

# FONO-FEUILLETON

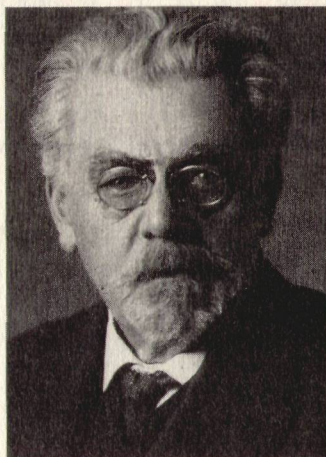
Zur Eröffnung: Kommunalen Humor

## Richard Strauss' „Feuersnot“ bei den Münchner Festspielen

So etwa alle zwanzig Jahre einmal bestätigen sich Münchens Opernmacher und Münchens Opernpublikum gegenseitig, wie sehr sie erstens ihren Landsmann Richard Strauss und wie gut sie zweitens einen Spaß verstehen können. Dann nämlich bemühen sie sich um die „Feuersnot“, das „Singgedicht“ ihres damals noch jugendbewegten Mitbürgers Richard Strauss. Daß diese 100-Minuten-Oper über Kunrad, den Ebner, nicht öfters und noch seltener außerhalb Münchens aufgeführt wird, liegt allerdings nicht an der „beißen-

gier, der Stadt alles Licht und Feuer nimmt. Doch Kunrad bereitet so nicht nur die titelgebende „Feuersnot“, sondern nutzt die Chance zu einer großen Strafpredigt, derentwegen Richard Strauss das Stück letztlich komponierte. Darin wirft er den tumben Münchnern vor, die Genies zu verkennen: „Sein Wagen kam allzu gewagt Euch vor, da triebt Ihr den Wagner aus dem Thor/den bösen Feind, den triebt Ihr nit aus – der stellt sich Euch immer auf's Neue zum Strauß“.

Doch während der Komponist darauf pocht, daß das Volk in Liebe zum Genie entbrennen müsse, macht es sein Opernheld etwas irdischer. „All' Wärme quillt vom Weibe, all' Licht von Liebe stammt – aus heiß-jungfräulichem Leibe, einzig das Feuer Euch ent-



Ernst von Wolzogen, der Textdichter der „Feuersnot“

Szene aus der Uraufführung in Dresden 1901



den Schärfe“, die ihr Schöpfer in seinem Werk erblickte, sondern daran, daß der junge Strauss mit orchestralen Kanonen auf einen thematischen Spatz geschossen hat.

Vordergründig geht es um Kunrad, der in plötzlich entflammter Liebe das Bürgermeisterstochterlein Diemut auf offenem Platz küßt und damit angeblich demütigt. Sie lockt ihn daraufhin in eine Falle, stellt ihn bloß, woraufhin er, der Ma-

flammt. Angesichts der Energiekrise rund um das Sendlinger Tor, vergessen die Bürger – schon damals – rasch alle Moral und fordern wetterwendisch: „Da hilft nun kein Psallieren, noch auch die Klerisei: das Mädchen muß verlieren, sein Lirumlarumlei.“

Da trifft es sich gut, daß Kunrad und Diemut schon während dieser Volksabstimmung zur Sache kommen; das „Lirumlarumlei“ geht verloren, das

Licht kommt wieder. Ringelreihen, Happy End. Doch das alles wirkt in seinem Geniekult heute muffig und belanglos, zumal die Partitur zwar eine Fundgrube für Strauss-Kenner ist (die viel späteres vorweghören können), aber mit ihren Biergartenmusik- und Wagnerzitate zu dick aufträgt. Selbst die dezente Frivolität, die der Librettist (und Kabarettist) Ernst von Wolzogen in den Text eingeflochten hat, kann

keine zusätzliche Lebenskraft vermitteln, schon weil die Verse weitgehend von der Musik zugedeckt werden – es wirkt halt doch über weite Strecken wie das Ergebnis eines Betriebsausflugs der Meistersinger von Nürnberg zum Münchner Oktoberfest. Daran konnte auch Gustav Kuhn nicht viel ändern, der das große Orchester und den üppigen Chor gut beeinander hielt und darüber hinaus durchaus Farbreize in der Partitur aufspürte. Aus dem insgesamt ausgeglichenen Ensemble herausragend: Siegmund Nimsgern als Kunrad, während Sabine Hass als Diemut denn doch zu „groß“, zu heldisch tonte.

