

Notizen aus Italien

Unzweifelhaft war das italienische Musikleben in der ersten Hälfte dieses Jahres im wesentlichen auf Rossini eingestellt. Die Feierlichkeiten begannen bereits einige Monate vor dem lang erwarteten 29. Februar: Schon im vergangenen November bot das Theater von Triest eine Aufführung der „Italienerin in Algier“, dirigiert von Alberto Zedda, mit Lucia Valentini-Terrani und William Matteuzzi in den Hauptrollen; das Teatro San Carlo in Neapel brachte eine hervorragend besetzte „Elisabetta, Regina d'Inghilterra“, mit Chris Merritt, Rockwell Blake, Sumi Jo und Anna Caterina Antonacci, wieder von Alberto Zedda dirigiert. Drei weitere Produktionen gab es im Januar, zwei davon exzellente, eine – die am meisten beachtete – ein Flop: Der „Barbier von Sevilla“ am Teatro dell'Opera in Rom, zog vor allem Interesse auf sich durch die Regie von Carlo Verdone, einem sehr geschätzten Komiker. Amateurhafte, banale

Szene und ein metronomisches Dirigat von Piero Bellugi ließen Publikum und Kritik aufheulen. Auch die Sängerbesetzung gab Anlaß zu viel Kritik, mit Ausnahme der jungen Mezzosopranistin Sonia Ganassi, die in letzter Minute für Anna Caterina Antonacci als Rosina einsprang. Sonia Ganassi, Siegerin des internationalen Spoleto-Wettbewerbs, mit ihrem natürlichen Spiel und der körperhaften, warmen Stimme, hat sicher eine große Zukunft.

Triumphalen Erfolg ernteten Chris Merritt und Renato Bruson in einer neuen Produktion des „Guglielmo Tell“ in Verona. Sicher ist Merritt einer der besten gegenwärtigen Tells; aber ich ziehe seine Darstellung der Rolle an der Scala vor (von Philips live aufgenommen), auch wegen der inspirierten Leitung von Muti, verglichen mit der betulichen Lesart Evelino Pidòs in Verona. Bei weitem die beste Rossini-Aufführung der letzten Monate war der neue „Tancredi“ im Teatro Comunale von Bologna. Das Hauptverdienst kam dabei den Sängern – u.a. Mariella Devia, Bernadette Manca di Nissa, William Matteuzzi und Natale de Carolis – sowie Gianluigi Gelmetti zu.

Italien feierte Rossini natürlich

besonders im Februar: Hunderte von Konzerten fanden um den mythischen 29. statt, und ein spezieller Rossini-Zug (Konzerte und Videos im Fahrpreis enthalten) brachte die Musikliebhaber an die Orte der Hauptereignisse. Ausgangspunkt war Ferrara, wo „Il viaggio a Reims“ in der unübertroffenen Aufführung mit Abbado, Luca Ronconi und Gae Aulenti gegeben wurde. Besonders eindrucksvoll: Cheryl Studer und Tiziana Fabbricini (Muti's Violetta in seiner neuen „Traviata“ an der Scala, live aufgenommen von Sony).

Von Ferrara fuhr der Rossini-Express zum Geburtshaus in Lugo di Romagna und weiter nach Florenz zu einer Aufführung der Petite Messe Solennelle in St. Croce, unter den Fresken Giotto's. Eine Doppelaufführung beschloß die Februar-Feierlichkeiten: Das „Stabat Mater“ wurde in Mailand von Riccardo Muti und in Bologna von Riccardo Chailly zeitgleich aufgeführt.

Aber das Thema Rossini ist noch nicht beendet. Das älteste und wichtigste italienische Festival, der Maggio Musicale Fiorentino, widmete seine ersten beiden Konzerte dem Jubilar: das „Stabat Mater“ unter Myung-Whun Chung, und – zum ersten Mal vor diesem schwierigen und erfahrenen Publikum – Cecilia Bartoli mit Rossini-Arien. Sie wird auch die Protagonistin sein in einer Neuinszenierung der „Cenerentola“ in Bologna, mit der der Erfolg von „Tancredi“ wiederholt werden soll. Für die Decca soll das Werk anschließend aufgezeichnet werden. In der Scala erwartet man voller Ungeduld „La donna del Lago“ unter Muti, und Padua wird mit zwei wiederentdeckten Jugendmessen Rossinis an die Öffentlichkeit treten.

