

Das pathetische Wort, daß die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flicht: es ist durch die Zeitläufte überholt. Heute wissen wir Nachgeborenen durch erhaltene Platten und Bänder – zumindest, was die Sänger angeht – sehr wohl zu schätzen, was unsere Eltern und Großeltern an ihren Bühnenlieblingen hatten, und der Vergleich mit der Gegenwart ruft im Gegenteil nur allzuoft wehmütige Erinnerungen hervor . . .

Die vergangenen Monate brachten uns die Todesnachrichten einer ganzen Reihe bedeutender Sängerpersönlichkeiten. Vor einem Dreivierteljahr starb Jaro Prohaska, im Dezember folgten ihm Franz Völker und Tito Schipa, im April dieses Jahres Tino Pattiera.

„fondo forum“ wird in lockerer Folge einige Sänger und Sängerinnen der Vergangenheit porträtieren, deren Kunst uns auf ihren Schallplatten erhalten geblieben ist – als Erinnerung, als Vermächtnis und als Verpflichtung.

Unser englischer Mitarbeiter berichtet im folgenden Beitrag über einen Sänger, der auch in Deutschland von den Opernkennern hochgeschätzt wurde, obwohl seine Kunst hier fast nur durch Hörensagen und durch die Schallplatte bekannt ist:

Tito Schipa



Als Tito Schipa am 16. Dezember 1965 in einem New Yorker Krankenhaus an den Komplikationen einer Diabetes starb, waren sich die Nachrufe darin einig, daß mit diesem „tenore di grazia“ ein Sänger abgetreten war, der nicht nur eine hervorragende Stimmtechnik besessen, sondern darüber hinaus tadellosen Geschmack und unfehlbaren Stil gezeigt hatte. Tito Schipa war das Ideal eines lyrischen Tenors. Er besaß eine Gabe, die unter den Sängern unserer Generation selten geworden ist: eine Melodie zu singen — nichts mehr und nichts weniger. Eine solche Aussage klingt naiv; jedoch ist es eine Tatsache, daß heute viel zu viele Sänger mehr damit beschäftigt zu sein scheinen, ihre Technik, ihre Stimmakrobatik und ihre Persönlichkeit unter Beweis zu stellen als die Musik, wie sie geschrieben wurde, hören zu lassen. Zu diesem Zweck vergleiche man nur die Einspielungen einiger lebender mit denen verstorbener Sänger, und man wird immer wieder einen erstaunlichen Mangel an Gefühl für die komponierte Musik selbst feststellen können. Tito Schipa war sein langes Leben hindurch zufrieden, nur ein Musiker zu sein, der sein Instrument zu spielen verstand und gleichzeitig dem Komponisten Gerechtigkeit widerfahren ließ.

„Haltet ihn zurück!“

Es ist nicht ganz einfach, über einen großen Künstler zu berichten, der sich, meiner Kenntnis nach, niemals nördlich der Alpen hat hören lassen — von einem sehr späten Gastspiel in Rußland abgesehen. Vielleicht vermag sich der Leser, der Schipa noch nicht auf der Schallplatte begegnet ist, eine erste Vorstellung von seiner aristokratischen Gesangkunst zu machen, wenn man an den Tribut erinnert, den ihm sein größerer Rivale Benjamino Gigli zollte. Gigli äußerte: „Obgleich viele ausgezeichnete Tenöre seit dem Tode Carusos sangen, die ein größeres Stimmpotential als Tito Schipa besessen haben, so haben wir uns doch alle vor

seiner Größe beugen müssen, wenn er sang."

Schipas Stimme war nicht „groß“, wenn man darunter des Bemühens versteht, durch schieres Volumen Eindruck zu machen, seine hohen Töne waren außerordentlich klar und von samtiger Beschwörungskraft. In solchen Augenblicken vermochte er auch schauspielerisch am stärksten zu überzeugen. In den zwanziger Jahren trug sich in der Oper von Monte Carlo ein Zwischenfall zu, der bezeichnend für das Temperament zweier Sänger gewesen ist. Es war eine der letzten Vorstellungen Mattia Battistinis, der als Scarpia ein Höchstmaß an aristokratischer Arroganz zeigte und mit einer eisigen, finsternen Selbstgefälligkeit mehr spielte als sang. Als Cavaradossi die Nachricht von Napoleons Sieg hörte, brach er in die hohen Töne des „Vittoria, vittoria“ mit aller Wucht einer patriotischen Seele aus. Als Battistini dieses Schauspiel mokant durch seine Lorgnette, fast mit der klinischen Distanz eines wissenschaftlichen Beobachters genoß, stürzte Cavaradossi mit den Worten „il tuo cor trema o livido carnefice“ auf seinen Henker zu. Battistini glaubte sich persönlich in Gefahr und murmelte deutlich zu seinen Sbirren: „Tenetelo, tenetelo! Haltet ihn zurück!“ Der Sänger des Cavaradossi, der derartig realistisch seine Musik lebte und erlebte, hieß Tito Schipa.