Regisseur Giancarlo del Monaco hat diese Bürgeratacke des Bürgers Strauss routiniert in die von Günther Schneider-Siemssen spitzwegartig entworfene Szene (eine Laubsägefleißarbeit) gesetzt. Er hielt den Chor in Trab, arrangierte geschickt, konnte der abgeschlaferten Widerborstigkeit des Stückes aber auch nicht aufhelfen. Größte Kühnheit: Künstler Kunrad trat inmitten des mittelalterlichen Volks in Richard-Strauss-Maske auf und lüftete so ein Inkongnito, das sowieso jeder durchschaute. Größter Effekt: Während der Feuersnot verlöscht nicht nur das Licht, sondern die ganze Baulandschaft zerbröckelt, zeigt Sprünge und Risse. So bewiesen sich Münchens Staatsoper und Münchens Publikum gegenseitig, wie leichtherzig sie sich „derblecken“ lassen – aber ist das nicht ein bißchen viel Aufwand für den Nachweis kommunalen Humors?

Rainer Wagner

Venezianische Barockoper mit Moral

## Zianis „Assalone punito“ in der Stiftskirche Ossiach

Pietro Andrea Zianis (ca. 1620–1684) Oper nach einem Libretto des Padre Lepori, die aus der Tradition der jesuitischen Mysteryspiele zu sehen ist, hat die Geschichte von Ab-

salom zur Grundlage, von dem in der Bibel berichtet wird, er habe sein hübsches Antlitz samt glänzend, meditativ. Sie verbindet sich stimmungsträchtig mit den Beleuchtungseffekten auf der Szene: Kerzenschein im Stile früherer Opernillumination. Ihre nachhaltigste Wirkung erreicht Zianis' Musik für mein Empfinden in den vom Cembalo vorangebrachten Rezitativen. René Clemencic – der musikalische Leiter der Aufführung – hielt sich als Continuospieler nicht zurück und ließ das Instrument erbeben. Er hatte freilich die sängerisch markanteste Bezugsperson im musikalischen Blickfeld. Andrew Schulze sang die Partie des Erzählers, beschwörend, balladisch, mit wohlklingendem Organ. Ihm nahe kamen Pedro Liendo (David) und Lieuwe

salom zur Grundlage, von dem in der Bibel berichtet wird, er habe sein hübsches Antlitz samt glänzend, meditativ. Sie verbindet sich stimmungsträchtig mit den Beleuchtungseffekten auf der Szene: Kerzenschein im Stile früherer Opernillumination. Ihre nachhaltigste Wirkung erreicht Zianis' Musik für mein Empfinden in den vom Cembalo vorangebrachten Rezitativen. René Clemencic – der musikalische Leiter der Aufführung – hielt sich als Continuospieler nicht zurück und ließ das Instrument erbeben. Er hatte freilich die sängerisch markanteste Bezugsperson im musikalischen Blickfeld. Andrew Schulze sang die Partie des Erzählers, beschwörend, balladisch, mit wohlklingendem Organ. Ihm nahe kamen Pedro Liendo (David) und Lieuwe

Stoffes in Betracht zu ziehen. Musik in aller Klarheit: düster, glänzend, meditativ. Sie verbindet sich stimmungsträchtig mit den Beleuchtungseffekten auf der Szene: Kerzenschein im Stile früherer Opernillumination. Ihre nachhaltigste Wirkung erreicht Zianis' Musik für mein Empfinden in den vom Cembalo vorangebrachten Rezitativen. René Clemencic – der musikalische Leiter der Aufführung – hielt sich als Continuospieler nicht zurück und ließ das Instrument erbeben. Er hatte freilich die sängerisch markanteste Bezugsperson im musikalischen Blickfeld. Andrew Schulze sang die Partie des Erzählers, beschwörend, balladisch, mit wohlklingendem Organ. Ihm nahe kamen Pedro Liendo (David) und Lieuwe

