Philharmonie Essen 2014/15: Programm mit Sahnehäubchen

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Die Philharmonie Essen.

Foto: Werner Häußner

Mit Mozart als Schwerpunktthema und dem internationalen Star der Alte-Musik-Szene Jordi Savall als "Residence"-Künstler geht die Philharmonie Essen in ihre elfte Spielzeit 2014/15.

Mit 127 Veranstaltungen — vom großen Orchesterkonzert bis zur musikalischen Kennenlern-Stunde für die Allerkleinsten — hat Intendant Hein Mulders bei der Pressekonferenz zu neuen Saison ein ausgewogenes, sorgfältig geplantes Programm vorgestellt. Der Erfolg gibt ihm bisher Recht: Schon jetzt konnte die Philharmonie stolz eine Zahl von über 100.000 Besuchern in der laufenden Spielzeit vermelden. Das bedeutet eine Platzauslastung von 80 bis 90 Prozent. Gut für Abonnenten und Einzelkartenkäufer: Die Preise werden nicht steigen, erst 2015 rechnet TuP-Geschäftsführer Berger Bergmann — auf Drängen der Politik — mit einer Anhebung.



Intendant Hein Mulders.
Foto: Philharmonie Essen

Große Orchester und namhafte Solisten fehlen nicht, aber die Sahnehäubchen im Programm sind Ideen wie die "Piano Lectures", bei denen bekannte Pianisten spielen und über Musik sprechen. Oder das Festivals "NOW!" für zeitgenössische Klänge, das zum vierten Mal stattfindet und im November unter dem Stichwort "Parallelwelten" acht ungewöhnliche Konzerte und ein Symposion anbietet.

Nicht zu vergessen sind die Education-Angebote der Philharmonie. Sie sprechen nicht nur Schüler an — etwa mit Kompositionsprojekten oder Klassenbesuchen in Konzerten. Sondern auch mit Ferien-Workshops, Konzert-Einführungen für Kinder oder speziellen Gebäude- oder Orgelführungen. Auch Erwachsene schätzen vielleicht eine Führung durch den Bau oder das Konzert "Klassik für Einsteiger" am 28. Oktober, bei dem man unkompliziert Schwellenangst überwinden oder eine alte — oder neue — Liebe (wieder)entdecken kann.

Kuhn-Orgel im Großen Saal wird zehn Jahre alt

Zehn Jahre alt wird die Kuhn-Orgel der Philharmonie: Anlass für einen Abend mit vier Organisten am 27. September. Das Orgel-Abo mit sechs Veranstaltungen beinhaltet ein Konzert mit Iveta Apkalna und den "Kreuzweg" von Marcel Dupré mit Bischof Franz-Josef Overbeck als Sprecher. Weitergeführt werden Themenreihen wie die beliebte "Musik bei Kerzenschein", etwa mit Bachs "Weihnachtsoratorium", der "Matthäus-Passion" und

einem Konzert mit Magdalena Kožená.



Kommt in die Philharmonie zurück: Joyce DiDonato.

Foto: TuP/Simon Pauly

Mit Joyce DiDonato, Klaus Florian Vogt, dem Counter Valer Sabadus oder dem phänomenalen Liedsänger Christian Gerhaher kehren führende Gesangssolisten in die Philharmonie zurück. Und für Jazz-Freunde bietet das Haus am Essener Stadtpark elf Konzerte an, unter anderem mit der spanisch-afrikanischen Soul-Legende Buika, mit Rebekka Bakkens' Tom-Waits-Songs oder mit Ensembles wie dem Michael Wollny Trio und dem Marius Neset Ouartet.

Erfolgreich gestartet ist im Herbst 2013 die Klavier-Reihe "Piano Lectures". Deshalb eröffnet am 14. September kein Geringerer als Rudolf Buchbinder mit dem Thema "Beethoven" die Reihe von vier Sonntagvormittagen. Es folgen Kristian Bezuidenhout, ein Spezialist für Hammerklavier, der junge Boris Giltburg und der stets spannende Individualist Fazil Say.

"Hauptsache" Mozart mit acht Konzerten

Acht Konzerte zählt die "Hauptsache Mozart": In diesem Rahmen tritt Janine Jansen mit dem Chamber Orchestra of Europa mit einem Mozart-Violinkonzert auf.Alexandre Tharaud spielt das "Jeunehomme"-Klavierkonzert. Kammermusikfreunde werden einen Streichquintett-Abend schätzen, prominent besetzt etwa mit

Baiba Skride (Violine) Nils Mönkemeyer (Viola) und Alban Gerhardt (Cello). Das "Requiem" stellt Peter Dijkstra mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks so unvollendet vor, wie es Mozart hinterlassen hat, ergänzt es aber mit Kompositionen von Purcell bis Ligeti. Und für ein neues Forma, die "Happy Hour" am 19. November, 19 Uhr, kommt das Sinfonieorchester des WDR mit Dan Ettinger nach Essen, um eine Stunde lang zwei Mozart-Sinfonien zu spielen. Danach trifft man sich auf ein Glas im Fover.



Artist in Residence in der kommenden Saison: Jordi Savall. Foto: TuP/David

Ignaszewski

Jordi Savall, der katalanische Gambist, wird in vier Konzerten ausgefallene Programme mit Alter Musik präsentieren: Einen Abend über das Leben von Erasmus von Rotterdam mit Renaissance-Musik und Texten der Epoche am 12. Oktober; einen Abend mit Meistern des Kontrapunkts von Bach bis Samuel Scheidt am 11. Dezember; einen wundervoll entdeckerfreudigen Abend mit Tänzen und Liedern aus dem alten und dem neu entdeckten Spanien jenseits des großen Ozeans am 16. Mai 2015. Und in der Basilika in Werden verbindet er Orient und Okzident in einem musikalischen Dialog.

Luxuriöse Abende versprechen die 22 auftretenden Gastorchester, unter ihnen die drei großen Londoner Orchester, das Concertgebouw Orkest aus Amsterdam und – letztmals unter

Lorin Maazel — die Münchner Philharmoniker. Am Dirigentenpult stehen Stars wie Antonio Pappano oder John Eliot Gardiner, aber auch "Aufsteiger" der letzten Jahre wie Daniel Harding oder Yannick Nézet-Séguin. Einen Höhepunkt verspricht das Konzert der Berliner Philharmoniker am 30. November: Unter Riccardo Chailly spielt Martha Argerich das Schumann-Klavierkonzert.

Andere Solisten sind Janine Jansen mit der deutschen Erstaufführung des Violinkonzerts von Michel van der Aa (8. November), Nikolai Lugansky mit dem unvermeidlichen b-Moll-Konzert Tschaikowskys (25. Januar), Lisa Batiashvili mit dem Sibelius-Violinkonzert (6. März), Tzimon Barto mit dem Klavierkonzert Wolfgang Rihms (6. September), Renaud Capuçon mit dem Violinkonzert (19. Oktober) und Lars Vogt mit dem zweiten Klavierkonzert von Johannes Brahms, und Patricia Kopatchinskaja mit dem "Offertorium", Sofia Gubaildulinas tief spirituellem Violinkonzert Nr. 1.

Das Programmbuch liegt ab sofort in der Philharmonie, im Aalto-Theater und im Ticket-Center am II. Hagen aus.

Der Vorverkauf für die Abonnements und Eigenveranstaltungen der Philharmonie beginnt heute, 11. April: Tel. (0201) 81 22 200, www.philharmonie-essen.de.

Ausflug nach Prag: Sinfoniekonzert der Essener Philharmoniker, halb geglückt

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014 "Prag, goldene Stadt" hieß das Motto des achten

Sinfoniekonzerts der Essener Philharmoniker, und Tomáš Netopil nutzte die dramaturgische Steilvorlage kreativ. Die beiden der tschechischen Hauptstadt gewidmeten Werke zu Beginn und am Ende sind für deutsche Konzertbesucher ziemlich unerforschtes Terrain.

Karel Husa, der 92jährige in Prag geborene amerikanische Komponist, hatte 1968 unter dem Eindruck des sowjetischen Einmarschs seiner Heimatstadt ein tönendes Denkmal gesetzt. Dem Werk für ein Blasmusik-Orchester gab Husa eine sinfonische Fassung, die er nach dem Fall des Eisernen Vorhangs 1990 selbst in Prag aufführte.

Die andere Reminiszenz an die Perle an der Moldau stammt von Josef Suk. Den Spätromantiker (1874-1935) kennen Musikliebhaber trotz seines reichen Schaffens kaum. Seine sinfonische Dichtung "Praga" von 1904 beschwört die Atmosphäre zwischen Vyšehrad und Hradschin mit üppigen Klangfarben und prachtvoller Instrumentation.

Beiden Werken ist gemeinsam, was sie auch mit einem Teil von Bedřich Smetanas "Mein Vaterland" verbindet: Sie verwenden als grundlegendes Motiv das historische Lied der Hussiten "Ktož sú boží bojovníci". 600 Jahre alt ist diese Gotteskrieger-Hymne, steht sie für doch bis heute das tschechische Nationalbewusstsein. Bei Karel Husa taucht unverwechselbare rhythmische Figur aus dem Hussiten-Choral wie von ferne in der Pauke auf, durchzieht in wechselnden Instrumenten die vier Sätze und bestätigt sich machtvoll im Finale.

Die Musik erzählt eine Geschichte

Husa legt den Keim seiner klanglich exquisiten Kombinationen zu Beginn in einem schüchternen Flötensolo, der Klarinette, einer langsam anschwellenden Klangfläche und einer Trompetenfanfare, die einen Wendepunkt markiert: Die Dynamik entwickelt sich zurück, bis nurmehr ein schwebender Laut der gestopften Trompete und ein dünner Pianissimo-Faden verklingen. Die Musik, auch wenn sie heftig aufschäumt, scheint auf der Stelle zu treten, findet keinen Ausweg zu einer Entwicklung, scheint nur weiterzukommen, wenn sie sich in feine Einzelstimmen verzweigt.

Die Hatz aus abgerissenen Tönen und Motiven im "Interlude" genannten dritten Satz, der festtönige Widerstand der Hörner, das Auffahren des rhythmischen Hussiten-Motivs und ein dagegen gesetzter Wirbel zweier militärischer kleiner Trommeln, schließlich ein vielstimmiges, geräuschhaftes Miteinander der Streicher und der Triumph des Chorals: Man ist geneigt, sich von der Musik eine Geschichte erzählen zu lassen, die viel mit dem politischen Leidensweg der Tschechen zu tun hat.

Ähnlich manifestiert sich das bestimmende Motiv des Hussiten-Chorals in der spätromantisch üppigen sinfonischen Dichtung "Praga" von Josef Suk: Mit triumphalem Fortissimo beendet das Motiv ein Stück voll kraftvoller Klangfarben. Da zeigen die Philharmoniker noch einmal, was in diesem Orchester steckt: In einer fast unhörbaren Eröffnung von Harfe und Kontrabässen, in wuchtigem Cello-Marsch, in edlen Klarinetten- und Trompeten-Soli. Suk scheut das Pathos nicht, aber auch nicht die düsteren Farben: Auch das unheimliche Prag der Alchemisten und der finsteren Fanatiker, des Golem und der kafkaesken Gespenster tritt uns vor das musikalisch interpretierende Gehör.

In zwei von Mozarts in Prag komponierten Werken gelingt es dagegen nicht, einen überzeugenden Kontrast zur Moderne aufzubauen. Die Programmidee war glänzend, die Ausführung enttäuschend: Die "Prager" Symphonie (KV 504) beginnt eigentlich mit einem ausdrucksintensiven Adagio, das aber bei Netopil ohne Atmosphäre und inneres Leben abläuft. Es fehlt der Blick auf die expressiven Bläserstellen, auf den Spannungsaufbau der Phrasen, auf die lebendige Rhetorik, auch auf die dräuenden Anklänge an die Welt des "Don Giovanni".

Und zu allem Überfluss liefert die Pianistin Lauma Skride mit dem C-Dur-Konzert (KV 503) das wohl langweiligste Klavierkonzert seit langem ab: Sie spurtet flüssig durch das Werk der Passagen, der galanten Melodiebildungen, meidet im Rondo jede Spur eines variierenden Zugriffs oder eines Blicks auf expressive Trübungen oder Übergänge. Mozart'sche Rhetorik, Charakterisierungskunst oder der Charme der "Klangrede" scheinen sie nicht zu interessieren. Von Netopil am Pult kommt kein Impuls; die Pianistin richtet auch keinen Blick nach links, um den Dirigenten oder die Orchestermusiker in ihr Spiel einzubinden. Mozart, ein Freund starker Worte, hätte das glatte, uninspirierte Spiel wohl so kommentiert: "Heruntergehudelt".

Von der Lust am Werden: Schubert-Symphonien mit Pablo Heras-Casado

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014
Zu den unseligen Traditionen in der Musikrezeption gehört,
dass seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert der historische
Belang zunehmend zum Qualitätskriterium erhoben wurde: Nur
noch, was strukturell tiefgründig war, was als Fortschritt
eingeschätzt wurde und was im hegelianischen Sinne den
Zeitgeist voranbrachte, war es wert, dauerhaft zur Kenntnis
genommen zu werden.

Vor diesem – tief im Unterbewusstsein der sich wahrhaft gebildet wähnenden Schicht weiter wirksamem – Kriterium musste vieles verblassen: vom "wälschen Tand" angefangen über vermeintlich Epigonales und Kleinmeisterliches bis hin zu skurrilen Seitensträngen der Entwicklung. Und natürlich auch Erzeugnisse aus den Lehrjahren der wahrhaft Großen: Wagners für Bayreuth unwürdige Frühopern etwa schieben vor allem Wagnerianer immer noch halb geringschätzend, halb peinlich berührt zur Seite.

Auch für unbestrittene Meister wie Franz Schubert gilt das selektive Prinzip: Seine Opern? Fehlanzeige! Seine Lieder? Von den Hunderten, die er geschrieben hat, sind ein paar Dutzend bekannt. Und seine Symphonien? Von denen war schon der alte Brahms überzeugt, sie sollten besser "mit Pietät bewahrt" als veröffentlicht werden. Der Konzertbetrieb schließt sich dieser Ansicht in der Praxis bis heute mehrheitlich an: Von der "Unvollendeten" und der "großen" C-Dur-Symphonie abgesehen sind sie selten auf den Programmen anzutreffen.



Franz Schubert, Symphonie Nr. 3 & 4, Pablo Heras-Casado, Freburger Barockorchester, Harmonia Mundi HMC 902154

Das könnte sich ändern: Schuberts frühe Symphonien sind in letzter Zeit mehrfach neu und aufregend frisch eingespielt worden – und eine der besten Platten neuen Datums ist die Aufnahme der Dritten und der Vierten mit dem Freiburger Barockorchester unter Pablo Heras-Casado. Der spanische Dirigent, der sich bei Verdi ebenso zu Hause fühlt wie in der Barockmusik oder im 21. Jahrhundert, will nichts in diese Versuche des jugendlichen Komponisten hineingeheimnissen: Er bringt sie als frisch-pointierte Zeugnisse der Zeit. Die Dritte ist im Frühsommer 1815 entstanden, die Vierte im April 1816, beide für ein Orchester aus Liebhabern und Profis, das im privaten Rahmen spielte.

Haydn grüßt, Mozart hopst

So hört man in der "Adagio maestoso"-Einleitung der D-Dur-Symphonie (D 200) den erhabenen Stil von Schuberts Lehrer Antonio Salieri; das lebhafte Brio des Allegro könnte aus einer komischen Oper der Zeit stammen. Haydn grüßt von seinem Schreibtisch, wie er an einer seiner Ideen tüftelt; Mozart hopst mit tanzfreudigem Rhythmus und federnden Bläsern um die Ecke. Schließlich grüßen auch schon die Rouladen und Crescendi, mit denen Gioacchino Rossini die Wiener in einen süchtig machenden Taumel versetzte.

All diese musikalischen Zeitaspekte, die Schubert auf versierte und zum Teil schon sehr eigenwillige Weise verarbeitete, macht Heras-Casado mit dem phänomenalen Freiburger Barockorchester hörbar: mit vibrierender Energie zumal in den Vivace- und Presto-Sätzen, mit eleganter Leichtigkeit der Bläser, mit energischen, aber nicht überdrehten Tempi, mit exakter Artikulation, mit Pfiff im Rhythmus und mit klaren, schroffen Akzenten, Sforzato-Einwürfen oder vehement-kantigem Pauken-Donner. Eine tragfähige, aus dem Geist einer undogmatischen, "historisch informierten" Aufführungspraxis belebte Alternative zur legendären Aufnahme von Schuberts Dritter (und Achter) unter Carlos Kleiber.

<u>Pablo Heras-Casado</u> war 2011 anlässlich seines Debüts bei den Essener Philharmonikern sogar als Nachfolger für Stefan Soltesz im Gespräch. Seine Karriere weist weiter steil nach oben: Am 2. April hatte er sein Debüt beim New York Philharmonic Orchestra; im März leitete er erstmals das Philharmonia Orchestra London. Erst am 16. März war er mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra zu Gast in der Essener Philharmonie. 2014/15 wird Heras-Casado an der Met Bizets "Carmen" dirigieren; im Juli steht er beim Festival von Aixen-Provence bei Mozarts "Zauberflöte" am Pult.

In der Region gastiert Heras-Casado im Rahmen seiner Tournee mit dem Freiburger Barockorchester am 13. April in der Kölner Philharmonie. Auf dem Programm stehen die drei Konzerte für Klavier, Violine und Cello von Robert Schumann.

Franz Schubert, Symphonies Nos. 3 & 4, Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado, <u>Harmonia Mundi, HMC</u> 902154

Knochenstaub für die Ruhrtriennale

geschrieben von Rolf Pfeiffer | 11. April 2014



Szene aus dem Musiktheaterstück "Neither" von Morton Feldman und Samuel Beckett (Foto: Ruhrtriennale)

Das Ballett "Le sacre du printemps" von Igor Strawinsky ist ja eigentlich ein etabliertes Stück Bühnenkunst. Deshalb erstaunt es auf den ersten Blick, daß sich der Titel unter den insgesamt vier Musiktheater-Produktionen findet, die Ruhrtriennale-Intendant Heiner Goebbels für das Festival im Spätsommer ankündigt.

Doch keine Angst! Dies ist keineswegs die reumütige Rückkehr zum Mainstream, wie immer der auch beschaffen sein mag. Vielmehr ist der italienische Theatermacher Romeo Castellucci, der diese Produktion zu verantworten hat, eines Tages zu der Erkenntnis gelangt, daß bei Strawinsky zweifelsfrei ein Tier geopfert werde und das Tieropfer somit auch den Kern der Handlung bilden müsse.

Über einige weitere gedankliche Kaskadensprünge gelangte Castellucci schließlich zu seiner inszenatorischen Idee: Nicht Menschen bevölkern die Bühne, sondern fein gemahlener tierischer Knochenstaub rieselt von der Decke herab, rhythmisch und motorisch ausgestoßen, herausgeblasen von einer machtvollen Maschinerie, die, wie Proben-Videos zeigten, auch dann noch in ihrer präzisen Verrichtung sichtbar bleibt, wenn der Rest des Bühnenraums im Knochenstaub versinkt. Kein Scherz, der 1. April ist schon durch. Zum Trost der zahlreichen Asthmatiker und Allergiker konnte Heiner Goebbels wenigstens verkünden, daß das Staubopfer hinter einer dichten Folie stattfinden wird, die den Bühnen- vom Zuschauerraum abtrennt. Willkommen bei der Ruhrtriennale!

Keiner seiner Vorgänger hat den Grenzbereichen der Kunst in

seiner Arbeit, um es einmal mit einem letztlich unzulänglichen Begriff zu bezeichnen, so radikal und beharrlich nachgespürt wie Heiner Goebbels. Während sein Vorgänger Willy Decker sich drei Jahre lang an letzten Fragen der Religionen abarbeitete, inszeniert er die Werke vergessener Zeitgenossen, holt freakige Instrumentenbauer auf die Bühne, weitet mit beträchtlichem technischen Aufwand die Möglichkeiten der Rezeption. Feste Abgrenzungen der Bühne zur Bildenden Kunst ignoriert Goebbels, und was in den letzten beiden Jahren unter seiner Intendanz entstand, war mal atemberaubend und mal banal, manchmal auch beides. Und oft war man sich da gar nicht sicher. So mag es jetzt auch dem Tierknochenmehl ergehen. Vielleicht kommt es ja ganz groß raus, und die Menschen werden davon noch in Jahrzehnten reden, vielleicht aber auch wird es einfach weggefegt.



Der Niederländer Louis Andriessen schrieb die monumentale Oper "De Materie", die Heiner Goebbels jetzt für die Ruhrtriennale inszeniert hat (Foto: Ruhrtriennale)

Zu den vergleichsweise "sicheren Bänken" des neuen Programms gehört sicherlich die Inszenierung der Oper "De Materie" des Holländers Louis Andriessen (75) durch den Hausherrn selbst. Das Werk wurde zuvor nur ein einziges Mal auf die Bühne gebracht, Ende der 80er Jahre von Robert Wilson in Amsterdam. Somit erlebt Duisburg in der Kraftzentrale Duisburg Nord eine veritable deutsche Erstaufführung, in der es, der Titel deutet Grundlegendes ja bereits an, um Zusammenhänge von Materie, Geist und Gesellschaft gehen soll. Die niederländische Unabhängigkeitserklärung von 1581 ist ein Topos dieses Werks, religiös-erotische Visionen einer Nonne aus dem 13. Jahrhundert ein anderer. Aber ebenso findet die Kunst Piet Mondrians Erwähnung, schließlich auch eine öffentliche Rede von Marie Curie. Die Musik zu dieser bunten philosophischen Mischung immerhin macht das renommierte Frankfurter Ensemble Modern.

Bei "Surrogate Cities Ruhr" machen die Bochumer Symphoniker die Musik, Steven Sloane schwingt den Taktstock. Das Stück, erläutert Goebbels, sei eine "Bewegungsrecherche" mit Menschen des Ruhrgebiets, mit Kindern wie auch mit Teilnehmern der Gruppe "50 plus". Hier wird nicht Pas-de-deux gedrillt, hier lernen und integrieren Künstler die Bewegungsabläufe normaler Menschen. Für diese Produktion schrieb Goebbels die Musik, für den Fortgang des Bühnengeschehens mit seinen rund 250 Akteuren sorgt die Choreographin Mathilde Monnier.

Die Produktion "Neither" (deutsch: weder) ist die Frucht einer gemeinsamen Antihaltung zur Oper, die Morton Feldman und Samuel Beckett pflegten. Diese hielt sie, nachdem sie sich 1976 in Berlin zum ersten Mal getroffen hatten, nicht davon ab, ein Werk zu verfassen. Beckett schrieb einen zehnzeiligen 87-Wörter-Text, den er – eben – "Neither" nannte, Feldman die Musik dazu. Dieses Musiktheater, das sich angeblich an den "psychologischen Patterns des amerikanischen Film noir" orientiert, hat zur Musik der Duisburger Philharmoniker wiederum Romeo Castellucci inszeniert – der mit dem Knochenmehl.

Viel schöne Musik steht auf dem Programm, auch ganz klassisch. Und natürlich bleibt vieles kryptisch, bis man es wirklich gesehen und gehört hat. Was beispielsweise tun Sarah Nicolls und Sam Beste mit den "20 Pianos" von Matthew Herbert?

"Konzert/Performance" ist die Show überschrieben, das macht einen nicht automatisch klüger. Wer auf Nummer sicher gehen will, schaut nach bekannten Namen und findet sie auch. Es konzertieren das unvermeidliche ChorWerk Ruhr, das Royal Concertgebouw Orchestra und das hr-Sinfonieorchester, das im Vorjahr auch das "Mädchen mit den Schwefelhölzern" auf seinem schweren Weg begleitete.



