

Martin Meyer

Die Reise zum Mittelpunkt

Vladimir Horowitz' New Yorker „Carnegie Hall“-Konzert vom 7. Mai

Über das große gelbe Plakat an der Hauptfront der Carnegie Hall war ein gelber Streifen geklebt – „sold out“, ausverkauft. Wer ein Ticket in der Tasche hatte, konnte sich ein leichtes Lächeln leisten, wer keines hatte, schlug sich mit einigen Händlern herum. Japaner waren gekommen und Leute aus der Bundesrepublik, teuer gekleidete Damen sprachen in französischen Zungen und Italiener bewunderten sie. Alles für den Auftritt von Vladimir Horowitz, für einen einzigen Klaviernachmittag (Beginn 16.00 Uhr), für eine Handvoll Chopin, gespielt von jenem, der von den Gralshütern „Gott des Klaviers“ genannt wird oder „Klaviergott“ oder so ähnlich. Alles: will sagen ein einwöchiges New-York-Reisearrangement (Niagara-Fälle und Striptease exklusive) exklusiv für die europäischen und die fernöstlichen und alle übrigen Freunde des Meisters.

Wer sonst brächte einen so gemischten Pilgerzug zusammen? Wer sonst könnte den gehetzten Musik-Journalisten Joachim Kaiser in die erste Balkonloge der Carnegie Hall locken? Niemand anderer. Und wie man es nachträglich auch drehen und wenden mag: es war ein Ereignis. Eine Sensation, von der Lautsprecheransage in fünf verschiedenen Sprachen (mit fünf verschiedenen Sprechern), daß es verboten sei, zu fotografieren oder – noch schlimmer – Tonbandaufnahmen zu machen (man sah mindestens zwei, die sich einen Deut um den Befehl schertten); über die Pause, wo Japaner zwischen die exotischen Rhythmen ihres Dialekts regelmäßig den Namen Horowitz einpflanzten, bis zu dem alten Paar, das die dritte Zugabe des Meisters ans Podium sich klammernd und stehend verfolgte.

Das Schlimmste trat nicht ein: Horowitz spielte. Das Zweit-schlimmste trat auch nicht ein: Horowitz spielte gut. Die Reise zum Mittelpunkt wurde belohnt.

Er kam um 16 Uhr 9 Minuten auf die Bühne, grüßte, seiner Sache sicher, huldvoll, doch nicht zu

Vladimir Horowitz:
Die Zugereisten
erhoben sich
seinetwegen
von den Polstern



sehr, ging zu dem alten Steinway, setzte sich, ließ die Stille im Saal kommen und begann mit Chopins Barcarolle op. 60. Was man bisher von den Platten und heimlichen Privatmitschnitten gewußt hatte, konnte man hören: die unendlich differenzierte Skala zwischen Piano und dreifachem Piano, Klang, der manches nur andeutete, aber stets bewußt vorhanden war, kontrolliert an Boden gewann. Und auch die schichtspezifischen Abstufungen der Architektur, die mit äußerster Bedachtsamkeit zum Tragen kamen und so das Stück im Lot hielten. In drei Mazurken (op. 30/4, op. 17/4, op. 33/4) wechselte die Szenerie gleichsam mit Lichtgeschwindigkeit; Horowitz zog die Tänze zusammen in rhythmische Ballungszentren und befreite sie wieder in jenen Verzerrungen, die gedanklich und folgerichtig den Ausgleich schafften – die Balance zwischen Konzentration und Spontaneität herstellten. Wenn ein Fortissimo wie eine überirdische Erscheinung sich einfand, wurde das dynamische Konzept mit einem Schlag bis in die Grenzbereiche des dynamisch überhaupt noch Realisierbaren gedrängt, und im kurzen Aufleuchten von Hysterie kippte Pathologisches um in objektivierten Ausdruck.

Vor der Pause spielte Horowitz noch die b-moll-Sonate op. 35. Da riskierte er viel, von allem Anfang an, von der „Grave“-Einleitung an, deren weitausholende

Bewegung – im Pedal gehalten – plötzlich gestoppt wurde und ins jähle Allegro überging; im Doppio Movimento jene federnde Gespanntheit, die die erste Schallplatten-Einspielung noch wie ein schlechter Schatten begleitet hatte, nun freilich sämtliche Wegmarken beachtete, sämtliche harmonischen Verflechtungen auflöste und in den großen Akkord-Folgen die Zeichen gab. Immer wenig Pedal, und wenn überhaupt, dann so zurückhaltend, daß nicht dieses zweideutige Dämmerlicht – von Rubinstein bis Joselson zu beobachten – die scharfe Diktion schmälern konnte.

Im Trauermarsch endlich machte Horowitz die Synthese: zuerst bloß und in Monotonie gefangen die ersten Marsch-Takte, langsam, gesteigert, bis zum Forte, weiter bis zum Fortissimo – das sind in der Partitur nicht mehr als ein paar Linien; Horowitz verpackte diese paar Linien in eine Geschichte – unauffällig, wie das Klangvolumen kontinuierlich zunahm, wie die Melodie am Beginn wie aus weiter Ferne in Umrissen zu ahnen war, näher kam, den Rhythmus formte, Zäsuren schaffte und schließlich den Saal restlos erfüllte; unauffällig, wie dann der Mittelteil wie in Glasfluß gebannt die Bewegung praktisch zum Stillstand brachte und dann wieder in den Marsch einmünden ließ. Anders als Michelangeli, der in dem Schluß-Presto schon quasi-impressionistische harmonische Gemengela-

gen heraushört, verzichtete Horowitz fast ganz aufs Pedal und führte das Auf und Ab der musikalischen Elementarteilchen vor – ein karger Chopin.

