

apropos HiFi

Heute mit einem Beitrag von Hermann Hoffmann, Inhaber der Firma Audio Int'l, Frankfurt.



Gibt's was Neues?

Wanderer, kommst Du nach Canoga Park in Californien, vergiß nicht, einen Blick auf den Parkplatz der Deering Ave zu werfen. Dann hast Du schon von außen den richtigen Eindruck von dem, was Dich innen bei Infinity erwartet: da stehen zwei bis drei Porsches, ein Ferrari Dino und mindestens ein De Tomaso Pantera. Zweifelsohne: bei Infinity gibt man sich nicht mit dem Zweitbesten zufrieden.

Betriff man das Büro von Arnie Nudell, dann weiß man, daß der erste Eindruck nicht getäuscht haben kann. Auf seinem Schreibtisch das Wall Street Journal und eine Flasche Chateaux Margaux 1966, in der Ecke ein Cello und zwischen mehr oder weniger elektronischem Wandschmuck zwei Portraits von Albert Einstein.

Man merkt: Arnie Nudell ist Physiker, zudem tragen seine Diplome noch das berühmte Wappen von UCLA. Wenn schon, denn schon.

High Fidelity sei seine Leidenschaft seit er hören kann, sagt er. Während seiner Schulzeit und seines Studiums liebte er sich – oder wenn das Geld mal ausnahmsweise ausreichte, kaufte er sich auch – jeden Lautsprecher, der gerade auf den Markt kam. Um ihn schnurstracks in den schalltoten Raum der Uni zu schleppen und ihn dort via Meßgeräte und Ohren auf Herz und Nieren zu prüfen. Nun ja: Wenn schon, denn schon.

Nach einer kurzen beruflichen Stippvisite in einem Laser-Laboratorium gründete Arnie Nudell kurzentschlossen seine eigene Firma, um ausschließlich das zu machen, was ihn am meisten interessierte: HiFi. Zwei Freunde machten ebenso wild- und kurzentschlossen mit. John Ulrick und Cary Christie sind heute Vizepräsidenten der Infinity Systems.

Die Company in Schwung zu bringen, war natürlich leichter gedacht als getan. „Die Händler hatten ihre Läden mit allen möglichen bekannten Marken vollgestopft und wollten Neues nicht ausprobieren.“ Als aber den ersten Testern die Servo Static I zu Ohren kam, sie zu schwärmen begannen und gar nicht wieder aufhören wollten und als dann die Infinity 2000A hinterher kam, da war der Durchbruch geschafft. Das klang nicht so wie bisher Lautsprecher klangen, das war neu! Und wenn Arnie Nudell von 'dramatisch neu' spricht, dann geht ihm das leicht über die Zunge, schließlich zitiert er nur. (Ähnliches konnte man ja auch in Deutschland lesen, als Audio Int'l beide Systeme zum ersten Mal über den großen Teich holte.)

Die Entwicklung machte bei Infinity aber nicht halt. Die Servo Static I bekam eine verbesserte Schwester, die Servo Static IA, die 2000A wurde zur 2000II, eine Infinity 1001, POS 1 und 2 und die Monitor-Serie I, II, IIA kamen hinzu. (Erinnern Sie sich noch

an die überwältigenden Kritiken, die sie vor gar nicht langer Zeit hier in Deutschland erhalten hat? Wenn nicht, wir von Audio Int'l schicken sie Ihnen gerne zu.) Und als Neues gibt es bei Infinity – und selbstverständlich den deutschen Audio Int'l-Händlern – die Infinity Monitor Jr. zu hören. Gerade so groß wie knapp 65 Zentimeter Goethe, aber mit einem Klangbild, das nahezu umwerfend ist. Durch eine neue Technologie wurde z.B. bei ihr erreicht, daß ihre drei Systeme absolut phasengleich 'anspringen' und dadurch ein wirklich tiefengestaffeltes, unglaublich dreidimensionales Klangbild entsteht. Man hört, Lautsprecher lagen den Infinity-Leuten schon immer besonders am Herzen. Aber jetzt haben sie sich auf ein neues Gebiet gewagt. Mit der gleichen Einstellung allerdings, wie sie an den Boxenbau herangegangen sind: Wenn schon, denn schon.

Ein Vor- und ein Endverstärker haben gerade die Meßtische verlassen und wenn man den Daten Glauben schenken kann (wir zweifeln aber nicht daran, denn wir haben mit eigenen Augen gesehen, wie sie entstanden), dann kommt etwas auf uns zu, das diesen Markt ebenso prägen wird wie damals der erste Transistor-Verstärker. In ein paar Wochen (Geduld, Geduld, Freunde!) werden wir von Audio Int'l sie an unsere Händler ausliefern können. HiFi-Freunde also werden sich einen dicken roten Strich in den Kalender machen müssen.

Quasi nur so nebenbei stülpt Arnie Nudell jedem Besucher ein Paar Kopfhörer – elektrostatische, versteht sich – über, die ebenfalls das Infinity-Zeichen tragen. „Das sind die besten der Welt“, sagte Arnie Nudell dazu. Bei allem Skeptizismus, den wir bei solchen großen Worten pflegen, wir mußten ihm recht geben. Ergo: Audio Int'l wird auch sie nach Deutschland bringen. Also mit dem Kopfhörer-Kauf noch ein bißchen warten, es lohnt sich (unser Wort darauf!) Klar, daß Arnie Nudell auch von dem sprach, was man noch von Infinity zu erwarten hat. Aber er nahm uns das Versprechen ab, noch nicht darüber zu schreiben. Als Leser dieser Zeitschrift jedoch werden Sie von uns so früh wie möglich darüber unterrichtet, versteht sich.

