Das Klavierkonzert überlebt auch im 20. Jahrhundert; manchmal beinahe in getreuerer Nachfolge von Beethoven, als sich dies für gewisse Werke der Romantik nachweisen läßt. Und die literarischen Zuordnungen für Beethovens letzte drei Konzerte – dramatisch das dritte, lyrisch das vierte, heroisch das fünfte – scheinen bis zu Bartók und Prokofieff weitergezogen. Ging denn eine übermächtige, wohl auch als lähmend empfundene Wirkung von diesen Konzerten aus? Als epigonales Stadium hat die Romantik die Jahrzehnte nach Beethoven erlebt. Schubert, am tiefsten im Schatten des Meisters, brachte kein Klavierkonzert zustande. Aber der Meister selbst schon verabschiedete sich mit dem Opus 73 von der Gattung. Merkwürdige Zäsur; die Symphonien und Streichquartette, die Sonaten und Klaviertrios begleiten ihn bis in die späten Jahre. Doch der späte Beethoven schreibt kein Klavierkonzert mehr. Als ob das Thema erschöpft sei, in fünf Werken alles gesagt worden wäre, was zu sagen war. Solches Pathos von unausgesprochener Endgültigkeit gibt freilich auch den Interpreten Probleme auf. Die Kluft, die sich zwischen Beethovens Es-Dur Konzert und Chopins f-Moll Konzert auftut, kann als Bruch in der Tradition gelesen werden. Wenn Beethovens späte Sonaten in Schuberts Sonatenschaffen weitergeistern, mithin, bei aller Verschiedenheit, das Band der Gattung unberührt lassen, will sich im Fall der Klavierkonzerte kein ähnlicher Brückenkopf anbieten. Wenn ein Pianist Beethovens späte Sonaten ahnungsvoll mit Schuberts Idiomatik verflucht, scheint ein solches nach vorne greifendes Unterfangen bei den Klavierkonzerten unmöglich. Diese ruhen in sich selbst. Und allenfalls den ersten beiden – dem C-Dur Konzert und jenem in B-Dur – könnte mit dem Nachweis ihrer von Haydn und Mozart beeinflussen



BEETHOVEN: Klavierkonzerte

Die Sprache finden

Von Martin Meyer

Beethovens fünf Klavierkonzerte stehen am Scheitelpunkt einer Gattung. Hinter ihnen liegt eine Entwicklung von der barocken Concerto-grosso-Technik über Bachs befreiende Führung des Cembalos als Soloinstrument bis zu Haydns und Mozarts „klassischer“ Setzung des konzertanten Dialogs. Vor ihnen: ein Weg, dessen Verlauf in vielgestaltigen Versuchen thematische und formale Innovationen bringt, ohne doch ganz die Gattung selbst aufzulösen.

Faktur gedient werden; so ist es auch des öfteren geschehen. Es gehört freilich zur besonderen Aura der Beethoven-Konzerte, daß sie wie ohne Herkunft und Zukunft anmuten. Mozart relativiert die Positionen seiner Konzerte allein schon durch deren Anzahl. Bei Beethoven drängt jedes Werk auf einen spezifischen Stellenwert – und zwar wie unabhängig von den Leitimpulsen und Gesetzen der Epoche. Mögen Chopins und Brahms' Konzerte in die weite Klammer der Romantik gefaßt werden, verschließen sich Beethovens Konzerte dem Begriff einer Klassik, wie sie gemeinhin als Wiener Klassik bestimmt worden ist. Ist das G-Dur Konzert noch klassisch, oder schon romantisch? Schon die Frage hebt das Werk auf eine Ebene, wo die Aura von Autonomie herrscht.

Grenzlinien der Interpretation

Daher denn eine gewisse Ängstlichkeit der Interpreten. Ein Pianist, der seine Identität von dem Umgang mit romantischer Musik herleitet, vermag diese nicht unbedroht an Beethovens Klavierkonzerten erproben. Ein Pianist, dessen Optionen auf die Wiener Klassik sich richten, wird zumindest von den letzten drei Konzerten in eine andere Richtung gelenkt. Ältere Generationen hatten ein feines Gespür für solche Grenzlinien. Es gab die romantische Schule. Weder Josef Hofmann, noch Alfred Cortot beschäftigte sich eingehend mit den Beethoven-Konzerten. Und es gab die Beethoven-Spieler. Schnabel vor allem, der nur in seiner Jugend ein wenig Chopin aufführte; Backhaus; Kempff, der, spiegelbildlich zu Nikita Magaloff, einmal die Liszt-Konzerte der Schallplatte anvertraute (Magaloffs Platte von Beethovens Es-Dur Konzert).

Grenzlinien, die heute längst von beiden

Richtungen her überschritten sind. Und natürlich gab es schon früher universal gebildete Pianisten wie Claudio Arrau, dessen interpretatorischer Radius bei Beethoven eine Mitte hat, doch von daher zu Mozart wie zu Debussy ausstrahlt. Der jüngeren Generation schließlich müßte die autonome Geste der Beethoven-Konzerte keine Probleme aufgeben? So scheint es. Ashkenazy ist mit Chopin berühmt geworden, bevor er, mit Solti, die Beethoven-Kassette vorlegte. Barenboim begann bei Beethoven; jetzt spielt er Liszt. Martha Argerich beschränkt sich im Konzertsaal zunächst noch vorsichtig auf die beiden ersten Beethoven-Konzerte. Und dennoch bleibt da eine Schwierigkeit. Wenn Beethovens Konzerte weder herkunftsmäßig auf ihre „Klassik“ hin einfach zu befragen sind, noch auch auf romantische Perspektiven hin ausgelegt werden können, muß Interpretation sich von zwei Traditionen befreien. Badura-Skoda interpretiert die Konzerte in der verlängerten Achse von Mozart; befangen in der ersten Tradition. Weissenberg interpretiert sie mit der romantischen Gebärde; befangen in der zweiten Tradition. Beide Pianisten verfehlen die Sprache der Werke – wie noch manche anderen Exegeten, die vorschnell ihre eigene Prägung mit jener der Konzerte identifizieren.

