

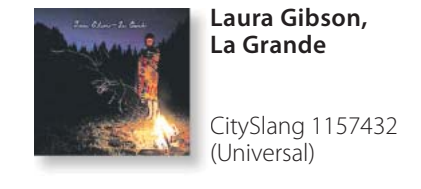
Heraus aus Knusperhaus und Märchenland

Gut gebrüllt, Löwin: Laura Gibsons Zauber-Folk

Von Alexander Müller

Ist die Welt da noch in Ordnung oder einfach nur hoffnungslos antiquiert? Nirgends sind die geschlechtlichen Rollenklischees so klar definiert wie in der amerikanischen Folk-Szene. Während die Männer zumeist den vollbärtigen, kauzigen Schrat markieren, gerieren sich die Frauen häufig wie Feen aus dem Zauberwald, mal eher der Typ scheues Reh, mal zeternde Kräuterhexe. Um herauszufinden, in welche Richtung Laura Gibson tendiert, genügt ein Blick aufs Cover ihres neuen Albums. Das zeigt sie nächtens barfuß im Gras stehend, in eine kuschelige Decke, angeblich ein Familienerbstück, gehüllt, vor sich das Lagerfeuer, hinter sich hoch aufragende Baumwipfel. Fehlt eigentlich nur noch die Klampfe, und das Bild der hippiesken Singer/Songwriterin, die im Einklang mit der Natur ihre Lieder singt, wäre perfekt.

Doch wie so oft trägt der Schein, wenn auch nur ein bisschen. Laura Gibson, die sich bis dato mit schwerwütigen und bettlägerigen Songs einen Namen



Laura Gibson,
La Grande

CitySlang 1157432
(Universal)

gemacht hat, reibt sich für ihr drittes Solo-Album endlich den Schlaf aus den Augen. Raus aus den Federn, der Morgen ist da! „La Grande“, benannt nach einer Kleinstadt in Oregon, ist zeitgemäß und nostalgisch, zurückhaltend und ausdrucksstark, kapriziös und eingängig zugleich.

Rumpelnd und pumpelnd geht es im Titelsong los, mit viel Country-and-Western-Twang und im Schweinsgalopp durch die von Kiefern bestandene, hügelige Landschaft, über der die Stare kreisen. Aufbruchsstimmung ist angesagt. Höchste Zeit, das Alte hinter sich zu lassen und nach vorne zu blicken. Die Müdigkeit ist nach diesem musikalischen Parforceritt aus den Gliedern geschüttelt, und noch der letzte Hinterwäldler hat begriffen, dass die in der Independent-Hochburg Portland lebende Gibson dieses Mal tatsächlich Neuland betreten will.

Kein zartes Lämmchen möchte sie mehr sein, sondern eine Löwin, wie sie in der rustikalen Bossa-Nova-Variation „Lion/Lamb“ sogar ausdrücklich mitteilt. Das maunzt sie dem Geliebten allerdings so sanft ins Ohr, dass man ihr die Verwandlung in eine fauchende Raubkatze, die die Krallen ausfährt, doch nicht ganz abnimmt.

Zwar schlägt Laura Gibson im Anschluss an den flotten Auftakt wieder leisere Töne an, etwa in dem verwun-

schenen „Skin, Warming Skin“ oder dem dünnhäutigen „Milk-Heavy, Pollen-Eyed“, das davon handelt, wie man immer wieder stolpernd und strauchelnd trotz aller Widrigkeiten zu einem geliebten Menschen zurückkehrt. Oft genug gelingt es ihr jedoch, dabei einen eigenwilligen Sound zu entwickeln, der sie etwas wegführt von den Konventionen des Alternativen Folk. Sie traut sich, kann aber auch was. Ihr Album jedenfalls, das Stilelemente von Blues und Gospel aufgreift, lässt keine Sekunde lang die Zügel schleifen, bleibt stets hochkonzentriert, originell und spannend.