Wenn Sie aber heutzutage einen Überblick von dem haben wollen, was Ihnen Infinity Erstaunliches bietet, gehen Sie einfach zu einem Audio Int'l Händler. Oder schreiben Sie uns.

Unsere Adresse: Audio Int'l, Postfach 560229, 6000 Frankfurt 56.

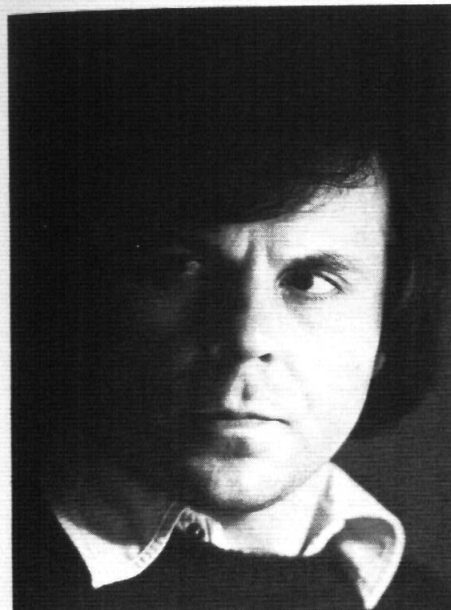
sachte an. Auf diese Weise beginnt das Konzert zu atmen; es bekommt einen Spannungsgelhalt, der auf dem Formungswillen zweier konträrer Naturelle beruht. Die Joachim-Kadenz wird nicht zum Demonstrationsobjekt geigerischer Artistik aufgeputzt. Unter Szigetis Fingern gerät sie zu einer Retrospektive des ersten Satzes, zu einem planvoll aufgebauten Höhepunkt, von dem aus die Größe dieses Satzes noch einmal überschaubar wird. Der zweite Satz (Larghetto) wird von beiden Interpreten mit weit schwingender Ruhe zu einem Akt absoluter Entspannung gestaltet. Man muß schon suchen, um diesen Satz in solch ungesuchter, unverkrampfter Haltung zu finden. Die zum Schlußsatz auffordernde Kadenz leitet über zu einem von Heiterkeit erfüllten Satz. Szigeti und Walter lassen dieses überschäumend dahinspringende Rondo unbeschwert dahineilen. Selbst die Kadenz gegen Ende dieses Satzes, die noch schnell den Virtuosen „durchblitzen“ lassen muß, wirkt hier nicht als Fremdkörper. Alles in allem erlebt man das Konzert in der Spannweite seiner Möglichkeiten, ein Zeugnis großer, unprätentiöser Gestaltungskraft.

An dieser Stelle (so zweideutig gemeint wie geschrieben) darf eine Aufnahme des Beethoven-Konzerts nicht vergessen werden, die den zitierten „Bruch“ überdeutlich zeigt. Es handelt sich um die Aufnahme unter Dorati: Unverständlich, daß sie freigegeben wurde. Bei aller Liebe zu Szigeti – hier wird eine Ruine gezeigt. Man muß hören, wie weinerlich und vergreist ein Ton sein kann, sonst glaubt man es nicht. Schon der Einsatz zu Beginn verkündet das Ende eines Geigers. Es stimmt traurig, miterleben zu müssen, wie ein Interpret „den Kampf mit sich selbst“ verliert. Einzig die Kadenz, übrigens meines Wissens die einzige Aufnahme mit der Busoni-Kadenz, läßt noch einmal vergangene Zeit ahnen.

Die meisten der ominösen Raubpressungen stammen aus der Zeit nach 1945 – man kann sie nur beschränkt empfehlen. Eine Ausnahme, dem Datum und der Sache nach, ist das 1938 aufgenommene Bloch-Konzert. (Es handelt sich um die Nachpressung der Platte Columbia WAX 4420/28.) Die Plattenaufnahme scheint vor der öffentlichen Uraufführung zu datieren. Das Konzert selbst ruft zwar Assoziationen an die Filmmusiken zu historischen „Schinken“ wach – man sollte sich davon nicht schrecken lassen. Szigetis Qualitäten adeln das Mammutwerk und lassen seine Längen vergessen. Die Aufnahme sollte in keiner Violinsammlung fehlen.

Es gibt derzeit zuwenig Schallplatten aus Phase 2

Wir dürfen in Szigeti einen der wesentlichen Anreger unter den Geigern der ersten Jahrhunderthälfte sehen. Er war in der Zeit des brodelnden Umbruchs der musikalischen Landschaft ein anspruchsvoller Mittler zwischen Musikschaffenden und Musikverbrauchern. Seine Entwicklung läßt sich – vereinfacht ausgedrückt – in drei Phasen unterteilen: 1. Wunderkindphase mit Ausbildung in der Virtuosenküche Hubays, 2. Reifejahre als Gestalter, Förderer und Erzieher seines Publikums und 3. Spätphase mit Niedergang seiner tonlichen und technischen Mittel. Leider sind derzeit nur wenige der Aufnahmen aus der Zeit von etwa 1920 bis 1940 greifbar. Hier sollten vor allem wieder seine Aufnahmen von Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Busoni, Prokofieff, Strawinsky zugänglich gemacht werden. Szigeti würde dadurch mehr Gerechtigkeit widerfahren, als es, derzeit, durch die erhältlichen Aufnahmen geschieht.



