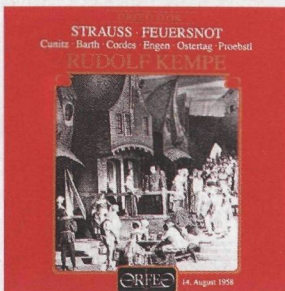




Gewichtiges aus der Strauss-Metropole von einst.



Strauss, Feuersnot (Gesamtaufnahme); Karl Ostertag (Schweiker von Gundelfinden), Max Proebstl (Ortolf Sentlinger), Maud Cunitz (Die-mut), Marcel Cordes (Kunrad von Ebner) u.a., Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper, Rudolf Kempe; Orfeo 2 CD 423 962 1 (WD: 174'34") ADD
Aufnahmedatum: 1958

Strauss, Die ägyptische Helena (Gesamtaufnahme); Leonie Rysanek (Helena), Annelies Kupper (Aithra), Bernd Aldenhoff (Menelas), Hermann Uhde (Altair), Richard Holm (Da-ud), Ira Malaniuk (Muschel), Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper, Joseph Keilberth; Orfeo 2 CD 424 962 1 (WD: 136'51") ADD
Aufnahmedatum: 1956

Strauss, Der Rosenkavalier (Gesamtaufnahme); Claire Watson (Feldmarschallin), Kurt Böhme (Ochs), Hertha Töpper (Octavian), Otto Wiener (Faninal), Erika Köth (Sophie), Fritz Wunderlich (Sänger) u.a., Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper, Joseph Keilberth; Orfeo 3 CD 425 963 (WD: 3 Std. 16'26") ADD
Aufnahmedatum: 1965
Klangbild: Zeitbedingt flächig, doch präsent und ausgewogen.
Fertigung: Mit Ausnahme der Rosenkavalier-Einspielung mit Libretto-Abdruck, fehlerhaftes Libretto bei „Die ägyptische Helena“.

Drei Folgen der bemerkenswerten Serie „Bayerische Staatsoper live“, alle drei sind Richard-Strauss-Opern gewidmet. München gilt ja für unsere Begriffe als die große und „angestammte“ Richard-Strauss-Metropole. Daß dies nicht immer so war, daß der Komponist ein recht zwispaltiges Verhältnis zu seiner Geburtsstadt hatte, ist hinlänglich bekannt; dieser Tatbestand wird auch durch die geringe Zahl von Uraufführungen bewiesen, die der Meister der Stadt München bewilligt hat. Erst spät, schon in der Hitlerzeit, kam es dort zu zwei echten Premieren: „Friedenstag“ (1938) und „Capriccio“ (1942). Daß die heimatlichen Gegnerschaften schließlich überwunden werden konnten, daß sich das kompositorische Werk Richard Strauss' in München siegreich durchsetzen konnte, war der Verdienst großer Dirigenten wie Felix Mottl, Bruno Walter, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss. Eine würdige Fortsetzung fand dieser apologetische Eifer in den Fünfziger- und Sechzigerjahren durch das Wirken der exzellenten Dirigenten Rudolf Kempe und Joseph Keilberth. Man verrät ja kein Geheimnis, wenn man die glanzvollen Epochen von Opernhäusern letztlich auf die Tatkraft hervorragender Kapellmeister zurückführt. Keilberth und Kempe – beide waren keine Kultfiguren, ihretwegen gab es keine Be-räuschungszustände, wie sie sich gegenwärtig etwa

bei Carlos Kleiber oder Riccardo Muti abspielen. Aber was für ein Künstlertum, was für ein natürliches, bis ins kleinste Detail mit Liebe erfülltes Musizieren strahlt uns aus diesen alten Aufnahmen entgegen!

„Feuersnot“, dieses kämpferische, anklagende, allerdings auch recht unangenehm selbstbeweihräuchernde Frühwerk: Mit seinem krampflich-schwülstigen Text (eine literarische Übelart Wolzogens) bereitet dieses „Singgedicht“ zweifellos eine recht harte Nuß für heutige Bühnen-Realisierungen. Die Aufführung vom 14. August 1958 (zur Münchner 800-Jahrfeier) unter Kempes Leitung fegt alles weg, was man an Bedenken und Einwänden gegen das Werk vorbringen könnte. Das ist lebensvolle, ehrlich erlebte Darstellung, die den ganzen wüsten Überschwang der Komposition spüren läßt. Das reiche Personal der einaktigen Oper ermöglicht die Begegnung mit vielen Bühnenkünstlern, die mit Münchens Operngeschichte eng verbunden sind: Karl Ostertag, Max Proebstl, Maud Cunitz, Marcel Cordes, Kieth Engen und noch viele andere.