Über soviel Rossini geriet ein anderer prominenter Jubilar (fast) ins Abseits: Giuseppe Tartini, gestorben 1692. Nur Claudio Scimone widmete sich seinen Werken beim diesjährigen Veneto-Festival. *Gian Andrea Lodovici*

Mit einer imponierenden Aufführung von Arnold Schönbergs „Gurre-Liedern“ wurde Berlins Philharmonie nach fünfzehnmonatiger Schließung wieder eröffnet, mit neuer Decke und ohne Asbest im Foyer. Die 45 Millionen DM verschlingende Generalüberholung hat die Philharmonie – so scheint es jedenfalls – nicht in ihren klanglichen Eigenschaften verändert, was der von der Berliner Bauverwaltung nicht herangezogene Scharoun-Adlatus Edgar Wisniewski befürchtet hatte. Geblieben sind damit auch die akustischen Schwachpunkte des Saals, die freilich kaum einer der Freunde dieses architekturgeschichtlich so bedeutsamen Bauwerks eingestehen möchte. Übrigens, die „Gurre-Lieder“ nimmt Claudio Abbado mit den Wiener Philharmonikern auf (Deutsche Grammophon) und die Schallplattenproduzenten werden bei ihren Berliner Produktionen wohl weiterhin dem Provisorium der Jesus-Christus-Kirche in Dahlem treu bleiben – aus akustischen und logistischen Gründen. Die Philharmonie ist da nur die zweite Wahl. *ME*

Sinnleer

Wenn der Chronist mit der Entgegennahme einer Pressekarte nicht die Verpflichtung eingehen würde, über die Aufführung zu schreiben, er hätte schamhaft geschwiegen. Mit ihrer Premiere der „Afrikanerin“ hat die Deutsche Staatsoper vor Augen und Ohren geführt, daß das als Prestige-Operninstitution vorgesehene Haus Unter den Linden in seiner 249. Spielzeit mit den deutschen Provinzbühnen konkurrieren kann. Was als verspätete Hommage an den einstigen Berliner Generalmusikdirektor Giacomo Meyerbeer zu dessen 200. Geburtstag gedacht war, wurde zur sinnentleerten Opernparodie. Die Hauptpartien waren fehlbesetzt, der Regisseur überfordert. Selica, die treue und einsichtige afrikanische Prinzessin wurde von Uta Priew mit dem geradlinigen Charme einer Rotkreuzschwester gesungen und gespielt. Vasco da Gama, der wagetüchtige Eroberer wurde dank des Ensemblégastes George Gray, dem unglücklich ausgesuchten Sänger mit enger, starrer Stimme, zur Karikatur eines Heldenentors. Einzig der Bösewicht Don Pedro (René Pape)

und – mit Abstrichen – Ines (Susan Anthony) konnten stimmlich und darstellerisch überzeugen. Frank Sarnowski hat mit seiner unbedarften, einfalllosen Regie dem Komponisten einen Bären dienst erwiesen. Weder gab es ein Zurückgreifen auf die Tradition der Grand Opéra noch auf die Berliner Tradition einer aktualisierenden Umdeutung – die sich bei dem mit Abwicklung und Ko-

lonialismus gebeutelten Ensemble besonders angeboten hätte. Orchester und Dirigent (Wolfgang Rennert) mußten angesichts der desolaten Situation als erste Prügelknaben gleich nach der Pause dienen. „Mehr üben“ schallte es aus den Zuschauerraum, und „Armer Meyerbeer“. Armes Publikum und arme Kritiker, muß man hinzufügen.

