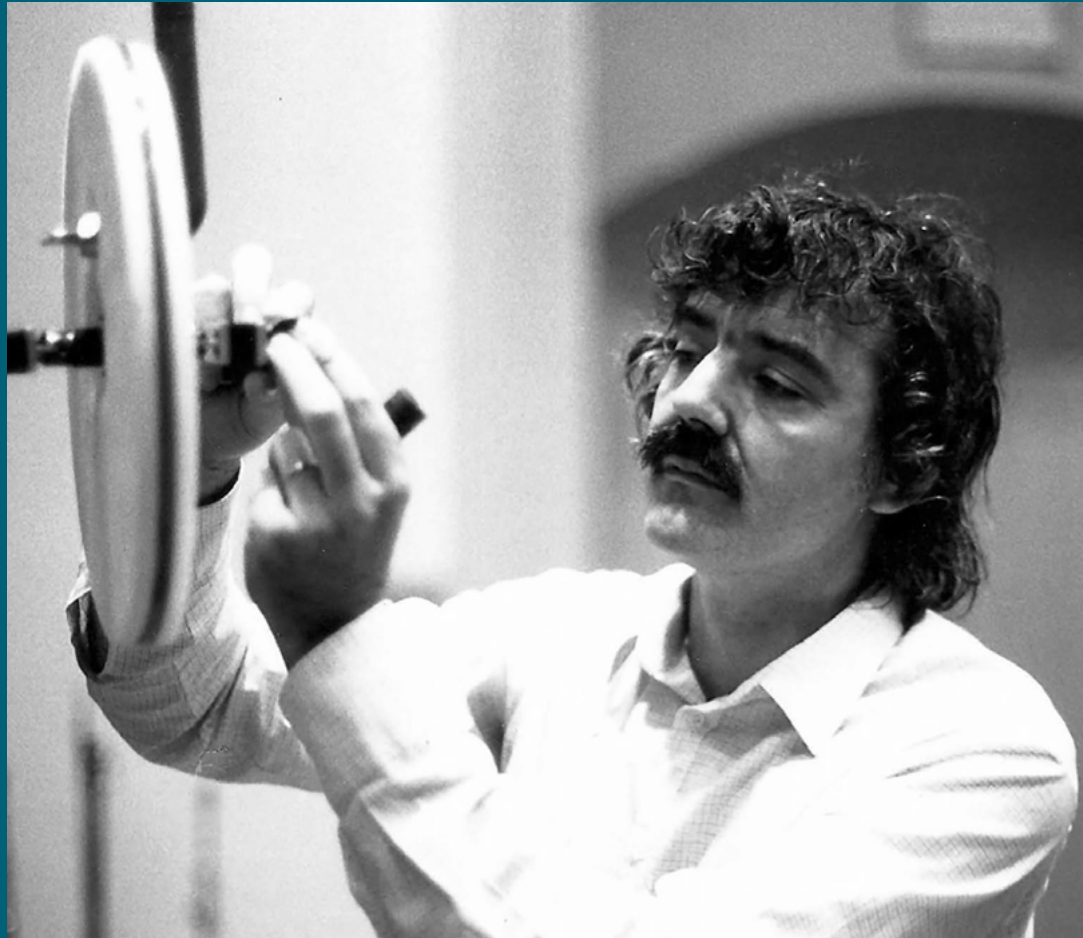




ANALOGUE AUDIO ASSOCIATION

VEREIN ZUR ERHALTUNG UND FÖRDERUNG
DER ANALOGEN MUSIKWIEDERGABE



**DIE ENTWICKLUNG DER JECKLIN-SCHEIBE
SPANNENDE MUSIK VON JUNGEN FRAUEN
KLASSIK NEUERSCHEINUNGEN**

WINTER 2021

EDITORIAL

3 Der Vinylmarkt

TECHNIK UND TIPPS

4 Die Jecklin-Scheibe – Provokation und Problemlösung

14 Wie klingen Tonabnehmer aus den 1970er Jahren?

AUS DER RILLE

20 Blues Frauen

24 Popmusik Frauen

27 Indie Rock Frauen

30 Neu- und Wiederveröffentlichungen: Jazz, Rock & Pop

39 Beatles: Let It Be

41 Matt Berninger: Serpentine Prison

42 Schweizer Bands: No Mute & Snakeskin Boozeband

44 LPs von Mitgliedern der AAA: Naked Fuse & Get On Jolly

46 Vinyl lebt bei neuen Klassikaufnahmen

53 Peter-Lukas Graf erzählt

DIES UND DAS

58 Richard Koechli & J.J. Cale

63 Mitgliederporträt

66 Oldies Shop Bern

68 Hidden Tracks

MAN TRIFFT SICH

70 Zum Dreissigsten ins Marians nach Bern

73 Klangschloss 2022: Ein analoges Aufnahme festival

74 Besuch im Vinyl-Presswerk Adon Production AG im 2022

SERVICE-ECKE

75 Schallplattenhändler

76 Wer repariert eigentlich ...?

77 AAA-Branchenmitglieder

IMPRESSUM

Kontakt:

AAA Switzerland

Neuhof 181

CH-4438 Langenbruck

www.aaa-switzerland.ch

redaktion@aaa-switzerland.ch

Redaktion

Technik & Tipps

Rock & Pop, Jazz & Koordination

Klassik

Man trifft sich/Veranstaltungen

Inserate/Branchenkontakt

Website/Magazin-Verantwortung

Kreation/Produktion

