

André Previn — ein Amerikaner an der Themse

**Mit dem Dirigenten
sprach in London
Wolfgang Mohr**

Ob André Previn von dem Ereignis überrascht wurde oder nicht: Tatsache ist, daß der Orchester-Ausschuß des London Symphony Orchestra mit Eugen Jochum 1975 einen zweiten Leiter bestellte. In London war man von „swingender“ zu „seriöser“ Tagesordnung übergegangen: Previn, der in den Zeiten von „Swinging London“ nachgerade zu einer musikalischen Kultfigur avancierte, ausgestattet mit jugendlichem Charisma, war unter Beschuß geraten. Eine Orchesterminorität probte den Aufstand. Nervöse Kulturfunktionäre sahen plötzlich in Popularität und Seriosität unvereinbare Gegensätze und glaubten sich durch Zeitungsartikel bestärkt, die gegen Previns Repertoire-Politik polemisierten: „All the time Prokofieff, Rachmaninoff, Schostakowitsch...“ Es kam zum Eklat, die Sunday Times sprach gar von einem „Putsch“. Eugen Jochum wurde zum „Ehrendirigenten“ des LSO ernannt. Previn konterte mit Pittsburgh, dessen Orchester er in der kommenden Saison als zweites übernehmen wird. Augenblicklich ist der Konflikt an der Oberfläche beigelegt. In London nimmt man die Angelegenheit unter sportlichem Aspekt auf und richtet sich schon auf ein packendes Pult-Match zwischen Previn und Jochum ein.

André Previn wurde am 6. April 1929 in Berlin geboren. Bereits mit vier Jahren spielte er flüssig Klavier und ließ durch sein absolutes Gehör und sein nahezu fehlerfreies Prima-vista-Spiel aufhorchen. Mit sechs Jahren wurde er in das Berliner Konservatorium aufgenommen und nahm Unterricht in Harmonie, Kontrapunkt und Komposition. Bereits drei Jahre später mußte Previn aufgrund seiner jüdischen Religionszugehörigkeit das Konservatorium verlassen; die Familie emigrierte kurz darauf. Nach einem einjährigen Zwischenaufenthalt in Paris — Previn studierte dort u. a. bei Marcel Dupré — siedelte man im Sommer 1939 nach Amerika über und ließ sich in Hollywood nieder: Einer der Einreisebürgen war Jascha Heifetz, mit dem die Familie eng befreundet war („Als Junge habe ich häufig mit ihm Kammermusik gespielt“). In Hollywood komponierte Previn die ersten Arrangements für sein Schulorchester und die örtliche Radiostation; mit der California Youth Symphony trat er häufig als Pianist auf und sammelte erste Dirigentenerfahrungen.

Gleichzeitig nahm er weiterhin Unterricht in Komposition, u. a. bei Castelnuovo-Tedesco und Toch. Sein Ruhm als ausgezeichnete Jazz-Pianist („zuerst versuchte ich nur Art Tatum zu imitieren“) ließ ihn bereits 1945/46 seine ersten Jazz-Singles einspielen; hinzu kam eine LP, „die nun, Gott sei Dank, gestrichen ist“. Eine Anzahl seiner Jazz-Platten ist derzeit auch in Deutschland greifbar (MCA, Bellaphon, Black Lion).

Mehrmals wurde Previn in diesen Jahren mit dem Oscar für die beste Filmmusik ausgezeichnet („Gigi“, „Porgy and Bess“, „Irma la Douce“, „My Fair Lady“). Zwischenzeitlich jedoch hatte er in San Francisco die Dirigier-Klasse von Pierre Monteux besucht; für das Contemporary-Label machte er seine ersten Kammermusikaufnahmen, denen sich weitere Einspielungen (bei CBS) mit seltener Klaviermusik anschlossen (Poulenc, Roussel, Barber, Hindemith u. a.). Im Sommer 1965 begann mit der Einspielung der fünften Sinfonie von Schostakowitsch die Zusammenarbeit mit dem London Symphony Orchestra, dessen Chefdirigent Previn dann 1968 wurde. Aus dieser Zeit stammen zahlreiche Platten, die Previn für RCA machte: die Gesamtaufnahme der Sinfonien von Vaughan Williams, die zweite und dritte Sinfonie von Rachmaninoff, Violinsonaten von Debussy, und Franck mit Erik Friedman, eine Platte mit französischer Musik (Françaix, Ibert, Satie), Mozarts „Impresario“ sowie eine Reihe von Instrumentalkonzerten mit verschiedenen Solisten.

