

Compact Discs

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 70

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>

Nikolay Roslavets : **Complete Music for Cello and Piano**
Alexander Ivashkin, vc; Tatyana Lazareva, pf
CD Chandos CHAN 9881

VON FAURÉ ZUM SYNTHETISCHEN AKKORD



Nur schon die ekstatische und mitreissende Sonate Nr. 1 für Violoncello und Klavier, erst recht aber die Interpretation durch Alexander Ivashkin und Tatyana Lazareva (welche die ORFEO-Aufnahme mit Boris Pergamenschikov und Pavel Gililov noch übertrifft) macht diese den Werken Nikolay Roslavets' gewidmete CD lohnend. Es brauchte den Fall der Mauer und die vereinten

Bemühungen Edison Denisovs (der die meisten Werke Roslavets' wiedergefunden hat) und der Musikologin Marina Lobanova (die sie herausgab), damit dieser russische Komponist aus jener Vergessenheit wieder auftauchen konnte, in die ihn das stalinistische Regime gestürzt hatte. Als eine Hauptfigur im sowjetischen Musikleben zwischen 1917 und 1930 kam er durch die «Assoziacija Sowremennoi Musyki» (ASM; Verband der Gegenwartsmusik) mit Mossolov, Mjaskowski und Schostakowitsch in Berührung, seine sinfonische Dichtung *Oktober* wurde gleichzeitig mit Schostakowitschs 2. Sinfonie *An den Oktober* uraufgeführt. Bemüht darum, die Prinzipien einer neuen musikalischen Ideologie in Russland zu verbreiten, entwickelte Roslavets von 1920 bis 1930 eine intensive publizistische Tätigkeit mit Pamphleten, unter denen ein Manifest auch die Zerstörung des Opernhauses forderte. Solch laute Töne verdeckten allerdings kaum Roslavets' instinktive Antipathie gegen das offizielle sowjetische Regime. Von 1929 an warfen ihm die Kultur-Autoritäten denn auch eine bourgeoise Ideologie vor, sein Werk war aus den Konzerten verbannt, und der Komponist wurde als musikalischer Berater von Oper und Ballett nach Tashkent geschickt. Seiner Rückkehr nach Moskau begegnete man 1933 mit komplettem Desinteresse, zehn Jahre später starb er – sein Name war auf den offiziellen Schrifttafeln ausgeradiert.

Tanz der weissen Mädchen, entstanden 1912 am Ende seiner Studien am Moskauer Konservatorium, beginnt mit einem sanften Wiegen à la Fauré, verwandelt sich dann in eine labyrinthische (a)tonale Promenade, die die künftigen Wege bereits deutlich ankündigt. Noch repräsentativ für den frühen post-skrjabinischen Stil des Komponisten basieren *Meditation* und die Sonate für Cello und Klavier (beide 1921) doch schon auf der Technik des synthetischen Akkords, die Roslavets von da an entwickelte. Aus zwei melodischen Hauptzellen schöpft die einsätzigte Sonate Nr. 1 während ihrer knapp zehn Minuten eine grossartige Energie mit rigoroser Präzision. Die Sonate für Cello und Klavier Nr. 2 (1922) ist ausladender, mehrteilig und erreicht zweifellos nicht ganz die gleiche Dichte ihrer Vorgängerin, zeigt aber andererseits eine innovativere Harmonik. Weniger durch Konzentration von Ausdruck und Atem als durch ihre grosse Spannweite und mit seinen vermittelten Halbtönen und Quinten aufstürmenden Energien bezeugt das Werk den unterschiedenen Bruch des Komponisten mit der Tonalität. Ideal ergänzt werden diese Stücke auf der CD durch die *Fünf Präludien* (1919-22), eines von Roslavets' Meisterwerken, dem offenkundig Skrjabin's Präludien op. 74 als Vorbild gedient haben. (jw)

«Ylir»
Claudio Puntin, cl, bcl; Gerour Gunnarsdottir, vl, voc
ECM 1749

«Nanocluster»
Bertrand Denzler, sax; Norbert Pfammatter, drums, perc
Leo Lab CD 073

«Circle & Line»
Donat Fisch, sax; Christian Wolfarth, drums
Unit Records 4118

ZWEIERKISTEN

Die Liebe ist eine Himmelsmacht. Wer in ihren Bann gerät, ist ihr hilflos ausgeliefert. Eine scheinbar unumgängliche Folge der Liebe ist die Bildung von Paaren, wobei glücklicherweise nicht alle so tragisch enden wie Romeo und Julia oder Tristan und Isolde. Kunst ist bekanntlich ein Produkt der Sublimierung. Demnach könnte man

Jazz, der im Duo entsteht, als sublimierte Liebe deuten.

