JAZZ

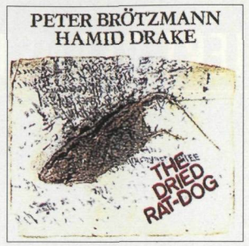
Brüchige Piano-Trio-Diskurse.

Geri Allen Trio, Twenty One: RTG, If I Should lose You, Drummer's Song, Introspection/Thelonious Monk, A Beautiful Friendship, In The Morning (For Sister Leola), Tea For Two, Lullabye Of The Leaves, Feed The Fire, Old Folks, A Place Of Power, In The Middle; Geri Allen (Piano), Ron Carter (Baß), Tony Williams (Drums); *Blue Note/EMI CD 8 30028 2 (WD: 54'18") ADD*
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Unausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Auch ein Aufgebot großer Namen bürgt keineswegs für ein gutes Ergebnis: Bislang entzog sich die Detroiter Pianistin Geri Allen mit jeder ihrer Trio-Sessions der Austauschbarkeit, die im allgemeinen Mainstream-Boom auch diese beliebte Besetzungsform heimsuchte. Immer führten ihre filigranen Muster und die Fülle an dynamischen Wendungen in Alben wie z.B. „Etudes" (Soulnote) oder „In The Year Of The Dragon" (JMT) zu durchweg spannenden musikalischen Genüssen. Durch intelligent plazierte Rhythmik verstanden ihre damaligen Partner – Charlie Haden (Baß) und Paul Motian (Drums) – Geri Allens sensibles Gespür für ungewöhnlich klingende Improvisationen zu verstärken.

Auf „Twenty One" ist von solch feinsinniger Interaktion kaum etwas zu spüren. Trotz gelegentlich aufkommender Intensität hat die Künstlerin selbst in Eigenkompositionen wie „Feed The Fire" oder „A Place Of Power" die größte Mühe, sich gegen die legendäre Miles Davis-Rhythmusgruppe der 60er Jahre zu behaupten. Während Ron Carter (Baß) professionell, aber stur seinen Job erledigt, ist die Pianistin mitunter hilflos den gnadenlosen Attacken des Schlagzeugers Tony Williams ausgesetzt. Offenbar hatte Williams bei dieser Session den Ehrgeiz, jede sich entwickelnde Motivkette wie in „RTG" mit einem flächendeckenden perkussiven Bombardement zu zerstören. Bei einer Spielweise, die zwischen introvertierten und extrovertierten musikalischen Regionen wechselt und die Komplexität erst durch Verzögerungen und Pausen bekommt, wirken solche – auch klangtechnisch überzogene rhythmische Aktionen – wie eine Zäsur. Zum Glück gibt es einige Ausnahmen: In dem lyrisch angelegten „In The Morning (For Sister Leola)" – mit zarten Pianotupfern hält Geri Allen einen phantasievoll klingenden Dialog mit den robusten Baßlinien – übt sich Williams mit dezentem Besenspiel für kurze Zeit in der Rolle des aufmerksamen Begleiters. *Gerd Filtgen*

Skelettiertes Material.



Brötzmann, The Dried Rat-Dog: It's An Angel On The Door, Open Into The Unknown, Trees Have Roots In The Earth, The Uninvited Entertainer, Dark Wings Carry Off The Sky; Peter Brötzmann (Tarogato, Clarinet, as, ts), Hamid Drake (dr, perc.);
Okka Disk/Import CD 12004 (WD: 63'26") DDD?
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Präsent, durchsichtig.
Fertigung: Einwandfrei.

Peter Brötzmann — das heißt immer Musik in der Extremlage, ein Saxophonstil ohne „wenn und aber", einer, der virtuose Umwege meidet, sich auf das Hörbarmachen von Emotionen verläßt. Heimelige Nähe ist diesem Mann grauenhaft, Intimität zumindest verdächtig. So jedenfalls klingt seine Musik. Der Sound-Expedition gilt Brötzmanns Interesse, dem Siedepunkt, angesiedelt zwischen röhrendem Ton und überkochender Emotion. Und wenn man Brötzmann schließlich als Free-Jazz-Dinosaurier tituliert, so meint das keinesfalls einen schwerfälligen, zur Bewegungslosigkeit erstarrten Brocken, wohl aber ein höchst lebendiges Schwergewicht, dessen unbedingte Intensität heute mehr und mehr im Schwinden begriffen scheint.

