

## Vorsicht, Flatterball

Niels Freverts Album „Pseudopoesie“

Für Altfans, die Niels Frevert schon als Sänger der Band Nationalgalerie schätzten oder noch im satten Röhrenverstärker-Rock seines ersten Solo-Albums von 1997 schwelgen (Erinnerungsanspieltipp: „Das Letzte deiner Art“), ist sein neuester Sound nicht ganz leicht zugänglich. Alles will in die Fläche jetzt, Ecken und Kanten werden abgeschliffen – das ist symptomatisch für viele Rockmusik-Produktionen heute, man beobachtet es bei *elder statesmen* wie Bruce Springsteen ebenso wie bei der vom Schrammel- zum Artrock abgebo-genen deutschen Gruppe Tocotronic, erst recht aber bei fast allen Jüngeren, die irgendwie noch zum Genre ge-hören. Sämtliche Instrumente werden durch Filter und Kompressoren ge-schickt; wo einst klar definierte Schlagzeugklänge waren, etwa kra-chende Snare, ist jetzt schales Ge-klicker, das von Drumcomputern fast ununterscheidbar geworden ist – warum dann eigentlich noch echtes Schlagzeug einspielen?

Bei Niels Frevert ist dieses Sound-design auch deshalb erstaunlich, weil er sich seit dem Album „Du kannst mich an der Ecke rauslassen“ (2008) vom Rock ohnehin immer weiter entfernt hatte, stattdessen zu einem Chansonnier erster Klasse geworden war, zuletzt mit dem sehr guten Album „Putzlicht“ (F.A.Z. vom 13. Januar 2020).

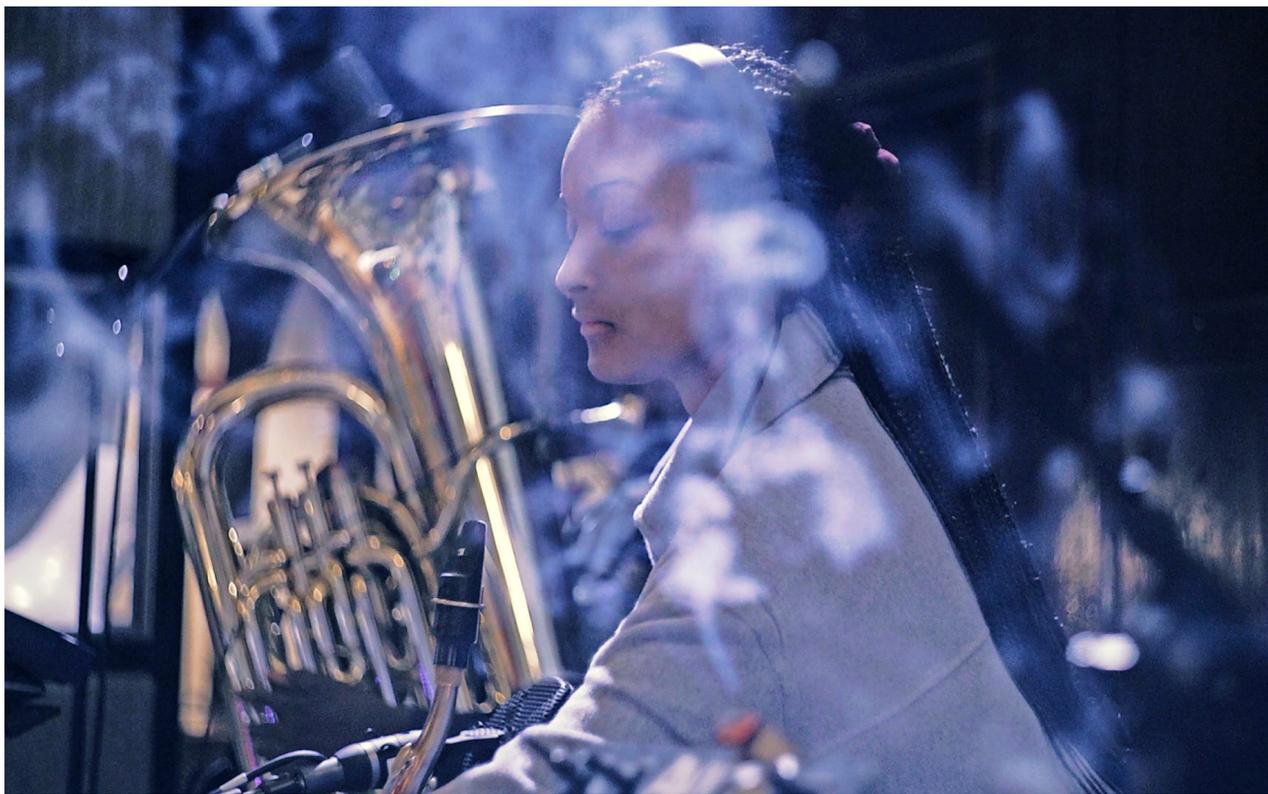
Aus dem Titelstück seines neuen Albums könnte man nun ohne Weiteres ein Klagnippel-Pseudopoesie-EM-Konzeptalbum erwarten. Aber dann gibt es den Titel: „Pseudopoesie“ (EM-Konzeptalbum).



