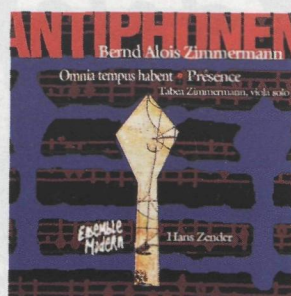




Musikliterari-
sche Zeitreise.



B.A. Zimmermann, Antiphonen, Omnia tempus habent, Présence; Julie Moffat (Sopran), Tabbea Zimmermann (Viola), Peter Rundel (Violine), Michael Stirling (Violoncello), Hermann Kretzschmar (Klavier), Ensemble Modern, Hans Zender;

RCA/BMG-Ariola CD 09026 61181 2 (WD: 55'40") DDD

Aufnahmedatum: 1992

Klangbild: Präsent, räumlich, differenziert.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Présence: Gawriloff, Palm, Kontarsky (DG LP 2563126).

Beziehungen zwischen Idiomen, zwischen musikalischen Epochen, zwischen Instrumenten und literarischen Texten sind das Movens des Komponisten Bernd Alois Zimmermann. Das Ensemble Modern hat drei dafür charakteristische Werke aufgenommen. In den „Antiphonen“ für Viola und 25 Instrumentalisten von 1961 wäre die Rede von einer Tutti-Begleitung ziemlich abwegig – zu sehr erfordern hier nämlich die Klang-gestischen Korrespondenzen, die zwischen Zimmermanns Gestalten walteten, ein Ensemble, das als Ganzes auch ständig solistisch agiert. Die Artikulationspalette des Komponisten ist extrem groß und verlangt Artistik und Gestik zugleich, um das beträchtliche kompositorische Kalkül in hochdifferenzierter Weise als Expressivität plastisch zu vermitteln. In jedem Moment variieren die Sonoritäten, „Temperaturen“ der Töne-Figuren, was die Frankfurter Musiker hervorragend bewältigen. Traumwandlerisch erfaßt Tabbea Zimmermann all die fragilen, oft schattenhaft wirkenden Klanggesten ihres Parts, während es in der Kantate für Sopran und 17 Instrumente auf Texte der Vulgata von 1957 – „Omnia tempus habent“ – Julie Moffat wunderbar gelingt, den instrumentalischen Habitus der Gesangs-führung – mit atemberaubenden Intervallsprüngen in höchste Lagen – und die dabei wirksamen taktilen und hochexpressiven Momente in der Schwebelage zu halten.

Hier ist mit dem Text aus Prediger Salomon das Thema der Zeit direkt angeschnitten, wie es für Zimmermanns Ästhetik als einem Zugleich von Vergangenheit und Zukunft im Moment des kompositorischen Jetzt gilt. In „Présence“ (1961) ist die Zeitdurchdringung mittels eines Instrumenten-Balletts zwischen Geige, Cello und Klavier gegeben. Zu hören ist ein musik-literarisches Trio, das Cervantes' „Quixote“, James Joyces „Molly Bloom“ und Alfred Jarrys „Roi Ubu“ kompositorisch repräsentiert und zu Solo, Pas de deux und Pas d'action verknüpft. Daß die Aufnahme mit den drei Ensemble Modern-Mitgliedern Peter Rundel, Michael Stirling und Hermann Kretzschmar der alten Referenzaufnahme mit Saschko Gawriloff, Siegfried Palm und Aloys Kontarsky in nichts nachsteht, sagt über den Rang der jungen Musiker fast alles.

Bernhard Uske

BÜHNENWERKE



Wieder Leech
als Faust, aber
diesmal bei Ber-
lioz.



Berlioz, La Damnation de Faust (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Richard Leech (Faust), Gilles Cachemaille (Méphistophélès), Françoise Pollet (Marguerite), Michel Philippe (Brander), Chœur et Orchestre Symphonique de Montréal, Charles Dutoit;

Decca 2 CD 444 812-2 (WD: 120'00") DDD

Aufnahmedatum: 1994

Klangbild: Nicht trocken genug.

Fertigung: Tadellos; dem Rezensionsexemplar lag als dritte CD ein knapp halbstündiger Querschnitt der „Trojaner“ in Dutoits Aufnahme bei.

