

Guido Cantelli zum Gedenken

24. November 1956, gegen Mitternacht. Auf dem Pariser Flugplatz Orly, wo Schneetreiben und Nebel herrschen, gelingt es dem Piloten nicht mehr, die viermotorige DC - 6 B, die von Italien nach dem Zwischenhafen Shannon (England) unterwegs ist, vom Boden hochzureißen. Bei der Ortschaft Paray-Vielles Posten rast die Maschine gegen ein dreistöckiges Haus. Die eben getankten 22 000 Liter Flugbenzin explodieren. — Man fand 33 Tote. Unter ihnen den 36jährigen italienischen Dirigenten Guido Cantelli, der wenige Tage zuvor zum musikalischen Oberleiter der Mailänder Scala bestimmt worden war und sich, nach einem Konzert in seiner Geburtsstadt Novara, auf der Reise nach New York befand, wo er seinen Lehrer und Freund Arturo Toscanini besuchen wollte. Die musikalische Welt betrauerte die stärkste Dirigentenbegabung der jungen Generation, den Kronprinzen der Toscanini-Schule, den in der Alten wie der Neuen Welt meteorhaft zu höchstem Ruhm aufgestiegenen Interpreten von universellem Gepräge.

Eine schwer deutbare Melancholie liegt über fast allen Porträts, die uns von Guido Cantelli geblieben sind. Das schmale, aristokratische Gesicht, das ein Filippo Lippi oder Giovanni Bellini

gemalt haben könnten, schien selten zu lächeln. Dabei gab es nichts Sieghafteres, mehr Apollonisches als einen Auftritt Cantellis in der Konzertarena. Ein hochgewachsener, gertenschlanker Maestro, mehr Jüngling als Mann, stürmte mit un-nachahmlicher Eleganz und einer strahlenden Faszination ans Pult. Ein begnadeter Himmelstürmer der Musik, auf dessen Zügen der Widerschein jugendlicher Begeisterung für das Höchstmaß an künstlerischer Leistung lag. Ob er sich in der Carnegie Hall an der Spitze der New Yorker Philharmonie zeigte, ob er das Orchester der Mailänder Scala auf Europa-reisen zu Triumphen führte, ob er bei den Salzburger Festspielen die Wiener Philharmoniker zu feurig-farbigen Paraden hinriß — stets teilte sich dieses Außergewöhnliche vom ersten Auftakt an den Musikern wie dem Publikum mit.

Guido Cantelli war mit dem Taktstock aufgewachsen. Schon als Junge vertrat der 1920 im oberitalienischen Novara geborene Cantelli den Vater, der Militärkapellmeister gewesen war. Das musikalische Rüstzeug holte er sich bei Giorgio F. Ghedini, für dessen archaisierende Kompositionen er sich zeitlebens einsetzte und der ihm wohl auch das sensible Ver-

ständnis für die hochbarocke Welt Vivaldis vermittelt hat, das wir auf der nachgelassenen Aufnahme der „Vier Jahreszeiten“ bewundern. Die erste Anstellung fand er am Coccia-Theater seiner Heimatstadt, dessen Direktor fünf Jahrzehnte zuvor der aufstrebende Toscanini gewesen war. Der Krieg zwang Cantelli wider seinen Willen in die Uniform.

Nach dem Kriege leitete er die ersten Konzerte des mühsam wieder zusammengerufenen Scala-Orchesters. Seinen Einzug in das Scala-Theater hielt er 1948. Auf einer Probe lernte Toscanini ihn kennen und bot ihm spontan Unterweisung und Freundschaft an. Über sein Verhältnis zu dem Großmeister des Taktstocks berichtet Cantelli in einem Interview mit einem englischen Journalisten:

