



BERLIN CLASSICS

ESTABLISHED

1947

Schumann Cellokonzert a-Moll Tschaikowski Rokoko-Variationen

Jürnjakob Timm / Kurt Masur / Gewandhausorchester Leipzig



Concerto for violoncello and orchestra, op. 129

Variations on a Rococo Theme, op. 33

Of all of his concertos, Robert Schumann's *Cello Concerto op. 129* occupies a midway position in the eyes of performers and music lovers – it never acquired the popularity of his Piano Concerto, though it exceeded by far that of the Violin Concerto that was only discovered in the 20th century. That said, Schumann never heard the work played in public, and its publication was not straightforward and suffered delays. In his efforts to find a publisher, the composer spoke of the fact that there was “a great lack of such works and I believe people will welcome its publication”, and he was to be proved right in this assertion. Indeed, Schumann's Cello Concerto is in a sense (with regard to the equal weight given to the treatment of the orchestral part) the first work of its kind for this instrument, which was joined in the 19th and 20th centuries by a series of successors, including Tchaikovsky's *Rococo Variations* featured on this recording.

Schumann had played the cello as a boy, and as late as 1832 had declared that he would take up playing the instrument again, “since it would be very useful for me when composing symphonies”. Yet many years were to pass before he was to compose his only two solo works for “this lovely instrument” and they were certainly not the result of any nostalgic memories: the *Five Pieces in Folk Style op. 102* (1849) and the Concerto in A minor.

On October 10, 1850, just a few weeks after his move to the Rhineland, Schumann felt the “urge to compose” and he began at once to sketch the “cello concert piece” (as he called it in his list of works, analogous to the *Concert Piece op. 86 for 4 horns*). He completed the composition on October 24, the day of the first subscription concert he conducted in Düsseldorf. It seems, however, that Schumann initially forgot about it in favour of a far more important work, the Symphony in E flat major, which he wrote shortly afterwards. It was not until March of the following year that a run-through of the piece was undertaken at Schumann's home by the cellist Christian Reimers, and it was May 1852 before the parts were fully written out, which would seem to be the only pointer to the intention to perform the work during Schumann's lifetime.

The choice of soloist might well have been Robert Bockmühl, who often performed in Frankfurt und Düsseldorf, but there was a falling out between

him and Schumann – whether in connection with Bockmühl's extensive “suggestions for improvement” for the concerto (whose final movement he deemed to be “beautifully composed” but “not suitable to the instrument”) is not clear. It seems that Ludwig Ebert was the first person, in Leipzig in 1860, to perform Schumann's Cello Concerto, a work which received great praise in the 20th century from Pablo Casals.

At the time it was written, the concerto must certainly have seemed innovative and in some senses quite audacious. The fact that there is no orchestra exposition is unusual: gentle chords in the woodwind and a “curtain” bar from the violins are followed by the solo instrument presenting the expansive, melodic theme that has a sort of motto function for the entire work. With a leap of two octaves, the orchestral theme enters in powerful tutti. The cello also introduces the second, yearningly Romantic central motif solo, while the rhythmic after-phrase is important for the exposition, as is a new idea that emerges from the inversion of the initial theme. The transition to the reprise is highly interesting and impressive, announced as it is by the horn sounding the main motif in the remote key of A flat minor which, after a second repeat of it in the violins, is almost imperceptibly taken up by the solo cello. As so often in Schumann, the second theme occurs in the major variant of the primary key.

The coda, incorporating the wind chords heard at the beginning of the concerto, leads directly into the slow movement: a cantabile intermezzo in F major with an enchanting solo of double stopping similar to that in the third of the *Pieces in Folk Style*. The main themes of the first and second movements form the bridge to the lively and march-like finale, in which the thematic interlocking and linking is if anything increased, so that the principal motifs are brought together not just individually, but with those of the other movements. Once again, there is a shift into the major key in the reprise of the second theme. The cadenza – enhanced, probably for the first time in the evolution of the solo concerto, by the orchestra – leads in its increasing virtuosity to a veritable final stretta, strongly emphasizing Schumann's assertion that the concerto was “a thoroughly cheerful piece”.