1970 wechselte Previn zur EMI. Es erschienen u. a. Aufnahmen mit Rachmaninoff- und Beethoven-Sinfonien, eine Gershwin-Platte, in der Previn das LSO vom Klavier aus dirigiert, Prokofieffs „Alexander Nevsky“, das Klavierquintett op. 34 von Brahms mit dem Yale-Quartett sowie Prokofieffs „Romeo und Julia“ in einer Gesamtaufnahme. Eine komplette Einspielung aller Sinfonien von Schostakowitsch und Prokofieff ist vorgesehen; die ersten Platten sind bereits erschienen.

Ende 1975 hatte ich Gelegenheit, mit André Previn an seinem Wohnort, einem alten Bauernhaus außerhalb Londons in Surrey zu sprechen.



Als Sie das London Symphony Orchestra übernahmen, hatten Sie bereits zwei überaus erfolgreiche Karrieren hinter sich. Sind die Tage des André Previn als Jazzpianist und Filmkomponist endgültig vorbei?

„Was die praktische Arbeit betrifft, würde ich sagen: Ja. So um die Dreißig, da schaute ich in den Spiegel und sagte mir: André, gesteh dir's ein, du verschwendest deine Zeit! Natürlich höre ich mir auch heute noch gerne Jazz an, aber spielen...nein. Sehen Sie, als ich damals, etwa um 1960, ernsthaft beschloß, Dirigent zu werden, da mußte ich mir natürlich über Vergangenheit und Zukunft ernsthafte Gedanken machen, und es war unerlässlich, eine Reihe meiner musikalischen Aktivitäten aufzugeben. Sehr leicht war für mich die Entscheidung, nie wieder eine Filmmusik zu schreiben; das hatte ich oft und ziemlich erfolgreich getan, aber es war für mich keine große Freude.“

Holen die Schatten Hollywoods André Previn auch heutzutage nicht manchmal noch ein?

„Nein, ich glaube, daß meine Tätigkeit in den vergangenen zehn bis fünfzehn Jahren die letzten Erinnerungen meiner Hollywood-Tage vergessen gemacht hat. Zu Beginn meiner Dirigenten-Karriere war das anders. Als ich meine erste Tournee als Dirigent durch die Provinzstädte Amerikas machte, eröffnete nahezu jede Kritik nach einem Konzert mit: ‚Hollywood's André Previn...‘ Die Leute kamen damals in der Absicht, mich Gershwin spielen zu hören – als ich dann Haydn aufführte, nicht mal ein Klavier anrührte, sah man sich schwer enttäuscht. Ich bekam ja bereits etwa 1954 verlockende Angebote führender Orchester: von Philadelphia, New York, Cleveland, Chicago und Boston. Was sollte ich aber dirigieren? Cole Porter, Rodgers und Hammerstein, Gershwin. Nein, das wollte ich nicht mehr machen, und ich lehnte ab.“

Verband man Sie aufgrund ihrer Tätigkeit als Filmkomponist nicht ganz selbstverständlich mit diesem Repertoire?

„Natürlich, aber so stellte ich mir den Start meiner Dirigentenlaufbahn eben nicht vor. Aber Sie sollen nicht den Eindruck haben, daß ich mich meiner Jahre in Kalifornien schäme. Ich komponierte nahezu täglich und habe mehrmals in der Woche vor Orchestern gestanden, deren Mitglieder gestandene Musiker waren, die fehlerlos vom Blatt spielen konnten: Viele kamen aus den besten Orchestern Amerikas, eine ganze Reihe hat jahrelang im NBC-Orchester von Toscanini gespielt. Da mußte man höllisch aufpassen, Fehler sofort aufspüren können und sehr schnell und effektiv arbeiten, da man oftmals unter Zeitdruck stand; da konnte man es sich nicht leisten, das Orchester zu langweilen oder gar überheblich werden. Ich dirigierte, wie gesagt, tagaus tagein, so daß ich heute ohne Gewissensbisse behaupten kann, daß ich in der Tat, obwohl es sich oftmals nur um dritt- oder viertklassige Musik handelte, ungeheuer viel gelernt habe, was sich andere Dirigenten, die am Beginn ihrer Laufbahn stehen, erst erarbeiten müssen. Ich bekomme keine nervösen Herzbeschwerden, wenn heute im Studio das rote Licht für ‚Aufnahme‘ aufleuchtet; der Aufnahme-prozeß ist ja heute wie damals gleich geblieben. So gibt es für mich zum Beispiel auch überhaupt keine Transpositionsschwierigkeiten. Hinzu kommt, daß ich in meinem Kopf eine Art eingebauter Stoppuhr habe:

