

## Die feiern, die nie feiern

Das Album „Multitude“ des Belgiers Stromae

Vor Kurzem setzte sich der belgische Superstar Stromae in ein französisches Fernsehstudio, um über sein neues, drittes Album „Multitude“ zu reden. Er berichtete, zur Vorbereitung auf die Platte in den Kongo, nach Mali und Ruanda, nach Brasilien, Bolivien und Mexiko gereist zu sein. Dort habe er unter anderem Kurzhalts-, Langhals- und Röhrenspielflauten gefunden, sich aber auch nach Rhythmen umgehört, welche ihm für seine neuen Lieder passend erschienen. Die handelnden oft von Einsamkeit, stellte die Moderatorin fest, und erkundigte sich, ob Stromae singe, um sich davon zu befreien. Bis dahin ließ sich das Gespräch der beiden für ein normales Interview halten. Doch Stromae lieferte seine Antwort auf die Frage, indem er zur eingespielten Musik „L'enfer“ sang, ein Stück über seine private Hölle und die zweite Single des Albums.

Von einer Sekunde auf die andere verwandelte er die Nachrichtensendung damit zur besten Sendezeit in eine grandiose Pop-Oper. Wenige Klavierakkorde und ein lakonisches Schlagzeug genügten Stromae, um Spannung zu erzeugen, bevor Streicher und ein Chor die Dramatik erhöhten. Das Licht im Studio wurde gedimmt, als verdunkelte sich soeben die Seele des Sängers. Er fuhr mit der Hand übers Gesicht, um Tränen wegzuwischen. Sein erst höflich bei der Moderatorin bleibender und dann in die Kamera gerichteter Blick ließ von Takt zu Takt auf größere innere Qualen schließen. Mit dieser Dramaturgie und einem den Hörer wehrlös zurücklassenden Ton von Vergeblichkeit in der Stimme gelang es Stromae, drei Minuten lang die Zeit schweben zu lassen. Ein unwiderstehlich bestürzender Moment.

Dessen Wirkung kam nicht zuletzt durch den Liedtext zustande. Darin wird sich Stromae zunächst zwar darüber klar, dass außer ihm auch viele andere Einsamkeit kennen und an ihr leiden. Bloß löst das nicht sein Problem. In einem verzweifelten Zornausbruch stellt das lyrische Ich darauf seinen eigenen Gedanken zur Rede: „Weißt du, ich habe reichlich überlegt / Und ich weiß wirklich nicht, was ich mit dir anfangen soll.“ Es kann sich nicht entscheiden, ob ihm jemand anders oder doch es sich selbst das Herz gebrochen hat.

Das mag erstaunen (oder auch gerade nicht) bei einem Star, der für sein intaktes Privatleben mit Gattin und Kind sowie zwei frühere Alben bekannt ist, die während der Zehnerjahre praktisch dauerhaft in den französischen Charts gewohnt haben – und nicht nur in diesen: Wer konnte nicht den Ohrwurm „Alors on danse“? Doch dieses Staunen erledigt sich schnell für den, der heraus hört, wie viel sich Stromae für sein Comeback nach einer krankheitsbedingten Schaffenspause vorgenommen hat. Auf „Multitude“ schreibt, singt und kämpft er gegen den Verlust und das Verlernen von Empathie an. Auch deshalb ermuntert er seine Hörer in „Santé“, der ersten Single, mit Hawaii-Gitarren über einem Elektropop-Groove, andere hochleben zu lassen. Den Toilettenmann am Bahnhof ebenso wie die Reine-machefrau im Bordell, den Lastwagenfahrer genauso wie die jungen Eltern mit vor Sorgen zerheulenden Augen: „Lasst uns die feiern, die nie feiern“, singt Stromae, weil ihnen selbst für solche Veranstaltungen die Zeit und das Geld fehlen.

