

PreCeiver.



Grundig PreCeiver X 55 HiFi
Dieser Tuner-Vorverstärker beschränkt sich auf Wesentliches: Er hat ein Empfangs- und Vorverstärkerteil. Als HiFi-Baustein ein so eigenständiges Konzept, daß wir ihm einen eigenen Namen gegeben haben: PreCeiver. Aus Preamplifier und Receiver. Besonderes äußeres Kennzeichen: Die digitale Frequenz- und Kanalanzeige für FM und die Frequenzanzeige AM.

Die Eingangs-Empfindlichkeit ist Spitzenklasse. Die Senderabstimmung auf Ratio-Mitte wird durch ein Tunoscope elektronisch optimiert. Eine Multipathanzeige warnt vor Verzerrungen durch Mehrwege-Empfang. Mit Sensoren werden vorprogrammierte Sender, Bereiche und Eingänge geschaltet. Das Gerät bietet die Möglichkeit der automatischen Steuerung einer Rotor-Antenne.

Über den Vorverstärker können Sie in die Klangstruktur des Signals eingreifen. Der PreCeiver X 55 bietet die Möglichkeit, an 5 wesentlichen Frequenzen das Signal auf die räumlichen Gegebenheiten abzustimmen. Außerdem bestehen Zumisch-Möglichkeiten für ein Stereo-Mikrofon. Und es gibt ein steilflankiges Rauschfilter und eine wirksame physiologische Lautstärkeregelung.

Technische Daten:

- UKW-Empfindlichkeit bei 26 dB Rauschabstand: $1,0 \mu V$ an 300 Ω
- Stereo-Übersprechdämpfung bei 1 kHz ≥ 40 dB
- Klirrfaktor $\leq 0,1\%$ bei $2 \times 1 V$
- Übertragungsbereich: 20 ... 20.000 Hz ± 1 dB
- Fremdspannungsabstand (Nennausgangsspannung - 30 dB)
Monitor $\geq 88/65$ dB
TA (Magn.) $\geq 67/63$ dB
TB $\geq 88/65$ dB
- Wählbare Frequenzbereiche für den Klangselector: 160 Hz; 400 Hz; 1 kHz; 2,5 kHz; 6,3 kHz.
- 22 integrierte Schaltkreise (ICs)



Das LaSalle Quartet: Henry Meyer, Peter Kamnitzer, Lee Fiser, Walter Levin (v. l. n. r.)

Miteinander Gegeneinander

Ein Gespräch
mit den Geigern des
LaSalle Quartet
Von Helge Grünewald

Sie vertreten auf selten zu erlebende Weise die „Hohe Kunst“ des Streichquartetts: Vier Herren aus Cincinnati (USA); drei emigrierte Deutsche, ein junger Amerikaner; vier Intellektuelle, Klanganalytiker, Rhythmiker; vier Partner, die auch in der Verschmelzung zum Kollektiv hohe Individualität bewahren. Die Rede ist vom LaSalle Quartet und seinen Mitgliedern Walter Levin (1. Violine), Henry Meyer (2. Violine), Peter Kamnitzer (Viola) und Lee Fiser (Violoncello). Die beiden Geiger des Quartetts standen FONOFORUM in Berlin Rede und Antwort.

FONOFORUM: Sie werden oft als Spezialisten der Moderne bezeichnet. Ihre Schallplattenaufnahmen stützen diese Annahme teilweise. Fühlen Sie sich mit einer solchen Bezeichnung in eine bestimmte Ecke gedrängt und einseitig auf ein bestimmtes Repertoire festgelegt – oder stört Sie ein solches Urteil gar nicht?

LEVIN: Im allgemeinen stimmt die Annahme nicht. Unser Quartett ist dafür bekannt, daß es sich nicht nur für das normale Repertoire, sondern eben auch für die neue Musik einsetzt. Das wird manchmal etwas überbetont. Tatsächlich verhält es sich so, daß in unserem Repertoire und bei den Konzerten das Moderne eine ganz normale, integrale Rolle spielt, keineswegs überbetont oder gar exklusiv ist.