Der in Deutschland lebende Schweizer Klarinetist Claudio Puntin und die isländische Geigerin und Sängerin Gerour Gunnarsdottir bilden auf ihrem Album *Ylir* eine äusserst harmonisch funktionierende Zweierkiste. In ihrer Musik dreht sich

alles um Island. Allerdings gehen sie sehr vielschichtig mit diesem regionalen Bezug um. Neben traditionellen, der Folklore entliehenen Melodien und Stücken zeitgenössischer isländischer Komponisten erklingen etliche Stücke aus Puntins Feder, die man wohl am besten als impressionistische Annäherungen an Land, Leute,

Fauna und Mythologie bezeichnen dürfte (unter www.puntin.de erfahren wir, dass sogar die «verschiedenen Gangarten von Island-Pferden» als Inspirationsquelle dienten). Auf unangestrenzte und doch enorm kontrollierte Weise gelingt dem Duo der Spagat zwischen konzis komponiertem und doch spielfreudig improvisiertem, zwischen griffigen Melodien und dichten Klangschichtungen. Abgerundet wird dieser positive Eindruck durch die Tatsache, dass hier kein hyperventilierender Schabernack mit der in Hülle und Fülle vorhandenen Virtuosität getrieben wird.

Zuweilen kann es in einer Zweierkiste ganz schön eng werden. Da kann es vorkommen, dass sich die Klaustrophobie in heftigem Gekeife und Gezänke entlädt: Man wirft sich gegenseitig Wörter ohne Anmut und vielleicht sogar Inneneinrichtungsgegenstände an den Kopf. Dass die Betrachtung solcher Szenen für Aussen-

stehende eine kathartische Erfahrung oder ein ganz spezieller ästhetischer Genuss sein kann, weiss man spätestens seit Ingmar Bergmans Ehedramen oder dem Duell der Niederträchtigkeiten, das sich Richard Burton und Elizabeth Taylor in *Who's Afraid of Virginia Woolf?* liefern. Solche Assoziationen löst in mir das Album *Nano-cluster* aus, auf dem die Gemüter von Bertrand Denzler (Tenorsaxofon) und Norbert Pfammatter (Schlagzeug) heftig in Wallung geraten und sich in ruppigen Eruptionen Luft verschaffen. Dass hier zwei eng miteinander befreundete Musiker am Werk sind, zeigt, dass in der Kunst Emotionen ausgelebt werden können, die im «richtigen» Leben zum grossen Kladderadatsch führen dürften. Doch *Nano-cluster* ist kein brachiales Kaputtspielalbum, dafür sind die Energiefelder, die sich Denzler und Pfammatter – der sich hier einmal mehr als überragender Stilist auf Trommeln und

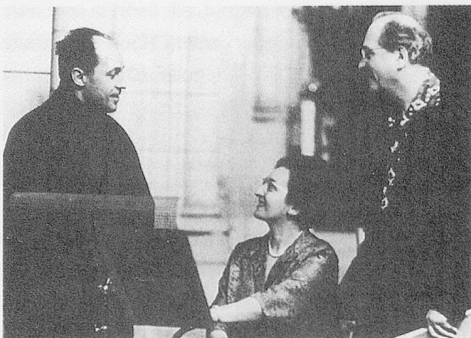
Becken erweist und den man daher ohne zu Zögern in einem Atemzug mit anderen «European Heroes» wie Pierre Favre oder Jon Christensen nennen darf – erspielen, indem sie das Material des Free Jazz neu sichten, klanglich und rhythmisch viel zu differenziert.