Druck

Auflage

Markus Thomann

Peter Trübner

Ernst Müller

Gisela Meinicke & Thomas Breitingner

Markus Thomann

Urs Witschi

Theres Windmüller

Druckkollektiv Phönix, Basel

450 Expl.

Copyright:

AAA-Switzerland bzw. Autoren für Texte & Bilder

falls nicht anders vermerkt

Fragen: zu Beiträgen oder vorgestellten Produkten
bitte an die Redaktion: redaktion@aaa-switzerland.ch

Titelbild: Jürg Jecklin mit der Jecklin-Scheibe
(Bild ©Albrecht Gasteiner)

Unsere Autoren

Lothar Brandt, Thomas Breitingner, Michel Emmenegger, Nick Joyce,

Urs Mühlemann, Ernst Müller, Bruno Mutti, Thomas Nann, Jürg Sägesser,

Enzo Schriccker, Markus Thomann, Peter Trübner, Urs Witschi

Lektorat

Brigitte Noll, Hans-Jakob Bergundthal, Gerd Schäfer, Urs Witschi



PETER-LUKAS GRAF ERZÄHLT ÜBER AUFNAHMEN AUS DER VINYLZEIT

Peter-Lukas Graf: Flötist, Dirigent, Hochschuldozent mit Jahrgang 1929. Eine unglaubliche, 70 Jahre dauernde Karriere mit weltweiter Ausstrahlung. Dies ist eine Annäherung an seine Schaffenskraft anhand seiner Aufnahmen auf Vinyl (ca. 1950 bis 1986). Sie dokumentieren zwar nur einen kleinen Teil seiner Tätigkeiten, geben aber dank seiner Interpretationen tiefe Einblicke in einen Grossteil der klassischen Flötenliteratur. VON THOMAS NANN



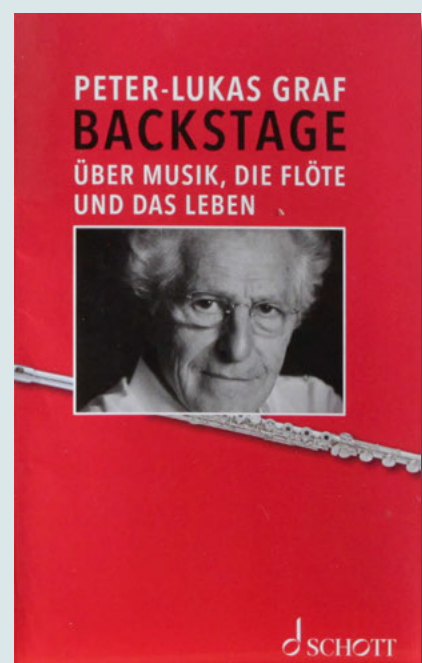
Nach meiner Kontaktaufnahme hat mir Peter Lukas Graf seine Broschüre «Backstage: Über Musik, die Flöte und das Leben» (Schott Verlag, 2020) zugesandt.