Nach der kurzen Pause folgte die Polonaise-Fantasie op. 61. Horowitz schonte sie nicht in ihrer brüchigen Architektur, sondern spielte sie fast seriell: Stimmungen, die aufeinandertrafen, bis dann zum zweiten Mal die schweifende, behutsam den Diskant erklimmende Ouvertüre richtungsweisend das Stück zügig zum Abschluß brachte. Die Kunst des eben noch zu vernehmenden Pianissimo (in der dritten Reihe, Parkett!) ist mittlerweile zum Ausdruck des gestalterischen Vermögens geworden, bis zum Limit dessen zu gehen, was der moderne Konzertflügel noch vermag. In dem e-moll-Nocturne (das er in den Konzerten der sechziger Jahre im Vergleich zu heute grob abhandelte), in der Einleitung der g-moll-Ballade schließlich wurde man gezwungen, dieser Tonskala mit letzter Aufmerksamkeit zu folgen.

Nach der g-moll-Ballade brach der Jubel los. Was in amerikanischen Zeitungen als „standing ovation“ bezeichnet wird, fand statt: die Zugereisten erhoben sich von den Polstern, Horowitz schien sich zu entschuldigen für das, was in eineinhalb Stunden sich ereignet hatte. Zugaben: zuerst Schumanns „Träumerei“, darauf, praktisch ohne Pause folgend, die „Etincelles“ von Moszkowski, endlich, nach orkanartigem Applaus von Stärke 9 auf der Richter-Tabelle, die As-dur-Polonaise von Chopin. Er spielte sie unter Einsatz aller zur Verfügung stehenden Mittel, jagte die Oktaven durch den Mittelteil und dort, wo der Polonaisen-Rhythmus nach der Überleitung sich wieder vorbereitet, explodierte der Flügel: die Coda nahm Horowitz zum Anlaß einer kaum mehr endenwollenden Peripetie.

In den letzten fünf Jahren sind viele junge Pianisten gekommen, die durchaus erstaunlich schnell und laut und fehlerfrei auch Schwierigstes abspulen können. In den letzten fünf Jahren sind auch abgebrühte Kritiker durch rasende Oktaven und fliegende Terzenketten intrigiert worden. Gleichwohl: Horowitz ließ das alles vergessen, dieses pianistische Body-Building, wo zuerst gespielt und dann vielleicht noch ein klein wenig gedacht wird. Der Klaviernachmittag war ein Triumph weniger der Virtuosität als jener Kunst, die nicht von Können kommt, sondern von der Bereitschaft, das zu mobilisieren, was sich letzten Endes auch der Kritik entzieht. Insofern war es eine Reise zum Mittelpunkt.

Belgischer Musikwettbewerb

Was ist Klavierspiel ohne russische Pianisten?

Von Peter Cossé

Dem renommierten Musikwettbewerb Königin Elisabeth von Belgien („Concours musical international Reine Elisabeth“), in diesem Jahr für Pianisten ausgeschrieben, hatten die zuständigen Stellen in der UdSSR kräftig vor den Bug geschossen: 1978 durften keine russischen Pianisten zu dieser schwierigen und – im Falle eines Erfolges – zumeist auch folgenreichen Konkurrenz reisen. Und dies einem Veranstalter, der den Ruf seines Wettbewerbs nicht zuletzt auf der schier endlosen russischen Siegerliste begründet. Namen wie David Oistrach, Emil Gilels, Jewgenij Mogilewskij, Yekatarina Novitzkaya, Vladimir Ashkenazy, Gidon Kremer, Leonid Kogan und Stanislaw Igolinskij mögen stellvertretend für viele andere ein Bild vermitteln, in welchem Ausmaß sowjetische Instrumentalbesessenheit den belgischen Wettbewerb sowohl bei den Geigern als auch bei den Pianisten seit jeher prägte.

Was war der Grund für diese Aussperrung? Mit der für das sowjetische System beunruhigenden und in jeder Hinsicht kostspieligen Auswanderungswelle waren in den letzten Jahren auch zahlreiche Musiker verlorengegangen. Und diejenigen, die keine Ausreisegenehmigung erhielten – etwa nach Israel – nutzten diverse Gelegenheiten zum illegalen Absprung. So auch verschiedentlich beim Brüsseler Wettbewerb, der im Fach Klavier seit 1972 alle drei Jahre durchgeführt wird.