In eine andere Richtung als Denzler und Pfammatter zielen der Saxofonist Donat Fisch und der Schlagzeuger Christian Wolfarth auf *Circle & Line*. Ihre unüberhörbar vom nonkonformen Fabulierer Ornette Coleman inspirierte Musik kommt einfach daher, offenbart aber bei genauem Hinhören einen beeindruckenden motivischen Reichtum, der auf alles überflüssige Zierwerk verzichtet – oft sagt eine kleine Geste mehr als tausend Worte. In dieser unpräzisen Musik scheint etwas vom kleinen Glück auf, an dem wir im Alltag allzu häufig unachtsam vorbeigehen. (tgs)

Olivier Messiaen: «**Turangalilâ**» (revidierte Version von 1990)
Berliner Philharmoniker; Kent Nagano, cond; Pierre-Laurent Aimard, pf; Dominique Kim, ondes martenot
CD Teldec 82043-2

Olivier Messiaen: «**Saint François d'Assise**»
Orchestre et Chœurs de l'Opéra de Paris; Seiji Ozawa, cond; José van Dam, Christiane Eda-Pierre, Kenneth Riegel, voc
CD assai 22212 (4 CD)

SPIRITUELLE ORGIEN



Pierre Boulez, Yvonne Loriod, Olivier Messiaen

Der zweite Flügel jenes Triptychons, das Messiaen in den Nachkriegsjahren komponierte und sich dabei von Mythos und Geist Tristans und Isolde inspirieren liess, die monumentale *Turangalilâ-Sinfonie*, hat seit jeher widersprüchliche Kommentare ausgelöst: Das Gefühl von Grösse und Reichtum der Erfindung steht Effekten zweifelhaften Geschmacks gegenüber – Hollywood-Effekten gleich, die Stirnrunzeln provozieren mögen. Tatsächlich wird hier die Liebe aus vollen Lungen besungen, von 103 entfesselten Musikern, mit dem Vibrato der Ondes Martenot und Beckenwirbeln im Fortissimo! Messiaen selber sprach von seiner eigenen «Ode an die Freude» (die nach den Massengräbern des zweiten Weltkriegs natürlich auch willkommen war)... Aber es gibt auch Momente der Introversion, grosse lyrische Phrasen, die mit ihrem an Saint-Sulpice erinnernden sentimental Ton schlicht bezaubern. Heute können wir den Schock kaum mehr

ermessen, den ein solches Œuvre bei einem Publikum hervorrufen konnte, das kaum den neoklassischen Gigues und Sarabanden entwachsen war – aus jenem bequemen Vergnügen «dans la manière de», wie Messiaen dies vor dem Krieg gebrandmarkt hat. Man hielt den seltsamen Professor für Analyse am Pariser Konservatorium (die Kompositionsklasse war ihm verweigert worden) für einen Spinner und die Gruppe seiner Schüler für eine bizarre Kapelle, wenn nicht überhaupt für eine Sekte. Unter diesen gehörte Boulez zu den Kritikern der orchestralen Schlenker in *Turangalilâ*, später ermutigte er Messiaen auch dazu, seine Erfindungskraft an eine kürzere Leine zu nehmen. Kent Nagano, mittlerweile zum Messiaen-Spezialisten geworden, meistert seinen Text unbestreitbar souverän. Auch Pierre-Laurent Aimard scheint die Musik des Komponisten in seinen Genen zu besitzen. Doch Energie und Präzision vermögen nicht ganz eine gewisse Schroffheit zu verdecken, einen gewissen Mangel an Poesie in Phrasierung und Atembögen. Das Orchester scheint hier eher zu zersplittern als zu seinem ganzen inneren Reichtum zu gelangen. Vielleicht ist paradoxerweise ausgerechnet die klangliche Homogenität der Berliner Philharmoniker daran nicht unschuldig: Manchmal wirken die Timbres zu grundtönig für eine Musik, die so exaltiert mit Farben spielt. Doch das sind wohl beckmesserische Einwände gegen eine Interpretation, die mehr als nur überzeugt und die ausserdem eine wunderbar luftige Aufnahmetechnik erhielt!