der Sänger damit sagen? Aus dem Text erhellt, dass es um in der Umwelt vorgefundene Pseudopoesie geht, etwa solche, die „tätowiert auf einem Innenarm“ Platz hat – aber auf einer anderen Ebene ist dieser Text auch selbstreflexiv: Er handelt auf vorurtellose Weise von hochkulturellen Werturteilen gegen Pop-Lyrics. Jeder weiß ja, dass diese manchmal, ihrem Kontext entrisen, recht dürftig wirken können – eingebettet in ein Lied aber überwältigend schön. Das eben lässt sie schillern, macht sie „so flatterhaft wie Flatterband“. Oder singt er „Flat-terball“? Auch das würde passen, denn immer nehmen Freverts Texte unerwartete Flugkurven. Eben noch setzen sie auf vertraute Metaphern („blinder Passagier“, „sentimentales Souvenir“), dann plötzlich offenbaren sie Bildbrüche: etwa eine „Achterbahnromanz in einem tristen Heile-Welt-Roman“.

Der Liedermacher singt auch wie-der einmal amüsant von sich selbst: „Kannst Reime suchen, neue finden / Dich drin verschließen und verlieren / Das Alleinsein dir schönreden / Und später lügen in deinen Memoiren.“ „Pseudopoesie“ wird so zu einem Album der Ambivalenzen und des Augenwinkerns. Der Sound, auf die Spitze getrieben im Synthie-Popsong „Fremd in der Welt“ und dem über Electro-Klängen vertonten Hamburg-Gedicht „Ende 17“, tritt manchmal in ironische Korrespondenz mit den Texten – handeln sie doch etwa von Leuten, die im Auto noch Kassetten hören. Und dann nicht mal welche mit Popmusik, sondern mit Rachmaninow darauf. Interessant: In welchen Autos, an deren Rückspiegel zwei Würfel baumeln (man denkt an PS-Monster wie in Tarantinos „Death Proof“), erklingen denn Rachmaninow-Klavierkonzerte?

Während man darüber noch nachdenkt, steuert das Album auf seinen überraschenden Höhepunkt zu: Er heißt „Kristallpalast“, hat sich das Klanggewand von Klaus Lages „Monopoly“ angezogen und wird in diesem gewitzten Retrokostüm sofort zum Ohrwurm. Das Lied beschreibt eine traumhafte Kneipe, in der das lyrische Ich wie eine Art elektrischer Reiter als Entertainer arbeitet, offen-bar starkstrombetankt, sieht er doch „immer nur Zwillinge hinter der Bar“. Das könnte fast aus einem Hallervorden-Sketch stammen, be-kommt dann aber wiederum einen selbstreflexiven und selbstironischen Dreh: „Und ich tanz auf dem Tresen und sing meinen Hit aus den Neunzi-ger, wenn ihr mich lasst“, singt Fre-vert darin – aber bitte doch, immer gern! Man darf gespannt sein, wie die neuen, teils für den Smartphone-Lautsprecher konzipierten Songs dann live und über einen ordent-lichen Verstärker klingen, wenn Fre-vert in ein paar Tagen endlich



Aufgehen im Kollektiv und doch Hervorstechen aus dessen Klangwolke: die Saxophonistin Nubya Garcia

Foto Nathan Weber

## Hinreißendes Hexengebräu

Voodoo in der Kirche: Die besten britischen Jazzmusiker knüpfen mit dem Projekt „London Brew“ an ein epochales Album von Miles Davis an.