Die Kombination von Schlagzeug und Saxophon ist nicht neu. Es hat viele Duos gegeben: Max Roach und Archie Shepp oder Anthony Braxton; Rashied Ali und John Coltrane; Steve Lacy und Steve Argüelles. Dabei bestach im direkten Dialog beider Instrumente die punktuelle, perkussive Energie ohne harmonische Stützung durch das Piano. Gleichwohl ist ein solches Spiel, an den Rändern situiert, besonderen Risiken ausgesetzt, erfordert es doch die Sicherheit und das instrumentale Können, die Spannung der freischwebenden Interaktion in der Schwebe zu halten. Brötzmann ist ein Meister dieser Kunst. Und Hamid Drake besitzt den Sound erdig eingefärbter Idiome, vereint viele Quellen, von der nordafrikanischen Frame-Drum bis zur indischen Tabla, ohne jedoch unter dem strapazierten Etikett einer leicht konsumierbaren „Weltmusik" zu verschwinden. Ungemein körperlich wirkt sein Spiel, das Brötzmann als ideale Kommunikationsbasis für seine vehementen Attacken dient.

Der beharrliche, zuweilen ostentativ die Brutalität streifende Ton – das ist Brötzmanns klangliche Visitenkarte; hier aber, sei es durch die intime Duo-Konstellation, sei es durch Hamids musikalische Persönlichkeit oder das skelettierte Material, stellen sich bei Brötzmann nie gehörte, fast zärtliche Nuancierungen ein. Das ist das eigentlich Erstaunliche an dieser Aufnahme. Und endlich, endlich einmal ist dieser Musiker klanglich akzeptabel eingefangen und damit auch außerhalb des Konzertsaals wirklich hörbar gemacht worden. *Tilman Urbach*

Auf den Spuren Coltranes.

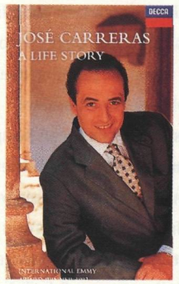
McLaughlin, After The Rain: Crescent, My Favourite Things, Naima u.a.; John McLaughlin (g), Joey De Francesco (organ), Elvin Jones (dr); *Verve/Motor Music CD 527 467-2 (WD: 57'17") DDD?*
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

Er gilt, immer noch, als Gott der Gitarristen – und hat diesen Ruf unter Nicht-Gitarristen längst verspielt. John McLaughlins sensibles Spiel ließ die Musikwelt aufhorchen, als sich Miles Davis Anfang der siebziger Jahre anschickte, die divergierenden Welten von Jazz und Rock zu verschmelzen. Der junge, unscheinbare Engländer nutzte die Glut des Schmelztiegels und generierte seinen Personalstil zur gitarristischen Hochgeschwindigkeitsartistik, wahlweise befeuert vom treibenden Beat eines Tony Williams oder Billy Cobham. Danach erlebte die Musikwelt den Gitarristen als Mittler zwischen Ost und West, der in der indischen Polyrhythmik den idealen Reibungspunkt für seine vertrackten 64stel-Läufe fand. Aber manch einem mag bereits damals, nach dem ersten Staunen über Formationen wie „Lifetime", „Mahavishnu-Orchestra" oder „Shakti", gedämmert haben, daß sich McLaughlin zusehends in den Geschwindigkeitsrausch flüchtete, besessen von der Idee des „schneller, höher, weiter"; immer auf der Überholspur und dabei in schöner Regelmäßigkeit am eigentlichen musikalischen Gehalt vorbei.