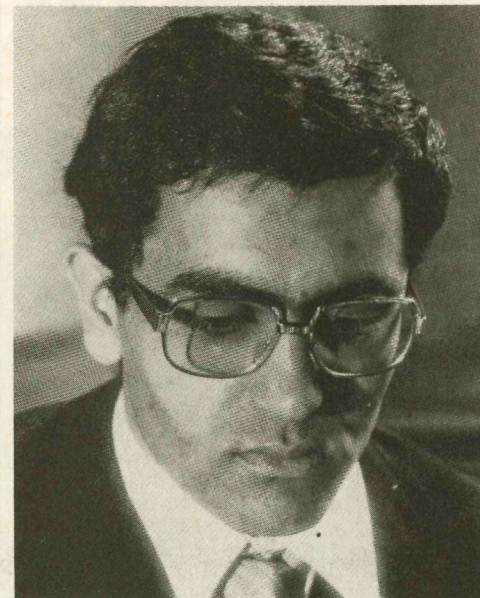
Nun wäre dies noch kein Grund für die sowjetische Kulturmacht, den großen Riegel vorzuschieben. Es ging um Triftigeres. Den Auffangländern – so auch dem freundlichen Belgien – warf man vor, den Überläufern auch noch unverhältnismäßige Existenzmöglichkeiten einzuräumen, d. h.: ein Mann wie Valerij Afanassieff – der Sieger von 1972 – wäre besser nicht mehr öffentlich aufzutreten. Und noch weiter reichten die Geschütze. Allgemein wurden solche Konzertveranstalter und -agenten verworfen, die in Zukunft sowjetische Musi-

ker unter Vertrag nehmen würden, die nicht mit dem Segen der staatlichen Konzertagentur unterwegs sind, sondern schon ihren Wohnsitz im Ausland ertrugt haben. Solchen Agenturen wollte man die offiziellen Stars wie Richter und Gilels verweigern. Der Mensch mithin als Ware durch und durch.

Diese Querelen kratzten freilich das Renommee des Wettbewerbs 1978 beträchtlich an, denn – so fragte man – was ist Klavierspiel ohne russische Pianisten. Doch dem einen oder anderen Pianisten aus der Bundesrepublik Deutschland, aus Belgien oder aus den USA mochte gerade dieser Umstand Hoffnung bereiten: ohne russische Konkurrenz sollte der Durchbruch gelingen, zumindest die zweite Runde schien erreichbar.

Die rund 90 Teilnehmer – darunter 13 Amerikaner, 12 Belgier, 10 Japaner, 7 Franzosen, 6 aus der Bundesrepublik – hatten sich offenkundig nicht verrechnet, denn es gelangten Talente in die Finalrunde, die sich noch in einem Vorstadial pianistischer und interpretatorischer Reife bewegten und durchaus zwiespältige Eindrücke hinterließen. Unruhige, eilige, vermeintlich rassistisch gezeuhte Naturen, die sich vorwiegend mit russischer und französischer Literatur auseinandersetzten und gelegentlich von jenen Geistern gestellt wurden, die sie „Con brio“ beschworen. Manche von ihnen wirkten passagenweise so ungenau wie das unglücklich besetzte belgische Nationalorchester, das seinem Dirigenten Georges Octors in Treue folgte – unter anderem zwölfmal durch die Partitur eines grauen Klavierkonzerts von Willem Kersters, das alle Finalisten zu spielen hatten.

Das heißt: das Niveau des Wettbewerbs lag um einige Raster unter dem der glanzvollen Auseinandersetzungen von 1972 und 1975, wo die russische Garde mit ihrem Können prunkte. So hatten es die Juro-



250 000
Belgische Francs
für Abdel-Rahman
El-Bacha

ren mit Emil Gilels, Leon Fleisher, Rudolf Firkusny und Nikita Magaloff – um nur einige zu nennen – nicht allzu schwer, die Reihenfolge für die Preisvergabe und wohl auch für den Einlauf in die Karriere auszuhandeln. In die engere Wahl konnten nach den Schlußkonzerten nur der in Paris ausgebildete Libanese Abdel-Rahman El-Bacha, die – und das hörbar – in Moskau vorbereitete Französin Brigitte Engerer, der Amerikaner Gregory Allen und – für mein Dafürhalten – der locker-präzise Ungar Attila Nemethy kommen.

Die ungemein begabte, gierig-brillante Israeliin Natasha Tadson verschenkte ihre Chancen durch ihr uferlos beschleunigtes Spiel. Strawinskys Petruschka-Suite (dritter Satz) und Tschaikowskys b-moll-Konzert lieferte sie in Rekordzeit, aber auch ohne Rückgrat ab. Brigitte Engerer ihrerseits fesselte mit einem kraftvoll-durchdachten ersten Tschaikowsky-Konzert und der Libanese El-Bacha erwies sich als traumhaft nuancierender Ravel-Interpret („Scarbo“) und zugleich als ein messerscharf artikulierender Prokofieff-Spieler (g-moll-Konzert op. 16).

Den ersten Preis in Höhe von 250 000 belgischen Francs erhielt erwartungsgemäß der Libanese zugesprochen. Auf den zweiten Rang plazierte die Jury Gregory Allen, der sich immerhin mit Scriabins Siebenter Sonate und dem B-dur-Konzert von

Brahms zu exponieren wagte. Brigitte Engerer folgte auf dem dritten Platz. Die Reihenfolge von Platz vier bis zwölf: Alan Weiss (USA), Douglas Finch (Canada), Robert Groslot (Belgien), Natasha Tadson (Israel), Attila Nemethy (Ungarn), Sylvia Traey (Belgien), Paolo Gori (Brasilien), Urszula Mitrega (Polen) und Bernd Götzke (BRD).