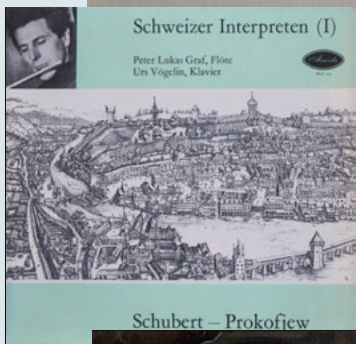
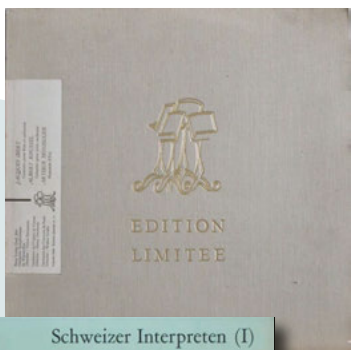
Ich habe die 72 Seiten zweimal in einem Zug durchgelesen und kam aus dem Staunen nicht heraus. Da werden Einblicke in ein weltgewandtes Musikerleben offenbart, die einmalig sind. Aufgrund dieser Informationen und den Aufnahmen in meinem Plattenarchiv habe ich aus Sicht des Analogfans folgende Themen angesprochen:

Thomas Nann: Die älteste Aufnahme von Ihnen, die sich in meiner Sammlung befindet, scheint sehr selten zu sein (Concert Hall, Selection A-17). Sie stammt aus der Zeit Ihrer Anstellung

im Winterthurer Stadtorchester als Soloflötist und ist die erste Aufnahme des Flötenkonzertes von Jacques Ibert. Es ist eine grossartige Interpretation dieses höchst anspruchsvollen Werks.

Peter-Lukas Graf: Es handelte sich tatsächlich um die erste «kommerzielle» Aufnahme dieses Werkes. Dass es von Marcel Moyse, übrigens zusammen mit meinem Pariser Dirigierlehrer Eugen Bigot, schon vorher einmal aufgenommen worden war, wusste damals niemand. An die Umstände erinnere ich mich sehr genau. Als Tonmeister waltete Alfred Wettler, ein Pionier auf seinem Gebiet. Er arbeitete mit Revox-Maschinen, Tonbändern und Handschere. Für mich war dies alles neu. Als ich verzweifelt war wegen eines missglückten Exponierten des 4 in der Flötenkadenz,





versetzte mich Wettlers Angebot, den Ton während der Orchesterpause in aller Ruhe noch einmal aufzunehmen, in höchstes Erstaunen. Resultat war dann ein «Schnitt», den man bis heute bewundern kann.

T.N.: Sie waren Kapellmeister am Stadttheater Luzern. Trotz dieser Tätigkeit als Dirigent entstanden unter dem Titel «Schweizer Interpreten» bei Armida Aufnahmen von Franz Schuberts «Variationen op. 160 über das Lied ‚Trockene Blumen‘» und die Sonate für Flöte und Klavier op. 94 von Sergej Prokofjew.

P-L. G.: Ich bin meinem Instrument nie untreu geworden. Aber ich spielte damals sehr wenige Konzerte, dafür gab es ein paar Plattenproduktionen. Von der genannten Aufnahme bleibt mir nur ein Detail in unangenehmer Erinnerung: Ich hatte damals Intonationsprobleme in Folge unterschiedlicher Stimmungen von Klavieren und Orchestern an verschiedenen Orten. Trotz meiner Vorwarnung war der Flügel im Studio höher gestimmt als meine Flöte, was mich in solche Wut versetzte, dass ich beinahe das Instrument zu Boden geschmissen hätte. Ich hoffe, dies sei meinem Spiel nicht anzumerken.

