

Clemens Höslinger

Fixstern Rossini

Eine Betrachtung zur
100. Wiederkehr seines
Todesstages am
13. November

Die große musikalische Rekapitulation, die sich derzeit vollzieht, scheint mir durch zweierlei bedingt: durch das Ausbleiben abonnementskonzertfähiger neuer Musik und durch die Schallplatte, die uns so große neue Hörmöglichkeiten erschlossen hat. Das Musikpublikum von heute verkörpert also in gewissem Sinne jene „Nachwelt“, auf deren Urteilsspruch die Künstler früherer Zeiten ihre Hoffnungen gebaut haben. Wobei allerdings betont werden muß, daß es den Begriff „Nachwelt“ im starren, amorphen Sinn gar nicht gibt. Es handelt sich auch in unserer Zeit um eine Ära der Wandlungen und Umschichtungen, in der ein stetes Kommen, Vergehen und Wiederkommen vorherrscht. Komponisten und Musikstücke, die früher höchstens Fachgelehrten bekannt waren, sind heutzutage Konzertbesuchern und Plattenfreunden vertraute Begriffe geworden. Totgesagtes hat neues Leben erhalten, anderes wiederum, das vor kurzem noch in vollem Glanze dand – wie etwa der gesamte Richard Strauss – entschwindet uns anscheinend unauffällig. Die Zahl der musikalischen Fixsterne, die von diesen Metamorphosen unberührt bleiben, ist gering, sehr gering. Merkwürdig, daß gerade Rossini, der vielfach Angefochtene, Umstrittene, dazugehört. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß ein bedeutender Teil seines Schaffens sich bis auf den heutigen Tag eine nahezu moztartische Frische bewahrt hat. Die vielen Strömungen und Gegenströmungen der vergangenen hundert Jahre hat er ohne die geringste Einbuße an Beliebtheit überdauert. Geändert hat sich gegenüber früheren Zeiten eigentlich nur die Charakteristik seiner Person, der rein menschliche Aspekt seines Wirkens. Seinerzeit sah man in Rossini nichts weiter als die lustige Person der Musikgeschichte, eine heitere Gestalt, die allzeit auf der Sonnenseite des Lebens aufzufinden war. Und besonders amüsant fand man es, daß der Maestro, sobald er zu Wohlhabenheit gelangt war, sich im schönsten Mannesalter zur Ruhe setzte, um fortan lukullischen Vergnügungen und dem dolce far niente zu huldigen.

Schwarzer Schwan?

Inzwischen hat die psychologische Seite seines Wesens für uns Interesse gewonnen. Und unversehens wurde da aus der bislang unproblematischsten Gestalt der Musikhistorie ein Studienobjekt für Seelendeuter und Freudianer. Vielfach ist man neuerdings in der Einschätzung wieder ins andere Extrem verfallen, indem man uns einen todglücklichen, leidvollen Rossini malte, gleichsam einen schwarzen Schwan von Pesaro.

Freilich fällt es in diesem Falle nicht schwer, zu einer ausgewogenen, mutmaßlich richtigen Ansicht zu gelangen: denn bekanntlich gibt es kein Künstlertum ohne Tragik – und Reichtum, Glück, Ehre sind gerade jene Akzidenzien, um die man Künstler am allerwenigsten beneiden sollte. Rossinis vielgenanntes Glück bestand vor

allem darin, daß er als eminente musikalische Begabung in einer genialen Opernepoche Italiens verhältnismäßig leichtes Spiel hatte. Schon als Jüngling erntete er triumphale Erfolge; er wurde in ganz Europa vergöttert, verwöhnt, geliebt – und erlebte das Los vieler zu früh Berufener: Die flüchtige und unzulängliche musikalische Ausbildung lastete fortan als ein schwerer, nie wiedergut-zumachender Mangel auf ihm. Rossini meinte gelegentlich, daß er viel Größeres hätte erreichen können, wenn er in seiner Jugend fleißiger gewesen wäre und einen besseren Musikunterricht erhalten hätte. Es besteht kein Grund, an der Richtigkeit dieser Mutmaßung zu zweifeln, gab es doch immerhin Leute, die Rossini allen Ernstes als das bedeutendste Musiktalent nach Mozart ansahen. Was ihm zur höchsten Vollkommenheit mangelte, waren zuvorderst menschliche Schwächen: die ständige Bereitschaft zur Selbstaufgabe, zur Resignation, wie auch eine gewisse Leichtfertigkeit seines Arbeitens. Bekanntlich pflegte er seine Einfälle mehrmals zu verwenden und verfuhr dabei ohne jede Rücksicht auf Charakteristik und Stimmung. So begegnen uns die kichernden Terzenfolgen aus Basilius Verleumdungsarie mitten in den wildesten Eifersuchtszenen des „Otello“; und in der großen Pharaonenszene des Moses erklingt dasselbe Marschthema, das den betrunkenen Soldaten auf dem Weg in Doktor Bartolos Haus begleitet. „Wer eine meiner Opern gehört hat, hat alle gehört“, sagte Rossini einmal nicht ganz zutreffend. Gelegentlich bediente er sich auch fremder Melodien. Bekanntestes Beispiel: das Zitat aus Haydns Jahreszeiten im Terzett des zweiten Barbier-Aktes.