In Wirklichkeit hieß er gar nicht Tito, sondern Raffaele Attilio Amadeo und stammte aus Lecce in Apulien, einer Gegend, die mit großen Sängern nicht gerade reich gesegnet ist. Dort wurde er am 2. Januar 1889 geboren. Der Bischof von Lecce gewährte finanzielle Hilfe, um dem vielversprechenden Sänger eine komplette musikalische Ausbildung zuteil werden zu lassen, die es ihm auch später ermöglichte, sich als Komponist von Liedern und Klavierstücken erfolgreich zu betätigen. Seine Lehrer waren Maestro Alceste Gerunda in Lecce und Maestro Emilio Piccoli in Mailand. Da anfangs einige Zweifel an der Stimmkraft des schwächlichen Schülers bestanden, dachte sich einer der beiden Gesangspädagogen eine besondere Methode aus, um Schipa eine Atemtechnik zu lehren, die nicht nur seine Lungen stärkte, sondern ihm auch die Kraft verlieh, ein Pianissimo zu singen, das, selbst gehaucht, im Theater überall deutlich vernehmbar war (man höre beispielsweise Schipa in Liedern von Scarlatti!): Der Maestro stellte eine brennende Kerze vor die Lippen des Schülers; Schipa durfte sie nicht etwa mit besonderer Anstrengung ausblasen, das Licht mußte vielmehr beim Singen von selbst verlöschen wie das Diminuendo einer lyrischen Arie. Dieses Beispiel zeigte, welch exquisite Stimmbeherrschung hinter dieser Atemtechnik steckte; sie ermöglichte es dem Belkanto-Tenor auch, sich noch im Alter von 70 Jahren an Liederabende zu wagen.

Nach sechsjährigem Studium debütierte Schipa als Alfredo in „Traviata“ im Teatro Facchinetti in Vercelli. Wie so oft in den Biographien großer Sänger, läßt sich das genaue Datum seines ersten Auftretens nicht mehr feststellen. Es muß jedoch spätestens im Januar oder Februar 1910 erfolgt sein, denn am 24. März sang er im Teatro Mastrojeni in Messina zweifelsohne mit Clauda Muzio in Verdi's „Rigoletto“ (gelegentlich werden andere Jahreszahlen und Orte genannt). Die folgenden beiden Jahre verbrachte Schipa an italienischen Opernhäusern der Provinz, durfte sich allerdings gelegentlich schon im „Quirino“, einem zweitklassigen Theater Roms, hören lassen. Im Winter 1912/13 konnte man dem Tenor im Teatro Dal Verme in Mailand in „Traviata“ und „Tosca“ begegnen. Er muß sich damals schon einen hervorragenden Namen bei den Impresarios gemacht haben, denn den Sommer 1913 verbrachte er bereits in Argentinien und in Brasilien, wo er die männlichen Rollen aus „Mignon“ und „Lakme“ in sein Repertoire aufnahm. Im

folgenden Herbst sang er in Mailand an der Seite von Amelita Galli-Curci in „La Sonnambula“, „Rigoletto“ und „La Traviata“. Das Debüt in Roms Costanzi („Don Pasquale“) und im neapolitanischen Teatro San Carlo folgte. In Bari fügte er die Tenorpartie aus dem „Barbier“ seinen Rollen hinzu, im Herbst 1915 den Fenton unter Toscaninis Stabführung des „Falstaff“. Die Ferien wurden immer wieder in Südamerika verbracht.