T.N.: Auch aus dieser Zeit (1967) gibt es eine Vinylscheibe mit Kompositionen von Caspar Diethelm. Ich habe diese schwer auffindbare Aufnahme bei einem Trödler in Bayern erworben und bin von den Kompositionen und Interpretationen positiv überrascht. Neben Ihnen spielen Hubert Harry und Andreas von Toszeghi. Es gibt ausserdem von Ihnen dirigierte Aufnahmen mit Werken von Franz Leonti Meyer von Schauensee und von Xaver Schnyder von Wartensee. Darf ich daraus schliessen, dass Sie mit der Musikszene der Innerschweiz besondere Kontakte pflegten und dabei sowohl ältere als auch neuere Innerschweizer Kompositionen zur Aufführung brachten?

P-L. G.: Meine Kontakte mit dem Komponisten Caspar Diethelm und dem Pianisten Hubert Harry waren teilweise eine Folge meines damaligen Luzerner Domizils. Aber die Aufnahmen der Konzerte von Stalder und Krommer, des Singspiels von Meyer von Schauensee und der Sinfonie des Schnyder von Wartensee, die in der Engelberger

Klosterbibliothek aufgefunden wurden, wären wohl ohnehin zustande gekommen.

T.N.: In ihrer Luzerner Zeit waren Sie auch regelmässig Soloflötist des IMF-Festspielorchesters. Dabei hatten Sie eine persönliche Unterredung mit Eugene Ormandy.

P-L. G.: Obschon sozusagen verjährt, halte ich mich an mein Versprechen, dieses Gespräch im Einzelnen nicht weiterzugeben. Es ging um die Idee des Dirigenten, mich in sein Philadelphia Orchester zu holen. Dies wäre aber nur möglich gewesen anhand besonderer Strategien, die damals nicht bekannt werden sollten.

T.N.: Beim Durchsehen Ihrer Aufnahmen fällt mir auf, dass diese ausschliesslich von Schweizer Firmen (Claves, Jecklin, Ex Libris) gemacht wurden. Das hat sicher seine Gründe?

P-L. G.: Verbindungen mit Plattenfirmen kamen zufällig zustande. Warum ich beispielsweise auf drei kleinen Platten von Harmonia Mundi figuriere, weiss ich selbst nicht mehr. Meine ersten Aufnahmen für Jecklin waren wohl eine Folge meiner Duo-Partnerschaft mit der Cembalistin Henriette Barbé. Meine späteren, fast ausschliesslich von Claves produzierten Einspielungen waren ein Glücksfall. Er kam dadurch zustande, dass eine Schülerin von Jörg Ewald Dähler in Eigenregie eine Plat-





te ihres Lehrers herausbrachte. Mein Zusammentreffen mit Dähler hatte eine Duo-Platte zur Folge. Und daraus entstand unter der Leitung zweier sehr unternehmungslustiger und tatkräftiger Frauen, Marguerite Dütschler und Ursula Pfähler, der Claves-Verlag.

T.N.: Sie scheinen eine ganz besondere Beziehung zu den Rittersaal-Konzerten in Thun gehabt zu haben. Hat das auch mit dem Claves-Verlag zu tun?

P-L. G.: Ja genau. Ein erstes, von denselben Initiantinnen veranstaltetes Konzert mit mir und J.E. Dähler war so erfolgreich, dass es sozusagen zum Grundstein der Thuner Schlosskonzerte wurde. Während vieler Jahre war ich dann bei dieser schönen, sich immer weiter entwickelnden Konzertreihe jeden Sommer zu Gast.

T.N.: Laut Ihren Ausführungen in «Backstage» waren Sie anscheinend kein grosser Freund des Studiobetriebs und der damit verbundenen Aufnahmebedingungen.

P-L. G.: Niemand wird bestreiten, dass Tonträger eine grossartige Erfindung sind und in der Musikwelt eine dankenswerte Rolle spielen. Ich persönlich verstehe jedoch die Wiedergabe eines musikalischen Werkes durch einen Musiker als etwas Lebendiges, das heisst als Ereignis, das sich nie hundertprozentig gleich wiederholen kann. Daher empfinde ich als Ausübender die Fixierung meines Spiels als im Grunde unnatürlich. Um «Platten-Perfektion» zu erreichen ermöglicht uns zwar die Aufnahmetechnik willkommene Flickereien, wie z.B. mein erwähntes des4 bei lbert. Andererseits litt ich fast immer unter einer gewissen Angst vor dem Mikrophon und dem Verlust von Spontaneität.