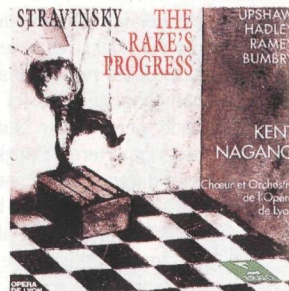
Für Sängerfreunde ist vor allem die „Ägyptische Helena“ eine willkommene Gabe. Nicht zuletzt deshalb, weil sie die wohl mitreißendste, packendste und großartigste Leistung festhält, die von der Sopranistin Leonie Rysanek jemals dokumentiert wurde. Diese Sängerin ist ja für die Schallplatte eindeutig „zu kurz“ gekommen, und manches, was aufgenommen wurde, entspricht nicht ganz ihrem künstlerischen Volumen. Doch hier, in dieser ungeheuerlichen Strauss-Partie, in dieser Aufnahme aus dem Jahr 1956 – es war dies ungefähr auch die Zeit ihrer sensationellen Wiener Desdemona unter Karajan – strahlt und jubelt die Stimme in jugendlichem Feuer, mühelos bis in höchste Höhen aufsteigend. Die „ägyptische“ Oper von Strauss und Hofmannsthal ist zweifellos ein etwas mühsames Produkt und konnte sich daher in den Spielplänen niemals richtig einnisten. Doch in dieser Wiedergabe hat sie ihre eindrucksvollste, wohl auch gültigste Verwirklichung erfahren. Festlich besetzt auch die Umgebung der Hauptperson: die großartige Annelies Kupper, der oft unterschätzte Tenor Bernd Aldenhoff, dazu Hermann Uhde, Richard Holm, Ira Malan-juk. Ein Erlebnis.

Schließlich noch der „Rosenkavalier“, ebenso wie die anderen Aufnahmen eine Erinnerung an die epochenmachende Opernra-Rudolf Hartmanns: die Gala-Aufführung vom 21. Mai 1965 anlässlich des Besuchs der englischen Königin. Eine Wiedergabe von beispielhafter Ausgewogenheit, eine der beeindruckendsten Leistungen Keilberths, ausgestattet mit einem vorzüglichen Damen-Trio: Claire Watson als Feldmarschallin, Hertha Töpper als Octavian und Erika Köth als Sophie. Selten war soviel sängerische Noblesse auf einem Fleck versammelt. Kurt Böhm's Ochs galt als eine Münchner Spezialität (in Wien konnte der Künstler mit dieser Partie nicht so recht reüssieren). Der Auftritt Fritz Wunderlichs als italienischer Sänger wird für viele Hörer einen weiteren Anreiz bedeuten. Ein Beispiel für Nebenrollen-Prominenz: Brigitte Fassbaender war damals noch in der Rolle der Annina zu hören.

Die Kassetten sind ausführlich beschriftet und kommentiert, allerdings nicht ganz fehlerfrei. Bei der „Ägyptischen Helena“ stimmt der abgedruckte Text (2. Akt) nicht mit der vorgeführten Version überein. Obwohl das Beiheft einen Beitrag von Gottfried Kraus über Unterschiede zwischen den Fassungen von 1928 und 1933 enthält, wurde hier die falsche Textvorlage gewählt. Clemens Höslinger



Ein Wüstling zum Verliebten.

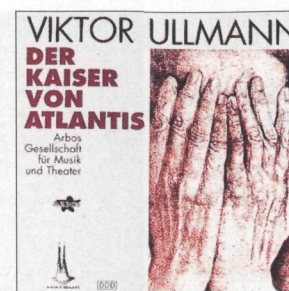


Stravinsky, The Rake's Progress (Gesamtaufnahme in englischer Sprache); Jerry Hadley (Tom Rakewell), Dawn Upshaw (Anne), Samuel Ramey (Nick Shadow), Grace Bumbry (Baba the Turk), Robert Lloyd (Trulove) u. a., Chor und Orchester der Oper Lyon, Kent Nagano; Erato/East West Records 2 CD 0630-12715-2 (WD: 136'78") DDD
Aufnahmedatum: 1996
Klangbild: Präsent, transparent, natürlich.
Fertigung: Einwandfrei; in praktisch-peppiger Pappbox.