Der Ruhm

Am zweiten Weihnachtsfeiertag 1915 trat er endlich zum erstenmal in der Scala auf, und zwar als Wladimir in Borodins „Fürst Igor“. Von Bonci hatte er zudem den Des Grieux aus „Manon“ geerbt, der eine seiner besten Partien werden sollte. In Rom sang er im Frühjahr 1916 den Rodolfo und verbrachte den Winter 1916/17 in Spanien. Es war der Spätherbst in der Laufbahn der bis dahin regierenden „tenori di grazia“ Fernando di Lucia, Alessandro Bonci und Giuseppe Anselmi. Tito Schipa wurde konkurrenzlos ihr Nachfolger als „leichter Tenor“, obwohl er inzwischen auch souverän die großen Rollen des dramatischen Verismo beherrschte. Sein Ansehen galt als derartig gefestigt, daß Puccini ihn für die tragende männliche Rolle, den Ruggiero, in seiner neuen Oper „La Rondine“ auswählte, die ursprünglich als Operette für Wien gedacht gewesen war, dann aber mit verändertem Libretto am 27. März 1917 in Monte Carlo mit Gilda della Rizza in der weiblichen Hauptrolle zur Weltaufführung kam. Mit den Partien des Nemorino und Werther wurde er ständiger Gast in Spanien.

Erst 1919 lernte Schipa Nordamerika kennen. Er debütierte in Chicago mit Galeffi und Galli-Curci im „Rigoletto“ und ersang sich einen so großen Erfolg, daß er ein Dutzend Jahre lang regelmäßig wiederkehren mußte. New York hörte Schipa als Mitglied der Chicago Opera Company im Lexington Theatre und im Manhattan Opera House. An der Metropolitan Opera trat Schipa verhältnismäßig spät — von 1932 bis 1935, dann erst wieder ab 1940 — auf. Die Zwischenzeit verbrachte er in Südamerika oder in Italien und ließ sich nicht nur auf der Bühne hören, sondern begann eine zweite, nicht minder erfolgreiche Karriere als Liedersänger.

Auf der Höhe seiner Laufbahn kehrte er 1929 an die Scala zurück, um hier nun einen Winter hindurch unerhörte Triumphe zu feiern. Im Frühling 1930 gab Tito Schipa 35 Konzerte in Sizilien und Süditalien, deren Einkünfte restlos einem Denkmal zufließen, das in Brindisi dem Gedenken gefallener Matrosen errichtet wurde. Während der dreißiger Jahre verlief sein Leben in fast bürgerlicher Routine: Auftritte in der Scala, in Rom und an den bestrenommierten Opernhäusern der Provinz wechselten ab mit Opern- und Konzertreisen nach Nord- und Südamerika. Warum er sich weder in Covent Garden noch in Wien oder in Berlin hören ließ, warum er erst 1946 in „Manon“ in Paris auftrat, obwohl er in der Salle Pleyel seit 1929 regelmäßig Liederabende gegeben hat, ist unbekannt. Die Vorliebe, die Spanien für ihn zeigte, läßt sich vielleicht eher erklären und verstehen. Schipa stammte aus Lecce, der Ferse Italiens, die jahrhundertlang spanischer Besitz gewesen und als Denkmal klassischen spanischen Barocks sehenswert geblieben ist. Und dieses spanische Element findet sich auch in seiner musikalischen Persönlichkeit wieder. Die Stimme besaß nicht nur das sehnüchliche, fast schmachtende Timbre des Süditalieners, sondern auch eine Spur jener gutturalen Qualität, die so typisch für spanische Tenöre ist und ihren Stimmen einen seltenen und fast exotischen Klang verleiht (zum Beispiel: „Se il nome“ in „Il Barbiero di Siviglia“).

Die Kriegszeit verbrachte Schipa haupt-

sächlich in Italien; nach 1945 begann er eine neue Serie von Tournéeen mit Auftritten im Teatro Colon und in London. Erstaunlich, daß Tito Schipa, der schon mit Stracchiari sang, sich noch vor einem Dutzend Jahren neben Christoff, Gobbi und Hilde Güden hören lassen konnte. Soweit ich feststellen konnte, trat Schipa in Buenos Aires das letztemal im Sommer 1954 auf. Drei Jahre später begann ein erstaunlicher Nachsommer. Was Deutschland, Österreich und England versäumt hatten, holte Rußland nach. Schipa sang in Moskau, Leningrad und Riga mit durchschlagendem Erfolg. Ob er später noch in Bühnenvorstellungen aufgetreten ist, entzieht sich meiner Kenntnis. Er gab jedoch noch 1963 — ein Jahr nach Veröffentlichung seiner Memoiren („Tito Schipa si confessa“) — einen Liederabend. Als Komponist ist Schipa mit zwei Messen, einer erheblichen Anzahl von Liedern und der Operette „La Principessa Liana“ hervorgetreten, die er im Mai 1936 selbst im Teatro Dal Verme mit Sängern der Scala dirigierte. Schipa war ein erstarriger Pianist und Mitglied der Accademia Santa Cecilia in Rom, der nationalen Musikakademie Italiens. Als Gesangspädagoge hatte er sich einen internationalen Ruf erworben; so gehörte beispielsweise der Filmstar Joan Crawford zu seinen Schülern. Er selbst war in einer Reihe von Vorkriegsfilmen hervorgetreten, von denen „Tre Uomini in Frack“, „Vivere“, „Chi e più felice di me“, „Terra di Fuoco“, „Canto alla vita“ zu nennen sind. Nach dem Kriege filmte er mit Gigli, Gobbi, Bechi und Maria Caniglia „Follie per l'Opera“.