Es machte mir niemals Schwierigkeiten, Filmschnitte bis auf die Sekunde genau zu dirigieren. Das hilft mir heute sehr viel, wenn ich etwa mehrere Takes einer Aufnahme machen muß. Man sagt mir heute nach, daß ich schneller als andere Dirigenten arbeite: Daran bin ich seit meinem sechzehnten Lebensjahr gewöhnt.“

Wie begann Ihre Filmarbeit?

„Das ist eine amüsante Geschichte. Ich war damals gerade fünfzehn Jahre alt. Zu dieser Zeit hatte MGM den José Iturbi als Starpianisten verpflichtet. Er wirkte häufig in Musicals mit, hatte aber kaum mehr zu tun als gewöhnlicherweise den Beginn von Tschaikowskys b-moll-Konzert zu spielen, oder ähnliches Zeug. Sie wollten nun sein Image aufpolieren. Aber er war unfähig, irgend etwas auf dem Klavier zu improvisieren. Sie hörten von meiner Arbeit mit der California Youth Symphony und von meinen Jazz-Aktivitäten; sie fragten mich, ob ich nicht Jazz-Variationen über – ich darf nicht daran zurückdenken – ‚Three Blind Mice‘ schreiben wollte. Ich willigte ein. Meine Solo-Version gefiel José so ausgezeichnet, daß ich noch eine Orchestrierung anfertigen mußte, denn damals genügte es nicht, für den Film einfach nur Klavier zu spielen – man mußte auch siebzig, achtzig



Orchestermusiker hinter sich haben. Es gab ja in dieser Zeit für Musiker ein weites Betätigungsfeld in Hollywood: wurde eine Liebeszene von genau zehn und einer halben Minute gedreht, mußte Musik her, und gab es ein Begräbnis, hatte man etwas für Blaskapelle zu komponieren. Das steigerte sich stellenweise bis ins Absurde. Es gab damals noch eine Reihe von Komponisten, deren einzige Fähigkeit darin bestand, irgendeine nette Melodie vorzupfeifen, die fähigere Leute dann auszukomponieren und zu instrumentieren hatten. Es war oftmals schlimm...“

Sie haben zahlreiche Filmmusiken geschrieben. Wechselte mit dem Dirigenten Previn auch der Komponist Previn ins sogenannte seriöse Fach über?

„Zunächst muß ich vorausschicken, daß ich eigentlich nicht im ersten Ton über meine Orchesterwerke reden kann. Ich verstehe mich immer zuerst als Interpret, in zweiter Linie als Komponist. Augenblicklich arbeite ich an einem Quasi-Theaterstück. Die Besetzung umfaßt ein großes Sinfonie-Orchester und fünf Schauspieler. Das Libretto ist vom Tom Stoppard; welcher Form oder Gattung das Endprodukt einmal angehören wird, wissen wir beide noch nicht. Ferner sitze ich über einigen Klavierkompositionen: Ich hatte bereits 1974 Ashkenazy sechs Präludien für Klavier geschrieben, ‚The Invisible Drummer‘, die er bereits in der ganzen Welt gespielt hat. Jetzt wollte er eine Platte davon machen. Aber er wußte nicht, was er auf der zweiten Seite bringen sollte und sagte mir: ‚Schreib mir noch was.‘ Das war für mich unwiderstehlich.“

Rechnen Sie sich zur Avantgarde unter den Komponisten?