Gerade im Opernrepertoire – das ist altbekannt – erweist sich eine Neuproduktion selten als konkurrenzfähig gegenüber den betagten Referenzaufnahmen aus goldenen Tagen des Gesangs. Gounods „Faust“ widerfuhr 1991 eine Interpretation, die der Diskographie des Werkes einen neuen Impuls gab: Richard Leech, der seit seinem Raoul in Meyerbeers „Hugenotten“ 1987 in Berlin international begehrte amerikanische Tenor, stand im Zentrum des Kritikerlobs. Richard Leech wiederum zieht jetzt auch im Rahmen der „Damnation de Faust“ aus Montréal das größte Interesse auf sich, bei Dutoits sechster Etappe im Berlioz-Zyklus für Decca. Und wie nicht anders zu erwarten, meistert der Sänger die heikle Tessitura der Faust-Partie bei Berlioz nicht weniger als früher bei Gounod. Spitzentöne zu falsettieren, hat Richard Leech, anders als viele Rollenvorgänger, nicht nötig. Phrasierung und Diktion wirken sehr idiomatisch, und den Vorwurf, unangemessen zu forcieren, zu theatralisieren, kann man dem Sänger ebenfalls nicht machen. Da schmerzt es doch, daß für Marguerite und Méphistophélès keine ebenbürtigen Partner angeboten sind: Françoise Pollet zeichnet ein zu damenhaftes Gretchen, Gilles Cachemaille einen zu undämonischen Satan.

Beschönigungstendenzen erliegt in dieser Aufnahme aber nicht nur das personifizierte Böse, sondern auch die gar gutmütige Aufnahmetechnik. Was soll dieser Wattedausch anläßlich eines Stückes, das Pandämonium und Höllenspektakel ausbreitet? Allem Anschein nach haben die Verantwortlichen den überzuckerten Kitsch des Himmelsepilog zum Anlaß für ihre Weichzeichneroptik genommen, ohne zu beachten, daß es kaum Berührungspunkte zwischen diesem Schlußstück und den vorausgehenden Handlungsmomenten des Werkes gibt. Charles Dutoit steht mit seinen Ambitionen, das Orchester kontinuerlich und plastisch artikulieren zu lassen, unter diesen Umständen auf verlorenem Posten. Ganz ähnlich übrigens wie kürzlich Kent Nagano bei Erato mit demselben Objekt.

Volkmar Fischer

Hoffmanns Er-
zählungen –
anno 1933.



Künneke, Die lockende Flamme (gekürzte Fassung); Ralf Lukas (Hoffmann), Birgit Fandrey (Dolores), Zoran Todorovic (Jacinto), Christiane Hossfeld (Lisbeth), Jürgen Salcher (Tinte) u.a., Kölner Rundfunkchor, Kölner Rundfunkorchester, Peter Falk;

Capriccio/EMI CD 10 753 (WD: 66'19") DDD

Aufnahmedatum: 1994

Klangbild: Ausgeglichen, voll, transparent.

Fertigung: Düftiges Beiheft ohne Libretto-Abdruck.

Ein Operettenkomponist erfüllt sich seinen lebenslang gehegten Operntraum. Diese naheliegende Formel trifft auf Eduard Künneke und sein romantisches Singspiel „Die lockende Flamme“ (1933) nicht so richtig zu. Künnekes frühe Wirksamkeit als Komponist und Kapellmeister gehörte nämlich vorwiegend dem Opern-Genre an. Viele Schallplatten, darunter auch die von ihm geleitete Aufnahme des zweiten „Tannhäuser“-Akts (Berlin 1909) zeugen von seiner regen Tätigkeit in diesem Fach. Mit der „lockenden Flamme“ hat sich der Komponist so erfolgreicher Operetten wie „Der Vetter aus Dingsda“ wieder seinem angestammten Metier genähert. Freilich bleibt auch darin die leichte, lockere Hand des Unterhaltungsmusikers unverkennbar. Eine heitere Mischform ist zustande gekommen, teils pikant und spritzig, teils mit einem Schimmer von Sentimentalität behaftet. Ein zündender Tenorschlager ist daraus in Erinnerung geblieben: „Ich träume mit offenen Augen“, oft und bravours vorgetragen von Höhen-Experten wie Roswaenge oder Kullmann, in neuester Zeit auch von Peter Seiffert.

Nur wenige dürften wissen, daß es sich bei diesem Werk um eine Art Variante zu „Hoffmanns Erzählungen“ handelt. Schauplatz ist das literarische Berlin zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Der Dichter E.T.A. Hoffmann (diesmal als Bariton) steht im Mittelpunkt, seine poetischen Kollegen aus dem Kreis der Serapionsbrüder kommen als weitere Figuren ins Spiel. Mit Offenbachs Oper hat die Sache dennoch wenig zu tun, es gibt kaum Tiefgang oder Dämonie. Musikalisch ist das Stück mit seiner aparten Instrumentation und seiner typisch berlinerischen Schmissigkeit recht reizvoll.