Immer etwas beängstigend:
Installation von Gregor Schneider, der das Lehmbruck-Museum mit "Totlast" ausstatten wird (Foto: Ruhrtriennale)

In der Abteilung Bildende Kunst/Film/Installation schließlich springt ein bekannter Name ins Auge: Gregor Schneider aus Rheydt, der ab etwa 1985 sein Elternhaus zum schauerlich beengenden, klaustrophobische Neigungen bestens befriedigenden "Toten Haus u r" umbaute, der mit einer Art Kopie dieser Arbeit 2001 an der Biennale in Venedig teilnahm und dort auch prompt den Goldenen Löwen gewann. Er wird im Duisburger Lehmbruck-Museum das begehbare, teilweise unterirdische

Röhrensystem "Totlast" errichten, mit wie man sicher annehmen darf starken sinnlichen Valeurs.

Eine weitere Arbeit, die ganz bestimmt zum Publikumsliebling wird, haben die Urbanen Künste Ruhr für die eigentlich eher schlichte Straße unter den Hochöfen auf dem Duisburger Gelände geplant. "Melt" ist 70 Meter lang, besteht aus 55 glänzenden Aluminiumplatten und kann begangen werden. Die Spiegelungen ändern sich durch das Nachgeben des Materials beständig, ein "Hingucker" im wahrsten Sinn des Wortes.

Noch viel mehr könnte (und müßte!) man aufzählen aus dem Programm der Ruhrtriennale. Tanz bei PACT Zollverein und in der Maschinenhalle Zweckel in Gladbeck, das Jugendprogramm "No Education" die Diskussionen "tumbletalks" und "freitagsküche". Genauere Programmrecherchen sind natürlich auf den Netzseiten der Ruhrtriennale möglich.

Auffällig an Heiner Goebbels' letzter Spielzeit ist eine gewisse Verlagerung des Schwerpunkts nach Duisburg-Nord. Hier werden große Sachen wie "De Materie" und "Le sacre du printemps" gegeben, im Lehmbruck-Museum wühlt Gregor Schneider seine "Totlast" ins Gelände. Bochum mit seiner Jahrhunderthalle, früher geradezu der zentrale Aufführungsort der Triennale, bleibt die Nummer zwei. In Essen findet einiges statt – so die klassische Kammermusikreihe in der Zeche Carl , doch lediglich das Kino Lichtburg, in dem "River of Fundament – Ein sinfonischer Film von Matthew Barney und Jonathan Bepler" gezeigt wird, ist nicht den kleineren Spielorten zuzurechen. Und Dortmund, überhaupt das östliche Revier ist gänzlich außen vor. Nun gut. Es gibt ja die B 1.

Man sollte die feingeistige Grenzgängerschaft des Heiner Goebbels noch ein letztes Mal genießen, auch wenn sie nicht immer – oder nicht sofort – ihren Zugang zu den Herzen der Menschen findet. Ab 2015 regiert Johan Siemons die Ruhrtriennale, hier seit seiner Produktion "Sentimenti" ein alter Bekannter. Dann wird es laut und lustig und vielleicht

auch etwas flach (das wissen wir natürlich nicht). Auf jeden Fall jedoch ganz anders.



Die Duisburger Gebläsehalle ist einer der Spielorte der Ruhrtriennale (Foto: rp)

Informationen und Eintrittskarten www.ruhrtriennale.de

Karten-Telefon

+49 (0)221 / 280210)

Immer der Geige nach: Auf den Spuren der wunderbaren Hilary Hahn

geschrieben von Eva Schmidt | 11. April 2014



Hilary Hahn (Foto: Michael
Patrick OLeary)

Menschen, die ihrem Star hinterher reisen, jedes Konzert besuchen oder die Tourdaten ihres Lieblingspianisten auf Jahre im Kopf haben, sind mir bisher immer etwas seltsam vorgekommen. Die haben wohl zu viel Zeit, habe ich gedacht, wenn sie Konzertsäle in ganz Europa aufsuchten, nur um ihren angebeteten Musiker zu hören.

Bei der Geigerin Hilary Hahn könnte ich selbst fast schwach werden. Vor Jahren begleitete ich eine Freundin zu einem ihrer Auftritte und er kam mir irgendwie überirdisch vor. Ich weiß nicht mehr, was gespielt wurde, ich weiß nur noch, dass ich dachte: Diese zierliche, fast scheue Person produziert Töne, die nicht mehr von dieser Welt sind. Als nun ein Konzert von Hilary Hahn in meiner Heimatstadt Düsseldorf angekündigt wurde, wusste ich gleich: Da muss ich unbedingt hin. Dabei war mir völlig gleichgültig, welches Programm Hilary Hahn in der Tonhalle beim Konzert der Freunde und Förderer spielen wollte, eine "Sternstunde" würde es für mich bestimmt werden.

Ich bin keine Musikkritikerin und möchte hier auch keine Rezension verfassen. Ich konnte auch gar nicht mitschreiben, weil ich bereits nach drei Takten mit den Tränen kämpfte, da Hilary die Geige so hoch und klar und sehnsüchtig singen ließ. Dabei weine ich nicht einmal bei Kitschfilmen, höchstens bei "Vom Winde verweht".

Es sei allerdings verraten, dass Hahn das Konzert für Violine und Orchester von Johannes Brahms spielte begleitet vom HR-Sinfonieorchester unter Paavo Järvi. Das Stück dauerte 38 Minuten. Hilary Hahn und ihre Geige verschmolzen zu einem Wesen. Ihr Oberteil glitzerte und ihr Rock schwang mit der Melodie. In all ihrer musikalischen Perfektion wirkte sie unprätentiös, vergnügt und beinahe sportlich. Dort, wo Brahms "Zigeunermusik" zitierte, hüpfte sie ein paar Schritte über die Bühne und man spürte ihr Temperament, das durch Disziplin geformt, eine zielgerichtete Kraft in den Saal verströmte. Die Geige sang, die Geige tanzte. Energie und Gefühl befanden sich genau im richtigen Mischungsverhältnis. Das Publikum war äußerst gespannt und still, es gab Momente, da blieben sogar die sonst unvermeidlichen Huster aus.

Doch plötzlich, viel zu schnell, war der Spuk wieder vorbei, die Tonhalle jubelte bravo und die Teufelsgeigerin bekam einen Blumenstrauß. Pause und Signierstunde. Im zweiten Teil brauste dann Bruckners dritte Symphonie (Ich habe nicht ganz verstanden, in welcher Fassung) über die Köpfe hinweg und die Bläser machten sich deutlich bemerkbar. Aber das übertönte nur die Leere vorne auf der Bühne, wo die Geigerin gestanden hatte. Denn Hilary war schon weg.

Aber zum Glück kann ich am 13. Mai ins Dortmunder Konzerthaus reisen: Dort gastiert Hilary Hahn, begleitet von dem Pianisten Cory Smythe, u.a. mit Werken von Schönberg, Schubert, Telemann.

Kent Nagano und Kit Armstrong überraschen in Essen mit Berlioz und Liszt

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Kent Nagano. Foto: Leda and
St-Jacques/Sony Classical

Über dem Konzert stand nicht die glutvoll goldene Sonne Italiens, sondern das kühle blaue Licht des griechischen Gebirges. Kent Nagano und das Orchestre symphonique de Montréal durchleben in der Essener Philharmonie Hector Berlioz' "Symphonie fantastique" nicht als fiebriges Passionsstück. Sie richten den Blick auf die Exaltationen, Leidenschaften und Schmerzen dieser ur-romantischen Komposition, als säßen sie auf den Rängen eines Amphitheaters, während unten eine Tragödie spielt. Eine erhabene Tragödie, kein heißblütiges Melodram.

Kent Nagano hat einen höchst präzisen, höchst reflektierten Zugang zu solchen Werken. Er ist kein "Bauch"-Musiker, der sich in die elegischen und grotesken, die hochfahrenden und depressiven Seiten hineinwirft, die Berlioz in fünf Sätzen aufblättert. Er betrachtet diese Seelen-Landschaft nicht, als habe sie Eugene Delacroix mit sattfarbigem Schwung auf die Leinwand geworfen, sondern als habe — sagen wir einmal — der Goethezeit-Maler Jakob Philipp Hackert eine ordentlich gegliederte, kühl beleuchtete Landschaft gemalt.

Oder, musikalisch gesprochen: Bei Nagano führt eher der lichte, erhabene Tonfall des von Berlioz hochverehrten Christoph Willibald Gluck Regie, nicht der brodelnde Hexenkessel eines Franz Liszt. Frisch und durchsichtig wirkt der Klang des Orchesters aus Montréal. Hier interessieren Entwicklungen, Dissoziationen von Klang und Form, Reibungen und Verschränkungen des Materials. Kochende Emotionen, Wahn und Rausch, Bizarres und Magisches treten unter diesem nahezu perfekt gestalteten Klanggewand nicht offen hervor: Es scheint, als verhülle ein kostbar-leicht gewebter Stoff ihre brutale Unmittelbarkeit.

Wer sich auf diesen distanzierten Zugang zu Berlioz einlässt, muss zunächst Askese üben: Das Idyllische und das Fiebrige im zweiten Satz haben keine Farbe. Der "Szene auf dem Lande" fehlt der melancholisch träumende Duft, den eine spannungsreiche Agogik, das Spiel mit Pause, Fermate und melodischem Bogen erzeugt. In der psychedelischen Wahnwelt des Finalsatzes sind weder die klanglichen Extreme etwa von Klarinette und Fagott ausgereizt, noch spielt das – ausgezeichnet disponierte – Blech mal so richtig "dirty".

Aber die Belohnung lässt auch nicht auf sich warten: Nagano weiß ja, was er tut, sein Tauschgeschäft zeitigt Früchte. Er führt konsequent weiter, was einst Lorin Maazel mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks schon einmal durchexerziert hat: Gegen alle Kritik an den formalen Dispositionen gibt er Berlioz vor dem Hintergrund Beethovens die Würde als Symphoniker zurück. Hier erklingt eben nicht romantische Stimmungsmusik, sondern trotz aller "idée fixe" ein auch aus seiner Form heraus faszinierendes Werk. Und um diese Erkenntnis nicht durch den überwältigenden Effekt zu

übertönen, übt Nagano überlegte Zurückhaltung. Die Münchner mochten ihn deswegen nicht – aber wer sagt, dass an der Isar das Urmaß musikalischen Denkens definiert wird?

Mit dem 21jährigen Kit Armstrong hat Nagano einen Partner für Franz Liszts Zweites Klavierkonzert gefunden, der es ihm in der Verweigerung des Naheliegenden gleich tut. Hei, wie könnten die Finger fliegen, wie könnte das Pathos prunken, wie könnte der mondäne Virtuose sein Publikum becircen! Nichts dergleichen bei dem sehr ernsten, einmal zu reif, dann wieder fast kindlich schüchtern wirkenden Armstrong: Wie absichtslos verwebt er die Arpeggien des Beginns aufs Delikateste mit dem Orchester.

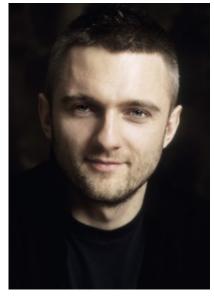
Wie glücklich geben und nehmen sich die Musiker aus Montréal und der Solist die Motive und Stimmungen gegenseitig weiter. Wie geschmackvoll finden sich die kontrollierte Noblesse des Pianisten und der fein-sonore Ton des Solo-Cellos zu intimer Salonmusik zusammen. Hier wird eher über Liszt meditiert als Material lustvoll ausgestellt. Für jeden Freund saftigen Musizierens enttäuschend, wer aber subtile Zwischentöne und einen moderat-unkonventionellen Zugang liebt, wird reich beglückt. Auch in seiner Zugabe hält sich Kit Armstrong konsequent von virtuosem Auftrumpfen fern: eine zart sinnierende Liszt-Miniatur statt einer beifallheischenden Glanznummer.

Mit Claude Viviers "Orion" bringt das Orchester einen Blick auf Kanadas zeitgenössische Musik mit: Der 1948 geborene Vivier studierte unter anderem in Köln bei Karlheinz Stockhausen, ließ sich von östlich-asiatischer Musik inspirieren und kam 1983 durch einen Mord in Paris ums Leben. Das knapp viertelstündige Werk, 1980 vom Montréaler Orchester unter seinem damaligen Chef Charles Dutoit uraufgeführt, setzt ausgiebig Schlagwerk ein, aber der Solo-Trompete ist vorbehalten, eine Melodie vorzustellen, die in sechs Abschnitten verarbeitet wird. Das klingt, wie es eben in den achtziger Jahren geklungen hat: tonal gezügelt, klangverliebt

und in ahnungsvoller Ruhe meditierend. Ein Konzert, das in der Sicht auf Berlioz wie auf Liszt aufschlussreich ent-täuschte.

Kein Wunsch bleibt offen: Essener Philharmoniker erkunden die "russische Seele"

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Der Dirigent Kirill Karabits. Foto: Sussie Ahlburg

Eines muss man dem neuen Essener Generalmusikdirektor Tomáš Netopil lassen: Die Programme der Sinfoniekonzerte sind abwechslungsreich geworden und verlassen sich nicht vornehmlich auf den – durch häufige Aufführung eher abgewetzten als aufpolierten – Glanz gängiger "Meisterwerke". Statt beim Stichwort "Russische Seelenklänge" wieder einmal bei Tschaikowsky herumzuschwelgen, bot das siebte Sinfoniekonzert der Philharmoniker mit Mussorgsky (in der Überformung durch Nikolai Rimski-Korsakow), Skrjabin und Rachmaninow wahrhafte Seelen-Musik aus der geistesgeschichtlich spannenden Epoche vor dem Ersten Weltkrieg.

"Seele" also nicht gleichgesetzt mit Sentiment, sondern in ihren rätselvollen Tiefen erforscht durch Kompositionen, die dem Symbolismus der Literatur und Bildenden Kunst und der radikalen philosophischen Selbstbespiegelung eines Friedrich Nietzsche anverwandt sind. So geht Programm!

Insofern ist es auch konsequent, von Modest Mussorgskys "Eine Nacht auf dem kahlen Berge" nicht die kühne, schroffe Urfassung zu spielen, sondern Rimski-Korsakows luxuriöse, aber auch glättende Version. Dennoch: Es bleiben genug exzessive Orchesterfarben, rhythmische Grotesken, grelle Entladungen, um die Essener Orchestermusiker ihr Können vorführen zu lassen. Der Dirigent des Abends, Kirill Karabits, gehört unter den vielen neuen Kapellmeistern, die in Essen für Abwechslung und Qualitätssicherung sorgen sollen, zu den erfreulicheren Gästen: Er bringt offenbar das Gespür und die Technik mit, Schärfe und Konturen, Farben und dynamische Steigerungen detailliert und dennoch im Überblick zu entfalten. Vom lauernden Pianissimo bis zur Eruption glutheißer Klang-Lava hat Karabits den opulenten Apparat im Griff.

Körperlich-erotische Musik

Das gilt auch für Alexander Skrjabins "Poème de l'extase". Der kühne Eigenbrötler unter den russischen Komponisten wollte seine eher symbolistisch als programmatisch gedachte Vierte Symphonie nicht nur schöngeistig aufgefasst wissen. Anspannen, aufheizen, explosives Entladen: Skrjabin fasste das in eine vor hundert Jahren als extrem, verrückt und manchmal auch zu offensichtlich körperlich-erotisch eingeschätzte Musik. Noch

heute reißt das musikalisch frei dem Klang und dem Rausch huldigende Werk von 1908 in den Strudel seiner Exaltation mit.

Karabits hat den Überblick über ein noch einmal gewachsenes Orchester-Rund zu wahren und macht schon mit den einleitenden heiklen Pianissimo-Strukturen klar, wie umsichtig er den Philharmoniker helfen würde, aufeinander zu hören und die Balance des fragilen Klangs zu finden. Und im Gegensatz zu Mikhail Pletnev, der Skrjabins berauschend-ekstatischen Sabbat im November 2012 in Essen dirigiert hat, findet Karabits die drängende dynamische Energie, um der Steigerungsdramaturgie des Werks gerecht zu werden. Dass sich die wirbelnde Unruhe und die fiebrige Poesie zwischendurch erschöpfen, die klangfarblichen Effekte verblassen, hat wohl weniger mit der konzentrierten Ausführung durch die Philharmoniker als mit dem Werk selbst zu tun: übersteigerte Reize stumpfen schnell ab.

Und um die Philharmoniker in der Schwelgerei des Klangs und das Konzert in der Kulmination des ideellen Konzepts zum Höhepunkt zu führen, steht am Ende Sergej Rachmaninows Chor-Sinfonie "Die Glocken" (op. 35) – ein wegen seines gewaltigen Aufwands nicht eben häufig aufgeführtes Werk. Verpflichtet dem morbid-üppigen Luxus eines Zeitalters, das selbstbewusst allen musikalischen Möglichkeiten gebietet; affiziert von einem Symbolismus, der sich wohlig in die Schauer untergründiger Ahnungen kuschelt; aber auch verstört vom existenziellen Grauen eines Edgar Allan Poe, dessen gleichnamiges Gedicht die programmatische Basis der entfesselten Musik bildet. Die Glocken sind ja nicht nur Träger von Klang: Sie stehen für die Lebensstationen des Menschen und sie sind Mahner verborgene, abgründige, jenseitige Sphären - man mag sie tiefenpsychologisch zu fassen versuchen oder religiös zu ergründen.

Muster an Präsenz und Präzision

Karabits sucht und findet die klanglichen Entsprechungen dieses geistigen Programms in impressionistischer Lyrik und in imperialem Auftrumpfen. Anders als Simon Rattle, der auf CD eine intellektuell durchdrungene, aber klanglich zur Dürre neigende Version vorgelegt hat, scheut der in Kiew ausgebildete Dirigent der Essener Aufführung den Klang als Träger des Ausdrucks nicht. Das ist kein Gegensatz zu Präzision im Detail: die gespenstischen Spiccati des Beginns gelingen ebenso wie ein unheimlich starrer Spieluhren-Rhythmus; instrumentale Details sind expressiv eingearbeitet wie etwa die gestopften Trompeten des zweiten Teils, die den Klangteppich der Streicher pianissimo mit dem Rauch des Unheimlichen verschleiern. Dass Rachmaninow eminent theatralische und atmosphärische Musik geschaffen hat, wird nicht geleugnet.

Und wieder einmal muss Alexander Eberle bescheinigt werden, zu einem großen Moment beigetragen zu haben: Seine Chöre, der Opernchor des Aalto-Theaters und der Philharmonische Chor Essen, sind ein Muster an Präsenz und Präzision: Erst in dem Summchor, der sich ortlos schwebend in den Klang mischt, dann im dynamischen Aufwachsen, das den Klang der Stimmen wie einen Riesenschatten über das Orchester legt.

Dass unter den Solisten die Tenorpartie zu leichtgewichtig besetzt wird, scheint sich zu einer Tradition zu versteifen: Alexey Sayapin kämpft gegen den – vom Dirigenten keineswegs zu kräftig entfalteten – Orchesterklang. Sandra Janušaité hat dieses Problem nicht, weil sie einen metallisch leuchtenden, kraftvoll vibrierenden Sopran einsetzt. Alexander Vassiliev muss seinen eher baritonal als "schwarz" gefärbten Bass in die Höhe treiben – und schafft das ohne Anspannung. Klug konzipiert und künstlerisch gelungen – bei so einem Konzert bleibt kein Wunsch offen!

"Und in dem 'Wie', da liegt der ganze Unterschied": Camilla Nylund singt Richard Strauss in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Camilla Nylund. Foto: Markus

Hoffmann

So etwas nennt sich Pech: Zum zweiten Mal musste Anja Harteros, "Residence"-Künstlerin der Philharmonie Essen, ein Konzert absagen. Eine hartnäckige Krankheit hat ihren Auftritt unmöglich gemacht. Als Einspringerin kam Camilla Nylund an die Ruhr – und die blonde Finnin als "Ersatz" anzusprechen, wäre mehr als ungerecht.

Im Gegenteil: Häufiger als Harteros, die sich auf das italienische Fach und 2013 fast ausschließlich auf Verdi konzentriert hat, singt Nylund seit Jahren Strauss: Ariadne in Frankfurt, Salome und Feldmarschallin in Wien, Chrysothemis in Amsterdam, Daphne in Dresden. In der Region war Nylund 2010 in

Köln im "Rosenkavalier" zu erleben; demnächst singt sie Salome in Philadelphia und Arabella in Hamburg – unter Essens Ex-GMD Stefan Soltesz.

An ihn musste bei dem Konzert öfter denken, auch wer keine Nostalgie pflegt: Unter Friedrich Haider waren die Essener Philharmoniker ziemlich weit weg von den raffiniert polierten Klängen, die Soltesz bei Strauss zu modellieren pflegte. Schon in der Szene der Ariadne "Ach, wo war ich? … Es gibt ein Reich, wo alles rein ist…" nahm Haider wenig Rücksicht auf die eher mit lyrischer Innigkeit als mit dramatischer Attacke agierende Sängerin, ließ sie mit expansiver Energie zudecken.

Das Orchesterzwischenspiel aus der leider auch im Strauss-Jahr 2014 nicht gespielten launigen Miniatur "Intermezzo" mag in dem verschmolzenen Klangbild, das Haider pflegt, noch hingehen. Aber im Schlussmonolog der Gräfin aus "Capriccio" gewinnt das Orchester kein Profil, erstickt die leuchtende Finesse der Instrumentation in dickem Schwall, treten die harmonischen Spannungen nicht hervor, die Strauss vor allem durch die Holzbläser erzeugen will. Und Camila Nylund scheint sich im Konversationston dieser Partie auch nicht wohl zu fühlen: die Artikulation ist unscharf, der Stimme fehlen die Farben, um dieses Selbstgespräch plausibel und beredt zu gestalten.

Auch nach der Pause bleibt's eher wuchtig als elegant. Die "Rosenkavalier"-Walzer poltern lieber lerchenauisch aufgebläht als in silbriger Eleganz zu schweben. In den Finalszenen aus "Arabella" bleiben die Holzbläser wieder unterbelichtet. Und unter den Ausschnitten aus Opern von Ermanno Wolf-Ferrari erreicht nur das Vorspiel zu den "Vier Grobianen" diskrete Eleganz; die Suite aus der Oper "Der Schmuck der Madonna" – die man auch gerne einmal auf der Bühne kennenlernen würde – war weniger in die glühende Schärfe des italienischen Verismo gekleidet als in einen breiig aufgetriebenen Klang.

Camilla Nylund präsentiert sich vor allem im Lyrischen als

exquisite Strauss-Sängerin. Ihre Stimme gebietet nicht über die klangliche Expansion, die für dramatische Zuspitzung nötig wäre, aber sie hat eine leuchtende Mittellage, eine natürlich wirkende Noblesse im Ton und eine funkelnde Höhe. So singt Nylund eine beredte Feldmarschallin und eine jugendlich strahlende Arabella, der man abnimmt, dass ihre Liebe über alle spießigen Niederungen ihrer Umgebung erhaben ist.

"Menschheitsdämmerung" – die Bochumer Symphoniker erinnern vielfältig an 1914

geschrieben von Martin Schrahn | 11. April 2014



Georg Heym gilt als Begründer der frühen expressionistischen Lyrik. 1911 verfasste er die wichtigen

Gedichtsammlungen "Die Stadt" und "Der Krieg".

1914 - Das Gedenken an einen der markantesten Punkte der deutschen/europäischen Geschichte, von manchen als Ur-Katastrophe des Kontinents bezeichnet, ist vielfältig. Das Jahr, in dem der 1. Weltkrieg ausbrach, und heuer ein Zentenarium zurückliegt, haben Historiker und andere Geisteswissenschaftler zum Anlass genommen, um in Buchform erneut auf die Ereignisse zu blicken – sei es in Form einer Gesamtschau oder in der Fokussierung auf Einzelaspekte. Zahlreiche Museen, auch und besonders in Nordrhein-Westfalen, wollen das Interesse ebenfalls wecken – mit zahlreichen Dokumenten oder Zeugnissen der Kunst jener Zeit.