Dass „La Grande“ ein aus dem Einheitsbrei herausragendes Schmankerl geworden ist, dazu haben natürlich auch die befreundeten Musiker, die an den Aufnahmen der Platte beteiligt waren, ihr Scherflein beigetragen. Unter anderen sind Mitglieder von Calexico, M. Ward, den Dodos und den Decemberists mit von der Partie. Sie zupfen die akustischen Gitarren, setzen dezente Piano-Tupfer, lassen die Hammondorgel wummern, den Kontrabass brummen und die Flöten zwitschern.

Überladen wirkt das Ganze ungeachtet dieser vielseitigen Instrumentierung indes nicht. Vielmehr erweckt die umsichtige Produktion den Eindruck, dass sich alle ganz in den Dienst der fein zisierten Melodien stellen, mit denen sich Laura Gibson dem misstrauisch beäugten Pop annähert. Dessen Hang zu Überspanntheit und falschem Pathos gibt sie freilich nicht nach. Weltumarmende Gesten und Anbiederei sind ihr fremd. Was zählt, ist der individuelle Ausdruck, die Freiheit, die sich die aus einer Holzfallerstadt stammende Zweiwunddreißigjährige genommen hat, um künstlerisch ihren eigenen Weg zu gehen.

Auch textlich und gesanglich weiß sie zu überzeugen. Ihre markante, leicht zerbrechlich anmutende Stimme, stets nah am Mikrofon, kann wehklagend, beruhigend oder fordernd klingen; viel Wind macht Laura Gibson nicht darum. Der bescheidene Tonfall passt schlichtweg sehr gut zu den Geschichten, die sie erzählt, zu den naturnahen und dennoch rätselhaften Bildwelten, die sie aus dem Ärmel schüttelt. Dass sie währenddessen weder, wie leider so viele ihres Schlags, dem kunterbunten Blumenkinder-Kitsch frönt noch egozentrische Nabelschau betreibt, ist ihr hoch anzurechnen.

Ihre in einem eigenhändig restaurierten Wohnwagen aus den sechziger Jahren geschriebenen Songs, die von Zuversicht und Selbstvertrauen künden, bleiben intim, handfest und ein wenig versponnen. Sie öffnen sich einem größeren Publikum, behalten ihr Geheimnis aber für sich. So gehört sich das schließlich für das bezaubernde Werk eines Falbeswesens, das einen Schritt heraus aus Knusperhaus und Märchenland wagt.

Auf schwarzen Tasten

Miki Aoki spielt Klaviermusik von Zoltán Kodály

Von Christiane Tewinkel

Anstandshalber sollte man gleich sagen, dass es kaum möglich ist, dieser Aufnahme durchgängig zuzuhören. In Bezug auf das Klavierwerk von Zoltán Kodály scheint sich die Vermutung von Carl Dahlhaus, dass ästhetische Kontemplation „nur selten ungetrübt gelingt“, auf eigentümliche Weise zu bewahrheiten. Sicher, Kodálys Kindertänze, von der japanischen Pianistin Miki Aoki mit Präzision und offensiver Spiellust präsentiert, sind von Anfang an nicht dazu angetan, so etwas wie Kontemplation hervorzurufen. Eher stand da wohl der Wunsch im Vordergrund, Anfängern am Instrument mit Vorgaben nur für das pentatonische Gerüst der schwarzen Tasten so weit als möglich entgegenzukommen. Der Zuhörer aber muss für diese pädagogisch sinnvolle Herangehensweise büßen.

Nach spätestens sechs oder sieben der insgesamt zwölf häufig nur minutenkurzen Tänze mag man nicht mehr; zu offenkundig wirken die Kompositionsstrategien (die hier nicht viel mehr als Montagestrategien sind), zu deutlich bohren sich die immergleichen Frequenzen des mittleren Klavierregisters ins Ohr, und zu sehr erinnert das Ganze an die Schlichtheit einer Rhythmkunst zu improvisierter Klaviermusik. Glücklicherweise gehört zu den insgesamt fünfundzwanzig Nummern aber auch eine Fassung des berühmten Reigens der „Tänze aus Galánta“, die Kodály 1930 schrieb und drei Jahre später für Orchester überarbeitete.