Von „spezialisiert“ kann also keine Rede sein. Wenn Sie sich unsere Programme, auch die der Tourneen, vornehmen, dann sieht das so aus, daß normalerweise zwei klassisch-romantische Stücke auf dem Programm stehen und ein modernes. Das Verhältnis ist ungefähr 2:1. Unser Repertoire ist sehr breit gestreut – von der Vorklassik bis zur Avantgarde. Das ist aber, finde ich, eigentlich selbstverständlich bei einem Ensemble, das sich mit Interpretationen beschäftigt. Die Interpretation von älteren Werken ist ja von der Interpretation neuer Musik, von dem Denken, das durch die neuere Musik erst möglich wurde, nicht unberührt. Musik entwickelt sich, und diese Musikentwicklung legt neue Schichten der Interpretation frei, die auch den älteren Werken zugute kommen. Insofern halte ich es

für eine absolute Notwendigkeit, daß man sich mit neuer Musik beschäftigt, damit man nicht versteinert und damit die alte Musik nicht zur Museumspflege wird.

FONOFORUM: Könnten Sie einmal klarmachen, welche Unterschiede zwischen dem Spielen eines traditionellen Quartetts wie etwa Beethovens op. 59 Nr. 1 und dem eines avantgardistischen Werkes – beispielsweise das Quartett von Lutoslawski – bestehen? Wie verlaufen die Prozesse der gegenseitigen Beeinflussung verschiedener Stile beim Lernen?

MEYER: An und für sich lernt man mehr vom Erarbeiten eines modernen Stückes und der Anwendung der neuen, nicht verknöcherten Ideen für das klas-

GRUNDIG

Die Sicherheit eines großen Namens.

sische Werk. Das ist es sicher zu einem gewissen Teil, was unsere klassischen Stücke anders klingen macht als im allgemeinen.

LEVIN: Es ist meiner Meinung nach so, daß man sowohl von der Klassik wie von der traditionellen Quartett-Technik ausgehend zu den modernen Werken kommen kann. Nun bringt jedes neue Werk auch neue Probleme mit sich. Ein Beethoven-Quartett hat seinerzeit neue Probleme an die temporären Quartette herangetragen, mit Brahms und Schumann kamen wieder andere Probleme hinzu. Die Moderne hat charakteristische Dinge betont, die es vorher, in der Form, nicht gegeben hat. Das ist vor allem die Vielfalt im Rhythmischen, das unerhört Komplizierte der Rhythmik eines Stückes wie der „Lyrischen Suite“ oder des Opus 3 von Berg – dergleichen gibt es in der Klassik überhaupt nicht. Man muß eine Form kontrollierter Freiheit im Fluß der Musik finden – was man „rubato“ nennt –, die bei den modernen Komponisten oft genau komponiert ist. Man muß sich also sehr viel genauer Rechenschaft geben über Ebbe und Flut des Zeitgeschehens in der Musik.

FONOFORUM: Gerade die Zeit ist doch immer ein besonderes Problem; die musikalische stimmt nie mit der realen Zeit überein.

LEVIN: Ganz genau. Das ist oft sehr unbewußt, das bedeutet, was der Musiker so als das „Musikantische“ bezeichnet, ist eine gewisse unkontrollierte Freiheit, über die er sich keine Rechenschaft ablegt, und die deshalb für ihn unkontrollierbar ist. Wenn man nun durch die Komponisten und durch deren präzise Angaben informiert wird, wie lange ein musikalischer Ablauf in der realen Zeit tatsächlich sein soll, wie bei Bartók, angegeben in Minuten und Sekunden, dann muß man plötzlich lernen, sich über das musikalische Gefühl absolute Rechenschaft zu geben; man muß sich also viel genauer dem Zeitablauf gegenüber kontrollieren. Das ist ein sehr gesundes Training, denn plötzlich merkt man, daß man in der klassischen Musik nicht so gerade gespielt hat, wie man es annahm. Man merkt, daß man Rubati macht, wo man sie gar nicht haben will, daß man Sachen macht, von denen man gar keine Ahnung hat. Ebenso werden in der Moderne Dinge von einem verlangt, wie etwa Klangfarbe. In den Weberschen Stücken, die wir spielen (die „Bagatellen“ zum Beispiel) ist beinahe jeder Ton in einer anderen Farbe vorgeschrieben.