„Es verstimmt mich, wenn ich lese, ich kopiere Toscanini. In den vergangenen Jahren hat Toscanini wohl bei 60 meiner Konzerte und bei über 100 Proben im Parkett gesessen. Er hat nie versucht, meine Interpretationen zu beeinflussen. Vielleicht haben wir musikalisch eines gemeinsam: Wie er nehme ich die Arbeit sehr ernst. Wie er habe ich verbissen und unablässig studiert. Aber ich kopiere weder Toscanini noch einen anderen Dirigenten. Ich hole mir meine Tempi für Beethoven von Beethoven selbst. Ich bin nicht sicher, daß dies bei jedem Kollegen der Fall ist. Sobald wir uns einem klassischen Werk gegenübersehen, sind wir versucht, die letzte beste Aufführung zu imitieren, die wir gehört haben. Bevor ein Dirigent mit der Arbeit an einem Werk beginnt, sollte er Wasser und Seife nehmen und sich die Ohren reinigen. Er muß alle Erinnerungen an diese oder jene Aufführung hinwegspülen. Wichtig allein sind die Noten!“



Außerlich sahen Guido Cantellis Programme nach virtuoser Schau- stellung aus. Er liebte es, mit einer Rossini-Ouverture zu beginnen und eine Verdi-Ouverture zuzugeben. Da leuchtete sein Sinn für Affekt und Effekt, und man beklagt es, daß keine Opernaufnahme von Cantellis Hand auf uns gekommen ist. Er überraschte gern mit seinem für einen Italiener gewiß nicht alltäglichen Verständnis für Mozart. Die Schallplatte mit der frühen A-dur-Symphonie und dem Dorfmusikantenspaß zeigt nicht jene für italienische Dirigenten übliche Robustheit in Sachen der Mozart-Interpretation; es geht sehr ästhetenhaft und verspielt zu, ein wenig impressionistisch und elegant. Für den Impressionismus hatte Cantelli eine glückliche Hand; er dirigierte fast kein Programm ohne ein Werk von Debussy oder Ravel. Seine Auffassung der neueren Franzosen-Aufnahme von Debussys Nocturnes und Ravels „Daphnis et Chloé“ — trug bei aller Feinfühligkeit des Klanges wie des Rhythmus einen farbig-orgiastischen Zug, ein Bekenntnis zu der sinn- freudigen Diessseitigkeit dieser Musik, zu dem vitalen Glanz und dem mondänen Nervenkitzel dieser Manifeste des Instrumentations-Raffinements. Sein Impressionismus hatte „Körper“, wie ihn etwa ein erlesener Wein hat.

Die deutsche Romantik liebte Cantelli vor allem. Mendelssohns „Italienische Symphonie“ erklang nie wieder mit so viel A-dur-Brio, Saltarello-Wirbel und Romanzen-Kantilene wie unter ihm. Die Deutung von Schumanns Vierter hat die Schallplatte aufbewahrt: Symphonisches Schwelgen eines ewigen Jünglings, poetisches Feuer in der gesangvollen Plastik der Themen, rhythmische Verve in der Deklamation der als schwerblütig verschrienen Instrumentierung, Zauber und Glanz, Elegie und Schwung der Schumann-Interpretation, die seit Cortot zu den köstlichsten Besonderheiten romantischer Interpretennaturen gehört. Cantelli wußte Brahms aufzuleuchten, ohne den Pessimismus seiner Symphonik anzutasten. Die Erste zeigt unter Cantelli das klassische Gepräge, dessenthalb sie Bülow als „Beethovens Zehnte“ ansprach: klar und bezwingend in der Form, edel in dem nie übersteigerten Ausdruck, schlank im Klang und zu großartiger, doch untheatralischer Stretta-Wirkung beim Finale gesteigert. Die Dritte, das Manifest des heroischen Pessimismus, legte Cantelli auf Präzision des Rhythmus und Noblesse des Klanges an, mit titanischen Aufschwüngen und einem Verebben in wohlklingender Resignation, mit einer von jeder Biederkeit freien Deklamation des heiklen dritten Satzes und einem verblüffenden Naturgefühl für die Herbstfarben des Andante.

Die „mondäne“ Romantik verstand er ohne salonhaftes Parfüm. Tschaikowskys 5. und 6. Symphonie werden von italienischer Sanglichkeit getragen, ohne willkürliches Rubato zu mächtigen Steigerungen gebracht und in ihren Klangreizen bis ins kleinste der pseudo-kontrapunktischen Details ausgekostet. „Romeo und Julia“ offenbart sich als „Phantasie-Ouverture“, nicht als zerfließende Tondichtung: kernig in der Form, fast verschleiert im Klang, gemäßigt in den Zeitmaßen und Ausbrüchen. Zu den edelsten Hinterlassenschaften Cantellis zählt die Interpretation des Siegfried-Idylls: ein zartes, intimes Geburtstagsständchen, wie Wagner es empfunden hatte, schwebend in Streicher-Anmut, kantabel im Fließen des Melos.