Wer die bei der Uraufführung von Messiaens Oper unter Seiji Ozawa 1983 durch Radio France hergestellte Aufnahme heute publiziert, riskiert schmerzhaft Vergleiche mit der von Kent Nagano geleiteten Version der DGG. Dabei spielen weniger interpretatorische Unterschiede als ton- und aufnahmetechnische Qualitätsfragen eine Rolle. In der «historischen» Version schafften Geräusche von der Szenerie und die Akustik eines zu kleinen Orchestergrabens (einige Musiker mussten in den Logen spielen) problematische Bedingungen; man hört die unterschiedlichen Distanzen, die Violinen klingen oft schlecht, der Chor ist zu weit weg, Dynamik wird eingeebnet etc. Ein fairer Vergleich mit der jüngeren Aufnahme ist daher kaum möglich. Das ist bedauerlich, denn José van Dam erfüllt seine Riesenrolle mit grosser Emotionalität, und die leuchtende Stimme von Christiane Eda-Pierre entspricht auf wunderbare Weise dem Bild, das man sich von einem Engel machen mag (umgekehrt reichen Stil und Akzent von Kenneth Riegel manchmal an die Grenze zum Unerträglichen); ausserdem besitzt Ozawa einen Sinn für Atem und Phrasierung, der Nagano abgeht, er ist «mechanischer», aber auch präziser, näher an den kleinsten Details des musikalischen Texts. Diese Box ist also in erster Linie ein Zeitzeugnis, und es ist nur zu bedauern, dass damals keine Studioaufnahme im Anschluss an die Uraufführung möglich war. (pa)

LIGETIS NEUES PROJEKT

Was immer Ligeti als Komponist tut: Es ist ebenso herausfordernd wie unvorhersehbar. So gibt er denn auch die integrale Aufnahme seiner Werke mit Esa-Pekka Salonen bei Sony auf und nimmt gleich ein ähnliches Projekt mit Reinbert de Leeuw bei Teldec in Angriff. Auf diese Weise wächst natürlich auch seine Diskographie. Nun ist also der erste Pflock der neuen Reihe eingeschlagen, elegant präsentiert und mit einem schlecht rasierten Ligeti mit Grimasse auf dem Cover. Die Werkwahl entspricht der natürlichen Entwicklung des Komponisten, fern den etwas simplifizierenden Etiketten, die man den verschiedenen Stadien seines Schaffens zu applizieren beliebt. Der Stil des *Concerto* für Klavier beispielsweise entwirrt logisch gewissen Elementen von Stücken aus den sechziger Jahren. Der Pianist Pierre-Laurent Aimard weist in seinem Kommentar zu Recht auf die «extreme, sehr ligetihafte» «Challenge» hin, die die «Verbindung von Spielfreude, perfekter Kontrolle und reiner Tollheit» darstelle. Dieser Verbindung wäre noch beizufügen: ein bemerkenswertes Gehör, eine minutiöse Konstruktion und eine entfesselte Fantasie. Daher rührt zweifellos auch die grosse Befriedigung, die das Anhören einer so «gut»

klingenden, in ihrer Komplexität faszinierenden, mit ihrem Humor und Widerspruchsgeist (oder ihrer Selbstironie) bezaubernden Musik bietet. Dass dieses schwierige Repertoire, das noch vor zwanzig Jahren den Spezialisten vorbehalten schien, heute von den meisten Musikern ohne allzu grosse Probleme gemeistert werden kann, ist eine gute Nachricht für die Neue Musik. Alles scheint heute klarer. In dieser Hinsicht beweisen die holländischen Musiker seit langem, dass sie zu den Spitzenkräften auf diesem Gebiet gehören: Präzision und Freiheit im Spiel, die Klangschönheit der einzelnen Instrumente und ihre Ensemblequalitäten – alles dient aufs schönste diesen Werken, die heute schon zu den grossen Klassikern unserer Zeit gehören.

Der Vollblutmusiker Reinbert de Leeuw nähert sich den Stücken mit hohem Sinn für Lyrisches, für Klangmischungen, für Ausgewogenheit und Klarheit des Spiels und für die wechselnden Charaktere der musikalischen Gesten. Er lässt die Noten mit allem nötigen Respekt vor der Partitur spielen, weckt dabei aber gleichzeitig auch den Geist, der in den Noten steckt – eine in der musikalischen Interpretation ohnehin seltene und in jener von zeitgenössischer Musik schon gar