Auch „Le fils de joie“, der „Sohn der Freude“ und tatsächlich einer verstorbenen Sexarbeiterin, aus dessen Sicht Stromae das gleichnamige Stück singt, soll seine Party bekommen. Über einem fröhlich zerhackten Dubstep-Schlagzeug und als stimmlicher Wiedergänger seines großen leidenschaftlichen Landsmanns Jacques Brel widerlegt Stromae alle, die von den möglichen Urteilen über die Mutter des Freudensohns nur das Mieseste für richtig halten wollen: „Sie sagen, sie war eine Hure.“

Bei „Pas vraiment“, auf Deutsch „nicht wirklich“, versucht das lyrische Ich, sein Unwohlsein in der eigenen Beziehung zu rechtfertigen, indem es über einem aufgeräumten Housebeat und einer Tonleitern rauf und runter tanzenden Querflöte andere brutal konfrontiert: „Ich frage mich, weshalb ihr immer noch zusammen seid.“ Stromae beweist mit „Multitude“, dass er, wenn nicht alle, so doch ziemlich viele wieder zusammenbringen kann. Mit seiner Musik. Und sogar mit Nachrichten-sendungen.

**Stromae:**  
„Multitude“  
Polydor  
0602445114047  
(Universal)



Wer die Musik von Alfred Schnittke wirklich verstehen will, der muss seine Filmmusik kennen. Das sagt Frank Strobel, hierzulande der wohl renommierteste Dirigent im Bereich der Filmmusik. Das sagte vor allem aber Schnittke selbst im Gespräch mit Strobel in den Neunzigerjahren: Seine Kompositionstechnik, seinen Stil der „Polystilistik“ mit Montagen, Collagen, Überblendungen und Schnitten, habe er eigentlich am Film entwickelt.

So klar die Aussage, so erstaunlich, dass dieser Kern von Schnittkes Schaffen erst allmählich entdeckt wird. Zu mehr als sechzig Filmen hat der Komponist Musik geschrieben, zwanzig davon hat Frank Strobel mittlerweile aus dem Archiv des staatlichen Sinfonieorchesters für Kinematographie in Moskau gehoben, für den Konzertgebrauch bearbeitet und auf CD eingespielt. Zu überwinden gibt es dabei nicht nur die oft empfundene Skepsis gegen Filmmusik generell. Nach wie vor gilt sie als Anhängsel, das es mit der „ersten“ Musik im Konzertsaal nicht aufnehmen könne. In den Ländern des früheren Ostblocks sah man das gleichwohl anders: Dmitri Schostakowitsch, Sergej Prokofjew und Aram Chatschaturjan bedienten wie Schnittke die Filmmusik als eigene Kunstform.

Um diese Kunst aufzuführen und dabei in ein prominenteres Licht zu rücken, braucht es Noten. Und die erlei-



**Alfred Schnittke:**  
Film Music Vol. 5.  
Rundfunk-Sinfonieorchester  
Berlin, Frank Strobel.  
Capriccio  
845221053509