So enttäuschend Bernd Götzkes Abscheiden anmuten mag: er war der erste deutsche Teilnehmer seit 1956, der überhaupt ins Finale gelangen konnte. Im übrigen hatten sich alle Finalisten mit dem Belgischen Nationalorchester herumzuquälen, dessen Niveau alles andere als königlich zu nennen ist. Während in dieser Hinsicht aber kaum mit Veränderungen zu rechnen ist, dürften die Sowjets 1981 wohl wieder eine schlagkräftige Abordnung nach Brüssel senden. In der Musik bedeutet Schweigen nicht einmal Silber.

Lieselotte Stein, Mailand

Verdi am Anfang, Verdi am Ende

Mit Verdi hatte diese Jubiläums-Spielzeit der Scala begonnen und mit Verdi endete sie, mit der „Macht des Schicksals“ (Regie: Lamberto Puggelli; Szenen und Kostüme: Renato Guttuso) und mit „Troubadour“ (Regie: Visconti; Szenen und Kostüme: Nicola Benois). Opern, die nicht geringe Anforderungen an ein Theater stellen. Man braucht große, ausdrucksvolle Stimmen, aber dies allein genügt nicht. Die Ausstattung ist kostspielig, und die Regie hat große Chorszenen zu lösen. Über die Textbücher hat man sich oft lustig gemacht, aber wenn sich ein einfallsreicher Regisseur bemüht, merkt man, daß sie so absurd nicht sind.

In beiden herrscht die Leidenschaft: Liebe und Haß, Krieg und Tod und erlösender Glaube sind die großen Themen. Schon Verdi selbst hatte seine Sorgen mit der „Macht des Schicksals“, er kannte ihre Schwächen genau und bemühte sich in mehreren Umarbeitungen, dem abzuhelfen. Die „Toten am Ende“ waren ihm zuviel und nach der Lösung des Konflikts wurde lange gesucht. Im Gegensatz zu den meisten seiner Opern verläßt sich Verdi hier nicht auf die Hauptgestalten. Sie treten nur episodisch auf und ihr Charakter bleibt vergleichsweise schwach, auch wenn Verdi für Leonora, Alvaro und Don Carlo einige seiner schönsten Arien geschrieben hat. Ihnen zur Seite steht ein ganzes Universum an Soldaten, Marketenderinnen, Händlern, Mönchen und Pilgern. Sie sind mehr als nur der Hintergrund, vor dem sich das Schicksal der Hauptbeteiligten abspielt.

Der Scala ist es gelungen, mit Montserrat Caballé, Carreras, Cappuccilli und Ghiaurov vier der berühmtesten Stimmen dieser Zeit für eine „Macht des Schicksals“-Aufführung zu gewinnen. Wohl schwer kann man sich eine bessere Besetzung denken. Dirigent war Giuseppe Patané, der für den an einer Handverletzung leidenden Zubin Mehta eingesprungen war: ein guter Operndirigent, der die Sänger führte, aber einer solchen Aufführung nicht den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrücken konnte. So stand der Abend im Zeichen der vier Großen, die das Publikum zu Begeisterungstürmen hinris-

sen, von der Konzeption der Regie her jedoch an manchen Stellen an einer Charakterisierung fast gehindert wurden, und die Oper auf eine Ebene reduzierten. Puggelli hatte sich, gemeinsam mit Guttuso, viele Gedanken gemacht, aber seine Konzeption der Massenszenen wirkte unfertig. Die vielen Szenenwechsel sind durch Vorhänge gelöst, die hochgezogen werden oder mit Bäumen bemalt den Hintergrund für eine Arie bilden. Die großen Arien werden so aus ihrem Kontext herausgenommen und – wie Leonoras „Son Giunco“ – quasi konzertant gesungen. Eine nicht immer glückliche Lösung, besonders wenn auf dem Höhepunkt der Arie der Vorhang in die Höhe gezogen wird und die Aufmerksamkeit des Publikums ablenkt.

Nicht zum ersten Mal hatte man einen modernen Maler mit der Ausstattung betraut. Renato Guttuso, Sizilianer, entwarf ein sizilianisch-spanisches 18. Jahrhundert, als Kulisse einer Oper aus dem 19. Jahrhundert gekennzeichnet durch den gewollt primitiven, kräftigen Strich. Und die kräftig gegeneinander abgesetzten Farben. Neu die Idee, die Ouvertüre, die alle Leit motive der Oper vorwegnimmt, vor offenem Vorhang spielen zu lassen.

Zu erwähnen noch Sesto Bruscantini, ein humorvoller Melitone, und Maria Luisa Nave in der Rolle der Preziosilla, halb Regimentstochter, halb Carmen, trotz guter stimmlicher Mittel nicht ganz auf dem Niveau der anderen.