„Ich halte Rachmaninoff für den größten Pianisten unseres Jahrhunderts, daneben würde ich allenfalls noch Horowitz stellen.“ (Stephen Bishop über Kollegen)

In London gilt er als einer der angesehensten Pianisten seiner Generation, in Amerika füllt er mühelos die Konzertsäle, in Deutschland macht er sich rar – Stephen Bishop, sechsunddreißigjähriger Pianist aus den USA mit Dauerwohnsitz in London. Nach den Gründen seines relativ seltenen Auftretens in der Bundesrepublik befragt, erklärt Bishop, daß auch er den einander bedingenden Faktoren für eine gewisse Popularität nicht enttrinnen kann: dem Ineinandervirken von öffentlichem Auftreten (Konzertagenten) und Plattenproduktionen, gekoppelt mit der notwendigen PR-Arbeit. Hapert es an Tourneen, „kann ich eine gute Platte nach der anderen machen – es hilft nichts. Man bleibt nur wenigen bekannt.“

In der Bundesrepublik ist Bishop durch die Interpretation von Beethovens Diabelli-Variationen erstmals ins Gespräch gekommen; dem schlossen sich vielbeachtete Konzert- (Bartók, Strawinsky, Grieg, Schumann) und Solo-Aufnahmen (Brahms, Beethoven, Bartók) an. Alle Produktionen erschienen bei Phonogram, über den Importdienst der Firma sind noch weitere Aufnahmen lieferbar, u.a. das 1968 für ihn komponierte Klavierkonzert des Engländer Richard Rodney Bennett sowie als jüngste Einspielung die Beethoven-Bagatellen. Häufig auf seinem Konzertplan findet sich auch das Klavierkonzert Michael Tippetts. Einen großen persönlichen Erfolg feierte Bishop in der Londoner Queen Elizabeth Hall mit der Aufführung aller Mozart-Klavierkonzerte mit dem Geraint Jones Orchestra zu Beginn der siebziger Jahre.

Stephen Bishop wurde 1940 in San Pedro bei Los Angeles geboren. Nach seiner Übersiedlung nach San Francisco wurde er Schüler von Lev Schorr, der wiederum Schüler von Anna Essipova war, die bei Theodor Leschetizky studiert hatte. „Von Schorr bekam ich das technische Rüstzeug und einigen Einblick in Bach, das spätromantische Repertoire, Debussy und Ravel“. Sein Orchesterkonzert-Debüt (Schumann) gab er mit dem San Francisco Symphony Orchestra. 1959 ging er nach

„... nicht nur der Diabelli-Pianist“

Mit Stephen Bishop sprach Wolfgang Mohr

England, um bei Dame Myra Hess zu studieren – seitdem hat er seinen festen Wohnsitz in London. Sein Londoner Debüt gab er im November 1961 in der Wigmore Hall mit Bach, der Klaviersonate von Berg und den Diabelli-Variationen von Beethoven, ein Werk, mit dem man ihn in den folgenden Jahren eng verband: „Ich bin ja gar nicht der Diabelli-Pianist, als den man mich in einigen Ländern ansieht. Das beruht größtenteils auf der Unkenntnis meines Repertoires, das zwar ausgeprägte klassisch-romantische Akzente trägt, gleichzeitig aber auch zahlreiche Kompositionen des zwanzigsten Jahrhunderts enthält. (Als ich Chopin ankündigte, erwarteten die Leute hier das Schlimmste. In Amerika kannte man mich weniger als sogenannten Beethoven-Spezialisten, der ich eigentlich gar nicht sein möchte. Dort schlugen meine Chopin-Interpretationen – auf vorurteilsfreiem Hintergrund – dann voll ein.“

Sein New Yorker Debüt gab er im März 1967 in der Town Hall mit Bach, Schubert und Beethovens op. 110, sein erstes Konzert mit der New York Philharmonic schloß sich im November 1968 an. Seitdem hat Bishop auf nahezu allen Festivals gespielt, Japan, Australien, Europa – zuletzt Jugoslawien – bereist. Die Tournee durch Jugoslawien dürfte auch den Ausschlag für seine Namensänderung gegeben haben, die man allenthalben jetzt in angelsächsischen Publikationen und auch auf seinen neuesten (englischen) Platten findet: Bishop-Kovacevich. Der Eindruck „neues Klavierduo“ täuscht mithin: Kovacevich ist Bishops offizieller Name. Seine Eltern waren jugoslawische USA-Einwanderer. Die Ehe wurde geschieden und Stephen nahm den Namen seiner Mutter nach deren erneuter Heirat an: Bishop. Seit kurzem hat er beide zu einem Familiennamen zusammengezogen. Bishop, smart und etwas scheu, bewohnt ein hübsches Haus im viktorianischen Stil gegenüber Londons ausgedehntem Hampstead Park. Hier lebt er zusammen mit seiner einjährigen Tochter, einer Unmenge von Kochbüchern („Selbstversorger“), einem Konzertflügel in einem

Raum, der zugleich Wohn- und Schlafzimmer ist und allerlei Krimskrams, den er sich von seinen Reisen mitbrachte. Zum Interview setzt man sich zwanglos auf den Teppich – die etwas bohémehafte Atmosphäre berührt sympathisch.

1959 siedelten Sie nach London über und nahmen Ihr Studium bei Myra Hess auf, neben Solomon und Curzon wohl eine der bekanntesten Pianistenpersönlichkeiten der älteren Generation in England. War das für Sie ein Wendepunkt innerhalb ihrer musikalischen Entwicklung?