Monsieur Crescendo

Rossinis Berühmtheit nahm ihren Ursprung mit der Oper Tancredi. Die Arie „Di tanti palpiti“ aus dieser Oper (auf einer neueren Aufnahme von Marilyn Horne gesungen) war eines jener Musikstücke, denen ein gewisser epidemischer Grundzug inneohnt und die sich dadurch rasch über die Kontinente verbreiten. Von tieferer und stetiger Bedeutung war jedoch die Ouvertüre zu dieser Oper. Jeder, der dieses Stück gehört hat, kennt die einprägsame Stelle, in der sich ein einfaches, terzen- und sechsenfreundliches Thema in andauerndem Accelerando wiederholt, bis schließlich ein voller Orchesterdonner einfällt, bei dem als besonders typisch die auf- und niedergaloppierenden Baßfiguren anzusehen sind: das Urbild des berühmten Rossini-Crescendos, das allerorten einen Begeisterungstaumel, ein richtiges Rossini-Fieber erregte. Von der Wirkung dieses Effektes macht man sich heute kaum mehr Vorstellungen, und man muß den Zeitgenossen Glauben schenken, wenn sie uns von den Entzückensschreien und Ohnmachten berichten, die damals in den Theatern üblich waren. Ein berühmter Arzt (Cottugno) sah sich genötigt, vor dem



Anhören der Rossini-Musik zu warnen, da sie gefährliche „Gehirn-Konvulsionen“ bewirke.

Rossini war nicht der Mann, einem einmal erprobten Effekt fortan zu entsagen. Fast alle seine Opernouvertüren – sie stellen ja einen besonderen Komplex innerhalb seines Schaffens dar – sind nach dem Tancred-Muster gezimmert. Die Themen sind einfach, aber von schmeichelndem Wohlklang, die Instrumentation zeugt von ungemeiner Delikatesse und feinem Klangsinne. Kulinarische Vergleiche drängen sich hier von selbst auf: Es ist Musik von besonderer Würze, von unaufdringlicher Süße und leichter Bekömmlichkeit. Bekanntlich werden diese Overtüren auch von völlig unmusikalischen Leuten goutiert. Rossini gilt auch als jener Komponist, den sogar eingeleichte Musikhörer gelten lassen. Vermutlich liegt seinen Werken etwas zugrunde, das über das Musikalische hinaus dem menschlichen Spieltrieb entgegenkommt. Und so sehr auch manche Einwände gegen das Schematische, Seichte, Infantile dieser rein auf Rhythmus und Klangwirkung zielenden Musik ihre Berechtigung haben, so wenig läßt sich aber auch leugnen, daß hier ein „Originalgenie“ zu uns spricht. Es wird wenig Plattensammlungen ohne Rossini-Overtüren geben. Toscanini, Furtwängler, Barbirolli, Serafin, Bernstein, Karajan, Szell und noch viele andere haben uns mit glänzenden Wiedergaben dieser Gusto-Stücke versorgt.

Triumph und Niederlage

Selten hat ein Komponist ein so jähes, alles übrige verdrängendes Begeisterungsfeuer entfacht wie Rossini. In Paris und London erröte er ganz sagenhafte Triumphe. Und Wien – wo sich die musikalischen Delirien bis auf den heutigen Tag erhalten haben – befand sich lange Zeit hindurch in einem regelrechten Rossini-Taumel. Verständlich, daß sich die „seriösen“ musikalischen Fachkreise gegen diese übermächtige Erscheinung auflehnten. Die Musikkritik, und namentlich die deutsche, nahm sich den „Bonaparte der Musik“ recht hart ins Gebet: „Schandfleck Europas“ und „Verderber der musikalischen Sitten“ nannte man ihn. In der Tat verdient, daß hingegen die damaligen großen Musiker dem Konkurrenten ihren Respekt nicht versagen konnten – wenngleich auch auf teilweise recht eigenwillige Tour. „Wenn Gott dem Mann nicht so buhlerische Gedanken in den Kopf gegeben hätte, könnte er sich mit seiner Musik nicht einen Teller voll Erdäpfel verdienen“ (überlieferter Ausspruch Beethovens). „Außerordentliches Genie kann man ihm nicht absprechen“ (Schubert). Carl Maria von Weber lief während einer Aufführung der Cenerentola davon, „aber nur deshalb, damit ich nicht etwa nach noch Gefallen an solchem Zeug fände“. Und: „Ich fürchte mich vor nichts als vor der Zeit, wo Rossini anfangen wird, klug werden zu wollen.“

