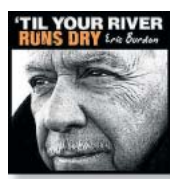


Es ist ein Tier in mir

Eric Burdons
erstaunliches Comeback

Der zornige alte Mann als nimmermüder Rebell: Zwar hat Eric Burdon nie aufgehört zu singen, doch er ist aus dem Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit zunehmend ins schummrige Dunkel kleiner Blues-Clubs geflüchtet. Dann die unverhoffte Rückkehr, als Bruce Springsteen ihn vergangenes Jahre in seiner Rede auf dem Festival South By Southwest in Austin, Texas, liebevoll ins Zentrum seiner Rock-Betrachtung rückte: „Als ich zum ersten Mal Eric Burdon sah, dachte ich, der sieht aus wie die geschrunppte Ausgabe meines Vaters mit einer Perücke. Burdon hatte nie das Gesicht eines Jugendlichen, er sah immer wie ein kleiner Mann aus. Sein „It's My Life“ war für mich die personalisierte Angriffs-lust. Ich empfand das als ungeheuer befreiend. Und dann seine Stimme: Sie besaß die Schwere und Härte eines Howlin' Wolf und kam doch aus dem Mund eines sehr jungen Mannes. Ich habe das bis heute nicht kapiert.“ Später am Abend bat Springsteen den seinerzeit noch Siebzjährigen auf die Bühne, um mit ihm gemeinsam „We Gotta Get Out of This Place“, diese störrische Selbstbefreiungshymne der Animals, zu aktualisieren.

Jetzt, nach sieben Jahren, hat mit „Til Your River Runs Dry“ wieder ein Album mit neuem Material veröffentlicht – eine wichtige Wiedergeburt! Natürlich erfindet sich Burdon in seinem Alter nicht noch einmal neu, vielmehr gräbt er mit unbändiger Energie nach seinen Wurzeln. Und die sind fruchtbar wie eh und je: Die Mollharmonien der Animals, der multikulturelle, leicht psychedelisch angehauchte Funk von War, seine ungebrochene Liebe zum Blues, ein unsentimentales Raisonement über das eigene Altern, das Erstaunen darüber, überlebt zu haben, und seine stoische Weigerung, als geläuterter Mensch in die ewigen Jagd-



Eric Burdon,
„Til Your River
Runs Dry“

ABKCO Music 8906
(Universal)

gründe einzugehen. Schon im Eröffnungssong „Water“ stellt Burdon klar: „Hopelessness has seized the land / I will not beg I will demand“. Der Song fegt wie ein kleiner Sturmwind durch jede selbstgefällige Idylle. „Memorial Day“ erinnert ein bisschen an den Animals-Hit „Monterey“ von 1967, klingt aber abgeklärter und zugleich drängender. Es geht um die Mythen und Verklärungen von Kriegen und die Realität des Sterbens.

In den Neunzigern noch neigte Burdon bisweilen dazu, sein ohnehin kräftiges Organ ein wenig zu überreiben. Nicht selten schlich sich dabei ein größerer Unterton in seinen Vortrag, der die Variabilität der Stimme Lügen strafte. Jetzt endlich zieht er wieder alle Register, vom heiseren, melodischen Flüstern über kehlige Vokalismen bis hin zu dieser abgehängenen, ausgedörrten Phrasierung, die immer noch einzigartig ist.

Man höre nur seinen neuen Song „27 Forever“, er gibt den elegischen und zugleich ekstatischen Ton dieses Albums vielleicht am besten wieder: Eine Reflexion über den „Club 27“, Hommage an jene Musiker, die im Alter von 27 Jahren starben – namentlich seine alten Freunde Brian Jones und Jimi Hendrix, aber auch Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain und jüngst Amy Winehouse. Hier flüstert Burdon den Refrain „27 Forever“ mit der gleichen fahlen Intensität wie einst sein berühmtes „When I Was Young“.