„Ein großer sogar. Ich habe etwa drei Jahre mit Myra Hess zusammengearbeitet. Über die technische Seite des Klavierspiels sprachen wir so gut wie nie. Ihre Hauptbeschäftigung mit mir – das wechselte natürlich von Student zu Student – betraf stilistische Fragen. Insbesondere lehrte sie mich, daß es ein wichtiger stilistischer Faktor sei, gerade den Klang aus dem Klavier herauszubekommen, den man sich wünschte, der dem Werk, das man spielte, angemessen sei. Sie erwähnte oftmals den Ausspruch Toscaninis: „Bei Rossini wünsche ich ein Rossini-Forte, bei Beethoven ein Beethoven-Forte!“ – Das trifft meine Arbeit mit Myra Hess genau. Ich erinnere mich, wie wir einmal volle sechzig Minuten den Beginn der vierten Partita von Bach studierten, nur mit Fragen des Klangs beschäftigt. Daneben ging es noch hauptsächlich um Probleme der Architektur innerhalb einer Komposition. Ich war damals gerade neunzehn Jahre alt und produzierte das auf dem Klavier, was man gerne den „American Sound“ nennt, metallische Härte und eine etwas eingeeengte Skala von Zwischentönen. Ich habe damals die Saiten ihres Flügels zum Zerspringen gebracht. Sie war völlig entsetzt, konnte es überhaupt nicht begreifen. Hinzu kam, daß ich nur drei Tempi kannte: schnell, noch schneller und so schnell, wie nur möglich. Ich war ein Geschwindigkeitsfanatiker; es konnte mir gar nicht schnell genug gehen. Das hat Myra Hess alles korrigiert, mir eine gewisse Monochromie

und auch Monotonie meines Spiels ausgetrieben. Wir haben dann auch das Repertoire verbreitert – als ich zu ihr kam, kannte ich nur eine Beethoven-Sonate, Opus 109. Wir erarbeiteten weitere Beethoven-Sonaten, die Konzerte – auch die von Mozart –, Schubert, Brahms. Ausgesprochen virtuose Literatur kam kaum zum Zuge.“

Sie sagten, daß Myra Hess der technischen Seite wenig Beachtung schenkte. Gibt es Kompositionen, die pianistisch-technisch einen Einfluß auf Sie hatten, denen Sie sich als Herausforderung stellen mußten?

„Oh ja, dieser Initialzündler, der meine Finger eigentlich erst richtig in Bewegung setzte, der mir erstmals Grenzen zeigte, die es zu überwinden galt – das war Bartóks zweites Klavierkonzert. Es bezeichnet für mich, vom technischen Standpunkt aus gesehen, die große Wende. Als ich das Konzert erstmals hörte, wurde ich ganz kribbelig. Ich besorgte mir die Noten, blätterte kurz darin und sank fast um: „Mein Gott, das kannst du niemals spielen“, dachte ich damals. Kurz darauf traf ich Colin Davis und sprach ihn auf das Konzert an: „Colin, ein fantastisches Konzert, aber ich schaffe es nicht!“ Er sagte: „Oh, wie schade“, und das war das Ende unserer Unterhaltung. Am nächsten Morgen rief mich die BBC an – Davis stand damals bei ihnen unter Vertrag – und fragte, ob ich Bartóks zweites Konzert in neun Monaten für sie aufführen wollte? Da packte ich natürlich den Stier bei den Hörnern.“

Die folgende Zeit – das weiß ich heute mit absoluter Sicherheit – machte mich eigentlich erst zum Pianisten. Meine Hände lernten Dinge auszuführen, mit denen sie vormals nie konfrontiert waren: Niemals zuvor hatte ich so etwas Schweres studiert. Technisch bekam ich in diesen Monaten den letzten Schliff; was danach kam, konnte mich eigentlich nicht mehr erschüttern.

Mittlerweile habe ich auch die beiden anderen Bartók-Konzerte eingespielt. Es ist sehr ungerecht zu behaupten, das dritte sei retrospektiv, ein Rückschritt im Konzertschaffen Bartóks. Es ist so puritanisch, die Farben sind sanfter, auch dunkler. Das erste Konzert spiele ich gern, aber es ist doch nur eine Studie, eine Art Skizze für das zweite. Als wir das Werk vor rund acht Monaten im Studio aufzeichneten, habe ich mich köstlich amüsiert. Ich sagte mir: Hier kommt also Bartók und schreibt sein erstes Klavierkonzert. Man würde meinen, jeder Komponist würde sich doch für seinen Konzert-Erstling ein umwerfendes Thema ausdenken. Weit gefehlt – das erste Thema, das zweite Thema im Kopfsatz: immer dieselbe Note. Im Finale ebenso. – Auch die Orchestermusiker hatten ihren Spaß daran. Ich mag das Werk. Es ist nicht so schwierig für den Pianisten, aber der Dirigent hat Schwerstarbeit zu verrichten. Einsätze, Rhythmik – er muß höllisch aufpassen. Mit Bartóks Rhapsodie kann ich nichts anfangen, auch nicht mit deren Solo-Version.“

Neben Bartók und auch Brahms hat Beethoven, und hier insbesondere die Diabelli-Variationen, eine bestimmende Rolle in Ihrem musikalischen Entwicklungsweg gespielt.



Azimut heißt das Ding, das den neuen 3 Kopf-Cassetten- Recorder TCD 330 so spursicher macht, wie ein Tonbandgerät ist.

Das im Cassettensystem verwendete Magnetband ist viel schmäler als ein Tonband. Und viel ungenauer in der Spurtreue. Das liegt nicht am Magnetband selbst, sondern an der Cassetten-Mechanik und am Gehäuse.

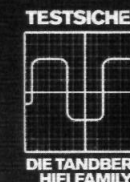
Der Aufnahmekopf bekommt also viel weniger mit. Und Sie bekommen weniger zurück. Bei der Wiedergabe.