Diese Befürchtung erwies sich als unbegründet. Rossini ist niemals „klug“ geworden, und dies ist vielleicht eines der Motive dafür, warum er nach dem Wilhelm Tell keine Oper mehr schreiben wollte. Es war inzwischen eine neue Generation von Musikern herangewachsen: Männer mit weiter Bildung führten das Wort, setzten sich hitzig für ihre Thesen ein, bekämpften einander mit geistvollen Pamphleten. Mit diesen neu entstandenen Problemen und musikalisch-ästhetischen Fragen wußte der „Monsieur Crescendo“ nichts anzufangen. Er war einer der letzten Nur-Musiker, naiv, anspruchslos, ohne besonderes Interesse an Literatur und an-

deren Künsten. Sein Schweigen war zumindest zum Teil aus jenem Zustand erklärbar, den wir heute mit einem beliebigen Schlagwort als „innere Emigration“ bezeichnen. Wahrscheinlich aber haben auch die schlimmen Erfahrungen seiner Komponistenjahre dieses vorzeitige Verstummen bewirkt; denn die Bedingungen, unter denen er sogar in seinen Glanzzeiten hatte schaffen müssen – unter dem Joch des geldgierigen und skrupellosen Impresarios Barbaja –, waren unwürdig. Der hauptsächlich Grund für seine „Emigration“ war allerdings durch das allmähliche Abdröhen seiner künstlerischen Ader gegeben. Ein Phänomen, das von ähnlicher Tragik ist wie etwa Beethovens Taubheit. Ohne Zweifel hat Rossini darunter schwer gelitten; und in den fast vier Jahrzehnten seines olympischen Ausruhens – das ja bekanntlich nicht nur in Untätigkeit verlief – hat er die ganze Bitternis des Sich-selbst-Überlebens kennengelernt. Aber es zeugt von der Finesse seines Wesens, daß er sein Unglück niemals zur Schau stellte, sondern sich in die Rolle des Epikuräers, des Causeurs, des gutmütigen Spötters hinüberrettete. Immer mehr vertiefte er sich in das Studium der Werke seines Abgottes Mozart; an der zeitgenössischen Musik bekundete er nur ein recht ephemeres Interesse, und seine eigenen Werke nannte er gering-schätzig „Kneipenmusik“ und „veraltetes Zeug“.

Was ist geblieben?

Daß diese Musik auch hundert Jahre nach dem Tod ihres Schöpfers keineswegs „veraltet“ anmutet, bedarf heute kaum einer näheren Betonung. Wir Plattenhörer besitzen einen weiträumigen Querschnitt durch seine Werke, der sowohl Jugendkompositionen, Kammermusik und die Kreationen seiner späteren Jahre umfaßt. Freilich überwiegt auf dem Opernssektor das buffoneske Element. Für den ersten Rossini, dem Gerold Fierz im fono forum 10/1965 eine ausführliche Untersuchung gewidmet hat, besitzen wir heute offenbar kein rechtes Gehör. Einzig das effektvolle „Stabat mater“ hat sich Beliebtheit erhalten, die großen, heroischen Opern wie „Otello“, „Moses“, „Semiramis“ sind dagegen nur mehr für einen Kreis von Individualisten von Bedeutung; von einer Breitenwirkung kann keine Rede sein. Und selbst der „Wilhelm Tell“, der einst zu den „unverwundlichen“ Prunkstücken der Operntheater gezählt wurde – er sagt uns trotz aller darin enthaltenen musikalischen Schönheiten nur mehr recht wenig. Wir stehen ja ganz allgemein den Schöpfungen der „Grand Opéra“, zu der auch die einstens so berühmte „Stumme von Portici“, die Opern von Spontini, Halévy und Meyerbeer zählen, etwas fremd gegenüber. Lebendig wie eh und je ist hingegen der „Barbier“ geblieben, diese in ihrer Anmut und Vitalität hinreißende Oper, lebendig sind die Overtüren und verschiedene Gelegenheitskompositionen, unter denen das furiose „La Danza“ wohl die berühmteste ist. Die Kirchenarie „Pietà Signore“, einstmalig Stradella zugeschrieben, wird heute bereits in den meisten Katalogen unter Rossini angeführt. Es bestehen aber immer noch Meinungen, daß sie eher von Alfons Niedermeyer herrührt.

Rossini-Sänger

Eine wesentliche Komponente aus Rossinis Schaffen soll hier noch Erwähnung finden. Es ist dies sein Einsatz für Erhaltung und Pflege der Gesangskunst. Rossini war in seiner Jugend ein aus-



Eine 26-Kanal-Stereo-Aufnahme aus dem Hause Bellaphon. Best.-Nr. BC 2217 10,- DM

KURZ NOTIERT

Eine sehr viel engere Verbindung der optischen und akustischen Medien in der Pop-Kunst der siebziger Jahre sagte Mike Maitland, Präsident der amerikanischen Firma Warner Bros. – Seven Arts und Vorsitzender der RIAA,



der Record Industries Association of America, voraus. Er war Anfang September zum zehnjährigen Bestehen der Firma nach Hamburg gekommen, wo der deutsche Vertragspartner Teldec das Jubiläum mit einer Feier beging.

Die amerikanische Firma Olympus plant die Veröffentlichung sämtlicher Aufnahmen Enrico Carusos auf LP. Bisher sind fünf Platten mit Mailänder und New Yorker Aufnahmen aus den Jahren 1902 bis 1908 erschienen. Vom gleichen Verlag sind bereits auf einer LP sämtliche Aufnahmen des berühmten italienischen Tenors Francesco Tamagno veröffentlicht worden, der 1887 bei der Uraufführung von Verdis „Otello“ die Titelfigur sang.

Die Platten des österreichischen Verlegers Preiser werden von der Electrola jetzt zu einem einheitlichen Preis von 19,- DM angeboten.