Die Stimme

Angesichts der Fülle der Einspielungen, die dieser so individuelle lyrische Tenor hinterlassen hat, kann man zu einer präzisen Beurteilung der Stimme Schipas gelangen, auch wenn der Sänger nur selten nördlich der Alpen aufgetreten ist und man deshalb nur wenig Gelegenheit hatte, ihn im Konzert oder auf der Bühne zu erleben. Der erste Eindruck, den diese höchst eigenartige Stimme hinterläßt, ist ihre außerordentliche Leichtigkeit, verbunden mit männlicher Stärke und äußerster Sensibilität. Wenn Schipa Glucks Arie „Che farò senza Euridice“ singt, die gewiß nicht für einen lyrischen Tenor komponiert worden ist, dann ist seine Stimme von einer Zartheit und einem Nuancenreichtum, die auch den subtilsten Affekten eines Zeitalters, das für immer verloren scheint, gerecht werden. Rollen der Rokokozeit wie etwa Massenets Werther und Puccinis Des Grieux haben ihm besonders gut gelegen. Er konnte trotz der lyrischen Qualität seines Organs die männlichen Hauptrollen des „Rigoletto“, der „Tosca“ und der „Traviata“ singen, weil er über eine besondere Stimmtechnik verfügte, die ihn dann als „tenore robusto“ erscheinen ließ, obwohl er höchstens ein „tenore spinto“ gewesen ist. Sein Landsmann Rodolfo Celletti hat diese Möglichkeit der Transformation, diese Gabe, über sich selbst und seine angeborene Stimme hinauszuwachsen, eingehend geschildert: „Schipas Stimmvolumen war verhältnismäßig bescheiden, besonders im Brustregister und in Teilen des mittleren Registers. Hier schienen die Töne leicht überschattet, um jedoch in der Höhenlage klar und kräftig zu werden. Eine Eigenart seiner Stimme war ihre durchdringende Kraft, die selbst in den größten Opernhäusern seine Pianissimi bis in die höchsten Ränge trug. Dies war die Folge einer Technik, die das Produkt der klassischen Methode der Gesangsschulung gewesen ist, bei der sich der Sänger nicht auf die Kehle und auf die Bemühung, so viel Ton als möglich zu produzieren, konzentriert, sondern eher auf das Atmen. Das Zwerchfell wird als Sprungbrett verwendet, als Stütze einer Luftsäule, die zum Scheitel des Kopfs hinaufsteigt, um sich

nun auf die Töne zu konzentrieren und die Hohlräume des Kopfs als Lautverstärker auszunutzen. Auch ein Ton von beschränktem Volumen klingt dadurch klar und resonant. Schipa blieb diesem System so strikt treu, daß seine Stimme für ein italienisches oder spanisches Ohr zeitweilig ein etwas nasales Timbre annahm — ein Eindruck, den zeitgenössischen Urteilen nach auch Tamagnos Stimme hinterließ. Die Vorteile, die Schipa aus dieser Methode der Stimmbildung zog — „auf dem Atem singen“ oder auch „in der Maske singen“ genannt —, waren unbestreitbar. Ihr ist die fast unglaubliche Dauer bestimmter Töne zu verdanken, die mit einem Forte angegangen und dann allmählich zu einem Flüstern reduziert wurden. In dieser Form der Virtuosität, die früher einmal ein de Lucia und Bonci gezeigt hatten, besaß Schipa nur einen Rivalen unter den Tenören seiner Zeit: den Spanier Miguel Fleta. In mancher Hinsicht produzierte Fleta einen noch bemerkenswerteren Effekt, indem er anfänglich starke und hohe Töne zum schieren Hauch, zum Souppon eines Tones vermindern konnte... In Schipas Stimme war die Filatura leichter, duftiger und vergeistigter; sie wurde von großem Kunstverständnis und der Vornehmheit seines deutenden und auslegenden Spieltalents unterstützt. In den großen Arien aus dem „Liebestrank“ und aus „Werther“ fügte er durch seine unwahrscheinliche End-Filatura den Rollen ein Element traumhafter Süße und Melancholie hinzu.“