Das ist die Tatsache, die Tonband und Cassette immer trennen. Bisher.

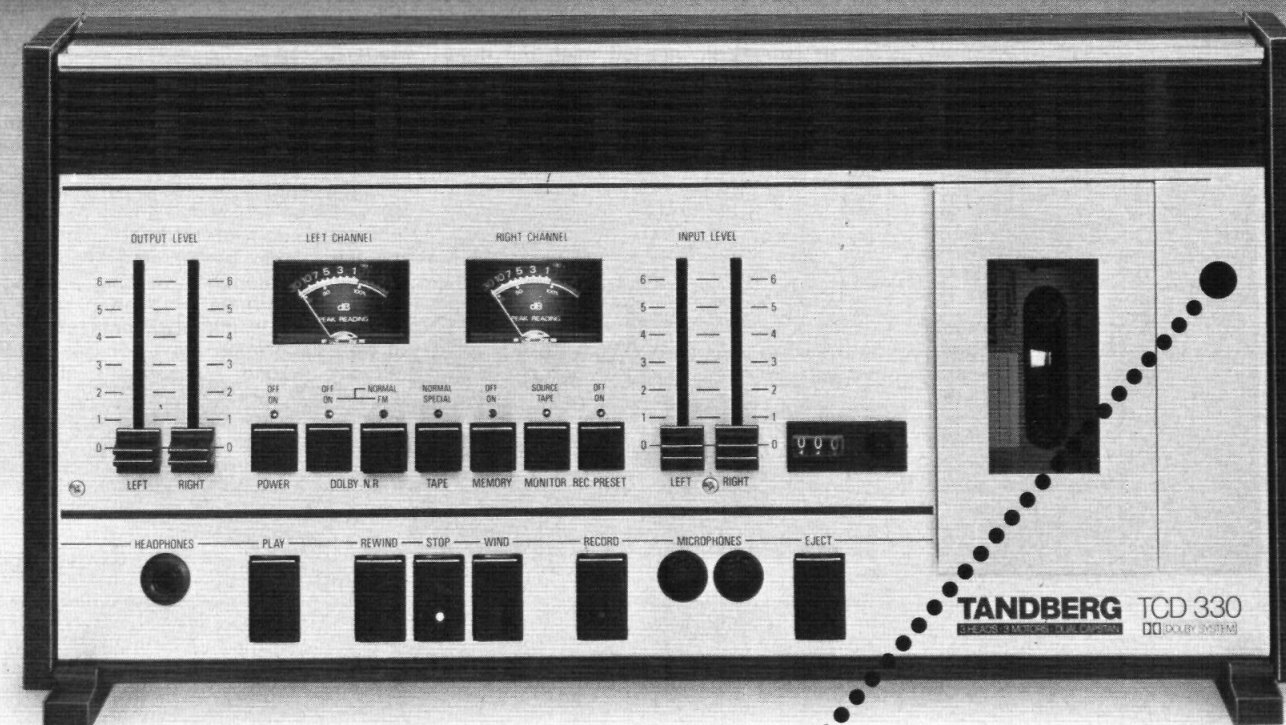
Tandberg hat die Azimut-Justage entwickelt. Damit ist der Aufnahmekopf mobil auf jede Bandlage einstellbar. So geht Ihnen nichts mehr verloren, wenn Sie aufnehmen.

Denn die optimale Einstellung können Sie über ein Meßinstrument ablesen. Das ist das augenfälligste Extra beim TCD 330.

Alles andere gehört bei Tandberg ohnehin dazu: 3 Motoren, Doppel-Capstan, voll-elektronische Bedienungselemente für problemlose Handhabung. Und weitere 22 Pluspunkte. Zum Anfordern.



TANDBERG RADIO DEUTSCHLAND GMBH
4006 Erkrath 1 – Heinrich-Hertz-Straße 24



Besuchen Sie uns in
Düsseldorf vom 24.–29. 9. 76
in Halle 2 Stand 2006



Fordern Sie unseren Wegweiser für mehr HiFi von der Cassette an. Mit 22 Pluspunkten und Azimut-Demonstration. Postkarte genügt.
• Auch für unseren Gesamt-Katalog '76 Absender bitte nicht vergessen.