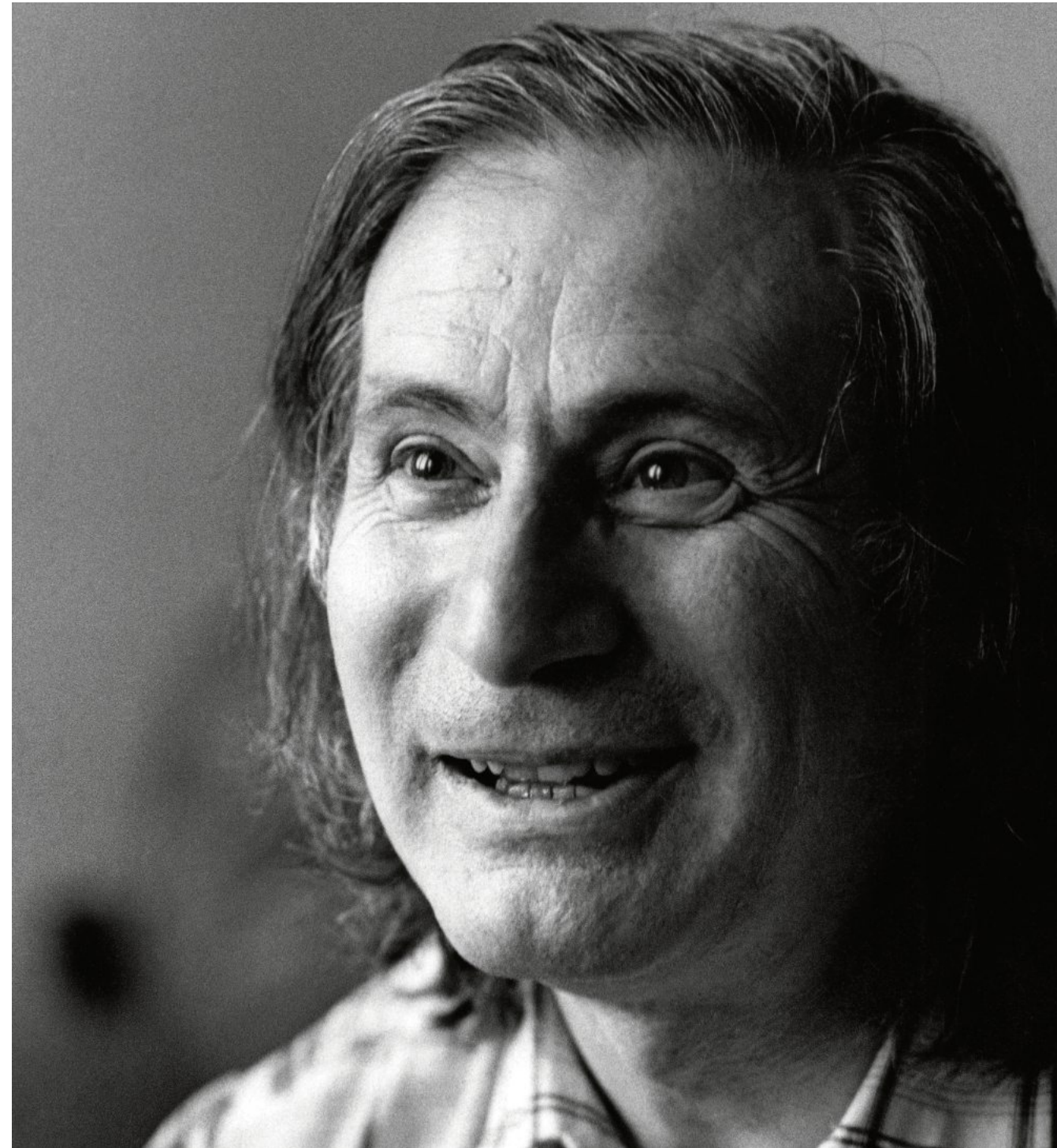
te zumindest in Alfred Schnittkes Fall ein Schicksal, wie man es sonst von Opern und Instrumentalwerken kennt, die im achtzehnten Jahrhundert bei Hof komponiert wurden: einmal gespielt, worauf sie in der Bibliothek verschwanden. Die Partituren von Schnittkes Filmmusiken wurden nach ihrer Einspielung für den Film im Archiv des Sinfonieorchesters für Kinematographie in Moskau abgelegt. Keiner interessierte sich mehr dafür, bis Frank Strobel kam, Sohn von Münchner Kinobesitzern, der als Teenager erstmals und mit bleibender Wirkung mit einer Filmmusik des Deutschrussen in Berührung kam. Strobel selbst bediente den Projektor, als beim frisch gegründeten Münchner Filmfest der Kinderfilm „Märchen einer Wanderung“ (oder auch: „Eine phantastische Geschichte“) gezeigt wurde. Die Musik mit ihrer Griffigkeit und klanglichen Leuchtkraft habe ihn unmittelbar gefangen genommen, berichtet Strobel. In seiner Begeisterung habe er sich gleich an den anwesenden Regisseur gewandt, Alexander Mitta, der ihm versprach, eine Aufnahme der Musik zu schicken. Wenige Wochen später kam Post aus Moskau, eine Audiokassette mit Schnittkes Filmmusik.