Was heißt „Farbe“ in der Musik? Die Klangfarbe gewinnt eine neue Bedeutung, während sie vorher eher dekorativ war. Jetzt wird sie strukturtragend. Daß man Klangfarbe auf Streichinstrumenten „Heiligen differenziert benutzen kann, ist auch wieder Training. Es gibt ein Stück von Nono für Geige, in dem über 80 verschiedene Klangfarben verlangt werden. Wenn man diese ganzen

Klangfarben beherrscht, die von einem normalen Streicher in der Klassik nie verlangt werden, kann man sie in sehr positiver Weise zur Klärung von kontrapunktischem Geschehen in der Klassik anwenden, indem man Sachen hörbar macht, die sich im Gewebe verbergen, die sonst in der Homogenität des Klanges völlig verlorengehen, die thematisch wichtig und deshalb hörbar zu machen sind. Die kann man herausbringen, indem man sie quasi „orchestriert“. Das lernt man an der modernen Musik.

FONOFORUM: Meinen Sie, daß bei der Erarbeitung solcher zeitgenössischen Musik der Kontakt mit dem Komponisten wichtig ist?

LEVIN: Das Problem ist ja, daß die musikalische Notation nicht hundertprozentig eindeutig ist, sondern daß es immer Möglichkeiten zu Mißverständnissen gibt. Um denen aus dem Wege zu gehen, ist die Frage an den Komponisten ideal. Manchmal ändert er seine Notation. So war es bei dem Lutoslawski-Quartett, das wirklich fantastisch genau gearbeitet ist. Sehen Sie sich da die Entwicklung der Partitur an und vergleichen Sie die jetzige Ausgabe, die zweite gedruckte, mit dem Exemplar, das wir von der Originalpartitur haben. Lutoslawski hat sich zunächst geweigert, eine Partitur herzustellen.

Man kann eigentlich keine Partitur schreiben, weil sich das Stück gegeneinander verschiebt. Das Stück ist fast immer anders im Zusammenhang. Der Komponist fürchtete Mißverständnisse. Wir wünschen manchmal, Beethoven einige Gewissensfragen zu stellen. Es gibt Probleme in der Musik, die mit Logik zu tun haben. Wir als Quartett weigern uns, musikalische Idioten zu sein, nur um der Buchstabenreue wegen. Es gibt Druckfehler und Schreibfehler. Wir haben einen zu hohen Respekt vor der Intelligenz und Konsequenz von Komponisten, als daß wir uns damit begnügen, blöde zu spielen, was gedruckt ist. Leider ist es oft so: weil's in den Stimmen so steht, wird's auch so gespielt.

MEYER: Die Schwierigkeit ist: wie definiert man „Werktreue“?

LEVIN: Eine sehr wichtige Frage. Aber es gibt durchaus die Möglichkeit, daß in einem Œuvre wie dem Beethovenischen sich Fehler einnisten, die jeder musikalischen Logik und dem Verständnis dessen, was Beethoven immer gemacht hat beziehungsweise was seiner Art des Komponierens logisch entspricht, entgegenstehen. Nun könnte man sagen, Beethoven sei eigenwillig gewesen. Bei einem Komponisten kann man nie genau sagen, er hat das gemacht und das nicht gemacht. Das ist also eine Gewissensfrage. Man muß sich langsam entscheiden. Wir haben uns bei einer Stelle in op. 132 sehr lange überlegt, ob ein Ton, der in allen Stimmen vermutlich falsch ist (im „Heiligen Dankgesang“ in der ersten Geigenstimme etwa), nicht der Logik entspre-

chend zu ändern wäre. Wir haben ihn geändert. Nachdem das auf eigene Faust geschehen war, haben wir jetzt die Stimmen gefunden, die von Beethovens Neffen Karl abgeschrieben und von Beethoven eigenhändig korrigiert worden sind. Und siehe – da steht es richtig. Das ist rein aus der Sache heraus stimmig. Der erste Druckfehler ist immer weiter übernommen worden. So etwas aber passiert ständig.

FONOFORUM: Eine Frage zu den technischen wie interpretatorischen Grenzen. Gibt es eine bestimmte Art des Spielens, bei der Sie sagen würden, sie interessieren Sie nicht mehr – wo vielleicht nur noch Virtuosität brilliert und reine Artistik?