Wie ungehobelt muß ein „Wüstling“ sein, damit er zum schlechten, abschreckenden Vorbild taugt? Der Bösewicht in Stravinskys Oper läßt sich nicht recht als Menetekel mißbrauchen. Zum einen würde jedes Gericht der Welt in ihm einen Verführten sehen und damit schuldigmildernde Umstände einräumen. Zum anderen hat der musikalische Schöpfer der umfangreichen seiner Partituren mehr Zwischenwerte mitgegeben, als gewöhnliche Dirigenten entdecken wollen. „The Rake's Progress“ hat für die eher derben Vertreter des Dirigenten-Gewerbes äußerst zweifelhafte Qualitäten: wer das Grobe und die vielgerühmten Anklänge nach außen kehrt, gewinnt zwar das Publikum, verliert aber den tieferen Sinn der Oper. Kent Nagano stellt sich gegen all jene Oberflächlichkeiten, die in dem 1951 uraufgeführten „Rake's Progress“ nur ein grandioses Pasticcio aus Handel, frühem Verdi und Mozart hören wollen. Nagano trifft das von Stravinsky vorgegebene Kolorit so punktgenau, daß die Ironie kunstvoll zu flirren beginnt – Verfremdungseffekte, als wär's ein Stück von Brecht. Das Ensemble folgt den Absichten seines Vordenkers mit Verve. Samuel Ramey hat sich vom vordergründig-diabolischen Raunen seiner Jugendjahre entfernt und zieht ein beherrschtes Teufelsporträt vor. Auch Dawn Upshaw läßt es nicht mit dem eindimensionalen Bild der Naiven bewenden. Obwohl man ihrer Stimmfarbe allen mädchenhaften Charme abnimmt, strahlt sie jene Überlegenheit aus, die im Finale das ergreifendste Moment der Aufnahme beschert. Das naive Rollenfach füllt eher Jerry Hadley aus: ein jugendlicher Draufgänger, der seine Sympathien durch baritonales Timbre erheischt und ohne die tenorale Kraftmeierei auskommt, zu der die Titelpartie des „Wüstlings“ reizt. Grace Bumbry sonnt sich hörbar eitel in der Paraderolle der bärtigen Baba – man glaubt der in die Jahre gekommenen Diva den männerver-schlingenden Appetit auf Wort und Ton. Überraschend wandelt sie Baba's Song „Come, sweet, come“ zum Spiritual – ein höchst persönlicher Kommentar dazu, was Stravinsky vielleicht auch seinem vermeintlichen Pasticcio beigemischt haben könnte. Chor und Orchester der Oper von Lyon glänzen durch höchste Präzision. Andreas Günther



Eine ernstzunehmende Alternative.



Ullmann, Der Kaiser von Atlantis (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache); Stephen Swanson (Kaiser Overall), Ruprecht Bergmann (Der Lautsprecher), Johannes Strasser (Harlekin/Ein Soldat), Stefani Kahl (Bubikopf), Krassimir Tashev (Der Tod), Ingrid Niedermair (Der Trommler), ARBOS-Orchester, Alexander Drčar; Studio Matous/Note 1 CD 0022-2 631 (WD: 58'05") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Präsent, plastisch.
Fertigung: Einwandfrei.

Bei seiner Deportation nach Auschwitz übergab Viktor Ullmann neben anderen im Lager Theresienstadt entstandenen Kompositionen auch das Autograph der Oper „Der Kaiser von Atlantis“ sowie zwei Versionen des Textbuches von Peter Kien an einen Mithäftling, der das Material für die Nachwelt retten konnte. Die Uraufführung fand dennoch erst 31 Jahre später in Amsterdam statt und ist zweifellos auch ein Verdienst des Dirigenten Kerry Woodward. Dessen Bearbeitung entsprach allerdings in vielen Punkten nicht den Vorgaben des Komponisten. Vor einigen Jahren erstellte der Schott-Verlag eine Version nach dem neuesten philologischen Kenntnisstand, die auch der Erstein spielung unter Lothar Zagrosek in der Decca-Reihe „Entartete Musik“ zugrundelag (vgl. FF 2/95). Daß auch diese Fassung noch nicht die endgültige Authentizität beanspruchen darf, scheint jetzt diese tschechisch-österreichische Co-Produktion zu beweisen, die sich auf das Autograph der Partitur stützt, das sich im Archiv der Anthroposophischen Gesellschaft in Dornach befindet. Das Werk wird hier in der Version präsentiert, die in Theresienstadt einstudiert und nach der Generalprobe von der SS verboten wurde. Die Unterschiede zur Decca-Einspielung betreffen im wesentlichen den Schluß der Oper (Abschiedsarie des Kaisers) und den begleitenden Klangkörper. Statt eines Sinfonie-Orchesters agiert hier ein Kammerensemble von 14 Musikern. Doch nicht nur in editorischer Hinsicht ist die Aufnahme der ARBOS (Gesellschaft für Musik und Theater) eine ernstzunehmende Alternative zur prominent besetzten Decca-Konkurrenz. Auch künstlerisch nötigt sie durchaus Respekt ab. Daß die Studio-Produktion auf Bühnenaufführungen (in Klagenfurt und Prag) basiert, kommt ihrer theatralischen Stringenz dabei hörbar zugute. Hatte es Zagrosek verstanden, den unpathetisch leichten, satirisch-collagenhaften Stil von Ullmanns Musik adäquat umzusetzen, so bringen die vorzüglichen Instrumentalsolisten unter Alexander Drčar etwas von der gespenstischen Aura der Originalaufführung ein, wo alle gleichsam um ihr Leben gespielt haben. Diese Dringlichkeit hört man auch den beteiligten Sängern an, und so fällt es leicht, kleine vokale Defizite zu ignorieren, etwa die mangelnde Tiefensubstanz bei den Sängern des Kaisers und des Todes. Ekkehard Pluta

J A Z Z



Das Gleiche, aber nicht Dasselbe.