Die Schallplatten

Schipa hat, soweit sich dies an Hand der Schallplatten feststellen läßt, niemals versucht, die relative Schwäche seiner unteren Stimmlage durch Transponierung in eine bequemere, höhere Lage zu „verfälschen“. Wer der Traumerzählung aus „Manon“ oder dem Kirschenduet aus „Freund Fritz“ zuhört, wird erstaunt sein, daß Schipas Stimme keineswegs „beschränkt“ war, wenn es darum ging, Emotionen auszudrücken. Alle Einspielungen, die ich kenne, zeichnen sich durch echte Gefühlskundgebungen aus, die allein durch stimmliche Mittel ausgedrückt werden. „Schipas Schluchzen läßt sich auf weniger als zehn Einspielungen feststellen!“ Er scheute sich niemals, ein echtes A Pianissimo zu singen, wenn andere große Tenöre seiner Zeit es vorzogen, mit einer „voce mista“ darüber hinwegzutäuschen, weil ihnen dieses Kunststück zu schwer fallen würde. Schipa selbst pflegte in gegebenen Augenblicken nur „mit halber Stimme“ zu singen, was ihm den nahtlosen Übergang vom Fortissimo zum Pianissimo gestattete, ohne daß es notwendig wurde, „die Stimmen auszuwechseln“. In einer 1960 veröffentlichten Diskografie von Sydney Winstanley und Tom Hutchinson (im „Record Collector“) wurden alle bekanntgewordenen Aufnahmen Tito Schipas aufgezählt: elf Matrizen, 1913 bis 1914 aufgenommen, zehn Zylinder-Aufnahmen aus Mailand 1916, dreizehn Zylinderaufnahmen aus Mailand 1919 und sechs Zylinderaufnah-

men aus New York 1921. Aus den Jahren 1922 bis 1924 existieren 29 akustische Aufnahmen, 23 elektrische Aufnahmen aus dem Jahre 1925, 16 aus dem Jahre 1926, elf aus dem Jahre 1927, zehn aus dem Jahre 1928, fünf aus dem Jahre 1929, sechs aus dem Jahre 1930, acht aus dem Jahre 1931 sowie weitere 120 Einspielungen aus den Jahren 1932 bis 1955. Darunter befindet sich auch die komplette Einspielung von „Don Pasquale“ auf 15 30-cm-Platten mit Saraceni, Badini, Poli, Callegari und dem Orchester und Chor der Scala unter dem Dirigenten Sabajno. Außerdem sind 26 Langspielplatten aufgeführt, die indessen nicht alle ausschließlich von Tito Schipa besungen worden sind. Wer sich eine erste Vorstellung von dem Zauber dieser eigenartigen Stimme machen will, sollte sich die Platte COLH 117 (His Master's Voice) aus der Serie „Great Recordings of the Century“ anhören. Sie gibt eine ausgezeichnete Einführung in die Kunst Schipas, da sie Arien, Duette und Lieder enthält und die verschiedenen Facetten dieser Tenorstimme in charakteristischen Beispielen vorstellt. Wer dann Vergnügen an der Kunst Schipas gefunden hat, dem sei empfohlen, sich den kompletten „Don Pasquale“ zu verschaffen, der inzwischen unter der Nummer QALP 10121/23 auch als LP-Umschnitt erschienen ist. Noch in der Aprilnummer von „The Gramophone“ wird Schipas Darstellung des Ernesto als unerreicht beurteilt.



Was beschäftigt die anderen?