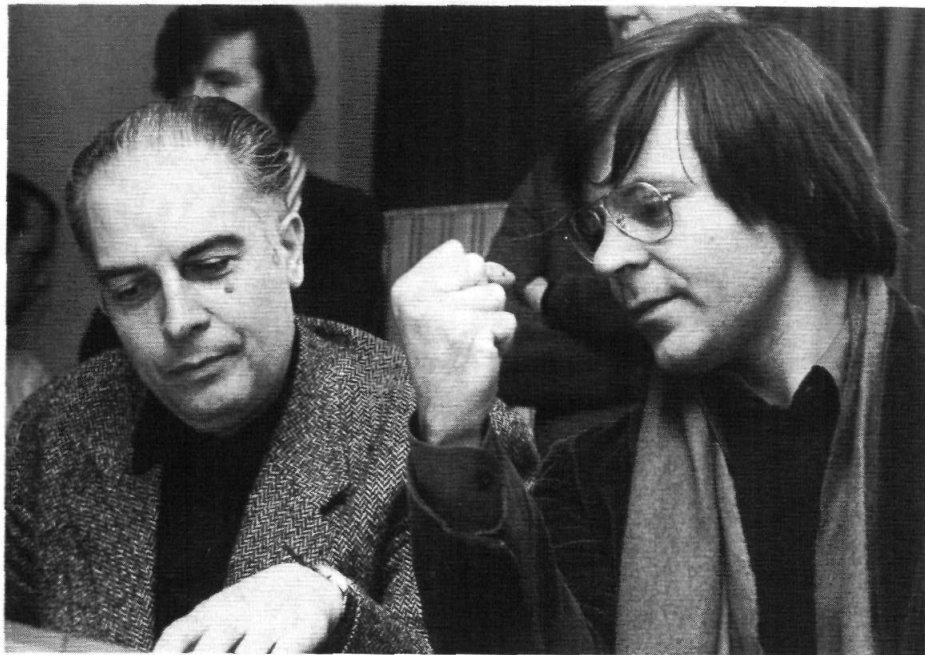
DIE TANDBERG HIFI FAMILY

RECEIVER · BOXEN · TONBANDGERÄTE · CASSETTENRECORDER

„Das stimmt. Seitdem ich Serkins Aufnahme hörte, war ich besessen von diesem Werk. Den Eindruck kann ich nicht anders umschreiben als mit „Offenbarung“. Für mich beinhaltet Beethovens Opus 120 die Summe seines Komponierens. Ich könnte das Werk ein ganzes Leben lang studieren und immer wieder neue Dinge entdecken. Faszinierend darin ist für mich die menschliche Enthüllung Beethovens, sein Humor, wie er sich in einer Reihe später Kompositionen ausdrückt. Nehmen Sie die Sonate Opus 101, wenn Beethoven im Finale zu Beginn der Koda uns durch ein geradezu groteskes Einsprengsel glauben machen will, er hätte noch eine weitere Fuge sozusagen auf Lager. Eine meiner liebsten Bagatellen ist die letzte, die sechste von Opus 126. Sie beginnt mit einem Presto, auf das eine herrlich ausschwingende Musik folgt, die aus Opus 110 entnommen sein könnte. Und zum Schluß wirft er das alles mit ein paar schnellen Takten wieder zur Seite: Das ist künstlerisch so einzigartig, von einer Gefühlstiefe und Kühnheit – und auch so blasé. Die meisten Komponisten wären nach dieser wundervollen langsamen Passage vor sich selbst auf die Knie gesunken, hätten wohl auch noch Interpret und Publikum dazugebracht. Brahms würde diese Bagatelle wahrscheinlich feierlich, mezza voce, mit tiefen Akkorden zu Ende gebracht haben. Nicht Beethoven – he kicks it. Sein Humor ist sehr provokativ, übertragen gesprochen: man könnte ihn nicht mit nach Hause zum Essen bringen. Brahms ist da besänftigender, versöhnlicher, wenn man will sogar charmanter. Bei Beethoven ist alles offen; es ist kein Humor, der verbindet, die Dinge zusammenfügt. Das ist für mich eher bei Mozart gegeben. Beethoven läßt die Dinge getrennt, Mozart ist hier weitaus integrierender.“

In Beethovens Bagatellen – ich meine hier die letzten beiden Bände – kann man das alles wie in einer Nußschale vorfinden. Einige sind noch im Ton von Opus 101 geschrieben: Die besondere Anziehungskraft dieser Klaviersonate liegt ja darin, daß es ein Übergangswerk ist. Einerseits hat sie noch etwas vom täglichen Brot- und Butter-Charakter an sich, von der Vitalität des normalen Lebens; andererseits jedoch finden Sie auch schon starke Momente von Beethovens Spätstil in ihr – ob Sie diese nun symbolisch, spirituell, religiös oder wie auch immer nennen wollen. Dieser Übergangscharakter macht das Werk zu einem meiner liebsten, ebenso wie manche Bagatellen. Wie gesagt, einige ähneln Opus 101; andere sind schon vollkommene Spätwerke. Keines dieser kurzen Werke jedoch hat das – nicht negativ gemeinte – naive Vertrauen und die Direktheit der frühen Klaviermusik.

Trotz dieser Direktheit, hätte ich alle zweiunddreißig Sonaten als Zyklus aufzuführen, glaube ich nicht, daß ich einen bestimmten interpretatorischen Kontrast setzen würde zwischen den frühen, mittleren und späten Werken. Allerdings ist der Klang der frühen ein ganz anderer als der der Hammerklaviersonate etwa, auch in der Produktion. Die frühe C-dur-Sonate würde ich mehr aus den Fingern heraus spielen, ohne daß ich mich insetzte: „Oh, Opus 2 Nummer 3 – kein beschwerter Arm!“ Das ist eine rein instinktive Sache. In der Hammerklaviersonate würde der ganze Körper daran beteiligt sein, ein Forte zu produzieren. Die Fuge beispielsweise benötigt eine Intensität des Klangs, die stärker durch den Einsatz des ganzen Arms als mit den bloßen Fingern zu erreichen ist.“



„Fruchtbare Auseinandersetzung“ – Stephen Bishop, rechts, mit Vittorio Negri (in diesem Fall nicht Dirigent, sondern Produzent)

Bedeutet das Erscheinen Ihrer Chopin-Platte die Erschließung neuen Repertoires?

„Vielleicht. Augenblicklich spiele ich Chopin häufig für mich allein, aber wenig öffentlich. Daß virtuose Klavierliteratur ungeheuer wichtig für die musikalische Entwicklung sei, dies hat mir Horowitz nachdrücklich versichert vor einigen Jahren, zu einer Zeit, als ich mich mit dem Es-dur-Konzert von Liszt herumschlug. Ich habe keinerlei Aversionen gegen virtuose Kompositionen, sofern sie musikalisch auch etwas hergeben: Die Diabelli-Variationen, Bartók oder auch die Händel-Variationen von Brahms sind ja auch nicht gerade aus dem Ärmel zu schütteln. Hingegen ist der größte Teil der Kompositionen, die seit einiger Zeit unter dem Schlagwort Romantic Revival auf Platte und in den Konzertsaal gelangen, für mich einfach schlechte Musik und schlichtweg langweilig. An diesem Punkt, befürchte ich, werde ich zum musikalischen Snob.“

Stellt Sie die Arbeit im Studio im Vergleich zur Konzertaufführung vor eine veränderte Situation?