„Nein, auf keinen Fall. Aber traditionell orientiert bin ich wahrscheinlich auch als Dirigent, wenn Sie mein Repertoire betrachten. Das, was man als ‚dernier cri‘ bezeichnen würde, dirigiere ich überhaupt nicht. Ich habe zum Beispiel in meinem Leben noch nie etwas von Stockhausen aufgeführt. Ich glaube, das ist eine Aufgabe für Spezialisten. Wenn ich ein avantgardistisches Werk bringen müßte, würde ich es nur unter dem Aspekt der Dirigiertechnik machen. Ich glaube, es wäre mir möglich, es dem Orchester korrekt beizubringen. Aber das ist nicht genug, und es gibt viele Dirigenten, die mehr davon verstehen als ich, so daß diese Komponisten bei ihnen besser aufgehoben sind. Es gibt eine gewisse Art von Musik, der ich nur eine beschränkte Sympathie entgegenbringen kann: extrem atonal, serieller oder auch gesucht elektronischer. Ich bin der Meinung, man muß als Dirigent die Musik wirklich ehrlich lieben und verstehen, um sie zu dirigieren. Natürlich dirigiere ich häufig Uraufführungen, und wir vergeben auch Kompositionsaufträge, so jüngst an Henze und an die Engländer Maw und Crosse. Nebenbei führen wir auch viele Kompositionen der exzellenten und hier sehr berühmten schottischen Komponistin Thea Musgrave auf. Sie schreibt aleatorisch und ziemlich ‚wild‘, aber sie schreibt gerne für ein umfangreiches Orchester.“

Wenn wir einen Auftrag vergeben, sind die Komponisten immer sehr froh, daß sie für ein Sinfonie-Orchester schreiben können. Eine große Anzahl neuer Werke sind für Kammerensembles oder für alle möglichen Arten elektronischer Realisierung geschrieben. Ich bin so altmodisch oder, wenn Sie wollen, so stolz, so interessiert am Orchester, daß, wenn wir etwas in Auftrag geben, wir keine Komposition für drei Instrumente, die man irgendwo im Konzertsaal plazieren muß, haben wollen. Ich halte die Behauptung für Unsinn, daß man heutzutage nicht mehr für das traditionelle Orchester schreiben könne nach Mahler und Strauss. Die Auftragswerke sollen ja nicht konventionell komponiert sein, sie sollen nur das Orchester gebrauchen.“

Daß Sie die großflächige Partitur favorisieren, scheint sich mir insbesondere auch in Ihrem Repertoire auszudrücken.

„Ich verrate Ihnen sicherlich kein Geheimnis, daß ich etwa die russische Sinfonik sehr liebe und – hoffentlich – auch verstehe. Ich halte die Werke Rachmaninoffs, Prokofieffs und Schostakowitsch für die



Entwicklung der Sinfonie im ausgehenden neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert für sehr wichtig. Hinzu kommt, daß sie gar nicht so oft gespielt werden. Von Prokofieff hören sie außer der ‚Klassischen‘ kaum eine Sinfonie; die Sechste beispielsweise ist ein Meisterwerk, aber wann finden Sie das Werk im regulären Konzertprogramm? Von Schostakowitsch mache ich jetzt die vierte Sinfonie für die Platte, aber das Werk hören Sie so gut wie nie im Konzertsaal. Deshalb versuche ich, diese Riesensinfonien auch so häufig wie möglich hier in London oder auf Tourneen zu dirigieren. Aber mich auf ein russisches Repertoire festlegen zu wollen, halte ich für vollkommen absurd. Ich gebe mit dem LSO jedes Jahr einen Zyklus mit Sinfonien von Brahms, Beethoven, Haydn, Schumann, Schubert oder Mozart. Für die Schallplatte mache ich jetzt sechs Haydn-Sinfonien.“

Eine besondere Liebe von mir ist Richard Strauss. Die Orchesterwerke habe ich nahezu alle dirigiert, an Opern würde ich unter anderem gerne die ‚Ariadne‘ machen. Die Sinfonischen Dichtungen etwa gehe ich stärker musikalisch als literarisch an. Der literarische Hintergrund interessiert mich beispielsweise in ‚Zarathustra‘ oder ‚Heldenleben‘ weitaus weniger als der musikalische Inhalt: Ich finde die Musik so herrlich und mache mir um den philosophischen Inhalt keine großen Sorgen. Für die textbezogenen Kompositionen ist das natürlich anders, aber als Dirigent des ‚Zarathustra‘ muß ich nicht wissen, was nun Takt für Takt dem Text korrespondiert.“