Eric Burdon bildete schon vor fünfzig Jahren eine Art Puffer zwischen dem kommerziellen Gelüsten eines Mick Jagger und dem Blues-Prismus von John Mayall. Dabei übersprang er leichtfüßig alle Gräben zwischen Blues, Rock und Soul. „Devil and Jesus“ ist so ein musikalischer Bastard, der den ewigen Kampf zwischen süß-verlockender Dunkelheit und spiritueller Erleuchtung verkörpert. Dabei liefert die empfindsame und zugleich schlagkräftige Band eine Hängematte für Burdon. Schlagzeuger und Ko-Produzent Tony Braunagel, Bassist Terry Wilson, die grandiosen Gitarristen Billy Watts und Johnny Lee Schell sowie die sämige Orgel von Mike Finnigan sorgen dafür, dass ihr Frontmann sich in dieser Umgebung hörbar wohl fühlt.

Zweifelloso zählt die Coverversion von Marc Cohns grandioser Song „Medicine Man“ zu den düster-dräuenden Höhepunkten des Albums, rauchig und verrückt, Trauer wird hier zu Trotz. Zum Schluss dann die Neuerfindung des Klassikers „Before You Accuse Me“ von Burdons altem Helden Bo Diddley: stolzer Bluesrock, zäh und zielstrebig, Musik wie aus einem funkenprühenden Feuerstein geschlagen. Man nimmt Burdon jede Zeile ab, die er hier singt. Milde mit zunehmendem Alter? Kann man vergessen. Eric Burdons Kreativitätsfluss ist weit davon entfernt auszutrocknen. PETER KEMPER



Zwischen Homer und Edgar Allan Poe: Stefano Battaglia (Klavier), Salvatore Maiore (Kontrabass) und Roberto Dani (Schlagzeug) entwickeln ihre eigene Trio-Poesie. Foto ECM

Diese Dreifaltigkeit hat noch Zukunft im Jazz

Bobo Stenson, Brad Mehldau und Stefano Battaglia machen das Klaviertrio mit neuen Abenteuerspielplatz.

In den vergangenen zwei Jahrzehnten hat sich das Jazz-Klaviertrio zu einem der wenigen Genres heutigen Musizierens gewandelt, in denen verschiedene Traditionen in einen lebendigen Dialog eintreten können. Einer nie zuvor gekannten Fülle an Stilen und Formen steht das Klaviertrio als dreifaltige Elementarklangkörper gegenüber, der die klangliche Spannweite und historische Prägekraft besitzt, den Reichtum des musikalischen Erbes in sich aufzunehmen. Bobo Stenson hat gewichtigen Anteil an dieser Entwicklung. Sein Klavierspiel ist durch alle Phasen des neueren Jazz hindurch gereift und hat sich von der Dominanz der Blasinstrumente emanzipiert. Zunächst Sideman für in Stockholm gastierende amerikanische Jazzgrößen, wirkte er in den Siebzigern an Meilensteinen des frühen Garbarek-Quartetts mit und prägte in den Achtzigern die Bands des Saxofonisten Charles Lloyd und des Trompeters Tomasz Stanko. Erst mit dem Klangleidoskop seiner Trioaufnahme „Serenity“ wird Stenson selbst zum Protagonisten des Jazz. Die Fülle an Musiken, die das Trio seither assimiliert hat, umfasst skandinavische Traditionals, Kompositionen der Moderne und des Post-Bop-Jazz, aber auch Lieder, die politisch und in der lateinamerikanischen Folklore verwurzelt sein dürfen. Auf „Indicum“ wird diese Programmatik nun um die Dimension freier Gruppenimprovisationen erweitert.