Sodann hat die schwer zu ortende Position der Konzerte zu einer weiteren Typologisierung Anlaß gegeben. Kaum ein anderes Klavierkonzert ist so sehr auf seiner lyrischen Gestalt behaftet worden wie Beethovens G-Dur Konzert. Kaum ein anderes Konzert wird so sehr mit heroischer Grandeur zusammengebracht wie das Es-Dur Werk. Selten wurde das c-Moll Konzert anders denn als dramatisches verstanden. Spielen solche – auch interpretationsgeschichtlich folgenreiche – Etikettierungen bei Chopin und Brahms, Mendelssohn und Schumann eine allenfalls periphere Rolle,

haften sie den Beethoven-Konzerten als gleichsam innere Wesensmerkmale an. Als Toscanini in den vierziger Jahren seine Beethoven-Zyklen veranstaltete, verpflichtete er, unter anderen, für das c-Moll Konzert Rubinstein; für das G-Dur Konzert Rudolf Serkin; für das Es-Dur Konzert Horowitz. Der Charakter der Werke sollte mit den Charakteren ihrer Interpreten übereinstimmen.

Charakterisierung, die zumindest im Fall des Es-Dur Konzerts bis heute trägt. Horowitz und Magaloff repräsentieren den Typus des romantisch-virtuosen Pianisten, dessen Wahl, wenn überhaupt, bloß auf das fünfte Konzert mit seinen ausgreifenden Arpeggien, Oktavendurchgängen und glänzenden Skalen fällt. Gina Bachauer hat auch das vierte Konzert eingespielt. Aber bedeutend entspannter wirkt sie in dem Es-Dur Werk. Bruno Leonardo Gelber, einstens ein umsichtig und entschlossen artikulierender Beethoven-Interpret, stülpt heute im Konzertsaal die Textur des Es-Dur Konzerts wie eine Liszt-Paraphrase nach außen.

Mit Generalisierung nichts gewonnen

Will man nun die vielen Schallplatten, die im Verlauf der vergangenen fünfzig Jahre den Beethoven-Konzerten gegolten haben, ihrer Bedeutung nach kurz skizzieren, so müßte sich die Kritik nach jenem Interpretieren ausrichten, das die Typologisierung aufsprengt – mindestens problematisiert. Denn der Blick auf die Binnenstrukturen der Konzerte zeigt, wie wenig mit einer Generalisierung gewonnen ist. Das Es-Dur Konzert offenbart, daß sein symphonischer Atem Schatten wirft, von denen auch die scheinbar einsame Stellung des Solisten getroffen ist. In dem frühen C-Dur Konzert öffnet Beethoven – zumal im langsamen Satz, aber auch im Seitenthema des

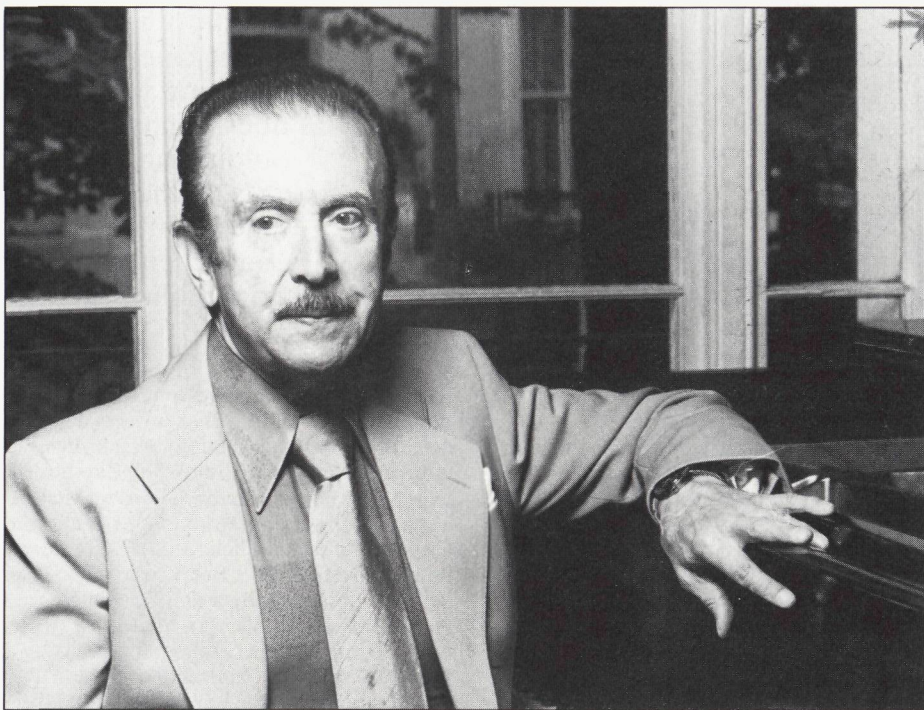
BEETHOVEN: Klavierkonzerte

Kopfsatzes – ein Panorama von zögernder Innerlichkeit, das den herrischen Duktus relativiert. Das B-Dur Konzert gewinnt mit der späten Kadenz zum ersten Satz ein Relief, dessen Kurven eine seltsame Gespanntheit ausdrücken.