Mahler dirigiere ich häufig in Amerika. Hier in London wurde Mahler in den letzten Jahren derart häufig gespielt, daß ich mich gegen eine Aufführung gestraubt habe. Wenn man etwa die Zweite von Mahler hier dreimal in der Woche hört, dann will ich sie nicht das vierte Mal machen. Der Mahler-Boom der letzten Jahre hat schon etwas Merkwürdiges an sich. Ich erinnere mich noch an die Zeit, als ich noch ein Kind war und Bruno Walter in Amerika Mahler-Sinfo-



André Previn und Adrian Boult während der EMI-Aufnahme zu den Mozart-Klavierkonzerten (links); Previn während der Probe (rechts)

nien aufgeführt hat: der Konzertsaal war immer halb leer. Und jetzt? Überspitzt kann man sagen: Wenn es eine große Mahler-Sinfonie gibt, ist der Saal ausverkauft, egal, wer sie dirigiert.“

Von der Wiener Schule dirigiere ich nur ausgewählte Werke. Schönbergs Klavierkonzert und die fünf Orchesterstücke, Bergs ‚Wozzeck‘, ‚Lulu‘ und das Violinkonzert – das sind Kompositionen, die könnte ich so oft aufführen, wie nur möglich. Aber den anderen Werken stehe ich abwartend gegenüber. – Sie sehen, mein Repertoire ist ein ziemliches Potpourri.“

Ein populäres?

„Darum kümmere ich mich nicht sehr. Wenn wir beispielsweise unsere regelmäßigen Fernseh-Sendungen machen, dann haben die Produzenten natürlich gewisse Wünsche und darüber müssen wir uns unterhalten. Das ist durchaus legitim, und ich habe im Fernsehen niemals etwas aufgeführt, dessen ich mich musikalisch zu schämen brauchte. Ich bin nicht der Meinung, daß Schallplatten mit klassischer Musik zu den weltbewegendsten Dingen zählen, und ich mache sie auch nicht aus Gründen der Selbstbestätigung. EMI läßt mir sehr viel Freiheit, und weshalb soll ich – wenn sie mir mit Holst, Prokofieff, Schostakowitsch und so weiter entgegenkommen – nicht für sie, als Seller, auch ‚mal Tschaikowskys ‚1812‘, Enescos ‚Rumänische Rhapsodie‘ oder einen populären Sampler machen. Darin sehe ich nichts musikalisch Suspektes.“

Daß ich erst jetzt begonnen habe, Beethoven für die Platte zu dirigieren, ist doch logisch. Wenn ich einmal als Plattensammler argumentieren darf: Ich gehe in ein Schallplattengeschäft und frage, wer Beethovens Fünfte bis heute eingespielt hat. Man sagt mir, von Nickisch an nahezu alle Dirigenten: Dann ist es doch Größenwahnsinn, zu Beginn einer Plattenkarriere sofort

Beethoven-Sinfonien zu machen. Sie werden sowieso nicht verkauft, und höchstwahrscheinlich sind sie musikalisch auch nicht so wichtig. Die Ausnahme ist vielleicht augenblicklich Carlos Kleiber mit der Aufnahme der Fünften. Brahms- oder Beethoven-Sinfonien kommen für die Platte erst jetzt dran. Die Vierte von Beethoven habe ich soeben eingespielt, die Sechste soll bald folgen. Vielleicht gelangt auch die Neunte, die ich häufig aufführe, auf die Platte – aber erst in einigen Jahren.“

Was stellen Sie bei Ihrer Orchesterarbeit in den Vordergrund?

„Es klingt etwas naiv, aber ich habe es sehr gern, wenn das Orchester immer schön klingt. ‚Schön‘ ist natürlich ein Adjektiv, daß man verschieden gebrauchen kann; auch Strawinskys ‚Sacre‘ ist schön, aber brutal-schön. Außerdem bin ich sehr um den Rhythmus besorgt. Nicht nur um den, der besonders ohrenfällig ist, sondern auch um die Passagen, die an und für sich nicht sehr rhythmisch klingen. Ich suche immer den rhythmischen Impuls in der Musik und arbeite intensiv die Detail-Rhythmen einzelner Orchesterparts heraus. Natürlich ist es unerlässlich, sich über die Architektur eines Stücks im klaren zu sein, über Phrasierung, Bogen, Akzentuierung und so weiter. Hier verdanke ich meinem Lehrer Pierre Monteux sehr viel. Er hat mir nicht nur beigebracht, ein schweres $7/16$ zu dirigieren, sondern auch den musikalischen Inhalt einer Partitur zu erfassen.“

Nachdem Sie zahlreiche Aufnahmen für RCA gemacht haben, wechselten Sie 1970 hinüber zur EMI. Was waren die Gründe?