Visser (Feldherr), weil beide ihre baritonale timbrierten Stimmen ausschwingen lassen konnten, während Gérard Lesne (Absalom) und Mircea Mihalache (Ahitophel) in die Falsettage steigen mußten, was auf die Dauer zwar von musikhistorischem Durchhaltevermögen zeugte, jedoch nicht immer der atemtechnisch unbehelligten Phrasierung zugute kam. Zur Pause mochte sich zunächst keine Hand zum Beifall regen, verzagt schienen die Premierenbesucher. Am Ende klangen die Reaktionen versöhnlicher. Das Clemencic-Consort dürfte mit seinem abgedunkelten Schmelz, mit schabenden und rasseln den Originalklängen zum Achtungserfolg der Aufführung beigetragen haben. Peter Cossé

Eine Bereicherung des Opernrepertoires

## Giselher Klebes „Der jüngste Tag“ in Mannheim uraufgeführt

Nach Gottfried von Einem ist Giselher Klebe wohl der eifrigste lebende Literatur-Vertoner. Aber während sich der Österreicher von Büchner über Dürrenmatt und Schiller schon bis zum „Buch der Bücher“, der Bibel, vorgearbeitet hat, bleibt der geborene Mannheimer Klebe bescheidener. Seine neueste Oper heißt zwar „Der jüngste Tag“, hat aber mit Theologie nichts zu tun. Der Komponist, der auch schon Kleist, Schiller, Synge und Goethe vertonte, kehrt vielmehr zu Ödön von Horvath zurück, von dem er bereits 1963 „Figaro läßt sich scheiden“ als Opernstoff entlehnte.

Warum sich Klebe für seine Auftragskomposition zur 200-Jahr-Feier des Mannheimer Nationaltheaters ausgerechnet Horvath ausgesucht hat (da läge anderes doch näher), bleibt einigermaßen unklar. Daß er zudem eines der schwachen Horvath-Stücke gewählt hat, ist schon eher nachvollziehbar – da sind die Assoziationen, die Vergleiche nicht so naheliegend wie etwa bei „G'schichten aus dem Wienerwald“ oder bei „Kasimir und Karoline“.

Lore Klebe hat im wesentlichen Horvaths Text nur gestrafft und ihn damit stärker jener lakonischen Sprachverknappung angenähert, die Horvaths spätere, reifere Werke kennzeichnet. Und Giselher Klebe hat diese wortkarge Selbstdarstellung einer Dorfgemeinschaft, die allzu willfährig ihre Sympathien und ihre Schuldzuweisungen verteilt, ebenso zurückhaltend wie atmosphärisch in Musik umgesetzt. Nicht ohne Hintersinn bekommt jede Figur ein Leitmotiv zugeteilt, nur die Hauptrolle nicht: der Stationsvorstand Hudetz, der – durch das kesse Mädchen Anna abgelenkt – auf ein Zugsignal vergißt und damit ein folgenschweres Unglück verursacht, muß auf ein klingendes Erkennungszeichen verzichten. Nur



Absalom verfängt sich im Baum, Szene aus „Assalone punito“

## FONO-FEUILLETON

seine Standardfloskel, er sei doch immer ein pflichttreuer Beamter gewesen, greift Klebe auf und macht sie klingend fest.

Klebes Komposition, nach eigenem Urteil „im Bereich der totalen Chromatik“ angesiedelt, verzichtet weitgehend auf allzu plakative Wirkung, auf orchestrales Aufbrausen und dicke Klangfarben.

Am intensivsten wirkt die Musik in der entscheidenden, tödlichen Aussprache zwischen Hudetz und Anna und in den Zwischenmusiken. Das Mannheimer Nationaltheater hat die Uraufführung dieses Werkes mit großer Umsicht auf die Bühne gebracht. Hans Wallat dirigierte die schlag(zeug)kräftige Partitur mit Umsicht und Gestaltungskraft, und das Ensemble erwies sich als Team von durchwegs überzeugenden Sängerdarstellern – allen voran

Georg Paucker als Hudetz und Lisbeth Brittain als Anna, deren Kuß an allem schuld ist und die mit ihrem Meineid nicht leben kann.