Bei der Uraufführung im Theater des Westens standen erstklassige Kräfte zur Verfügung: Reh Kemper als Hoffmann, Adele Kern als Dolores, Karl Jöken in der Tenorrolle des Jacinto. Mit damaligem Glanz kann sich die CD-Wiedergabe kaum messen. Am besten schneidet das Kölner Rundfunkorchester ab, das unter Peter Falks Leitung den Zauber dieser Musik gut vermittelt. Die Sängerleistungen befinden sich dagegen auf recht düftigem Niveau. Nach Angabe von Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters beträgt die Aufführungsdauer zwei Stunden und 45 Minuten. Die CD-Fassung reduziert das Stück auf etwas mehr als eine Stunde.

Clemens Höslinger



Leichtfüßige
Buffa in Luxus-
besetzung.



Liebermann, Die Schule der Frauen (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache); Walter Berry (Poquelin), Kurt Böhme (Arnolphe), Anneliese Rothenberger (Agnes), Nicolai Gedda (Horace), Christa Ludwig (Georgette), Alois Pernerstorfer (Oronte), Wiener Philharmoniker, George Szell;

Orfeo 2 CD 429 962 (WD: 84'29") DDD

Aufnahmedatum: 1957

Klangbild: Transparent, natürlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Selten hat die Oper eines lebenden Komponisten bei den rückwärtsgewandten Salzburger Festspielen eine ähnlich enthusiastische Aufnahme erfahren wie Rolf Liebermanns dreiaktige Oper buffa „Die Schule der Frauen“ nach Molière. Nach dem großen Premierenerfolg von 1957 wurde das leichtgewichtige Werk in aller Welt nachgespielt. Dafür gab es allerdings auch pragmatische Gründe: Nur sechs Sänger, kein Chor, Kammerorchester, eine bewährte Textvorlage und eine gemäßigt moderne Ton-sprache. Wie wenige Jahre zuvor Igor Strawinsky mit „The Rake's Progress“ war es auch dem Schweizer Komponisten gelungen, den Geist der alten Buffa aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts neu zu beleben. Natürlich ist Liebermann kein Strawinsky, aber er ist doch ein mit allen Wassern gewaschener Bühnenhandwerker, dessen launig-einfallreicher Eklektizismus nie ins Kunstgewerbliche abgleitet. Seine Vertonung von Heinrich Strobel's Libretto ist Gebrauchsmusik im besten Sinne und darüberhinaus Sängerbutter vom Feinsten.

So hochkarätig besetzt und so überragend umgesetzt wie bei der Salzburger Premiere bereitet „Die Schule der Frauen“ auch nach vierzig Jahren noch uneingeschränktes Plaisir. Das in zahlreichen Mozart- und Strauss-Festen bewährte Solistensextett überzeugt gleichermaßen im spritzigen Parlando wie in der süffigen Kantilene. Die Partie der Agnes mit ihren virtuosen Läufen und Koloraturen scheint für Anneliese Rothenberger komponiert, die sich auch mit Gusto den parodistischen Momenten hingibt. Kurt Böhme, subtiler als in vielen anderen Rollen und sicher im leichtfüßig graziösen Tonfall der Musik, versteht Sympathie und sogar Mitleid für den unbeherrschbaren und schmerzhaft belehrten Arnolphe zu wecken. Nicolai Gedda kostet den lyrischen Schmelz von Horaces Musik voll aus, ohne seiner Figur komödiantisch etwas schuldig zu bleiben, und Walter Berry stürzt sich mit Laune auf den ständig in neue Rollen schlüpfenden Poquelin. Auch die Nebenrollen sind mit Christa Ludwig und Alois Pernerstorfer festspielwürdig besetzt. George Szell, der in Salzburg schon Liebermanns „Penelope“ aus der Taufe geholt hatte, ist auch bei diesem Opus der beste Anwalt des Komponisten. Die Kammermusikformation der Wiener Philharmoniker spielt mit kaum zu übertreffender Brillanz und Delikatesse.

Ekkehard Pluta



Méhuls
Michelangelo-
Meriten.



Méhul, Stratonice (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Patricia Petibon (Stratonice), Yann Beuron (Antiochus), Étienne Les-croart (Séleucus), Karl Daymond (Erasistrate), Cappella Coloniensis, Corona Coloniensis, William Christie;

Erato/East West Records CD 0630-12714-2 (WD: 64'41") DDD

Aufnahmedatum: 1995

Klangbild: Sehr räumlich, aber etwas zu kompakt im Orchester.