There is no doubt that this cello concerto represents the most coherent of Schumann's great orchestral works. True, not everyone is inclined to acknowledge its exceptionally logical writing and the work's hardly surpassable refinements in its ordered link to uniformity. Some admirers of Schumann even hint at a notion of brittleness in his Cello Concerto, though such impressions generally evaporate if the performance is truly fitting.

In 1876, a quarter of a century after Schumann wrote his Cello Concerto, Peter Tchaikovsky composed his *Variations on a Rococo Theme op. 33*. Like Dvořák's famous B minor Concerto this is one of the most important contributions to the solo cello literature to come out of the second half of the 19th century. Like various other compositions by Tchaikovsky, they are a tribute to the genius of Mozart. The term "Rococo" is actually secondary and misleading, since we today associate it with descriptions like playful, non-committal, "trifling" – all characteristics attributed in our day and age to Mozart's music. Yet this can hardly have been Tchaikovsky's intention, since his variations are pleasant, but cannot be deemed inconsequential.

A short Moderato introduction of what might be described as a questioning character leads the listener to a delightfully invented, graceful and expressive A major theme presented by the solo instrument and sparsely accompanied (in an almost chamber-music manner throughout) by the orchestra. The first two variations are rhythmically accented and bring lively figurations by the cello into play. The D minor moderato of the third variation is prefaced by a short cadenza of intimate lyric character. Then comes the fourth variation, lively and animated; indeed "sweeping past like a whirlwind" (Zhitomirsky) with its pizzicato strings and woodwind staccatos forming a backdrop for the solo cello to present its short phrases. The fifth variation is somewhat more peaceful, measured and graceful like an old dance with its artistic figures. In the Allegro moderato of the sixth variation we hear the return of the main theme in its original form, though this time it is the solo flute that dominates, with the cello merely providing virtuoso filigree ornamentation. The elegiac third variation corresponds to the equally lyrical seventh, which eventually leads into an elated C major. Drawn from a rhythmic modification of the theme, the merry and vigorous eighth and final variation moves along at a "flying" pace, bringing the work to a close.

The *Rococo Variations*, which were made popular by the efforts of the German cellist Wilhelm Fitzenhagen (1848–1890), are a lovely example of the sort of richly-textured, entertaining music making that Tchaikovsky was to achieve just a little later in works such as the String Serenade and his *Capriccio Italien*.

Gerd Nauhaus (original LP sleeve notes, 1985)

Jürnjakob Timm was born in Neubrandenburg in 1949. After initial music studies in piano, he began taking cello lessons at the age of 13. In 1970 he completed his studies at the Felix Mendelssohn Bartholdy College of Music in Leipzig. During his student days he was already playing as a stand-in cellist with the city's Gewandhaus Orchestra, and he has been Principal Solo Cellist there since 1973. He is also a member of the Gewandhaus Quartet. He has given recitals in many cities throughout Europe and in the USA.

Translation: Janet & Michael Berridge

Berlin, den 31.5.1984

VEB Deutsche Schallplatten
TONBANDAUFNAHME ETERNA

MK-Nr. Platten-Nr. Tonband-Nr.
 8 27 879 L 16.989 I-III

Angebot: Juni 1985 **P STRETCHER** **STEREO KOMPATIBEL**

Komponist: Zu 1: Robert Schumann
 Bearbeiter: Zu 2: Peter I. Tschaikowski
 Textdichter:

Titel:
 Seite 1: Konzert für Violoncello und Orchester a-moll op.129
 1/2 Nicht zu schnell = 11:33 }
 2/ Langsam = 4:08 } 23:31
 3/ Sehr lebhaft = 7:50 }
 Seite 2: Variationen über ein Rokoko-Thema für
 Violoncello und Orchester A-dur op. 33 17:40

Spielzeit:
 Seite 1 = 23:31
 Seite 2 = 17:40

Verlag: zu 2: VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig. Bei Weitergabe d. Aufnahme an
 Funk, Fernsehen, andere Firmen Nachricht an Verlag!!!
 Vermerke: auf Tonbänder: "Verlag VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig."

Interpreten: Jürnjakob Timm, Violoncello
 Gewandhausorchester Leipzig
 Dirigent: Kurt Masur

Bemerkungen: mit Meßtonteil!