Doch gerade Kurt Horres' angemessen unterkühlte Inszenierung im stimmungreich-kargen Bühnenbild von Andreas Reinhardt macht das Urteil über die Qualität des Werkes letztlich schwer. Nach dem erst- und einmaligen Hören und Sehen der (ohne Pause durchgespielten) Zweistundenoper bleibt der Eindruck eines geschlossenen Musiktheaterabends.

Welchen Anteil daran die Regie, welchen die Musik hat, das allerdings bleibt offen. Manche Novitäten brauchen eine zweite Chance; diese (vom Publikum akzeptierte) ein zweites Verfahren, ehe ein endgültiges Urteil gefällt werden kann. *Rainer Wagner*



Kevin Haigen und Ivan Liska während einer Probe

erste Sinfonie und das Adagio der (unvollendeten) Zehnten offenbar nicht genug. Er wollte mehr.

Zum Beginn seines neuesten Balletts „Lieb' und Leid und Welt und Traum“ schlug erst einmal zehn Minuten lang die Brandung per Lautsprecher an die Küste. Die Mitglieder des Ensembles trugen sich gegenseitig auf die Bühne, die Gliedmaßen wurden kunstvoll arrangiert, bis dann am Ende das Gliederknäuel zu zucken begann: der Ursprung des Lebens aus dem Wasser?

Dann trat Ivan Liska nach vorn und fand im Orchestergraben einen Wassergraben (die Musik wird per Band zugepielt) – so planschte er nun, bald traten auch ein paar Damen das Wasser. Und endlich beginnt Mahlers Musik. Und unter der Kapitelüberschrift „Grün“ tanzt nun die Männerriege des Hamburger Balletts eine merkwürdige, peinliche Mixtur aus Bodybuilding-Posen und Männlichkeitsgesten.

Natürlich hat Neumeier sein Gefühl für augenfällige Gesten, für bizarre Körperaktionen und für wirkungsvolle Arrangements nicht verloren, aber nicht zuletzt in der Überbetonung des Männlichen, in den Exaltationen des Narzißmus wirkte diese Umsetzung von Mahlers bildhafter Musik doch zu angestrengt. Selbst der „Tanz im Grünen“ schien überkonstruiert und im „Kampf zwischen Fastenzeit und Karneval“ (zu Mahlers

grandios zwischen ironischer Distanz und klagender Gestik schwankendem dritten Satz) wirkte sich fatal aus, daß Neumeier im Eingehen auf die Musik diesmal arg zu vordergründigen Verdoppelungen neigte.

Auch in seinem dritten großen Mahler-Ballett (nach der Dritten und Vierten und ein paar kleineren Stücken) gibt es bravouröse Soli, spannungsreiche Pas de Deux, die aber allzu rasch unangemessen verkrampft geraten, wenn die homoerotische Komponenten zu handgreiflich ins Tanz-Spiel kommen. Und wenn Ivan Liska die Steigerungen der Musik, insbesondere im vierten Satz, als Solo umsetzen soll, dann ist er von Mahlers Partitur überfordert: so orgiastisch kann ein einzelner nicht tanzen.

John Neumeier ließ es damit nicht genug sein, sondern fügte nach der Pause noch das Adagio aus der zehnten Sinfonie an. Und wieder begann er mit stummem Spiel und Meeresklang. Doch so glänzend Ivan Liska, Lynne Charles, Kevin Haigen und Roy Wierzbicki auch tanzten, die Darstellung des schöpferischen Menschen (der hier – natürlich – ein schöpferischer Mann ist) als einem Unvollendeten blieb themengerecht, aber unbeabsichtigt im Ansatz stecken.

Selbstzweifel zeigt John Neumeier allerdings nicht. Sein größtes Projekt der neuen Saison ist eine Choreographie zu Bachs „Matthäus-Passion“.