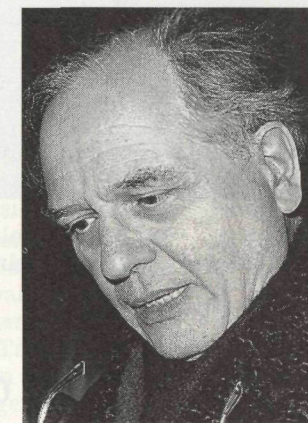
Martin Elste

Konfrontation mit dem Ewigen

Er fühlte sich machtvoll hingezogen „zu diesen Feuerschwertern, diesen jähern Sternen, diesen blau-orangen Lavaströmen, diesen Planeten von Türkis, diesen Violettönen, diesem Granatrot wuchernder Verzweigungen, diesem Wirbel von Farben und Tönen in einem Wirrwarr von Regenbögen“, fand gewissermaßen zwangsläufig zu „schillernder, verfeinerter, wollüstiger Musik – wohlverstanden, nicht sinnlich gemeint –; einer Musik, die sich wiegt, die singt (Ehre sei der Melodie, der melodischen Phrase!); einer Musik, die neues Blut ist, eine sprechende Gebärde, ein unbekannter Duft, ein Vogel ohne Schlaf; einer Musik wie Kirchenfenster, ein Wirbel von komplexen Farben; einer Musik, die das Ende der Zeiten ausdrückt, die Allgegenwart, die verklärten Leiber, die göttlichen und übernatürlichen Geheimnisse, einen theologischen Regenbogen.“ (1944)

Standortbestimmungen und Bekenntnisse über Motivation und Intention des eigenen Tuns stehen stets in neuem Licht, wenn der, der sie abgelegt hat, nicht mehr unter uns weilt. Durch Olivier Messiaen – er starb in Paris am 28. April 1992 zu nächtlicher Stunde an den Folgen einer Operation – verlor das Musikleben eine dominierende Persönlichkeit.

In Avignon (Vaucluse) kam der Sohn eines Anglisten und einer Dichterin zur Welt, halb flämischer, halb provençalischer Ab-