Im September 1969 findet in Fort Worth, Texas, der vierte Internationale Van-Cliffburn-Wettbewerb Klavier statt. Zugelassen sind Pianisten aller Nationalitäten im Alter zwischen 17 und 28 Jahren.

gezeichneter Sänger und stand — wie dies seinerzeit so üblich war — stets in Fühlung mit den Sängern, denen er die Partien schrieb. Mit dem Aufkommen des moderneren, bombastischen Opernstils schien ihm das Ende der Gesangkunst gekommen zu sein. „Jetzt baut man die großen Opernhäuser“, äußerte er sich einmal, „jetzt, wo es keine guten Stimmen mehr gibt.“ Wir können uns ungefähr vorstellen, welchen Sängertypus Rossini bevorzugte: Es waren die nicht allzu großen, dafür aber vorzüglich geschulten, beweglichen und süßen Stimmen — kurzum jener Typus, der seit neuerer Zeit auch wieder bei uns begehrt wird. Es wäre also durchaus möglich, daß Rossini an den heutigen Sängern mehr Gefallen fände als an jenen, die Plattensammler als die Heroen des Gesangs verehren. Ob ihm die Stimmen von Ruffo, Martinelli, Slezak, Pertile, Schalljapin nicht als zu wuchtig, zu laut, zu gewaltig erschienen wären? Heute, da man wieder weniger die schiere Stimmkraft schätzt, singt man Rossini vermutlich stillechter, mit mehr Delikatesse und Feingefühl. Sänger wie Teresa Berganza, Alva,

Alfredo Kraus, Panerai, Taddei, Richard Conrad stellen ein überaus respektables Rossini-Ensemble dar. Umgekehrt wäre es verfehlt, daraus eine schmälende Einschätzung der alten Aufnahmen abzulesen. Aber die Wandlungen der Aspekte, von denen eingangs die Rede war, treffen auch auf die Schallplatten vergangener Jahrzehnte zu. Niemand sollte sich die Gelegenheit entgehen lassen, durch sorgfältige Vergleiche von alten und neuen Aufnahmen seinen musikalischen Gesichtskreis zu erweitern. So soll zuletzt ein Verzeichnis jener historischen Rossini-Platten folgen, die sich in der Zeiten Lauf als die bedeutendsten herausgestellt haben:

Barbier von Sevilla

Ecco ridente il cielo — de Lucia, Schipa, Jadowker

Se il mio nome — Schipa

Largo al factotum della città — Ruffo, Stracciari, Tibbett, Domgraf-Faßbaender

Una voce poco fa — Tetrizzini, Galli-Curci, Hempel, Ivogün, Korjus

Dunque io son — Galvany—Ruffo, Pons—de Luca

La calunnia — Schalljapin, Didur, Kipnis, Journet, Pasero, Schützendorf

A un dottor della mia sorte — Baccaloni, Schützendorf

Wilhelm Tell

O muto asil — d'Arkor, Martinelli, Thill

O Mathilde — Slezak, Pertile—Franci, Martinelli—Journet

Sombre forêt — Ponselle

Resta immobile — de Luca, Svéd

Missa solennelle

Crucifixus, Domine Deus — Caruso

Stabat mater

Cujus animam — Björling

Inflammatum — Austral

La Danza

Caruso, Gigli, Schmidt

Pop-News

Schon lange vor dem Entstehen der Pop-Art gab es den Begriff der Pop-Musik, der popular music, allerdings nur im Fachjargon. Sie umfaßt keineswegs die gesamte Unterhaltungs- oder gar leichte Musik. Operette und unsere „gehobene Unterhaltungsmusik“ (soweit sie dort überhaupt üblich ist) rechnet der Amerikaner zur semiclassical music, und das Light Music Program der BBC reicht sogar bis weit in die Oper und die „E-Musik“ im allgemeinen, die ja oft soviel leichter sein kann als gequälte U-Musik. Pop-Music in

diesem Sinne sind Tagesschlager und Evergreens, Tanzmusik von heute und gestern, bis zu gewissen Grenzen auch Chansons und heute Beat-Musik und natürlich noch vieles andere, wenn es auf diese Weise aufgemacht ist.

Pop-Music im Sinne von Pop-Art ist dagegen selten. Die Bee Gees beispielsweise machen sie. Sie setzen ihren raffinierten Sound aus verschiedenen Bereichen der musikalischen Wirklichkeit zusammen, etwa den spätorientierten kraftvollen Klavierstil mit einer geradezu mo-

dalen Harmonik, die Choral und Kirchenmusikalisches assoziiert, und sie mischen obendrein Interpretationseigenheiten dar ein, die an die Musik der Gotik oder der Renaissance erinnern. Leicht ironische Romantizismen (wie in dem verträumten Walzerchen vom Day Time Girl), dann wieder Balladesken und Ariosen, Melismatik und Rezitativ (wie in dem ohne rhythmische Stütze breit dahinfließenden Monolog „With The Sun In My Eyes“) — das gibt, ob beabsichtigt oder nicht, oft eine frappierende Mischung. Nicht von ungefähr handelt es sich — wie bei den Beatles und im neuen Jazz — um „Originalwerke“, nicht um Arrangements oder sonstige Umformungen von Vorgegebenem. Die für die Stern-Musik unter dem Titel „Horizontal“ (Polydor 184 127) zusammengestellte Auswahl ist gut, unter den zwölf Stücken sind auch so bekannte wie „Maschusetts“ oder „World“. Ein Sonderlob für Bill Shepherd, sollte er auch wirklich nur das „accompaniment directed“ haben; elektrische Orgel, mäßig hartes Schlagzeug, elektrisch verstärkte Gitarren sind in einen Streicherbackground eingebettet, Akkordeon, Glockenspiel, Harfe setzen Lichter auf: Es ist der empfindsame Seitenzweig des Beat-Zeitalters (das eigentlich nur in „Harry Braff“ durchbricht). Schade, daß die Texte nicht mitgegeben sind.