*Rainer Wagner*



Szene aus der Uraufführung von Klebes „Der jüngste Tag“

„Lieb' und Leid und Welt und Traum“

**John Neumeiers eigenwilliges Mahler-Ballett in Hamburg**

Die Bekenntnisse waren eindeutig. Die Musik Mahlers

lasse ihn nicht mehr los, sagte John Neumeier, der mit seiner Choreographie der dritten Mahler-Sinfonie ja auch einen andauernden (Publikums-)Erfolg verbuchen konnte. Und: diesmal sei „das Thema meines Balletts die Musik selbst“. Doch dann waren ihm Mahlers

# lieber besser als grösser!!

Denn Leistung hängt nur bedingt von Größe ab. Und Leistung ist unsere Stärke. Nicht Größe. So erheben Acron HiFi-Lautsprechereinheiten einen Anspruch auf Vollkommenheit, dem andere nur schwer gerecht werden können. Einen Anspruch, den HiFi-Spezialisten verstehen.

## Testurteile:

### HiFi Stereophonie

Ist man nicht nur über die Klangneutralität der Box, sondern auch über ihr Baufundament und ihr Klangvolumen höchst erstaunt. Mir ist keine passive Box dieses Bruttovolümens bekannt, die hierin mit der 400 B vergleichbar wäre.

Für jedes Modell der ACRON-Boxenfamilie gilt: Die Baßwiedergabe entspricht bei gegebenem Volumen einem Optimum, von dem man vorher nicht wußte, daß es überhaupt existiert. In den Mitten und Höhen klingen alle ACRON-Boxen gleichermaßen sauber und verfärbungsfrei. Die Preis-Qualitäts-Relation ist bei allen ACRON-Modellen vorbildlich. (1/80)

### Stereo

ACRONS Zwei-Weg-Einheit 300 B konnte in diesem Feld die meisten positiven Stimmen für sich verbuchen. Sie klingt hell, aber nicht

hart und bietet für ihre Größe eine kräftige Baßwiedergabe. (12/79) **ARD-Ratgeber Technik** Transparenz und Klangfülle erstaunlich. (9/75)

### Die Zeit

angenehme Höhe, hervorragende Präsenz im Mittelbereich, kräftige, saubere, weich angesetzte Bässe. (7/75)

### HiFi Stereophonie

Von allen 6 Boxen dieses Vergleichs erhielt die ACRON 300 die meisten Spitzenbewertungen. Sie galt als die am durchsichtigsten, klarsten und zeichnerischsten klingende Box. (10/79)

### Neue Zürcher Zeitung

Frequenzgang erstaunlich – braucht Vergleich mit erheblich größeren Boxen nicht zu scheuen. (29.9.76)

### fono forum

ausgewogenes, verfärbungsarmes Klangbild. Ein Fortschritt gegenüber dem, was früher in dieser Größenordnung möglich war. (4/76)

## Technische Daten:

|                     | 100C                  | 200C                  | 300C                  | 300B                  | 400B                  | 600B                  |
|---------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|
| Übertragungsbereich | 50...25000 Hz         | 45...25000 Hz         | 35...25000 Hz         | 35...25000 Hz         | 28...25000 Hz         | 20...25000 Hz         |
| Belastbarkeit       | 30 W                  | 50 W                  | 70 W                  | 60 W                  | 80 W                  | 100 W                 |
| Abmessungen         | 10,8 x 17,3 x 10,5 cm | 14,3 x 21,0 x 13,0 cm | 19,5 x 30,0 x 17,5 cm | 19,5 x 30,0 x 17,5 cm | 24,0 x 40,0 x 21,0 cm | 30,0 x 50,0 x 26,0 cm |

# ACRON

Acron F. Petrik GmbH  
Erzweg 4, 6368 Bad Vilbel  
Österreich, Tebeg GmbH  
Bartensteingasse 14, A-1010 Wien  
Schweiz, TONAG, Schmelzbergstr. 51,  
CH-8044 Zürich

# Was morgen kommt



## bringt STEREO heute.

Trends im HiFi-Bereich muß man sachlich trennen – in modische Optik und technische Neuerung. Stereo beleuchtet beides und nennt es beim Namen. So kommen Design-Fans und Technik-Freaks auf ihre

Kosten. Doch Stereo wird nie Make-up mit Innovation verwechseln.