Jon Fält verwendet ein minimalistisches Drum-Set, legt allerlei Spielzeug auf einen kleinen Teppich um sich herum und trommelt gern auch mit den Händen, wenn er nicht am Ride-Becken sägt. Sein Stil ist eine wunderliche Mischung aus Paul Motian und Ringo Starr. Die spleenigen Grooves, die der junge Norweger auf „Indigo“ oder dem Bolero „Indikon“ beisteuert, die Eleganz seiner Besenarbeit, insbesondere aber der stets aus innerer Notwendigkeit hervorgehende Nuancenreichtum seines Spiels schließen sich mit dem in allen Lagen singenden Kontrabass von Anders Jormin zu einem elastischen Klanggewebe zusammen. Die so in jeder Sekunde dynamisch ausdifferenziert artikulierte Klangfarbenfreude verdeutlicht aufs schönste, wohin sich das Klaviertrio entwickelt hat. Neben zwei Stücken Jormins entfalten sich das demütig tänzelnde „La Peregrinación“ des Argentiniers Ariel Ramirez und das Kunstlied „Tit er jeg glad“ des dänischen Spätromantikers Carl Nielsen



Bobo Stenson
Trio, *Indicum*.

ECM 2233 (Universal)



Brad Mehldau
Trio, *Ode*.

Nonesuch 529689
(Warner)



Brad Mehldau
Trio, *Where Do You Start*.

Nonesuch 532029
(Warner)



Stefano Battaglia
Trio, *Songways*.

ECM 2286 (Universal)

jene Gelöstheit, die das Album im Ganzen prägt. Da wirkt es fast selbstverständlich, dass Wolf Biermanns Klassenkämpfersche „Ermutigung“ („Du, lass dich nicht erschrecken, / in dieser Schreckenszeit, / Das wollen sie doch bezwecken, dass wir die Waffen strecken, / schon vor dem großen Streit“) in ein Bekenntnis zu Vergabung und Versöhnung umgedeutet wird. Während das Bobo Stenson Trio ein Ensemble von wahren Klangraumbildnern ist, scheint sich der Sound des Brad Mehldau Trios aus permanenten Kollisionen zwischen den Spielern zu entwickeln. Die Formation ist so verzahnt und virtuos in ihren Grooves, dass man kaum realisiert, dass „Ode“ und „Where Do You Start“ die ersten Veröffentlichungen sind seit dem Album „Live“ von 2008. Nach dieser Summe seines bisherigen Schaffens hatte sich Mehldau folgerichtig anderem zugewandt, Suiten und Liedzyklen entstanden.

Doch es war das Album „Songs“, mit dem Mehldau 1998 das Jazz-Klaviertrio zu einer Besetzung machte, in der sich das Zusammenspiel – jenseits der zu eng gewordenen Kanons des Jazz – in ganz andere Bahnen lenken ließ; wenn man nämlich den Mut besaß, Pop-Juwelen von Nick Drake oder Radiohead als gehaltvolle Drehbücher für improvisierte Musik zu begreifen. Zudem gelang es Mehldau, seine exquisiten Kompositionen samt ihrer an Brahms geschulchten Harmonik in federnden Jazz zu integrieren.

Die langen Entwicklungsverläufe, die in der klassischen Sonatensatzform, in ihrer Idiomatik aber tief in Jazz und Blues verwurzelt waren, vermissst man hier. Auf beiden Alben überzeugen hingegen Mehldaus Entwürfe prägnanter, rhythmusdominierter Motive, die keine Durchführung erlauben, sondern von Verdichtungen und harmonischen Akzentuierungen leben. Die Rolle, die dabei Jeff Ballard am Schlagzeug und Larry Grenadier am Bass erfüllen, ist traditionell. Bei den mit Jazz-Stilen spielenden Stücken wie dem verqueren „Bee Blues“ oder dem frenetisch swingenden „Stan the Man“ ist dies den Pastiches überaus zuträglich. Stücke mit narrativem Gestus wie Drakes „Time Has Told me“ je-

doch, bei denen das Trio vormals brillierte, enttäuschen. Selten gelingt es, thematische Entwicklungen mit der Stringenz von einst zu artikulieren, so dass auch Mehldaus irrwitzige Kaskaden von Läufen und Gegenläufen zwar die Hitze, nur selten aber die spirituelle Wucht eines Solos von McCoy Tyner entfalten.