Fertigung: Tadellos; Booklet ohne Sängerbiographien.

Wie wäre es, wenn Verdis König Philipp von der Liebe seines Sohnes zu seiner Frau, der Königin, erfahre – ob er sie wohl freigegeben würde? Jeder Vergleich hinkt. Doch Méhuls König Séleucus erfährt von der Liebe seines Sohnes zu seiner Braut, einer Prinzessin – und gibt sie frei. Großmut, nicht nur als Terminus aus der Mode gekommen, steht im apothetischen Visier von „Stratonice“, einer comédie-heroïque des Jahres 1792, aber ganz besonders interessiert sich der Komponist für den Gewissenskonflikt des leidenden Antiochus zwischen Herz und Verstand, Liebe und Pflicht. Nicht zufällig wird dem Prinzen die umfangreichste Solonummer zuerkannt, Rezitativ und Arie Nr. 3, ein auch im Orchester von subtiler Dramatik erfülltes Stück. Warum Méhul von Cherubini immerhin mit Michelangelo verglichen wurde, zeigt sich hier an der um starken Gefühlsausdruck in edlem Ernst ringenden Musik. Die Partitur kulminiert in einem kettenartig, über Duett und Terzett als Ziel einer Steigerungskurve angesteuerten Quartett, das alle Charaktere zueinanderführt. Zwischen den liebeskranken Prinzen und den besorgten König tritt als Mittler ein letztlich konfliktlösender Arzt. Das Libretto von François-Benoit Hoffman läßt den „Grund des Übels“, die Titelheldin, wirkungsvoll im Hintergrund bleiben und erst im Quartett gesanglich in Erscheinung treten. Méhuls Vertonung würde einer Gegenüberstellung mit Komponistenkollegen aus älterer Zeit seit Mitte des 17. Jahrhunderts, als die Geschichte der französischen/italienischen Opernadaptionen des antiken Stoffes begann, sehr wahrscheinlich mühelos standhalten, wenn man anhand geeigneter Aufnahmen die Probe machen könnte.

Die Weltersteinspielung der „Stratonice“ verdient ein dickes Lob, weil William Christie für diese WDR-(Co)Produktion nach einer fulminant ausgespielten Ouvertüre alle Sänger hochgradig zu motivieren weiß. Die gesprochenen Dialoge werden sehr geschmackvoll auf die Klangbühne gebracht, allerdings erscheint die Sprechstimme des dramaturgisch so entscheidenden Arztes der Gesangsstimme nicht genügend angepaßt: Erasistrate wirkt sprechend viel älter als singend.

Volkmar Fischer



PRIMAVERA

Preisträger von heute -
die führende
Künstlergeneration
von morgen.

Viele Preisträger des deutschen
Musikwettbewerbs haben ihre Debut-CD
in der PRIMAVERA-Reihe gegeben.

Die vielgefragten Interpreten heißen:

Andreas Schmidt

Ruth Ziesak

Trio Fontenay u.a.

„Die 26 Aufnahmen der Reihe

PRIMAVERA

geben ein faszinierendes Zeugnis ab
für die musikalische Qualität des
deutschen Nachwuchses.“

Jetzt neu!



AMP 5061-2

DDD

© 1996

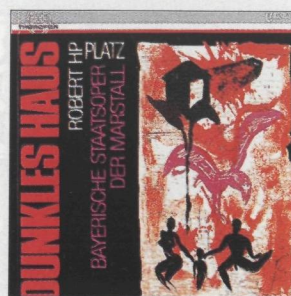
Diskografie im Handel erhältlich

helikon harmonia mundi gmbh

FAX 06221/677677



Nur phasenweise spannend.



Platz, Dunkles Haus (Musiktheater in elf Phasen); Maria Husmann (Die Frau), Michael Busch (Der Mann), Udo Zwickwolf (Das Kind, Vogel, Mann), Carin Levine (Flöte), Ensemble Marstall der Bayerischen Staatsoper, Robert HP Platz; *Thorofon/Pool Music CD 2170 (WD: 72'42'') DDD*
Aufnahmedatum: 1989, 1991
Klangbild: Präsent.
Fertigung: Einwandfrei; liebevoll gefertigtes Booklet.