Von den Gesamt-Aufnahmen, die mithin die Erkundung des Texts in den Dienst des Fragens stellen, seien genannt: jene von Glenn Gould; jene von Schnabel; und die zweite von Claudio Arrau. Gould hat den sinfonischen Impetus der letzten beiden Konzerte erfaßt. Er gliedert das Klavier – vor allem im Es-Dur Konzert – der Orchesterlandschaft ein, verweigert konsequent die kämpferische Selbstbehauptung des Solisten. Umgekehrt läßt er die beiden frühen Konzerte in polemischer Vereinfachung zur Episode schrumpfen und betont im c-Moll Konzert neutralisierend den Drehpunkt, in dem die solistisch orientierten frühen und die sinfonisch getragenen späten Werke zusammenlaufen. Schnabel teilt nicht Goulds Polemik. Er geht insofern über eine Haltung hinaus. Aber sein Zugriff zersetzt das G-Dur und das Es-Dur Konzert auf andere Weise. Dem vierten Klavierkonzert nimmt er den lyrischen Frieden, wenn er, wie kaum ein anderer Pianist, den Konflikt zwischen Drängen und Verweilen aufgreift, der schon im ersten Solo des Klaviers zu vernehmen ist: der gehaltene G-Dur Akkord, und dann die unruhig pulsierenden Achtel. Das Es-Dur Konzert gliedert Schnabel mit einem Ingrim, der jede gepflegte Virtuosität weit von sich weist.

Teilen Gould und Schnabel auf unterschiedliche Weise den Rigorismus wider konventionelle Bequemlichkeit, strebt Claudio Arrau eine Synthese möglicher Positionen an. Auch Arrau insistiert auf den Widerständen, wie sie etwa in der Durchführung des G-Dur Konzerts verborgen sind; aber er läßt die Einwürfe des Klaviers im langsamen Satz ganz frei schwingen und erreicht im Rondo dann eine Gelöstheit, wie sie bei Schnabel doch nicht sich einstellen will. Im B-Dur Konzert probiert Arrau etwas anderes. Er prüft, wie weit der Text des frühen Beethoven auf die späte Kadenz zubewegt werden kann. Unvermutet gewinnen die punktierten Achtel des Kopfsatz-Themas ein Gewicht, das wie ein Versprechen zu lesen ist.

Natürlich könnten aus der Fülle der Gesamt-Aufnahmen weitere eindrucksvolle Interpretationen zitiert werden. Brendels zweite Einspielung distanziert nicht bloß die ältere Kassette des Pianisten, sondern auch etwa die Versionen von Barenboim,



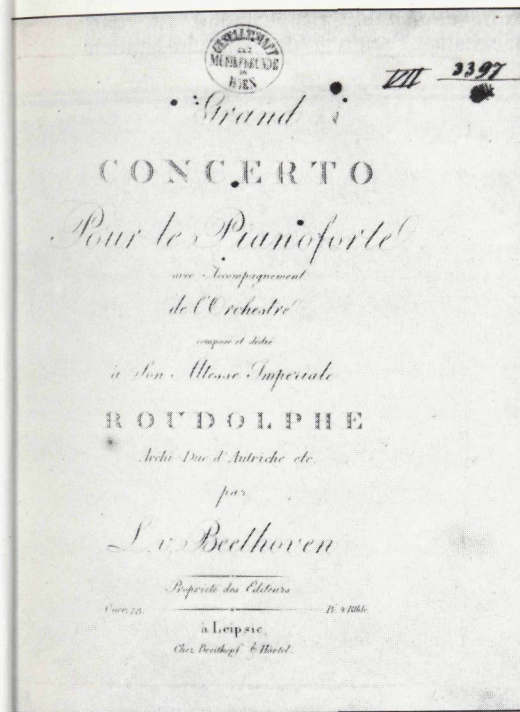
Claudio Arrau strebt eine Synthese möglicher Positionen an

Wilhelm Kempff oder Friedrich Gulda. Brendels hymnisch ausgefaltete Steigerungen im ersten Satz des Es-Dur Konzerts – bevor die Doppeloktaven die Reprise einleiten – lassen die Anschlagkunst von Kempff weit hinter sich zurück. Auch Solomon schenkt diesem Werk eine getragene, freilich zugleich spröde und auf bestechende Art abweisende Wiedergabe. Wo Brendel noch ein konventionelles Leitbild auf hohem Niveau realisiert, ist Solomon schon in den Bezirken des rein strukturellen Klavierspiels. Die thematischen Ideen werden skelettartig von ihrem Beiwerk getrennt, Nebenstimmen erscheinen unverkleidet und bar jeder Intimität. Gegenüber Solomons Unerbittlichkeit – deren Preis manchmal die mangelnde Wärme des Tons ist – muten etwa die Interpretationen von Ashkenazy oder Gilels eine Spur zu versöhnlich an. Gilels ist lange Zeit von der Kritik als herausragender Beethoven-Spieler gefeiert worden. Wenn sich ein traditionelles deutsches Hören an Backhaus und Kempff begeistert und orientiert, dient der Hinweis auf Gilels der Erinnerung an wuchtiges, bis in die Figurationen belebtes Interpretieren. Gilels' große Allüre im ersten Solo des c-Moll Konzerts läßt den Flügel erzittern, lenkt das Werk in eine dramatisch bebende

Bahn, die konsequent ihr Ziel in der Kadenz zum Kopfsatz hat. Aber Gilels ist kein Pianist der unauffälligen Deklamationen. Er sucht die Überdachungen; was im Keller geschieht, läßt ihn ein wenig gleichgültig. Er will formale Schlüssigkeit. Und ist insofern mit Ashkenazy verwandt. Ashkenazys bewunderte Einspielung mit Solti und dem Chicago Symphony unterscheidet sich nicht fundamental von der Gilels/Szell-Fassung. Beide Pianisten gebieten über unbeschränkte manuelle Mittel. Beide Pianisten treffen, in den letzten drei Konzerten zumal, die Balance zwischen Poetisierung und triumphaler Geste. Beide Pianisten artikulieren natürlich und unmannerisiert. Doch beiden fehlt jenes schwer zu fassende Gespür für die sprechende, rhetorisch wandlungsfähige Diktion.