„Rhythm and Blues“ ist die Pop-Musik der amerikanischen Farbigen. Ray Charles, der heute 36jährige blinde Neger, Sänger, Pianist, Organist und Komponist, ist vielleicht der international bekannteste Vertreter dieser Richtung. In „Genius Of Soul“ (Philips 843 531 BY) läuft vieles etwas konventionell, „commercial“ ab, seine Ausdruckskraft läßt mitunter merklich nach, das ständige Ausblenden der Schlüsse stört; die Produktionspläne wollen eben

Genius of Soul: Ray Charles



IN EINEM SATZ

„Neue Musik in unserer Zeit – Musik ohne Publikum?“ ist das Thema einer Tagung, die am 31. Oktober und 1. November in Kassel veranstaltet wird. In Referaten, Diskussionen und einem Symposium soll geklärt werden, was zum besseren Verstehen Neuer Musik getan werden kann.

Hans Swarowsky ist der Dirigent eines Mammutunternehmens der Firma Interrecord (Vaduz), die in einem Zuge sechs der großen Musikdramen Wagners auf Tonband jetzt aufgenommen hat: den gesamten „Ring des Nibelungen“, „Lohengrin“ und „Tristan und Isolde“. Unter den Sängern des Ensembles befinden sich Nadeshda Kniplova, Ruth Hesse und Ursula Boese, Fritz Uhl, Otto von Rohr und Claude Heater.

Vor der Uraufführung seiner Oper „Odysseus“ bei den Berliner Festwochen erhielt der italienische Komponist Luigi Dallapiccola für seine Verdienste um die deutsche Musik und die Pflege des kulturellen Austausches zwischen Italien und Deutschland das Verdienstkreuz Erster Klasse.

Im nächsten Monat beginnen in 100 Orten der Bundesrepublik die Vorausscheidungen für den 6. Wettbewerb „Jugend musiziert“, der diesmal für Bläser der Instrumente Blockflöte, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Trompete, Horn und Posaune ausgeschrieben ist. Beteiligung ist bis zum Höchstalter von 19 bzw. 24 Jahren (im Ensemble-spiel) möglich; die genauen Bedingungen teilt das Generalsekretariat „Jugend musiziert“, 8 München 19, Hirschgartenstraße 19, mit.

Gladys Kuchta singt die Hauptrolle in einer Fernsehproduktion von Richard Strauss' „Elektra“, die



im September unter der Regie von Joachim Hess in Hamburg aufgezeichnet wurde und am 17. November im ersten Programm gesendet wird.

Während des diesjährigen Aufenthalts von Henryk Szeryng in Dubrovnik, wo er während der Festwochen als Solist und Dirigent auftrat und einen Meisterkursus abhielt, wurde ein filmisches Porträt des Künstlers für das Fernsehen aufgezeichnet.



Pop-Musik als Pop-Art: The Bee Gees

erfüllt werden. Aber es gibt Höhepunkte: It's A Man's World, Let's Go Get Stoned, und auch sonst auf der zweiten Platten-seite. Der Blues als Quelle, die Nachbarschaft des Gospelsongs und die Weiterentwicklung im Beat werden offenbar, unterstrichen von den ekstatischen Frauenstimmen der Raelets und dem (seinem?) guten Orchester.

Mitten hinein ins original-amerikanische Showbusiness führt Judy Garland, live at the „Palace“ (Philips 843 522 BY), aufgenommen also im New Yorker Palace-Theater, das schon Sarah Bernhardt und Sophie Tucker erlebte und in dem die Garland seit siebzehn Jahren zu Hause ist. Man lernt sie bei diesem Mitschnitt einer Premiere (1967) nicht in ihrer ganzen Spannweite kennen, dafür aber „in Aktion“. Bei uns wurde die künstlerisch und menschlich gleich eigenwillige Sängerin erst so recht durch den Film „A Star Is Born“ bekannt (an den nur ein Teil der instrumentalen Einleitung erinnert). Wir hören echte Music Hall, auch mit dem Orchester Bobby Cole, einem typischen Variété-Orchester – einem Zweig des Schaugeschäftes, der bei uns fehlt (zum Schaden des Nachwuchses). Ihren einstigen Welterfolg, den „Trolley Song“, singt sie jetzt verhaltener, vielleicht auch weniger intensiv, aber dann hat ihr Vortrag wieder etwas Gewalttätiges, wie ehemals, fast wie die Piaf, aber musikalischer. Sie singt „This Can't Be Love“ von Rodgers und Porters schöne Ballade „I Loved Him, But He Didn't Love Me“ und merkwürdigerweise auch Jerome Kerns „Ol' Man River“, in dem ihre „schwarzen“ Stilelemente fast Armstrong-artig zur Geltung kommen. Der salbungsvolle Taschentext paßt gar nicht zur Twin-Serie.