Im Malstrom der Sounds schienen die Geräusche der Großstadt mit Autohupen und lärmenden Menschen den widerständlichen Pulsieren Klänge verdichteten sich beim Zuhörer zu einem fremden, fast brutalen musikalischen Bild. Das Album „Bitches Brew“ kann heute als Zusammenfassung und gleichzeitige Überschreitung einer zu Ende gehenden Epoche verstanden werden. Die Musik klingt locker und festgefügt zugleich, eine lebende, atmende Komposition – mit drei Keyboards, drei Perkussionisten, Akustik- und E-Bass, Sopransaxophon und Bassklarinette. Miles Davis verwirklicht hier seine Idee von der Komposition als Prozess ihrer Performance. Gleichwohl wirkte „Bitches Brew“ 1970 auf viele Davis-Fans wie ein Schlag ins Gesicht. Das war kein tradi-tionsgesättigter Jazz mehr, sondern glich einem musikalischen Ritual mit afrikanischen Wurzeln. Auch Jimi Hendrix und Sly Stone begriffen damals ihre Musik als eine Art Ritual und sich selbst als Schamanen – Miles Davis aber sah sich als der größte Voodoo-Priester von allen.

Man hat ihm oft vorgehalten, seine „revolutionäre Energie“ habe sich in den Siebzigern und Achtzigern darauf beschränkt, einem vorwiegend weißen Publikum mit seiner Version von Jazz „soziales“ möglichst viel Geld anzuhändigen.

Die weise Ameise und der dumme Grashüpfer

Melancholisch, aber auch fröhlich: William Byrds Psalmen, Lieder und Madrigale mit „The Sixteen“

In dem englischen Renaissance-Gedicht „This sweet and merry month of May“ spaziert ein Schäfer oder ein Hofmann am ersten Mai ausgelassen durch Wald und Flur und denkt sich einen Reim aus, „I choose the first for holiday / And greet Eli-za with a rhyme“. In der Vertonung von William Byrd für vier Singstimmen a cap-pella teilt sich die freudige Maien-stimmung in swingenden Synkopen und den Vögeln abgelauchten Koloraturen unmit-telbar mit. Überraschend wandelt sich die Frühlingslaune dann in eine Huldigung der schönsten, idealisiertesten aller Eli-zas, Königin Elizabeth I.: „O beauteous Queen of second Troy“. Die Musik voll-zieht den Wechsel fühlbar mit: Ehr-furchtsvoll, mit weichem Duktus wenden sich die höfischen Sänger direkt an die Queen. Mit selbstbewusstem Understate-ment heißt es in der letzten Zeile: „Take well in worth a simple toy“. Frei übersetzt: Mein Gedicht ist nur ein verspieltes Ding, doch es hat seinen Wert – und die vier Stimmen purzeln verspielt ineinander.

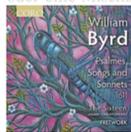
Die so verehrte Elizabeth hatte zum Zeitpunkt dieser Madrigal-Komposition, 1590, die Fünfzig weit überschritten; Byrd war um zehn Jahre jünger. Als musikalisch-sches Resümee seines Schaffens – er starb am 6. Juli 1623 im hohen Alter von achtzig Jahren – veröffentlichte er 1611 eine ver-

zweifelten Bemühen um Massenkompatibilität habe er dennoch nie an die erfolg-reichsten Rockbands herangereicht, was Verkaufszahlen von Platten und Konzert-tickets anging. Vielleicht kann man Davis aber zugutehalten, dass er seit „Bitches Brew“ die Chance witterte, die weiße Rockmusik mit ihren eigenen Waffen (Synthesizer, Wah-Wah, elektrifizierter Sound, Rockrhythmen) zu schlagen. Neo-Traditionalisten wie Wynton Marsalis oder sein Mentor Stanley Crouch geißel-ten ihn dafür als Überläufer: „Er wurde zum Kollaborateur, zum Waldheim des Jazz – bis zum bitteren Ende.“ Heute gilt „Bitches Brew“ als Gründungsdokument aller anschließenden Fusion-Experimen-te, als Blaupause eines technologiebe-wussten, tanzbaren Jazz.