Fast dreißig Jahre zuvor hatte er in der Gegend um Galánta für seine Doktorarbeit über das ungarische Volkslied Lieder gesammelt. Wegen der geschickten Tongebung von Miki Aoki lässt diese Klavierkomposition in einer hübschen Antizipation der Abläufe hören, dass es sich um lohnendes Material für ein größeres, farbstarkes Ensemble handeln könnte. Ähnlich suitenhaft gestaltet sind die „Marosszéker Tänze“, die ihrerseits ebenfalls in einer Fassung für Orchester vorliegen. Kodály, 1882 im ungarischen Kecskemét geboren (jenem Städtchen, das Johannes Brahms in seinen „Zigeunerliedern“ als

„schönstes in Altöföld“ besingen ließ), erkannte gerade in dieser von der Musik Siebenbürgens inspirierten Komposition den Spiegel „eines Feenlandes, das längst verschwunden ist“: eine völlig andere Musik ist diesals jene der „Ungarischen Tänze“ von Brahms, die er als „typisch für das ‚städtische‘ Ungarn von 1860“ weglöbte. Die Rondoform, die die „Marosszéker Tänze“ miteinander verknüpft, bietet im Minutenabstand Neues, mit feinen Verfremdungen der Dur-Moll-Skala, mit Glockenton und Vogelgezwitsern im Diskant, dann wieder so großer Geste, dass sich darauf längst nicht mehr tanzen lässt.

Unterdessen klingt aus dieser Aufnahme immer wieder eine große Nähe zu Claude Debussy, schon in jenem Glissando der Timbrierung, dem übergangslosen Schweben zwischen Nicht-Legato, ja, Kantigkeit einerseits und einer geradezu wässrigeren Tongebung andererseits, welches Miki Aoki womöglich ihrem Klavierstudium bei dem Kodály-Schüler György Sebók verdankt. Ein für Debussy typischer Hang zur Würdigung von Farbe und Hall des Einzelklangs, zu melodischer Arabeske und Leggerissimi über ganztoniger Harmonik scheint nicht nur in der „Méditation sur un motif de Claude Debussy“ auf, die 1907 nach einem längeren Aufenthalt in Paris entstand, sondern auch im Andante Poco Rubato aus den neun Klavierstücken op. 3. Die letzte, phantasieartige „burlesco“-Nummer dieses Zyklus wird in ihrem weiten Zugriff auf die Klaviatur für einen Moment geradezu aufschäumen.



Zoltán Kodály:
Klaviermusik.
Kindertänze,
Tänze aus
Galánta, Neun
Klavierstücke
op.3, Méditation
sur un motif de Claude
Debussy, Marosszéker Tänze.
Miki Aoki.

Profil Hänssler 11040 (Naxos)



Trauervolle Anmut: „El amor y la muerte“, Pinselzeichnung von Francisco Goya

Foto AGK

Wahrheit, Freiheit, nichts weniger

In jeder Aufführung des „Fidelio“ von Ludwig van Beethoven sollte spürbar sein, dass es um mehr geht als um einen schönen Opernabend. Claudio Abbado hat Blochs Forderung perfekt eingelöst.

Von Jürgen Kesting

In seiner „Philosophie der Musik“ weist Ernst Bloch darauf hin, dass der Kirchenchortext des Requiems seit zwei Jahrhunderten von den wenigsten noch geglaubt werde. Ähnlich verspüren viele ein Unbehagen, wenn sie mit der Freiheitsbotschaft von Ludwig van Beethovens „Fidelio“ konfrontiert werden. Und was empfindet eine Gesellschaft, in der jede dritte Ehe geschieden wird, bei dem Hymnus auf die Gattenliebe, die in diesem Stück vor rund zweihundert Jahren als Grundsatz bürgerlicher Moral dem aristokratischen Libertinismus entgegengehalten wurde?