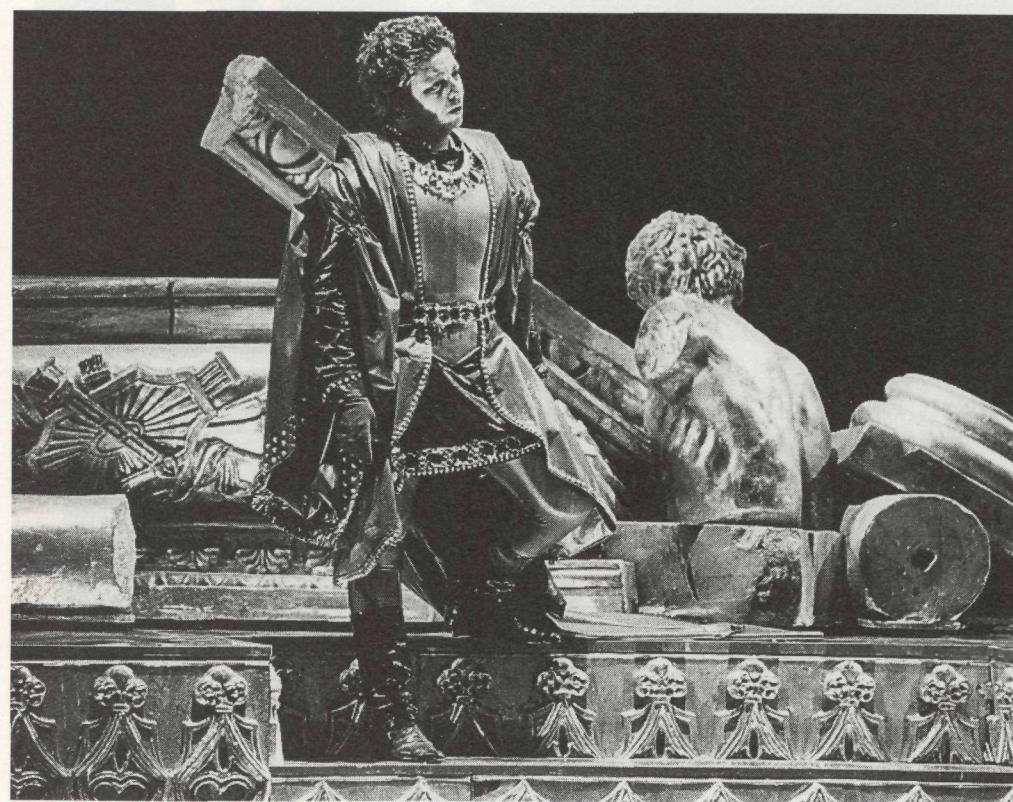


Olivier Messiaen

kunft: am 10. Dezember 1908. Sein Leben lang arbeitete Messiaen mit Vorliebe in heimatlichen Gefilden, im Angesicht der gewaltigen Berge und Gletscher um den Mont Blanc, um Grenoble. Die musikalische Ausbildung führte über private Klavier- und Harmoniestunden zum Studium am Conservatoire de Paris: Komposition bei Paul Dukas, Orgel bei Marcel Dupré. Kurz nach Studienabschluß (1930) erfolgte die Berufung als Titulaire von St. Trinité, wo Messiaen bis 1964 als gläubiger Katholik allsonntäglich vier Organistendienste verrichtete. Auch in der Folgezeit, bis ins hohe Alter, kehrte er immer wieder an sein Stamminstrument zurück. Pädagogisch wirkte er, mit einem Einfluß wie in unserem Jahrhundert sonst nur Schönberg und Cage, an verschiedenen (Pariser) Instituten: an der Schola Cantorum, der Ecole normale de Mu-

Foto: FF-Archiv

Foto: Teatro Comunale di Bologna



sique sowie am Conservatoire. Dort machte er einen aufsehen-erregenden, da interkulturell orientierten Unterricht, der sich mit der Ästhetik europäischer und fernöstlicher, vor allem indischer Musik befaßte. Zu denen, die kamen und staunten, gehörten Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Iannis Xenakis. Mit der epochemachenden seriellen Technik überraschte Messiaen 1949 in Darmstadt; Ende der 30er Jahre hatte er sich noch gewissen anti-neoklassizistischen Idealen verschrieben und dafür die Gruppe „Jeune de France“ gegründet. Aber beides blieb Episode. Mit modischen Etiketten läßt sich die künstlerische Handschrift Messiaens nur phasenweise verstehen, es sei denn, man wollte sie durchweg als Schreibweise eines enthusiastischen Ornithologen abstempeln. Der Vogelwelt widmete Messiaen ausgiebige Studien – ihr lauschte er ab, was sich domestiziert dann in seiner naturnahen Musik wiederfand. An eigenen Tonleitern (Modi) bewährte sich sein ausgeprägtes rhyth-

misches Sensorium. Als Theoretiker und Exeget zeigte der mit internationalen Auszeichnungen überhäufte Shakespeare-Verehrer stilistische Gewandtheit, im Bewußtsein einer umfassenden rhetorischen Ausdruckspalette.

Den visionären und zugleich konstruktivistischen Zügen von Messiaens kompositorischem Œuvre begegnet man innerhalb seiner Orgelmusik (wichtig vor allem „Livre d'Orgue“ und „Nativité du Seigneur“); unter den exotisch-schillernden Klavierstücken, übrigens erstaunlich selten Gegenstand von Plattenaufnahmen, ist der „Catalogue d'oiseaux“ hervorzuheben, die gewichtigen „Quatre Etudes de Rythme“ verfolgen didaktische Hintergedanken. Das einzige kammermusikalische Werk Messiaens ist das „Quatuor pour la fin du temps“ für Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier, eine vielschichtige Apokalypse aus der Zeit, die Messiaen in deutscher Kriegsgefangenschaft nahe dem schlesischen Görlitz verbrachte. Ein phantastisches Indien stellt die lasziv-klang-

süchtige Tristan-Variante der „Turangalila“-Sinfonie vor, durch Leonard Bernstein 1949 in Boston uraufgeführt. Freilich scheiden sich die Geister an (kitschigen?) Monströsitäten dieser Art, wie auch an breitgewalzten Andachten nach Art des Opernorchesters „François d'Assise“, durch das greise Komponist in parsifaleskem Ausmaß seinen meditativen Neigungen nachgab. Auf den kleinsten gemeinsamen Nenner gebracht, belegen die vielfach freskenartigen Partituren Messiaens mit ihrer Mixtur aus Mystizismen und Kalkül nachdrücklich den Sublimierungswillen eines Einzelgängers, der eingestandenmaßen Farben hören konnte, bei Farbwahrnehmungen akustische Reize empfand. Insofern war Messiaen wirklich, wie oft gesagt wurde, so etwas wie der Chagall der Musik. Seine synästhetischen Fähigkeiten nutzte der Komponist mit unzeitgemäßer Hingabe zur Andeutung des Numinosen. Sein letztes Werk trug den Titel „Sourire“ – Lächeln. Volkmar Fischer