Zehn Jahre später arbeitete Strobel mit Schnittke direkt zusammen. 1990 war der Komponist nach Hamburg übersiedelt, zwei Jahre später, zum 75. Jahrestag der Oktoberrevolution, plante das ZDF eine Aufführung des Stummfilms „Die letzten Tage von St. Petersburg“ von 1927 mit einer neu komponierten Filmmusik von Schnittke. Der Komponist sagte zu, Strobel dirigierte die Uraufführung mit dem Ensemble Modern und blieb in Verbindung mit Schnittke, der plötzlich sein Interesse am Komponieren für den Film wiederentdeckte. Eine weitere Filmmusik entstand (zu einer Neuverfilmung von Michail Bulgakows „Meister und Margarita“ durch Juri Kara), gleichzeitig entsann sich der Komponist seiner früheren Werke für den Film und hat Frank Strobel, ihm doch bei der Einrichtung für eine Aufführung im Konzertsaal zu helfen.

Rund zwanzig Filmmusiken hat Strobel seitdem bearbeitet, meist in Form einer

## Wie Erinnerungen an Kindertage

Der Dirigent Frank Strobel und der Verlag Sikorski entdecken Stück für Stück einen Schatz: die Musik, die Alfred Schnittke für sechzig Filme schrieb.



Alfred Schnittke (1934 bis 1998) im Jahr 1990, als er Frank Strobel traf

Foto Bridgeman

Suite, wenn denn die Noten aufzutreiben waren. Ein wenig rätselhaft, so berichtet Strobel, gestalteten sich die Verhandlungen mit dem Archiv des kinematographischen Orchesters. Ein übermäßiges Interesse, bei der Hebung der Schätze behilflich zu sein, besteht offenbar nicht, gleichwohl werden tröpfchenweise von Zeit zu Zeit ein paar Partituren freigegeben. Nicht unwahrscheinlich, dass sich die Zusammenarbeit, an der auch der Hamburger Sikorski-Verlag beteiligt ist, in Zukunft noch komplizierter gestaltet oder gar zum Stillstand kommt. Was tragisch wäre, denn was bislang zutage kam, eingespielt auf fünf CDs, sind musikalische Wunderwerke: in der Mühelosigkeit der melodischen Erfindung, in der beinahe haptisch erfahrbaren Griffigkeit der klanglichen Struktur (gerne verwendet Schnittke Tasteninstrumente wie Klavier, Cembalo und Celesta, die den Orchesterklang zusätzlich aufrauen), in der rätselhaften, traumhaften Anmutung ihrer Vielschichtigkeit.

Schnittke spielt mit der Nähe zum Populären, bindet es aber zugleich in eine hoch artifizielle Umgebung ein. Die Drehorgelmusik, die sich durch das Filmdrama „Tagessterne“ von Igor Talankin zieht (enthalten auf dem gerade erschienenen fünften Teil der CD-Edition), ist im weichen Holzbläseratz dem Klang einer Drehorgel nachempfunden und zugleich durch die Vielzahl der Instrumentalfarben und den Nachhall einer begleitenden Harfe auf eine neue Ebene gehoben. Das Populäre erscheint wie eine Erinnerung (vielleicht an Kinderzeiten), die von einer melancholischen, aber hellen Aura umgeben ist.