„RCA begann mit dem Philadelphia Orchestra Aufnahmen zu machen. Das war so teuer für die Firma, daß sie für eine Weile alle anderen Orchesterplatten absagen wollten. Die EMI trat an mich heran, und ich fragte die RCA, ob es ihnen etwas ausmachen würde, wenn ich dort einen Vertrag

unterzeichnen würde. Sie waren so offen zu sagen: Wir müssen die Kontrakte absagen mit Perlman, Browning, Ozawa, und wenn sie gehen wollen, möchten wir sie nicht halten. Und wir gingen alle weg. RCA hatte damals alle jungen Künstler verloren. Es gab eine Zeit, da hatte RCA an großen Namen nur noch Rubinstein, Heifetz, Leontyne Price und das Philadelphia Orchestra. Sogar die Bostoner gingen nach Jahrzehnten der Zugehörigkeit weg."

Insbesondere in Ihre RCA-Zeit fallen zahlreiche Aufnahmen von Werken englischer Komponisten, die so etwas wie Eckpfeiler Ihres Repertoires wurden.

"Es geistert ja noch immer das Sprichwort 'rum, daß England das Land ohne Musiker, ohne Komponisten sei. Das kann ich schon nicht mehr als Witz empfinden, das ist eine glatte Lüge. Hier muß sich die Meinung entschieden ändern, zumal es augenblicklich auch eine Reihe hervorragender jüngerer Komponisten in England gibt. Ich beschäftigte mich mit englischer Musik schon lange, bevor ich hier wohnte und arbeitete; das geht zurück bis in meine Studententage. Schon mit fünfzehn, sechzehn Jahren haben mir die Sinfonien von Vaug-

han-Williams, Walton und Elgar sehr gefallen, imponiert, und als ich nach England übersiedelte, das LSO übernahm – das war für mich, als ob ich das große Los gezogen hätte: Plötzlich konnte ich das alles machen. Mittlerweile habe ich ja bereits sämtliche Sinfonien von Vaughan-Williams eingespielt, von Walton alle Orchesterwerke, von Holst bislang nur zwei Werke. Vaughan-Williams führe ich nun schon seit Jahren in Amerika auf, und es waren viele Premieren dabei. Von Elgar dirigierte ich die erste Sinfonie in Philadelphia: Das war die erste Aufführung, die man dort nach siebenunddreißig Jahren hatte – unglaublich. Mitropoulos und auch Steinberg hatten sich ja sehr in den USA für diesen Komponisten eingesetzt, und jetzt hört man seine Werke dort auch häufiger. Die Sinfonien von Walton sind sehr schwer zu spielen; vielleicht klingt es nicht so, aber besonders für die Streicher ist es eine endlose Spielerei. Wir hatten die erste Sinfonie von Walton 1971 in der Sowjetunion aufgeführt. Dort hatte man das Werk bislang noch nicht gehört, und es war ein Riesenerfolg, einfach unfassbar, diese Begeisterung.

Es ist für mich immer interessant zu sehen, in welchem Land es einfach unmöglich ist, gewisse Musik zu dirigieren. Kür-

Sie haben sich bislang häufig für seltene Orchesterrepertoire eingesetzt; die Oper scheint mir indes etwas unterrepräsentiert.

"Ja, das stimmt; aber ich hoffe, bald einige Opern an der Covent Garden zu ma-

chen. Da ich aber mein Hauptaugenmerk dem Orchester zuwende, wird es mir keine schlaflosen Nächte bereiten, wenn ich nicht im Orchestergraben eines Opernhauses stehe – obwohl ich nicht glaube, daß ich für die Opernbühne, fürs Musiktheater keinen Nerv hätte."

Spielen Sie noch Kammermusik, Klavier?