Weniger kompliziert zeigte sich der „Troubadour“. Mehta war zurückgekehrt und musizierte einen kraftvollen, heroischen und breit ausladenden Verdi, ohne jedoch die Sänger zu zwingen, ihre Mittel zu überfordern, mit wunderbaren lyrischen Ruhepunkten. Auch hier waren weltberühmte Namen angekündigt: jedoch Plácido Domingo mußte durch Ermanno Mauro ersetzt werden, mit angenehm männlichem Timbre, der außer dem hohen C der Stretta durchaus der Differenzierung fähig war. Krankheit verhinderte Sherrill Milnes, der im letzten Augenblick von dem spanischen Bariton Vicente Sardinero vertreten wurde. Nicht ganz fair waren einige Pfliffe der Galerie, da Sardi-



Wohl schwer kann man sich eine bessere Besetzung denken: Piero Cappuccilli, José Carreras („Die Macht des Schicksals“)

nero, am Abend erst in die Inszenierung eingeführt, sich am Spiel aus verständlichen Gründen kaum beteiligen konnte. Der Azucena Fiorenza Cossottos (nach vielen Jahren kehrte sie an die Scala zurück) fehlte so der ebenbürtige Gegenspieler, und der Abend gehörte ihr. Eine mädchenhafte, sich im Laufe des Abends steigernde Leonora: Eva Marton.

Benois' monumentale Kulissen zeigten die Entwicklung, die über sie hinweggegangen ist, und Viscontis Regie stammt aus dem Jahr 1964: nur noch eine blasse Erinnerung an seine Personenführung. Wenig ist geblieben, wie zum Beispiel der Widerschein des Feuers, der die Bewegungen Manricos während der Stretta auf die Wand projiziert: Symbol dieser Oper.

Palms Abneigung

Die Deutsche Oper Berlin kündigt für die nächste Spielzeit Premieren von Opern der Komponisten Tschairowsky, Mozart, Verdi, Strauss und Bizet an. Das Musiktheater der Gegenwart ist mit keiner Premiere enthalten. Der Sender Freies Berlin fragte Professor Siegfried Palm, den Generalintendanten der Deutschen Oper Berlin, warum er diese Zurückhaltung übe?



Siegfried Palm, Maurizio Kagel

„Ich habe aus meiner ziemlich tiefgehenden Abneigung gegen das, was man gemeinhin ‚moderne Oper‘ nennt, nie einen Hehl gemacht. Das soll hier auch vorläufig nicht gespielt werden, jedenfalls so lange nicht, bis ich mit Dingen herauskomme, an denen ich plane, wo die Aufträge längst erteilt sind. Am 3. April 1982 werden wir ein großes neues Stück von Maurizio Kagel haben, welches sich programmatisch zwar nicht unbedingt an ‚Staatstheater‘ anschließt, aber wir wissen doch, was da kommen wird. Auf keinen Fall wird das kommen, was man gemeinhin ‚Oper‘ nennt. Und dann habe ich an Giuseppe Sinopoli, der einer der führenden Komponisten unserer Zeit ist, auch einen Auftrag vergeben, und dann kommen ‚Die Soldaten‘. Also ich glaube, mit diesen drei großen Dingen stehe ich, wenn es erstmal gewesen ist, doch ganz gut da. Man hatte ja anfänglich gefürchtet, daß ich in Berlin unentwegt neue Opern spielen würde. Und nun fragt man sich, worüber ich manchmal ganz vergnügt erstaunt bin: Warum spielt der Palm nichts Modernes?“

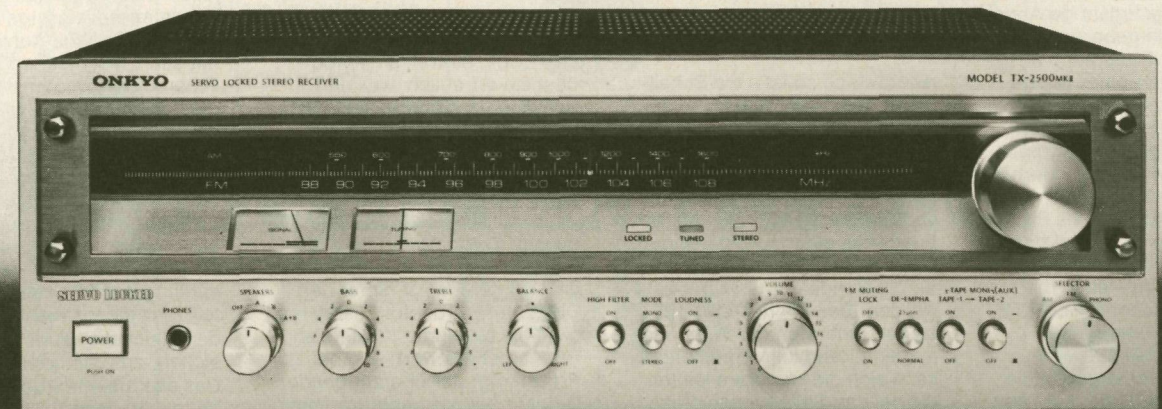
(my)

Onkyo. Mittler zwischen Ohr und Wirklichkeit.

Denn Onkyo weiß, wie man HiFi-Technik zum Klingen bringt.

Dem Onkyo TX-2500 MK II haben wir's gegeben: Jetzt 2 x 70 Watt*!

*Statt 2 x 40 Watt



Onkyo
TX-2500
MK II

Schon das erste Modell überzeugte: SERVO LOCKED für driftfreien UKW-Empfang, optimaler Bedienungs-Komfort durch ACCUTACT, funktionelles Design und: Attraktiver Preis!