Vom Allgemeinen zum Besonderen: Die Bochumer Symphoniker haben einen Reigen namens "Endspiel" aufgelegt — Konzerte, Musiktheatralisches, Lesungen und ausgewählte Bildbetrachtungen (in Kooperation mit dem Museum Bochum) sollen nicht zuletzt auf die Verflechtung der Künste in der Vorkriegszeit hinweisen. Das Schlüsselwort ist der Expressionismus, der in der Literatur die Einsamkeit des Menschen im Moloch Großstadt anprangert, dann wieder jubilierend vom Aufbruch in bessere Zeiten schwärmt, oder in aller Düsternis die Schrecken des "großen Krieges" vorausahnt. In der Musik wiederum entsteht eine Gegenbewegung zu Romantik und Impressionismus — Arnold Schönberg und die "2. Wiener Schule" lösten sich von alten tonalen Strukturen, beschworen den Ausdruck als wirkmächtigstes Merkmal einer Komposition.

Exemplarisch blicken die Bochumer Symphoniker in einer gesonderten, vierteiligen Reihe auf dieses Wechselspiel von Dichtung (Textauswahl: Werner Streletz) und Musik . Der Titel "Menschheitsdämmerung" verweist auf das Endzeitdenken vieler Autoren jener Jahre, und der erste Abend, "Verfall und Aufbruch" überschrieben, zeugt von Ambivalenz: hier die

Hoffnung auf neue Ufer, dort Resignation bis hin zur Todessehnsucht. Veronika Nickl und Martin Bretschneider vom Bochumer Schauspiel lesen die Lyrik von Georg Trakl, August Stramm, Ernst Wilhelm Lotz oder Georg Heym eindringlich, ohne ins falsche Pathos zu verfallen. Und wenn Lotz' Gedicht "Aufbruch der Jugend" in flammenden Worten vom Wegfegen der Alten, von leuchtenden neuen Welten spricht, und Martin Bretschneider dann fast nüchtern feststellt, Lotz sei im Alter von 24 Jahren in den Schützengräben des 1. Weltkriegs umgekommen, dann wird die grausige Tragik jener Zeit beklemmend greifbar.

Gelesen und musiziert — es spielt das heimische Streichquartett "Bermuda4" — wird im Bochumer Wassersaal. Gut 160 Menschen hören zu. Der Raum, mit seinen halbrunden Bögen wie ein Gewölbe wirkend, weist erstaunliche akustische Qualität auf. Das Quartett — mit Raphael Christ und Katrin Spodzieja (1./2. Violine), Marko Genero (Bratsche) und Wolfgang Sellner (Cello) — klingt noch in den zartesten Strukturen von Anton Weberns Bagatellen op. 9 sehr präsent. Die aphoristische, spieltechnisch komplexe, fragile Musik des Schönberg-Schülers ist in ihrem Wechsel zwischen Aufbäumen und Ersterben sinnfällige Ergänzung zur expressionistischen Lyrik.

Frühe Werke Weberns wiederum — "Langsamer Satz" (1905) und Rondo (1906) — verweist in ihrem dunklen, elegischen Tonfall sogar noch auf Johannes Brahms. Es ist deshalb nur folgerichtig, dass "Bermuda4" zum Ausklang dessen 2. Quartett spielt. Mit eindringlicher, teils großer Geste wird die bisweilen fiebrige Musik interpretiert, so ernst und kernig wie strahlend, wenn auch mit wenigen Problemen in der Tongebung.

Die weiteren Termine der Reihe "Menschheitsdämmerung" sind der 11. und 25. Mai sowie der 22. Juni (Beginn jeweils 19 Uhr).

Entfesselter Meister: Martin Grubinger und das Mahler Chamber Orchestra in Dortmund

geschrieben von Anke Demirsoy | 11. April 2014



Der Schlagzeuger Martin Grubinger, geboren im Mai 1983 in Salzburg, ist bekannt für seine Vielseitigkeit und Virtuosität (Foto: Felix Broede)

Das Mahler Chamber Orchestra ist kein Kammerorchester. Nicht die Besetzungsgröße, die hundert oder mehr Köpfe umfassen kann, sondern das Selbstverständnis der Musiker spiegelt sich im Namen. Das genaue Zuhören, das aufeinander Lauschen, das sie von ihrem Gründervater und Spiritus Rector Claudio Abbado gelernt haben, ist zur prägenden Grundhaltung geworden. Die aus vielen Nationen Europas stammenden Musiker agieren mit einer Aufmerksamkeit, als spielten sie höchstens im Sextett.

Hier, im Konzerthaus Dortmund, finden sich noch fast kindliche

Gesichter in ihren Reihen. Es sind Mitglieder der "MCO Academy", die am Orchesterzentrum in Dortmund auf das Leben als Berufsmusiker vorbereitet werden. Claudio Abbado hätte diese Weitergabe von Tugenden und Traditionen gewiss gefallen. Ihm, der am 20. Januar in Bologna verstarb, widmet das Mahler Chamber Orchestra jetzt seine Konzerte in Essen, Dortmund und Köln.

Der Ungar Peter Eötvös steht dabei als Komponist und Dirigent im Mittelpunkt. Sein jüngstes Werk "Speaking Drums" für Schlagwerk und Orchester wird zum überragenden, mit tobender Begeisterung gefeierten Höhepunkt des Abends. Das mag zu gleichen Teilen an der effektvollen Komposition liegen wie auch an Widmungsträger Martin Grubinger, dem Schlagzeug-Wunder aus Salzburg. Er wird vom Publikum bereits wärmstens empfangen, als er vor Beginn der Aufführung noch einmal rasch die Anordnung der Instrumente kontrolliert.

Was dann folgt ist Rausch, Spektakel, Artistik und Ekstase. Sprache vermischt sich in "Speaking Drums" mit Musik: Der Solist rezitiert während des Spiels lustige Nonsens-Gedichte von Sándor Weöres. Vom staunenden Stammeln über rasendes Sprech-Staccato bis zum markigen Urschrei reicht die Ausdruckspalette, die Grubinger mit nachgerade anarchischer Lust auskostet.

Worauf der sportlich wirkende 30-Jährige gerade herum trommelt, ist vollkommen egal. Ob er auf Röhrenglocken hämmert, auf Klangblöcke schlägt, am Xylophon wirbelt, die Trommel rührt, das Tamtam erdröhnen lässt oder das Fell einer Kesselpauke mit bloßen Handflächen traktiert: Alles geschieht mit einer furiosen Begeisterung, einem hundertfünfzigprozentigen Einsatz, der körperlich sichtbar ist und jede Skepsis, jeden Zweifel mit Hurra über den Haufen rennt. In Dortmund kippt unter Grubingers entfesseltem Spiel sogar ein Ständer mit Hi-Hat-Becken von der Bühne. Macht nichts, die Sequenz war zum Glück gerade sowieso zu Ende. Grubinger wirbelt weiter, Virtuose, Clown und asiatischer

Kampfkunst-Meister in Personalunion.



Der Ungar Peter Eötvös ist als Komponist und Dirigent einer der führenden Musikerpersönlichkeiten unserer Zeit (Foto: Marco Borggreve)

Beinahe wird der weitere Abend darüber zum restlichen Programm degradiert. Das ist schade, denn Eötvös und das Mahler Chamber Orchestra leisten Großes. Sie lassen in den Bläsersinfonien von Igor Strawinsky somnambule Stimmungen auf frühlingshafte Klänge treffen, die geradewegs aus dem heidnischen Russland zu kommen scheinen. Von zitternden Streicher-Tremoli durchwogt, wachsen die "Jeux" von Claude Debussy zu raffinierter Klangpracht.

An Schmerzgrenzen führt zum Abschluss Olivier Messiaens wuchtiges Orchesterwerk "Chronochromie". Dissonante Cluster werden in bohrender Lautstärke wiederholt. Durchaus enervierend auch das Chaos der Vogelstimmen, die von 18 Solo-Streichern intoniert werden. Aber die zugleich klare und passionierte Interpretation durch Eötvös und das Orchester machen deutlich, dass es sich bei Messiaens Werk um eine logische Fortschreibung von Debussys "Jeux" in die Moderne handelt. Obschon vom Publikum schwächer gewürdigt, zählt auch dies zu den Wundern dieses Abends.

Ohrenöffner: Lise de la Salle bei der "Piano Lecture" in der Essener Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014
Was für eine Frage! Was wohl der Traum Chopins vom Klavier
gewesen sei? Der Musikjournalist Christoph Vratz stellte sie
zu Beginn der "Piano Lecture" in der Essener Philharmonie. Und
Lise de la Salle, die noch kein Vierteljahrhundert auf ihren
zierlichen Schultern trägt, zog sich recht geschickt aus der
Affäre: Statt musikphilosophische Allgemeinplätze zu bemühen,
schwenkte sie um auf praktische Fragen des Chopin-Spiels.
Gerade einmal, dass sie Chopins "Préludes" als "revolutionary"
bezeichnete.

Zum Glück konzentrierte sich dieser erste Teil des Sonntagvormittags in der Philharmonie dann rasch auf die aussagekräftigen Beispiele aus der Reihe der 24 Chopin'schen "Préludes", von denen fraglich ist, ob sie als "Zyklus" gedacht waren – denn gespielt hat sie der Komponist selbst nie als solchen. Es ging um die Eröffnung in C-Dur, die Lise de la Salle als "informal" bezeichnete: als steige der Interpret mit einer absichtslosen Improvisando ins Spiel ein. Es ging um die berüchtigte Mazurka Nummer sieben, die Bellinis berückende Simplizität mit den Problemen eines empfindungsreichen Belcanto verbindet. Und es ging um den verstörenden Abschluss, jenes d-Moll-Appassionato, über das André Gide im Programheft zitiert wird: unerbittliche Verzweiflung.

Die "Lectures" sind für die erfreulich zahlreichen Zuhörer im zur Hälfte gefüllten Parkett des Alfried Krupp Saales ein doppelter Gewinn: Sie kommen durch die Erläuterungen dem Werk näher und sie erleben die Künstler nicht alleine als Interpreten am Instrument. Das kundige Gespräch öffnet die Ohren und lässt bewusster erleben, was sich in der Musik ereignet.

Im Falle der Chopin-Préludes ist das faszinierend vielfältig: die atmende Dynamik etwa, die Lise de la Salle der Eröffnung mitgibt; der Kontrast zwischen dem Einsatz der linken Hand im meditativen Lento (Nr. 2) und der Rechten im lebendigen G-Dur der Nr. 3. Das frappierende Konstrukt von Nummer vier, bei dem die "Melodie" nicht zu sich selbst kommt, sondern fragile Brücken-Fragmente zwischen sich harmonisch entwickelnden Akkorden bildet. Oder der Rausch des Allegro molto in D-Dur (Nr. 5), bei dem der melodische Bogen in einem sprühenden Wasserfall virtuosen Spielwerks vergeht.

Die junge französische Pianistin zeigt kundiges Einfühlen in die Tiefen dieser Miniaturen; ein Faible für Chopin, das sie bereits mit ihrer Einspielung der vier Balladen (2010) demonstriert hat. Dennoch schien der Vormittag in der Philharmonie nicht von ihrem glücklichsten Stern beschienen zu sein: Die Figurationen im Bass des ersten Préludes blieben mulmig, im gis-Moll-Presto (Nr. 12) fehlte der Rechten die Kontur. Aber dafür gestaltete sie die Begleitung des ausgeprägt melodischen Basses im h-Moll-Lento (Nr. 6) mit größtmöglicher Sensibilität, fand sie im E-Dur-Largo (Nr. 9) zu erhabener Größe, kleidete das viel strapazierte Des-Dur-Prélude Nr. 15 in pathosfreie Schlichtheit. Und demonstrierte mit markantem Zugriff und famosem Gespür für die Linie, wo Chopin-Nachfolger wie Liszt und Debussy – von dem eine Zugabe erklang – anknüpften.

In der nächsten "Piano Lecture" am Sonntag, 16. März, 11 Uhr, spricht Christian Zacharias über die Frage, warum Schubert eigentlich wie Schubert klingt, und spielt die Schubert-Sonate

Zwischen historischem Spektakel und modischer Revue: Händel-Festspiele und Premieren auf deutschen Bühnen

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Georg Friedrich Händel. Stich von William Bromley nach einem Gemälde von Thomas Hudson.

Intriganten und Tyrannen, Liebende und Leidende, Herrscher und Heroen: Georg Friedrich Händels Opern bringen ein Personal auf die Bühne, das denkbar weit von unseren Alltagserfahrungen entfernt ist. Ihre hochfahrenden Affekte, ihre extremen Leidenschaften wirken in einem Zeitalter, das sich – zumindest vordergründig – leidenschaftslosem Pragmatismus verschreibt, seltsam überspannt, die Beziehungen und Verflechtungen zwischen den Personen schematisch und vorhersehbar. Händel hat 42 Opern und 14 Pasticci, Bearbeitungen und fragmentarische Bühnenwerke hinterlassen: Nach seinem Tode wurden sie nicht mehr aufgeführt. Heute ist das anders.

2014 werden – so listet es die Website <u>www.operabase.com</u> auf – weltweit in 38 Städten 48 Händel-Produktionen in 201 Aufführungen gezeigt. Damit rangiert Händel zwar hinter Musiktheater-Giganten wie Verdi, Wagner oder Puccini, steht aber nahe vor dem Anschluss an die statistische Spitzengruppe der weltweiten Opernaufführungen.

Spätestens seit den Feiern zu Händels 300. Geburtstag 1985 gibt es ein neues Interesse an den Opern und für die Szene geeigneten Oratorien der musikalischen Leitfigur aus Halle an der Saale. Sicher, Händel-Opern wurden seit Ende des 19. Jahrhunderts hin und wieder ausgegraben, ehrfürchtig bewundert von den Zeitgenossen wie wiederentdeckte Artefakte aus längst vergangener Zeit: kunstfertig, aber fern und fremd. Und es gab auch die Händel-Festspiele in Göttingen seit 1920 und Halle seit 1922. Aber sie waren der Initiative einzelner Enthusiasten entsprungen und begannen erst allmählich auf die Theaterlandschaft auszustrahlen.

Händel-Renaissancen gab es einige: Nationalsozialistische Kulturpolitiker wollten in ihm einen deutsch-nationalen Komponisten erkennen, die DDR entdeckte in ihm den Aufklärer und Erzieher — nachzulesen in den Ergebnissen einer Forschungsgruppe, die sich seit 2010 in Halle mit der "Händel-Rezeption in den Diktaturen des 20. Jahrhunderts" beschäftigt hat. Doch als fester Bestandteil des Repertoires abseits spezialisierter Festivals oder individueller Interessen sind Händel-Opern erst seit den achtziger Jahren des letzten

Jahrhunderts anzusprechen.

Woran liegt das? Entdeckt eine Zeit, in der postmoderne kühle Kalkulation Beliebigkeit, und pragmatische Selbstoptimierung den einsamen, leistungsorientierten Alltag bestimmen, die maßlosen Emotionen der Händel'schen Opernhelden wieder? Haben wir ein Gespür für die Grenzen der menschlichen Selbstbestimmung zurückgewonnen - sichtbar etwa in der Debatte um Willensfreiheit versus genetische oder biochemische Determination? Erkennen wir in den Personen auf der Bühne, die im Netz ihrer Affekte und Passionen verstrickt ihre Freiheit einbüßen, die den unsichtbaren Fäden a n undurchschaubaren Schicksals hängen, unsere eigene Existenz wieder: ausgeliefert an anonyme Großstrukturen, eingebunden in unbeherrschbare Systeme, kontrolliert von dunklen Netzwerken, unterworfen modernen Götzen, getrieben von Beautywahn und Bankenkrise?

Das neue Interesse für Händel hat wohl nicht nur mit musikalischer Entdeckerfreude rund um die historisch informierte Aufführungspraxis, sondern auch mit unserer Befindlichkeit zu tun - wie unscharf solche Kategorien auch sein mögen. Die postmoderne Spaßgesellschaft ließ sich in den neunziger Jahren in München ihren Händel genießerisch und lasziv-ironisch zurichten. Das ist vorbei. Die Suche nach überzeugenden szenischen Lösungen führt über den Rückgriff auf barocke Affektdarstellung in Gestik und Bewegung existenzielle Zuspitzung durch das Hässliche, Fragmentarische, die Collage von Raum und Virtualität, etwa durch Video und Licht, bis hin zur beziehungsreichen, ironisch aufgebrochenen Revue, wie sie Stefan Herheim mit "Serse" ("Xerxes") in Berlin und Düsseldorf überaus erfolgreich vorgeführt hat.



Das Karlsruher Staatstheater. Foto: Häußner

Das historische Ausdrucksrepertoire für eine zeitgenössische Expressivität fruchtbar zu machen, ist ein Ziel der Opernpremiere bei den Karlsruhe Händel-Festspielen 2014: Regisseur Benjamin Lazar will die Sprache der Barockbühne ins Jetzt transferieren. Er strebt keine Imitation an, sondern schöpft aus alten Wurzeln, aber mit dem Blick des 21. Jahrhunderts. Adeline Caron und Alain Blancot schaffen ihm dafür Bühne und Kostüme für "Riccardo Primo". Händels erste Oper mit einem englischen Helden - König Richard Löwenherz wird ab 21. Februar als deutsche Erstaufführung im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe im Staatstheater Karlsruhe erklingen - in einem Raum, der wie vor 300 Jahren von Hunderten von erleuchtet wird. Der Kerzen international beachtete Countertenor Franco Fagioli übernimmt die Titelrolle, die bei der Uraufführung 1727 der legendäre Altkastrat Senesino gesungen hat.

Ab 1. März bringen die – seit 1978 bestehenden – Karlsruher Händel-Festspiele ein Gastspiel des Mailänder Marionettentheaters Carlo Colla & Figli: "Rinaldo" ist wie "Riccardo" ein Sujet aus der Kreuzritterzeit und enthält einige der populärsten Arien, die Händel je geschrieben hat. Leider ist es den Karlsruher Festspielen nicht möglich, mit Wiederaufnahmen ein Festspiel-Repertoire aufzubauen oder gar die Opernproduktion ins Repertoire des Staatstheaters aufzunehmen. Grund sind finanzielle Kürzungen, die schon

einige Jahre zurückliegen — und deren Revision dem Land Baden-Württemberg, immerhin eines der reichsten Bundesländer — gut anstünde.



Laurence Cummings, Künstlerischer Leiter der Göttinger Händel Festspiele. Foto: Händel Festspiele Göttingen

Unter dem Thema "Herrschaftszeiten!" widmen sich die <u>Göttinger Händel Festspiele</u> 2014 dem 300-jährigen Jubiläum der Personalunion zwischen Großbritannien und "Kurhannover": Georg Ludwig bestieg als George I. 1714 den britischen Thron. Im Zentrum der Festspiele in Göttingen steht die kaum gespielte Oper "Faramondo" über den legendären Stammvater der Merowinger Faramund, die in Deutschland zuletzt 1976 in Halle zu sehen war. Göttingen bringt das Werk in einer Inszenierung von Paul Curran; am Pult steht der Künstlerische Leiter der Festspiele, Laurence Cummings. Der Premiere am 31. Mai folgen bis 10. Juni fünf weitere Vorstellungen.

Zum Jubiläum präsentieren die Händel-Festspiele Halle und Göttingen einen gemeinsamen Zyklus von Kompositionen für die britischen Monarchen aus dem Haus Hannover. Gleichzeitig werden damit auch die populären Krönungshymnen Georg Friedrich Händels in einen musikalischen Kontext gesetzt, das Spektrum der Musik reicht von Psalmenvertonungen Henry Purcells bis zu einer konzertanten Sinfonie von Johann Christian Bach. So erklingen am 30. Mai in der Jacobikirche Göttingen die Musik zur Krönung Georges I. und am 7. Juni in der Stadthalle die Coronation Anthems für George II.

Für den Abend des Pfingstmontag, 9. Juni, kündigen die Festspiele eine Uraufführung an: Das "Oratorium auf das Absterben des Königs von Großbritannien Georg I." des Händel-Zeitgenossen Johann Mattheson steht im Mittelpunkt eines Gastkonzertes des Händelfestspielorchesters Halle. Das Werk blieb zu Matthesons Lebzeiten auf Wunsch der königlichen Familie unaufgeführt. Mit dem Werk eröffnet Halle bereits am 5. Juni in der Marktkirche seine Händel-Festspiele. In Halle steht ab 6. Juni die Oper "Arminio" – als Erstaufführung nach der Hallischen Händel-Ausgabe – auf dem Programm. Nigel Lowery inszeniert, Bernhard Forck dirigiert.



Das Opernhaus in Halle. Foto: Häußner

In Bad Lauchstädt, dem reizvollen Goethe-Theater vor den Toren

Halles, lässt sich die Karlsruher Version von "Riccardo Primo" mit einer Inszenierung in einem kleinen, den Opern Händels akustisch entgegenkommenden Raum vergleichen: Elmar Fulda setzt die Oper in Szene, die LauttenCompagney Berlin spielt unter Wolfgang Katschner. Es singen Teilnehmer des Weimarer Meisterkurses für Barockoper 2014 der Musikhochschule Franz Liszt, Weimar. Auch die Oper "Almira". Händels Erstling, wird wieder aufgenommen: Als Höhepunkt der Festspiele 2013 gedacht, die aufgrund des Hochwassers abgesagt wurden, hatte sie im Herbst ihr Premiere am Opernhaus Halle. Dort erklingt sie am 11. Juni unter Leitung von Andreas Spering.

Und ein unterhaltsames Pasticcio aus Händels Feder — eine Zusammenstellung vorhandener Musikstücke zu einem neuen Inhalt — gibt es drei Mal in Bad Lauchstädt zu sehen: "Giove in Argo" behandelt die amourösen Abenteuer des Göttervaters Jupiter. Das Barockensemble l'arte del mondo unter Leitung von Werner Ehrhardt bringt diese Rarität am 13., 14. und 15. Juni zu Gehör; die Inszenierung besorgt Kay Link.

Einige Schlaglichter auf das Händel-Repertoire der Opernhäuser zeigen, dass der Opernfreund inzwischen aus einer reichen kann: beginnend in Aachen, wo am 6. April Auswahl schöpfen der Klassiker "Alcina" Premiere hat, über Essen, wo ab 19. April in "Ariodante" der Belcanto triumphiert, bis Hamburg, wo ab 25. Mai "Almira" unter Alessandro de Marchi an den Ort ihrer Uraufführung (1705) zurückkehrt. In Magdeburg inszeniert am 15. März Arila Siegert eine Oper mit Lokalbezug: "Ottone". Ihr Titelheld ist der mittelalterliche deutsche Kaiser Otto II., bearbeitet hat das Werk kein Geringerer als Georg Philipp Telemann. Und in Ulm hat am 8. Mai ein anderer Händel-Klassiker Premiere: "Serse". 1924 in Göttingen wiederentdeckt, ist sie eine der meistgespielten Bühnenwerke Händels - nicht zuletzt wegen des Arioso "Ombra mai fú", das als "Largo" fernab seiner musikdramatischen Funktion ein Eigenleben als Wunschkonzert-Stück entwickelt hat.

Solisten des Bottroper Kammerorchesters zelebrieren Morton Feldmans stille Musik

geschrieben von Martin Schrahn | 11. April 2014



Morton Feldmans
Musik fand im
Bottroper
Malakoff-Turm
einen schönen
Klangraum. Foto:
Stadt
Bottrop/Presseste
lle

Vier Flötentöne bilden eine kleine, sachlich anmutende Phrase, sekundiert von Klavierakkorden, und darüber wölbt sich die schwebende Figuration des Vibraphons. Diese Musik ist Klang und trägt nichts Aggressives, Dissonantes, Gehetztes in sich. Sie changiert in aller Behutsamkeit, mit minimalen

rhythmischen Verschiebungen, in sanfter Dynamik, mit wunderbaren Farbwechseln.

Der amerikanische Komponist Morton Feldman hat das Werk 1983 geschrieben, als Beitrag zur Gattung Trio, mit dem Titel "Crippled Symmetry", verweisend auf die Tatsache, dass die Symmetrie des musikalischen Verlaufs beständig zerstört wird. Mitglieder des Bottroper Kammerorchesters haben es nun unter Leitung Kai Röhrigs im "Klangturm Malakoff" aufgeführt. Ja, hier entfaltet sich der Klang prächtig, die Solisten agieren mit unerschütterlicher Präzision. Und das Publikum verharrt mucksmäuschenstill.