Ornette Coleman, Sound Museum (Three Women): Sound Museum, Monsieur Allard, City Living, What Reason, Home Grown, Stopwatch, Don't You Know by Now, P.P. (Piccolo Pesos), Women Of The Veil, Yesterday, Today, & Tomorrow, Biosphere, European Echoes, Mob Job, Macho Women; Ornette Coleman (as, violin, tr.), Geri Allen (p), Charnett Moffett (b), Denardo Coleman (dr), Lauren Kinhan, Chris Walker (voc.); Harmolodic/Motor Music CD 531 657-2 (WD: 55'16") DDD

Ornette Coleman, Sound Museum (Hidden Man): Sound Museum, Monsieur Allard, City Living, What Reason, Home Grown, Stopwatch, Women Of The Veil, P.P. (Piccolo Pesos), Biosphere, Yesterday, Today & Tomorrow, What A Friend We Have In Jesus, u.a.; Ornette Coleman (as, violin tr.), Geri Allen (p), Charnett Moffett (b), Denardo Coleman (dr); Harmolodic/Motor Music CD 531 914-2 (WD: 50'49") DDD
Aufnahmedatum: (P) 1996
Klangbild: Durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

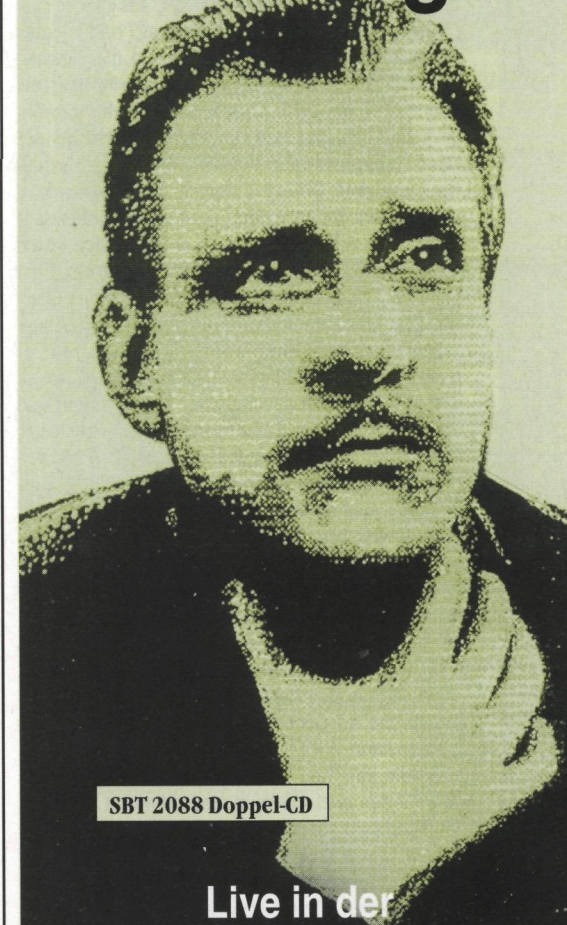
Die Geschichte ist alt, aber sie will erzählt sein. Als Junge – mittellos, musikalischer Autodidakt, gleichwohl besessen, Saxophon zu spielen – unterlief ihm der Fehler: Weil ihm niemand gesagt hatte, daß sein Instrument anders notiert werde als es gestimmt sei, spielte Ornette Coleman zwar schulmäßig nach Noten, aber beharrlich die falschen Töne. Rhythmus und Intervalle blieben davon freilich unberührt – aber die Relation von „richtig“ und „falsch“ blieb bestimmend für ein ganzes musikalisches Leben.