Bloch habe, schrieb Hans Mayer in seinem „Fidelio“-Aufsatz, immer weinen müssen, wenn er das Trompetensignal – das „Tuba mirum spargens sonum“ für Florestan – hörte. Die Moralität der Musik sollte in jeder Aufführung weiterleben und Erschütterung auslösen. Bei jeder Aufführung muss spürbar werden, dass sie etwas anderes, dass sie mehr sein will als nur ein schöner Opernabend, nämlich: „Einweihung in die Wahrheit der Utopie“. Von dieser Ernsthaftigkeit ist die im Sommer 2010 während des Luzerner Festivals entstandene Aufnahme unter Claudio Abbado ganz durchdrungen – schon in den ersten Szenen, die nie auch nur in der Nähe des Idyllischen geraten. Die „kleinen Leute“, die zuerst auftreten – der Kerkermeister und seine Tochter, der Pfortner Jacquino und auch der vermeintliche Gehilfe sind Abbilder einer gefährdeten Gemeinschaft. Umso problematischer die Einrichtung der Texte durch Tatjana Gürbaca, die in Luzern für die semi-szenische Aufführung verantwortlich war und für die Protagonisten Monologe ersann,

über die sich mit Montaigne sagen ließe: „Jedem kann es mal passieren, dass er Unsinns redet, schlimm wird es erst, wenn er es feierlich tut.“

Für die erfüllten Momente der Aufführung aber sorgt Abbado mit seinem „Orchester der Solisten“ – das sich zusammensetzt aus zwei von diesem Dirigenten seit Jahren geprägten Ensembles: dem Mahler Chamber Orchestra und dem Lucerne Festival Orchestra. Es klingt schlanker als beispielsweise die Orchester unter Klemperer, Bernstein oder von Karajan – aber eben nicht „light“. Jedes instrumentale Detail wird plastisch geformt, gerade in der dialogischen Interaktion mit den Stimmen. Der Seelenton von Leonores Arie findet seinen Widerhall in den Oboen und Klarinetten („Leuchtet mir ein Farbenbogen“); im Adagio spielen die Hörner mit dem „zärtlichen Ausdruck und der trauervollen Anmut“, die Berlioz bewunderte. Und großartig gelungen die düstere Introduction zu Florestans Arie, bei deren ekstatischem Abschluss die Stimme Florestans ein imaginäres Duett mit der aus dem Orchester heraus tretenden Oboe führt, die stellvertretend steht für Leonore.

Abbado verzichtet darauf, nach dem Kerkerbild die dritte Leonorenouvertüre einzufügen. In den Chorzenen exzelliert der Wiener Arnold Schönberg Chor. Mit dem Solistenensemble gelangen wir indes nicht rundum in bessere Welten. Jonas Kaufmann gelingt, was René Kollo unter Bernstein misslang. Statt des gewohnten Aufschreis auf dem „G“ über dem System entwickelt Kaufmann den Ton aus einem Flüstern, fast ist es ein Winseln.

Wie imponierend dies auch sein mag, so wirkt es (auf mich) nicht wie jener Schrei, in dem einst Jon Vickers Angst und Schmerz und Verzweiflung bündelte, sondern wie ein Effekt – auch durch die Länge von zwölf Sekunden. Der Phrase „doch gerecht ist Gottes Wille“ verleiht Kaufmann größten Nachdruck durch eine Appoggiatur auf der ersten Silbe von „Wille“. Anrührend das inwendige Singen zu Beginn der Arie, imponierend deren Schlussteil, in dem die durchaus spürbare Anstrengung die Überwindung eines expressiven Widerstandes ist. Was die Ausdrucksintensität angeht, kommt Kaufmann dem Kanadier Vickers näher als jeder andere Tenor, auch, was die Klangkontraste von Brust- und Kopfstimme angeht. Leider findet er in Nina Stemme keine ebenbürtige Partnerin. Vor allem im ersten Akt klingt die Stimme Leonores