Der jähe Tod Guido Cantellis war der schwerste Schlag, der dem Musikleben der Gegenwart zugefügt worden ist. Toscanini traf der Verlust des Freundes, dem er in Italien und in den USA alle Wege geebnet hatte, so schwer, daß er, der stets Aufbegehrende, drei Monate später resigniert die Augen schloß. In der Schallplattenreproduktion bleibt der Zauber Cantellis gegenwärtig, der Abglanz beängstigend früher Meisterschaft, das apollinische Feuer eines Pult-Genies.

Karl Schumann

Im Anfang war das Lied . . .

Zweifellos befinden wir uns heute auf dem Rückwege zur Musik eines Jahrtausends, das noch vor 50 Jahren endgültig verklungen schien. Den Gründen kann hier im einzelnen nicht nachgegangen werden; doch kommen die Antriebe sicherlich nicht so sehr aus wissenschaftlich-historischem Interesse als vielmehr aus einem neuen, gesteigerten Lebensgefühl, das sich durch die eigenwertigen Ausdrucksformen alter Musik bestätigt, bereichert und zu eigenem Schaffen angeregt sieht. Daher kommt den folgenden Sätzen aus dem Vorwort des DG-Archiv-Katalogs besondere Bedeutung zu:

„... die Erkenntnis kann unser Verhältnis zum Kunstwerk zwar wesentlich vertiefen, der primäre Zugang zu ihm aber erfolgt nicht über die Erkenntnis, sondern über das Erlebnis. Dieses spontane Erlebnis der Musik vergangener Epochen durch eine klingende Denkmäler-Ausgabe zu erschließen, ist das Hauptanliegen der Archiv-Produktion.“

Hier soll uns zunächst das Lied beschäftigen — nicht im heutigen engeren, sondern im mittelalterlich weiteren Sinne. Wahrh doch alles Musizieren bis in die Lutherzeit hinein die natürliche Bindung an das Singen; das Instrumentenspiel hat sich noch nicht als „absolute“ Musik von Lied und Tanz gelöst, es dient ihnen vielmehr zur klanglichen Steigerung — verstärkend, begleitend und formal weiterführend. Daher ist der alte Begriff Lied weder als Volks- noch als Kunstlied aufzufassen (erst Herder schuf 1773 das Wort Volkslied), sondern auf die Ganzheit des singbaren Musiziergutes zu beziehen. Abgesehen von der liturgisch sanktionierten Gregorianik, die in mehreren Aufnahmen der Benediktiner-Abtei Beuron vor-

Donaueschinger Musiktage

Donaueschingen, das modernste und kürzeste aller Musik-Festspiele, verlief dieses Jahr in einer verhältnismäßig gedämpften Atmosphäre. Mit dem Tod des Prinzen Max Egon zu Fürstenberg, der wesentlich dazu beigetragen hat, die Donaueschinger Musiktage nach dem Kriege wieder ins Leben zu rufen, verloren die Festspiele ihren Gönner und ihre beliebteste Persönlichkeit.

Igor Strawinsky, Wolfgang Fortner und Pierre Boulez komponierten Werke, die dem Gedächtnis des Prinzen gewidmet sind und die jeweils vor Beginn der drei Konzerte aufgeführt wurden.

Die ernsthafte Erkrankung, die Hans Rosbaud verhinderte, das Südwestfunk-Orchester zu dirigieren, warf ebenfalls einen Schatten auf das mit Musik angefüllte Wochenende, das letzte Festival der Saison. Das Orchesterkonzert, das Rosbaud dirigieren sollte, wurde von Pierre Boulez übernommen, der Erstaunliches leistete, und das Kammerkonzert dirigierte Hilmar Schatz.

Sieben Kompositionen von Anton von Webern wurden in dem Eröffnungskonzert aufgeführt. Wie alle Werke dieses Komponisten waren sie kurz, aber höchst komprimiert und verlangten das Äußerste an Konzentration von dem Publikum, das sich kaum rührte, um ja keinen der zarten Töne zu überhören, die von der kleinen Gruppe auf der Bühne ausgingen.