Es gibt Ausnahmen: Das titelgebende Meta-Stück „Ode“ gehört zum Feinsten, was Mehldau geschrieben hat, und schließt mit lakonischer Reife ebjenese erotischen Tiefen auf, an die dieser einst mit romantischer Inbrunst rührte: sanft tuckernd nimmt uns eine scheinbar kindliche Melodie die Takt für Takt alles aus der Hand, was wir lieben, legt es lächelnd beiseite und tröstet uns zuletzt metaphysisch kichernd: „Die Liebe hört nimmer auf!“

Stefano Battaglias Musik kennt eine andere Lösung für existentielle Fundamentalprobleme: Erkenntnis des Allerwirklichsten. Der als junger Konzertpianist umjubelte Mailänder kultiviert eine Art Gnostizismus, der seit dem bahnbrechenden Album „The River of Anyder“ (2011) das Klaviertrio als rituelle Praktik entdeckt hat. Noch kein Trio hat mit solch einer ästhetischen Entschlossenheit alle musikalischen Mittel in den Dienst der Idee gestellt, stets auch die Schönheit des Klangkörpers selbst zum Thema zu machen. Auf auskomponierten Grundlagen, die durch Cluster, Leitmotive und rhythmische Gesten miteinander verschränkt sind, versenkt sich das repetitive Rubato-Spiel des Trios nun auch auf „Songways“ in eine Welt der Interferenzen und Obertöne. Battaglias ziseliertes Spiel scheint dabei mit west-östlichen Archaismen immer wieder imaginäre Orte aufzusuchen.

Auf die literarischen Angebote, die Battaglia in und mit seinen Titeln macht, wenn er uns von Homers „Ismaro“ zu Edgar Allan Poes überpünktlichen Schildbürgern in der Erzählung „Vonderrvotteimit“ führt, sollte man sich einlassen: weil Lektüre und Klangerfahrung sich wechselseitig schärfen und weil man so viel tiefer in die poetischen Quellen eintaucht, aus denen sich Battaglias wunderbares Schaffen speist. ALESSANDRO TOPA

So versöhnt man Mendelssohn mit Richard Wagner

Georg Schumann war nicht nur Mitbegründer der Gema, sondern ein Komponist der feinen, schwelgerischen Töne

Um 1900 erlebten viele Briten, anders als deutsche Kulturpessimisten, die Stadt weniger als Moloch und Brutstätte moderner Neurosen denn als Ort der Zuversicht und des Komforts. Quirlige Stadtporträts entstanden in der Musik: Edward Elgars Overtüre „Cockaigne – In London Town“ oder die Huldigung „Paris – Song of a Great City“ von Frederick Delius. Daher würde man das Finale der 1888 entstandenen h-Moll-Symphonie von Georg Schumann kaum einem deutschen Komponisten zutrauen: Es ist von metropolitaner Fröhlichkeit, flaniert, die Hände in den Taschen, durch eine Welt von Bahnhöfen, Boulevards und Telegraphenämtern, vorbei an Cafés und Zeitungsständen.

Die Verwendung der Blechbläser ist geradezu undeutsch: keine weihevollen Chöre, keine martialischen Schicksalsvisionen. Vielmehr rumpeln die Posaunen mit onkelhaftem Spaß los und übernehmen das Hauptthema, einen flotten Marsch, der nicht mit dem Säbel rasselt, sondern sich mit urbaner Verwegenheit aufs Trittblett der gerade abfahrenden Pferdebahn schwingt. Der 1866 im sächsischen Königstein an der Elbe, unterhalb der berühmten Festung, geborene Schumann hatte die Symphonie bei einem Preisausschrei-

ben des Berliner Konzerthauses an der Leipziger Straße eingereicht – und gewonnen. Am 30. November des nämlichen Jahres fand die Uraufführung statt.