MEYER: Es hat mit unserem Geschmack zu tun, daß wir gewissen Sachen den Vorzug geben und andere lassen, die uns einfach nicht interessieren – das klingt arrogant, ich meine aber: die einfach nicht in unser Programm hineinpassen.

LEVIN: Bei uns wird eine bestimmte Sparte von Musik, die uns nicht so interessiert und zusagt, vernachlässigt. Das ist zum Beispiel die romantische russische Musik, Quartette von Tschai-kowsky oder Musik von Glasunow. Wir erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, wir sind überhaupt keine Zyklenspieler.

Sie fragten vorhin, ob wir eine bestimmte Technik anwenden. Nein. Wir gehen davon aus: Was ist der Anspruch, den ein Stück an sich selbst (und nicht an uns) stellt. Ist das ein Stück, das einen ersten, diskutablen Vorwurf macht, in dem ein Problem gestellt und gelöst wird, das uns interessiert? Wenn das zutrifft, sind uns alle Techniken recht.

FONOFORUM: Gibt es aber Grenzen, jenseits derer Sie nur mit äußerster Vorsicht noch eine Interpretation wagen würden? Denken Sie an das Stück von Earle Brown, „Four Systems“, das rein graphisch notiert ist.

LEVIN: Das Brown-Quartett ist für uns geschrieben worden, wir haben es in Donaueschingen uraufgeführt. Sie kommen an ein Problem, wo wir tatsächlich unsere eigenen Grenzen setzen würden. Es gibt eine Form der Improvisation, des quasi Mitkomponierens, die uns nicht sonderlich liegt. Ich will damit kein Werturteil fällen, ich sage ganz bewußt, daß sie uns nicht besonders liegt. Wir sind glücklicher als Interpreten, die etwas Geliefertes nachvollziehen, denn als Mitschöpfer eines Werkes, wie es bei einer gewissen Form des Im-Moment-Schöpfens der Fall ist. Diese Werke lassen wir meist liegen. Wir schauen sie uns selbstverständlich an. Doch die Frage ist immer: Ist das Werk so komponiert, so fertig, daß das, was wir hinzufügen, es nicht grundlegend verändert, sondern nur eine Form der Interpretation ist? Wenn ja, dann spielen wir es. Wenn es aber nur eine Anweisung ist, um daraus selber etwas

Onkyo. Mittler zwischen Ohr und Wirklichkeit.
Denn Onkyo weiß, wie man HiFi-Technik zum Klingen bringt.

Wir haben uns auf deutsche Ohren spezialisiert!

Lesen Sie, was Sie zu hören bekommen!



Als HiFi-Lautsprecher-Spezialist den Profis in aller Welt bekannt, haben wir eine eigene Scepter-Serie nach deutschen Hörgewohnheiten entwickelt! Mit ausgewogenem Klangbild, selbst bei unterschiedlichsten Gegebenheiten. Mit hervorragendem Abstrahlverhalten bei minimalen Nichtlinearitäten. Mit optimaler Abstimmung von Gehäuse, Lautsprecherchassis und Frequenzweiche. Mit naturgetreuem, unverfärbten Klangbild – auch bei plötzlichen Pegelspitzen. Auf Wiederhören. Bei Ihrem ONKYO-Repräsentanten!

Völlig neue, akustisch bedämpfte Dreiwegbox. Nennbelastbarkeit: 70 Watt. 31-cm-Tieftöner. 5-cm-Kalotten-Mittel- und 3-cm-Hochtöner. Speziell konstruierte Schwingspule, Weichrandaufhängung und extra starker Dauermagnet sorgen für extrem tiefe Baßwiedergabe. Geeignet für Verstärker von 40–140 Watt Ausgangsleistung pro Kanal.

SC-90 MK II

Was Sie hier gelesen haben, sollten Sie auch hören! Bei Ihrem ONKYO-Anlagen-Berater. Wenn Sie mehr Informationen brauchen, oder die Anschrift Ihres nächsten ONKYO-Repräsentanten, schicken Sie uns den Coupon!

Onkyo-Vollgarantie: Elektronik 2 Jahre (Wichtig! Nur gültig mit deutscher Onkyo-Garantiekarte.)