Über die Forschungsbereiche I bis IV der Archiv-Produktion (DG) von Armin Greifenberg

liegt (Forschungsbereich I), ergeben sich daher zahllose Fragen, um deren Lösung sich die Musikwissenschaft der letzten Jahrzehnte bemüht hat (Entschlüsselung alter Notierungen, Mensurierung, Stimmbesetzung, Instrumentenwahl usw.) Heute kommt es der Wiedergabe gesicherter Fassungen zugute, daß im Instrumentenbau alte Modelle nachgebaut oder weiter entwickelt wurden, die für die historisch getreue Verklangerung alter Musik nicht entbehrt werden können (Blockflöte und Dulcian, Fidel und Violen, Krummhorn und Drehleier, Seitenformen der Laute usw.). Von Aufnahmen, in denen dieses Instrumentarium erklingt, nennen wir die mehrstimmigen Lieder des Oswald von Wolkenstein (1377—1445) und die Lieder und Spielstücke des hochbedeutenden Glogauer Liederbuches um 1480 (Forschungsbereich III). Beide Aufnahmen sind Zeugnisse eines Liedmusizierens, das durch die Kunst der Troubadours und Trouvères, der Minnesänger und der frühen Mehrstimmigkeit bereits vielfach bereichert wurde, ehe es in seine Frühblüte trat (Forschungsbereich II) (AP 13042 und AP 13030). Im Zeichen der Renaissance entfaltet sich hier das gesellige Musizieren des Bürger- und Patriziertums zu einer wlotoffenen Musikkultur von erstaunlichem Hochstand. Zwar waren die Menschen damals nicht etwa musikalischer als heute, aber ihre Musikalität wirkte sich in allen sozialen Schichten sichtbarer aus, da es ihnen nur im Ausnahmefall möglich war, sich auf einen musikalischen Beruf zu spezialisieren. So blühte die Hausmusik und mit ihr das Liedmusizieren.

Auch das berühmte Sammelwerk von Georg Rhaw, die Bicinen von 1545 (Zwiegesänge), gehört noch in diese instrumentale bereicherte Singpraxis (Forschungsbereich IV: APM 14003). Daneben steht die Hochblüte des A-cappella-Gesanges: Heinrich Isaak, der Schöpfer des unsterblichen Innsbruckliedes, dem

die Musikpflege am Hofe Kaiser Maximilians I. oblag — und die Meister des polyphon angelegten Chorsatzes: Ludwig Senfl und Leonhard Lechner (EPA 37007 und APM 14010). Die Melodie der Chorlieder liegt als Cantus firmus anfangs fast ausschließlich im Tenor, verlagert sich aber im Laufe des 16. Jahrhunderts mehr und mehr auf den Diskant, stets das gesamte Stimmgewebe thematisch durchformend. Unzählige Volksweisen der Zeit leben in dieser Chorkunst weiter, wie andererseits auch Originalweisen einzelner Meister durch das Chorlied im Volke verbreitet werden. So fließen Volks- und Kunstgesang im Strome des Liedes zusammen.

Vorzugsweise durch den italienischen Madrigalstil angeregt ist das mehrstimmige Chor- und Tanzlied in der homophonen, schlicht akkordischen Setzweise Hans Leo Haßlers um 1600 (APM 14010), während auf seiten des evangelischen Kirchengesanges in den kunstvollen Tricinen des Michael Prätorius (aus den Musae Sioniae IX 1610) die besonders im geistlichen Bereich gepflegte Polyphonie weiterlebt, hier allerdings in bewußter Synthese mit dem neuen homophonen Stil (APM 14003).

Daß die Archivaufnahmen nach allen Seiten hin ausgreifen, also auch zum Tanzliede und zu den rein instrumentalen Tanzformen, und dies nicht nur für den deutschen Kulturkreis, erübrigt sich fast zu sagen. So runden den Bereich der abendländischen Musik ab: die Ars nova in Frankreich, die niederländische Polyphonie, die italienische Mehrstimmigkeit, Palestrina und Lassus, französische Chansons, Orgel- und Lauten-Tabulaturen, spanische Meister und englische Virginalmusik. Schon heute umfaßt die Produktion wesentliche Dokumente der Gesamtentwicklung, wengleich manche hervorragende Einzelwerke und Gebiete, insbesondere der deutschen Musik, noch ausstehen, so z. B. das Locheimer Liederbuch, Spielmannsmusik, Minne- und Meistersang sowie weitere bedeutsame Zeugnisse volkläufigen und hausmusikalischen Musizierens und chorischen Singens aus der Blütezeit des Liedes (16. Jh.).