Manchmal werden Bilder zum Klang, manchmal sind Klänge bildhaft, aber hier ist ein Bild an allem Schuld: an einem einviertelstündigen Musiktheaterstück. Das Bild stammt von Stefan Sczesny und regte Heiner Müller zu einer ekstatischen „Bildbeschreibung“ an, die wiederum das Kernstück der Kammeroper „Dunkles Haus“ von Robert HP Platz wurde. Da muß die Musik schon sehr bildhaft sein, um ein Gegengewicht zu bilden. Prompt waren bei der Uraufführung 1991 im Münchener Marstalltheater viele von den (Bühnen-)Bildern Sczesnys mehr beeindruckt als von den Klangbildern. Dem Besucher der imaginären Klangbühne Schallplatte bleibt da nur das Blättern in dem – teilweise gottlob farbig illustrierten – Beiheft. Ansonsten wird er zurückgeworfen, nicht nur auf die Partitur, sondern leider auch auf das Libretto, das sich zwar redlich, aber auch vergeblich müht, die archaisch-bruitistische Sprachgewalt Müllers aufzugreifen. Claus Litterscheid ist damit überfordert: Müllers Original ist schon kaum verdaulich, die geweitete Geschichte noch viel weniger. Man darf also nach wie vor mißtrauisch sein, wenn Personen einer Handlung auf (Arche)-Typen reduziert werden: auf die Frau, den Mann, das Kind. Letzteres steht zwischen beiden, weshalb zum bösen Ende der Mann die Frau und Mutter erst vergewaltigt und dann ermordet.

So ausufernd bis amorph diese Geschichte von Verführung und Verweigerung ist, so sehr bemüht sich der Fortner- und Stockhausen-Schüler Platz um Gliederung: Er teilt jeder der 16 Szenen einen eigenen Zentralton (und andere Individualparameter) zu, überlagert dann aber diese Szenen mit insgesamt elf „Phasen“, von denen die letzte, offenkundig vorab entstandene Phase die spannendste ist. Nicht, weil hier Müllers Text zugrunde liegt, sondern weil hier Platz am konzentriertesten Klänge schichtet und formt. Er arbeitet intensiv mit elektroakustischen Möglichkeiten, die – 1989 im IRCAM in Paris aufgenommenen – Tonbänder machen den engagierten Solisten den Rang streitig: „phasen“weise spannend.

Rainer Wagner



Vom Prügel-Cancan zum Sitzbad im Drachenblut.



O. Straus, Die lustigen Nibelungen (Burleske Operette in drei Akten); Martin Gantner, Daphne Evangelatos, Gerd Grochowski, Hein Heidbüchel, Gabriele Henkel, Lisa Griffith, Josef Otten, Michael Nowak, Gudrun Volkert, Christine Mann, Kölner Rundfunkchor, Kölner Rundfunkorchester, Siegfried Köhler; *Capriccio/EMI CD 10 752 (WD: 65'55'') DDD*
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Natürlich, präsent.
Fertigung: Abdruck der Gesangstexte fehlt leider, sonst einwandfrei.

Als „Reform der Operette“ begrüßte die zeitgenössische Kritik Oscar Straus' „Lustige Nibelungen“ bei der Wiener Uraufführung im November 1904. Johann Strauß war seit fünf Jahren tot, die goldene Wiener Operettenära bereits auf dem Sinkflug ins silberne Zeitalter. Mit seinen „Lustigen Nibelungen“ steuerte Oscar Straus, bislang allenfalls als Hauskomponist des Berliner Kabarets „Überbrett“ bekannt geworden, indes einen ganz anderen Kurs, direkt auf die Parodie zu, auf eine deutschdummlische Wiederbelebung der Pariser Offenbachianen. Ins parodistische Visier nahm er hehrstes deutsches Bildungsgut: die altgermanischen Recken der Nibelungensaga respektive ihre musikdramatische Tetralogisierung durch Richard Wagner. Genau vier Jahre hielt sich dieser Spaß auf den deutschen Bühnen, zum Amüsement des Publikums, das sich über sein eigenes Bildungsgut (beziehungsweise über den stabreimend-weihevollen Wagnerischen Umgang mit diesem), aber auch über den zeitgenössischen Wilhelmischen Staatspopanz amüsieren durfte – dann begann eine Reihe teilweise gewalttätiger Demonstrationen, welche deutsch-nationale Kreise zuerst in Graz, später auch in anderen Theaterstädten inszenierten, bis kein Intendant mehr wagte, das Stück auf den Spielplan zu setzen.