Notizen aus London

Entgegen allen Erwartungen muß sich die britische Kulturszene damit abfinden, für weitere fünf Jahre einer konservativen Regierung ausgesetzt zu sein. Der zurückliegende Wahlkampf hatte entgegen der Thatcher-Jahre auch die Kunst auf seine Fahnen geheftet. Tories und Labour badeten gleichermaßen in blumigen Phrasen und Versprechungen, ohne sich allerdings festzulegen. Die Stimmenjagd stand unter dem bedrückenden Wissen, daß Kultursubvention nach kontinentalem Vorbild mehr denn je in weite Ferne gerückt ist, weil die dafür benötigten zusätzlichen Gelder nicht vorhanden sind. Noch in der vergangenen Legislaturperiode hatte die Regierung von John Major der Schaffung einer staatlichen Lotterie zugestimmt. Die

erwarteten Einnahmen von jährlich etwa 3 Billionen Mark sollen gleichermaßen zum Kauf von Kunstwerken, zur Erhaltung von Baudenkmälern und Museen, sowie zur Finanzierung von Sportstätten verwendet werden. Nach ihrem unerwarteten Wahlsieg werteten die Konservativen den gesamten Kulturkomplex zumindest politisch auf. Der neue Kultusminister David Mellor gehört erstmals in der britischen Geschichte dem Kabinett an. Zugleich steht er an der Spitze eines neu gegründeten Mammutministeriums mit der übergreifenden Bezeichnung „Ministry for National Heritage“. Es vereint die Verantwortung für Kunst, Medien, Staatslotterie, Sport und nationales Kulturerbe unter einem Dach. Dadurch ist die Zukunft des Arts Council of Britain in Frage gestellt. Diese einstmals segensreiche, regierungsunabhängige und nach dem sog. „arm's length“-Prinzip operierende Institution zur gerechten Vergabe der staatlichen Subventionen war bereits unter Frau Thatcher zu einem regierungs-

hörigen Organ umfunktioniert worden. Jüngste von oben angeordnete Dezentralisierungs- und Regionalisierungsbestrebungen haben seine Befugnis weiter eingeschränkt. Inzwischen dachte die Regierung bereits laut darüber nach, auch die bedeutendsten Londoner Institutionen, darunter das Royal Opera House, direkt zu finanzieren. Ein Entrüstungsturm war die Folge. Man befürchtet nicht ganz zu Unrecht Dirigismus und Bevormundung, vor allem aber eine erhebliche Benachteiligung all der Organisationen, die noch von der Gunst eines geschrumpften Arts Council abhängig bleiben. Das Royal Opera House enthielt sich jeder Stellungnahme. Ihm käme der Vorschlag entgegen. Die Regierung sähe sich dann gezwungen, das hochverschuldete britische Flaggschiff vor dem weiteren Verfall zu retten und endlich adäquat zu subventionieren. Wie auch immer der Kuchen verteilt wird, wer auch immer über ihn bestimmt, größer dürfte er kaum werden. Dies aber, zusammen mit der Aussicht, daß ein zentra-

Einen Höhepunkt im Londoner Musikleben bot die Produktion der letzten Britten-Oper „Tod in Venedig“ an der Covent Garden Opera. Philip Langridge sang den Gustav von Aschenbach, Giacomo Ciriaci tanzte den Tadzio (Foto).

les Regierungsorgan die Richtlinien bestimmt, läßt eine weitere Beschneidung der kulturellen Vielfalt Großbritanniens befürchten.