kaum je erreichte Qualität. Die Anfänge des ersten und vierten Satzes des Kammerkonzerts weisen dieses erstaunliche Gespür auf. Man hört einfach alles, die Klänge sind wundersam ausgewogen, die Musik erlangt unwiderstehliche Sinnlichkeit, und alles fliesst ganz natürlich aus der gleichen Quelle. Der Vergleich mit der historischen Aufnahme unter dem Widmungsträger des Stücks, Friedrich Cerha, ist ziemlich brutal, besonders für die Aufnahmetechniker. Die Aufnahme unter Eötvös und dem Ensemble Modern zeigte vor einigen Jahren eine andere, etwas gespanntere und herbere, aber durchaus überzeugende Optik, was beweist, dass dieses Repertoire eine bereichernde interpretatorische Bandbreite zulässt. Die gleichen Qualitäten finden sich übrigens auch im *Concerto* für Klavier, wo jede Phrase ziseliert erscheint, wo jeder Klang genau gewogen ist (Aimard macht hier wirklich Kammermusik, während er in der Version unter Boulez als grosser Solist aufspielte). Kurz: Interpretation, Aufnahmetechnik und die Werke selber lassen das Anhören einer solchen CD zum veritablen Glücksmoment werden. (pa)

«Cosmic»

Harald Haerter, git; Philipp Schaufelberger git; Bänz Oester, kb; Marcel Papaux, drums; Michael Brecker sax;
Dewey Redman, sax; Bill Stewart, drums
TCB 21162

SCHNAPPSCHÜSSE

Fünf Jahre musste man auf das neue Album des Gitarristen Harald Haerter warten. Auf *Cosmic* stossen mit Michael Brecker, Dewey Redman und Bill Stewart gut gelaunte Gäste aus Übersee zu Haerters Stammformation, die durch Philipp Schaufelberger, Bänz Oester und Marcel Papaux komplettiert wird.

Der Pianist Keith Jarrett hat deklariert, im Jazz gehe es zuallererst um das Erreichen eines Zustands der Ekstase. Kaum ein anderer Schweizer Musiker hat dieses Credo mehr verinnerlicht als Harald Haerter, der zu den herausragenden Gitarristen des Gegenwartsjazz zählt. Haerter mag keine halben Sachen, bei seinen Auftritten steht nicht nur sein Instrument, sondern auch er selbst unter Strom. Doch vom optischen Spektakel – den konvulsivischen Zuckungen und den Schweissbächen – sollte man sich nicht von der Tatsache ablenken lassen, dass Haerter auf dem Griffbrett zu Leistungen imstande ist, die sich in geradezu dramatischer Weise vom braven Durchschnitt abheben: Aus dem optimistischen Überschwang seines Jugendidols Django Reinhardt, der eckigen Angriffigkeit seines ehemaligen Lehrers John Scofield und Anleihen bei Blues, Funk und Free Jazz hat Haerter einen un-

verwechselbaren, zwischen intensiver Gesangelichkeit und lodernder Dramatik oszillierenden Stil geformt. Einer wie Haerter muss sich in einem Aufnahmestudio wohl ein bisschen wie ein Tiger im Käfig vorkommen. Daher kann es nicht verwundern, dass er nach fünfjähriger Pause mit *Cosmic* wiederum eine Kompilation mit bei verschiedenen Gelegenheiten realisierten Konzertschnitten vorlegt. Wie der Vorgänger *Mostly Live* (Enja), so macht auch das neue Album keinen vollkommen in sich geschlossenen Eindruck, es wirkt wie eine Sammlung packender Schnapsschüsse, und nicht wie ein Gemälde, bei dem alle Farben und Formen präzise aufeinander abgestimmt sind.

Als Hauptsolisten sind neben Haerter Michael Brecker und Dewey Redman zu hören. Die Wege dieser extrem unterschiedlichen Tenorsaxofonisten haben sich Anfang der Achtzigerjahre in Pat Methenys Gruppe «80/81» (gleichnamiges Album auf ECM) gekreuzt, um danach wieder auseinander zu streben. Es mag vermessen tönen, aber der Höreindruck lässt kaum einen anderen Schluss zu: Die Begegnung mit der Band des Entfesselungskünstlers Haerter hat Brecker gut getan. So euphorisch und wild, so verspielt und

dialogisch hat man diesen ansonsten etwas gar stark zu pedantischer Licks-Architektur neigenden Supertechniker auf CD noch nie gehört.