Oft an der Sache vorbei

Damit ist vielleicht die zentrale Herausforderung an den Beethoven-Exegeten angesprochen. Beethoven ist ein beinahe sprachlich sich mitteilender Komponist, dessen Diktion Probleme aufgibt. Analytisch gebildete und zugleich temperamentvolle Pianisten wie Gould, Arrau oder Leon Fleisher vermögen das Idiom leichter auf-



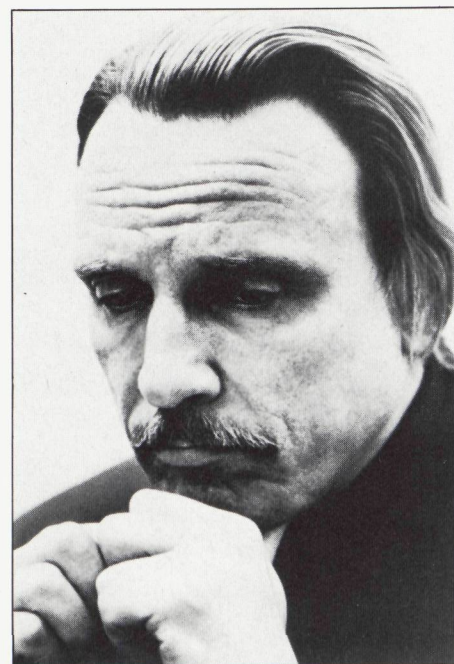
Klavierkonzert Nr. 5, op. 73: Titelblatt des Erstdrucks

zunehmen als Pianisten wie Ashkenazy, Rubinstein oder Pollini. Ashkenazy denkt, bei aller Beweglichkeit, letztlich synthetisch. Rubinstein ist ein Meister der abgestuften Mischfarben. Selbst Pollini geht von einem – wie auch immer zu bestimmenden – Ganzen aus: die große Linie, wie man sagt.

Sie hat gewiß ihre Berechtigung – wenn sie etwa mit der Selbstverständlichkeit von Rubinstein ausgespannt wird. Und auch da ist Rubinstein nicht einfach der selbstsichere Eroberer. Rubinstein hat nämlich im c-Moll Konzert eine Gelenkstelle entdeckt. Der aufsteigende c-Moll Dreiklang zu Beginn des Kopfsatzes, der wie ein Fundament nach dem Aufbau ruft, ist eins; ein anderes ist die nach unten weisende Quarte am Schluß der Phrase. Die beiden Bewegungen regeln nun die gesamte dramatische Entwicklung des Satzes. Am Ende der Kadenz leitet ein über sieben Takte gehaltener Triller in die Coda über. Das Klavier formuliert in drei Takten eine sechsmal wiederholte Quartakkord-Phrase. Dann kommt ein langer, chromatisch sich hebender Triller. Kurz darauf schlägt die Pauke die c-Moll Quarte, und das Klavier antwortet mit verminderten Septimen, bis endlich die Terz Klavier und Orchester zusammenführt und der Kopfsatz im Sechzehntelwir-

bel des Klaviers abgeschlossen wird.

Dieser Coda – Pauke und Klavier – gibt nun Rubinstein eine Innigkeit und Spannkraft, so daß eine einzige Stelle das ganze Konzert verändert. Und in Konzertproben wollte er die Passage so oft wiederholt haben, bis sie seiner Auffassung nach befriedigend das Geheimnisvolle ausdrückte. Das Beispiel zeigt, wie ein weiträumig konzipierender Pianist plötzlich den Finger auf das Entscheidende legt und all jene der Naivität zeihet, die hier an der Sache vorbeispielen. (Das sind viele.) Rubinstein hat den Zyklus der Beethoven-Konzerte dreimal für die Schallplatte eingespielt. Und auch andere Pianisten haben sich wiederholt mit den Konzerten auseinandergesetzt. Rudolf Serkins alte Aufnahmen mit Ormandy und dem Philadelphia Orchestra bezeugen fast mehr noch als seine späteren Versionen mit Ormandy und Bernstein die beherrschte Expressivität des Pianisten, der Beethoven in einer Vorahnung von Brahms auslegt. Eindringlich ruft eine Wiedergabe des Es-Dur Konzerts mit Bruno Walter und dem New York Philharmonic Serkins kammermusikalische Bereitschaft zu Gespräch und Partnerschaft in Erinnerung; während die neueste mit Ozawa und dem Boston Symphony doch schon von einem nicht mehr erschütterungsfreien Altersstil belastet ist.



In mancher Hinsicht unerreicht: Arturo Benedetti Michelangeli

Sind die Gesamt-Aufnahmen kaum mehr überblickbar, gilt dies erst recht von den Einzel-Einspielungen. Hier ist der Prozeß des Interpretierens in dauernder Fluktuation. Jüngere Pianisten zumal wollen sich nicht mehr auf ein begrenztes Repertoire beschränken. Radu Lupu hat das c-Moll Konzert bereits zweimal aufgenommen;

Gawrilow spielt es immerhin schon im Konzertsaal; Pollini hat es als bisher jüngsten Beitrag zu seinem Beethoven-Zyklus eingespielt.

Daß freilich die Interpretationsgeschichte nicht als Geschichte des Fortschritts gelesen werden kann, zeigen viele neuere Aufnahmen auf irritierende Weise. Weder Pollini noch Richter (zusammen mit Muti) vermochten im Fall des c-Moll Konzerts einschneidende Akzente zu setzen.