T.N.: Mich überraschte Ihre Bemerkung, dass Sie sich scheuen, eigene Aufnahmen wieder anzuhören.

P-L. G.: Dies ist wohl eine logische Folge des soeben Gesagten. Vielleicht waren die Aufnahmen manchmal ein bisschen «sauberer» als die Konzertaufführungen, dafür aber auch ein bisschen weniger lebendig. Als ich in Japan einmal zusammen mit Studenten von einer aus dem Lautsprecher erklingenden Bach-Flötensonate überrascht

wurde, gab ich, in der Annahme einen japanischen Kollegen zu hören, folgendes Urteil ab: «Gut, aber langweilig!» Ich musste dann erfahren, dass ich selbst der Spieler war ...

T.N.: Von den Flötensonaten von Johann Sebastian Bach (BWV 1030 bis 1035 und BWV 1013 und 1020) gibt es bei Claves und Ex Libris Aufnahmen in einem Doppelalbum. Abfolge und Interpretieren sind die Gleichen. Gehe ich richtig in der Annahme, dass Ex Libris eine Nachpressung vorgenommen hat?

P-L. G.: Die Bachsonaten habe ich dreimal aufgenommen, zuerst mit Cembalo und Gambe für Jecklin, dann mit Cembalo und Fagott und schliesslich mit Klavier, die beiden letzteren für Claves. Die von Ihnen erwähnte Edition durch Ex Libris kann nur eine (vielleicht durch Kauf getätigte?) Übernahme einer dieser Versionen sein.

T.N.: Bei Jecklin erschien eine Platte mit Bachsonaten und dem Vermerk «Transkription Peter-Lukas Graf».

P-L. G.: Es handelt sich um Bearbeitungen, die bei Breitkopf und Härtel auch im Druck erschienen sind. Sie waren mein Versuch, Sätze aus den Violin-Partiten und -Sonaten mittels Transposition und minimalen Veränderungen für Flöte spielbar zu machen und neu zu ordnen. Meines Erachtens würden sie einen wertvollen Beitrag zur Solo-Flötenliteratur bilden. Aber ich war, soweit ich beobachten konnte, der Einzige, der sie auch im Konzert spielte. Vielleicht hatten die Kollegen Angst vor puristischen Kritikern – oder man fand sie spieltechnisch zu schwer.

T.N.: Zwei Anekdoten, die mich schmunzeln lassen: Bei einem Solokonzert erlitt Ihre Flöte einen mechanischen Defekt. Eine damalige Zuhörerin hat miterlebt, wie Sie mit einer aus dem Publikum aufgetriebenen Ersatzflöte seelenruhig das Konzert zu Ende spielten.

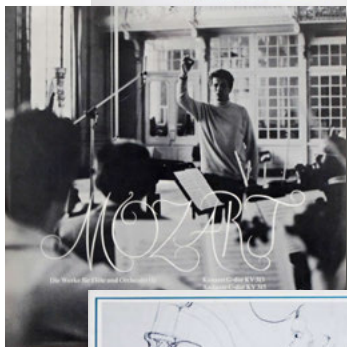
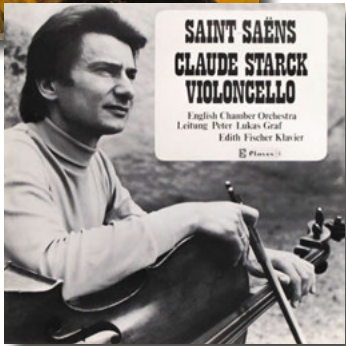
P-L. G.: Die Geschichte ist wahr. Aber ich glaube nicht, dass ich dabei seelenruhig geblieben bin!

T.N.: Und bei einer Instrumenten-Demonstration hätten Sie hinter Vorhang die spezifischen Unterschiede einzelner Flötenfabrikate vorstellen sollen.



Dabei bliesen Sie tatsächlich immer die gleiche, nämlich Ihre eigene Flöte?