Ornette Coleman hat sich immer seine eigenen Gesetze geschaffen. Seine Musik ist ein Puzzle-Spiel aus verschiedensten Themen und Motiven, zerfällt, schert aus, setzt sich wieder zusammen, kümmert sich kaum um Weiter- und Durchführung. Gleichwohl – seine Musik ist erkennbar, schon nach den ersten Takten. „Harmolodic“ hat Ornette Coleman seinen Gedanken-Kosmos genannt: HARMony + MOVement + meLODIC. Keiner außer ihm selbst weiß eigentlich genau, was dieses System bedeutet. „Harmolodics“, so Weggefährte Don Cherry, „das sind Harmonien, die man singt. Der Sound deines Herzens.“ Und: „Ich lerne noch immer das harmolodische System. Jedesmal, wenn du denkst, daß du etwas geschafft hast, beginnt etwas Neues.“ Freilich erschöpft sich „Harmolodic“ nicht mehr nur im Musikalischen, hat sich längst auf alle Lebensbereiche ausgedehnt, als selbstgebastelte Philosophie. Das lange angekündig-

NOTE 1

für

Arturo Benedetti Michelangeli



SBT 2088 Doppel-CD

Live in der
Royal Festival Hall London
4. März 1957

Bisher unveröffentlicht!

Schumann-Chopin-Debussy-Mompou

TESTAMENT

erhältlich im guten Fachhandel.

Bezugsquellennachweis

Schweiz:

Sonimex AG · Seebahnstr. 111
CH 8036 Zürich · Fax (01)4613446

Deutschland:

Note 1 Musikvertrieb GmbH
Heuauerweg 21 · 69124 Heidelberg
Telefon 0 62 21/72 03 51 · Fax 72 03 81



te theoretische Konvolut des Meisters, so behauptet die Plattenfima, werde demnächst in Buchform erscheinen.

Zwei Platten, zweimal die gleichen Ausgangspunkte – und doch nicht der gleiche Weg, das gleiche Ziel. „Es gibt keinen Sound ohne Bewegung“, hat Coleman gesagt. Musik ist Bewegung. Zweimal die gleichen Stücke und immer anders. Es gibt wenige Musiker, bei denen sich ein solches Experiment auszahlt, obwohl es gerade im improvisatorischen Bereich auf der Hand zu liegen scheint. Anthony Braxton gehört dazu – und eben Ornette Coleman. Nach Jahren hört man ihn wieder in einem akustischen Zusammenhang. Gerri Allen, immer noch eine der wichtigsten Tastenvirtuosinnen (gerade im freien Kontext), ist dabei, der hervorragend grundierende Bassist Charnett Moffett (Sohn des langjährigen Coleman-Schlagzeugers Charles Moffett) und natürlich Denardo Coleman; außerplanmäßig sein Drumming-Spiel, wie eh und je auch am Rand technischen Nichtkönnens und dann doch genial im Zusammenziehen komplexer perkussiver Muster. Der Aufschrei, als Ornette seinen halbwüchsigen Sohn 1968 erstmals auf die Bühne holt – aber dieses naive Getrommel transportiert eine ungeheure, unverbrauchte Frische, gerade durch den unorthodoxen Ansatz, halb bewußt, halb gewollt. Das Fehlerhafte, Regelverletzende als musikalische Triebfeder. Coleman hat immer gewußt, was er tat. Als er überraschend plötzlich Trompete und Geige spielte (die er zwar stets mit der „falschen“ Hand hält, es aber bei „richtiger“ Saitenlage beläßt). Amateurhaftes Gebaren, aus dem sich Neues entwickeln kann, auch erfinden läßt.

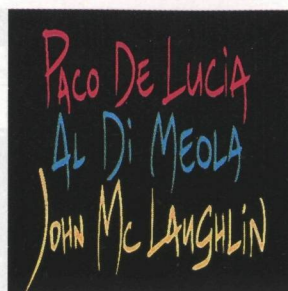
All die „falschen“ Vorzeichen dieser Musik finden sich auf den zwei Alben, in einer Klarsicht und Konzentration wie schon lange nicht mehr (und vielleicht nie zu „Prime Time“-Zeiten). Gerade in diesem akustischen Zusammenhang schält sich Colemans Alt-Sax gestochen scharf heraus, steigen seine Töne auf, plötzlich, in weitem Intervallsprung, einem Schrei nicht unähnlich, um kaskadenhaft abzufallen, erneut einzutauchen in die brodelnde musikalische Textur.

„Harmolodics“, so Coleman im Booklet, „sind in jeder Weise kompatibel zu allen denkbaren Formen musikalischer Äußerung.“ Geforderte Selbständigkeit der Mitspieler, Eigenständigkeit, die hier zu spüren ist. Später das Erstaunen über die paradoxe Geschlossenheit dieser Musik, die den Eindruck eines Ein-Mann-Orchesters vermittelt, als habe Coleman der Band doch seinen musikalischen Willen diktiert. „Die vier Musiker des ‚Sound-Museums‘ können sich frei vom Leader artikulieren“, sagt Ornette Coleman. Dieser Mann ist nicht einzuordnen. „Yesterday, Today & Tomorrow“, immer anders. Wer wissen will, was Jazz am Ende des Jahrhunderts zu leisten imstande ist, sei es auch nur als möglicher, aber gewichtiger Farbtupfer in den Facetten des musikalischen „Anything Goes“, der muß diese Platten besitzen!