Dennoch ruhten wir nicht auf unseren Lorbeeren aus. Wir haben Empfangsleistung und Design verbessert und die Ausgangs-Leistung von 2 x 40 Watt auf 2 x 70 W DIN erhöht.

Nur den Preis – den haben wir nicht erhöht!

Onkyo
TX-1500
MK II

Auch der kleinere Bruder wurde in Design und Komfort verbessert: Auch dieses Modell besitzt jetzt ACCUTACT.

Dieses System justiert die Sender-Feinabstimmung mit einer Frequenz-Genauigkeit von 0,1% ständig nach. Ergebnis: Optimale Kanaltrennung, minimaler Klirrfaktor, größter Rauschabstand.

Mit dieser Sensor-Technik braucht der Sender nur ungefähr von Hand eingestellt werden. Die Feinabstimmung besorgt der ACCUTACT-Regler automatisch selbst.

2 x 70 W Sinus (DIN 45 500). UKW-Empfindlichkeit 1,6 µV DIN. 2 Tonband-Monitore mit Überspielmöglichkeit, Anschluß für zwei Lautsprecher-Paare.

2 x 23 W Sinus (DIN 45 500). UKW-Empfindlichkeit 1,8 µV DIN. 2 Tonband-Monitore mit Überspielmöglichkeit, Anschluß für zwei Lautsprecher-Paare.

Was Sie hier gelesen haben, sollten Sie auch hören! Bei Ihrem Onkyo-Anlagen-Berater!

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-8020 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

Onkyo-HiFi-Service FF 8

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

- ☐ Informationsmaterial über die neuen Onkyo-Receiver
- ☐ Informationsmaterial über das Onkyo-HiFi-Gesamt-Programm
- ☐ Die Anschrift meines nächsten Onkyo-Repräsentanten

ONKYO
Artistry in Sound

Vom Jazzzer zum Sinfoniker

André Previn und das Pittsburgh Symphony Orchestra in der Bundesrepublik

Der achtundvierzigjährige André Previn, in Berlin geboren, in Paris nach der Emigration ausgebildet, war früher einer der beliebtesten Jazz-Pianisten der USA, reiste mit einer eigenen Truppe durch die Welt, komponierte nicht nur Jazz, sondern auch Film-Musik, „bekehrte“ sich dann zur Klassik, als Pianist und als Dirigent. Als Chef des London Symphony Orchestra machte er Furore – auch mit Hilfe des Fernsehens. Seit 1976 ist er Chef des Pittsburgh Symphony Orchestra. Mit ihm kam Previn nun erstmals in die Bundesrepublik, in der man den kleinen, eleganten, gescheiten

Musiker eigentlich nur von der Schallplatte her kennt.

Aber wie es so ist – die Schallplatte hatte wahrscheinlich den Wunsch geäußert, daß man Previn und seine Musiker einmal in einem Konzertsaal bei uns erlebt – nur die Unmittelbarkeit kann auch auf dem Plattensektor letzten Endes einen Erfolg zeitigen. Nur wenige Konzerte konnten für die Bundesrepublik gebucht werden: Das Orchester gehört zu den teuersten der Welt, und nur eine Handvoll Veranstalter kann sich die Honorare leisten, die bei den Spitzenensembles aus den USA bis zu achtzigtau-



send Mark pro Abend gehen können. Daß Erfolg eintrat, ist schon deshalb erfreulich, weil der Schallplattenhörer eine Bestätigung seiner rein diskophilen Eindrücke erhalten konnte – die Praxis betonte in diesem Falle sogar entschieden, daß es sich um ein Elite-Orchester handelt, dessen Chefdirigent mehr Meriten aufweist, als bei uns bekannt ist. Daß der Pianist hinter den Dirigenten zurücktrat, nahm man hin – ein perlender Klavierklang ist auch etwas wert, und bei Previn trägt der überzeugende Dirigent den weniger überzeugenden Pianisten mit.

Was an Klangfarben ganz selbstverständlich-locker, dennoch äußerst genau, in diesem Orchester entfaltet werden kann, grenzt an das Unvorstellbare. Vor allem hört man Details, die man, bei Strauss oder Ravel etwa, sonst nur in der Partitur nachlesen kann, weil sie üblicherweise zugedeckt werden – oder man entnimmt sie Schallplatten-aufnahmen, denen man „Manipulation“ nachsagt. Das ebenso bestimmte wie lässige Dirigieren Previns holt ohne Aufwand, aber mit sehr „malerischen“, eindringlichen Bewegungen ein Schwellen und Schwärmen in charakteristischer Auswertung des Kompositorischen hervor, daß es einem ständig den Atem verschlagen will. Disziplin und Engagement eines jeden Orchestermusikers sind erstaunlich, sie ermöglichen die ideale Vermittlung der Musikalität wie Intelligenz dieses Klangkörpers, der gleichsam zum Maßstab-eichen zu uns gekommen war. Das elektrisierte Publikum jubelte stürmisch.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Es schlümpfelt sehr



Vader Abraham, Platin-Spender*)

Auf leisen Sohlen und mit viel zu großen Zipfelmützen sind die süßen schielenden Schlümpfe ins Land geschlichen, aus den feixenden Mündern der putzigen Gnome ertönt ein im wahrsten Sinne des Wortes lächerliches Liedlein, ein Mickymäusechor, zart und zimperlich als ob die Singschlümpfe ob ihres trällernden Muts vor Scham gleich wieder in die Schlumpflöcher, aus denen sie gekrochen sind, zurückschlumpfen wollten.