Fünfzig Jahre später versammelte sich im Dezember 2020 in den Londoner „Church Studios“ die Crème de la Crème der britischen Jazzszene, um unter dem Arbeitstitel „London Brew“ drei Tage lang denselben Abenteuergeist aufleben zu las-sen, der das ikonische Davis-Album aus-zeichnet. Schnell wurde während der Ses-sions klar, dass in der sich langsam entwi-ckelnden Sound-Melange Gefühle von Hoffnungslosigkeit und Wut mit Zärtlich-keit und Fürsorge konkurrieren. Für den Saxophonisten Shabaka Hutchings ist das Werk nicht nur eine musikalische Liebes-bekundung, sondern auch eine „soziale Kraft“, ein „soziales Konstrukt“, das auf dem heute höchst gefährdeten Ideal von Gemeinschaftlichkeit insistiere.

Harmonisch entwickelt sich in den achtundachtzig Minuten dieses Mash-ups nicht viel. Es sind vielmehr Klangwolken kleinster melodischer Teilchen, ein wucherndes Amalgam sich überlagern-der, durchkreuzender Solo-Stimmen, das den Hörer in Bann schlägt. Im Titelstück lösen sich vor einem leichtfüßig tanzenden Groove langsam die einzelnen Klänge auf. Mai sind es die Stakkato-Kurzel von Hutchings Bassklarinette, dann

William Byrd, Psalmen, Songs and Sonnets 1611. The Sixteen, Harry Christophers, Fretwork. 2 CDs. Coro COR16193 (Note 1)



die minimalistischen Verdichtungen in Nubya Garcias Altsaxophonspiel oder die Violine von Raben Bush, die die mään-dernden Soundströme in halbwegs geordnete Bahnen lenken. Der Titel „Miles Chases New Voodoo In The Church“ ist eine direkte Anspielung auf den „Bitches Brew“-Titel „Miles Runs The Voodoo Down“ und nimmt melodi-sche Momente des Originals auf. Nicht zuletzt die komplizierte Rechte-Klärung mit dem „Miles Davis Estate“ dürfte zu verzögerten Veröffentlichung des Dop-pelalbums beigetragen haben. Denn die zwölf beteiligten Musikerinnen und Musiker improvisieren immer wieder über Phrasen des Original-Alboms, nur um sie noch weiter zu intensivieren.

In einem skrupulösen Editionsprozess wurden aus den Sessions acht Tracks des-tilliert. Das komplexe Post-Production-Verfahren, das all die „bits & pieces“, Elec-tronic-Elemente, Hip-Hop-Breaks, Strei-cher-Overdubs und Bläser-Samples mitei-ander kreuzt, bewegt sich in jener experi-mentellen Spur, die Miles Davis und sein kongenialer Produzent Teo Macero damals gelegt haben. Schon Macero hatte das Stu-dio mit seinen Schneide- und Mixtechni-ken als das eigentliche Kompositionswerk-zeug erkannt. Und so wurden auch hier Mini-Phrasen und Melodiesplitter neu zusammengesetzt, mit zusätzlichen Soundeffekten versehen und von unwider-stehlichen Beats grundiert.

Wie schon das Referenzalbum „Bitches Brew“ betäubt auch „London Brew“ durch die schiere Fülle der musikalischen Ideen, Zitate und Anspielungen. Gleichwohl scheinen die neuen Klänge von einer unbestimmten Melancholie getra-gen, sind bisweilen düsterer als die zornig auflodernden Tracks der alten „Schlam-pen-Mixtur“. So entpuppt sich „Mor Ning Prayers“ als gut getarnte Abschussrampe für die geräusch-haft durchdrungenen „The Invisible“ und „Okumu (The Invisible)“. Wie in einem unaufrührlichen Sonnen-

sturm verglühen dabei die atonalen Sound-Partikel seines Spiels, bis die trös-tend-sanfte Stimme von Hutchings Tenorsaxophon in das hektische Klange-schehen eingreift – jetzt mit grundsolider Bodenhaftung durch den Tuba-Virtuoson Theon Cross versehen.