Vielleicht ganz beruhigend, zu wissen, daß es eine Fachzeitschrift gibt, die objektiv prüft, ohne zu langweilen.

**STEREO -  
weit über HiFi Norm**

Holen Sie sich STEREO -  
jeden Monat bei Ihrem  
Zeitschriftenhändler.

# FONO-FEUILLETON

## TALENTE

Unter dieser Rubrik werden in unregelmäßigen Abständen junge Musiker vorgestellt, deren erste Proben ihres Könnens vor einer breiteren Öffentlichkeit, auf Platte oder anlässlich Konzerten, auf eine mögliche Bereicherung des Musiklebens schließen lassen. Naturgemäß sind Prognosen künstlerischer Entwicklung problematisch, denn der Reifeprozess der Persönlichkeit gerade eines Talentes ist von zu vielen Einflüssen abhängig; die Beispiele uneingelöster Versprechungen von „Wunderkindern“ sind zahlreich. So wollen diese Vorstellungen nicht „Genies“ aufspüren, sondern eher vorsichtig auf aussichtsreiche Begabungen aufmerksam machen.



Es dürfte ein Unikum in der Geschichte der Schallaufzeichnung sein, daß sich eine sechzehnjährige Interpretin heranwagt, die Etüden op. 10 und 25 von Chopin als pianistischen Einstand vorzulegen. Wer das tut, kommt rasch in die Rolle eines Gladiators, dem die abwärts gedrehten Daumen des Publikums gewiß zu sein scheinen. Die junge Brigitte Rockinger hat es gewagt, mit diesen Zyklen auf Platte zu debütieren, und sie hat ein so hochachtbares Dokument vorgelegt, daß sich der Rezensent nicht nach altrömischem Ritual zu verhalten genötigt sah, sondern eilends zum Schreibtisch strebte. Natürlich, Grund zum Jubeln besteht keinesfalls, wohl aber zu einer Beschreibung dessen, was die junge Dame unter Anleitung ihres Lehrers in den Studios des Bayerischen Rundfunks zu Band gebracht hat.

Es wäre verfehlt, von einem so jungen Menschen prinzipiell neuartige spirituelle Horizonte zu erwarten, und doch spürt man in einigen der Etüden eine überaus starke Eigenpersönlichkeit. Beispielsweise ist die Mittelsektion der Etüde op. 10 Nr. 3 in ihrer chromatischen Dramatik wohl selten so erregend ausmodelliert worden; und die zehnte Etüde des gleichen Zyklus, eine fulminante Sextenstudie, geht Brigitte Rockinger wie ein ganz abgebrühter, feuriger, alter Klavierlöwe an. Das Außergewöhnliche ihres Brios in diesem Stück dürfte schwerlich zu übertreffen sein. Auch in Chopins op. 25 fallen einige überraschende Gebärden auf: beispielsweise gestaltet die junge Pianistin die zweite Etüde glasklar und doch so fein timbriert, daß man beim Durchhören gar nicht mehr an das Alter der Interpretin denkt. Perfekt gelingt ihr auch die abschließende c-Moll Etüde; was allzuoft in rauschhaftem Pedalgebrauch an Konturen verwischt wird, erhält Brigitte Rockinger durch kluge Disposition, verdeutlicht es, stuft sorgfältig auch dynamisch ab, schattiert, zeichnet die Innensstimme nach – kurz: das ist absolut gesehen meisterhaft gemacht.