Der intuitive und abgeklärte Redman sorgt für willkommene Kontraste zu Breckers (und Haerters) Exaltiertheit. Auf der Titelnummer wartet er mit einem sparsamen Lyrismus auf, wie man ihn seit Lester Young nur noch selten zu hören bekam, und der Exkurs über seine Free-Bop-Nummer *Mushi Mushi*, die er erstmals 1976 an der Seite Keith Jarretts aufnahm, lebt von unklischer Fabulierlust. Auf diesem Stück sorgt Bill Stewart, der hier Haerters regulären Schlagzeuger Marcel Papaux ersetzt, mit einem gleichermassen konzisen und explosiven Solo für einen weiteren Höhepunkt. Schade nur, dass die langjährigen Mitglieder von Haerters Band auf dem mit 45 Minuten recht kurzen Album solistisch kaum zum Zug kommen. Der zweite Gitarrist, Philipp Schaufelberger, dessen verwinkelte und spröde Linearität sich neben Haerters Opulenz ausnimmt wie Stan Laurel neben Oliver Hardy, schafft es immerhin auf ein Solo, während Papaux und der Bassist Bänz Oester leer ausgehen – als inspirierte und inspirierende Begleiter sind sie allerdings stets präsent. (tgs)

«Chicago Piano Solo»
Irène Schweizer, pno
Intakt CD 065

DIE WONNEN DER UNABHÄNGIGKEIT



Irène Schweizer ist eine kraftvolle Poetin des freien Jazz. Am 2. Juni konnte die unerschrockene Pianistin ihren 60. Geburtstag feiern. Auf *Chicago Piano Solo* spannt sie einen weiten Bogen von erdigen Melodiefetzen zu verspielter Abstraktion. Ihre Bewunderung gilt nicht den gewieften Allskönnern, die die Geschichte des Jazz vor- und rückwärts buchstabieren können, sondern kauzigen Eigenbrötlern und hellwachen Träumern wie Thelonious Monk, Misha Mengelberg, Don Cherry oder Ed Blackwell. Da kann es nicht verwundern, dass die Pianistin Irène Schweizer den Jazzschulen mit einer gehörigen Portion Skepsis begegnet: «Heute muss ich schon staunen, wie schnell die Jungen lernen, aber mir fehlt dann halt auch etwas, wenn sie spielen, es ist oftmals oberflächlich.»

Schweizer, die in ihren Anfängen Boogie-Woogie, Blues, Ragtime und Hardbop gespielt hat und in der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre zur Pioniergeneration des europäischen Free Jazz stiess, hat sich ihr facettenreiches Vokabular weitgehend autodidaktisch angeeignet. Das war ein langer, manchmal beschwerlicher Weg des Anhörens und Ausprobierens, der sich allerdings gelohnt hat. Was Schweizer spielt, hat Hand und Fuss, trägt auch dort eine persönliche Handschrift, wo sie deutliche Anleihen bei Vorbildern wie Monk oder Dollar Brand macht, und verliert auch dann nichts von seiner lustvollen Dringlichkeit, wenn die Pianistin zu experimentellen Klangerkundungen im Innern des Flügels aufbricht. Schweizer ist keine, die ihr Werk bis in alle Verästelungen hinein analysiert, keine abgehobene Theoretikerin, sondern eine unbekümmerte Pragmatikerin. Das heisst nun nicht, dass sie einfach wild drauflos spielt, wohl aber, dass sie bereit ist, ihren konzisen Gestaltungswillen zu suspendieren, um sich vom Moment mitreissen zu lassen.

Eine wichtige Konstante in Schweizers Schaffen ist der Alleingang. Auf dem Label Intakt, das der Pianistin seit über einem Jahrzehnt eine ausserordentlich sorgfältige Pflege angedeihen lässt, kommt auch dieser Aspekt nicht zu kurz. *Piano*