Das ist nicht unbedingt selbstverständlich. Denn Feldman hat kein Trio – für Flöte/Bassflöte (Birgit Ramsl), Vibraphon/Glockenspiel (Andreas Steiner) und Klavier /Celesta (Röhrig) – im klassischen Sinne geschrieben, als tönend bewegte Form. Vielmehr wählt der Komponist musikalische Elemente zur Gestaltung eines freien Klangflusses, der 90 Minuten lang währt. Festhalten kann sich der Hörer an bestimmten Phrasen oder Tonwiederholungen. Die aber, kaum vernommen, rasch wie ein Chamäleon ihre Farbe wechseln.

Dann kommt etwa die Bassflöte zu Wort mit ihrem dunklen Timbre, formuliert eine beschwörende Episode, das Glockenspiel assistiert staccato auf einem Ton, das Klavier grundiert samtweich. Oder die Celesta hellt die Szenerie noch ein wenig auf. Das Publikum darf sich dem ergeben, meditieren oder sinnieren, etwa über das Phänomen des Dauerns in der Musik.

Karlheinz Stockhausen hat versucht, mit "Natürliche Dauern", einem Zyklus von 24 Klavierstücken, eine Antwort zu geben. 140 Minuten lang, als Bruchteil eines auf 24 Stunden angelegten Projektes namens "Klang". Der Ton entfalte seinen wahren Charakter erst mit dem Ausklingen – was Feldman postulierte, hat Stockhausen 20 Jahre später in seinem Werk einfließen lassen.

Der Amerikaner wiederum verordnete seinem zweiten Trio eine Dauer von gut vier Stunden. Zum Zeitphänomen sagte Feldman: "Bis zu einer Stunde denkt man über die Form nach, doch nach eineinhalb Stunden zählt der Umfang. Man muss das ganze Stück überblicken – dazu bedarf es einer erhöhten Art der Konzentration". Auch dieses Werk haben die Solisten des Bottroper Kammerorchesters aufgeführt, einen Tag später nach Nummer eins, in der Heilig-Kreuz-Kirche. Feldman schrieb das Stück als Hommage an den Maler Philip Guston. Eine Musik des Stillstands, wie der Komponist es selbst formulierte. Alles kommt sanft daher, schwebend und zwischendurch nichts als Stille.

Noch einmal sei Feldman zitiert: "Meine Musik ist eher ein Monolog, der keiner Ausrufezeichen, keines Doppelpunktes bedarf". Und: "Wenn man laut ist, kann man den Klang nicht hören". Fürs Publikum eine musikalische Grenzerfahrung. Nun, wer wollte, konnte hinausgehen und sich eine Pause gönnen. Am Ende aber bleibt die Anerkennung für ein solcherart ambitioniertes Programm. Das Bottroper Kammerorchester traut sich was.

(Der Text ist in ähnlicher Form zuerst in der WAZ-Ausgabe Bottrop erschienen.)

Wacht auf, Verdammte dieser Erde: "Der fliegende

Holländer" wieder am Aalto

geschrieben von Eva Schmidt | 11. April 2014



Foto: Aalto-Musiktheater/Thilo Beu

"Ein Gespenst geht um in Europa, es ist das Gespenst des Kommunismus", so beginnt das berühmte Manifest von Karl Marx und Friedrich Engels. Diesen Satz hat Regisseur Barrie Kosky in seiner Inszenierung des "Fliegenden Holländers" von 2006, die jetzt in der Aalto-Oper in Essen wiederaufgenommen wurde, ganz wörtlich genommen.

Er deutet den Holländer als Wiedergänger des geschundenen Arbeiters, des Kommunisten der ersten Stunde, der in der Welt keine Heimat finden kann — schon gar nicht im real existierenden Sozialismus der DDR. Hier leben nämlich Senta (Astrid Weber), ihr Vater Daland (Tijl Faveyts) und auch alle Matrosen dieses "Staatsschiffes", das anmutet wie ein Bürogebäude der Staatssicherheit in Plattenbauweise. Die "Wacht" des Steuermannes (Rainer Maria Röhr) wird dabei übersetzt als Komplettüberwachung der Bevölkerung durch die Behörde "Horch und Guck". Mit Fernrohren spähen die Seeleute bzw. Beamten aus dem Fenster, ab und zu blitzt eine Kamera auf, um einen Vorgang auf der Vorderbühne zu dokumentieren.

Dieser Zugriff auf eine Wagneroper scheint zunächst ein wenig ungewöhnlich und man braucht als Zuhörer etwas Zeit, die Bilder zu enträtseln, während die bekannten Klänge aus dem Drama um das Geisterschiff, Liebestreue und Erlösung an die Ohren drängen.

Doch es funktioniert, denn Barrie Kosky hat seine Interpretation dem Stoff nicht einfach übergestülpt, sondern seine Ideen aus ihm entwickelt. Was bedeuten Treue und Verrat für Menschen in unserem Jahrhundert? Kann man sich auf Freundschaft in einem sogenannten "Unrechtsstaat" verlassen? Kann ich mir sicher sein, dass meine eigene Ehefrau mich nicht bespitzelt? Auf diese Weise macht Regietheater Spaß und Sinn – vor allem, wenn wie in Essen, der musikalische Genuss noch dazukommt (Dirigat: Tomás Netopil).



Foto: Aalto-Musiktheater/Thilo Beu

Stimmlich beeindrucken vor allem Astrid Weber als Senta und Tijl Faveyts als Daland. Ebenso zeigt Almas Svilpa als Holländer Präsenz, wenn er wie einst Manfred Krug im Film "Spur der Steine" in Feinripp-Unterhemd und Zimmermannshose die Bühne beherrscht, von den staunenden Bewohnern des Arbeiter- und Bauernstaates als ein Gespenst aus längst vergangenen Zeiten begafft. Die Szene, in der dann der

komplette Opernchor als Senta verkleidet kurz davor ist, das Geisterschiff zu stürmen, überdreht die Sache ein wenig und kann doch sinnvoll gedeutet werden: Den Traum vom wahren Sozialismus haben nicht nur Senta, sondern sie alle vielleicht mal geträumt. Doch was ist daraus geworden: Ein Schiff, bewohnt von Gespenstern. Und die Ideale von damals? Sind in der hinterhältigen Spießigkeit des Überwachungsstaates irgendwann verlorengegangen...

"Fürchtest Du ein Lied, ein Bild?" singt Senta, gerichtet an Erik (Jeffrey Dowd), ihren Führungsoffizier, und spielt damit auf das schwierige Verhältnis der Kulturschaffenden zur Staatsführung an. Die Szene, in der Erik Senta noch einmal auf ihre Liebe verpflichten will, ist konzipiert wie ein Verhör. Senta hätte "eine Versicherung ihrer Treu" gegeben respektive unterschrieben, bei der Stasi mitzutun. Hat sie? Der Holländer, der hinter dem Vorhang steht, muss dies glauben: Senta hat ihn verraten.

Sie nun, setzt das Messer an seinen Hals und erlöst ihn. Sich selbst zu richten, das gelingt ihr bei Barrie Kosky nicht. Senta blickt stumm ins Leere: Aus der Traum.

Nächste Aufführung: 21. Februar 2014 Karten: www.aalto-musiktheater.de

Neuer Domorganist in Essen der jüngste in Deutschland

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Neuer Domorganist in Essen: Sebastian Küchler-Blessing.

Foto: Monika Lawrenz

Sebastian Küchler-Blessing ist der jüngste Domorganist Deutschlands: Ab 1. Februar ist der 26jährige für die Orgelmusik an der Kathedralkirche des Ruhrbistums Essen verantwortlich. Der Preisträger mehrerer Orgelwettbewerbe ist Nachfolger von Jörg Schwab, der an das Münster in Freiburg wechselte. Küchler-Blessing spielt erstmals am Sonntag, 2. Februar, 10 Uhr, im Gottesdienst im Essener Dom.

Der junge Orgelvirtuose lernte mit fünf Jahren das Klavierspiel und feierte früh Erfolge beim Wettbewerb "Jugend musiziert". Ab 2003 wurde er von Sontraud Speidel an der Karlsruher Musikhochschule unterrichtet und war Jungstudent bei Christoph Bossert und Edoardo Bellotti an der Musikhochschule Trossingen. Seit 2007 studierte er in Freiburg Kirchenmusik und Musiktheorie, zuletzt in der Solistenklasse von Martin Schmeding.

Der neue Domorganist gibt europaweit Konzerte und war auch schon in der Philharmonie Essen und im Konzerthaus Dortmund zu Gast. Die Dortmunder Mozart Gesellschaft förderte ihn 2012/13 als Stipendiat. 2012 war er mit dem Orchestra Mozart Bologna unter Claudio Abbado auf Tournee. Küchler-Blessing gewann unter anderem den Mendelssohn-Preis, den ersten Preis der Internationalen Orgelwoche Nürnberg und den zweiten Preis beim Leipziger Bach-Wettbewerb 2012. Er ist auch Preisträger der

Improvisationswettbewerbe Schwäbisch Gmünd und Herford. Im März 2014 erhält er den neugeschaffenen Arthur-Waser-Preis des Luzerner Sinfonieorchesters, eine der höchstdotierten Auszeichnungen der Schweizer Musikszene.

Etüden und Entlegenes: Klavier-Festival Ruhr 2014 mit überzeugenden Programmlinien

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Klavier-Festival
Ruhr, Leitmotiv 2014
(c) Norbert
Hüttermann

Der arme Karl Czerny. Er hat das Beste gewollt und sich für immer auf einen undankbaren Platz in der Musikgeschichte gebannt: Seine Etüden gelten als Schreckgespenst für jeden Klavierschüler, seine seriösen Kompositionen stehen im Schatten des bieder Bemühten. So gibt das <u>Klavier-Festival Ruhr</u> 2014 zwar der Etüde als Gattung einen besonderen Platz im Programm, aber der Etüden-Protagonist aus Wien kommt im Programm nicht vor.

Die ursprünglich als technische Übungsstücke gedachte Form der Klavierkomposition bildet nicht umsonst eine der fünf Programmlinien der Tastenfestspiele 2014. Sie hat sich — siehe Frédéric Chopin — im Lauf der Geschichte zu einer wichtigen Ausdrucksform gemausert. Und so dürfen sich die Besucher einiger der 64 Konzerte des Festivals auf Etüden des 20. Jahrhunderts freuen: Von Bartók über Liszt bis Szymanowski reicht die Liste.

Intensiv widmen sich Pierre-Laurent Aimard und Tamara Stefanovich dieser Gattung in ihren Konzerten: Aimard stellt am 2. Juni in Haus Fuhr in Werden Bartók, Chopin, Debussy und Skrjabin den Etüden von György Ligeti gegenüber. Und Stefanovich hat dort bei einem interdisziplinären Abend am 18. Juni unter anderem noch Liszt, Rachmaninow und den nicht häufig zu hörenden, in der Sowjetunion verfemten Nikolaj Roslawez im Programm. An diesem Abend klärt der Neurowissenschaftler Eckart Altenmüller darüber auf, was das Üben von Etüden so schwer macht, aber auch, welche Prozesse sie im Gehirn auslösen.



Sorgt für markante Programmlinien: Festival-Intendant Franz Xaver Ohnesorg. Foto: Peter Wieler

Die Programmlinien werden für Festivals immer wichtiger: Sie sichern individuelles Profil im Angebot von High-Class-Events, sie garantieren im günstigen Fall ein Alleinstellungsmerkmal. Auch das Klavier-Festival Ruhr — als eines von zwei großen weltweit — will darauf nicht verzichten.

Akzent auf Richard Strauss

Der Akzent auf den 150. Geburtstag von Richard Strauss wirkt auf den ersten Blick ungewöhnlich, denn diese prägende Gestalt des 20. Jahrhunderts ging nicht als Klavier-Komponist in die Geschichte ein. Dennoch: Strauss hat ein paar spannende Werke für Klavier geschrieben. Gerhard Oppitz widmet seinem bayerischen Landsmann am 14. Mai einen ganzen Abend in Düsseldorf, bei dem fünf Lieder, bearbeitet für Klavier solo, die frühe h-Moll-Sonate op.5 und das Melodram "Enoch Arden" op.38 erklingen. Und Marc-André Hamelin stellt sich am 11. Juni in der Philharmonie Essen einer weiteren Strauss-Rarität: der Burleske für Klavier und Orchester.

Den Ausbruch des ersten Weltkriegs vor 100 Jahren hat Intendant Franz-Xaver Ohnesorg zum Anlass genommen, einen Schwerpunkt auf Werken für die linke Hand ins Programm zu nehmen. Jedem Kenner fällt dazu der Pianist Paul Wittgenstein ein, der in einem Gefecht seinen rechten Arm einbüßte, sich aber nicht geschlagen gab. Er hatte die Mittel, bei führenden Komponisten Werke für die linke Hand zu bestellen. Das bekannteste ist dasjenige von Maurice Ravel, zu hören beim Eröffnungskonzert in der Jahrhunderthalle Bochum am 9. Mai, gespielt von Nicholas Angelich. Er ist Meisterschüler von Leon Fleisher - und dieser Nestor der Pianisten ist mit Sergej Prokofjews viertem Klavierkonzert - ebenfalls für die linke Hand - mit von der Partie. Auch Fleisher war wegen einer neurologischen Erkrankung jahrelang auf das Spiel mit der linken Hand beschränkt. Am 10 Mai wird Fleisher in einem Gesprächskonzert in Essen von dieser Herausforderung berichten.



Eines der jungen Talente: Charlie Albright. Foto: KFR

Vieles, was "mit links" genommen werden muss, ist heute vergessen. So führt der Schwerpunkt des Klavier-Festivals auch dazu, entlegenes Repertoire wiederzuentdecken, etwa eine Suite für zwei Violinen, Cello und Klavier von Erich Wolfgang Korngold, und Solo-Werke von Skrjabin, Godowksy, Kapustin, Rosenthal oder Paul Wittgenstein, der Klavierwerke bearbeitete, um sie für sich spielbar zu machen. Der junge Pianist Charlie Albright, Stipendiat des Klavier-Festivals

2013, wagt sich am <u>4. Juli</u> im Ibach-Haus in Schwelm an eigene Improvisationen für die linke Hand — und setzt so einen spannenden zeitgenössischen Akzent zu dem Thema.

"Beethoven-Gipfel"

Konventioneller wirkt dagegen der "Beethoven-Gipfel": Die drei letzten Sonaten des Wiener "Titanen", die stets mit der besonderen Aura eines quasi überzeitlichen Erbes umkleidet wurden, lassen sich in drei Konzerten in der Interpretation von drei führenden Pianisten vergleichen: am 3. Juni in der Stadthalle Wuppertal aus der Hand des Preisträgers des Klavier-Festivals Ruhr 2014, Krystian Zimerman, am 16. Juni in Düsseldorf, wo András Schiff auf einem Bechstein-Flügel aus dem Jahr 1921 spielt, den schon der große Wilhelm Backhaus genutzt hatte. Und am 30. Juni präsentiert in Mülheim ein Aufsteiger der letzten Jahre, Igor Levit, seine Sicht auf die Sonaten-Trias.



In der JazzLine: Till Brönner. Foto: Andreas H.

Bitesnich

Manchmal vergessen wird die "JazzLine" des Festivals, die auch das Programmbuch auf Seite 80 eher versteckt zusammenfasst: Acht Konzerte bieten die neun Festwochen des Klaviers, beginnend am 13. Mai in der Philharmonie Essen mit Chilly Gonzalez, der mit höchst individuell wohl nur unzureichend beschrieben ist, und endend am 12. Juli am gleichen Ort mit

einem Jazz-"Klassiker": Till Brönner, der "his piano friends" Jacob Karlzon und Antonio Faraó mitbringt. Erstmals mit Jazz bespielt wird am <u>28. Juni</u> die Henrichshütte in Hattingen. Die "JazzLine" ist auch als Abo zu buchen: für alle Fans des Genres ein attraktives Angebot.

Selbstverständlich ermöglicht das Klavier-Festival wie in jedem Jahr wieder die Begegnung mit berühmten Pianisten und einmal berühmt sein wollendem Nachwuchs. Daniel Barenboim, Evgeny Kissin, Grigory Sokolov und Martha Argerich gehören zu den Publikumsmagneten. Aber auch Elisabeth Leonskaja, Maria João Pires, Herbert Schuch, Rafał Blechacz und Marc-André Hamelin sind Künstler, deren Kommen viele Fans — und nicht nur die — begrüßen dürften.



Kommt am 11. Mai nach Essen: Anne-Sophie Mutter. Foto: Harald Hoffmann

Anne-Sophie Mutter, deren <u>Absage vor zwei Jahren</u> einigen Wirbel verursacht hat, kommt am <u>11. Mai</u> nach Essen und bringt gleich zwei deutsche Erstaufführungen mit: die Solo-Sonate "La Follia" von Krzysztof Penderecki und die Sonate Nr. 2 für Klavier und Violine von André Previn. Dass der verdienstvolle Pianist Graham Johnson die Sparte des Liedes gepachtet hat — und seit Jahren eher mittelmäßige Sänger mitbringt — ist schade. In diesem Jahr vergoldet er die Schar seiner

Schützlinge in Schloss Herten mit Dame Felicity Lott, einer der renommierten Strauss-Sängerinnen der jüngeren Zeit. Auf Schloss Herten bindet sie am 29. und 30. Mai ein "Strauss-Bouquet". Dennoch: Lied und Liedbegleitung sind ein Aspekt, den das Festival einmal eingehender beleuchten könnte.

Eine der verdienstvollsten Traditionen des Ruhr-Tastenzaubers sind die Debüts junger Klavierkünstler und Preisträger. In diesem Jahr darf sich ein kundiges Publikum, das sich nicht von "großen" Namen blenden lässt, etwa auf Hye Jin Kim freuen. Die Preisträgerin bei mehreren Wettbewerben debütiert am 17. Mai in Haus Witten. Im Bottrop gastiert am 19. Mai Benjamin Grosvenor mit einem ungewöhnlichen Programm, etwa mit Werken von Mompou und Medtner, das sich eher auf poetischen Gehalt als auf extrovertierte Virtuosität stützt.



Einer der "Neuen": Cristian Budu.

Foto: KFR

In Moers präsentieren sich zwei junge Aufsteiger, Nuron Mukumi (25. Mai) und Aaron Pilsan (18. Juni). Und die "Besten der Besten" stehen zum Teil noch gar nicht fest. Von 20. bis 22. Juni spielen Wettbewerbs-Preisträger in Dortmund und Schloss Horst in Gelsenkirchen, etwa der Gewinner des Clara-Haskil-

Wettbewerbs 2013, Cristian Budu.

"Ein Jahr mit Ligeti"

Nicht zuletzt sind es neben den ausgefeilten Programmen auch die mit Liebe, Hingabe und Sachkenntnis realisierten Education-Programme des Klavier-Festivals, die seine Leuchtturm-Funktion über die Region hinaus begründen: Dass ein international renommierter Pianist wie Pierre-Laurent Aimard bei einem altersübergreifenden Projekt für Schüler, Studenten und Erwachsene mitwirkt, ist schon eine Auszeichnung. Dass die Aktivitäten unter dem Thema "Ein Jahr mit Ligeti" stehen, zeugt von Mut. Ein schöner Beweis, dass die jahrelange, hingebungsvolle Arbeit des Education-Teams um Tobias Bleek reiche Früchte trägt. Bei Karl Czerny jedenfalls muss keiner der Glücklichen stehenbleiben, die in den Genuss der Programme kommen!

Info/Tickets: www.klavierfestival.de

Klänge wie Opal und Alabaster: Orchester "Les Siècles" und Renaud Capuçon in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014

Das Orchester ist gerade mal zehn Jahre alt und in Deutschland noch nicht sehr bekannt: "Les Siècles" nennt sich die 2003 gegründete französische Formation. Ihre Besonderheit: Die Musiker beherrschen historische Instrumente aus verschiedenen Epochen – und das, wie im jüngsten "Pro Arte"-Konzert in der

Essener Philharmonie zu erleben war, mit beachtlicher Perfektion.

Der Kontrast zwischen "original", "historisch informiert" und "modern" verschwimmt: Jean-Philippe Rameau erklingt auf Instrumenten des mittleren 18. Jahrhunderts; Georges Bizet auf solchen, die ein gutes Jahrhundert später in Gebrauch waren. Und über das Erlebnis der unterschiedlichen Klänge hinaus war der Abend dank des engagierten, mit Freude und Lust spielenden Orchesters ein Vergnügen der Extraklasse.

Seinen Anteil am Plaisir hatte nicht zuletzt der Geiger Renaud Capuçon. Ihn hört man in unseren Breiten seltener als seinen Bruder, den Cello spielenden Gautier. Die beiden haben zwischen 2002 und 2008 einiges, vor allem an Kammermusik, gemeinsam eingespielt; nach längerer Pause ist Ende 2013 wieder eine Platte mit den beiden Franzosen erschienen: mit dem ersten Cello- und dem dritten Violinkonzert von Camille Saint-Saëns.

Eben dieses h-Moll-Konzert bezauberte in der Philharmonie in Essen mit lyrischer Innerlichkeit im zweiten und einem nobel gezügelten Feuer im dritten Satz. Bei Capuçon strahlt der Ton nicht aggressiv oder direkt, sondern wie ein Licht, das durch Opalglas oder Alabaster gedämpft wird: eine diskrete Tongebung, die nie der Versuchung erliegt, weich oder sentimental zu schmachten. Wie das im Zusammenhang mit Saint-Saëns oft verwendete Attribut des "Parfüms" wohl sowieso eher in die nationalistische Polemik des ausgehenden 19. Jahrhunderts als in den Katalog seriös beschreibender Begriffe gehört.

Transaparenz und klare Konturen

Viel Freude macht das harmonische Einverständnis zwischen dem Solisten und dem vorzüglichen Orchester "Les Siècles". Dessen Gründer François-Xavier Roth stand am Pult und führte straff, aber nicht eilig, mit der idealen Balance zwischen kreativem Freiraum und disziplinierter Präzision. Der schlanke, vibratolose Klang der Streichinstrumente gleitet nie in die schrill gezogenen Töne ab, die bei besonders eifrigen "Originalklang"-Experten eine Zeit lang als der Weisheit letzter Schluss galten. Die Bläser können den ungleich farbenreicheren, geschmeidigen Klang der alten Instrumente vorteilhaft einsetzen, weil Roth auf Transparenz und klare Konturen achtet. Auch Hörner und Blechbläser fügen sich unaufdringlich in dieses Bild ein; nur die Pauken spielen mit ihren ruppigen Schlägen ihre – so auch im Klangbild vorgesehene – irritierende Rolle.

In Jean-Philippe Rameaus Suite aus der Oper "Castor et Pollux" ist es eine Landsknechtstrommel, die nebst Flöten und Fagotten für den exotischen "Spartaner"-Klang sorgt. In der Suite mit Tänzen aus "Les Indes galantes" dürfen die "Wilden" mit knalligem Getrommel und der Pracht der Bläser auftreten. Kultivierter geht es bei André-Ernest-Modeste Grétry zu: Der Komponist aus Lüttich, der im vergangenen September seinen kaum beachteten - 200. Todestag hatte, gab seiner Version der Geschichte von der Schönen und dem Biest unter dem Titel "Zémire et Azor" hübsche Melodien und tänzerische Pikanterie mit. Langjährige Opernfreunde erinnern sich vielleicht noch an die Inszenierung des reizenden Werks 1991 in Bielefeld, das John Dew mit ironischem Touch als "Film noir" ablaufen ließ. Der Abend in Essen klang aus mit einer Deutung von Georges Bizets C-Dur-Sinfonie, in der Roth und seine Musiker dem melodischen Reiz und dem rhythmischen Temperament des Frühwerks lustvoll Tribut zollten.