Mitglied des DHFV

Vertrieb für Österreich:
Onkyo
Handelsgesellschaft mbH
Griesgasse 4/II
A-5020 Salzburg
Telefon: 4 34 62 Telex: 6-3 539

Vertrieb für die Schweiz:
OWI Stereo-Electronic AG
Langenhag 9
CH-9424 Rheineck/SG
Telefon: 71-44 40 40
Telex: 71 877

SC-40 MK II

Verbesserte, akustisch bedämpfte Zweiweg-Lautsprecherbox, Nennbelastbarkeit: 40 Watt. 20-cm-Tieftöner, 3-cm-Kalotten-Hochtöner. Ideal für die Kombination mit Verstärkern von 20–50 Watt Ausgangsleistung pro Kanal.

SC-60 MK II

Weiterentwickelte, akustisch bedämpfte Dreiweg-Lautsprecherbox, Nennbelastbarkeit: 60 Watt. 28-cm-Tieftöner, 5-cm-Mitteltöner. Und 3-cm-Kalotten-Hochtöner. Hervorragend geeignet für Verstärker mit einer Ausgangsleistung von 20–100 Watt pro Kanal.

ONKYO

Artistry in Sound

Onkyo HiFi-Service FF 7

Industriestraße 18, 8034 Germering bei München. Bitte schicken Sie mir kostenlos und unverbindlich

- ☐ Informations-Material über die neue SC-Boxen-Serie.
- ☐ das Onkyo-HiFi-Gesamt-Programm
- ☐ die Anschrift meines nächsten Onkyo-Repräsentanten

zu machen – also sagen wir mal, wenn es nur so ist wie manche Cage-Stücke, die nur Punkte auf dem Papier sind –, dann reizt uns das weder noch macht es Spaß. Es gibt aber eine Musik, die so komponiert ist, daß man sich aus der Vorlage jeweils ein Stück bauen kann. Ich denke an „Aleatorio“ von Franco Evangelisti. Das Material ist dabei so eindeutig, daß die Stücke unmißverständlich, obwohl völlig verschieden, immer wieder den gleichen Charakter haben. Das, was sie geben, ist stark genug, um das, was wir daraus machen können, im Gleichgewicht zu halten. Genau da ist die Grenze. Wenn die Vorlage nur Gekrakel oder nicht genügend durchkomponiert ist, lassen wir es. Wir sind keine Komponisten.

FONOFORUM: Ihre Konzerte vermitteln Spannung, die manchmal direkt unter die Haut geht. Wie ist das mit Schallplatten? Sind Konzerte animierender als Aufnahmesitzungen in einem Studio – oder gibt es bei beiden Vorteile, die man nicht gegeneinander auspielen kann?

MEYER: Beide Formen haben ihre Vor- und Nachteile. „Atmosphäre“ läßt sich meiner Meinung nach bei den Aufnahmen genauso erzielen wie bei einem Konzert. Mit Zuhörerschaft geht es manchmal leichter. Bei Plattenaufnahmen kommt es auch auf Training an. Wir spielen die Stücke, proben sie oft, bevor wir Aufnahmen machen. Als wir das erste Mal die „Bagatellen“ von Webern gespielt haben, dauerte die Vorbereitung für jede Bagatelle viermal so lange wie die Bagatelle selbst. Jetzt hat man ein kolossales Gefühl dafür. Wir sind uns der Sachen bewußt, die stören könnten und versuchen die Atmosphäre eines Stückes nicht zerstören zu lassen – was bei den lauten Sälen heute oft nicht leicht zu erreichen ist.

LEVIN: Bei Plattenaufnahmen muß man darauf achten, sich nicht von Möglichkeiten des Schneidens beeinflussen zu lassen. Man sollte nicht stückeln. Man könnte beim Spielen sich aber gewisse Teile herausgreifen. Wir spielen selbst ein Stück wie das Zemlinsky-Quartett als Ganzes oder wenigstens in großen Sektionen. Wenn dann noch eine Kleinigkeit hier und da zu verbessern ist, kann man das nachholen; aber wenn man anfängt zu schneiden, hat man eine mikroskopische Brille auf, die Sache wird ganz entstellt. Wir mußten einmal bei einem Quartett ein Jahr nach der Aufnahme eine Stelle noch einmal aufnehmen. Die Techniker hatten furchtbare Angst, es könnte etwas passieren. Wir haben drei Takte vor der

Stelle angefangen und gespielt. Es war absolut, auf den Bruchteil einer Sekunde genau, die gleiche Zeit. Bei uns gibt es keine großen Unterschiede zwischen einem „take“ und einem anderen „take“.