Tilman Urbach



Reunion.



Paco de Lucia, Al Di Meola, John McLaughlin, The Guitar Trio: La Estiba, Beyond The Mirage, Midsummer Night, Manha De Carnaval, Letter From India, Espiritu, Le Monastere Dans Les Montagnes, Azzura, Cardeosa; Paco de Lucia, Al Di Meola, John McLaughlin (g.); Verve/Motor Music CD 533 215-2 (WD: 53'08") DDD

Aufnahmedatum: 1996
Klangbild: Präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

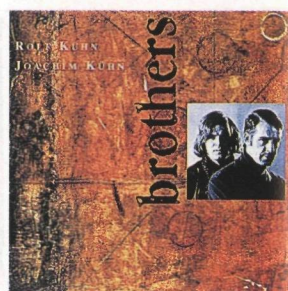
Im Grunde ist sie ein kammermusikalisches Instrument – sechs Saiten für kleine Räume und beinahe intime musikalische Geständnisse. Das hat der Gitarre nicht immer einen guten Ruf eingetragen; mit ihr verbindet sich bis heute landläufig vor allem urspanisches folkloristisches Idiom – und damit nicht selten etwas Süßliches: der sogenannte „Carmen“-Charakter. Natürlich hat es auch ganz andere Gitarren-Werke gegeben; die Namen Henze und Takemitsu etwa stehen in der zeitgenössischen Musik dafür, das Instrument als unverbrauchtes Klangfarben-Reservoir zu nutzen. Egberto Gismonti oder Ralph Towner bewegen sich weit jenseits des hörend Vorhersehbaren. Auch hier blieb der intime Charakter, sah sich jedoch gleichsam ins Positive verkehrt, als Introspektion der besonderen Art.

Wenn sich nun das fast schon legendäre Gitarren-Trio mit Paco de Lucia, John McLaughlin & Al Di Meola erneut zusammengetan hat, um mit flamencohafte, populistisch jazz-angehauchten Klängen große Säle zu füllen, hat dies weniger mit Introspektion zu tun, sondern zunächst einmal mit Lautsprecher-Anlagen – im Hintergrund natürlich auch mit handfesten finanziellen Interessen. Denn was hier, vorab als CD – zugegeben aufgrund fulminanter technischer Fähigkeiten – abgefeiert wird, ist ein Hochgeschwindigkeitsrennen gitaristischer Effekte und Fertigkeiten; durchgestylt, stromlinienförmig, windschnittig; abgepackt für den akustischen Sofortverzehr. Aber wie das so ist, mit solchen Glitzer-Projekten: Wenn der Vorhang fällt, die Lichter ausgehen, verlischt der Eindruck in Windeseile und es bleibt ein fader Nachgeschmack. Die drei Tenöre, sozusagen gitaristisch.

Tilman Urbach



Brüderlich vereint.



Rolf Kühn, Joachim Kühn, Brothers: Loverman, Express, Saturday Blues, Walk, Opal, What is Left, Love, Brothers, Everytime We Say Goodbye; Rolf Kühn (cl.), Joachim Kühn (p); VeraBra/Intuition CD 2184 2 (WD: 61'44") DDD

Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Durchsichtiger Live-Sound.
Fertigung: Gut.

Der deutsche Jazz ist schon lange besser als sein Ruf! Es gab Zeiten, da warf man ihm vor, sich zu sehr jenseits des Atlantiks zu orientieren, um enttäuscht festzustellen, daß die Vorbilder nie erreicht wurden. Die „Dirty Notes“, so der Vorwurf, kämen nicht von Herzen: ein Aufguß allenfalls, kein Original. Das ist lange her; inzwischen gibt es eine ganze Liste von Namen, die für das Gegenteil stehen. Der deutsche, vor allem europäische Jazz hat sich lange emanzipiert, im besten Falle Eigenes, auch Eigenständiges hervorgebracht.