Original-deutsches Schaugeschäft dagegen vermittelt Freddy – live (Polydor 249 225), auch wenn man ihn noch so sehr als internationalen Showman feiert. Als sein Hauptautor und Produzent noch Ollas hieß, war alles ehrlicher – und stimmte bei aller Schnulzigkeit. „Steel Guitar Rag“ und „Tennessee Waltz“ sind wohl Erinnerungen an seine frühere Musikantenzeit, „La guitarra Brasileira“ vertritt nicht ganz geschickt den Ollas-Stil (ist aber doch wohl kein „Evergreen“). „In einem kühlen Grunde“ soll den „ausdrucksstarken Folklore-Interpreten“ vorführen. (Auf dem Etikett

wird übrigens wieder einmal Gema-freie mit anonymer Musik gleichgesetzt: Das Lied stammt, wie aus jedem Liederbuch zu ersehen ist, von Friedrich Glück, der Text immerhin von Eichendorff. Auch die Amboß-Polka ist nicht „trad.“, sondern von Parlow – dies nur nebenbei zum Solobeitrag des wenig überzeugenden, gar nicht swingenden Begleitorchesters James Last.) Bezeichnend ist, daß die Beifallshöhepunkte bei der Kriegsschnulze „Hundert Mann und ein Befehl“ und, mehr noch, bei den „Selbstinterpretationen“ des Sängers lagen, dem „Allein – einsam wie immer“ des Wolgalieds und dem „Golden Boy“. Freddy ist im übrigen musikalisch sehr sicher, spielt gut Gitarre und ist sprachbegabt – nur Conferencier ist er nicht und paßt als solcher auch nicht in dieses öffentliche Wunschkonzert.

Unter dem leicht albernen Titel „Der Vetter aus Dingsda bittet zum Tanz“ (Philips 844 303 PY) gibt es eine vorbildliche Party-Platte inländischer Produktion mit dem Orchester Henry Schultze in Arrangements von Heinz Schultze (so ein Zufall!) und einem angenehmen, aber ungenannten Summchor. In unterhaltsamen Medleys werden Fledermaus und Leichte Kavallerie à la Herb Alpert oder das Vilja-Lied in Kämpfert-Manier aufbereitet. Meister Lehar dominiert vor Strauß und Suppé, nicht zufällig, denn seine Harmonik gibt für diesen Stil mehr her. Der Satz ist durchsichtig, viel Holz, helles Schlagzeug, verschiedene Tasteninstrumente, dezentes Blech und Gitarren. Eine unaufdringliche, akzeptable Neuverpackung. – Negatives Gegenbeispiel: „Baby, es regnet doch“ (Außentitel: „Swinging On A Star“) mit dem Panorama-Sound-Orchester (an anderer Stelle als Rex Howard bezeichnet), in leicht zu durchschauender Importplatten-Vorspielung am einheimischen Herd gekocht (Philips 843 944 PY). Das reizvolle Thema, „28 beliebte Oscar-Melodien“ (gemeint ist: aus entsprechend preisgekrönten Filmen), wurde verschenkt, witzlose und oft gewaltsame Arrangements bringen lauter Klingklang und erwecken nichts als Sehnsucht nach einer swingenden Big Band. Die Titel reichen von 1934 („The Continental“) bis 1962 (Henry Mancinis „Days Of Wine And Roses“); merkwürdig, wie wenige davon man als wirkliche Tonfilmschläger empfindet: Warrens „Lullaby Of Broadway“ etwa, oder Tiom-

kins „High Noon“ und das „Never On Sunday“-Thema von Hadjidakis. Nein, das ist – neben einzelnen hervorstechenden Einfällen – ein Sammelsurium von Kopien, dem es zudem an Perfektion mangelt.

*

Manchmal berühren oder überschneiden sich Folklore und Pop-Music. Bei dem Sänger, der sich lapidar Wolfram nennt, liegt der Fall anders: Er ist direkter Nachfahre der Lautensänger, im besonderen des Münchners Besemfelder. Ihm hat er sein Repertoire mit „Volksliedern aus sechs Jahrhunderten“ nachgebildet. Der „einzige Troubadour des zwanzigsten Jahrhunderts“ wurde in Berlin geboren, studierte in Hamburg Gesang und begleitet sich – nicht immer sehr gelaug – auf einer Altlaute von Wendelin Tiefenbrunner, die einmal Friedrich der Große besessen haben soll, auf einer originalen Drehleier und einer nachgebauten Theorbe. Gelegentliche Intonationsschwankungen stören

weniger als die verschwommene rhythmische und metrische Gliederung, die keineswegs auf ein Übermaß an Ausdruck zurückzuführen ist. Vielleicht waren gleich zwei LP auf Anhieb zuviel; die Saufbekenntnisse Carl Michael Bellmanns in der Überarbeitung durch den bayerischen Freiherrn von Gumpenberg (Liberty 83 074), weiland einem der „Elf Scharfrichter“ – mit Wedekind und Kutscher –, sind so jedenfalls wenig glaubhaft. Abwechslungsreicher gelangen die „alten deutschen Weisen“ (Liberty 83 067), wie Isaacs allerdings zu breit interpretiertes Innsbrucklied oder jenes frühe „Heidenröslein“: „Sie gleicht wohl einem Rosenstock“, aber auch (wobei sich Wolfram weitgehend der Begleitung enthält) Lieder von oder nach Walther von der Vogelweide, Oswald von Wolkenstein und Wolfram von Eschenbach. Bei allem Wohlklang der Stimme und bemerkenswert deutlicher Aussprache haben diese Aufnahmen etwas im guten wie (für einen „Profi“) auch schlechten Sinne Kunstloses an sich.