Ort Datum
 Aufnahme: Leipzig, Paul-Gerhardt-Kirche, 5.-7. September 1983 (20 Std.)
 Cuttern: Januar - Mai 1984 (60 Std.)
 Synchron:
 Mischton:
 Bearbeitung:

Musikregie: Bernd Runge	Original	1"	1/2"	1/4"	Digital
Tonregie: Eberhard Hinz	Urband			+	
Technik: Gerald Junge	Produktions-Original				
Schnittmeister: Hildegard Mische/Thomas Albrecht	Sicherheitsumschnitt			X	
Berlin, den 31.5.1984	STEREO			X	
Aussteller: <i>[Signature]</i>	QUADRO				
Wissenschaftl. Mitarbeiter: <i>[Signature]</i>	MONO				

Freigabe am: _____ Musikregisseur: *[Signature]* Produktionsleiter: *[Signature]*
 Band an Archiv am: _____ Tonregisseur: _____ Chef-Tonregisseur: _____

Ag 370 82 DOKB 872 9 1/73

Original tape recording note

Schumann: Cellokonzert a-Moll, op 129

Tschaikowski: Rokoko-Variationen, op. 33

Unter den konzertanten Kompositionen Robert Schumanns behauptet das Violoncellokonzert op. 129, was die Gunst der Interpreten und Musikfreunde anlangt, eine Mittelstellung – die Popularität des Klavierkonzerts erreichte es nie, die des erst in unserem Jahrhundert ans Licht gelangten Violinkonzerts übertraf und übertrifft es allerdings bei weitem. Dabei hat Schumann selbst dieses Werk nie in öffentlicher Aufführung gehört, und auch die Drucklegung ging seinerzeit nur zögernd vonstatten. Was der Komponist aber bei seinen Versuchen, einen Verleger für das Konzert zu finden, besonders betonte, dass dieses nämlich, „da es an solchen Compositionen sehr mangelt, Manchem erwünscht kommen wird“, hat sich letzten Endes bewahrheitet. Und mehr noch: Schumanns Violoncellokonzert, in gewisser Hinsicht (d. h. was die gleichwertige Behandlung des Orchesterparts angeht) das erste seiner Art für dieses Instrument, hat im 19. und 20. Jahrhundert eine Reihe Nachfahren bekommen, zu denen nicht zuletzt die hier mit eingespielten „Rokoko-Variationen“ von Tschaikowski zählen.

Als Knabe hatte Schumann selbst Cello gespielt, und noch 1832 äußerte er die Absicht, das Instrument wieder vorzunehmen, „was mir ohnehin zum Sinfoniencomponiren sehr nützlich ist“. Doch erst viele Jahre später, und sicherlich nicht als Frucht nostalgischer Rückerinnerung, entstanden seine beiden einzigen Werke, in denen „dies schöne Instrument“ solistisch zu Worte kommt, die „Stücke im Volkston“ op. 102 (1849) und das Konzert in a-Moll.

Am 10. Oktober 1850, nur wenige Wochen nach seiner Übersiedlung ins Rheinland, verspürte Schumann „Compositionsgelüste“ und begann sogleich das „Violoncellconcertstück“ (so nennt er, analog zu dem Konzertstück op. 86 für 4 Hörner, das Werk auch in seinem Kompositionsverzeichnis) zu skizzieren. Schon am 24. Oktober, dem Tag des ersten von ihm in Düsseldorf geleiteten Abonnementskonzerts, war die Komposition beendet. Es scheint allerdings, als hätte sie Schumann vor einem noch gewichtigeren Werk, der bald darauf entstandenen Es-Dur-Sinfonie, beinahe vergessen. Erst im März des folgenden Jahres kommt es zu einer häuslichen Durchspielprobe mit dem Cellisten Christian Reimers, und gar erst im Mai 1852 zum Ausschreiben der Stimmen, wohl dem einzigen Indiz einer geplanten Aufführung zu Schumanns Lebzeiten.

Als Solist wäre der in Frankfurt und Düsseldorf wirkende Robert Bockmühl in Frage gekommen, mit dem Schumann dann jedoch in Konflikt geriet – ob infolge von Bockmühls sehr weitreichenden „Verbesserungsvorschlägen“ für das Konzert (dessen letzten Satz er z. B. zwar „schön komponiert“, doch „für das Instrument nicht passend“ fand), sei dahingestellt. Anscheinend war Ludwig Ebert (Leipzig 1860) der erste Interpret des Schumannschen Cellokonzerts, dessen Schönheiten in unserem Jahrhundert von Pablo Casals gepriesen wurden.