Joachim Kühn ist einer der Namen, die für Qualität bürgen; ein stupendes, manches Mal überschäumen des Tasten-Wunder, musikalisch kaum zu bändigen; Höchstleistungen gab es vor allem mit seinem Trio, an der Seite von Jean François Jenny Clarke (Bass), und Daniel Humair (Schlagzeug), zu bestaunen. Rolf Kühn, 14 Jahre älterer Bruder und Klarinettist, ist da weit weniger bekannt, orientierte sich nach Free Jazz- und Wanderjahren eher in Richtung Big Band, schrieb Theater- und Filmmusiken. Nun haben sich beide zusammengefunden, um es nach neunundzwanzig Jahren noch einmal musikalisch miteinander zu versuchen. Dabei haben sie es sich keineswegs einfach gemacht, ein reines Duo-Projekt entworfen, das neben zwei Standards nur Eigenkompositionen vorstellt. Rolf Kühn brilliert in seiner Wendigkeit mit warmem, ansprechendem Ton. Nun ist die Klarinette jedoch kaum als Begleitinstrument geeignet, so daß Bruder und Tastenlöwe Joachim mit seinen Soli über weite Strecken allein auf die Reise geschickt werden muß. Und nach einiger Zeit wird auch klar, daß es im Zusammenspiel nicht mit endlosen Melodie-Girlanden getan ist – so kunstvoll arabeskenhaft sie auch geknüpft scheinen. Zu unbedacht, ja harmlos (und da feiert das Gespenst des deutschen Jazz fröhlich Urstand) nimmt sich da vieles aus. Unsäglich vor allem, wenn Joachim Kühn im Hintergrund zusätzlich mit sanften Keyboard-Klängen zu hantieren beginnt, als würde er im Nachhinein dem eigens gewählten Duo-Ansatz mißtrauen.

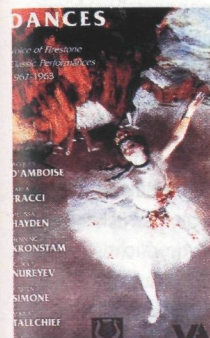
Spielwitz, Leichtigkeit, Rasanz, das ist eben nur eine Seite der Medaille, die andere wäre der Intellekt gewesen, die Bescheidung, die Konzentration auf das Wesentliche. Aber diese Ebene wird hier nicht einmal gestreift.

Tilman Urbach

VIDEO



Firestone Dances: Ballettmitschnitte aus den Voice of Firestone-Archiven 1962-1963 (Musik von Ximenes-Vargas, Debussy, Rossini, Tschaikowsky, Khatschaturian, Pugno und Minkus); Maria Tallchief, Oleg Tupine, Rudolf Nurejew, Kirsten Simone, Henning Kronstam, Carla Fracci, Jacques d'Amboise, Melissa Hayden, verschiedene Orchester und Dirigenten; (AD: 1995) VAI/Internationales Schallarchiv VHS 6914 (WD: 50'00")



Bei diesen „Firestone Dances“ handelt es sich um neun Live-TV-Auftritte von berühmten Tänzern – darunter auch der 1961 aus der damaligen Sowjetunion geflohene Kirow-Ballerino Rudolf Nurejew aus der Zeit 1962-63, Archiv-Schätze des Firestone-TV-Programms (1949 hervorgegangen aus dem langjährigen Voice of Firestone Radio Program), die zu einem Video zusammengestellt wurden. Eine historische Kostbarkeit mithin, auch wenn die Musik, nach fast 30 Jahren, gelegentlich scheußlich klingt, die Bilder, altersbedingt, leicht verschwommen sind. Zwei Nummern wären verzichtbar gewesen: „Variationen nach Degas“ zu Debussy und „Caprice“ zu Rossini von den heute kaum noch bekannten Choreographen Starbuck und Pagent. Ersteres ist ein Divertissement: Degas' berühmte Ballettinnen sollen via Choreographie lebendig werden. Vom Degas-Bild wird also geblendet zum bewegten Ballett. Und da die Mädchen knielange duftige Tütüs und schwarze Halssambdändchen tragen, ganz wie auf den impressionistischen Bildern, ist die Absicht realisiert, ein gewisser Effekt gesichert. Die Atmosphäre der gemalten Originale ist hier jedoch nicht eingefangen. Durch einen wahrscheinlich zu kleinen Spielraum für die Kamera wirken auch die Beine der Tänzerinnen sehr unvorteilhaft verkürzt. Und schließlich ist die Solistin, die berühmte Maria Tallchief, in diesem romantischen Kitsch fehlbesetzt. Die Tallchief, Starballerina von Balanchines New York City Ballet bis 1965 (und von 1946-1952 Balanchines Ehefrau), ist eine rassige Amerikanerin indianischer Abstammung. Den unpassenden Kontrast zwischen ihrem Charakterkopf und dem romantischen Tütü-Fummel verwischt hier gnädig das körnig-unklare Bild. Auch in dem folgenden „Caprice“, eindeutig als leicht verdäuliches TV-Ballett entworfen, kommt ihre Qualität nicht richtig zur Geltung. Aber mit Oleg Tupine gibt es da immerhin ein paar Pas de deux-Momente, die ahnen lassen, was für eine glänzende Tänzerin sie war.