Lange schien sich daran nichts zu ändern. Erst allmählich – nach Glitzer-Projekten mit Al Di Meola, dem Flamenco-Virtuosen Paco de Lucia, an der Seite von Pianistin und Lebensgefährtin Katia Labèque – mag sich bei McLaughlin die Einsicht eingestellt haben, daß ein einzelner Ton zur rechten Zeit mitunter das musikalische Geschehen zwingender zusammenbindet als manch furioser Lauf. Eine Entwicklung, die hier mit einem Male zu greifen scheint. Dabei hat sich McLaughlin auf ein Terrain begeben, das hinter die eigenen Anfänge zurückreicht: Die Hammond-Orgel hat eine lange Tradition im Jazz. Und John Coltrane, dessen modales Material hier Ausgangspunkt aller spielerischen Energie bildet, war die Orgel wichtiger Begleiter seiner meditativen Erkundungen. McLaughlin ist diesem Zauber auf der Spur, und es scheint, als höre er sich seit langem wieder einmal zu, in zarten Anmerkungen, im Coltrane-Klassiker „Naima" etwa. Und in Elvin Jones' straighten, subtil sirrenden Beckenlinien finden Joey De Francesco (Orgel) und McLaughlin einen ideal grundierten Background, der sich nie ins fordergründig Effektvolle verliert. So ist „After The Rain" endlich wieder einmal eine Aufnahme, die den intellektuellen McLaughlin hören läßt und nicht den brillant agierenden Techniker. *Tilman Urbach*

VIDEO

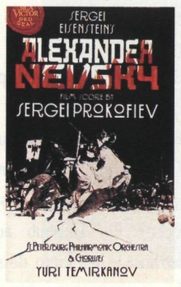
José Carreras: A Life Story; Regie: Chris Hunt; (AD: 1991)
Decca VHS 071 154-3 (WD: 77'03")



Daß es keinerlei Verzeichnis der Musikbeispiele gibt, ist hier nicht branchenübliche Sparsamkeit, sondern Programm. Es geht – wie es der Untertitel verspricht – um die Lebensgeschichte von José Carreras. Und das ist ja nicht zuletzt eine dramatische Krankengeschichte. Der Film entstand kurz nach dem Comeback des auf den Tod erkrankten Sängers. Die Szene aus dem Teatro Liceo in Barcelona, in der – von Plácido Domingo angespornt – das Publikum den Genesenen feiert, gehört zu den rührendsten Momenten dieser Huldigung, die immer knapp am Ergriffenheitspathos vorbeischrammt. Das Drama Leukämie machte aus der eher undramatischen Karriere eines jungen romantischen Tenors eben ein Leben, das einen Rückblick verdient, der auch ein Nachruf hätte werden können.

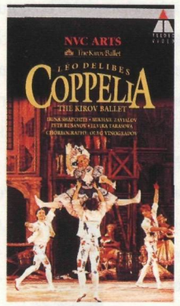
Kritische Distanz darf man bei alledem nicht erwarten, aber auch der drohende Kitsch (der Knabe José wird von einem Kind gedoubelt!) wird weitgehend vermieden. Natürlich darf die Musik nicht fehlen: von katalanischen Gesängen bis zum „O sole mio" der drei Tenöre. Sehr familiär das alles. Und nicht ohne professionelle Pointiertheit, wenn man die Nuancen seiner Kollegen heraushört: freundschaftlich Plácido Domingo, mütterlich Montserrat Caballé und eben kollegial Luciano Pavarotti.
Rainer Wagner

Sergei Eisenstein's Alexander Nevsky: Film Score by Serge Prokofieff (Arr. William D. Brohn); Evgenia Gorohovskaya (Mezzosopran), Chorus of St. Petersburg Teleradio Company, Chamber Chorus of St. Petersburg, St. Petersburg Chorus Capella LIK, St. Petersburg Philharmonic Orchestra, Yuri Temirkanov; (AD: 1993)
RCA/BMG-Ariola VHS 09026-62705-3 (WD: 110'), auch als LD