Für den Zeitpunkt seiner Entstehung darf das Konzert gewiss als neuartig und kühn in mancher Beziehung gelten. Bereits das Fehlen einer Orchesterexposition ist ungewöhnlich: nach sanften Bläserakkorden und einem „Vorhang“-Takt der Violinen trägt das Soloinstrument sein weit ausschwingendes, gesangliches Hauptthema vor, das eine Art Mottofunktion für das gesamte Werk erhält. In kraftvollem Tutti folgt das durch zwei Oktavsprünge gekennzeichnete Orchesterthema. Auch den zweiten, sehnsüchtig-romantischen Hauptgedanken bringt das Violoncello allein, während sein rhythmisch geprägter Nachsatz wichtig für die Durchführung wird, ebenso wie ein aus der Umkehrung des ersten Themas gewonnener neuer Gedanke. Höchst interessant und eindrucksvoll ist die Überleitung zur Reprise, angekündigt durch das vom Horn in a-Moll (!) intonierte Hauptmotiv und, nach dessen zweimaliger Wiederholung in den Violinen, vom Solocello fast unmerklich erreicht. Das zweite Thema erklingt, wie häufig bei Schumann, in der Durvariante der Haupttonart.

Die Coda führt, unter Einbeziehung der Bläserakkorde vom Beginn des Konzerts, unmittelbar zum langsamen Satz, einem kantablen F-Dur-Intermezzo mit einem zauberhaften Doppelgriffsolo ähnlich dem im dritten der „Stücke im Volkston“. Die Brücke zum lebhaft-marschmäßigen Finale bilden die Hauptthemen des ersten und zweiten Satzes. In diesem Schlusssatz wird die thematische Verzahnung und Verknüpfung womöglich noch gesteigert, so dass die Hauptgedanken nicht nur untereinander, sondern auch mit denen der anderen Sätze zusammenhängen. Wieder geht die Entwicklung mit der Reprise des zweiten Themas nach Dur. Die Kadenz – wohl zum ersten Mal in der Entwicklung des Solokonzerts vom Orchester gestützt – führt in gesteigerter Virtuosität zu einer regelrechten Schlusstrecca, die Schumanns Wort, das Konzert sei „ein durchaus heiteres Stück“, aufs nachdrücklichste unterstreicht.

Es steht außer Frage, dass wir im Violoncellokonzert das einheitlichste der großen Orchesterwerke Schumanns vor uns haben. Nicht jedermanns Sache mag es freilich sein, die außerordentlich logische Anlage und die in der Verknüpfung zur Einheitlichkeit kaum zu übertreffende Raffinesse des Werkes zu

würdigen. So verbinden selbst manche Schumann-Freunde mit dem Violoncellokonzert den Eindruck einer gewissen Sprödigkeit, der sich allerdings bei wirklich angemessener Interpretation am Ende verflüchtigt.

Ein Vierteljahrhundert nach dem Cellokonzert Schumanns, im Jahre 1876, entstanden Peter Tschaikowskis „Variationen über ein Rokoko-Thema“ op. 33. Sie sind neben Dvořák's berühmtem h-Moll-Konzert der wichtigste Beitrag zur konzertanten Violoncelloliteratur in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Wie verschiedene andere Kompositionen Tschaikowskis stellen sie einen Tribut an den Genius Mozarts dar. Der Begriff „Rokoko“ ist dabei sekundär und irreführend, verbinden wir doch mit ihm Assoziationen zum bloß Verspielten, Unverbindlichen, „Tändelnden“ (!) – Eigenschaften, die Mozarts Musik nach unserem heutigen Verständnis durchaus abgehen. Dergleichen dürfte aber auch Tschaikowski kaum gemeint haben, dessen Variationen zwar freundlich, aber nicht belanglos gehalten sind.