Das nächste Konzert der "Pro Arte"-Reihe in der Philharmonie Essen: Samstag, 15. Februar, mit der Königlichen Philharmonie Flandern unter Edo de Waart und Alexej Gorlach (Klavier). Beethovens drittes Klavierkonzert wird gefolgt von Anton Bruckners vierter Symphonie. Info: www.pro-arte-konzerte-essen.de

Revolution und Esprit: Mitsuko Uchida spielt und erklärt Beethovens Diabelli-Variationen

geschrieben von Martin Schrahn | 11. April 2014



"Ach, ich könnte Ihnen stundenlang etwas erzählen"! Ja, die japanische Pianistin Mitsuko Uchida, die in Wien aufwuchs, dort ihre Karriere begann und inzwischen längst eine Meistersolistin ist, hat den Kopf voller Worte. Die ihr nur so heraussprudeln, ganz unbändig, sodass sie immer

wieder die Ordnung der Gedanken nahezu erzwingen muss. Ihre so lustvoll bewältigte Last ist aber zugleich des Publikums Freude. Das lauscht in Essens Philharmonie so amüsiert wie konzentriert den Ausführungen Uchidas zu Beethovens Diabelli-Variationen.

"Piano Lecture" nennen die Veranstalter dieses Format. Berühmte Solisten spielen nicht nur ihr Programm, sondern erläutern es auch. Dabei bleibt es den Klavier-Künstlern selbst überlassen, wie sie diesen Abend zwischen musikalischer und verbaler Interpretation gestalten. Uchida wählt, wohl aus Gründen der besseren Konzentration, den Weg, das klingende Werk vor die Erläuterungen zu stellen.

Ludwig van Beethoven vollendete die 33 Variationen über ein

Thema Anton Diabellis 1823, da waren die letzten drei großen Sonaten bereits komponiert. Skizzen reichen indes auf das Jahr 1819 zurück. Der Dirigent und Pianist Hans von Bülow nannte die Variationen einen Mikrokosmos des Beethovenschen Genius. Tatsächlich findet sich in diesem gut 50 Minuten langen Werk des Meisters revolutionärer Geist, zarteste Empfindsamkeit und ironisches Augenzwinkern aufs Schönste gespiegelt. Verbunden mit klingenden Verbeugungen vor Johann Sebastian Bach und Mozart.

Uchidas Zugang konzentriert sich entsprechend darauf, die Variationen in ihrem jeweiligen Charakter zu erfassen, mit variablem Anschlag, Leidenschaft und Kraft, mit Sinn für die Reflexion des Poetischen. Das gelingt ihr zunächst nur bedingt, die Pianistin wirkt ein wenig verkrampft, wenn sie auf Beethovens Unerbittlichkeit pocht und Spannungsverläufe hervorheben will. Doch mehr und mehr reichert Uchida ihre Deutung mit Klangnuancen, variabler Gestaltung oder quirliger Virtuosität (ganz ohne Attitüde) an. Sie dringt in Tiefen vor, im Stile einer philosophische Reflexion.

Später sagt sie: "Beethoven wollte mit jeder Note die Welt ändern", oder "Die letzte Variation, Tempo di minuetto moderato, ist die Weisheit selbst". So pendelt diese "Piano Lecture" zwischen dem Ernst des Musizierens und dem Überschwang des Erklärens. Erhabenes dort, Esprit hier – das Publikum applaudiert begeistert.

Die nächste "Piano Lecture" in der Essener Philharmonie gestaltet die französische Pianistin Lise de la Salle am 16. Februar 2014 (Sonntag, 11 Uhr). Thema sind die 24 Préludes von Frédéric Chopin.

www.philharmonie-essen.de

Er war der Bariton des Wirtschaftswunders: Fred Bertelmann ist tot

geschrieben von Rudi Bernhardt | 11. April 2014

Er spielte klassisches Theater (u.a. "Götz von Berlichingen" oder "Der Widerspenstigen Zähmung"), er füllte Boulevard-Theater-Säle ("Die Sonny-Boys") oder Musical-Bühnen ("Kiss me Kate"), er war jahrelang Star an der Oper in Chicago in "Showboat", er spielte Cello, Violine und Trompete, er wollte mal Kinderarzt werden … und: Wie kaum ein anderer malte er mit seinem warmen Bariton das Lebensgefühl der 1950-er Jahre: Fred Bertelmann, der Junge aus Duisburg-Meiderich, ist am gestrigen Mittwoch mit 88 Jahren gestorben.



Screenshot aus: http://www.youtube.com/watch ?v=k7uPpGXb2Po

Als ich davon las, hatte ich sofort das Bild des "Lachenden Vagabunden" vor Augen und dieses Lied im Ohr, hörte die fröhliche Melodie (eigentlich "Gambler's Guitar" von Jim Lowes) und Fred Bertelmanns schallenden Lachgesang, mit dem er 1957 die Hitlisten in Deutschland erklomm. Da hatte er schon ein paar Nachkriegsjahre als Musiker erfolgreich hinter sich,

hatte in Schweden mit Zarah Leander musiziert, Michael Jary kennengelernt, auch seinen späteren Produzenten Nils Nobach und natürlich seinen Manager Stefan von Baranski, der seinen Weg zum Aufstieg ebnete.

Und so wurde aus dem Soldaten, der 1944 in amerikanische Gefangenschaft kam und Swing-Erfahrungen sammelte, einer der ersten deutschen Superstars, der durch seine enorme künstlerische Vielseitigkeit zwar seine Zeitgenossen faszinierte, aber schon bald auf diesen "Vagabunden" reduziert werden sollte: Fred Bertelmann, die Wirtschaftwunder-Ikone, der Schlager-Gassenhauer-Interpret, der ein Lebensgefühl spiegelte, in dem Deutschland versuchte, sich aus dem Trümmerfeld und den Erinnerungschrecken, die der Krieg hinterlassen hatte, heraus zu pellen.

Bereits ein Jahr nach dem Erscheinen des "Lachenden Vagabunden" wurde ein Kino-Film aus dem dürren Stoff, den Fred Bertelmann besang. Als er in Duisburg Premiere feierte, hatten die Kinder schulfrei. Sein Erfolg strahlte bis über den Atlantik, wo er bei Dean Martin und Perry Como in deren Shows auftrat. Daheim stellten sich Marika Rökk, Gerhard Wendland, Vico Torriani oder der unvergessene Hans-Joachim Kulenkampff allzu gern an seine Seite, um mit ihm angestrahlt zu werden. Und mit Ruth Kappelsberger, der ehemaligen TV-Ansagerin, bildete er ab 1966 ein skandalfreies Traumpaar der damaligen Showszene.

Noch 2005 und 2006 trat er an der Bayerischen Staatsoper im Rahmen der Münchner Opernfestspiele als Aeneas auf der Bühne des Prinzregententheaters in München auf. Fred Bertelmann war eben ein ungemein vielseitiger und viel arbeitender Musiker.

Nach dem "Vagabunden" kamen viele weitere Hits. Zum Beispiel: "Wenn es Nacht wird in Montana", "In Hamburg sind die Nächte lang", "Zwei Gitarren am Meer", "Ein kleines Lied auf allen Wegen", "Arrivederci Roma", "Meine Heimat ist täglich woanders", "Ti amo Marina", "Schwalbenlied", "Es wird

in 100 Jahren wieder so ein Frühling sein", "Gitarren klingen leise durch die Nacht", "Es ist ein Herzenswunsch von mir", "Ich wünsch' dir eine schöne Zeit", "Die Mühlen", "Mit dir möchte ich 100 Jahre werden", "Amore mio"; etwas von all dem wiedererkannt? Und doch: Fred Bertelmanns Bild und Musik wurden stets mit dem "Vagabunden" verbunden.

Frei sein, ungebunden durch die Welt zu streifen, individuell sein und niemandem unterworfen, lachend Obrigkeiten und Konventionen herausfordern. Das waren die Botschaften des kleinen Textes, den Fred Bertelmann sang, der die staubentsteigenden Menschen begeisterte, weil sie unterbewusst spürten, dass dies alles vor nicht allzu langer Zeit brutal unterdrückt worden war. Fred Bertelmann hat zwar nicht mir, aber meinen Eltern und ihren Zeitgenossen das Geschenk der ungetrübten Fröhlichkeit gegeben.

"Der lachende Vagabund":

http://www.youtube.com/watch?v=k7uPpGXb2Po

Verklärung im Diesseits: Riccardo Muti und das Chicago Symphony Orchestra in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Riccardo Muti. Foto: Todd Rosenberg

Es gehört zum halben Dutzend der amerikanischen Spitzenorchester, ist auf zahllosen Aufnahmen unter berühmten Dirigenten festgehalten und garantiert für eine technische Brillanz, die weltweit nur von wenigen Klangkörpern erreicht wird: Das Chicago Symphony Orchestra machte bei seiner Winter-Tournee Station in Essen. Die Philharmonie als einer von vier europäischen und einziger deutscher Auftrittsort: Das ist eine Auszeichnung.

Chefdirigent Riccardo Muti steht — wie 2007, beim letzten Besuch der Chicagoer Musiker — am Pult und rahmt das Konzert mit zwei Werken Giuseppe Verdis, einem der "Jubilare" des Jahres 2013. Zur Eröffnung die Ballettmusik aus "Macbeth", höllisch ausgelassene und dämonisch erhabene Musik, die leider in szenischen Aufführungen — auch am Aalto-Theater — so gut wie immer fehlt. Und die "Nabucco"-Ouvertüre als Zugabe: ein Zugstück, das Klangpracht und Präzision des amerikanischen Spitzenorchesters zur Geltung bringt.

Seine technische Klasse zeigt das bald 125 Jahre alte Orchester in Prokofjews "Romeo und Julia"-Suite: Violinfiguren aus einem Guss und mit hinreißendem Schwung, ein schmeichelndes Klarinettensolo, auratische Mixturen aus Harfe und sehnsuchtsvollem Saxofon. Der stählerne Marschrhythmus in den "Masken" ist auf pure Überwältigung angelegt; die feinen Abstufungen von Piano und Pianissimo lassen den Atem anhalten. Mit praktischen Folgen: Husten-Alarm gab es diesmal im Alfried

Krupp Saal nicht, dafür klimperten die Armreife manch eleganter Dame wie die Ketten der Gefangenen im "Nabucco"-Chor.

Riccardo Muti, 72 Jahre alt und inzwischen eine Dirigenten-Legende, agiert ohne Show, gibt dem Orchester viel Freiheit. Das ist nicht immer vorteilhaft. Der erste Trompeteneinsatz in der "Macbeth"-Ballettmusik geht um ein Haar schief, weil der Maestro zu hastig beginnt. Das erste Orchester-Crescendo will nicht klingen. Die unheimliche Posaunen-Hymne markiert den Höhepunkt, das Erscheinen der düsteren Göttin Hekate, ohne majestätische Düsternis, weil die Balance mit den Streicher-Begleitfiguren nicht passt. Den Sostenuti, die für die lauernde Leere nach dem Ende des Spuks stehen, fehlt das gläsern-fahle Zwielicht. Dem Hexenwalzer des dritten Teils gibt Muti dann allerdings die expressive rhythmische Markanz, die seine Verdi-Dirigate gemeinhin auszeichnet — nachhörbar auf vielen Plattenaufnahmen, unter anderem einem "Macbeth" mit Fiorenza Cossotto in der Titelpartie.

Zum "Auftakt" des Strauss-Jahres 2014 bringt das Orchester aus Chicago "Tod und Verklärung" mit. Das Werk des 24jährigen ist geprägt von der Klangsinnlichkeit der Musik an der Schwelle des 20. Jahrhunderts, aber auch von der spätromantischen Sehnsucht nach dem Ausgriff in Sphären jenseits irdischer Begrenzung. Der Agnostiker Strauss hat diesen spätromantischen Impetus später trocken-ironisch wegerklärt mit dem Bedürfnis, ein Stück zu schaffen, das in c-Moll beginne und in C-Dur ende.

Das ist Strauss gelungen — und wie! Die Raffinesse klanglicher Entwicklungen ist kein Selbstzweck. Ihre tiefe symbolische Bedeutung ist mit dramatischer Unmittelbarkeit zu greifen — da braucht es auch nicht das später hinzuerdichtete "Programm". So wundert es ein wenig, dass ein genuiner Opern-Dirigent wie Muti auf den szenografischen Aspekt so wenig Wert legt. Das Orchester findet die Streicher-Bläser-Balance nicht so, dass die Mischklänge expressive Konturen erhielten.

Zu Beginn freilich erblüht die Idylle in schönster, weiträumiger Phrasierung, auch nach dem ersten Einschnitt durch einen markanten Trommelschlag baden sich Oboe, Harfen und Violinen in süßen Harmonien, die später durch das tiefe Blech und die Bassklarinette in sanfter Wehmut umflort, aber nicht in herber Düsternis gebrochen werden. Der dünne Faden zwischen dem letzten machtvollen Eintritt des Todesmotivs und der anbrechenden Verklärung ist irdisch direkt gewoben, statt sich im Pianissimo zwischen den Sphären zu spinnen. Und das Aufwölben der Motive auf das abgeklärte C-Dur zum Schluss hin geht ohne Haltungswechsel einher. Der Auftakt des Strauss-Jahres 2014 bleibt diesseitig.

Lichtvoll und leicht: Tomáš Netopil dirigiert Brahms in der Essener Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014
Auf Mahler folgt Brahms: Zum zweiten Mal in dieser Spielzeit
nähert sich Tomáš Netopil dem klassischen deutschen Repertoire
des 19. Jahrhunderts: mit der beliebten "Zweiten" des in
Hamburg geborenen Wieners.

Diesmal vermittelte sich der Eindruck, als habe sich der neue Generalmusikdirektor mit der Akustik des Alfried Krupp Saales erfolgreich angefreundet. Netopil erschloss Brahms' Zweite aus dem Geist heiteren lyrischen Schwebens, tilgte den "Trauerrand", den der Komponist in schalkhaften Ankündigungen an seine Freunde um das Werk gezogen hatte. Überspitzt gesagt: Das Werk hätte auch am sonnigen Moldauufer statt am Wörthersee geschrieben sein können.



Tomás Netopil, der neue Chefdirigent der Essener Philharmoniker. Foto: TUP

Ein solches Konzept lichtvoller Leichtigkeit kommt den Philharmonikern gerade recht: Sie können ihre Erfahrung im achtsamen Austarieren klanglicher Balancen, im Aushören kultivierter Piani, im Ausspielen erlesener Legati lustvoll einbringen. Ein "ben marcato" wird bei ihnen nicht zum teutonischen Dröhnen; der energisch-lebhafte vierte Satz tobt sich nicht aus, sondern bleibt geistvoll gezügelt, auch in der leuchtenden Steigerung der Dynamik.

So führt Netopil die Stimmung genau in die Richtung, die schon die Uraufführungs-Kritiken lobten: Heiterkeit und Lebensfreude. Dem entspricht die Holzbläseridylle des dritten Satzes und die lyrische Selbstbespiegelung des zweiten: Selbst der Blick der Posaunen zurück auf den ersten Satz trübt das ruhevolle Licht nicht. Die Instrumentierung mit tiefen Streichern und Bläsern könnte auch anders gelesen werden – aber Netopil will sich die gelöste Atmosphäre nicht verdüstern lassen.

Auch den ersten Satz versteht der Dirigent offenbar ganz aus dem Geist des Lyrischen. Damit bettet er die gesamte Symphonie in eine einheitliche, geradezu pastorale Sphäre. Man mag das als befreiend empfinden, aber unüberhörbar ist auch eine Monochromie, die den Schattierungen und energischen Kontrasten nicht gerecht wird. Was Brahms-Forscher Peter Gülke eine "brutale, störende Intervention" genannt hat — die Pauken- und

Posaunen-Passage am Ende des Hauptthemas —, wird bei Netopil zum aparten Farbakzent. Auch die bohrenden Akkordbrechungen gewinnen keine dramatische Relevanz. Und die drängenden Imitationen des beiläufigen Eröffnungsmotivs, das sich als thematisch wichtige Zelle offenbart, bauen keine Spannung auf. Lyrik wird zum Lyrizismus.

Was bei Brahms den Eindruck des Defizitären nicht abschütteln kann, darf bei Haydn als reine Tugend gelten: Mit dem Cellisten Johannes Moser ergibt sich im C-Dur-Cellokonzert des Esterhazy'schen Meisters ein frisches, heiteres Zusammenspiel, ungetrübt von schwerköpfiger Reflektion oder sauertöpfischer Grübelei.

Moser verzärtelt weder den zupackenden Optimismus des ersten noch die pikante Beweglichkeit des dritten Satzes. Die Phrasierung ist markant, die Tongebung bestimmt und klar definiert; der Klang des Cellos changiert zwischen zart verrauchtem Piano und forscher Brillanz. Und das Adagio ist von jener schimmernden Sanglichkeit geadelt, die seit jeher als Prüfstein für die Musikalität jedes Cellisten gelten darf. – Die "Tänze aus Galánta" Zóltan Kodálys zur Eröffnung des Abends leben aus den melodiösen Reminiszenzen, die der forschende Kollege Béla Bartóks in der heimischen Musik dieser Provinzstadt rund fünfzig Kilometer östlich von Bratislava entdeckt hatte und in einer subtilen symphonischen Form voll klanglicher Reize verarbeitete.

"Anständige Musik und ein sauberes Gewissen": Vor 50

Jahren starb Paul Hindemith

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Paul Hindemith im Jahr 1927. Foto: Schott Music

Er ist nach wie vor der am häufigsten aufgeführte Komponist der Moderne. Sein Werk ist von beispielloser Vielfalt, reicht von der großen Oper über Kammermusik für unterschiedlichste Besetzungen bis hin zur Kantate, zur Parodie, zur Musik für Laien. Die musikalische Welt begeht am 28. Dezember seinen 50. Todestag: 1963 starb Paul Hindemith im Frankfurter Marienhospital an Schlaganfällen in der Folge einer Bauchspeicheldrüsen-Entzündung.

Paul Hindemiths Biografie stellt uns einen schöpferischen Menschen vor, der von den äußeren Verwerfungen seiner Lebenszeit massiv getroffen, aber nicht aus der Bahn geworfen wurde. Aufgewachsen in ärmlichen Verhältnissen, große Erfolge als Bratscher und Komponist in den zwanziger Jahren, Aufführungsverbot in der Nazizeit, Übersiedlung in die Schweiz und Emigration in die USA, schließlich Rückkehr nach Europa nach dem Krieg und eine späte Karriere als Dirigent: Hindemith hat die Zeitläufte mit viel Glück überstanden, ohne sich zu

verbiegen. "Es gibt nur zwei Dinge, die anzustreben sind: Anständige Musik und ein sauberes Gewissen", schrieb er 1938, wenige Monate nach der Uraufführung seiner Oper "Mathis der Maler" in Zürich.

Die Musik scheint der entscheidende Halt für den Menschen Paul Hindemith gewesen zu sein, so die persönliche Einschätzung von Susanne Schaal-Gotthardt, Direktorin des Hindemith-Instituts in Frankfurt. Sie betreut eine kleine Dauerausstellung zu Leben und Werk des Komponisten im Frankfurter Kuhhirtenturm. Der spätmittelalterliche Bau im Stadtteil Sachsenhausen, einst Teil der Stadtbefestigung des 14. Jahrhunderts, diente von 1923 bis 1927 den Hindemiths als Wohnung: Unter dem Dach lebten der Komponist und seine Frau Gertrud, in den Räumen darunter die Mutter und die Schwester. Die beiden Frauen bewohnten den Turm weiter, als Hindemith 1927 an die Berliner Hochschule für Musik berufen wurde. Sie verließen ihn erst 1943: Bei einem Bombenangriff wurde der Bau schwer beschädigt; dabei verbrannten auch etliche Manuskripte.



Der Kuhhirtenturm in Frankfurt, von 1923 bis 1927 Wohnung Paul Hindemiths, beherbergt heute eine

Ausstellung zu Leben und Werk des Komponisten. Foto: Werner Häußner

Schon von seinem Vater, einem glücklosen Handwerker, wurde Paul Hindemith "mit colossal strengem Drill" an die Musik herangeführt. Die Ausstellung im Kuhhirtenturm zeichnet mit Fotos und Manuskript-Reproduktionen aus den Beständen des Hindemith-Instituts die frühen Jahre nach: Hindemiths Ausbildung am renommierten Konservatorium von Dr. Hoch, sein Kriegsjahr 1917/18 als Trommler in einer Regimentsmusik im Elsass. Den ersten Kompositionsabend 1919, der Hindemith einen Vertrag mit dem Verlagshaus B. Schott's Söhne einbringt. Und den ersten Schritt zur Berühmtheit, als 1921 in Donaueschingen sein Streichquartett Opus 16 aufgeführt wurde. Dass sich Hindemith ab 1922 intensiv für "Alte Musik" interessierte, wird in der Ausstellung verdeutlicht durch eine Viola d'amore. Hindemith ließ sie für sich anfertigen. Die Schnecke ziert ein geschnitzter Frauenkopf: das Porträt seiner Gemahlin Gertrud.

Der Berliner Zeit ab 1927 ist ein eigener Raum gewidmet. Hindemith galt seit der spektakulären Uraufführung seiner drei Einakter "Mörder, Hoffnung der Frauen" und "Das Nusch-Nuschi" 1921 in Stuttgart — 1922 ergänzt durch die als blasphemisch bekämpfte "Sancta Susanna" in Frankfurt — als Repräsentant der Avantgarde und "revolutionärer Bilderstürmer". In Berlin entfaltete er nicht nur eine fruchtbare pädagogische Arbeit, die ihn übrigens ein Leben lang interessiert hat — seine Singund Spielmusiken für Kinder und Laien zeugen davon. Er gewann Gottfried Benn für ein Oratorium ("Das Unaufhörliche") und entfaltete eine rege Konzerttätigkeit. 1929 entstand die Zeitoper "Neues vom Tage", eine Mischung aus skurriler Komik und surrealer Revue. Sie wurde in der letzten Spielzeit am Theater Münster gezeigt und war ab 1996 auch an der Oper Köln in einer gelungenen Inszenierung Günter Krämers zu sehen.

Bis 1929 reiste er mit dem Amar-Quartett, das sich der Verbreitung moderner Musik verschrieben hatte. Der Dirigent Otto Klemperer erinnerte sich später an Hindemiths Musik: "Frische Luft und kein Pathos mehr…". Auch mit anderen Größen der damals modernen Musik arbeitete Hindemith zusammen: mit Hermann Scherchen etwa, später auch mit Wilhelm Furtwängler, der 1932 das von ihm bestellte "Philharmonische Konzert" dirigierte und sich nach den ersten Repressalien durch die Nationalsozialisten vehement für Hindemith einsetzen sollte.



Paul Hindemith war ein bedeutender Solist und hat eine Reihe von Werken für sein Instrument, die Bratsche, geschrieben. Foto: Schott Music

Die Ausstellung dokumentiert, wie schon 1933 Hindemiths Konzerttätigkeit rapide zurückging. Susanne Schaal-Gotthardt sieht in seinen Kompositionen die Spuren dieser Zeit: im "Trauermarsch" der ersten Klaviersonate, oder in der Hölderlin-Vertonung "Der Main", in der die Verunsicherung in der Figur des heimatlosen Sängers greifbar wird. Lapidar

vermerkt ein — als Reproduktion sichtbarer — Eintrag in Hindemiths Kalender unter dem Dienstag, 16. August 1938: "Letzter Tag Berlin!"

Hindemith hatte sich bereits 1935 von der Hochschule für Musik beurlauben lassen. Er nahm den Auftrag der türkischen Regierung an, das Musikleben im Land zu organisieren — sicher auch, um dem wachsenden Druck in Deutschland zu entgehen. Während die Ausstellung "Entartete Musik" in Düsseldorf Paul Hindemith und sein Werk anprangert, feiert Zürich seine neuen Oper "Mathis der Maler". Im Herbst 1938 bezieht das Ehepaar ein Häuschen in Bluche im Schweizer Kanton Wallis.

Hindemith erhielt Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen

Für den Komponisten sei der Umzug in das Bauerndorf "wie eine Befreiung" gewesen, schätzt Susanne Schaal-Gotthardt. Eine Reihe von Werken entsteht dort, so das bedeutende Violinkonzert und mehrere Sonaten und Lieder. Worauf sich Hindemith früher nie eingelassen hätte, erzwingen die Verhältnisse. 1940 emigriert er in die ungeliebten Vereinigten Staaten und nimmt eine Professur an der Yale University an. Später sollte er die Rolle der USA und die Zuflucht, die er dort gefunden hatte, hoch anerkennen.