Ein erstaunliches Werk für einen Zweijährigen: weil der Ehrgeiz darin nicht größer ist als das Können; weil aber Maß und Überlegung auch keineswegs den Schwung der Jugend ausgebremst haben. Der Neueinspielung mit dem Münchner Rundfunkorchester unter Christoph Gedschold hört man die Schulung des Komponisten durch das Leipziger Konservatorium an. Die Melodik mit ihren regelmäßigen Perioden (die durch Gedschold sehr schön, mit klaren Schwerpunkten, phrasiert werden) steht in einer akademischen Mendelssohn-Nachfolge.

Auch die zarte Orchestration, in der die dunkle Stimmung des Moll-Beginns mit hohen Holzbäserfarben aufgehellt wird, verhehlt nicht, was sie Mendelssohns „Schottischer“ verdankt. In der Pianissimo-Stelle der Trompeten vor der Reprise im Kopsatz (punktierte Tonwiederholung und Quinte aufwärts) wird das Motto aus der Zweiten Symphonie von Robert Schumann zitiert, mit dem Georg Schumann künstlerisch, aber nicht biologisch wandert war.

Doch dann zeigt sich im Adagio unerwartet ein anderer Ton: Geradezu luxuriöse Sinnlichkeit breitet sich mit Horn und Harfe aus. Die Violinen räkeln sich in der Höhe chromatisch von unten in den Grundton hinein, und es beginnt eine Szene von ebenso diskreter wie unverklemmter Zärtlichkeit. Sie transformiert den intimen Konversationsston von Richard Wagners „Meistersingern“ ins Symphonische.

Wieder beeindruckt es, wie sich hier ein junger Mann in genauer Kenntnis von Geschichte und Gegenwart mit Geschmack und ohne Borniertheit zwischen den Fronten Mendelssohn und Wagner bewegt. Er nimmt sich einfach alles, was er gebrauchen kann, und doch kennt seine Musik nicht jene nervöse Angst vor der Leere, die bisweilen aus den ebenso genialen wie großmannsüchtigen Werken des zwei Jahre älteren Richard Strauss entgegenkönt.



Georg Schumann:
Symphonie, Serenade.
Münchner Rundfunkorchester,
Christoph Gedschold.

cpo 777 464 (jpc)

AUCH DAS NOCH

Von Ulrich Olshausen

Manfred Eicher hat wieder einmal gegraben, in den Firmenarchiven, die unglaubliche Schätze bisher unveröffentlichten Materials enthalten und kürzlich schon eine weltweit gefeierte Konzertaufnahme des Keith-Jarrett-Quartetts von 1974 ans Tageslicht ließen. Auch diesmal ist es wieder eine neu abgemischte Live-Aufnahme, von 1981, und Jan Garbarek ist auch wieder dabei, aber in einer sehr viel intimen Umgebung, nämlich (fast) nur von zwei Saiteninstrumenten begleitet, der Gitarre von Egberto Gismonti und dem Bass von Charlie Haden. Dieser Dialog hat seine ganz eigene, federnde Leichtigkeit, kammermusikalische Konzentration und, durch die Präsenz des Brasilianers, einen bewundernden Charme stilisierter südamerikanischer Rhythmusbrechungen und einer panfolkloristischen Sänglichkeit. Oft, nicht immer, vor allem wenn Gismonti, in Einzelfällen, Klavier spielt, geht es auch mal, wenn auch sehr ästhetisch distinguiert, in Richtung Neue Musik, insistierende Repetitionsmuster und den ungebundenen Ideenaustausch der freieren Jazzentwicklungen. Jan Garbarek war am Sopran- und am Tenorsaxophon damals längst auf der Höhe seiner Ton-Kunst: sakral, norwegisch-einsam, diesseitig-gesellig, kraftvoll lyrisch, leuchtend dramatisch, verbindlich, abgehoben, in allen Gegensätzen unverkennbar eigenem Schönheitsdrang verpflichtet, eine der großen Instrumentalstimmen des Kontinents. Die Kompositionen (und zwei Volksliedarrangements) stammen alle von den Spielern, mehr als die Hälfte von Gismonti. Die Doppel-CD mit mehr als hundert Minuten Musik heißt „Magico – Carta de Amor“ (ECM/Universal).