Eine kurze Moderato-Einleitung von gleichsam fragendem Charakter führt uns zu dem glücklich erfundenen, anmutig-ausdrucksvollen A-Dur-Thema, das vom Solo-Instrument vorgetragen, vom (fast durchweg kammermusikalisch behandelten) Orchester sparsam begleitet wird. Die beiden ersten Variationen sind rhythmisch betont und bringen lebhaft figurative des Violoncellos. Mit einer kleinen Kadenz wird das d-Moll-Moderato der dritten Variation vorbereitet, die von innig-lyrischer Wirkung ist. Lebhaft bewegt, ja „wie ein Wirbelwind vorbeifegend“ (Shitomirskij) dann die vierte Variation mit ihren Streicher-Pizzicati und Holzbläser-Staccati, auf deren Hintergrund das Solocello seine kurzgliedrigen Phrasen darbietet. Etwas ruhiger, gemessen-graziös wie ein alter Tanz mit seinen kunstvollen Figuren gibt sich die fünfte Variation. Im Allegro moderato der sechsten Variation kehrt das Hauptthema in ursprünglicher Gestalt wieder, diesmal allerdings der Soloflöte anvertraut und vom Violoncello nur mit virtuosem Filigranwerk umspielt. Mit der elegischen dritten korrespondiert die gleichfalls lyrische, aber allmählich in C-Dur-Hochstimmung hinüberführende siebente Variation. Froh und energisch, in „fliegender“ Bewegung, die durch eine rhythmische Abwandlung des Themas gewonnen wird, klingt das Werk mit der achten Variation aus.

Insgesamt sind die „Rokoko-Variationen“, um deren Verbreitung sich der deutsche Cellist Wilhelm Fitzenhagen (1848–1890) verdient gemacht hat, ein schönes Beispiel gehaltvoll-unterhaltsamen Musizierens, wie es Tschaikowski etwa noch in der wenig später komponierten Streicherserenade oder im „Capriccio italien“ gelang.

Gerd Nauhaus

(Originaler LP-Klappentext, 1985)

Back to the Roots

The singer and actor “Ernst” Albert Busch (born 1900) founded the *Lied der Zeit Schallplatten-Gesellschaft mbH* together with two partners in occupied Berlin two years after the end of World War Two. This was made possible because Busch was known to the Soviet military administration as an emigrant, a German resistance fighter and a communist. The company was first given the licence to produce vinyl for the ETERNA (classical music) and AMIGA (dance music) divisions, and the company was registered with the registrar at the Berlin-Charlottenburg court on 13 March 1947. Busch seemed to be able to use his contacts to the Soviets well, because production at its site in the Ore Mountains was already underway by 30 January 1947.

Financially, however, the company was on shaky ground. The legal adviser for the ‘Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone’ (The Central Administration for the Education of the People in the Soviet Zone - ZVV) audited the production sites of *Lied der Zeit* in August 1947 and because of looming insolvency recommended the company to be taken over by the ZVV in order to build a vinyl industry that could be competitive on a worldwide basis. The plan was made only on paper at first but turned quickly into reality: despite a loan of 866,000 Reichsmark to compensate the losses accrued between 1947 and 1949 the accounts of *Lied der Zeit* simply did not add up. The company, which also had its own music publishing business, was thus nationalised on 1 April 1953, only a few years after its foundation. The *Schallplatten-Gesellschaft mbH* changed to the Volkseigener Betrieb (Publicly Owned Operation - VEB) *Deutsche Schallplatten Berlin* on 23 March 1955 and the music publishing business was separated from the remainder of the company. One of the most important record labels of the VEB was Eterna, which specialised in classical music and from its foundation to the collapse of communism released more than 5,000 titles. The divided Germany also kept many artists and cultural venues of East Germany isolated behind the Iron Curtain. At the same time, the department for music in the East German ministry for culture developed the ambition to record and distribute a wide repertoire of classical music. The shortage economy made it, however, difficult to obtain the required raw materials. In addition, the ministry of trade was not aware of the peculiar-

ities of the production and trade of records. Only a cooperation agreement between the ministries in 1965 ensured the gradual development of the vinyl trade.

After the building of a basic repertoire during the 50's, Eterna devoted itself to the systematic extension of its music portfolio. For this, foreign artists were also bought in as these recordings opened up new markets, bringing in foreign currencies with which badly needed equipment and materials could be bought. The income of VEB Deutsche Schallplatten contributed to the East Germany's state budget right up to the end of the regime.