Trotz der angenommenen amerikanischen Staatsbürgerschaft und beachtlicher Erfolge in der Neuen Welt zieht ihn die Sehnsucht zurück nach Europa: 1951 nimmt er eine Professur an der Universität Zürich an und übersiedelt nach Blonay am Nordostufer des Genfer Sees. Seine letzten Werke entstehen dort, so die bis heute unterschätzte Kepler-Oper "Die Harmonie der Welt". 1958 wird sein Oktett in Berlin uraufgeführt; Paul Hindemith sitzt noch einmal an der Bratsche, obwohl er das öffentliche Spielen schon seit fast zwanzig Jahren aufgegeben hatte. Der Komponist erhält den Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen.



Nach seiner Rückkehr aus den USA entfaltete Hindemith eine rege Tätigkeit als Dirigent. Zuvor hat er nur selten den Stab in die Hand genommen, unter anderem in den zwanziger Jahren in Bochum. Die Aufnahme zeigt ihn bei seinem letzten Konzert im Konzerthaus Wien am 10. November 1963. Hindemith litt bereits an seiner tödlich verlaufenden Krankheit. Foto: Fondation Hindemith Blonay CH

Die Ausstellung im Frankfurter Kuhhirtenturm zeigt auch den Humor und die liebenswerten menschlichen Seiten des Komponisten: Seine Liebe zur Modelleisenbahn etwa, seinen Ordnungstrieb oder sein zeichnerisches Talent. Immer wieder stellte er seine Frau als "Löwe" dar, dem Sternzeichen, in dem sie geboren war. So auch auf der letzten, selbst gezeichneten Glückwunschkarte zum Jahreswechsel 1963/64. Sie spielt auf das 1962 vollendete Orgelkonzert an: Hindemith traktiert die Orgel, ein Löwe tritt den Blasebalg.

Das Hindemith-Kabinett im Kuhhirtenturm, Große Rittergasse 118, 60594 Frankfurt, ist sonntags von 11 bis 18 Uhr oder nach Vereinbarung geöffnet. Tel.: (069) 59 70 362. Zurzeit ist dort eine Sonderausstellung über Hindemiths Dirigenten zu sehen.

Eine Ausstellung "Begegnung mit Paul Hindemith" mit vielen Fotos und Dokumenten zeigt die Frankfurter Sparkasse noch bis 22. Januar 2014 in der Galerie in ihrem Kundenzentrum, Neue Mainzer Straße 49, 60311 Frankfurt. Sie ist Montag bis Mittwoch und Freitag von 9 bis 16 Uhr, Donnerstag bis 18 Uhr geöffnet.

Kollektive Verzückung: Nareh Arghamanyan und die Essener Philharmoniker spielen Tschaikowsky und Rachmaninow

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Nareh Arghamanyan. Foto: Marco Borggreve

Draußen hat es der Winter bisher nur zu einem Hauch von Schneeregen gebracht. Drinnen in der Essener Philharmonie bricht er mit voller Wucht los – zumindest musikalisch: Donnerschlag, heulender Schneesturm, glasige Erstarrung in Eis und Frost. Zu hören in Pjotr Iljitsch Tschaikowskys Erster Sinfonie, wenn man denn ihre Bezeichnung "Winterträume" als Leitfaden zum Zuhören begreifen will. Die Essener Philharmoniker krönen mit dem selten gespielten Werk, der "süßen Sünde" aus Tschaikowskys Jugend, ihr viertes Sinfoniekonzert.

Auch der Beginn zählt nicht zu den ewig wiederholten "Reißern" aus der Feder des russischen Komponisten: Die Ouvertüre zu Alexander Nikolajewitsch Ostrowskis Drama "Das Gewitter" – Vorlage für Leoš Janáčeks Oper "Katja Kabanova" – wurde überhaupt erst nach dem Tode Tschaikowskys uraufgeführt. Aufgewühlt und stürmisch bricht die Musik los, peitschende Fortissimo-Schläge künden das Gewitter an, dazwischen formulieren Englischhorn und Harfe über verhaltenen Tremoli der Violinen auch einen Moment zärtlichen Schwärmens. Tschaikowsky gestaltet in der Ouvertüre – dem Drama entsprechend – ein Bild innerer Zerrissenheit, die ihn bis in seine Spätwerke hinein begleiten sollte.

Unter dem Gastdirigenten Michael Sanderling — der in Köln Sergej Prokofjews "Krieg und Frieden" musikalisch veredelt hat — setzen die Essener Philharmoniker die eröffnenden

Donnerschläge präzis in den Saal, laden die Ruhe dazwischen lauernd auf, als konzentriere sich die Kraft der Natur erneut, um sich nach kurzem Crescendo knallend zu entladen. Für die atemlose Unruhe, die abrupten Risse in der Musik haben die Philharmoniker den richtigen Biss. Wenn sich die elementaren Gewalten beruhigen, die wunderbare Harfe Gabriele Bambergers über dem hellen Kräuseln der Violinen schwebt, stellen sich auch die Momente der Beruhigung ein, die den entscheidenden Kontrast zu den aufkochenden Fortissimo-Eruptionen bilden.

War es die Absicht Sanderlings, Tschaikowskys hochemotionale Musik zu zügeln, die schwärmerische Exaltation in die Grenzen eines sachlichen Klangs zu bannen? Jedenfalls lassen die Philharmoniker an diesem Abend den gelösten, frei schwingenden, sich in Farben intensivierenden Klang missen: In der "Gewitter"-Ouvertüre macht sich das bemerkbar, wenn Melodien nicht konsequent ausphrasiert werden. Ungünstiger wirkt ein gestauter Atem im zweiten Satz der Ersten Sinfonie: Nach einem verloren-schwermütigen Beginn kann sich das "cantabile" nicht recht entfalten, bleibt vor allem der Ton der Holzbläser zu körperlich.

Sanderling macht sich allerdings auf die Suche nach dem "Charakteristischen", etwa am Beginn des vierten Satzes mit seinen knöchernen Holzbläsern und dem monumentalen Ausbruch im Fortissimo, zu dem das Blech in all seiner Majestät hinzutritt. Die insistierenden Anläufe, mit denen Tschaikowsky das Material zu steigern sucht, wirken jedoch wie ein bemühtes Fugato. Ganz ungetrübt war die Winterpracht also nicht.



Temperament, durch Verantwortung gezähmt: Nareh Arghamanyan. Foto: Julia

Wesely

Von Jahreszeiten unabhängig der Mittelteil des Konzerts, Sergej Rachmaninows Rhapsodie über ein Thema von Paganini (op. 43). Die Pianistin Nareh Arghamanyan beginnt trocken und schnörkellos, als gehe sie an ein Stück von Paul Hindemith: klar und kurz ihr Anschlag, ausgeprägt das "marcato". Das "più vivo" der vierten Variation muss man ihr nicht zwei Mal hinschreiben: Sie intensiviert nicht nur das Tempo, sondern auch ihren kühl-perlenden Ton.

All die pianistischen Kunstgriffe, die sogar der Komponist vor der Uraufführung fürchtete, bewältigt die Armenierin ohne Mühe. Der Kontrast zur Dritten Variation mit ihren Bögen und dem ausdrucksvollen Solo-Fagott gelingt. Das "Dies Irae"-Motiv löst einen apokalyptischen Ritt im Orchester aus, der den Essener Musikern offenbar eher entgegenkommt als die zahlreichen Pianissimo- und Crescendo-Vorschriften Rachmaninows.

Arghamanyan nimmt das Pathos aus der Musik heraus, ohne sie farb- und emotionslos zu skelettieren; sie kann träumerisch, verspielt, kraftvoll zupackend und wuchtig spielen, erfasst den theatralischen Aspekt dieser Musik, ohne sie an die bloße pianistische Bravour zu verraten. Dass die Virtuosa im eleganten roten Kleid auch als solche ankommt, zeigt die Reaktion auf die Zugabe: eine "Fledermaus"-Paraphrase, bei der

die Finger über die Tasten huschen wie eine Schar vielbeiniger Strandkrabben auf der Flucht. Nach dem letzten Ton: ein kollektiver Seufzer verzückter Bewunderung.

Nächster Auftritt von Nareh Arghamanyan in der Region: Am 13. April 2014 spielt sie im Max Ernst Museum Brühl einen Solo-Abend.

Gezähmte Wildheit: Patricia Kopatchinskaja in der Essener Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Patricia Kopatchinskaja. Foto: Marco Borggreve

Auf die wohlige Sphäre berührungslosen Genusses war die in Moldawien geborene und in Wien aufgewachsene Geigerin Patricia Kopatchinskaja noch nie abonniert. Auch nicht auf die hochgezüchtete Virtuosität oder die augenzwinkernde Barbie-Erotik irgendwelcher geigenden höheren Töchter. Das hat ihr den zweifelhaften Titel der "jungen Wilden" eingebracht, den sie selbst einmal scherzhaft übersteigert hat: "Wildsau unter

Hausschweinen".

Wenn die Kopatchinskaja spielt, geht es um Wahrhaftigkeit und Tiefenschichten. "Wir spielen ja keine Noten, sondern Emotionen", sagte sie einer Interviewerin. Ihre Diskografie zeigt, wo sie diese findet: Beethoven ist der einzige "Klassiker", alle andere Musik für Violine und Orchester stammt von unbekannten oder zeitgenössischen Komponisten: Johanna Doderer, Gerd Kühr, Gerald Resch, Otto Zykan. Oder vom Klavierkollegen und -begleiter Fazil Say. Da ist ihre neueste Aufnahme – erschienen im Oktober – beinahe schon Mainstream: Konzerte von Igor Strawinsky und Sergej Prokofjew.

Im Konzert des London Philharmonic Orchestra in der Essener Philharmonie stand eben jenes Zweite Prokofjew-Konzert in g-Moll auf dem Programm. Schon der Einstieg ließ aufhorchen. Man kann es ganz anders beginnen als die moldawische Geigerin. So wie Jascha Heifetz etwa, der eine rasche, klare Introduktion spielt, orientiert am Ideal der vom Komponisten propagierten "neuen Einfachheit". Oder wie Geneviève Laurenceau: Sie formt eine russische Seelen-Kantilene, dunkel-vibrierend und voller Schmerzenslust.



Konzert in der Philharmonie: Patricia Kopatchinskaja und Dirigent Vladimir Jurowski.

Foto: Sven Lorenz

Patricia Kopatchinskaja sieht diese schlichte Intervallfolge in einem anderen Licht: Sie startet leise, als habe sie einen Fetzen einer Melodie wie zufällig aus der Luft gefangen und banne ihn nun in den Zauberkreis ihrer Geige. Das Orchester unter seinem grandiosen Dirigenten Vladimir Jurowski – einem der Aufsteiger des neuen Jahrtausends – folgt dieser fragend formulierten, im Ton sanft, aber aufgerauten Kantilene in leisen Schatten, behutsam erblühenden Bläsermomenten, lässt die barfüßige Geigerin auf sattfarbige Bassklarinetten- und Fagott-Teppichen traumwandeln. Auch der erste Höhepunkt bleibt diskret: Prokofjew schreibt gedämpfte Lautstärken zwischen Pianissimo und Mezzoforte vor.

Mit der "Wildsau" war es da nix. Auch wenn die Geigerin in Figurationen, Doppelgriffketten und Arpeggien zur Sache geht, mit feurig-risikobereitem Strich, mit unglaublichen Farben, mit expressiven hohen Tönen auf den tiefen G- und D-Saiten. Aber Kopatchinskaja sucht nicht exzentrisch nach dem Effekt eines wilden, rauen Tons. Sie verzärtelt auch nichts, sondern bricht den Ton im zarten figurierten Spiel, in der Dichte der Details, in den zugespitzten, virtuosen Parforce-Momenten des dritten Satzes.

Aber die Geigerin opfert deshalb nicht auf den rissigen Altären des kompromisslos "hässlichen" Zugriffs. Sie hält auch das Überdrehte, die Anflüge des Grotesken stets im Zaum. Das ist keine faule Kompromissbereitschaft, um den Zuhörern die Zumutung der Musik zu ersparen. Es ist dem Blick auf Prokofjews Intention geschuldet: "Neue Einfachheit" heißt ja auch, sich in der expressiven Wut nicht zu verlieren. Wunderbar ist, wie Kopatchinskaja ihr Spiel-Temperament in Bezug zu den Farben des Orchesters setzt. So erreicht sie gemeinsam mit den vortrefflichen Londoner Künstlern die emotionale Tiefenschicht einer Musik, die andere eher kühlartistisch verstehen.

Das London Philharmonic und sein russischer Dirigent verstehen sich gut: Sergej Rachmaninows letztes Orchesterwerk, die "Sinfonischen Tänze", gibt dem Orchester jede Chance, von prächtigen Soli bis zu satten Klangflächen alle Facetten seiner Kultur zu zeigen. Und für Nikolai Rimski-Korsakows Suite aus der Oper "Die Nacht vor Weihnachten" findet es die glitzernde Helle der oberen Register, die teuflische Tiefe des gedämpften Blechs, den aggressiven rhythmischen Prunk in der scharfkantigen Polonaise. Und man fragt sich, warum es in den Theatern zu Weihnachten immer nur "Hänsel und Gretel" gibt: Russland bietet bezaubernde Opern fürs Fest — es müsste sie nur mal jemand auf die Bühne bringen!

Ruhrgebiets-Flamenco: Rafael Cortés brilliert in der Lichtburg Essen

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Rafael Cortés in der Lichtburg Essen. Foto: Hanns-Peter Huester

Dieses Konzert ist mehr als Tradition, es ist Kult: Alljährlich in der Vorweihnachtszeit kommt Rafael Cortés in die Lichtburg.

Der Gitarrist, der sich nicht entscheiden will, wie weit er Spanier, oder Essener ist, bringt Freunde mit und spielt einen Abend in Essens größtem Kinosaal. Und der ist knallevoll: Im Foyer wehen die harten Konsonanten des "Castellano" durch den Raum. In der Pause diskutieren die Stamm-Besucher, die sich an jedes Konzert der Jahre zuvor erinnern. Spanier und Spanienfreunde mischen sich mit Menschen, die einfach Cortés' spezielle Mischung aus Flamenco, Jazz, Rock und Latin-Anklängen mögen.

Jugendliche sind wenige darunter: Cortés passt nicht zum Mainstream, nicht zu lulligem Wohlfühl-Pop, nicht zu maschinell stampfenden Disco-Beats. Er spielt einen anspruchsvollen Stil. Seine Mischung aus nachdenklichen Balladen, impulsiven rhythmischen Exzessen und klugen wie lebensfrohen Jazz-Elementen sperrt sich dem anstrengungslosen Hören. Aber sie passt auch nicht in die Fesseln klischeehafter Folklore oder in die Regeln des klassischen Flamencos, der oft in der Nachahmung vergangener Größen erstarrt.

Sein Publikum jedoch fesselt er nach wenigen Akkorden: Er spielt einige Motive an, erweitert sie zu einer schweifenden Melodie, spinnt sie meditativ aus, scheint sich im Improvisieren zu verlieren und kehrt dann mit impulsivem Akkordschlag zu hartem Rhythmus und grellen Akkorden zurück. Da kommen einem Bilder in den Sinn: Ein einsamer Gesang in einer kargen Bergwelt. Melismen aus der Musik der Mauren und Gitanos, die über eine ausgedörrte Ebene wehen. Liebesraunen in üppigen Parks, Trauergesänge an öden, steinigen Wegen. Innere Landschaften, die wenig zu tun haben mit den verkitschten Bildern iberischer Tourismus-Klischees, aber viel mehr mit der Härte und dem Zauber der Landschaft Andalusiens.

Der Flamenco, den Cortés pflegt - und das ist eine seiner

ursprünglichen Wurzeln — hat zwar mit einer urwüchsigen Erotik zu tun, aber noch viel mehr mit einem harten, kargen Leben, mit existenziellem Leid, mit dem traurigen Gesang gebrochener Hoffnungen, aber auch mit dem hochfahrenden Aufbegehren von Menschen, die sich vom Schicksal nicht brechen lassen: Der Stolz einer Schicht, die nach unten gedrückt wurde, aber ihren Kopf hoch erhoben hält.

Cortés bleibt nicht im klassischen Flamenco stecken: Technisch souverän und musikalisch tiefsinnig verbindet er Tradition und Fortschritt. Für ihn sei es ein Glück gewesen, im Ruhrgebiet aufgewachsen zu sein, sagte er einmal in einem Interview. Nirgends sonst hätte er in seiner musikalischen Entwicklung all die verschiedenen Einflüsse aufsaugen können, die seinen Stil heute prägen.

Kreativer Mix musikalischer Kulturen

Da sind der unverfälschte Flamenco aus Granada, die "Alegría" aus Cádiz, die balladesken Töne aus der andalusischen Musik, die kraftvolle, schroffe Farruca. Da ist das Herkommen seiner Familie: Flamenco seit Generationen. Da sind die alten Gitarristen wie sein Lehrer El Macareno. Aber da sind auch die Einflüsse des Jazz und des modernen Rock. Die raffinierten und tief ausgeleuchteten Harmonisierungen. Und der Mix der musikalischen Kulturen. Cortés, immer neugierig, nimmt sie auf – bis hin zum alten polnischen Tango, den er auf einer Tournee durch das östliche Nachbarland zufällig im Radio hört.

Wie ausgeprägt der Personalstil des weltweit gefeierten Gitarristen inzwischen geworden ist, lässt sich auf seiner gerade erschienenen CD "Cagiñí" hören. Einige der Stücke spielte Cortés auch in der Lichtburg. Denn er kommt nicht allein: Unter seinen Freunden auf der Bühne spielt Rafael Cortés junior mit, die bekannten Gitarristen Juanfe Luengo und Miguel Sotelo mit seinem markanten Gesang. Oder Gonzalo Cortés, der mit seinem "cante" einen spröden, archaischen Ton in das Konzert bringt.



Rafael Cortés; im Vordergrund die Tänzerin Rafaela Escoz Foto: Hanns-Peter Huester

David Bravo grundiert wie so oft den Rhythmus — mal kantig, mal geschmeidig. Wieder fasziniert Rafaela Escoz mit der kühlen Glut ihres Tanzes. Ihre hochvirtuose Fußtechnik im rasanten Konzertfinale ist nicht genug zu bewundern, vor allem, weil zur eigenwilligen Musik von Rafael Cortés nicht einfach traditionelle Schritte zu kombinieren sind. Miriam Suárez von der Essener Band "A solas sin mi" und Riccardo Doppio bringen Pop-Anklänge ein, können aber nicht mit den urwüchsigen, aufgerauten Stimmen von Rebecca Carmona und Gonzalo Cortés konkurrieren. Als einzige Zugabe nach zwei wie im Flug vergangenen Stunden reißt der Evergreen "Tico Tico" mit irrsinnigem Tempo die Fans aus den Kinosesseln.

In der Region tritt Rafael Cortes am 20. Dezember wieder auf: In der Essener Erlöserkirche spielt er bei einem Benefizkonzert zu Gunsten der Eggers-Stiftung. Mit dabei sind die Sopranistin Richetta Manager und der Chor "Gospel & More". Am 2. Februar 2014 sind Cortés und seine Freunde im Scala-Club in Leverkusen zu Gast, am 8. März 2014 kommen sie nach Mülheim in den Ringlokschuppen.

Weltklasse: Das English Concert mit Händels "Messias" in der Essener Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014
Dublin, April 1742: Im neuen Konzertsaal in der Fishamble
Street drängen sich mehr als 700 Damen und Kavaliere, um ein
Musikstück zu hören, das die Kritik der damaligen Tage als
"bestes Musikstück, das je zu hören war", betitelt hat.
Händels "Messias", aufgeführt von vermutlich 32 Sängern der
beiden Kathedralchöre von St. Patrick und Christ Church,
"bezauberte Herz und Ohr gleichermaßen".

In der Philharmonie Essen herrschte kein solches Gedränge, als Orchester und Chor des "English Concert" den Oratorien-Evergreen wieder einmal aufführten. Aber der Saal war gut gefüllt – und die Zuhörer wurden Zeugen einer Aufführung, die man ohne Umschweife als musterhaft einordnen möchte.



Der Dirigent Harry

Bicket. Foto: Richard Haughton

Chor und Orchester entsprachen in etwa der Größe der Ensembles der Uraufführung; Dirigent Harry Bicket, seit 2007 künstlerischer Leiter von "The English Concert", besetzte auch die für London hinzugefügten Oboen und ein Fagott. Die Bassgruppe war mit zwei Kontrabässen und Celli ausreichend stark besetzt, um eine warme Grundierung des Klangs zu erreichen – ganz im Sinne Händels, wie wir aus diversen Studien wissen.

"The English Concert" pflegt den unorthodoxen Klang weiter, den Gründer Trevor Pinnock etabliert hat: in den Geigen ein vibratoloser, aber nicht grell gezogener Ton, in den Bässen markante Akzentuierungen statt scheuer Zurückhaltung. Die Bläser allerdings waren in Essen etwas zu abgedrängt und konnten – bis auf wenige Piano-Momente – ihre Farbe nicht durchsetzen. Bei der Größe der Philharmonie wäre eine zusätzliche Oboe nicht überflüssig gewesen.

So gelang es Bicket und seinem Ensemble, Herz und Ohr zu bezaubern: In der Einleitung wählt er ein betont langsames Grave, das die Dissonanzen wirken lässt. Auch den Chor "Behold the lamb" nimmt er — als Einleitung zum zweiten Teil, der Betrachtung des Leides Jesu — sehr gemächlich: Der Beinahe-Zerfall der Phrasierung signalisiert eine aus den Fugen geratende Welt.

Auf knallige Demonstration akzentuierter Rhythmen verzichtet Bicket weise. Das heißt für ihn nicht, Prägnanz zu vergessen oder Konturen zu verschleifen. Der Chor "And the glory of the Lord" ist in einem elegant schwingenden Rhythmus gefasst. Im schwer auftretenden Grave nach französischer Art kommen die Punktierungen zu ihrem expressiven Recht. Und in den Tempi kennt Bicket das erregte Presto, das fiebrige Tremolo, ohne je mit einer Hatz durch die Noten den Ausdruck der Musik zu gefährden.

Einen Genuss für sich bietet der Chor: Dem Wohlklang opfern die Sängerinnen und Sänger nicht; ihre staunenswerte Expressivität entspringt aus einem intimen Blick auf Händels Musik. Wie vortrefflich sie die Artikulation und die Balance der Stimmgruppen beherrschen, macht schon "And the glory of the Lord" deutlich. Wenn der Bass den Satz "and the mouth of the Lord hath spoken it" kraftvoll-dunkel hervorhebt, wird nicht nur der theologische Sinn des Wortes Gottes als wirkmächtiger Kraft herausgehoben, sondern gezeigt, wie die musikalische Struktur von Händel genau auf dieses Ziel hin angelegt ist.

Dass die Sänger die Praxis der Verzierung bewundernswert präzis beherrschen, mutet schon fast selbstverständlich an. Aber die dynamische Entwicklung des makellos artikulierten berühmten "For unto us a child is born" signalisiert noch eine andere Klasse: Erst auf "wonderful" ist der volle Glanz des Klanges erreicht, entfaltet sich eine stets transparent gehaltene Leuchtkraft, die später das "Halleluja" aus der Chorschinken-Ecke erlöst und zu einem Paradebeispiel exquisiter Klangkultur erlöst: Strahlende Erhabenheit, mit dem nötigen Pathos, aber ohne Pomp.



The English Concert. Foto: Richard Haughton

Das Orchester hat an diesem klanglich vielgestaltigen Kosmos seinen entscheidenden Anteil. Wir hören Solisten, die in jeder Phase den von Händel angezielten Affekt im Auge behalten. Wir hören einen sorgsam ausgehörten, plastischen Gesamtklang mit sparsam eingesetzten rhetorischen Akzenten. Wir hören einen natürlichen, nie manierierten Stil in Tongebung, Strich und Phrasierung, einen leuchtenden, weichen Geigenton, sonore Celli ohne Grummeln, präzis intonierte Trompeten, die sich nicht vordrängen.