Eine wichtige Figur der Kinogeschichte, der russische Regisseur und Theoretiker Sergei Michailowitsch Eisenstein (1898-1948), dessen Montage-Technik Bewunderung hervorrief, dessen Stummfilm „Panzerkreuzer Potemkin" Weltruhm erlangte, wird von RCA in Erinnerung gebracht: mit der Leinwand-Adaption der sagenhaften Geschehnisse um den Nationalhelden Alexander Nevsky (Tonfilm/1938). Die mit dem gleichen Titel geschmückte Kantate Serge Prokofieffs, die sich nach dem Willen des Auftraggebers, Joseph Stalin, auf den gleichen Stoff bezieht, durchdringt den ebenso pathetischen wie patriotischen Agitationsfilm als „Soundtrack". Die Frage, warum man sich bei RCA gerade jetzt zur Veröffentlichung einer restaurierten Filmfassung auf Video durchgerungen hat, ist schnell beantwortet: Indirekt sieht sich der Betrachter mit dem derzeit so vielfach erinnerten Zweiten Weltkrieg bzw. mit der politischen Lage des Jahres 1938 konfrontiert, als aus russischer Perspektive in den Nazis ein feindlicher Aggressor zu fürchten war wie einst in den teutonischen Ordensrittern des 13. Jahrhunderts. Die ausgedehnte Schilderung der Schlacht von 1242 auf dem zugefrorenen, später zum Grab mutierenden Peipus-See wäre ohne die Musik Prokofieffs nicht von derselben Wirkung, über tönende Illustration geht das Gebotene hinaus. Yuri Temirkanov, übrigens Jahrgang 1938, steht mit seinem Namen ein für die kürzlich in St. Petersburg bewerkstelligte Aufnahme der rekonstruierten Filmmusik-Fassung (vgl. auch FF 6/95, S. 55); die Bearbeitung der Kantate op. 78 durch William D. Brohn erscheint seriös. – Wer des Russischen nicht mächtig ist, kann den Dialogen mit Hilfe der englischen Untertitel folgen. *Volkmar Fischer*

Délibes, Coppelia; Shapchits, Zavialov, Rusanov, Tarasova u.a., Kirov-Ballett, Orchester des Marientheaters, Alexander Viliumanis; Choreographie: Oleg Vinogradov; Bildregie: Colin Nears; (AD: [P] 1994)
Teldec/East West Records VHS 4509-94190-3 (WD: 91'), auch als LD



„Coppélia", das berühmteste der drei Ballette Léo Délibes', des Komponisten von über 20 Opern, erlebte seine Uraufführung 1870 in Paris. Das Libretto, nach mehreren E.T.A. Hoffmann-Erzählungen (vorrangig dem „Sandmann"), stammte von Charles Nuitter und Arthur Saint-Léon, der auch für die Choreographie verantwortlich zeichnete. An dieses Libretto haben sich die meisten der Neuinszenierungen gehalten, auch die von Oleg Vinogradov für das St. Petersburger Kirow-Ballett: eine farbenfroh ausgestattete, recht hübsch erzählte, glänzend getanzte Version, die von Colin Nears größtenteils gut ins Bild geholt wurde.