* * *

Jazz-Bigbands können (außer den von den Rundfunkanstalten wie Sinfonieorchester gehaltenen) niemals allein von ihrer Musik leben; die Unterhaltskosten sind einfach zu hoch. Umso erstaunlicher ist die schon Jahrzehnte anhaltende Blüte „freier“ Jazz-Bigbands vor allem in Österreich und Deutschland. Hier ist die neueste die Tobias Becker Bigband mit ihrer Debut-CD „Life Stream“ (Neuklang/Sunny Moon). In einem vielfach sich differenzierenden Mainstream, sagen wir mal von Woody Herman an aufwärts, hört man in den meistens von Becker komponierten und/oder arrangierten Stücken schmelzende Balladen, stürmische Swinger, komplex sich windende Kontrapunkte, versnottene Minimal-Art-Begleitungen, massive Akkord-Gewitter oder auch mal Breitwand-Glanz fürs große Kino. Gespielt wird das alles von kaum bekannten Musikern mit höchster Präzision und Begeisterung in allen Details. Abstand zu den Berufsoberstern? Nahe null.

Die Zähne gezogen

Beady Belle sind von
Zadie Smith inspiriert

Die Kollegin und Landsfrau Sidsel Endresen hat ihr den Roman empfohlen. Die Norwegerin Beate S. Lech, Sängerin der Band Beady Belle, war von Zadie Smiths „Zähne zeigen“ („White Teeth“) so begeistert, dass sie gleich alle zehn Songs ihres neuen Albums um den Roman kreisen ließ. Die Zähne gehören beziehungsweise gehören eben nicht der Protagonistin Clara, einer in London lebenden Jamaikanerin, der die Vorderzähne fehlen. „Song for Irie“ nimmt direkt Bezug auf sie, ein rudimentärer Reggae-Rhythmus in „Poppy Burt-Jones“ legt weitere Spuren.

Doch wer ein weltmusikalisches Feuerwerk erwartet, geht fehl. „Cricklewood Broadway“ fühlt sich vielmehr der kühlen New-Wave-Ästhetik der achtziger Jahre verpflichtet. Metertief knarzen die Synthesizer-Bässe im Auftaktsong „Saved“, in anderen Liedern pluckern spartanische Rhythmusmaschinen, oder das E-Piano klimpert vor sich hin, als ob die Tasten verhakht wären. Verantwortlich dafür ist der Keyboarder David Wallumröd, der die Band um Lech, den Bassisten Marius Reksjöv og den Schlagzeuger Erik Holm entscheidend aufstocft. In charmanter Kontrast dazu steht die immer leicht flehend klingende Stimme von Beate S. Lech, die besonders in getragenen Balladen wie „Faith“ ihre Stärken ausspielen kann. Den süffigen Klang ihrer letzten Alben haben Beady Belle damit verlassen, von den leichten Country-Spuren, die noch die letzte Platte „At Welding Bridge“ auszeichneten, ist nichts mehr zu hören. Dafür lebt das Album von seiner Homogenität, die ihren Reiz aus der ausgestellten Maschinenhaftigkeit der Musik bei gleichzeitig hoher Intimität der einzelnen Songs bezieht. ROLF THOMAS



Beady Belle,
Cricklewood
Broadway

Jazzland 3724564
(Universal)