Die Solisten können sich in der Qualität des Ensembles behaupten. Jennifer Johnstone veredelt ihre wundervollen Alt-Arien mit unangestrengter Stimme, macht aus "He was despised" einen demütigen Moment der Betrachtung, der keiner strimmlichen Kunstgriffe bedarf, um innerlich zu berühren. Bei Joshua Ellicott gefällt das verhalten gesungene "Thy rebuke hath broken His heart". Wenn der Tenor dramatisch deklamiert, fehlt ihm die Stütze und die Stimme kommt ins Flackern.

Der Bass Benjamin Bevan hält sich in seinem Paradestück, der Arie "Why do the nations so furiously rage" mit dem koloraturgesättigten Aufruhr stark zurück, macht keine Show der "tobenden Heiden", verschenkt aber ein wenig die expressive Zuspitzung. Doch in den begleiteten Rezitativen des ersten Teils überzeugt Bevan mit einer lockeren, prägnanten Artikulation und treffsicher gesetzten Verzierungen.

Die Dunkelheit der Welt, die von Gottes Licht erhellt wird, stellt er — mehr mit Mitteln der Dynamik als der Färbung — ausdrucksvoll dar. Ein wenig aus der Reihe fällt Julia Doyle: ein zarter, klanglich begrenzter Sopran, sensibel geführt, aber für die strahlende Erlösungsfreude etwa von "Rejoyce greatly" zu klein. Mit Konzerten wie diesem positioniert sich die Philharmonie vorteilhaft: In London, Paris oder New York ist der "Messias" nicht besser zu hören!

Die Schule des "guten Singens": Juan Diego Flórez in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Die Philharmonie Essen.

Foto: Werner Häußner

Einen Sänger wie Juan Diego Flórez auftreten zu lassen, mutet eigentlich als pure Verschwendung an. Schon Theodor W. Adorno hat angemerkt, heute werde nur noch das Material als solches gefeiert. Und Adornos "heute" liegt über 50 Jahre zurück. Seither hat sich die Lage auf dem Sängermarkt weiter verdüstert.

Stimmen, die früher sogar in der italienischen Provinz von der Bühne gezischt worden wären, feiern bejubelte Triumphe: technisch unfertig, stilistisch traditionslos, präsentieren sie verquollene Töne mit Kraft und Lautstärke, mit erschreckenden Defiziten in Atem und Artikulation. Egal: Laut ist schön und schön ist laut – das gilt zumindest für das italienische Fach. Was soll da noch ein Belcantist mit einer perfekt gebildeten Stimme wie Flórez?

Und dennoch: Auch wenn die Fetischisten, die einen Sänger schon feiern, wenn er sich irgendwie durch die Partie geschummelt hat, alle Kriterien des guten Singens als bloße Geschmacksurteile diffamieren: Der Gesang, der den klassischen Schulen des Belcanto folgt, fasziniert die Menschen noch immer. Vor allem, wenn sie ein unverbildetes Gehör mitbringen und sich von den hochgepuschten Namen der Klassik-PR nicht blenden lassen. Das atemlose Lauschen, die Stille im Saal, die gebannte Stimmung sprechen für sich. Das Gefühl, die Zeit stehe still, während die Töne fließen, die Entspannung beim Zuhören: das sind Reaktionen auf Sänger wie Flórez. Der Psychologe möge erforschen, woran das liegt. Die Beobachtung sagt: Der perfekt gebildete Gesang teilt sich dem Zuhörer mit – auch wenn er über die technischen Voraussetzungen keine Kenntnis besitzt.

So gesehen, war das Konzert des Peruaners in der Philharmonie Essen dann doch keine Verschwendung. In seiner Stimme teilt sich die Faszination des "schönen Singens" mit. Selbst wenn er Salon-Petitessen bringt wie Francesco Paolo Tostis hübsche, naive Canzonen. Bei Flórez gibt es keinen falschen Schmelz, kein sentimentales Schmachten, sondern strenge, disziplinierte Tongebung. Aber dafür ein technisch abgesichertes, völlig entspanntes Piano ("Ideale"), ein grandioses Diminuendo ("Vorrei morire"), und einen leuchtenden hymnischen Ton ("L'alba separa dalla luce l'ombra").

Ähnlich behandelt Flórez die Arien aus drei im spanischen Sprachraum bekannten Zarzuelas von Pablo Luna ("La pícara molinera"), Reveriano Soutullo ("El ultimo romántico") und José Serrano ("El trust de los tenorios"): Montserrat Caballé hat solche melodischen Kostbarkeiten schalkhaft zu Charakterstückchen geformt; Juan Diego Flórez gibt ihnen eine fein sentimentale Stimmung, ohne sie an den Schmalz zu verraten. Die Stimme bleibt dabei ausgeglichen geführt — bis in die strahlende Höhe hinein. In solchen Momenten erinnert er an den unübertroffenen König der klassischen "leichten" Muse, den irischen Tenor John McCormack (1884-1945).

Runder, ausgeglichener Ton über den gesamten Stimmumfang

In der Oper nähert sich Flórez mittlerweile dem legendären Alfredo Kraus. Dieser 1999 verstorbene Belcantist stand in einer Zeit des oft kruden, mit Lautstärke protzenden Verismo-Gesangs für stilistische Finesse und technischen Schliff. Die wehmutsvolle Legato-Linie in "O del mio amato ben", der wohl berühmtesten der Arien "im alten Stil" des Wahl-Sizilianers Stefano Donaudy, dürfte Flórez derzeit niemand nachmachen. Ebenso wenig wie die elegante, bruchlose Phrasierung auf einem Atem.

Mit solchen Vorzügen kann Flórez auch in zwei Arien aus Händels "Semele" aufwarten: Oft wird heute übersehen, dass die Gesangsschulen des 18. Jahrhunderts das Legato, die Rundung und des Ausgleich des Tons über den gesamten Stimmumfang hinweg fordern. Flórez bringt alles das mit – aber ihm fehlt in diesem Fall das stilistische Rüstzeug: Die Arien sind zu verschlafen im Tempo, zu wenig akzentuiert artikuliert. Daran hat auch der Pianist Vincenzo Scalera, ein hochberühmter Begleiter führender italienischer Sänger, seinen Anteil: Er spielt Händel, wie man "arie antiche" vor fünfzig Jahren begleitete: zäh, mit dickem Ton und üppigem Pedal.

Leider blieb Scalera auch im Feld des romantischen Belcanto den Klavierparts einiges schuldig. Technisch sind die Triolen, Sextolen, Dreiklangbrechungen, Arpeggi und Legato-Melodien nicht anspruchsvoll, gestalterisch umso mehr. Jeder Ton braucht seine Schattierung, seine Farbe. Scalera spielt das mitunter, als korrepetiere er bei einer Bühnenprobe.

Auf dem Weg zu Donizetti und Meyerbeer

Und Juan Diego Flórez zeigt, wohin sein Weg gehen wird: zu Donizetti, zu einigen ausgewählten Verdi-Partien, vielleicht auch zu Meyerbeer. Die Romanze des Raoul aus "Les Huguenots" gelingt ihm mit makelloses Bögen, perfekt in die Linie eingebundenen Höhen, einer kühlen Tongebung voller Finesse im Detail. Dabei ist der Klang der Stimme so unforciert tragfähig, dass man sich Flórez im Meyerbeer-Jubiläumsjahr

2014 gerne in einer Rolle dieses nach wie vor unterrepräsentierten Giganten des 19. Jahrhunderts vorstellt.

Keine Frage, dass Flórez mit der sehnsuchtsvollen Farbe in seiner Mittellage für Come un spirto angelico" aus Donizettis "Roberto Devereux" ein ansprechender Interpret ist. Die Tessitura liegt ihm und hilft seinem Tenor, sich tragend im Raum zu entfalten. Flórez kleidet diese Abschiedsarie in einen elegischen Ton, hält sich in den Färbungen nobel zurück und beschwört einen Stil des Singens, wie er vor der kraftvollen Expressivität eines Enrico Caruso á la mode gewesen ist.

Sein feines Vibrato ist nicht aufgedrückt, wie etwa bei neoitalienischen und osteuropäischen Sängern heute üblich,
sondern wächst gleichsam natürlich mit einem gesund und
substanzvoll gebildeten Ton. Das hilft ihm auch in Verdis "Je
veux encore entendre ta voix" aus der selten gespielten Oper
"Jérusalem" – einer Bearbeitung des frühen Werks "I Lombardi
alla prima crociata". Allerdings zeigt diese Arie auch Flórez'
derzeitige Grenzen: Das Rezitativ ist zu neutral geformt; es
"spricht" nicht, verleugnet in seiner streng gefassten vokalen
Disziplin, dass Verdis Oper schon einer anderen Zeit angehört
als die elegischen Helden Donizetti.

Dennoch: Flórez' Autorität als souveräner Gestalter erfährt dadurch keinen Abbruch; eine Kompetenz, die er in den Zugaben eindrucksvoll und zum Jubel des Publikums bestätigt: Rossinis augenzwinkernder Bolero "Mi lagneró tacendo", Flotows "M'appari", die italienische Version der Arie "Ach so fromm" aus "Martha", und "La donna é mobile" als "Rausschmeißer" — in einer Formung, die Klassen über der Bemühung liegt, mit der Vittorio Grigolo auf demselben Podium vor kurzem sein Publikum unterhielt.

Zwischen Avantgarde und Neo-Romantik: Krzysztof Penderecki ist 80 Jahre alt

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014



Krzysztof Penderecki. Foto: Marek Beblot

Seine Musik kennen auch Menschen, die mit zeitgenössischer klassischer Musik nichts anfangen können, und seine Anfänge als weltweit renommierter Komponist sind eng mit Nordrhein-Westfalen verbunden: Heute, am 23. November, feiert Krzysztof Penderecki seinen 80. Geburtstag. Vergleichbar ist seine Popularität vielleicht noch mit Philip Glass oder Arvo Pärt – aber sonst gibt es nur wenige "klassische" Komponisten, die seine Breitenwirkung erreichen.

Das Geheimnis hinter der ungewöhnlichen Akzeptanz liegt nicht allein in Pendereckis jüngsten Crossover-Konzerten oder in seiner Filmmusik. Der Pole hat die Frage, wie Komponieren heute geht, für sich klar beantwortet: "Ich glaube an eine Musik, die Wurzeln hat", sagte er 2003 in einem Interview. Und aus diesen Wurzeln der europäischen Musik, die man "nicht vergessen darf", schöpft Penderecki mit ungeheuerer Energie einen Teil seiner Inspiration.

Seine kreative Rückwendung, oft als Neo-Romantik

kategorisiert, hat ihm nicht nur Freunde eingebracht. Kritiker und Komponisten-Kollegen stoßen sich an einem Stillstand, den Penderecki unverblümt zugibt: Seit vielen Jahren habe sich sein Musikstil nicht mehr geändert. Helmut Lachenmann wird mit dem spöttischen Wort zitiert, Penderecki sei der "die tonalen Paarhufer anführende Herr Penderadetzky".

Das war nicht immer so: Mit seinen ersten Erfolgen wurde er unter die Avantgarde Europas eingereiht: "Aus den Psalmen Davids" erregte 1958 Interesse; da hatte er gerade sein Studium am Krakauer Konservatorium beendet. 1959 gewann er bei einem polnischen Wettbewerb gleich drei Preise: Er hatte seine Stücke unter verschiedenen Namen eingereicht. Am 16. Oktober 1960 führte Hans Rosbaud bei den Donaueschinger Musiktagen "Anaklasis" auf. Das Stück für Streicher und Schlagzeug katapultierte den 27-jährigen Polen in die Sphäre der Berühmtheit. Sein "Threnos" für die Opfer von Hiroshima (1961) war jahrelang das meistgespielte zeitgenössische Werk.

"Die Avantgarde ist gestorben"

Doch längst legt Penderecki keinen Wert mehr darauf, zur Avantgarde zu gehören. Er habe sehr früh in seinem Leben Entdeckungen gemacht, sagte er im Interview. "Und dann habe ich festgestellt, dass ich nicht mein ganzes Leben lang Cluster schreiben will. Oder wieder etwas Neues erfinden, damit man in der ersten Reihe der Avantgarde steht. Die Avantgarde ist gestorben, das hat zehn Jahre gedauert, ca. von 1950 bis 1960, danach war es vorbei. Diejenigen, die das nicht verstanden haben, machen weiter, aber das ist sehr epigonal."

Die "Wende" kam recht früh in Pendereckis Biografie. Die "Flourescences für Orchester" waren 1962 noch im damaligen Mainstream der Moderne eingeordnete Erforschungen klanglicher Möglichkeiten. Penderecki nannte es ein dekadentes Stück, das das klassische Orchester zerstört. Danach sei ihm klar gewesen, dass es für ihn so nicht weitergehe. Er schrieb ein "Stabat Mater", ein Stück für Chor a cappella, das 1966 in die

"Lukas-Passion" aufgenommen wurde.

Kunstpreis NRW und Folkwang-Lehrauftrag

Dieses groß angelegte Oratorium war ein Auftragswerk des Westdeutschen Rundfunks anlässlich des 700jährigen Weihejubiläums des St. Paulus-Doms in Münster und wurde 1966 dort uraufgeführt. Der junge Komponist, damals 30 Jahre alt, hatte zum ersten Mal die erträumte große Form realisiert. Seine Studien des Kontrapunkts des 16. Jahrhunderts, die Entdeckung Bruckners als post-romantischen Symphoniker, die Referenzen auf Schostakowitsch, aber auch die Erfahrungen mit der Avantgarde, mit moderner Klangerzeugung und mit der menschlichen Stimme flossen in diesem Werk zusammen.

Der Erfolg war überwältigend: Mit Aufführungen in Warschau und Krakau durfte er zum ersten Mal im kommunistischen Polen geistliche Musik im Konzertsaal darbieten. Die Folkwang Hochschule in Essen bot ihm eine Dozentur. Von 1966 bis 1968 lehrte und lebte Penderecki mitten im Ruhrgebiet.

Die "Lukas-Passion" brachte Penderecki mit dem Großen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen die zweite bedeutende internationale Auszeichnung ein. Unter seinen zahllosen Preisen und Titeln zeigen einige weitere, dass er mit der Rhein-Ruhr-Region dauerhaft verbunden war — so der Musikpreis der Stadt Duisburg 1999 und der Staatspreis des Landes 2002. Außerdem ist er Ehrendoktor der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster.

Mit seinen Werken erwarb er sich in den folgenden Jahrzehnten die Zustimmung des Publikums. Die Ablehnung von Teilen der Musikkritik und der komponierenden Kollegen blieb. Seine erste Oper, "Die Teufel von Loudun" (1969) erhielt bissige Kritiken. Dem Werk, das Rolf Liebermann für die Hamburgisch Staatsoper in Auftrag gegeben hatte, warf etwa Joachim Kaiser in der "Zeit" die "banale Bilderfülle" des Textbuchs vor, notierte einen "Eindruck der Trostlosigkeit und Uninspiriertheit". Der

Großkritiker ätzte, die Musik zu den "Teufeln von Loudun" klinge oft deprimierend simpel und monoton.

Ironische Kritik an Pendereckis Werken für Musiktheater

Auch "Paradise Lost" (1978) kam nicht besser weg: Heinz Josef Herbort kommentierte die Musik zu der "sacra rappresentazione" nach Milton mit hintersinniger Ironie: Penderecki beherrsche seine seit zwanzig Jahren bekannten Techniken so gut, dass er von ihnen nicht mehr loskomme. "Paradise Lost" war 2001 in Münster wieder einmal zu sehen: Der Eindruck, Penderecki habe nur seine erprobten, längst bekannten Mittel eingesetzt, ist nicht von der Hand zu weisen.



Auch als Dirigent eigener und fremder Werke genießt Penderecki einen exzellenten Ruf. Seine Beethoven-Dirigate etwa werfen stets ein erhellendes Licht auf den Komponisten-Kollegen aus der Vergangenheit. Foto: Ludwig van Beethoven Association, Bartosz Koziak

Trotz allem: Der Erfolg blieb und bleibt Penderecki treu. Sein Werkverzeichnis ist immens. Seit 1972 sind die Sinfonien Nummer eins bis fünf, sieben und acht entstanden; die noch fehlende Sechste will der Komponist demnächst vollenden. Seine

Gerhart-Hauptmann-Oper "Die schwarze Maske" traf ebenso wie seine komische Oper "Ubu Rex" auf weltweite — leider nicht anhaltende — Aufmerksamkeit.

Mit "Dies Irae", einem Oratorium zum Gedächtnis der Opfer von Auschwitz (1967) begann eine Reihe großer Werke für Chor, Solisten und Orchester: "Kosmogonia" (1970) zum 25-jährigen Bestehen der UNO; ein "Te Deum" (1980), das er nach eigenen Worten spontan nach der Wahl Karol Woityłas zum Papst geschrieben hat; schließlich das "Polnische Requiem" von 1984 und ein "Credo" 1998. In diesem Jahr wurde seine Messe für den Thomanerchor uraufgeführt — ein Beitrag zum 700jährigen Bestehen dieser Leipziger Institution von Weltgeltung.

Ein Publikum, das klassische Konzerte, noch dazu mit Musik von heute, kaum je einmal live erlebt, kennt Penderecki dennoch – vielleicht sogar, ohne es zu wissen: Die Soundtracks von Filmen wie "Shining" von Stanley Kubrick, "Shutter Island" von Martin Scorsese oder David Lynchs "Wild At Heart" stammen von ihm. Bei seinen Festival-Auftritten mit dem Radiohead-Gitarristen Jonny Greenwood in Polen und in England wurde er von 50 000 Besuchern wie ein Pop-Star gefeiert.

Seit etwa 1998 konzentriert sich Penderecki auf Solokonzerte und Kammermusik. Viele Werke schrieb er für berühmte Interpreten, etwa ein Cello-Capriccio für Siegfried Palm oder das Zweite Violinkonzert ("Metamorphosen") für Anne-Sophie Mutter. Im Dezember führt die Geigerin in New York sein neues Werk auf, die Sonate "La Follia" für Violine solo. Und der Komponist bekennt, er habe im Kopf noch Stoff für zwanzig Jahre Arbeit – unter anderem an einer Oper "Fedra" als Auftragswerk der Wiener Staatsoper.

Das MDR Fernsehen zeigt heute, 23. November, 23.30 Uhr, einen Film von Anna Schmidt über Krzysztof Penderecki: "Wege durchs Labyrinth".

In Münster steht ab 18. Januar 2014 das Tanztheater "Das

Schloss" nach Franz Kafka auf dem Programm des Stadttheaters. Zur Choreografie von Hans Henning Paar erklingt der vierte Satz von Pendereckis 3. Sinfonie.

Offenheit und Fluss: Wie Tzimon Barto Bachs Goldberg-Variationen spielt

geschrieben von Günter Landsberger | 11. April 2014

Beim Konzert in der Philharmonie Essen sitze ich diesmal ganz

vorne, ziemlich genau in der Mitte der allerersten Reihe. Bei

Bachs "Goldberg-Variationen" mit dem Solisten Tzimon Barto tut

diese Nähe gut.

Tzimon Bartos Klavierspiel ist Spiel und Arbeit zugleich. Es wirkt gelöst und doch auch angespannt; sein Spielen ist bei aller, mitunter tänzerischen Gelöstheit doch zugleich von erkennbarer Mühe, von einer außergewöhnlich konzentrierten Anstrengung geprägt.

Vergleiche mit anderen Aufnahmen der Bachschen Goldberg-Variationen, also Aufnahmen auf CDs mit Gould, Gavrilov, Koroliov, Tureck, Zhu Xiao-Mei, Stadtfeld, Schiff, stellen sich unversehens ein. Ich erinnere mich zumindest kurz an sie, lasse jedoch diesem noch nie gehörten Interpretationsangebot Tzimon Bartos den gebührenden Vorrang.

Das Scheue und das Zarte

Das Leise der Aria am Anfang kommt sehr leise, ihr Langsames geradezu betont langsam zur Geltung. Umso stärker dann der Kontrast der 1. Variation dazu! Überhaupt steht das Verhaltene, das Scheue, das Zarte im Wechsel mit dem Energischen, dem Kraftvollen, auch dem Tänzerischen.

Es ist der Auftakt zu einer Reihe von insgesamt vier Konzerten. In den nächsten drei Konzerten werden Mitsuko Uchida (22.1.2014), Lise de la Salle (16.2.) und Christian Zacharias (16.3.), die von ihnen ausgewählten Werke von Beethoven, Chopin und Schubert nicht bloß spielen, sondern auch mit Hilfe erläuternder Worte vorstellen.

Da ich die Goldberg-Variationen (BWV 988) einigermaßen zu kennen glaube, habe ich mir ein Programmheft diesmal gar nicht gekauft. Ich bin also überrascht, dass nach der längeren Pause, mit der ich nicht unbedingt gerechnet hatte, Tzimon Barto seinen Sprechpart eigen-sinnig anders gestaltet, ehe dann (erneut überraschend) noch ein anderes Bachsches Werk (BWV 590) den pianistischen Abschluss bildet.

Worte aus dem Mittelhochdeutschen

Erstaunlich artikuliert, mit sehr guter, fast akzentfreier Aussprache trägt er Texte von Hans Sachs, Walther von der Vogelweide, Heinrich von Morungen und Angelus Silesius vor. Eine strenge Chronologie zählt dabei nicht. Den historisch mittleren Text des Hans Sachs über den einbeinigen Kranich zieht er vor, bringt dadurch effektvoll die Lacher auf seine Seite und öffnet so die Verständniswilligkeit des Publikums für die nachfolgenden Texte. Zu den neuhochdeutschen Übersetzungen der mittelalterlichen Gedichte bietet er jeweils auch den mittelhochdeutschen Text.

Ob dabei wohl von jeder und jedem bemerkt worden ist, dass Tzimon Barto hierdurch eine zwar leise, gleichwohl fundamentale Veränderung kenntlich macht? Von der neuhochdeutschen Übersetzung der mittelalterlichen Liebeslyrik her zum mittelhochdeutschen Original hin erfolgt jeweils ein Wechsel der Geschlechter: Aus mittelhochdeutsch "sie" wird neuhochdeutsch "er". Auch hier im Wort und seiner Wahl wird also variiert: Liebe ist Liebe, sei sie nun heterosexuell oder homosexuell, lautet die verhaltene, durchaus verschwiegene Botschaft der Textabfolge. Doch wer versteht schon mittelhochdeutsch aufs Wort?

In Fragen der einfallsreichen, plausibel sein wollenden, identifizierenden Festlegung im Alltag, hier der eines Kochs und der seines Herrn (vgl. Hans Sachs: "Der Koch mit dem Kranich"), in Fragen der traditionell dingfest zu machenden Festlegung auf die geschlechtliche Zuordnung der Liebenden (vgl. Walther von der Vogelweide; Heinrich von Morungen), wie auch in Fragen der festen Zuordnung im Verhältnis von Gott und Mensch, von Mensch und Gott (Angelus Silesius) herrscht Offenheit und Fluss, jedoch keinerlei plumpe Starrheit.

Verwandlung und Wiederkehr

Wenn Barto diese Texte bis in die Nuancen hinein überzeugend vorträgt, verweigert er ganz entschieden die zusätzliche verbale, die direkte Interpretation der Goldberg-Variationen über die vorgängige pianistische Interpretation hinaus. Eine indirekte Erläuterung bietet er dennoch: Schaut her, sagt er in bildlicher Form, in dichterischem Gewand: Variationen und berechtigte unterschiedliche Auffassungen neben- und nacheinander haben wir im menschlichen Leben immer. Und die Kunst, ob nun als Musik oder als Dichtung, macht dies sichtbar.

Auch an den alten Heraklit mit seinem bekannten Satz, dass wir in denselben Fluss zu steigen nur einmal in der Lage seien, musste ich denken, als ich die Goldberg-Variationen in Tzimon Bartos Fassung hörte. Ist die Aria des Anfangs, wenn sie am Ende wiederkehrt, nach dem Durchgang durch all die Variationen zwischendurch, noch dieselbe? — Natürlich nicht. Auch dann nicht, wenn der Vortrag des Anfangs und der des Endes — direkt miteinander verglichen — sich nicht oder doch nur kaum verändert hätten.