Das Stück beginnt auf dem Marktplatz einer kleinen galizischen Grenzstadt. Rundum die traditionelle Kulisse aus hohen schmalen Häuserfronten, umflort vom Märchen-Flair des 19. Jahrhunderts. Hier vergnügt sich tanzend die Jugend, flirtet miteinander. Franz wird jedoch seiner Swanilda ein bißchen untreu, als er die schöne Coppélia am Fenster erblickt. Ihr werfen er und seine Freunde verliebte Blicke und Kußhände zu, wetteifern für sie in tänzerischen Darbietungen. Coppélius, der Puppenmacher, hier friderizianisch elegant gekleidet, holt sein Wunderwerk, seine Coppélia, auch für ein steif-beiniges Vorzeige-Solo herunter. In Coppélius' Haus eingedrungen, wollen Swanilda und ihre Freundinnen endlich dieser stummen, etwas hölzernen Schönen auf die Schliche kommen. Und hier, beim Auskundschaften, wird die Tanzhandlung merklich zäh. Im Dunkeln tasten sie sich vorwärts, finden mal ein Kunststoffbein, mal einen schlabberigen Plastik-Arm, zeigen sich die Glieder gegenseitig und tanzen damit – im Kreis. Dieses wenig einfallsreiche Tanzen wird gerade noch überbrückt durch die „Oh-Schreck"-, „Oh Graus"-Pantomime, via Kamera-Selektion dramaturgisch unterstrichen. Aber wäre nicht die beschwingte, erzählerische Musik – dieser Szenenbeginn wäre öde. Etwas lebendiger wird es, wenn die Mädchen die großen Automaten-Puppen entdecken, die nacheinander zu tanzen beginnen: Chinese, Spanierin, Schottin, Nußknacker-Puppe, Bürgermeister. Die Tänze sind nicht schlecht arrangiert. Aber man könnte sie sich im Schrittmaterial phantasievoller vorstellen. Break- und Techno-Dance sind ja auch für die Russen nun keine Utopie mehr. Vor allem hat sich Vinogradov, durch kleine Abweichungen von der ursprünglichen Handlung, dramatisch-komischer Spannung beraubt. Im Ur-Libretto hat sich Swanilda nicht nur als Coppélia verkleidet, sondern sie spielt auch die außer Kontrolle geratene Puppe, die nacheinander, mehr und mehr in Raserei geratend, all diese Tänze selbst übernimmt. Vinogradov und sein Filmregisseur haben somit auch die Doppelbödigkeit verschenkt; Rache an Franz und Aufbegehren gegen die Zukunftsgläubigkeit des beginnenden Industriezeitalters.

Nachdem in der Werkstatt Coppélius und Franz eintreffen, der von Swanilda mit nackten Puppen-Tatsachen und Kündigung von Liebe und Freundschaft konfrontiert wird, kommt es beim Fest der Glockenweihe zum Happy-End. Dieser zweite Akt, erfolgreich um die alte, heute kaum noch verständliche Glockenweihe-Allegorie gekürzt, ist ein einziges, sehr gelungenes Divertissement. Mädchen in hinreißend entworfenen Kunst-Folklorekleidern (von Irina Press) und fesche Männer in engen farbigen bestickten Hosen präsentieren Mazurka, Girlanden-Walzer, Csárdás, gebührend liebevoll begleitet vom Kirov-Orchester unter Alexander Viliumanis. Wie die Tänzer jeweils heranlaufen, sich zu Reihen und Gruppen formen und wieder auflösen, ist virtuos komponiert, gut von der Kamera eingefangen. Vinogradov steht noch ganz in der russischen Tradition, welche die „clause de caractère" immer gepflegt hat. Der ganze Akt bewegt sich, schwingt, rauscht und tanzt, läßt durch den Kamera-Blick auch kleine Einzelleistungen herausragen, webt vor allem auch Versöhnung und den Schluß-Pas de deux des Liebespaares ein. In diesem klassischen Schrittmaterial finden sich wiederholt eigenartige, etwas sperrige Bewegungen, die offensichtlich Vinogradovs persönliche Handschrift kennzeichnen. Wenn sie, wie bei der Coppélius-Rolle, dem Charakterfach dienlich sind, erzielen sie skurrile Effekte. Im klassischen Bereich wirken sie unorganisch, um nicht zu sagen häßlich, sind auf jeden Fall, wegen iher Gegenläufigkeit, schwierig zu tanzen. Aber das Kirov-Ensemble reißt sich, im Sinne des Wortes, die Beine aus, um Vinogradovs Intentionen dennoch präzise, leicht, mühelos erscheinen zu lassen. Allen voran die beiden Solisten: die kapriziöse Irina Shapchits/Swanilda, auf gedrechselten Superbeinen, und Mikhail Zavialov/Franz als Geschwindigkeits-Matador. Wer Ballettgeschichte auf Video sammelt, macht keinen Fehlkauf. *Malve Gradinger*