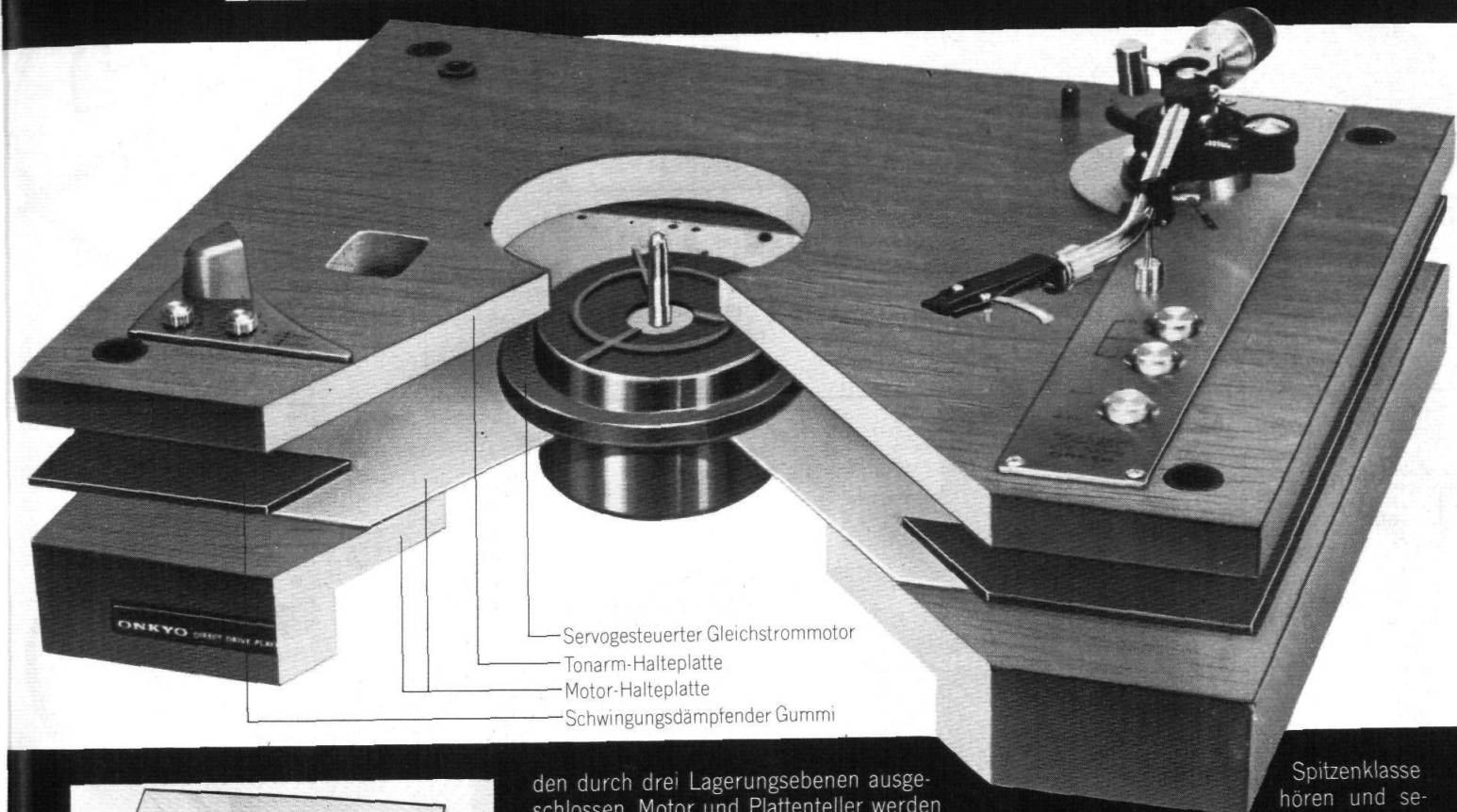
„Das ist ein Problem, über das ich auch mit Glenn Gould vor einiger Zeit länger diskutiert habe. Er hat sich ja bekanntlich vom Konzertbetrieb zurückgezogen. Er bringt gute Gründe dafür an; aber es sind seine, nicht meine. Ich habe Gefallen an dem Teil der Musik, der eng mit dem sozialen Aspekt verbunden ist, da es ein dramatischer ist: der der direkten Auseinandersetzung des Interpreten mit dem Gegenüber, dem Publikum. Man macht während eines Konzerts etwas zu dieser bestimmten Zeit und vor und mit gerade diesem Publikum – und umgekehrt. Aus dieser Interaktion profitieren, so glaube ich, meine Interpretationen ungeheuer. Das war vor einigen Jahren noch nicht so; da haben mich in der angespannten Atmosphäre eines Live-Konzerts zuweilen doch die Nerven verlassen.“