FONOFORUM: Welche Bedeutung haben Schallplatten überhaupt für Sie? Wenn Sie sich heute eine Aufnahme von vor drei Jahren anhören, welchen Eindruck haben Sie da?

LEVIN: Unsere Interpretationen sind im Laufe von Jahrzehnten gereift. Auch wenn wir heute noch interne Änderungen an einem Stück vornehmen, wenn wir an ihm arbeiten, so liegt die große Linie der Interpretationen doch ziemlich genau fest. Wir waren schon 15 Jahre ein Quartett, auch international spielend, bevor wir unsere erste Schallplatte gemacht haben. Die Angebote gleich zu Anfang haben wir strikt abgelehnt. Wir wollten nach unseren Bedingungen Platten machen, nicht nach denen der Schallplattenfirma. Das war in den USA nicht ganz einfach, weil man dort gewohnt ist, husch husch zu arbeiten, das liegt uns aber nicht. Wir machen auch keine Aufnahmen von Stücken, bevor sie bei uns einen gewissen Reifeprozess durchgemacht haben. Auch die neuen Kompositionen spielen wir möglichst erst nach einigen Jahren des Konzertierens und des immer wieder neu Erarbeitens ein. So gibt es bei der Platte keine großen Probleme.

FONOFORUM: Gibt es eigentlich einen spezifischen LaSalle-Stil? Wenn man hört, wie Sie arbeiten, meint man schon, daß das bereits ein Teil des Stils ist.

LEVIN: Man könnte sagen, es gebe einen LaSalle-Stil in der Art der Arbeit, der Einstellung dem Werk gegenüber. Das bedeutet, daß es keinen hörbaren LaSalle-Stil gibt, sondern daß bei uns der Charakter des Werkes definitiv in den Vordergrund tritt. Es gibt Leute, die uns kennen und erkennen können daran, daß alles, was wir spielen, eine gewisse Straffheit, rhythmischen Elan, eine gewisse Unsentimentalität hat. Wir versuchen dem Werk nichts hinzuzufügen, was nicht des Werkes und dessen Stiles ist, dafür aber alles, was im Werk steht, auf das prägnanteste herauszubringen. Unser Stil ist nicht einer, den wir dem Werk aufzwingen, sondern wir versuchen, die Sache aus dem Werk zu entwickeln, nicht subjektiv, sondern so objektiv wie möglich. Natürlich ist da immer eine gehörige Portion Subjektivität dabei. Wir sind auch nicht am Klang selbst interessiert, wir „zelebrieren“ ihn nicht. Wir müssen durchsichtig spielen, man soll nicht uns, sondern das Stück hören. Wenn das Stück einen dicken Klang erfordert, dann machen wir den, wenn es Klarheit und kontrastpunktische Durchsichtigkeit erfordert, machen wir das.

FONOFORUM: „Hohe Kunst des Streichquartetts“, so hieß auch die Reihe während der Berliner Festwochen 1977, bei der Sie spielten. Was verbinden Sie mit diesem Motto?

LEVIN: Mit der Kunst des Quartettspiels verbinde ich persönlich ein Buch von Carl Flesch über die Kunst des Violinspiels. Das Quartettspielen ist eine Kunst. Die Literatur ist die anspruchsvollste, gehört zum Besten, was in der westlichen Welt je geschaffen wurde. Alle Komponisten haben für sie ihr Bestes gegeben, das Œuvre ist unvergleichlich. In der Kammermusik gibt es nichts, was auch nur annähernd daran reicht. Es ist eben die Kombination von vier Stimmen – sowohl das Äußerste an Vielfalt, an Möglichkeiten und das Äußerste an Beschränkung, in der sich diese Vielfalt unumschränkt auswirken kann. Es ist die ideale Reduktion. Die Möglichkeiten von vier Individuen, miteinander und gegeneinander zu spielen, ist eine hohe künstlerische Kunst, erfordert ungeheure Disziplin, denn schon bei zwei Leuten gibt es beim Zusammenleben Probleme, bei dreien steigert sich's und für vier wird's extrem schwer.

FONOFORUM: Bei Ihnen ist es möglich?