P-L. G.: Die Firma, die den Anlass veranstaltet hatte, war wohl mit meinem «Betrug», bei dem das Publikum Holz- und Goldflöten herauszuhören meinte, nicht glücklich. Für mich aber war es eine Gelegenheit, meine persönliche



Meinung sicht- und hörbar zu machen: Ich halte die Wichtigkeit, die der Wahl eines Instrumentes oft beigemessen wird, für übertrieben. Sie ist nur von zweitrangiger Bedeutung. Entscheidend ist der Spieler.

T.N.: In vielen Aufnahmen sind Sie nicht nur Solist, sondern gleichzeitig auch Dirigent. Gibt es Bemerkungen zu dieser Doppelaufgabe?

P-L. G.: Man vergisst manchmal, dass der Beruf des Dirigenten eine Erfindung des 19. Jahrhunderts ist, und dass bis dahin Ensembles meistens vom Cembalo aus oder von einem Primgeiger geleitet wurden. Bläser waren wohl selten in dieser Rolle, unter anderem, weil sie sich beim Spielen nur sehr begrenzt bewegen können. Ich machte, wenn ich selbst dirigierte, die Erfahrung, dass das Orchester dem Solisten ohne Extra-Dirigenten meistens aufmerksamer folgte und dass der Kontakt sensibler funktionierte. Andererseits war mein Solospiel durch die zusätzliche Konzentration auf das Orchester manchmal etwas gefährdet. Es ergaben sich je nach Situation, das heisst je nach Qualität der Musiker oder je nach Probemöglichkeiten, unterschiedliche Resultate.

Kompliziertere Kompositionen erfordern natürlich einen Dirigenten. Als ich in Shanghai ein Konzert zu dirigieren hatte, in dem aber auch das Reinecke-Flötenkonzert erwünscht war, versicherte man mir auf Anfrage, dass für meinen solistischen Auftritt ein «beautiful conductor» zur Verfügung stehen werde. Meine anfängliche Skepsis verflog schnell, als ich an Ort und Stelle eine junge, bildhübsche und sehr professionell dirigierende Chinesin antraf.

P-L. G.: Sie arbeiteten häufig mit dem English Chamber Orchestra zusammen. Ist dies zufällig oder hat es einen speziellen Hintergrund?

P-L. G.: Ich begegnete diesem Orchester erstmals, als Barenboim die Beethoven Klavierkonzerte spielte und gleichzeitig dirigierte. Da kam bei mir der Wunsch auf, mit einem Ensemble solcher Qualität in gleicher Weise zu musizieren. Die damalige Managerin des Orchesters, die Luzernerin Ursula Jones, brachte dann die Verbindung zustande. Einige Male war ich mit dem Orchester auf Tournee. Und Claves en-

gagierte das ECO sowohl für die Aufnahme eines Devienne-Flötenkonzertes als auch für meine Neuaufnahmen der Konzerte von Mozart und Ibert.

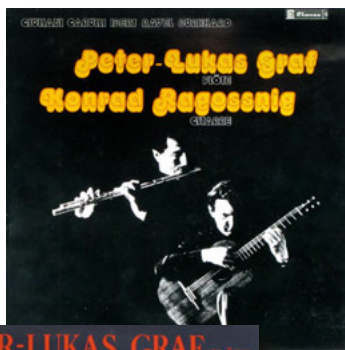
T.N.: Auf zwei Platten stellen sie Programme für Soloflöte zusammen, in denen sowohl Bach als auch Luciano Berio, respektive neben Telemann auch Willy Burkhard und Fukushima figurieren. Besonders erwähne ich weitere zwei Aufnahmen von Schweizer Komponisten: Rudolf Kelterborn und Peter Mieg. Wie wichtig war und ist es Ihnen, auch zeitgenössische Komponisten zu interpretieren?

P-L. G.: Ich war kein Pionier für Neue Musik. Aber natürlich konnte und wollte ich mich ihr nicht verschliessen. Abgesehen von einigen Ur- und Erstaufführungen leistete ich mir den Luxus, nur Kompositionen aufzuführen, die bereits «ausprobiert» und im Repertoire verankert waren.