nicht wirklich frei und – sine qua non für den Beginn von „Mir ist so wunderbar“ – lyrisch strömend, in der E-Dur-Arie sogar angestrengt, eckig. Den seelisch entscheidenden Phrasen – „Noch heute“, „Töt' erst sein Weib“ und „O namenlose Freude“ – bleibt sie den Nachdruck schuldig, den Kirsten Flagstad oder Birgit Nilsson durch die Intensität der Phonetik erreichten oder Martha Mödl durch ihren Espresso-Mut. Sehr viel eindringlicher und freier singt Stemme dann im zweiten Akt, anrührend sogar bei „O Gott, welch ein Augenblick“.

Falk Struckmann spricht seine Texte ohne die chargierenden Effekte des Theaterschurken. Er singt bemerkenswert diszipliniert, aber in einem sehr harten, dynamisch kaum variierten Declamato-Stil, bisweilen auch mit unkontrolliertem Vibrato. Der junge Christof Fischesser bringt für die Partie des Rocco nicht die Gravitas eines Franz Crass oder Kurt



Ludwig van Beethoven:
„Fidelio“ op.
72. Nina Stemme, Jonas Kaufmann, Peter Mattei,
Falk Struckmann, Christof Fischesser, Rachel Harnisch, Christoph Strehl u.a., Arnold Schoenberg Chor, Mahler Chamber Orchestra, Lucerne Festival Orchestra, Claudio Abbado.

Deutsche Grammophon 478 2551
(Universal)

Moll mit, auch nicht jene Bonhomie eines Gottlob Frick, eher die Attitüde des Anpassers, dem es um seine kleinen Vorteile geht und der genau weiß, dass das Glück käuflich ist. Peter Mattei singt die Partie des Ministers, von einigen verhauchten Tönen in der tiefen Lage abgesehen, mit balsamischem Wohlklang. Lag es etwa in der Absicht, dass er dieser Figur damit, ganz zeitgemäß, die Physiognomie eines pflichtgemäß betroffenen Politikers gab?

Das zweite Paar neben dem hohen, Marzeline/Jacquino, ist mit Rachel Harnisch und Christoph Strehl gut besetzt. Im Beiheft sind drei bestürzende Bilder von Francisco Goya abgedruckt, die von den Abgrundwelten der Gefangenschaft, von Folter und politischem Mord erzählen.

AUCH DAS NOCH

Von Ulrich Olshausen

„Die alpenländischen Jodler, einfach und gleichzeitig von höchstem Raffinement, ein archaisches Singen, Rufen, Jauchzen und Juchzen, waren ein zentraler Teil meiner musikalischen Sozialisation und somit Bestandteil des Soundtracks meiner Kindheit“, sagt der österreichische Posaunist und Komponist Christian Muthspiel, der sonst mit „reinem“ Jazz, aber auch vielen Hybridformen hinüber zur Neuen Musik befasst ist. Als er vor drei Jahren damit begann, die von seinem Vater gesammelten und schon bearbeiteten Stücke mit all den Phantasien des hochgebildeten Grenzgängers mit neuen Kompositionen zu ehren, ahnte er nicht, dass die Sache auf Festivals und Tourneen ein solcher Erfolg werden würde. Dem ist es zu verdanken, dass nun schon die zweite CD mit Christian Muthspiel's Yodel Group, „**huljo**“ (material records), herausgekommen ist, in ähnlich abenteuerlicher Besetzung. Mit größtem Respekt verwandelt Muthspiel vor allem die langsamen, über die Täler hallenden Jodler fernab aller Trachtentümeleien in neue sinfonische Gebilde, öffnet sie für die Improvisation, bewahrt ihren quasi ethnischen kommunikativen Charme. Gejodelt oder auch nur gesungen wird übrigens nicht.