MEYER: Ja... Es ist eine Kombination, wo neben den Schwierigkeiten eine große Genugtuung steht. Sie können jedes Mitglied des Quartetts fragen, worin das Faszinierende des Quartettspiels liegt, sie werden vier verschiedene Antworten bekommen. Durch die Reduktion auf vier erreicht man etwas, was im Orchester unter Streichern leider vollkommen negiert wird. Wenn Sie heute nicht gerade Konzertmeister sind, dann sind sie reduziert, nach jahrelangem Studium so zu spielen, wie der Konzertmeister es Ihnen vorschreibt, und das zu spielen, was der Dirigent will. Das gibt es in unserem Fall nicht. Die Ambition, ein Solist zu werden, war anfangs vielleicht mal da. In einem Quartett zu spielen, wo man solistische Fähigkeiten haben muß und sie gleichzeitig dauernd wechseln muß – das kann zu hoher Befriedigung führen. Wenn die nicht da ist, sollte man das Quartettspielen lassen. Aus dieser Haltung ergeben sich so viele Dinge: daß man zum Beispiel auch ein Stück der Literatur spielt, das nicht ganz gleichmäßig verteilt ist. Die Kombination macht's eben hier doch. Das führende Instrument allein wäre nichts.

FONOFORUM: Wie ist das beim Studium und Erarbeiten der Stücke selbst?

MEYER: Wir studieren und spielen die Stücke nach einer Partitur. Erst muß der eigene Part sitzen. Wenn ich alleine nicht klarkomme, dann spiele ich mal die Cellostimme oder so. Manchmal geht das auch durch Lesen. Man macht sich ein Bild und kommt zu vernünftigen Interpretationsvorschlägen. Man muß schlagkräftige, gründlich durchdachte Argumente haben, nicht nur den Willen, etwas anders zu machen. Selbst dann kann immer noch eine Entscheidung getroffen werden, die einem persönlich nicht liegt. Es hat auch jeder seine Stärken. Das sind Dinge, die wir uns in langer Zeit erarbeitet haben, eins greift ins andere.

Neu im BOLEX-HiFi-Programm:

DENON-HiFi-Plattenspieler

vom riemenangetriebenen Halbautomat bis zum direktangetriebenen Laufwerk der Studiolinie. DENON-Spitzenleistung in jeder Klasse – geprägt durch professionelles „know how“ und Studioerfahrung.

Jetzt können Sie noch intensiver von Anfang an DENON HiFi-Qualität sehen, hören und kombinieren mit den neuen DENON HiFi-Bausteinen.

Ein attraktives Komplettprogramm, das Musikfreunde und HiFi-Kenner gleichermaßen begeistert.



GT-300
Riemenantrieb, Semi-Automatik
mit Tonabnehmer Ortofon FF 15 E 0 MkII



GT-700
Direktantrieb, manuell mit
Tonabnehmer Ortofon FF 15 E 0 MkII



GT-750
Direktantrieb, Semi-Automatik
mit Tonabnehmer Ortofon FF 15 E 0 MkII



DP-2500 „Studio“
Direktantrieb,
Servo-Steuerung mit
Quarz-Referenz, manuell,
Ortofon-Tonabnehmer-System
nach Wahl



DP-1200 „Studio“
Direktantrieb, Servo-Steuerung mit
elektronischer Endabschaltung,
Tonabnehmer-System Ortofon F 15 0 MkII

LaSalle Quartet

Die jüngste Veröffentlichung
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Die späten Streichquartette
op. 127, op. 130, op. 131,
op. 132, op. 135 und op. 133
Deutsche Grammophon 2740 168 (4 LP)
Deutscher Schallplattenpreis 1978

Die nächsten Deutschland-Konzerte
Mitte November bis Mitte Dezember 1978

Informations-Coupon

Bitte senden Sie mir kostenlos ausführliches Informationsmaterial über das neue DENON-HiFi-Programm

Name _____

Straße _____

Ort _____

Bitte einsenden an BOLEX GMBH Foto · HiFi · Audiovision
Postfach, 8045 Ismaning b. München

DENON
... aus Freude zur Musik

DENON HiFi · Plattenspieler · Receiver · Tuner · Verstärker
Cassettendeck · Rack-Set · Kopfhörer · PCM-Schallplatten