Am 29. Mai punkt zwölf klingelten in der Hamburger Schlumpf-Zentrale, der Plattenfirma Phonogram, alle Registrierkassen: die millionste kleine Singleplatte mit dem „Lied der Schlümpfe“ war eben verkauft worden. Der Schlumpfliederfinder, Vader Abraham, bürgerlich Pierre Kartner aus Breda in Holland, kriegte nun dafür eine Platinplatte, höchste Verkaufsehre in deutschen Schall-Landen.

Pierre Kartner, einst Bäcker-geselle wie Heino Hienieden, schneidert seit einem Jahrzehnt

mit Profession am Trallala und landete neben Chansons für die Greco im vergangenen Jahr für Peter Alexander das Erfolgsstück „Die kleine Kneipe“.

Das Lied der Schlümpfe entstand genau vor einem Jahr. Aus Paris kam der Auftrag, Vader Abraham alias Pierre Kartner solle doch für den französischen Streifen „Die Schlümpfe und die Zauberflöte“ eine Titelmelodie schreiben. Der Holländer brachte alsdann einen Hauch von Harmlosigkeit zu Papier und meint heute: „Ich hätte keine Bohne für einen Erfolg gegeben.“

Kurzum: am 1. Dezember, rechtzeitig zum Weihnachtsgeschäft, rollte die Plattenfirma das Scheiblein auf den harten Musikmarkt. Und am 30. März spuckte der Computer aus, was die Verkäufer schon von der Einzelhandels-front meldeten: eine halbe Million Schlümpfe verkauft. Zwei Monate später waren es eine Million.

Allein, die propere Platte ist nur Schaumkrone einer monströsen Modewoge: Cartoons, Hörspiele auf Cassetten, Fortsetzungsheften und jede Menge Figuren, die der Franzose Pierre Peyo Culliford entworfen hat. Die Wettbewerbskammern der Landgerichte kriegen alle Hände voll zu tun, um Cullifords Copyright vor Kopisten zu schützen – zwei Verfahren sind schon anhängig. In Kaugummis sind kleine Schlümpfe eingezüht. Die Schlümpfe spielen Flöte. Letzte Schlumpfschaffung: ein Rotkreuz-Schlumpf.

Die Schlümpfe sind die Spätgeborenen der Mickymaus-Generation, die am Markt mit einiger Sicherheit den Sesam-Straße- und Muppetsshow-Figuren Konkurrenz machen werden.

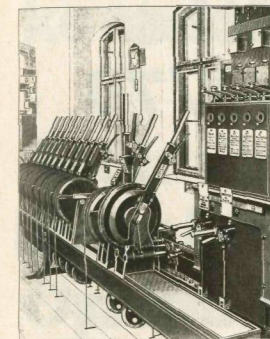
Wer sie kauft? In einer Zeit, da Krimis und Western als verrothende Gewalt für den Kindersinn denunziert werden, kaufen eben diese Kinder diesen niedlichen Fummel. Reginald Rudorf

Musikmarkt BESTSELLER Deutsche Schlager
1. Juni 1978

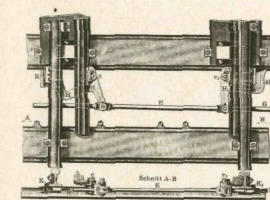
1	Das Lied der Schlümpfe	11	Disco Pi
11	P. Kartner, F. Dostal, Siegel	76	F. Zander
	Vader Abraham		Frank
	Philips (Phonogram) – 6003 654		
2	Buenos días, Argentina	1	
	U. Jürgens, W. Hofer		

*) Phonogram-Chef Ossi Drechsler

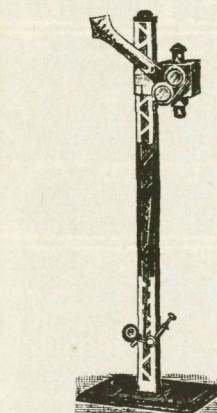
CANTON HiFi Magazin



Stellwerk um 1900
Diese mechanische Umschalt-einheit dient zur sicheren Verteilung der Züge in die jeweils gewünschte Richtung. Beim Einstellen der verschiedenen Hebel werden durch lange Stahlseilzüge die Funktionen an die Signale oder an die Weichen im Netz der Eisenbahngleise übertragen.



Haken-Weichen-schloss
Schon um die Jahrhundertwende wurde diese Zungen-vorrichtung zur sicheren Schienenführung an den Weichen eingeführt. Sicherheit und Funktionstüchtigkeit wurde schon immer gross geschrieben.