Die beiden Auftritte von Rudolf Nurejew sind schon deshalb wertvoll, weil er damals erst ein bis eineinhalb Jahre im Westen war. Noch (fast) ohne die bald hochkultivierte Nurejew-Qualität – Sphinx zwischen Raubkatze und Glamour-Prinz – tanzt er hier eine Solo-Variation aus „Dornröschen“, technisch glänzend. Aus „Gajaneh“, einem Sowjet-Ballett von 1942 von Nina Anissimowa zu Musik von Khatschaturian tanzt er eine „Danse de caractère“ – hinreißend,

weil so selbstvergessen und jugendlich frisch. Nurejew noch ganz Tartarenjunge.

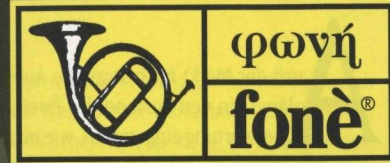
Bezaubernd die italienische Primaballerina Carla Fracci in einer Variation aus dem illustren „Pas de quatre“, 1845 kreiert von Jules Perrot für die vier großen Rivalinnen Maria Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Cerrilo und Lucile Grahn. Die Fracci, die nie eine große Technikerin war, gehört – vielleicht gerade deshalb – zu den wunderbarsten Tänzerinnen dieses Jahrhunderts. Ihr leichter Schritt, ihre Anmut, die Musikalität ihrer Ports de bras – all das ist Poesie.

Kirsten Simone und Henning Kronstam, zwei dänische Koryphäen, präsentieren den „Grand Pas de deux“ aus „Dornröschen“. Vor allem sie ist eine brillante Technikerin, die anzuschauen sich lohnt. Kronstam hat als typischer Bournonville-Tänzer eine Leichtigkeit, aber in allem, typisch für den Bournonville-Stil, diese eher enge, kurze Bewegungsart. Ganz allgemein ist der männliche Tanzstil zu Beginn der 60er Jahre noch eher „understated“, sind die Männer noch zu neunzig Prozent die Ballerinen-Träger und -Halter. Sie können hochspringen, viele Pirouetten drehen, aber ihr Stil ist noch nicht so hochkultiviert wie der der Frauen. Erst durch den Einfluß von Nurejew, etwa Mitte der 60er Jahre, rückt der Mann als Tänzer in den Vordergrund, bekommt sein Stil eine hochgradige Gespanntheit, eine nicht unvorteilhafte Eitelkeit.

Daß solche Wandlungen in einem Video konzentriert nachvollziehbar sind, gerade wenn man Tänzer einer vergangenen Ära nicht mehr live erlebt hat, ist eine wunderbare Sache. Jacques d'Amboise zum Beispiel gehört – so wie er hier tanzt – eindeutig noch zu den Tänzern der „Vor-Nurejew Ära“. In den 50er Jahren ist er schon einer der profiliertesten Solisten in Balanchines New York City Ballet. Ein Publikums-liebling, der auch aus Musical-Filmen wie u.a. „Carousel“ bekannt ist. Und wenn er hier, erst 28jährig, mit der exquisiten New York City Ballet-Kollegin Melissa Hayden Balanchines „Tschaikowsky-Pas de deux“ und einen „Don Quixote“-Pas de deux (von ihm selbst, nach Petipa) präsentiert, dann hält man den Atem an vor Begeisterung und zugleich Verwunderung. D'Amboise hat eben noch nicht diese geschmeidige, bis in den kleinen Zeh durchtrainierte Qualität, wie wir sie heute von Männern gewohnt sind. Dafür aber Entspanntheit, mühelos leichte und hohe Sprünge, eine wunderbare Musikalität – und eben noch eine zurückhaltende Ritterlichkeit. Implizit, also in vielen verschiedenen kleinen Zeichen, läßt er immer der Dame den Vortritt, das Rampenlicht – hat dadurch aber auch ein ganz eigenes Charisma. Auch in der Entwicklung des männlichen Tanzstils gilt also, wie allgemein, daß mit jedem Fortschritt auch ein Verlust einhergeht.

Der Erfahrungswert in puncto Choreographie ist auf diesem Video sicherlich nicht so umfassend wie auf anderen Video-Gala-Programmen. Was jedoch getanzt wird, ist äußerst professionell ins Bild geholt, mit tanzorientierter uneitler Kamera.

Malve Gradinger



Duo Clavier
L.v. BEETHOVEN
Four hand piano music
The Complete Works

93 F 26

„Eine besonders
feine Interpretation, sehr natürliche Aufnahme.“ (Audio Review)



90 F 01

„Ein ausgezeichnetes
Aufführungsniveau. Interpretation:
sehr gut. Technisches Urteil: gut
bis sehr gut.“ (CD Classica)



95 F 01

Band I: 94 F 04; Band II: 95 F 01;
Band I & II: 95 F 02

Bitte fordern Sie den Katalog an.

FONO Schallplatten GmbH
Zum Hagenbach 4 · 48366 Laer
Tel. 0 25 54/80 55