Am Royal Opera House beendete Johannes Schaaf mit dem „Don Giovanni“ seinen Da Ponte-Zyklus. Düstere teutonische Eingleichigkeit und schwarze, von Wolkenprojektionen überdeckte Wandschluchten diktierten das Bühnengeschehen. Dieser Don Giovanni – laut Johannes Schaaf der letzte individuelle Held, mit dessen Abreise in die höllische Unterbühne das bürgerliche Zeitalter beginnt – genoß sich selbst mit einer Gier ohnegleichen. Ihm war alles erlaubt. In widerwärtiger Selbstherrlichkeit triumphierte er eiskalt und ohne den geringsten Charme über seine Opfer. Zum Ausklang des Finales sehen sich die Akteure ihrer Abhängigkeit beraubt, verwandeln sich in Spießbürger und süffeln genüßlich Tee. Das eindimensionale Schauermärchen inklusive des weiblichen Nackteis, den Don Giovanni zu seiner letzten Mahlzeit verspeiste, flimmerte nicht nur über die britischen Bildschirme und dürfte somit alsbald auch in Videoform zugänglich sein, es war auch Königin Elizabeth zu Ehren des 40. Jahrestages ihrer Thronbesteigung serviert worden. Trotz eines hervorragenden Ensembles, daunter eine blendend disponierte Carol Vaness (Donna Anna) und der überragende Bryn Terfel als Masetto, stimmte auch die musikalische Interpretation nicht recht froh. Bernard Haitink forcierte die Partitur, was zu ständigen Schwankungen zwischen Bühne und Orchestergraben führte und selbst einem solchen Routinier wie Thomas Allen in der Titelrolle böse mitspielte.



Foto: Clive Bardal/Covent Garden

Anders dagegen die bisher erste Eigenproduktion von Benjamin Britten nach wie vor umstrittenem „Death in Venice“. Hier übertraf sich Covent Garden selbst und bot einen Abend ohne Schwachstellen. Colin Graham und Stuart Bedford, zwei Britten-Experten, die bereits für Regie und Dirigat der Uraufführung in Aldeburgh verantwortlich zeichneten, hatten sich daran gewagt, das häufig gefährlich abnormale und an der Grenze persönlicher Rechtfertigung entlangbalancierende Opus neu zu überdenken. Für die von Britten bewußt integrierten choreographischen Belange stand ihnen mit dem Dänen Kim Brandstrup ein ebenbürtiger Partner zur Seite. Colin Graham, auch für das Bühnenbild verantwortlich, gelang ein fließender, ineinander übergreifender Szenenwechsel, dessen Atmosphäre von den anläßlich der Uraufführung entworfenen Bildprojektionen des englischen Malers John Piper und zeitgerechten Dias Venedigs geprägt wurde. Unter Stuart Bedford gewann die Partitur eine bisher ungehörte Vielschichtigkeit, eine subtile, zarte und zugleich tief-sinnige Entrücktheit. Wieder einmal bewies Philip Langridge als Aschenbach seinen phänomena-

len bühnendramatischen Instinkt; in Giacomo Ciriaci, einem Studenten der Royal Ballet School, blieb er einem unaufdringlichen, dezenten Tadzio von jugendlichem Aussehen ausgeliefert. Für das Gelingen dieses Wurfs waren Künstler und nicht, wie so häufig, sich selbst beweihräuchernde Dilettanten am Werk.

Eine heimtückische Hautkrebserkrankung hatte Roger Norrington im vergangenen Jahr dazu gezwungen, seine längst zur festen Institution gewordene musikalische Wochenend-Erfahrung in der Queen Elizabeth Hall abzusagen. Die Gefahr scheint gebannt und so kam es dieses Jahr wieder zu einem „Experience“-Wochenende. Auf seiner Entdeckungsreise durch die verschiedenen Stadien der abendländischen Musik ist Norrington inzwischen bei der deutschen Romantik gelandet. Mit ungebrochenem Elan servierte er seiner begeisterten und treuen Gefolgschaft eine „Brahms-Experience“, die in einer Aufführung von „Ein Deutsches Requiem“ gipfelte. Referate und kurze Beiträge zur Aufführungspraxis und den von Brahms bevorzugten herkömmlichen Blasinstrumenten gipfelten am Samstagabend in ei-

nem vorbereitenden Konzert: Hier beleuchtete Norrington nicht nur als Dirigent, sondern auch als geistreicher Kommentator jene Werke von Gabrieli, Schütz und Bach über Mozart, Mendelssohn und Schumann, die Brahms nachweisbar beeinflussten. Am Sonntag folgte dann das „Requiem“. Wie in der Hamburger Uraufführung 1869 postierte er seinen 50köpfigen Schützchor links (Sopran und Baß) und rechts (Alt und Tenor) neben das Orchester mit Blick in den Saal, was die Wirkung einer auf hundertprozentige Textverständlichkeit ausgerichteten Interpretation ungemein steigerte. Ebenso hielt er sich an die ursprüngliche Orchesteranordnung mit zwei gleichen Streichergruppen zu