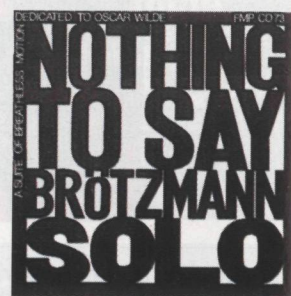
Kein Zweifel, die Lachmuskeln werden auch heute noch gereizt. Wenn man von Brunhild hört, daß sie ihren Brautwerber nur dann heiraten will, wenn er sie im Zweikampf besiegt – was zu entsprechenden Schlafzimmer-Intimitäten führt, wo ein unbescholtenes Nachtschlümpchen eine zentrale Rolle spielt. Siegfried, der Held, führt sich als einer ein, der das Gymnasium zwar nicht geschafft, aber um so besser mit der Waffe umgehen kann; sein Heldentum zeigt er bei einem Prügel-Cancan, umgekehrt sieht man ihn auch ganz privat in der Badewanne, wo er ein Sitzbad in Drachenblut nimmt... und so weiter. Die vorliegende Einspielung beschränkt sich auf die 15 Musiknummern, und die werden mit Schmiß, mit Feeling und Sinn für Atmosphärisches geboten. Das Hörvergnügen ist allerdings begrenzt, weil die Wortverständlichkeit der Gesangstexte (vor allem in den Ensembles) zu wünschen übrig läßt und man auf einen Abdruck (auch der gesprochenen Dialoge) grundsätzlich verzichtet hat.

Werner Pfister

JAZZ



Schwierige Freiheit.



Cecil Taylor Ensemble, Always A Pleasure; Cecil Taylor (p), Longineu Parsons (tr.), Harri Sjöström (ss), Charles Gaye (ts), Tristan Hon-singer (cello), Sirone (b), Rashid Bakr (dr); *FMP/Helikon CD 69 (WD: 76'32'') DDD*
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Durchsichtiger Live-Sound.
Fertigung: Einwandfrei; engagierter, Überzeugungsarbeit leistender Text.

Peter Brötzmann, Nothing To Say (A Suite Of Breathless Motion Dedicated To Oscar Wilde), Hat Stood Alone, Fair Wind Is Blowing From The Sea u. a.; Peter Brötzmann (as, ts, bs, cl, b-cl, tarogato); *FMP/Helikon CD 739 (WD: 75'05'') DDD*
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Präzise, direkt.
Fertigung: Dreizehn (schlüssige und weniger schlüssige) Fragen zu Brötzmanns Musik als Booklet-Text – und keine Antworten.

Das Spiel von Grenze und Entgrenzung, von ihrer Verbindlichkeit und deren erneuter Überwindung; Musik als vorsätzlich außer Rand und Band geratenes Experiment; Chaos nicht inszeniert, sondern verstanden als momenthaftes, plötzlich entstandenes Lust- und Laune-Spiel; ein auch naiv belassenes Ganzes, das nach allen Seiten ausfranst, als bloße, dabei geballte Energie-Bewegung für sich selbst steht – das alles kulminiert im Begriff Free Jazz.

Es gibt Heroen dieser wilden sechziger Jahre, die sich nicht nur musikalisch, sondern auch politisch definieren; Cecil Taylor und Peter Brötzmann gehören wesentlich dazu. Und mag sich der Jazz auch fortentwickelt haben, hin zu größerer Gefäßtheit, Strukturtreue (im schlimmsten Fall zu historisierendem Geplänkel), Jazz-Musik, die heute ernst genommen werden will, muß ein gerüttelt Maß dieser Infragestellung, dieser geistigen Radikalität von damals – und sei es nur als geistiges Motto – mitführen. Musik solcher Provenienz war und ist nicht leicht zu haben; sie fordert Konzentration, auch Offenheit im Höchstmaß; sie ist Reibungspunkt, ist Herausforderung an unsere musikalische Abstraktionsfähigkeit, auch unsere Beweglichkeit ohne helfenden Krückstock von Motiv und Thema – kein Entgegenkommen, nirgends.

Aber wie jede Stilistik war und ist der Free Jazz (und vielleicht er im besonderen) Gefahren ausgesetzt. Freies Spiel kann sich leicht selbst aufsitzen, zum eigenen Klischee werden; der schmale Grad zwischen unbedingter Freiheit und gänzlicher Beliebigkeit ist allzu leicht überschritten: Wirbelnder Furor erscheint dann als wild kreisender Leerlauf. Des Kai-

sers neue Kleider sozusagen musikalisch.