Verschiedene Temperamente

So seien denn ganz aphoristisch und ohne Absicht auf Vollständigkeit einige Wiedergaben genannt, die im Guten wie im Schlechten zur Erforschung der Beethoven-Konzerte beigetragen haben. In mancher Hinsicht unerreicht ist die neue Schallplatte von Michelangeli des C-Dur Konzerts. Michelangeli insistiert auf dem weiten Faltenwurf des Konzerts. Er schlägt ein gemächliches Tempo an – wie übrigens auch Richter oder Géza Anda. Doch anders als Richter, der dann doch zu geistreichen Verkürzungen der melodischen Wege neigt, hebt Michelangeli das Werk in jeder einzelnen Phrase in die Form – Standortangabe Takt für Takt, bis hin zu jenem minimalen Ritartando im G-Dur Seitenthema des Kopfsatzes, das als Zeichen einer poetisierenden Verzögerung unvergänglich bleibt.

Gegenüber solcher Gedankenarbeit hat die ältere Aufnahme von Eschenbach einen schweren Stand. Als diese Eschenbach-Platte in den sechziger Jahren erschien, war man des Lobes voll für eine zuchtvolle, wie es schien: lichte und klare Meisterung des Stoffes. Aber fünfzehn Jahre – und der Vergleich mit Michelangeli, Gilels oder Fleisher – lehren, wie ungefähr jetzt plötzlich Eschenbachs Artikulation wirkt, wie blaß und unerfüllt vor allem der erste Satz klingt. Schallplatten-Konkurrenz ist vielleicht grausam. Letztlich indessen geht die Herausforderung vom Werk aus, und dauerhafte Provisorien sind um so schwieriger zu errichten, je komplexer der Gehalt einer

Komposition ist.

Von allen fünf Konzerten ist das zweite, sieht man von den Einspielungen innerhalb der Gesamt-Aufnahmen ab, am wenigsten beachtet worden. Gründe ließen sich allenfalls in der relativ traditionellen thematischen und formalen Ausrichtung finden. Und doch hat der früh verstorbene amerikanische Pianist William Kapell gerade das B-Dur Konzert für eine Plattenseite gewählt; auf der anderen ist Prokofieffs drittes Konzert. Scheu eines an romantischer

Musik geschulten Pianisten? Aber Kapell erreicht mit imponierender Strenge und zugleich mit der Freude für das virtuose Gefälle jene Ebene des Parlando, die der klassisch empfindende Stephen Bishop kaum je findet. Wiederum zeitigt eine sprechende Phrasierung, auch wenn sie fast ätzend sich artikuliert, eine Wiedergabe von hohem Rang.

Mit den letzten drei Konzerten beschäftigen sich dann Pianisten jeglicher Couleur. Das c-Moll Konzert verlockt so verschie-

dene Temperamente wie Gary Graffman und Clara Haskil; Ludwig Hoffmann und Gabriel Tacchino; Anni Fischer und Van Cliburn. Backhaus gewinnt in der älteren Aufnahme mit Karl Böhm mehr an gesanglicher Differenzierung als in der jüngeren mit Schmidt-Isserstedt. Sein zur Versachlichung tendierendes Spiel, noch in den sechziger Jahren als getreue Exegese des Meisters beglaubigt, hat heute viel von seiner Aura eingebüßt. Bezeichnend ist, daß Backhaus' Formung der Chopin-Etuden

gegenwärtig Aufsehen erregt, während etwa die unterkühlte Gleichgültigkeit, mit der er das erste Solo von Beethovens Es-Dur Konzert abfertigt, keinen Widerhall mehr findet.

Gieseeking wiederum bringt andere Vorlieben und Vorbilder ein, wenn er das G-Dur Konzert aufs Lyrische und auf Geschwindigkeit reduziert. Seine Version (mit Karajan) antizipiert Debussys koloristische Effekte; freilich auch dessen Verschleierungen des Klangs – so daß die motorisch er-

regten Partien der Durchführung des ersten Satzes unscharf werden, ihre stacheligen Borsten verlieren. Zoltan Kocsis, zur Zeit der Aufnahme des G-Dur Konzerts noch sehr jung, übermittelt dagegen nicht bloß ein klug disponierendes Talent, sondern auch den ungestüm zielgerichteten Beethoven.

Und schließlich das Es-Dur Konzert. Es sei nochmals auf Michelangelis frühe, atemberaubend virtuose Wiedergabe aus den vierziger Jahren verwiesen. Auf Casadesus'

Einspielung mit Hans Rosbaud, welche das Konzert wie einen ins Nervöse vergrößerten Mozart aufbaut. Auf Lateiners kräftig modellierte Aufnahme. Kenner sollen Edwin Fischers tiefer lotendes Handwerk schätzen. Die Pianisten sind hier sonder Zahl, romantisch Engagierte treffen sich mit so skeptischen Enthusiasten wie Clifford Curzon. An Stelle eines Schlußworts sei der Pianisten gedacht, die immer noch Entdeckungen provozieren: Arrau, Schnabel, Gould vielleicht.