Walzer verwendet Schnittke ebenso gern wie Märsche und Tänze des Ostens wie des Westens: Foxtrott, Ragtime, Polonaise, Mazurka. Immer erscheint das Bekannte aber in ganz eigentümlicher Färbung bis hin zur Verfremdung, wenn etwa zum Auftakt von „Vater Sergius“, ebenfalls von Igor Talankin nach Leo Tolstoi, Walzerfragmente über

einem zunehmend bohrend verharrenden Liegeton auftauchen. Ein collageartiges Übereinander, in das sich zeitweise auch noch der Klang eines Streichorchesters beim Stimmen einfügt. Mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin hat Frank Strobel ein farbenreiches, bewegliches Orchester zur Hand, das sich mit Schnittkes Musik auskennt; eine Aufführung der riesenhaften dritten Sinfonie mit Wladimir Jurowski beim Musikfest Berlin ist in Erinnerung geblieben.

Zu den Erfolgen von Strobels Langzeitprojekt – es beschäftigt ihn seit fünf- und zwanzig Jahren – gehört auch die Erschließung neuer Podien für die Filmmusiken von Alfred Schnittke. Immer häufiger werden die Musiken im Ballett verwendet, was mit dazu beiträgt, dass aus dem Liebhaberprojekt für den Sikorski-Verlag mittlerweile auch ein wirtschaftlicher Erfolg geworden ist. Ein Ende ist nicht in Sicht, gerade einmal ein Drittel der Filmmusik ist nun erschlossen. CLEMENS HAUSTEIN

## Äthiopiens Schatten in Amerika

Die Musik der afroamerikanischen Komponistin Florence Price erlebt eine beachtliche Renaissance

Im Internet findet man zahlreiche Aufnahmen ihrer Werke: Lieder, Kammermusik, eine mit „Fantasia Nègre“ betitelte, pianistisch anspruchsvolle Variationenfolge über ein Negro Spiritual, Symphonien, ein Violinkonzert, Genrestücke aller Arten. Das Schaffen der 1953 in Chicago verstorbenen afroamerikanischen Komponistin Florence Price umfasste, für amerikanische Verhältnisse nicht untypisch, alle Gattungen von Folkson bis zur gehobenen Konzertsaal-musik. Dass die meisten dieser Aufnahmen keine vier Jahre alt sind und ihre Werke damit eine späte Renaissance erfahren, verdankt sich zweifellos dem in der letzten Zeit verstärkten Kampf um Gleichberechtigung, die gerade in der Hochkultur lange auf sich warten ließ.

Die 1887 in Little Rock (Arkansas) geborene Komponistin wuchs in einem gut situierten, kunstfreundlichen Elternhaus auf. Sie studierte Musik in Boston, arbeitete dann in Little Rock als Musiklehrerin und übersiedelte 1927 aufgrund des allgegenwärtigen Rassismus mit ihrem Mann, einem Rechtsanwalter, nach Chicago. Hier begann, nach ihrer Scheidung, ihre Karriere. Den Durchbruch brachte 1933 die Uraufführung ihrer ersten Symphonie durch das Chicago Sym-

phony Orchestra; es war das erste Mal, dass das Werk einer Afroamerikanerin von einem Spitzenorchester gespielt wurde. Der große Erfolg in den Konzertsälen blieb ihr jedoch verwehrt. In dem von weißen Immigranten und ihren Nachfolgern dominierten Konzertbetrieb war ihr Platz stets in der zweiten Reihe.

Ihr weniger nach Klage als nach stolz dem Selbstbewusstsein klingender Anspruch in einem Brief an den Dirigenten Serge Koussevitzky, sie habe zwei Handicaps, sei eine Frau und zur Hälfte schwarz, wird heute überall zitiert. Auch auf einer neuen, sogleich für den Grammy nominierten CD wird er werbetreibend herausgestellt. Sie enthält zwei der meistgespielten Orchesterwerke von Florence Price, die erste und die dritte Symphonie. Die Interpretation mit dem Philadelphia Orchestra unter Yannick Nézet-Séguin tut der Musik keinen Gefallen. Vielleicht um ihr ein symphonisches Gütesiegel zu verleihen, produzieren Dirigent und Orchester einen süffigen Schönklang, in den Höhepunkten triumphiert routinierter Pathos, und der Bläserchoral im zweiten Satz der ersten Symphonie kommt breitspurig daher – eine Aufführungsroutine, die sich im Konzertsaal eigentlich längst disqualifi-

ziert hat. Die Werke werden damit in wohlmeinender Manier einer schlechten spätromantischen Tradition zugeschlagen, in die sie nicht gehören.