In dieser Zeit befand ich mich auch in einem Dilemma, was, so glaube ich, viele junge Interpreten befällt: daß sie den hohen technischen Anspruch, den sie mit

einer Plattenaufnahme selbst erheben, in einem Konzert nicht einlösen können, andererseits die musikalische Intensität und Spannung auf eine Platte nicht gleichermaßen einbringen können wie in ein Konzert. Die Atmosphäre des Aufnahmestudios hat mich eine Zeitlang sehr irritiert: der Zwang zur technischen Perfektion – kein Käufer einer Platte will später den gleichen Fehler immer und immer wieder hören –; die verschiedenen Takes, die eine interpretatorisch durchgezogene Linie oftmals unterbrechen; die kontinuierliche Produktion von Spontaneität – das barg für mich große Probleme. Heute akzeptiere ich die eigene Ästhetik, der die Schallplatte unterliegt. Sie ist für mich nur ein weiterer Mosaikstein innerhalb einer sich ändernden Interpretationshaltung gegenüber einem bestimmten Werk: Diese Änderungen mögen zwar langsam und in großen Zeiträumen stattfinden, aber sie geschehen. Als ich etwa achtzehn Jahre alt war, dachte ich – mit der Bescheidenheit der Jugend –, ich wüßte alles über die Diabelli-Variationen, meine Interpretation sei klipp und klar, nichts würde sich mehr ändern. Wenn ich heute die BBC-Bänder höre, denke ich mir: „Mein Gott, wie langweilig; das kann doch unmöglich Stephen Bishop sein!“

Natürlich gibt es kaum einen jüngeren Interpreten unserer Tage, auf den nicht irgendwie Schallplattenaufnahmen gewirkt hätten – im positiven wie negativen Sinn. Es gibt eine Reihe von Künstlern, die eine solche Art von Einflüssen heftig abwehren, sogar leugnen. Aber das zeigt zumeist nur, daß die Betreffenden unsicher sind hinsichtlich ihrer eigenen inneren Stimme. Jemand, der seiner Sache sicher ist, kann alles und jeden anhören, ohne daß er sich in seinen Interpretationen beirren lassen würde. Ich halte Rachmaninoff für den größten Pianisten unseres Jahrhunderts; daneben würde ich allenfalls noch Horowitz stellen. Es hat mir aber nicht geschadet, daß ich jede einzelne ihrer Aufnahmen kenne. Es war, zugegeben, eine fruchtbare Auseinandersetzung, aber niemals sagte ich mir: Du mußt deine Interpretation ändern, weil dieser oder jener Pianist es anders spielt. Plagieren gar wäre ohnehin unmöglich.“

Wir haben das letzte Problem beim Bau von HiFi-Plattenspielern gelöst: Die akustische Rückkopplung.



Servogesteuerter Gleichstrommotor
Tonarm-Halteplatte
Motor-Halteplatte
Schwingungsdämpfender Gummi



Ein direktgetriebener HiFi-Plattenspieler mag die besten technischen Werte besitzen. Wenn er das Problem der akustischen Rückkopplung nicht 100%ig löst, ist er seine guten technischen Daten nicht wert.

Wir haben dieses Problem gelöst. Mit dem neuen direktgetriebenen Onkyo CP 700 M. Akustische Rückkopplung und Trittschall wer-

den durch drei Lagerungsebenen ausgeschlossen. Motor und Plattenteller werden von der untersten Schicht getragen, der Tonarm von der obersten. Dazwischen liegt eine Schicht aus Schwingungsdämpfungsmaterial. Selbst das Drehmoment, mit dem die Verbindungsschrauben angezogen sind, wurde exakt auf maximale Schwingungsfreiheit berechnet. Und das ganze steht auf pneumatisch gedämpften Füßen.

Aber wir haben selbst diese Lösung noch einmal perfektioniert: Durch einen neuartigen, extrem präzise gelagerten Tonarm. Gerade im Tieftonenbereich, wo einfachere Tonarme leicht „die Spur verlieren“, sorgt er durch größte Spurengenauigkeit für optimale Klangwiedergabe – und das bei geringster Nadelauflegekraft.

Das Ergebnis: HiFi-Erlebnis in vollster Transparenz. Selbst dann, wenn starke Vibrationen aus Lautsprechern oder anderen Quellen vorhanden sind. Der Onkyo CP 700 M ist ein HiFi-Plattenspieler, der sich in der absoluten HiFi-

Spitzenklasse hören und sehen lassen kann.

In jeder Beziehung. Und vor allem auch zu einem Preis, der für diese technische Perfektion bisher kaum möglich schien.

Onkyo CP 700 M. Direktgetriebenes Laufwerk. Kollektorloser, servogesteuerter Gleichstrom-Motor. Neuartiger Präzisions-Tonarm. Auflagekraft durch Gegengewicht. Magnetische Antiskating-Einrichtung, justierbares Lateralausgleichsgewicht, verstellbare Höhe des Tonarms und der Tonarm-Auflage, Tonarm-Lift. Austauschbare Systemhaltung, flexibel für jedes hochwertige Tonabnehmer-System. 2 Geschwindigkeiten. Drehzahl-Feinregulierung: $\pm 2\%$. Gleichlaufschwankungen: $<0,04\%$. Fremdspannungsabstand: Über 60 dB. 1,6 kg schwerer Plattenteller. Beleuchteter Stroboskop-Tellerrand. Höhe 174 mm, Breite 452 mm, Tiefe 374 mm.

ONKYO®
Die japanische HiFi-Intelligenz

Onkyo HiFi-Service

8034 München-Germring, Industriestraße 18
Bitte schicken Sie mir kostenlos und unverbindlich
□ Informationsmaterial über Onkyo CP 700 M
□ Informationsmaterial über das Onkyo HiFi-Gesamtprogramm
□ Bitte nennen Sie mir einen Onkyo-
Repräsentanten in meiner Nähe.

Name _____ Straße _____ PLZ/Ort _____