beiden Seiten des Dirigenten. Norringtons Dirigat hielt sich an keine Metronomangaben, auf die Brahms bewußt verzichtet hatte, sondern gehorchte dem eigenen guten Geschmack und dem musikalischen Instinkt. Er säuberte die Luft von Weihrauch und zauberte eine farbige, direkte und vitale Darstellung, der man sich schwer entziehen konnte. Jedes Detail war durchdacht und stand trotz ungewöhnlich vehementer, jedoch nie zügelloser Tempi in seinem Zusammenhang. Man kann auf die im Anschluß an das Wochenende in Angriff genommene Einspielung gespannt sein, auch wenn hier die persönliche Aura Norringtons nur bedingt zum Tragen kommt.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Andrew Davis und die „British Line“

Redet man von Engländern, so pflegt irgendwann einmal unweigerlich das Stichwort zu fallen: „understatement“. Gemeint ist eine Art Unaufdringlichkeit und Bescheidenheit, das Unspektakuläre, das Menschen und Karrieren jenseits des Kanals in den Augen der Kontinentalen so häufig anhaftet. Andrew Davis zum Beispiel ist einer, auf den das Attribut paßt: Seit seinem Einspringen für Eliahu Inbal beim BBC Symphony Orchestra 1970, seit seiner Arbeit mit dem Royal Liverpool Orchestra, dem London Philharmonic und dem BBC Scottish Symphony Orchestra in Glasgow, seit 1986 in seiner Position als Leiter der Glyndebourne Festival Opera und seit drei Jahren als Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra ist sein Name in Großbritannien ein Begriff für allererste Dirigier-Klasse. Hierzulande freilich ist der 48jährige noch weitgehend unbekannt – und wenn er dann dirigiert: sehr klar in seinen Gesten, mit konzentriertem Blick auf die Details der Partitur, mit dem untrüglichen Blick des Opern-Geschulten für effektvolle Dramaturgie und Nuancen der musikalischen Rhetorik, dann haftet Andrew Davis gar der Ruch einer

(späten) Neuentdeckung an.

Doch sein Name kommt zunehmend ins Gespräch. Das liegt mit daran, daß er, der zahlreiche Aufnahmen mit dem Toronto Symphony Orchestra eingespielt hat, jetzt auch einem deutschen Label vertraglich verbunden ist: Gemeinsam mit der Teldec hat Andrew Davis eine „British Line“ initiiert, eine Serie von Aufnahmen englischer Werke mit dem Anspruch größtmöglicher Vollständigkeit. Nun bedeutet das nicht etwa, daß man in der Musikgeschichte zurückgehen wollte bis zu Henry Purcell. Der Zyklus wird gemeinsam mit dem BBC Symphony Orchestra verwirklicht – „und dieses Or-

chester“, so Davis, „spielt sicherlich keine Werke, die historische Ensembles besser und richtiger interpretieren können.“ Folglich tastet sich die „British Line“ vom Werk Edward Elgars aus vorwärts bis hin zu zeitgenössischen Komponisten („vielleicht Hugh Wood, auf jeden Fall Harrison Birtwhistle“); auf der Wegstrecke liegen unter anderem Vaughan Williams, William Walton, Benjamin Britten und Frederick Delius. Vier CDs sind bereits auf dem deutschen Markt und verkaufen sich gut. Denn was englische Musik anbetrifft, haben kleinere Labels wie Naxos und Chandos schon eifrig Pionierarbeit geleistet: Britische Musik scheint, parallel zu einer Tendenz zunehmenden Überdrusses am konventionellen Standardrepertoire, durchaus auch auf dem Kontinent im Trend zu liegen.