T.N.: Eine meiner Lieblingsplatten sind Ihre Aufnahmen der Werke für Flöte und Orchester I und II von Mozart aus dem Jahre 1969. Wenn ich den Novemberblues bekämpfen will, höre ich mir den zweiten Satz aus dem Konzert für Flöte und Harfe KV 299 an. Gibt es zwischen den beiden Instrumenten eine besondere Affinität?

P-L. G.: Mozart hat dieses Doppelkonzert sicherlich nicht geschrieben, weil er die Kombination der Instrumente besonders schätzte, sondern es entstand, wie so oft, aus momentanem Anlass. Dieser war während Mozarts Pariser Aufenthaltes gegeben, als er den Duc Guines und seine Tochter unterrichtete, über die er nach Hause schrieb, dass «er unvergleichlich die Flöte spielt und sie magnifique die Harpfe». Dass der Komponist sogar mit einem für Dilettanten bestimmten Auftragswerk etwas geschaffen hat, das uns – wie Sie von sich selbst sagen – nach zweieinhalb Jahrhunderten immer noch berührt, kann man eigentlich nur als «Wunder Mozart» bezeichnen.

In Anbetracht der relativ begrenzten Solo- und Kammermusik-Literatur für Flöte lag es für mich nahe, auch mit Harfe und mit Gitarre zu musizieren. Beide eignen sich bezüglich Klangfarbe und Dynamik sehr gut für die Kombination mit meinem Instrument. Und ich



hatte mit Ursula Holliger und Konrad Ragossnig hervorragende Duo-Partner.

T.N.: In vielen Aufnahmen arbeiten Sie mit den gleichen Musikern zusammen. Entstehen beim musikalischen Zusammenspiel Freundschaften oder sind es eher Interessens-Gemeinschaften?

P-L. G.: Beides trifft zu, wobei ich «Interessengemeinschaft» ersetzen möchte durch «berufliche oder künstlerische Zusammenarbeit». Denn es geschieht immer wieder, dass man mit Kollegen und Kolleginnen musikalisch auf Anhieb bestens übereinstimmt, auch ohne das Vorhandensein einer ausgesprochen persönlichen Freundschaft.

T.N.: Bei Ihrer Aufnahme der Sonaten von Georg Friedrich Händel spielt der Fagottist die Continuo-Bassstimme. Mir scheint, dass dieses Instrument oft eine heitere Stimmung hervorruft.

P-L. G.: Wir kennen es aus Filmen: Gern wird das Fagott benützt, um komische Szenen zu untermalen oder musika-

lich wirksam zu unterstützen. In unserem Falle besteht jedoch nicht die geringste Absicht in dieser Richtung. Das Fagott eignet sich einfach besonders gut als Basso-continuo-Besetzung, nämlich dank seiner kontrastierenden, d.h. obertonreichen Klangfarbe. Wenn es, was durchaus denkbar ist, einem lebhaften Satz zusätzliche Heiterkeit verleiht (Allegro heisst «heiter») – dann würde ich sagen: umso besser!

T.N.: Nicht nur die Aufnahmen, sondern auch das Foto auf dem Cover von «Opern- und andere Phrasen» finde ich besonders gelungen.

P-L. G.: Das Bild mit meinem kleinen Sohn (der mittlerweile ein ausgewachsener und erfolgreicher Künstler ist) war nicht geplant, sondern entstand sozusagen zum Spass anlässlich einer Fotositzung. Schliesslich wurde gerade dieses als das beste ausgewählt. Später verwendete man es bei einer Japan-Tournee als Reklameposter. Dieses fand beim Publikum so viel Anklang, dass es regelmässig von Konzertbesuchern heimlich abgehängt und mitgenommen wurde ...

Als Sammler von Vinylplatten macht man immer wieder besondere Funde. Entsprechend stolz bin ich auf ein Autogramm von Peter-Lukas Graf, das sich auf dem Cover der sehr schönen Aufnahme von Georg Philipp Telemann befindet. Ich danke Peter-Lukas Graf sehr herzlich für seine Bereitschaft, für uns Analogfreunde derart kompetent, präzise und weit über die Vinylzeit hinaus Antworten in Sinne von «Backstage: Über Musik, die Flöte und das Leben» zu geben. ●

Homepage des Künstlers:
<http://www.peterlukasgraf.ch/>