Solo Vol. 1 und 2 und *Many And One Direction* wurden 1990 bzw. 1996 bei Auftritten in der Alten Kirche Boswil aufgenommen, für diesen Sommer ist die Re-Edition der legendären Scheiben *Wilde Senioritas* und *Hexensabbat* aus den Siebzigerjahren angekündigt, und soeben ist *Chicago Piano Solo* erschienen. Auf diesem Konzertschnitt vom Februar 2000 lässt Schweizer durch ihre zupackende Herangehensweise die nicht über jeden Zweifel erhabene Qualität des Flügels im Nu vergessen. Einmal mehr erweist sich Schweizer als Meisterin des Selbstgesprächs, sie verfügt über die nötige Konzentration, um im freien Flug der Ideen nicht den roten Faden zu verlieren, aber bleibt gleichzeitig locker genug, um nicht pedantisch zu wirken – ihr gelingt der Brückenschlag zwischen Konstruktion und Intuition. In ihren atmosphärisch dichten «Instant Compositions» geht sie der Gefahr der Verzettelung aus dem Weg, indem sie sich jeweils auf ein klar eingegrenztes Sortiment ihrer Qualitäten fokussiert. Zusätzlich aufgelockert wird das abwechslungsreiche und kurzweilige Album durch Schweizers Interpretation eines Stücks des 1995 verstorbenen Don Cherry, mit dem Schweizer die Fähigkeit zur eigenständigen Assimilation unterschiedlichster Stile teilt. (tgs)

Helmut Lachenmann: «Intérieur» / «Schwankungen am Rand» / «Air»
SWF Symphony Orchestra; Staatsorchester Stuttgart; Ernest Bour, Lothar Zagrosek, cond;
Christoph Caskel, Christian Dierstein, perc
CD col legno 20511

WUNDERLICHES AIR

Heinz Holliger sagte einmal, wenn Lachenmann Werke für grosses Orchester in einem derart unkonventionellen Stil schreibe, begeben er sich direkt in die Höhle des Löwen. Wer sich eine CD wie diese anhört, versteht, was Holliger meinte: Wo findet sich schon ein Orchester, das solche Musik spielen kann, ohne negative Reaktionen zu provozieren (und wo finden sich schon Programmverantwortliche, die den Mut dafür aufbringen...)? Was auf den ersten Blick nach Provokation aussieht, erweist sich allerdings in Wirklichkeit als eine Suche nach Reinheit, die sich hinter den möglichst unvorhersehbaren Klängen findet: Der Ton ist seine eigene Genese. Gleichzeitig ist er aber auch Träger von Bedeutung, die sein materielles Wesen übersteigt. Es gibt bei Lachenmann Relikte der protestantischen Tradition von Schütz und Bach, in der Klangfiguren oder formale Prozesse feinsinnige Allegorien für eine andere Welt sind (bei Lachen-

mann freilich ist diese Welt nicht transzendental). Das Hörerlebnis dabei schwankt zwischen Entdeckerfreude und Unbehagen angesichts eines an die Grenze zum Zerfall geführten Diskurses, der unausweichlich ein generelles In-Frage-Stellen auslöst. So ist etwa das Ende von *Air* ein wenig enigmatisch, die Musik scheint zu versanden wie ein Fluss am Ende seines Laufs. Gewisse Entwicklungen in *Schwankungen am Rand* hinterlassen einen nachdenklich. Es ist unmöglich, sich dabei nicht unvermittelt die ewige entscheidende Frage zu stellen: Was ist die Musik? Doch: Ist das nicht eigentlich heilsam? Oft werden wir von den ersten Momenten eines Stücks gepackt, dann scheint die Musik sich selber im Unbestimmten zu suchen und wird zusehends verwirrender. Besonders geschieht dies in *Schwankungen am Rand*, einem ausladenden Stück (es ist über 32 Minuten lang), das sich auf Anhieb unmöglich erfassen lässt. Es gibt in Lachenmanns

Gestik eine widerspenstige Kraft, die einerseits Bewunderung auslöst, die andererseits aber auch nach einer entsprechenden Hörer-Disposition verlangt. Lachenmanns Schwachpunkt liegt vielleicht in der von Stück zu Stück wiederkehrenden Verwendung archetypischer Elemente, die dadurch zu stilistischen Zügen, ja zu einem eigentlichen Fimmel im Vokabular werden, und in einem verglichen mit der den Tönhöhen gewidmeten Aufmerksamkeit schwachen rhythmischen Denken. Die Live-Aufnahme dieser CD zeugt vom hohen professionellen Bewusstsein der Musiker und weist eine vorzügliche Aufnahmetechnik auf. Die Interpretation ist perfekt und wird den Werken gerecht. Und einmal mehr lässt sich die Qualität der Arbeit von Ernest Bour und das Spiel von Christoph Caskel in *Intérieur* bewundern, einem der besten Stücke für Schlagzeug solo überhaupt. (pa)