Was Dietrich Kittner „live im Auditorium maximum Hamburg“ von sich gab, hat weniger mit Musik als mit Unterhaltung zu tun. Vieles bei diesem 36jährigen kabalettistischen Einzelgänger bleibt im Unverbindlichen, Conferencierhaften stecken, Kalauer und Gemeinplätze ersetzen das beabsichtigte Engagement. Auch der einzige Fremdtext („Hot mit uns“, eine Parodie auf Jazzgottesdienst, Konzil und anderes von Reinhold Brandes) ist zu ungenau gezielt und trifft daher nicht. Die Berlin-Reportage vermengt logisch Unvereinbares, eine Einblendung von Handels Halleluja soll die Entlarvung des christlichen Abendlandes unterstreichen (na, wenn das keine Satire ist), und die beherzigenswerten Vietnam-Ansichten werden durch eine konstruierte Deutschland-Parallele entwertet. Nur in Biermann-Nähe wächst die Substanz: im „Lied von den zweierlei Gewissen“ über die KZ-Schergen-Prozesse oder im „Lied von den feinen Unterschieden in der Emigration“.

Karl Grebe

Der Unvergleichliche

Eine kurze musikgeschichtliche Exkursion
aus Anlaß des 300. Geburtstages
von François Couperin „le Grand“



In alten Zeiten, als das Geschick der Musik noch in den Händen von Zünften lag, waren Musikerfamilien, als private Klein-Zünfte den Instrumentenbauerfamilien vergleichbar, nicht selten. Blättert man in der Familienchronik der Couperins, die über viele Generationen hinweg in Paris als Musiker wirkten, dann drängt sich der Vergleich mit der deutschen Bach-Familie auf, schon allein wegen der selbst für damalige Zeit ungewöhnlichen Breite und Dauer des familiären Wirkens. Die Couperins betraten das Podium der Musik im Jahre 1650, als die Brüder Louis, François und Charles gemeinsam dem berühmten Komponisten Chambonnières auf seinem Landsitz vorspielten und darauf von ihm nach Paris empfohlen wurden, wo der letzte Musiker Couperin erst im Jahre 1826 starb. Das privilegierte Organistenamt an St. Gervais war die Domäne der Couperins. Das Schöpferum der Bache, die ihre familiäre Musikerzunft um 1600 begründeten, erlosch 1795 mit dem Tod des Bückeburgers; sie wirkten über Mitteldeutschland verstreut.

In beiden Familien dominierte die Orgel als immer wieder vererbtes Zunft-Instrument, und beide Familien haben, nicht exakt zur gleichen Zeit, aber immerhin innerhalb der gleichen Phase des musikalischen Spät-Barocks, einen überragenden und in seiner Bedeutung überzeitlichen Komponisten hervorgebracht. Die Couperins den jüngeren François, dem die aristokratische und kunstverständige Pariser Umwelt bereitwillig das Adelsprädikat



François Couperin in einer zeitgenössischen Zeichnung. Auf der linken Seite der Anfang eines Stücks aus Couperins viertem Klavierbuch von 1730, das nach dem erbten Familiensitz Croulli genannt ist

„le Grand“ verliehen hat, die Bache den späteren Thomaskantor Johann Sebastian, dem solch gesellschaftliche Würdigung versagt blieb. Wenn auch Leipzig innerhalb der deutschen Städte und Residenzen als weltbürgerlich offene Stadt galt, so war doch das Thomaskantorat zu Bachs Zeiten ein im Prestige schon absinkendes Amt. Bei aller Familienähnlichkeit treten in dem so verlockenden Vergleich nun die Unterschiede stärker hervor.

In Paris Organist sein, gar Kammerorganist am königlichen Hof, das war etwas ganz anderes als ein evangelisches Kantorenamt in Deutschland, gleich in welcher Stadt. Frankreich hatte in Paris, der Hauptstadt des kulturellen Europas, seinen Mittelpunkt. Wer dort etwas galt, der galt es stellvertretend für das ganze Land, wenn nicht für Europa. Daß François Couperin am 10. November 1668, mithin siebzehn Jahre vor Bach geboren wurde, das war nicht der Grund dafür, daß er von dem Werk des jüngeren und bedeutenderen Zeitgenossen keine Kenntnis hatte. Als er 1733 starb, da lag Köthen, in dem Bach ein verlorenes Paradies sah, mit seinen Brandenburgischen Konzerten, mit der Kammermusik und mit der Cembalomusik weit zurück, und auch die großen Passionen waren schon wieder in Vergessenheit geraten. Aber der Strom ging eben damals in der anderen Richtung; Bach seinerseits kannte Werke von Couperin, und weil er um ihren hohen Wert wußte, schrieb er sie für seine Söhne ab.