Der größte Teil des Programms war der selten aufgeführten Vokalmusik von Weberns gewidmet: Fünf Canons op. 16 für Sopran, Klarinette und Baßklarinette; fünf geistliche Lieder op. 15; drei Lieder op. 18 und sechs Lieder op. 14 nach Gedichten von Georg Trakl. Eva Maria Rogner erwies sich als eine ausgezeichnete Interpretin dieser außerordentlich schwierigen, verfeinerten Musik; sie sang mit großer Sicherheit und Leichtigkeit, es schien als hole sie die richtigen Töne aus der Luft. Trotzdem ist ein ganzes Webern-Programm ein fragliches Unternehmen — vor allem in einem so großen Saal wie der Stadthalle, wo die Intimität, die dieser Musik eigen ist, verlorengeht. Der Anblick eines Dirigenten, der eine Gruppe von nur drei Musikern dirigiert, war etwas grotesk, aber die musikalischen Resultate rechtfertigten dieses Vorgehen, vor allem bei Weberns komplizierter und anspruchsvoller Musik.

Das zweite Konzert bestand aus einer Gastvorstellung von Pierre Boulez mit seiner Pariser „Domaine musical“ — einer ausgezeichneten Gruppe, die ausschließlich zeitgenössische Werke aufführt. Der Höhepunkt dieses Konzertes war Henri Pousseurs „stereophonische“ „Rimes pour différent Sources sonores“, d. h. für geteiltes Orchester (ein Teil davon in der Galerie am anderen Ende des Saales) und Lautsprecher, die überall verteilt waren. Dieses Stück ist bemerkenswert aus verschiedenen Gründen: als eine sehr gelungene Synthese „reeller“ und elektronischer Musik; als die beste Komposition Pousseurs, die ich bis heute gehört habe. Denn hier spürte man einen musikalischen Impuls hinter den Formeln und Kalkulationen, nach denen diese Komposition geschrieben wurde. Er

fehlte z. B. in dem „Sextedo de Cuerdas“ des jungen argentinischen Komponisten Mauricio Kagel, das trotz der ausführlichen Programmotizen, die erklärten, was der Komponist bezwecken wollte, nichts als Langeweile und unangenehme Töne produzierte.

Die Reaktion des Publikums war interessant — ja sogar ermutigend. Kagels Gehirnakrobatik wurde ein lauwarmer Applaus gezollt, der ihn kaum auf die Bühne brachte, während Pousseurs Stück eine Ovation erhielt (mit Pfiffen gewürzt). Die „Kammermusik für 21 Instrumente und Schlagzeug“ des begabten polnischen Komponisten Wlodzimierz Kotonski — ein ansprechendes Stück in einem „gemäßigten“ punktuellen Stil — wurde ebenfalls warm aufgenommen.

Das Schlußkonzert des Südwestfunk-Orchesters wurde wiederum von Pierre Boulez dirigiert und enthielt ein amüsantes und witziges Werk „A Game Around a Game“ von dem Schweden Sven Erik Bäck, der glücklicherweise seinen Punktualismus nicht allzu ernst nimmt; das packende „Alleluja II“ von Luciano Berio, das interessante „stereophonische“ Beziehungen zwischen einem großen Orchester auf der Bühne und einem kleinen Orchester in der Galerie herausstellt; Roman Haubenstock-Ramatis farbige „Petit musique de nuit“ und eine großartige Aufführung von Bartoks Suite aus „Der wunderbare Mandarin“. Dieses Werk, zusammen mit Schönbergs Suite, opus 29, und Varèses genialen „Intégrales“ waren die einzigen vor-Webernschen Werke in dem diesjährigen Programm, das eines der künstlerisch erfolgreichsten war seit der Wiederaufnahme der Donaueschinger Musiktage in 1950. Everett Helm