Truly extraordinary Eterna recordings are those with big orchestras (e.g. the Gewandhausorchester Leipzig and the Staatskapelle Dresden) and the famous choirs (Kreuzchor, Thomanerchor) of the GDR. Stars such as Kurt Masur, Peter Schreier, Kurt Sanderling, Ludwig Güttler and Theo Adam were internationally known and renowned. In addition, there was cooperation with record labels from West Germany and the Soviet Block which resulted in licensed publications.

After German reunification and currency union the VEB Deutsche Schallplatten could not be turned into a limited company (GmbH) able to exist under free market conditions. Unclear ownership rights, fast turnover of personnel and failed strategies after the loss of the monopoly led the former VEB, which had changed its name to DSB Deutsche Schallplatten GmbH Berlin in 1991, to sell each of its record label divisions as a separate entity. In 1993, Edel AG acquired the previous rights to the classical music repertoire, which was being distributed under its brands "Eterna" and "Berlin Classics".

Michael Rassinger

Back to the Roots

Der Sänger und Schauspieler „Ernst“ Albert Busch (Jg. 1900) gründete zwei Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zusammen mit zwei Kompagnons die *Lied der Zeit Schallplatten-Gesellschaft mbH* im besetzten Berlin. Möglich wurde dies, weil Busch der Sowjetischen Militäradministration als Emigrant, deutscher Widerstandskämpfer und Kommunist bekannt war. Die Lizenz wurde zunächst für Schallplatten der Sparten ETERNA (Klassische Musik) und AMIGA (Tanzmusik) vergeben, die Gesellschaft am 13. März 1947 ins Handelsregister beim Amtsgericht Berlin-Charlottenburg eingetragen. Busch schien seine Kontakte zu den Sowjets gut nutzen zu können, denn bereits am 30. Januar 1947 wurde in einem Zweigwerk im Erzgebirge die Produktion aufgenommen.

Finanziell stand die Firma allerdings auf wackligen Beinen. Der Justitiar der Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone (ZVV) prüfte im August 1947 die *Lied der Zeit* Produktionsstätten und schlug aufgrund der drohenden Illiquidität des Betriebs die Übernahme durch die ZVV vor, um eine weltweit konkurrenzfähige Plattenindustrie auf die Beine zu stellen. Der Plan blieb zunächst nur auf dem Papier bestehen, wurde aber schnell Realität: Trotz eines Darlehens in Höhe von 866.000 Reichsmark zum Ausgleich der Verluste der Jahre 1947 bis 1949 ging die Rechnung für *Lied der Zeit* nicht auf. Das Unternehmen, welches auch einen eigenen Musikverlag betrieb, wurde daher bereits wenige Jahre nach seiner Gründung am 1. April 1953 enteignet und verstaatlicht. Aus der *Schallplatten-Gesellschaft mbH* ging am 23. März 1955 im Handelsregister der Volkseigene Betrieb (VEB) *Deutsche Schallplatten Berlin* hervor, der Musikverlag war gleichzeitig vom Gesamtunternehmen abgetrennt worden. Eines der bedeutendsten Label dieses VEB war Eterna, das sich auf klassische Musik spezialisierte und von seiner Gründung bis zur Wende auf über 5.000 Veröffentlichungen kam.

Die Teilung Deutschlands trennte viele Künstler und Kulturstätten Ostdeutschlands hinter dem Eisernen Vorhang ab. Gleichzeitig entwickelte die Abteilung Musik des Ministeriums für Kultur in der DDR den Ehrgeiz, ein großes Repertoire an klassischer Musik einzuspielen und auch zu vertreiben. Die Mangelwirtschaft machte es aber schwer, an die dringend benötigten