In Paris wurden die Musiker, wenn sie etwas darstellten, als ebenbürtig in die Elite von Dichtern, Malern, Gelehrten, Philosophen, Politikern, gebildeten Aristokraten und hohen Geistlichen aufgenommen. In das geistig anspruchsvollste Milieu demnach, das es zu jener Zeit gab. Wenn man sich demgegenüber die entwürdigenden Reibereien vergegenwärtigt, in die Bach verstrickt war, um vor den Leipziger Behörden seine Vorstellungen von einer Gott dienlichen Kirchenmusik zu verteidigen, dann erscheint die Vision, er hätte an zentraler Stelle die seiner Bedeutung zukommende Position eines Fürsten der deutschen Musik einnehmen können, wie

eine traurige Utopie. Angesichts dieses Unterschiedes im „Prestige“ ist die Versuchung groß, die Komponisten nachträglich gegeneinander auszuspielen. An Bachs gänzlich überragender Größe und Bedeutung ist nicht zu zweifeln. Aber wenn es innerhalb des musikalischen Barocks, dessen verbindliches Handwerk wertende Vergleiche am ehesten zuläßt, einen Komponisten gab, der für sich ein Reservat des Nicht-Vergleichbaren in Anspruch nehmen durfte, dann war es François Couperin. Er war „inkomparabel“.

Sein Werk gliedert sich in die drei Teilgebiete Kirchenmusik, Kammermusik und Cembalomusik. Nicht in Betracht zog er für sich die Oper, Couperin wollte musikalisch keine Macht ausüben, er war der Meister der leisen, unmerklichen Überredung. Sein geistliches Werk, bestehend aus Orgelmessen, Motetten und solistischer Vokalmusik, steht unter dem Gebot eines strengen Zeremoniells. Das geniale Außen-seitertum, wie es in Deutschland von Kantoren vom Rang Bachs, Buxtehudes und anderer praktiziert wurde, hatte in Frankreich keinen Spielraum. — Inspiriert von den Triosonaten Corellis, komponierte Couperin Kammermusikwerke in verschiedener Besetzung; sie gipfelten in den „Concerts Royaux“, die er für den Gebrauch am Hofe des alternden Sonnenkönigs schrieb. Diese Konzerte heben sich durch musikalischen Adel und durch einen unerhörten kompositorischen Schriff weit über das traditionelle Niveau hinaus. — Die äußerste Vollendung und Verfeinerung erreichte Couperin mit den vierbändigen „Pièces de Clavecin“, die er in gemessenem Abstand erscheinen ließ. Sie enthalten die reifste Ernte seines Schaffens. Diese aus Tanz- und Charakterstücken bestehenden Suiten entfernen sich in ihrem sensiblen Lyrismus weit von dem musikalischen Brauchtum ihrer Epoche; sie schlagen eine Brücke unmittelbar zu Chopin, später zu Debussy. Das pädagogische Werk schließlich rundet das Schaffen eines Meisters ab, der in den scheinbar engen Grenzen einer musikalischen Miniaturwelt höchste Universalität offenbarte.

SCHUBERT
KLEINER KREIS DER KLEINEN KREISE
KLEINER KREIS DER KLEINEN KREISE

Eine 26-Kanal-Stereo-Aufnahme aus dem Hause Bellaphon. Best.-Nr. BC 2218 10,- DM

Platten-Bestseller des Monats September

30-cm-Langspielplatten

RUBINSTEIN — CHOPIN
RCA LS 10 164 M

BERLIOZ, Symphonie fantastique;
New Yorker Philharmoniker, Bernstein
CBS SPR 21

KONZERT FÜR MILLIONEN II
DG 643 001

BEETHOVEN, Violinkonzert; Ferras;
Berliner Philharmoniker, Karajan
DG 139 021

KONZERT FÜR MILLIONEN I
DG 104 812

FESTKONZERT DES BAROCK —
GUSTAV LEONHARDT
Telefunken 9535-M

DVORAK, Sinfonie Nr. 9; Berliner
Philharmoniker, Karajan
DG 138 922

MOZART, Die Zauberflöte
(Querschnitt); Güden, Berry, Lipp,
Böhme u. a.; Wiener Philharmoniker,
Böhm
Decca SX 21 173-B

AN DER SCHÖNEN BLAUEN
DONAU; Berliner Philharmoniker,
Karajan
DG 139 014

ICH LIEBE DICH; Prey, Mathis,
Gedda, Ludwig, Fischer-Dieskau
u. a.
Electrola SHZE 224

Kassettenwerke

BACH, Brandenburgische Konzerte;
Münchener Bach-Orchester, Richter
DG 104 971/2

MOZART, Die Hochzeit des Figaro;
Poelli, della Casa, Güden, Siepi,
Dickie, Corena u. a.; Wiener
Philharmoniker, Kleiber
Decca SKA 25 021-D

BEETHOVEN, Sinfonien Nr. 8 und 9;
Berliner Philharmoniker, Karajan
DG 138 807/08

JOSEPH KEILBERTH — ein Dirigent
unserer Zeit
Telefunken SNA 25 016-T/1-5

ROSSINI, Der Barbier von Sevilla;
Pütz, Prey, Schreier, Ollendorf
u. a.; Staatskapelle Berlin, Suitner
Columbia SMC 91 426/8