Viel näher dran an dieser Musik ist die Aufnahme der ersten und vierten Symphonie durch das Fort Smith Symphony Orchestra unter John Jeter (Naxos 8.559827). Sie ist schlank, transparent und verzichtet auf orchestralen Pomp; das situiert die Werke, obwohl sie den Boden der klassisch-romantischen Tonalität nie verlassen, deutlich im zwanzigsten Jahrhundert. Price, eine ebenso einfallsreiche wie handwerklich versierte Komponistin, hat die europäische symphonische Literatur gründlich studiert; eine große instrumentale Farbigekeit, brucknersche Holzbläserchöre und polyphone Durchführungsstile zeugen davon. Während das Material in den Themenbereichen meist vom einfachen Liedgut der Südstaaten abgezogen ist, kommt in den



**Florence Price:**  
Symphonie Nr. 3,  
zwei sinfonische Dichtungen.  
ORF-Sinfonieorchester,  
John Jeter.  
Naxos 8.559897

Übergängen und Entwicklungspartien vermehrt Chromatik zum Zuge.

Auffällig ist eine Vorliebe für Molltonarten, was zusammen mit den zu den dunklen Regionen tendierenden Farben der Musik oft einen tragischen Unterton verleiht und auf den für Price charakteristischen Gehalt der symphonischen Form verweist. Dieser kommt auf einer zweiten CD, in der Jeter nun das ORF-Sinfonieorchester dirigiert, explizit zur Darstellung (Naxos 8.559897). Sie enthält neben der dritten Symphonie zwei sinfonische Dichtungen. „The Mississippi River“ entwirft mit Negro-Spiritual-Paraphrasen ein kontrastreiches, dramatisch aufgeladenes Porträt des schwarzen Lebens in den Südstaaten. Trauer und Lebensbejahung sind eng verwoben mit dem Tonfall des Protestes. Sodann „Ethiopia's Shadow in America“: Die hier erstmals aufgenommene dreiteilige Komposition von 1932 führt mit großer tragischer Geste ins Zentrum der amerikanischen Problematik: Versklavung, Resignation, Glaube und schließlich die Suche nach einer neuen kulturellen Identität sind die Stationen dieses von tiefer Empfindung durchdrungenen Werks. Für den Konzertsaal wäre es, wie „The Mississippi River“, eine Entdeckung wert. MAX NYFFELER

### Auch das noch

## Wiegenlieder für die Vaganten

Selten sieht man einen Saxophonisten, der seine künstlerischen Mittel so perfekt beherrscht wie der erst 24 Jahre alte **Immanuel Wilkins**. Der Amerikaner holt auf seinem zweiten Album „**The 7th Hand**“ (Blue Note/Universal) zum großen Schlag aus: Alle sieben Kompositionen sind miteinander verbunden und bilden eine Suite, können laut Wilkins aber auch als einzelne Songs gehört werden. Es ist vermutlich weise, dass er den 26-minütigen Free-Jazz-Ausbruch „Lift“ ans Ende der Platte gesetzt hat, denn dieser Marathon, in dem Pianist Micah Thomas mit riesigen Akkordsprüngen für Aufregung sorgt, dürfte für so manchen Hörer eine Herausforderung sein. Die anderen sechs Stücke sind formal stringenter, vom hektischen Bebop-Auftakt „Emanation“ über das rhythmisch starke „Don't Break“, bei dem Schlagzeuger Kweku Sumbry von einem Perkussionsensemble unterstützt wird, bis zu den Balladen, in denen Wilkins' leichter und kontrollierter Ton am überzeugendsten klingt. Vor allem in den beiden Stücken mit der Flötistin Elena Pinderhughes entstehen Momente von großer expressiver Schönheit. roth