Free Jazz, so empfanden es viele Mitstreiter im nachhinein, war wichtig, um Grenzen aufzubrechen, tonale wie rhythmische, formale wie instrumentale – was jedoch blieb, waren schließlich nicht nur musikalische Erweiterungen, sondern auch die Erfahrung, daß gerade die Improvisation Strukturen, respektive Grenzen benötigte, an der sie sich reiben könne. Bloß grenzenloses Spiel hingegen kippe ins Bodenlose, in dem Alles vielfach das Nichts bedeutet. Im persönlichen Gespräch äußerte sich Bassist Gavin Bryars (mit Derek Bailey und Tony Oxley Protagonist der ersten Stunde) einmal ähnlich. Gerade wegen der absoluten Spiel-Freiheit, so Bryars, habe er damals die Begrenztheit der eigenen Vorstellungswelt erfahren. Immer öfter habe man sich an den immergleichen musikalischen Orten wiedergefunden, bis die improvisatorische Erstarrung drohte. (Wer je dilettierend improvisiert hat, kennt diese Gefahr der selbständigen Finger, die die immer gleichen Wege laufen.) Nicht umsonst verlegte sich Bryars fortan aufs Komponieren.

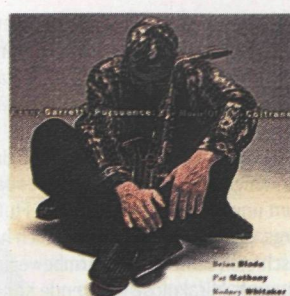
Was also ist davon zu halten, wenn Cecil Taylor hier noch der Kollektiv-Improvisation huldigt? Wenn er eine Musik präsentiert, die sich radikal und ausschließlich auf Spontaneinfälle zu verlassen scheint? Brauchen wir – und es darf einmal so provokant gefragt werden – heute noch den Free Jazz? Jetzt, da die Notwendigkeit und Schockwirkung des Kaputt-Spielens nicht mehr trägt? Tatsächlich ist das Projekt des Cecil Taylor Ensemble mit „Always A Pleasure“ alles andere als ein Vergnügen. Da wird musiziert, daß sich die Saiten biegen, drauflos gespielt, immer am äußersten Rand der Emotionsskala, ziemlich weit weg von Form und Struktur. Irgend etwas hat jeder zum musikalischen Tun beizutragen, irgend etwas schließlich wirft jeder in den rasend abgefahrenen Schlund der Interaktion. Nichts anderes entsteht dabei als eine Tour de Force, ein Akt der Spontaneität, der sich selbst als absolut betrachtet. Wie anders und ungleich sinnfälliger alles hätte ausschauen können, erfährt der Zuhörer bei den raren leisen Stellen, wo es plötzlich Raum gibt, sich etwas entwickeln kann – das gleichwohl bald im Dickicht des Gesamtklangs als verschollen gemeldet werden muß. Vor allem der sonst überragende Taylor steuert nahezu nur Bekanntes und allzu Bekanntes aus rechter und linker Hand bei. So bleibt leider nur ein hektisch nervöses Gebaren.

Wesentlich überlegter, aber kaum glücklicher agiert Peter Brötzmann. Seine Suite „atemloser Bewegung“ ist Oscar Wilde gewidmet, der einmal mehr als personifiziertes Motto ekstatischen Kunstwillens herhalten muß. Brötzmann, wie stets, bläst sich die Seele aus dem Leib – die Töne aber bleiben über weite Strecken seltsam leblos, bodenständig, leer. Aus der Bewegung ergibt sich schnell ein Stillstand, auch eine Langatmigkeit (im wahrsten Sinne des Wortes), die den Hörer kaum von sich selber wegzutragen imstande ist. So gilt für ihn schließlich dasselbe wie für die Mannen um Cecil Taylor: Vergebliche (Liebes-) Mühe!

Kein Ausverkauf des Free Jazz und dessen Wertbeständigkeit soll hier herbeigeredet werden, wohl aber die Einsicht, daß eine bloße Geste, und sei sie noch so schwungvoll ausgeführt, heute nicht mehr ausreicht.

Tilman Urbach

In der Höhle des Löwen.



Garrett, Prusance (The Music of John Coltrane): Countdown, Equinox, Liberia, Dear Lord, Lonnie's Lament, After The Rain, Like Sonny, Pursuance, Alabama, Giant Steps, Lati-fa; Kenny Garrett (as), Pat Metheny (g), Rodney Whitaker (b), Brian Blade (dr); *Warner Bros./WEA CD 9362-46209-2 (WD: 65'18'') DDD*
Aufnahmedatum: (P) 1996
Klangbild: Trocken, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Einen schlechten Ruf haben sie beide, und – wie man sprichwörtlich hinzufügen könnte – sie leben seitdem völlig ungeniert: Kenny Garrett (besser bekannt als Kenny G.), Altsaxophonist von Gottes und Mammons Gnaden, und Pat Metheny, Gitarrist des seichten kommerziell orientierten Tons. Dabei schien zunächst alles ganz anders und anfänglich einfach: Garrett debütierte spektakulär bei Miles Davis; Metheny hingegen kam zu Gary Burton und war gleich ein Jung-Star. Beide haben später mit dem schnellen Geld geliebäugelt, und beide „Kaufhaus-Musik“ produziert, die ihnen rasch den letzten Kredit bei jazzorientierten Hörern und Kritikern verspielte.