Wobei englische Musik sehr Unterschiedliches umfassen kann. So versteht Andrew Davis beispielsweise Elgar als „eine Art Ausweitung von Brahms mit ein bißchen Strauss dazu“ und rechnet dagegen Vaughan Williams, der etwa zur selben Zeit komponierte, dem Bemühen der zwanziger Jahre um eine Rückbesinnung auf die nationale, volkstümliche Musiksprache zu. William Waltons Musik wiederum bezeichnet er als „durchsichtiger, schlanker, aber auch künstlicher – wie die Frauen in dieser Zeit“. „Insgesamt“, so Davis, „hat englische Musik aber stets eine Art nostalgische Qualität, einen sehr intimen, introvertierten Charakter. Und ich persönlich spüre oft noch dazu eine ganz spezifische Verbundenheit der Musik mit Merkmalen der englischen Landschaft...“ Lediglich Michael Tippett wird man in der „British Line“ zunächst auslassen, weil dieser Komponist selbst seine Werke komplett einspielt. „Ich bin sehr froh über diese Aufnahmeserie“, sagt Davis, „und über die Möglichkeit, daß man eine Reihe von aufeinanderfolgenden Einspielungen als Einheit sehen kann. Dadurch wird alles durchsichtiger, und das ist sicherlich vor allem in Deutschland und überall dort wichtig, wo man die englische Musik erst noch richtig kennenlernen muß.“

Susanne Benda



Andrew Davis

Foto: FF-Archiv

MÜNCHNER

MÜNCHNER KLAVIERSOMMER 12.—22. Juli 1992 20.00 Uhr PHILHARMONIE IM GASTEIG

NIGEL KENNEDY ENSEMBLE

12.

CHICK COREA and friends

with STEVE GADD, EDDIE GOMEZ and BOB BERG

14.

EDDIE DANIELS / GARY BURTON

QUARTET playing the music of BENNY GOODMAN

15.

GEORGE SHEARING DUO

Klassische Klaviersommer Nacht

Nicolas Economou

Andreas Boyde, Leonid Chizhik

Duo Jaffé / Fröhlich

Mozart, Brahms, Debussy, Mussorgsky, Rakow, Beethoven

16.

JOHN PATITUCCI QUARTET

Steve Tavaglione, sax, John Beasley, keys, John Patitucci, b, Vinnie Colaiuta, dr

17.

BILL EVANS SUPERBAND

Bill Evans, sax, Mitch Forman, keys, Chuck Loeb, g, Victor Bailey, b, Dennis Chambers, dr

BEGEGNUNGEN

BETTY CARTER and her Trio

VINCE JONES and his Band

Vince Jones, vocal and tp, Dale Barlow sax, Loyd Swanton, b, Andrew Gander, dr, Barney McCall, p, Ray Pereira, perc

18.

ANDREAS BOYDE · ANDREAS FRÖHLICH

ANNA GOURARI

KLAVIER

MILES DAVIS RETROSPECTIVE

HERBIE HANCOCK, TONY WILLIAMS, RON CARTER, WAYNE SHORTER, WALLACE RONEY

19.

PARADISE ISLAND

Fantasy-Show von Ulrike Rainer Musik: Friedrich Gulda

FRIEDRICH GULDA AND HIS PARADISE BAND

Friedrich Gulda, piano, keybd, Mitch Watkins, g, Harry Sokal, saxes, Stefan Mitterbacher, keys, Wayne Darling, b, Michael Honzak, dr, Cornell Rochester, dr, Laurinho Bandeira, perc.

20.

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

LINZER JEUNESSE-CHOR, Ltg. Wolfgang Mayrhofer

PHILL EDWARDS, CLAUDIA EDER, OSKAR HILLEBRANDT

KATHY SAMPSON, JACQUELINE PATRICIO, GINA CHARITO

Konzertante Welturaufführung Leitung: FRIEDRICH GULDA

THE WYNTON MARSALIS SEPTET

Wynton Marsalis, tp, Wes Anderson, alto sax, Todd Williams, tenor sax, Wycliffe Gordon, tb, Stephen Scott, p, Reginald Veal, b, Herlin Riley, dr

22.

Eine Produktion von LOFT in Zusammenarbeit mit dem Kulturreferat der Landeshauptstadt München — Karten bei den bekannten Vorverkaufsstellen und im GASTEIG, Rosenheimer Str. 5, 8000 München 80, Tel. 4 80 98 614, Telefax 4 80 98 632