Demgegenüber stehen einige Schwachpunkte, die nicht unerwähnt bleiben dürfen. Da ist zunächst eine gelegentlich durchbrechende Neigung zu trockenem Klang (op. 10 Nr. 1, 6, 11, 12), die Brigitte Rockinger noch einmal überdenken sollte. Denn allein schon der Beginn von op. 10 Nr. 6 sollte doch etwas Blühendes, Zartes sein; auch die Arpeggien der elften Etüde können kaum in dieser (grifftechnisch bedingten?) Ruckartigkeit überzeugen, und das ansonsten schöne Passionato in der neunten Etüde wird nicht noch durch dämonische Untergründigkeit überhöht (lehrreich ist hier ein Vergleich mit der faszinierenden alten Einspielung von Raoul Koczalski, dessen Interpretationen ich ganz allgemein jedem Pianisten zum langfristigen Studium nur empfehlen kann). In op. 25 Nr. 1 ist ein editorischer Fehler geschehen: das Eingangs „Es“ ist kaum hörbar. Nr. 5 muß konzeptionell grundsätzlich neu durchdacht werden: Brigitte Rockinger sollte sich hier noch einmal der metrischen Mate-

rialschichtung vergewissern. Die gefürchtete Terzenetüde (op. 25 Nr. 6) verlangt nicht nur Doppelgriffe in Perfektion, sondern auch dynamisch fantasievolles Gestalten – ich weiß nur zu gut, wie schwer das ist, aber ... Diese Hinweise sollten nicht negativ gewertet werden. Sie schmälern keinesfalls die Leistung einer jungen Klavierskünstlerin, sondern setzen das Resultat lediglich in Beziehung zu interpretatorischen Notwendigkeiten. Eine junge Begabung, die zugleich noch durch schulische Doppelbelastung geprägt ist (Brigitte Rockinger ist Schülerin einer 11. Gymnasienklasse), hat offenbar in ihrem Lehrer, Walter Krafft, einen hervorragenden Mentor gefunden. Worauf es nun bei Brigitte Rockinger ankäme: nach dieser Talentprobe die musikalische Materialdurchdringung zu intensivieren, wenig Konzerte, viel hören. Das prägt die Persönlichkeit ungleich mehr, festigt den Kunstverstand, läßt ein spirituelles Wertungsvermögen und Selbstkontrolle gedeihen. Die

neue Aufgabe der Brigitte Rockinger sollte heißen: sich mit den spezifischen Bedingungen des Klanges zu beschäftigen; denn das Ideal eines Chopin war nicht das eines Steinways, sondern eines Erards. Er könnte der jungen Künstlerin vertiefend behilflich sein.

Knut Franke

### Die Kunst Culshaws

Am 27. April dieses Jahres starb John Culshaw, einer der bedeutendsten Aufnahmeleiter nach dem Krieg. Edward Greenfield zeichnete im Juliheft der englischen Zeitschrift „Gramophone“ unter der Überschrift „The Art of Culshaw“ ein lesenswertes Bild seiner innovatorischen Tätigkeit. Culshaws Bemühungen um die Oper, der er die Möglichkeiten des Mediums Schallplatte eröffnete, seine Einführung der „sonic stage“, mit der er die räumliche Wirkung der Bühne imitierte, sind richtungsweisend geblieben.

### Segovias frühe Aufnahmen

Die EMI-Neuveröffentlichung der gesamten Aufnahmen, die Andrés Segovia von 1927-39 in den Londoner HMV-Studios einspielte, nimmt Allan Kozinn in der Juliausgabe der amerikanischen Zeitschrift „High Fidelity“ zum Anlaß einer ausführlichen Besprechung. Er kennzeichnet genau den historischen Ort dieser Aufnahmen als das erste Stadium einer weltweiten, bis heute nicht abgeebbten Gitarrenrenaissance, die Segovia eingeleitet hat. Die zwei Mono-Platten (RLS 745, zu beziehen über den Auslands-sonderdienst der Electrola) bieten einen repräsentativen Querschnitt durch das Repertoire Segovias und dokumentieren seinen Stil in einer früheren Phase. Besonders interessant hierbei, so meint Kozinn, sind die Werke, die in späteren Einspielungen nicht vorliegen, und – eher kurios – die Interpretationen barocker Musik als „Lexikon stilistischen Irrtums und Text-Untreue“; sie fließen über von Charme, Tonschönheit und Expressivität.