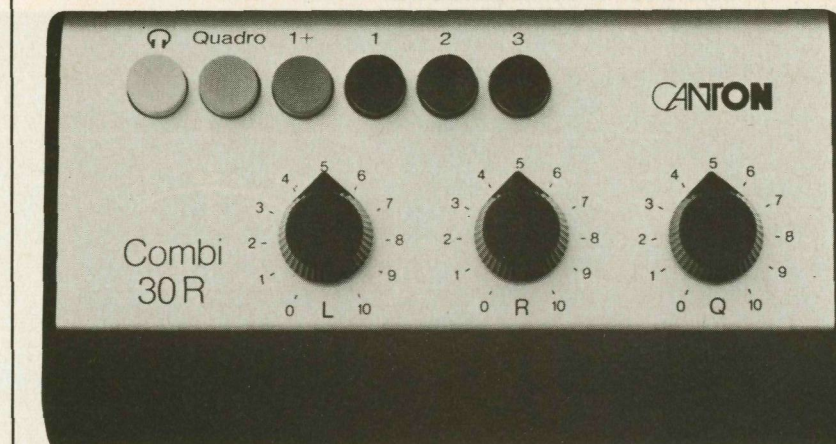
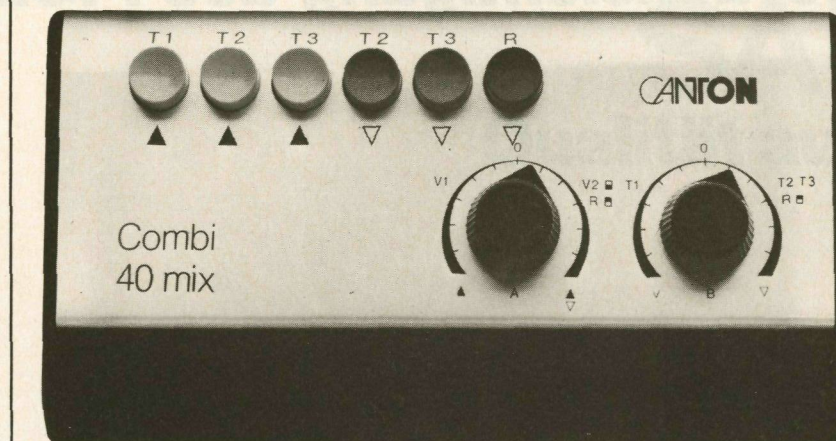
Haupt-Signal
Kein System kann ohne Orientierungs- oder Warnzeichen auskommen, auch die gute alte Eisenbahn nicht.

Schalt- und Steuertechnik macht beweglicher:
Was würde wohl aus der guten alten Dampf-Eisenbahn geworden sein, wenn es keine Weichen gegeben hätte?

8

Mehr Bedienungskomfort und Beweglichkeit erhält Ihre Stereo-Anlage durch die Combi Umschalt-einheiten von Canton:

Schaltzentrale HiFi

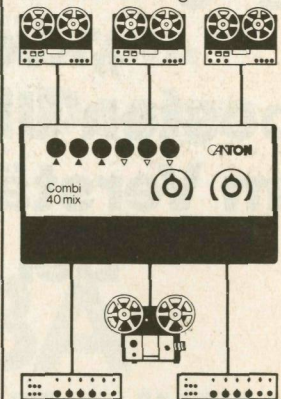


Coupon
Ausführliche Informationen über alle Canton HiFi Erzeugnisse erhalten Sie von

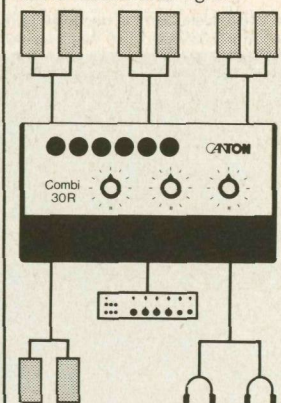
Canton Elektronik GmbH + Co. Postfach - D-6390 Usingen im Taunus
Österreich: Canton Elektronik Ges.m.b.H., Blumberggasse 14/1d, A-1160 Wien
Schweiz: Audio-Electronic AG, Lohwiesstrasse 30, CH-8123 Ebmatingen

Name _____ Strasse _____
PLZ/Ort _____ Land _____ HM 8 - F

Canton Combi Umschalt-einheiten
Ärgern Sie sich oft über den Kabelsalat beim Umstecken an Ihrer HiFi Stereo-Anlage? Dafür hat Canton 3 präzise, praktische Umschaltgeräte.



Für Tonbänder
Mit dem Combi 40 mix können Sie 3 Bandgeräte mit gegenseitiger Über-spielmöglichkeit an 2 HiFi-Stereo-Geräte anschließen. Reserve-Eingang zusätzlich. 1 Pegelregler und 1 Überblendregler für effektvolle Überspielungen. Combi 40 R: Wie vor, jedoch für 2 Bandgeräte und ohne Überblendregler.



Für Lautsprecher
Die Schaltzentrale für die ganze Wohnung können Sie sich mit diesem Combi 30 R aufbauen. Erweiterung von HiFi Stereo-Geräten auf Quadro (Ambiophonie) mit Umschaltmöglichkeit auf Stereo-Reserve. Anschluss-möglichkeiten für 2 zusätzliche Lautsprecherpaare sowie 2 Kopfhörer. Lautsprecher regelbar. Combi R 30: Wie vor, jedoch ohne Regler.