* * *

Gesungen wird dagegen viel beim Projekt **Kazalpin**, bestritten von drei Sängerinnen der Gruppe **Akana**, die aus Weißrussland stammen und ihre Traditionen ähnlich den Frauenchören aus Bulgarien pflegen. In den Vokalfarben, der Jugend und Schönheit ihrer Stimmen, ihrem Forscherdrang in den ländlichen Gebieten und ihrer Offenheit gegenüber Aufbrüchen und Experimenten sind sie enge Verwandte des bulgarischen Eva Quartet. Akana kommt bei dieser CD „**East Side Story**“ (Double Moon Records) mit dem Albin Brun Alpin Ensemble aus der Schweiz zusammen. Einem ersten Treffen in Minsk folgten lange Proben und Konzerttourneen, so dass eine sehr homogene Verschmelzung der zum Teil sehr alten heidnischen Gesänge mit den Rhythmisierungen, Verarbeitungen, Kommentaren und improvisatorischen Zwischenspielen der Jazzmusiker (Akkordeon, Bass, Schlagzeug verschiedene, auch volkstümliche, Blasinstrumente) zustande kommt. Albin Bruns Arrangements vertiefen sich mit Ehrfurcht in die folkloristischen Vorlagen, paraphrasieren sinnfällig die melodischen Elemente. Brun lädt vorsichtig zu Dialogen ein, versteht sich offensichtlich als kreativer Diener, dem nichts ferner liegt als die allseits gefürchteten und weiterbreiteten oberflächlichen Weltmusik-Haschees.

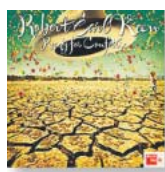
Konfettikanone

Robert Earl Keen wird's leicht ums Country-Herz

Von Jan Wiele

Hank Williams lebt, und er tritt in Transvestitenkleidung in amerikanischen Spelunken auf – zumindest wenn man einem Song von Robert Earl Keen glaubt. Mit „The Great Hank“ hat Keen vor Jahren einen famosen Talkin' Blues mit surrealistischem Text geschrieben, der neben „Alice's Restaurant“ von Arlo Guthrie und „Tower of Song“ von Leonard Cohen zu den besten in diesem Genre zählt. Zehn Studioalben hat der Texaner seit 1984 veröffentlicht, hierzulande fast unbemerkt, während in seinem Heimatstaat wohl mit Bierflaschen geworfen wird, wenn er bei einem Auftritt nicht das dort sehr beliebte Lied „The Road Goes on Forever (and the Party Never Ends)“ spielt.

Mit dem elften Album nun ist der Mann, der mit Lyle Lovett die Universität besuchte und mit diesem auch schon zusammen musiziert hat, etwas unbeschwerter geworden. Leicht wie Papier ist der Titelsong mit dem südstaatlich gerimten Titel „Ready for Confetti“, der das Partybedürfnis nicht nur von Texanern befriedigen dürfte. Aber Country wäre nicht Country, wenn Keen nicht auch Schwermütteres im Programm hätte. Ein gravitätisches Fußstampfen gründiert die Waisenknaben-Weise „I Gotta Go“. Sie reimt sich auf vieles, zum Beispiel auf „Tupelo“, was sich immer gut macht. Bei „Show the World“ sieht man die Square-Dance-Gesellschaft schon vor dem geistigen Auge. Der genügsame Robert Earl Keen liefert durchgängig solide Arbeit; die Konfettikanone holt er aber doch nur bei besonderen Anlässen heraus. Wenn er mit „Top Down“, also mit heruntergelassenem Verdeck, unter der Sonne des Südens verkehrt, entfährt ihm ein wunderschönes „Whoopie-tie-ay“. Der alte Hank lässt grüßen.



Robert Earl Keen, Ready For Confetti

Lost Highway
9687559
(Universal)