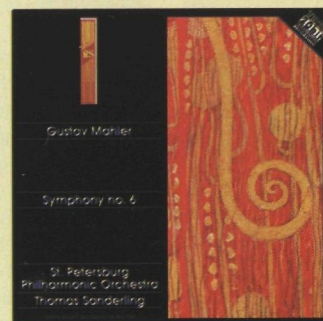
Abschreiben indes konnte man beide nie; zu groß war ihr instrumentales Können. Gerade Metheny muß sich insgeheim ins Fäustchen gelacht haben, wenn er wiederum furios „echten Jazz“ eingespielt hatte und die Kritiker reihenweise grämlich eingestehen mußten, daß sie den „Sonnyboy“ unterschätzt hatten, ihm einmal mehr auf den Leim gegangen waren. Und Kenny Garrett bemüht sich seit ein paar Alben (und spätestens seit „Triology“) erfolgreich um den betont intellektuellen Anstrich eines introvertierten Sax-Spielers. Mit dieser Aufnahme aber haben sich die beiden in die „Höhle des Löwen“ begeben, widmen sich (beinahe) ausschließlich Coltrane-Kompositionen. Das ist schwierig; wie soll ein (noch dazu junger) Saxophonist diesem Übervater gerecht werden – im besten Fall sogar noch Eigenes und Neues hinzufügen?

Zunächst die schlechte Nachricht: Die weiten Spannungsbögen von „After The Rain“ geraten nicht nur zu einem mehr als blassen Remake, sondern beinahe zu einem musikalischen Offenbarungseid. Ansonsten aber haben wir es mit überwiegend guten, auch begeisternden Nummern zu tun. Metheny überzeugt mit angedicktem Sound, gewohnt stupender Geläufigkeit, kann via Guitar-Synthesizer seine hornähnlich sanglichen Höhenflüge starten. Präzise agieren die Sidemen, Rodney Whitaker am akustischen Baß und Brian Blade an Fell und Becken. Kenny Garrett schließlich glänzt mit virtuos selbstsicheren Skalen, deren besondere Auszeichnung nichts als staubtrockene Schnörkellosigkeit zu sein scheint. „Sophisticated“ kann man sagen – und dies ist mit Sicherheit eine Art, mit Übervätern umzugehen.

Tilman Urbach

DAS KLASSIKLABEL AUS ITALIEN!

<http://www.darpro.it>
 E-mail: RS@darpro.it



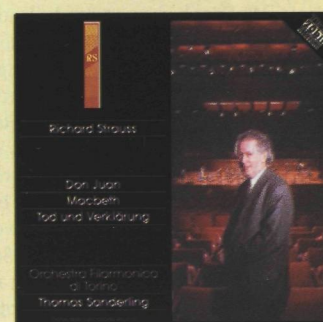
GUSTAV MAHLER
 Symphony No. 6
 St. Petersburg
 Philharmonic
 Orchestra
 Thomas Sanderling

DDD TRUE 20 BIT
 RS 953 - 0186 2 CD set

FRANZ LISZT
 Concerto Pathétique
 Claudio Crismani
 Philharmonia
 Orchestra
 Thomas Sanderling

First World Recording

DDD
 RS 6367 - 10



RICHARD STRAUSS
 Don Juan
 Macbeth
 Tod und Verklärung
 Orchestra
 Filarmonica di
 Torino
 Thomas Sanderling

DDD TRUE 20 BIT
 RS 951 - 0170

FONO
 Schallplatten

Fono: Zum Hagenbach 4 - D-48366 Laer
 Österreich: Shamrock Distribution
 Hauptplatz 15 - A-3830 Waidhofen/Thaya
 Schweiz: Vertrieb gesucht

GUTSCHEIN FÜR KOSTENLOSEN KATALOG 96/97 UND CD SAMPLER

VOR- UND ZUNAME

STRASSE

PLZ

WOHNORT

Bitte ausschneiden und ausgefüllt an den Vertrieb ihres Landes senden.