Wenn es mir meine Zeit zuläßt. Ich dirigiere über hundert Konzerte im Jahr und da wird es natürlich für weitere musikalische Beschäftigung in meinem Terminkalender etwas eng. Aber Klavier zu spielen macht mir eine Riesenfreude, und ich habe auch schon zahlreiche Mozart-Konzerte vom Flügel aus dirigiert. Das ist eine große Entspannung für mich. Es kommt noch etwas hinzu: Ich stehe täglich vor Orchestermusikern, erkläre ihnen, welchen Ton sie produzieren müssen, wie ich mir eine Phrasierung wünsche und so weiter. Da ich selbst diese Probleme aus eigener Anschauung her kenne, lerne ich die Orchestermusiker unter einer ganz anderen Perspektive verstehen; wie viel schwerer es doch ist, zu praktizieren als zu dirigieren.



Previn und das LSO (oben); mit seiner Frau, der Schauspielerin Mia Farrow, mit der er die englische Ausgabe von Prokofieffs „Peter und der Wolf“ einspielte (unten).



Mit Ashkenazy will ich nach den Rachmaninoff-Suiten noch weiteres Repertoire für zwei Klaviere machen; mit Kyung-Wha Chung und Perlman habe ich oft Sonatenabende gegeben, und wir spielen häufig hier bei mir zu Hause Trios. Hier in London gibt es eine Reihe von musikalischen Grüppchen, die aber engen Kontakt untereinander haben. Barenboim etwa hat seine eigene kleine Gruppe. Wir sind keine Rivalen, aber er spielt zumeist mit Zukerman und Brendel, ich mit Ashkenazy und Perlman. Natürlich spielen auch alle mit allen – so wie in Schnitzlers Reigen..."

Sie haben nun als zweites Orchester die Pittsburgh Symphony übernommen. Werden Sie Aufnahmen mit diesem Orchester machen?

"Augenblicklich hat das Orchester keinen Vertrag, aber EMI zeigt sich sehr interessiert. Wie Sie wissen, hat Pittsburgh eine sehr gute Plattengeschichte, wenn Sie an die Unmengen von Einspielungen mit Steinberg und auch mit Reiner denken. Jetzt wollen sie wieder Platten machen, und ich werde mich darauf freuen. Es ist ein sehr klassisch ausgerichtetes Orchester, und ich denke, mit ihm auch stärker als bisher klassisches Repertoire für die Platte aufzunehmen."

Telefunken opus hifi 7050: Bringt schon ganz leise soviel wie viele andere bei voller Lautstärke.

2x70 Watt.

Mit 2x70 Watt Musikleistung und 2x50 Watt Sinusleistung ist der Telefunken opus hifi 7050 einer der stärksten HiFi-Rezeiver auf dem deutschen Markt. Daß er in allen Punkten die HiFi-Norm DIN 45 500 weit übertrifft, ist selbstverständlich.

Auch bei leiser Wiedergabe volles Klangvolumen.

Durch die physiologische Lautstärkeregelung werden die tiefen und hohen Frequenzen – abgestimmt auf das Verhalten des Ohres – bei leiser Wiedergabe angehoben. Das Klangbild wird hierdurch transparenter.

Feldstärkeabhängiges Anzeige-Instrument mit „Exact-Tuning“-Leucht-indikator.

Damit erkennen Sie, wie stark jeder UKW-Sender empfangen wird.

Bedienungskomfort.

Zum Beispiel 7 UKW-Stationstasten in Sensor-Technik. Computer-Scharfabstimmung (AFC), 4 Flachbahnregler für Lautstärke, Präsenz, Höhen und Tiefen, 2 Kopfhörerbuchsen an der Frontseite und Servo-Selector zum Umschalten der Wellenbereiche.

Diese ergänzenden Bausteine passen optimal zum opus hifi 7050:

Telefunken-HiFi-Boxen TL 700.
Telefunken-Plattenspieler S 600 hifi.



Gehäuse in den Farben: nußbaum hellmatt mit schwarzen Seitenwangen, perlweiß oder black.

Härtetest für HiFi-Geräte. Jeder opus hifi 7050 muß in einem 24-Stunden-Test bereits im Werk beweisen, wie gut er funktioniert. Nicht erst in Ihrer Wohnung.



Telefunken-Geräte gibt es beim Fachhandel und in den Fachabteilungen der Warenhäuser.

Dort gibt es auch den dicken Telefunken-Report. Sollte er vergriffen sein, schreiben Sie an Telefunken, 3 Hannover, Göttinger Chaussee 76, Abt. WB.

TELEFUNKEN



Telefunken. Technik, mit der die meisten Funk- und Plattenstudios arbeiten.

opus hifi 7050