Wer den Beziehungen Goethes zur Musik nachgeht, wird bald feststellen, daß der Dichter entgegen weitverbreiteten Meinungen und Vorurteilen durch Herkommen und Ausbildung wesentlich musikgebildeter und kenntnisreicher war als ursprünglich angenommen. Goethe hatte in seiner Jugend nicht nur Unterricht im Klavier- und Cellospiel erhalten und als 58jähriger in Weimar als Bassist einem Hauschor angehört, er hat sich auch als Komponist eines vierstimmigen Tonsatzes versucht und 1810 analog der „Farbenlehre“ eine „Tonlehre“ veröffentlicht. Die Musik als „das wahre Element, woher alle Dichtungen entspringen und wohin sie zurückkehren“, hat den Dichter zeit seines Lebens begleitet. Sie war ihm oft eine Trösterin, um „die Seele zu lindern und die Geister zu entbinden“. Die italienische Schallplatten-Zeitschrift „Discoteca“ hat sich in ihrer Mai-Juni-Ausgabe dieses Stoffes angenommen. Kastraten waren bekanntlich im Italien des 16. bis 19. Jahrhunderts als Sänger mit ausgesucht schönen Sopran- und Altstimmen außerordentlich beliebt. In der päpstlichen Kapelle seit 1562 und in der Oper bis zum 19. Jahrhundert — hier in den wesentlichen Frauenrollen — behaupteten sich Kastratensänger. Das amerikanische Musik-Journal „HiFi/Stereo Review“ untersucht in seiner Juli-Ausgabe das Kastratenwesen und

kommt dabei zu der Erklärung, daß möglicherweise irrümliche Auslegung von Bibelstellen, nach denen der Frau während des Gottesdienstes Schweigen auferlegt war, Entstehung und Verbreitung der Kastratensänger entscheidend mitbestimmt haben könnte. Mozarts 23 Klavierkonzerte, nach Alfred Einstein „die Krönung und der Gipfel seines instrumentalen Schaffens überhaupt, zum mindesten auf dem Gebiet des Orchestralen“ und „Verschmelzung des Konzertanten mit dem Sinfonischen“, beanspruchen ein ebenso sachkundiges wie anspruchsvolles Publikum. „Audio Record Review“ veröffentlicht im Juli-Heft zu diesem Thema ausführliche Anmerkungen und gibt diskografische Hinweise auf das zur Zeit angebotene Repertoire an Stereo-Produktionen. Nur sechs Pianistennamen werden dabei in der von dem Autor Kenneth Dommett getroffenen Zusammenstellung der besten Aufnahmen von Mozart-Klavierkonzerten genannt: Géza Anda, Robert Casadesu, Ingrid Haebler, Wilhelm Kempff, Artur Schnabel und Rudolf Serkin. Erstaunlicherweise fehlt Clara Haskil im Reigen dieser erlauchten Tastenvirtuosen. Immerhin wissen Kenner und Liebhaber, daß ihre beiden bei Philips und DGG publizierten Schallplatten mit den Klavierkonzerten KV 415, KV 466 und KV 491 quasi Modellaufnahmen darstellen. wg

IN EINEM SATZ

In Darmstadt werden vom 21. August bis zum 3. September die 21. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik abgehalten. György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Theodor W. Adorno, Lejaren Hiller und Herbert Brün werden Vorlesungen halten. Der gleichzeitig stattfindende Kongreß ist in diesem Jahr unter das Thema „Neue Musik — Neue Szene“ gestellt.

Der „Warschauer Herbst“ findet vom 17. bis 25. September 1966 zum zehntenmal statt. Auf dem Programm des internationalen Festivals der modernen Musik stehen neben Aufführungen der modernen Klassiker zahlreiche Ur- und Erstaufführungen. Außer polnischen Orchestern, Dirigenten und Solisten wirken unter anderem als Gäste mit: die Moskauer Philharmoniker unter Kyrill Kondrashin, Bruno Maderna, Mstislaw Rostropowitsch und Artur Schnabel.

Nach Gastspielen in den Jahren 1962 und 1964 konzertierte die Philharmonica Hungarica in diesem Jahr zum drittenmal unter der Leitung ihres Chefdirigenten Miltiades Caridis bei den Athener Festspielen. Das Orchester führte dabei Carl Orffs „Carmina burana“ zum erstenmal in Griechenland auf.

Das berühmte Newport Jazz-Festival erhält in diesem Jahr eine weitere neue Nuance: Nachdem das Jazzfestival durch die Folk- und Protestsong-Welle fast überrollt ist — 1965 kamen 40 000 Besucher zu den Jazzveranstaltungen, 76 000 zu den Folklore-Konzerten —, wird diesmal das Ensemble der New Yorker Met fünf Vorstellungen geben und mehrere Werkstattseminare abhalten. Auf dem Programm stehen unter anderem Aida, Carmen und die Bohème.