Ehe der vor dreihundert Jahren in Böhmen geborene Komponist **Georg Benda** 1750 in Gotha Kapellmeister wurde, war er Geiger am Hof Friedrichs des Großen. Dass er dort vor allem von C. P. E. Bach viel lernte, zeigen seine **Cembalokonzerte**. Unüberhörbar haben schroffe Wendungen und plötzliche Pausen des zweiten Bach-Sohns auf seine Musik abgefärbt, die aber recht optimistisch stürmt und freundlicher drängt. Der britische Pianist **Howard Shelley** hat vier Konzerte Bendas nun mit den **London Mozart Players** eingespielt (Hyperion). Die lange vernachlässigten, mittlerweile meist im Originalklang wiederbelebten Juwelen ihrer Gattung warten mit virtuosem Solopart auf. Shelley interpretiert ihn auf modernem Flügel und steuert zauberhafte eigene Kadenz bei. Dem Tonsatz kann dieses Epochen-Update nichts anhaben. Das Larghetto im f-Moll-Konzert atmet ohnehin fast schon romantische Inbrunst. Shelley beweist manuelle Fitness bei flüssigen Tempi, adelt anmutige Melodien mit runder Phrasierung und zündet in rasanten Sätzen den Turbo. wmg.

Klaviertrios gibt es viele, doch nicht viele sind nach wenigen Tönen eindeutig identifizierbar. Zu ihnen gehört das Trio des schwedischen Pianisten **Jacob Karlzon**, der mit der dezent swingenden Jazztradition wenig zu tun hat. Er lotet vielmehr poppige Klänge aus und lässt seinen Schlagzeuger Rasmus Kihlberg ordentlich auf die Felle dreschen.

Auf „**Wanderlust**“ (Warner) hat er bei zwei Songs den norwegischen Trompeter Mathias Eick zu Gast, bei zwei anderen setzt Sting-Gitarrist Dominic Miller scharfe Akzente. Gleich im Auftaktstück „Art of Resistance“ macht ein elektronischer Beat deutlich, wohin die Reise geht – von irgendwelchen Genrevorgaben lässt Karlzon, der früher auch schon Songs der Metal-Band Korn gecouvert hat, sich nicht einschränken. So werden auch kammermusikalische Kabinettstückchen wie das feinfühlige „Promises Kept“ oder die elegante Ballade „Lullaby for Runaways“ möglich, deren Atmosphäre durch futuristisch kühle Passagen voller stolpernder Beats aufbrochen wird. roth

Fingerkuppen flüstern. Heißes, scheues Atmen von Hammerfilz und Saiten geht durch die Luft; im Pedal bebht das Herz vor Lust und Kummer. Die Pianistin **Beatrice Berrut** hat sich mit dem Album **Jugendstil** (La dolce volta) in die Intimitäten des Klaviers begeben für Orchestermusik von **Gustav Mahler** und das Streichsextett „Verklärte Nacht“ von **Arnold Schönberg** in den klanglich delikaten, taktvoll virtuos den Bearbeitungen von Berrut. Es ist erhellend und verwirrend zugleich, diese Musik auf dem Klavier zu hören, zudem in einer Klaviertechnik, die an die großen Transkriptionsmeister um 1900 angelehnt ist. Plötzlich klingt das Adagietto aus Mahlers Fünfter fast wie eine raffinierte Romanze von Eduard Schütt, das Menuetto aus Mahlers Dritter wie ein bitterstüb gefülltes Neo-Rokoko-Praliné von Leopold Godowsky, das Andante aus Mahlers Sechster wie der langsame Satz einer unbekannt Sonate von Sergej Rachmaninow und Schönberg völlig nach Franz Liszt. Da hat Berrut mit Kunst und Spürsinn musikhistorische Kriechströme freigelegt. jbm.