Formel für BASF Spitzenleistungen = Qualität im Detail

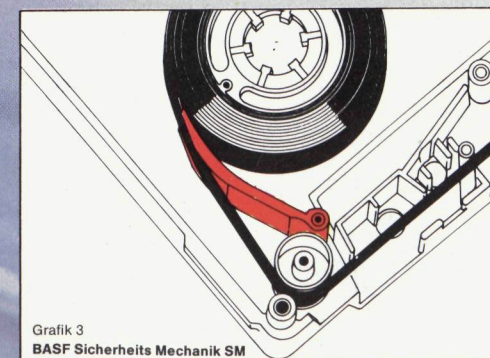
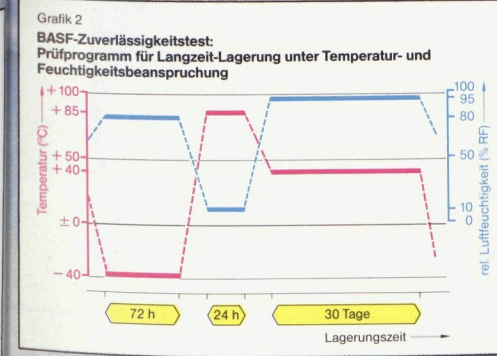
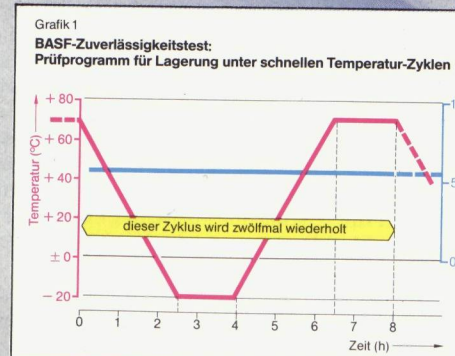
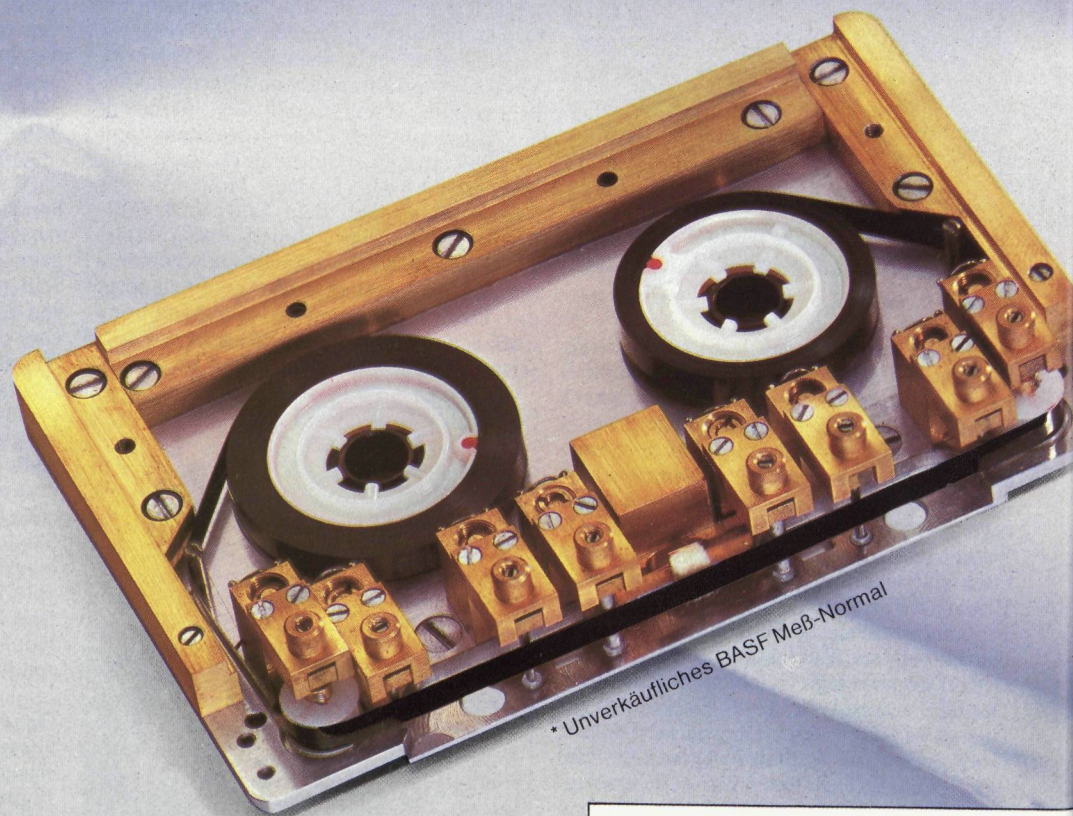
Höchste HiFi-Ansprüche erfüllt eine Cassette nur dann, wenn in den elektro-akustischen und mechanischen Eigenschaften Spitzenleistungen erbracht werden. Aus der abgebildeten Referenz-Einstell-Cassette* leitet BASF die wesentlichen Präzisionsmerkmale ihrer hochwertigen Cassettengehäuse ab.

Basis der hervorragenden elektro-akustischen Eigenschaften ist die Magnetschicht aus 100% reinem Chromdioxid. Die schmalen, gleichmäßigen Chromdioxid-Partikel sind hochverdichtbar und ermöglichen eine Oberflächen-Vergütung bis zur Spiegelglätte, was natürlich eine hochentwickelte Beschichtungstechnologie voraussetzt.

BASF erkannte bereits vor Jahren die Vorteile von Chromdioxid und nahm die Produktion in großem Umfang auf. Neben DuPont (USA) ist BASF der einzige Hersteller von Chromdioxid-Pigmenten, der über langjährige Produktions-Erfahrung verfügt.

Dieses Know-how und konsequente Weiterentwicklung führten zum Spitzenprodukt chromdioxid super II.

BASF chromdioxid super II:
In Test-Berichten immer wieder ausgezeichnet beurteilt.



Grafik 3
BASF Sicherheits Mechanik SM

Maßstab Nr. 3: Die Zuverlässigkeit

Unter normalen Klimabedingungen sollte jede Marken-Cassette einwandfrei laufen. Aber sie muß auch bei extremer Temperatur und Feuchte betriebstüchtig bleiben. Ein Beispiel für Temperaturbelastungen: Im Handschuhfach eines Autos sind Cassetten beim Parken in der Sommersonne größter Hitze, in einer Winternacht tiefster Kälte ausgesetzt.

Deshalb werden BASF-Cassetten unter extremen Voraussetzungen getestet. Damit ist gewährleistet, daß BASF-Cassetten auch nach außergewöhnlichen Klimabeanspruchungen, wie sie in Süd- und Nordeuropa anzutreffen sind, einwandfrei arbeiten.

Grafik 1 zeigt das Prüfprogramm für Lagerung unter schnellen Temperaturzyklen, Grafik 2 für die Langzeitlagerung unter Temperatur- und Feuchtigkeitsbeanspruchung.