„Nu Sha Ni Sha Nu Oss Ra“ klingt dagegen wie eine Atemübung auf dem Saxophon, aus der sich ein sanft dahin-schwebender Melodieteppich entwickelt. Es ist das ruhigste Stück des Albums mit beinahe kontemplativen Qualitäten. Auch in „Raven Flies Low“ baut sich langsam ein betörendes Ohrwurm-Thema auf, spinnt sich fort, frant immer wieder an den Rändern aus, entwickelt bedrohliche Binnenspannung und lässt den Hörer göttlich an allen elektronischen und akustischen Metamorphosen teilhaben. Erst als das Ganze in einen feierlichen Kirchenchoral aus menschenfreundlichen Streicher- und Bassklarinetten-Sounds mündet, endet auch die Zauberkraft die-ses neuerlichen Hexengebräus.

„London Brew“ entpuppt sich als sehr gegenwärtige Hommage und schreibt Miles Davis' Credo der permanenten Selbsterneuerung fort. Denn der nim-mermüde Trompeter, der an mindestens sechs Jazz-Revolutionen beteiligt war, lauschte ständig der neuesten Musik, suchte immer das Unerhörte und fühlte sich zu permanenten Stilwechseln ver-pflichtet: „Musik ist ständige Verände-rung. Sie verändert sich wegen der Zeit



Various Artists: „London Brew“ 2 CDs. Concord 008880 72458697 EMPER (Universal)

Verfü- ändern ges im- ERMPER (Universal)

den: das Ergebnis wirkt sowohl musika-lisch als auch geistlich reif. Die Interpretation von „Praise our Lord“ durch die King's Singers, die zum Jubiläum von Byrds 400. Todestag eben-falls eine CD herausgebracht haben (Sig-num Classics), wirkt hingegen bei aller sängerischer Gefälligkeit eher eindimen-sional; möglicherweise fehlen die Farben der Frauenstimmen, doch vor allem ver-misst man inhaltliche Leidenschaft, den Geist des Stückes zu ergründen.

Diese Intensität, die auf der Doppel-CD der Sixteen so präsent ist, war Byrd ein Anliegen, strebte er doch nach „things of more depth and skill“ (größere Tiefe und Kunstfertigkeit). Man findet sie selbst in dem ironischen Song „Come woeful Orpheus with thy charming Lyre“ (Komm, beklagenswerter Orpheus, mit deiner zaubernden Leier).

Im Text werden kenntlich musika-lische Mittel benannt, mit denen sich wir-kungsvoll Trauer erzeugen lasse: chroma-tische Noten, „säuerliche Kreuze“ und „ungehobelte B's“. Byrd bedient die ge-forderten Akzidentien deutlich, quasi zi-tathaft, und komponiert darüber hinaus einen wunderschön harmonischen fünf-stimmigen Satz über mitfühlenden Ge-sang: „And I'll thereto compassionate my voice“. ANJA-ROSA THOMING

## AUCH DAS NOCH

### Konnte recht gut geigen, das Bürschchen

Das „Fürschgen“ werde ja wohl „was Rechtes vorgeigen“, soll der Cellist von Telemanns illustrem Leipziger Collegium musicum abschätzig bemerkt haben, als der junge Johann Georg Pisendel dort 1709 um Aufnahme bat. Was der skepti-sche Kollege dann zu hören bekam, dürfte ihm die Sprache verschlagen haben. Vorher schon hatte Pisendel den etwas älteren Bach beeindruckt. Die Dresdener Hofkapelle formte er später als Konzertmeister zum europäischen Spitzenorchester. Reisen führten ihn nach Paris, Berlin, Wien und Venedig. Vivaldi, bei dem er studierte, komponierte ein Konzert für ihn. Das Originalklangensemble Concerto Köln hat nun Symphonien, Violinkonzerte und französisch beeinflusste Charaktertänze aus Pisendels eigener Feder eingespielt (Berlin Classics). Die Barockgeigerin Mayumi Hirasaki bewältigt virtu-ose Soli mit Präzision und setzt expressive Passagen klagschön in Szene. Mal feierlich-sakral, mal charmant oder groovig werden Pisendels phantasievolle, von pro-funder Satzkunst zeugende Klang-welten entfaltet. wmg.