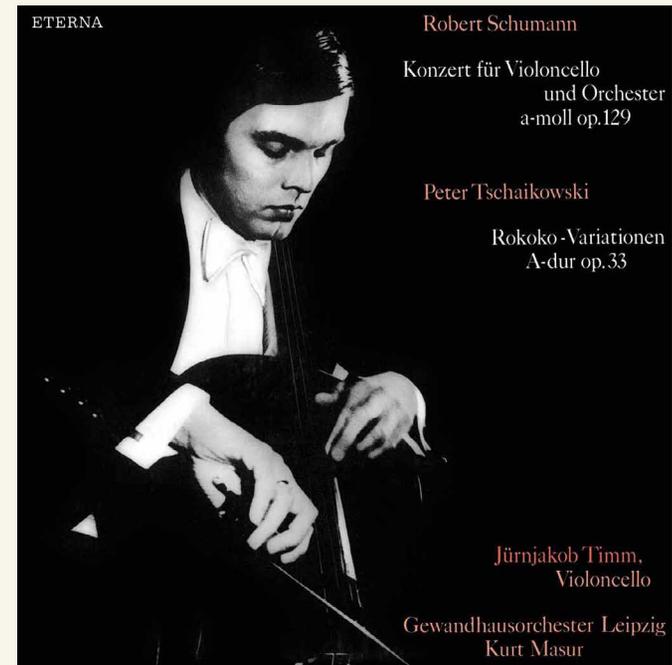
Rohstoffe zu gelangen. Zudem war dem Ministerium für Handel nicht bewusst, welche Besonderheiten es bei der Herstellung und dem Handel mit Schallplatten gab. Erst 1965 konnte durch eine Vereinbarung die Koordination zwischen den Ministerien sichergestellt werden, was zu einem schrittweisen Ausbau des Handels führte.

Nach dem Aufbau eines Grundrepertoires in den 50er-Jahren widmete sich Eterna der systematischen Erweiterung der Musikbibliothek. Hierfür wurden auch ausländische Künstler eingekauft, denn Aufnahmen mit diesen erschlossen zum einen neue Märkte und brachten zum anderen Valuten in die Kasse, mit denen dringende Anschaffungen bei Equipment und Material getätigt werden konnten. Der VEB Deutsche Schallplatten trug mit seinen Einnahmen auch bis zuletzt zum Staatshaushalt bei.

Als herausragend können die Eterna-Einspielungen mit den großen Orchestern (darunter das Gewandhausorchester Leipzig und die Staatskapelle Dresden) und traditionsreichen Chören (Kreuzchor, Thomanerchor) der DDR angesehen werden. Stars wie Kurt Masur, Peter Schreier, Kurt Sanderling, Ludwig Güttler und Theo Adam waren auch international bekannt und renommiert. Daneben gab es immer wieder Kooperationen mit Labels aus Westdeutschland und dem Ostblock, die in Lizenzausgaben resultierten.

Nach der Wende und der damit verbundenen Währungsunion gelang es nicht, den VEB Deutsche Schallplatten in eine GmbH umzuwandeln, die in einer Freien Marktwirtschaft hätte existieren können. Unklare Besitzverhältnisse, häufiger Personalwechsel und verfehlte Strategien aufgrund des Monopolverlusts führten bei dem 1991 in DSB Deutsche Schallplatten GmbH Berlin umbenannten Ex-VEB dazu, dass die Kataloge der Labels einzeln verkauft wurden. 1993 übernahm die Edel AG die bestehenden Rechte am Klassikrepertoire, das unter den Warenzeichen „Eterna“ und „Berlin Classics“ vertrieben wurde.

Michael Rassinger



Original LP cover

Original stK Dolly +TT

23:35

Z 10989 I + II

38c/10

STRETCHER

STEREO
KOMPATIBEL

Robert Schürmann

Umschnitt	Band				Folie				Kassette			
	1		2		1		2		1		2	
Nummer	10989 I		- II		827878-1		827878-2					
Spieldauer	23:30		17:40									
Pegel	-2 dB		-1 dB									
Begrenzer												
Höhen	kHz	dB	kHz	dB	kHz	dB	kHz	dB	kHz	dB	kHz	dB
Präsenz	kHz	dB	kHz	dB	kHz	dB	kHz	dB	kHz	dB	kHz	dB
Tiefen	Hz	dB	Hz	dB	Hz	dB	Hz	dB	Hz	dB	Hz	dB
Kernrillen					0		0					
Bemerkungen												
Sicherheitsumschnitt	18.1.85 ULG		Rillendichte R/mm		40/10		45/40					
Tonmelster	Gas		Durchmesser der letzten modulierten Rille		168		164					
Datum	- 9. Jan. 1985		Schnitt: Nummer, Datum, Techniker, Apparat		H 18.3.85 EVC		A 18.3.85 C					
Stereo	STEREO KOMPATIBEL											
Mono												
Stretcher	STRETCHER											
Ag 310-78-DDR B 1084 IV-27-11 115 5,0												

Original master tape