Daß BASF Cassetten solchen realistischen Prüfungen gewachsen sind, ist nicht zuletzt der BASF Sicherheits-Mechanik SM zu danken. Auch wenn das Band mechanisch stark beansprucht wird – etwa im Auto-Cassetten-Gerät während der Fahrt oder auf nicht optimal gewarteten Cassetten-Recordern – sorgt die SM für glatte, störungsfrei laufende Bandwickel, Grafik 3.

SM – das Sicherheits-Plus im Grenzbereich!



BEETHOVEN: Klavierkonzerte

Auswahldiscographie der Beethoven-Klavierkonzerte

(Raub- und Privatpressungen wurden nicht berücksichtigt)

Gesamtaufnahmen

Arrau (Philharmonia Orchestra, Galliera); EMI 125.52632/35
Arrau (Concertgebouw Orkest, Haitink); Phil 6747305
Ashkenazy (Chicago Symphony, Solti); Dec 6.35120
Backhaus (Wiener Philharmoniker, Schmidt-Isserstedt); Dec 6.35365 EK
Badura-Skoda (Wiener Staatsopernorchester, Scherchen);
West. 18339, 18340, 18799, 18342, 18343
Barenboim (New Philharmonia, Klemperer); EMI 197.01890/93
Bishop (BBC Symphony, Davis); Phil 6747104
Blumental (Innsbruck Symphony, Wagner); 6 Orion 7018/6
Brendel (Wiener Volksoper, Wiener Pro Musica, Stuttgarter Philharmoniker, Boettcher, Wallberg, Mehta); 5 Vox VSPS-17
Brendel (London Philharmonic, Haitink); Phil 6767002
Fleisher (Cleveland Orchestra, Szell); CBS 77371
Gilels (Cleveland Orchestra, Szell); Ar. 80176 XKK
Gould (Columbia Symphony, American Symphony; Golschmann, Bernstein, Stokowski); CBS 77409
Gulda (Wiener Philharmoniker, Stein); TIS SDDE 304/07 FR
Katchen (London Symphony, Gamba); 4-Lon. STS-15210/13
Kempff (Berliner Philharmoniker, Leitner); DG 2721128
Rubinstein (Symphony of the Air, Krips); RCA VIC LM-6702
Rubinstein (Boston Symphony, Leinsdorf); RCA 26.35033 AW
Rubinstein (London Philharmonic, Barenboim); RCA 26.35114 GX
Schnabel (Philharmonia Orchestra, London Philharmonic, Sargent); EMI SHB 63
Serkin (New York Philharmonic, Philadelphia; Ormandy, Bernstein); CBS 77407
Solomon (Philharmonia Orchestra, Cluytens, Menges); EMI TRI-33304-7
Weissenberg (Berliner Philharmoniker, Karajan); EMI 157-53060/63

1. Klavierkonzert C-Dur op. 15

Anda (Philharmonia Orchestra, Galliera); EMI CX 1302
Bernstein (New York Philharmonic, Bernstein); Col. MS-6407

Casadesus (Concertgebouw Orchester, van Beinum); Odyssey 32160056
Dorfman (NBC Symphony, Toscanini); RCA 26.41011 AF
Drescher (Royal Danish Symphony, Richter); CMS/Sum. 1002
Eschenbach (Berliner Philharmoniker, Karajan); DG 2535273
Gieseking (Philharmonia Orchestra, Karajan); Col. C 91244
Gilels (Orchestre de la Société des Concerts, Vandernoot); EMI Angel 35672
Gilels (Leningrader Philharmoniker, Sanderling); Ar. XA 85943 K
Gulda (Wiener Philharmoniker, Böhm); Dec ND 370
Gutbrett (Camerata Romana, Lamont); Euph 2010
Lupu (Israel Philharmonic, Mehta); Dec 6.42602 AZ
Michelangeli (Wiener Symphoniker, Giulini); DG 2531302
Panenka (Prager Symphoniker, Smetacek); SUA ST 50673
Richter (Boston Symphony, Munch); RCA VICS-1478
Serkin (Philadelphia Orchestra, Ormandy); Col. ML 4914

2. Klavierkonzert B-Dur op. 19

Backhaus (Wiener Philharmoniker, Krauss); Eclipse ECS 524
Gilels (Orchestre de la Société des Concerts, Vandernoot); EMI FCX 673
Gilels (Leningrader Philharmoniker, Sanderling); Euro. 74595 KK
Gulda (Kammerorchester, Angerer); Van. 1080
Kapell (NBC Symphony, Golschmann); RCA VIC-1520
Lupu (Israel Philharmonic, Mehta); Dec. 4.42602 CY
Schnabel (Philharmonia Orchestra, Dobrowen); Angel GRE-4006
Serkin (Philadelphia Orchestra, Ormandy); Col. ML 5037

3. Klavierkonzert c-Moll op. 37

Arrau (Philadelphia Orchestra, Ormandy); Odyssey Y 84601
Backhaus (Wiener Philharmoniker, Böhm); Eclipse ECS 524
Cliburn (Philadelphia Orchestra, Ormandy); RCA LSC-3238
Eschenbach (London Symphony, Henze); DG 2530254
Firkusny (Philharmonia Orchestra, Süsskind); Pick. S 4019