Im Land der finanziell üppig ausgestatteten öffentlich-rechtlichen Big Bands ein eigenes Jazz-Orchester ins Leben zu rufen ist ein Wagnis. Die Saxophonistinnen Caroline Thon und Christina Fuchs haben es trotz-dem gewagt – und mit „Structures & Beauty“ (enja/Edel) ist ihnen ein großer Wurf gelungen. Dabei sind sie auf der Doppel-CD gar nicht selbst zu hören, sondern fungieren als Komponistinnen, die mit dem Fuchs-thone Orchestra ein starkes Ensemble zusammengestellt haben, in dem die Sängerin Filippa Gojo am Mikro-phon glänzt. Zu den durchweg starken Solisten zählen so markante Musiker wie der Trompeter John-Dennis Renken, der Altsaxophonist Roger Hanschel, der Gitarrist Andreas Wahl und der Posaanist Matthias Muche. Dem Beamten-Jazz der Sender-Big-Bands setzen sie eine aufregende und un-bequeme Musik entgegen, die sich in acht bis zu achtzehn Minuten langen Kompositionen in spektakulären Klangfarben und komplexen Arrangements ergeht. Thon und Fuchs lie-ßen sich von diversen Persönlich-keiten inspirieren. So lässt das ausfern-de „The Truth of J.P.S.“ auf Thons Sartre-Lektüre schließen, im asia-tisch angehauchten „Khor Ba“ stand der Buddhist Dilgo Khyentse Rin-poch roth

Dreizehn Minuten pure Glückselig-keit verströmt das Duett „Dimmi che m'ami“ im dritten Akt der Oper „Car-lo il Calvo“ von Nicola Antonio Por-pora. „Sag mir, dass du mich liebst“ – so singen Adalgiso und Gildippe immer wieder ganz verzückt und selbstvergessen gegen das Vergehen der Zeit an, als wollten sie den Moment ihrer Vereinigung ewig fest-halten. Vor drei Jahren wurde das neue Festival Bayreuth Baroque mit der 1738 in Rom aufgeführten Trouville eröffnet. Nach umjubelten Vorstellungen der atmosphärischen Inszenierung des Intendanten Max Emanuel Cenčić hat George Petrou den Dreiaakter nun mit seinem Original-klang-Orchester Armonia Atenea erstmals eingespielt (Parnassus Arts). Die Aufnahme wartet mit einem sensationellen Gesangsen-semble auf. Franco Fagioli und Julia Lezhneva zelebrieren jenes himmli-sche Duett so schön, dass es fast weh-tut. Auch Cenčić als Countertenor sowie Bruno de Sá, Suzanne Jerome, Nian Wang und Nekoranc meistern ihre extrem virtuos-ten Partien mit Bravour. wmg.

Im Gegensatz zu Niels Frevert (siehe Artikel links) wird sich am Klang einer anderen Institution des neuen deutschsprachigen Chansons wohl niemals etwas ändern. „Morgens um vier“ (Vertigo/Universal) träumt man bei Element of Crime die großen Lie-der früherer Alben wie „Weißes Papier“ noch einmal neu, vertraute Figuren wie der über Bord gegange-ne kleine Hund aus „Schwere See“ sind plötzlich wieder da und geistern durch Berlin, manchmal nur auf drei Beinen, während Katzen ihren Namen tanzen, jemand auf jeman-den wartet, der nicht kommt, ein anderer schon viel zu lang allein ist, die kaputten Dinge unrepariert bleiben, Flugzeuge den Himmel bemalen, der Chor der BVG dazu ein Lied-chen trällert und der Textdichter und Sänger Sven Regener am Ende – natürlich – seine Mariachi-Trompete auspuckt. Das ist so erwartbar wie zeitlos schön, es ist teils „so kitschig, dass es fast schon weh-tut – und uns dennoch freut“. wief