A. Fischer (Bayrisches Staatsopernorchester, Fricsay); Hel. 89513
E. Fischer (Philharmonia Orchestra, Fischer); EMI 047-01404
Gelber (New Philharmonia Orchestra, Leitner); EMI 037-10444
Gilels (USSR State Orchestra, Kondrashin); Per. 601
Gilels (Orchestre Paris du Conservatoire, Cluytens); Angel 35131
Graffman (Chicago Symphony, Hendl); RCA VICS-1059
Haskil (Lamoureux-Orchestre, Markevitch); Phil 6733002
Haskil (Winterthurer Sinfonieorchester, Swoboda); West. 18379
Hoffmann (Philharmonia Hungarica, Caridis); Som. 618
Kraus (Amsterdamer Philharmoniker, Rivoli); Mon. S-2092
Lupu (Israel Philharmonic, Mehta); Dec 6.42608 AZ
Lupu (London Symphony, Foster); Dec 6.41454 AH
Ney (Nürnberger Symphoniker, Hoogstraaten); Colos. 505
Pollini (Wiener Philharmoniker, Böhm); DG 2531057
Richter (Wiener Symphoniker, Sanderling); DG 2535107
Richter (Philharmonia Orchestra, Muti); EMI 065-03243
Rubinstein (NBC Symphony, Toscanini); RCA RL 42860
Serkin (Philadelphia Orchestra, Ormandy); Col. ML 4738
Tacchino (Berliner Philharmoniker, Cluytens); CFP 135
Zechlin (Gewandhausorchester, Konwitschny); Euro. 70986 KK

4. Klavierkonzert G-Dur op. 58

Bachauer (London Symphony, Skrowaczewski); Mer. 50381
Casadesus (Concertgebouw Orkest, van Beinum); Odyssey 32160056
Cliburn (Chicago Symphony, Reiner); RCA LSC-2680
Curzon (Wiener Philharmoniker, Knappertsbusch); Eclipse ECS 752
Gieseking (Philharmonia Orchestra, Karajan); Col. ML 4535
Gieseking (Sächs. Staatskapelle Dresden, Böhm); EMI 137-53500/04
Gilels (Leningrader Philharmonie, Sanderling);

Euro. 74595 KK
Gilels (Philharmonia Orchestra, Ludwig); EMI Col. FCX 673
Gimpel (Berliner Symphoniker, Rother); Genesis 1001
Haskil (London Philharmonic Orchestra, Zechlin); Dec. 6.41904 AJ
Hoffmann (Philharmonia Hungarica, Caridis); Som. 617
Istomin (Philadelphia Orchestra, Ormandy); Col. MS 7199
Kempff (Berliner Philharmoniker, van Kempen); DG 17084
Kocsis (Ung. Radiosinfonieorchester, Lukacs); SLPX 11496
Lupu (Israel Philharmonic, Mehta); Dec. 6.42439 AW
Moravec (Wiener Musikverein, Turnovsky); Conn. 163
Ney (Nürnberger Symphoniker, Hoogstraaten); Colos. CoM 506
Novaes (Wiener Pro Musica, Swarowsky); Vox 58530
Pollini (Wiener Philharmoniker, Böhm); DG 2530791

Richter-Haaser (Philharmonia Orchestra, Kertesz); EMI 037-00528
Rosen (Symphonia of London, Morris); Peters PLE-110
Schnabel (Chicago Symphony, Stock); RCA VIC-1505
Serkin (NBC Symphony, Toscanini); RCA 26.41011 AF
Serkin (Philadelphia Orchestra, Ormandy); Col. ML 5037

5. Klavierkonzert Es-Dur op. 73

Bachauer (London Symphony, Skrowaczewski); Mer. 50381
Backhaus (Wiener Philharmoniker, Krauss); Rich. 19072
Casadesus (New York Philharmonic, Mitropoulos); Col. ML 5100
Casadesus (Concertgebouw Orkest, Rosbaud); Phil 6701009
Cliburn (Chicago Symphony, Reiner); RCA LSC-2562
Curzon (Wiener Philharmoniker, Knapperts-

busch); SPA 334
Firkusny (New Philharmonia, Segal); London 21097
E. Fischer (Philharmonia Orchestra, Furtwängler); EMI 027-00803 M
E. Fischer (Sächs. Staatskapelle Dresden, Böhm); EMI 137-53500/04 M
Fragar (Phil. Staatsorchester Hamburg, Bertini); BR DC 22069
Gelber (New Philharmonia, Leitner); EMI 047-10452
Gieseking (Philharmonia Orchestra, Karajan); Col. ML 4623
Gieseking (Philharmonia Orchestra, Galliera); Sera S.-60069
Gilels (Leningrader Philharmonie, Sanderling); Ar. XA 87678 K
Gilels (Philharmonia Orchestra, Ludwig); Angel 35476
Cor de Groot (Phil. Orchester Den Haag, Otterloo); Fon. 695025 KL
Horowitz (RCA-Victor Symphony, Reiner); RCA 26.41047 AF
Karolyi (Bayr. Rundfunkorchester, Heger); Kr. SMVP 8001
Larrocha (Los Angeles Symphony, Mehta); Dec. 6.42467 AW
Lateiner (Wiener Staatsopernorchester, Alsberti); West WST 14036
Lupu (Israel Philharmonic, Mehta); Dec. 6.42603 AZ
Magaloff (Wiener Symphoniker, Otterloo); Phil 6540005
Michelangeli (RAI-Torino, Rossi); Replica RPL 2457/59
Ney (Nürnberger Symphoniker, Hoogstraaten); Colos. 0502
Novaes (Bamberger Symphoniker, Perlea); Vox 511930
Perlemuter (Wiener Festwochenorchester, Voechting); Audio F 50024
Pollini (Wiener Philharmoniker, Böhm); DG 2531194
Richter-Haaser (Philharmonia Orchestra, Kertesz); EMI 037-00542
Rosen (Symphonia of London, Morris); Peters PLE 024
Schnabel (Philharmonia Orchestra, Galliera); Angel GRE 4006
Schnabel (Chicago Symphony, Stock); RCA VIC-1511
Serkin (Philadelphia Orchestra, Ormandy); Col. ML 4373
Serkin (New York Philharmonic, Walter); CBS 61721
Serkin (Boston Symphony, Ozawa); Telarc DG 10065
Zechlin (Gewandhausorchester, Sanderling); Phil 5832002

Ein Erard-Flügel, der seit 1803 sich im Besitz Beethovens (1770-1827) befand