Es gibt nicht die "richtige" Interpretation

Und weiter gefragt und gedacht: Variiert nicht das Klavierspiel ein und desselben Pianisten von Mal zu Mal? — Auch hier wird es keine ganz identische, ganz identisch wiederholbare Wiedergabe geben können. Und dann die vielen höchst verschiedenartigen Interpretationen der Goldberg-Variationen, die schon in der Welt sind. Es gibt nicht die eine "richtige" und maßstabartig "verbindliche" darunter, allenfalls solche, die einem in unterschiedlichem Grade zu verschiedenen Zeiten jeweils eher einleuchten und gefallen.

Mir scheint es kein Zufall zu sein, dass Barto programmmäßig nicht beansprucht hat, geradezu Bach zu spielen, sondern im ersten Teil seines Musik-und-Wort-Konzertes die Busonische pianistische Version der Goldberg-Variationen gespielt hat und im zweiten Teil für sein Klavierspiel die Transkription der Bachschen Pastorale durch den Pianisten Dinu Lipatti ausgewählt hat.

Auch dies, dass er für das Spiel seines (ihm durch seine um Jahrzehnte älteren Pianistenkollegen Busoni und Lipatti indirekt vermittelten) Bach wie selbstverständlich einen modernen Steinway-Flügel nutzt, scheint zu folgender, indirekt erschließbarer Aussage zu passen: Den ganz originalen Bach kann ich euch ohnehin nicht bieten, keiner kann oder könnte dies wirklich, also biete ich euch gleich eine zwar streng am imaginären originalen Werk orientierte, dennoch aber ganz bestimmte Version an.

Romantischer Feuerkopf: Ein

Berlioz-Programm mit Valery Gergiev in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014

Hector Berlioz konnte kurzweilig und scharfzüngig erzählen. In seinen Memoiren schildert er, wie er einst auf den Pariser Grandes Boulevards François Adrien Boieldieu traf. Der Kollege, Autor hübsch-frivoler komischer Öperchen, bemühte sich zu erklären, warum Berlioz mit seinem Werk "La Mort de Cléopâtre" beim Wettbewerb für den Rom-Preis gescheitert ist: zu neu, zu unerhört. Berlioz konterte, er hatte ja Seelennöte und Qualen darzustellen. Ein Argument, das der verbindliche Boieldieu, der mit seiner Musik angenehm und höchstens mit feiner Ironie unterhalten wollte, wohl nicht verstanden hat.



Valery Gergiev. Foto: Marco Borggreve

Trotz eines Abstands von bald 200 Jahren: Die Kantate, mit der sich Berlioz 1829 vergeblich um den begehrten "Prix de Rome" bewarb, lässt spüren, wie irritierend ungewohnt, drastisch und direkt Berlioz Gefühle in Musik fasste: düstere Akkorde, originelle Rhythmen, beängstigende Ausgriffe an die Grenzen der Harmonik. Die ägyptische Königin Kleopatra beklagt, bevor

sie sich von einer Schlange den tödlichen Biss geben lässt, den Glanz ihrer Vergangenheit, die Schmach ihrer aussichtslosen Lage und die Angst vor ihrem Schicksal nach dem Tode.

Das London Symphony Orchestra entlässt Berlioz' klagende Klänge, seine fahlen Farben, auch sein dramatisches Dröhnen mit Sinn für die feuerköpfige Romantik des Franzosen in den weiten Raum der Essener Philharmonie. Die Musiker treffen unter Valery Gergievs hochkonzentrierter Leitung den dunkelfeierlichen Schicksalston ebenso wie die unerbittliche Steigerung. Auch wenn Berlioz von Debussy bis Schreker viele würdige Nachfolger gefunden hat: sein visionäres Genie in der Erfindung unerhörter Klänge fasziniert bis heute. So gepflegt und satt timbriert wie Karen Cargill die Cléopâtre sang, mag man sich heute noch wundern, wie wenig sich die Herren der Pariser Akademie auf diese expressive Musik eingelassen haben. Berlioz hat den Rom-Preis übrigens doch noch gewonnen: ein Jahr später mit seiner Kantate "La Mort de Sardanapale".



Grandvilles berühmte Karikatur von Hector Berlioz als Orchester-Feldherr, publiziert in "L'Illustration"

Im selben Jahr, 1830, und im selben Konzert am 5. Dezember erklang zum ersten Mal ein Werk, das zu den Marksteinen der Symphonie des 19. Jahrhunderts gehört: die "Symphonie fantastique". Mit diesem romantischen Fieberwahn in Musik zeigten Gergiev und das LSO, dass das Erbe des unvergessenen Dirigenten und grandiosen Berlioz-Pioniers Sir Colin Davis – er spielte mit dem Orchester den ersten Berlioz-Zyklus überhaupt ein – in würdigen Händen ruht. Das Gastspiel in Essen ist Teil einer umfangreichen Berlioz-Reihe, die in der Barbican Hall in London begann und das Orchester u. a. noch in die Salle Pleyel nach Paris führen wird.

Valery Gergiev, neben Daniel Barenboim der mächtigste Dirigenten der Gegenwart, bekennt sich zur Musik des Franzosen: "In Berlioz' Orchester können zwei oder drei Vulkane in einem Moment ausbrechen", schwärmt er in einem Interview. "Und da ist auf seiner Palette diese außerordentliche Vielfalt von Farben." Schon vor vierzig Jahren, so sagt Gergiev, seien Berlioz' Memoiren sein Lieblingsbuch gewesen — lange bevor er auch nur davon träumte, eines Tages seine Musik zu dirigieren.

Ein Bekenntnis, das in einer passionierten Interpretation seine Wahrheitsprobe besteht: In einem sparsamen Dirigierstil, mit gefassten, manchmal ungeduldigen Gesten, aber ohne jedes Show-Getänzel lockt Gergiev aus dem Orchester ein Höchstmaß an Konzentration und klanglicher Präsenz. Er zieht die große Linie intensiv aus, er füllt Details mit Ausdruck. So bauen sich schon die scheinbar nur koloristischen Zwecken dienenden Pizzicati der Kontrabässe in der Einleitung zum dynamischen Spannungsbogen auf.

Die Musiker des Londoner Orchesters sind auf der Höhe ihres Könnens. Dass die Holzbläser an manchen Stellen klanglich zurücktreten, mag der Akustik geschuldet sein. Dort, wo sie süße und schreckliche Schauer hervorrufen sollen, sind sie auf dem Plan: elegisch wie das Englischhorn, grotesk wie die irre kreischende Klarinette in ihrem fratzenhaften Solo. In Tempo und knalliger Dynamik fordert Gergiev Äußerstes: Er feuert den Walzer an zu einem bizarr verrenkten Tanz, lässt den Hexensabbat in klirrender Schärfe und krachender Wucht explodieren, setzt aber auch bleierne Erstarrung und müdebenebelte Klangvisionen an der Pianissimo-Grenze dagegen.

Die "Waverley"-Ouvertüre, Berlioz' Opus eins, zu Beginn des Konzerts, ist nicht nur ein Zeugnis seiner intensiven Lektüre von Sir Walter Scott, sondern auch eines für die Wurzeln des Komponisten: Die persönliche Handschrift ist noch stark grundiert von Erinnerungen an die klassisch-erhabene Klangwelt von Cherubini und Spontini. Und in der Zugabe, dem Marsch aus "La Damnation de Faust", hören wir, wie sich Berlioz mit den Wurzeln der deutschen Romantik verbindet — eine Liaison, die ihm den Weg zu einem Förderer und Bewunderer geebnet hat: Franz Liszt.

Mätzchen eines Show-Tenors: Vittorio Grigolo in Essen und Dortmund

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014
Ein Glück, dass er nur den obersten Hemdenknopf geöffnet hat.
Wer weiß, ob die enthusiasmierten Damen beim Anblick einer behaarten Brust nicht in Ohnmacht niedergesunken wären.
Vittorio Grigolo, die neue italienische Tenor-Hoffnung mit der Betonung auf dem ersten "o", hat seinen Auftritt in der Essener Philharmonie – der zwei Tage später auch im Konzerthaus Dortmund zu erleben war – zu einer Show genutzt,

die sich gar nicht mehr die Mühe macht, den Anschein zu erwecken, als ginge es um die Kunst Donizettis, Verdis oder Puccinis.



Vittorio Grigolo. Foto: Alex James

Grigolo, schwarze Locken, gute Figur, dunkle Feueraugen — ein Mann, der sich vom Äußeren her zweifellos zum Tenorstar eignet. So einen brauchen die Italiener, die seit vierzig Jahren ihr musikalisches Bildungssystem und ihr Musikleben ruinieren. Einen, der den längst hohl gewordenen Mythos vom Land des Belcanto und der feurigen Hasardeure auf den Spitzen des hohen C stützt. Tatsache ist: Aus Italien kommt schon lange kein bedeutender Sängernachwuchs mehr — und auch Vittorio Grigolo ficht eher in der Nachhut als in der Attacke.

Wo es an stimmlicher Überzeugungskraft fehlt, muss die Charme-Offensive herhalten. Also wischen wir uns vor "Una furtiva lagrima" demonstrativ eine heimliche Träne aus dem Auge, um diese sanfte, verinnerlichte, am Rande einer verzweifelten Selbsttäuschung lavierende Arie dann zu singen, wie sie garantiert nicht gemeint ist: extrovertiert, mit mangelhafter Linie, mit hochgedrückten Tönen statt eines fein dynamisierten Legatos, mit substanzlosen Piani und dem falschen Strahlen

eines ziemlich hart sitzenden — und hier noch dazu unangebrachten — Forte, wenn der schüchterne Nemorino meint, bei seiner Angebeteten Spuren von Liebe entdeckt zu haben.

Grigolo bedient das Zuschauen, nicht das Zuhören. Er verzieht die Miene wie eine antike Theatermaske, stellt Schmerz oder Wonne überaffektiert aus, statt solche Gefühle stimmlich zu beglaubigen. Er wirkt wie eine Mischung aus Cecilia Bartolis artistischer Darstellungskunst und Rolando Villazóns übertriebenem Chargieren. Doch wo man den beiden das ernsthafte Engagement für die Musik, die sie ihrem Publikum präsentieren, abnimmt, drängt sich bei Grigolo vor allem der Eindruck einer abgeschmackten Fassade auf.

Denn wie soll man es sonst nennen, wenn der Tenor zu "Che gelida manina" aus Puccinis "La Bohème" erst mal armereibend den Menschen im Saal klarmachen zu müssen glaubt, dass an dieser Stelle gefroren wird. Wenn er sich hinkniet und seine – nach einem dünntönigen Aufstieg – respektable Höhe auf "speranza" einer Dame in der Saalecke hinschmettert? Und wenn er, in komischem Widerspruch zu den Frost-Signalen vorher, das Jackett auszieht und in einer pathetisch outrierten Geste auf den Boden breitet. So stellt sich Lischen Müller die Oper vor. Oder liegt die plötzliche Hitzewallung einfach daran, dass die imaginierte Mimí nun das Feuer des "Latin Lovers" entzündet hat?

Wie auch immer, solche Eskapaden erinnern eher an Schmuseklassik à la André Rieu oder an Grigolos eigene Crossover-Vergangenheit als an eine seriöse Auseinandersetzung mit dem, was die Komponisten in ihre Musik gelegt haben. Die erste der drei Arien des Programms — mehr hatte Grigolo nicht zu bieten — eignete sich am wenigsten für pseudoszenische Mätzchen: Donizettis bewegendes "Angelo casto e bel" aus "Il Duca d'Alba" war mit nervöser Spannung aufgebaut. Um Brillanz zu erreichen, drückt Grigolo den Ton in die Maske. Die Folge: Die Piani können nicht auf dem Atem gebildet werden, bleiben substanzlos wie der Falsetteinsatz in der Höhe auf dem

ausklingenden "dolor".

Die Zugabe musste ein Schlager sein: Der Auftritt des Herzogs von Mantua aus Verdis "Rigoletto" geriet beinahe zum Mitklatschen – nebst besagter Öffnung des Hemdenknopfs zwecks emotionaler Aufreizung. Die Rechnung geht, das ist das Erschütternde, weitgehend auf: Blümchen, Küsschen, Winkewinke. Da fallen diejenigen im Publikum, die nicht auf die Show hereinfallen, nicht weiter auf.

Der Mythos der "Scala" lebt nur noch aus dem Glanz der Vergangenheit

Die Filarmonica della Scala half mit, das abgründige Niveau des Abends zu fördern; sicher auch ein Verdienst von Andrés Orozco-Estrada, der den Temperamentsbolzen am Pult mimte und so den Eindruck eines seriösen Dirigenten gefährdete. Auch die Scala lebt vom Nachleuchten eines Mythos, der längst seinen musikalischen Realitätsbezug verloren hat — und die Mailänder Musiker bestätigen das auf umwerfende Weise: So plump und lärmend ist die Ouvertüre zum "Barbiere di Siviglia" weder in Gelsenkirchen noch in Krefeld zu hören. Das Orchester drosch auf Rossinis filigrane Noten ein, als habe es nie eine kritische Edition mit erheblichen instrumentalen Korrekturen gegeben.

Mascagnis Intermezzo aus "Cavalleria rusticana" — dass dieser Komponist 2013 sein 150. Geburtsjahr hat, ist auch in Italien untergegangen — geriet zum seifigen Schmachtfetzen. Und in der Ouvertüre zu Verdis "Les Vêpres Siciliennes" scheinen die saftig drauflos spielenden Scala-Musiker bestätigen zu wollen, dass diese Vorspiele zu italienischen Opern vor allem Lärm seien, um das Publikum zum Schweigen zu bringen. Immerhin: Orozco-Estrada hat den Musikern wohl nahegebracht, dass der Kontrast zwischen dem ätherischen Flirren der Geigen und den ruppig-bösen Einwürfen der Bässe musikalische Innenspannung aufbaut und Expressivität konstituiert.

Der an das Arienkonzert angeklebte zweite Teil mit Modest Mussorgskys "Bilder einer Ausstellung" in der Orchesterfassung von Maurice Ravel rettete nichts mehr — trotz guter Eindrücke über die virtuose Reaktionsschnelligkeit einiger Orchestermusiker. Doch der Anlass zur Klangüberflutung wurde nicht erst am "Großen Tor von Kiew" wieder dankbar angenommen und umgesetzt — in einer Wucht, die sich am Ende dieses desaströsen Events längst abgenutzt hatte.

Richard Wagners Steinway-Flügel "gastiert" in Düsseldorf

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014

Richard Wagners Steinway-Flügel kommt nach Düsseldorf. Aus Anlass des 200. Geburtstags Wagners, und weil die Villa Wahnfried in Bayreuth derzeit grundsaniert wird, "tourt" der Steinway von 1876 durch die fünf Häuser des weltbekannten Klavierbauers in Deutschland. Vom 4. bis 9. November steht das reich verzierte Instrument aus braunem Holz im Steinway-Haus in der Immermannstr. 14-16. Wer einen Termin vereinbart (E-Mail: wagner@steinway.de), darf ihn auch spielen: "Interessierte können den Flügel im Dreißig-Minuten-Takt ausprobieren", kündigt Verkaufsleiter Wolfgang Kaczmarek an.

Der Flügel mit der Opus-Nummer 34304 war ein Geschenk der Firma Steinway & Sons New York zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele 1876. Über dem Manual trägt er die Inschrift "Festgruß aus Steinway Hall". Damals repräsentierte der Flügel technisch den neuesten Stand; er war das erste Modell mit einem aus Metall gegossenem Rahmen. So konnten die Saiten

stärker gespannt und ein kraftvolleres Klangvolumen erreicht werden.

Richard Wagner, aber auch Franz Liszt und vielleicht noch mancher Wahnfried-Gast haben den Flügel gespielt, der in der Rotunde des Saals der Villa stand. Nach Wagners Tod wurde er wie eine Devotionalie behandelt. Durch den Bombentreffer 1945 kaum beschädigt, kam er erst in den neunziger Jahren zu einer behutsamen Restaurierung in die Steinway-Fabrik nach Hamburg. Seither wurde er regelmäßig für Solo- und Kammerkonzerte im Saal von Wahnfried benutzt.



Die Villa Wahnfried, aufgenommen im Juli 2009.

Foto: Werner Häußner

Der Flügel war bisher in München, Hamburg und Berlin zu sehen und geht nach seiner Station in Düsseldorf noch nach Frankfurt (11. bis 17. November), bevor er bis zum Abschluss der Sanierung der Villa Wahnfried, der Neugestaltung des 1976 eröffneten Richard-Wagner-Museums und des Erweiterungsbaus – voraussichtlich 2014 – in Hamburg verbleiben wird.

Der Steinway war Richard Wagners modernster Flügel. In Wahnfried steht noch ein Instrument von Breitkopf & Härtel, das Wagner 1843 zum ersten Mal erwähnt. Außerdem besaß Wagner u. a. einen Érard-Flügel, zwei Flügel und ein Komponierklavier aus dem Haus Bechstein sowie zwei Ibach-Instrumente, die er in Italien spielte.

Am Donnerstag, 7. November, 20 Uhr, spricht Sven Friedrich, Direktor des Richard-Wagner-Museums mit Nationalarchiv und Forschungsstätte der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth, über den Wagner-Flügel und die umfassende Sanierung von Haus Wahnfried. Dabei wird das Instrument auch gespielt.

Besessene Musizierlust: Leonidas Kavakos und Enrico Pace in der Philharmonie Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 11. April 2014



Leonidas Kavakos, geboren 1967 in Athen, zählt zu den gefragtesten Geigern unserer

Zeit. (Foto: Decca/Daniel Regan)

Kein Glamour, kein Starkult, kein Spektakel. Leonidas Kavakos blickt beinahe ein wenig mürrisch drein, als er die Bühne der Philharmonie Essen betritt. Der berühmte griechische Geiger wirkt wie ein Mönch der Musik.

Über seiner schlichten schwarzen Kleidung hebt sich ein Gesichtsoval ab, das neben Konzentration auch die Skepsis eines Menschen spiegelt, der in der Kunst nach Wahrheit sucht. In der Hand hält er die kostbare "Abergavenny"-Stradivari, erbaut im Jahr 1724, benannt nach einem walisischen Örtchen, dessen Domherr einer der Vorbesitzer des Instruments war.

Seit drei Jahren lebt und arbeitet Kavakos mit dieser Violine. Auf ihr hat er die Gesamtaufnahme von Beethovens Violinsonaten eingespielt, für die er Anfang Oktober 2013 den ECHO-Klassik als "Instrumentalist des Jahres" entgegen nahm. Die kongeniale Leistung seines Klavierpartners Enrico Pace fiel bei der Einteilung in diese Kategorie freilich unter den Tisch. Wie ungerecht das ist, kann jeder erfassen, der das Duo jetzt in Essen erlebt hat. Kavakos und Pace musizieren wie eine unzertrennliche Einheit. Ihr Spiel erreicht eine Dichte, die viel mehr ist als der Zusammenklang zweier Teile. Ihre furiose Detailbesessenheit wird nie zum Selbstzweck, sondern zielt auf eine Interpretation, die diesen Namen verdient.

So wird Ludwig van Beethovens 7. Violinsonate c-Moll zu einem Dokument vehementer Bedrängnis. Kavakos lädt das Kopfthema mit einer bebenden, schier atemlosen Intensität auf. Pace lässt die hastigen Wechselnoten in der Bassregion dazu flackern wie fernes Wetterleuchten. Stets lauert Explosives hinter dem Lyrischen, droht sprühender Esprit umzuschlagen in ruppigen Ingrimm. Aber dann ist da das Adagio cantabile, das Kavakos und Pace ganz sotto voce gestalten, introspektiv und mit großem Atem. Die Mittellage der Stradivari enthüllt dabei eine warme Goldfarbe nach der anderen. In den Schlusstakten aber

haucht Kavakos die Melodie dahin, als sei sie vom ersten Frost überzogen. Pace entrückt die begleitenden Läufe zu einem feinen Murmeln.

Maurice Ravels "Sonate posthume", ein Klangwunder voll träumerischer Farben, strömt bei Kavakos und Pace dahin wie ein langer Sommerabend. Violinton und Klavierklang vermischen bis sublimste Stimmungen und Bilder entstehen. Lichtstrahlen lösen sich ins Ätherische auf, Blätter wiegen sich sanft in der Brise, der Himmel zeigt jedes nur erdenkliche Farbspiel. Kavakos und Pace begegnen dem französischen Raffinement mit größtem Fingerspitzengefühl. Mag vieles noch so einschmeichelnd samtig, rauchzart und schwärmend klingen, so fährt zuweilen doch ein herber Windstoß dazwischen, der von Kühle und Dunkelheit kündet. In Claude Debussys Sonate gesellen sich quecksilbrige, zuweilen auch eisige Töne hinzu. Das Duo glänzt hier mit koboldhafter Beweglichkeit, die unberechenbar ist und zuweilen nicht ohne Drohung.

Eine Rarität des Repertoires gönnt uns das Duo zum Abschluss mit Ottorino Respighis Sonate h-Moll für Violine und Klavier: ein seltsam zerklüftetes Werk, das sich wie taumelnd durch die Tonsprache der Spätromantik bewegt. Es braucht fürwahr Interpreten mit Überblick, um in diesem Gewirr nicht den Weg zu verlieren oder ins Sentiment abzugleiten. Noch einmal spielen Kavakos und Pace ihre ganze Meisterschaft aus. Ihre überlegene und intelligente Gestaltungskraft hilft, das sperrige Werk zu erschließen. So unvermittelt Momente düsterer Vehemenz auch neben Inseln der Ruhe stehen mögen, dieses fantastische Duo hat nie ein Glaubwürdigkeitsproblem. Nie wird sein Klang dick und undurchsichtig; zu keiner Zeit lässt seine besessene Musizierlust den Hörer los. Das setzt Maßstäbe: unglamourös, aber unverrückbar.

Zum Klang wird hier die Zeit – die Pianistin Elisabeth Leonskaja mag's philosophisch

geschrieben von Martin Schrahn | 11. April 2014



Die Pianistin Elisabeth Leonskaja spielt konzentriert und hoch sensibel.

Foto: Wohlrab/KFR

Sie gilt als die "Grande Dame" der russischen Klavierschule und wird damit in eine Reihe großer Pianisten wie Heinrich Neuhaus, Emil Gilels oder Svjatoslav Richter gestellt. Entsprechend ehrfürchtig sprechen Kenner und Fans über Elisabeth Leonskaja, die am Moskauer Konservatorium studierte und alsbald große internationale Wettbewerbe gewann. Ihre Weltkarriere begann 1979 bei den Salzburger Festspielen, und bis heute fasziniert ihre Art, der Musik so ruhig wie kraftvoll zu begegnen. Dabei erweist sie sich vor allem als

Meisterin der Klangnuancen.

Das hat sie jüngst wieder einmal, im Dortmunder Konzerthaus, unter Beweis gestellt. Mit einem Programm, das teils packenden Zugriff sowie gestalterische Klarheit und Sinn für diffizile Farbgebung verlangt. Leonskaja geht energisch ans Werk, jedoch ohne zu überspitzen. Divenhaftes Gehabe und daraus abgeleitete musikalische Effekthascherei ist mit ihr nicht zu haben. Sie genießt das Zusammenwirken von Tönen und beschert uns Genuss.

Doch die Künstlerin stellt das Publikum auch auf die Probe. Denn sie lässt sich Zeit und fordert Geduld — besonders bei Ravels "Valses nobles et sentimentales" oder drei ausgewählten Préludes von Debussy. Sie dehnt das Material, gibt den Walzern so eine grüblerische Note, bisweilen um den Preis des Zerbröselns von Struktur. Andererseits balanciert Leonskaja wunderbar zwischen Noblesse und Sentiment — hier wirkt nichts weinerlich, dort nichts überkandidelt.

Debussys Bildhaftigkeit wiederum begegnet sie mit wirbelnder Motorik ("Der Wind in der Ebene"), lieblicher Gestaltung ("Das Mädchen mit den flachsblonden Haaren") sowie mit schillernder, perlender, hauchzarter wie stürmischer Virtuosität ("Feuerwerk"). Leonskaja also hat keine Scheu vor der großen Geste, doch wirkt das nie aufgesetzt körperlich exzessiv. Im übrigen scheint ihr die Reflexion der Musik weit wichtiger zu sein als oberflächliche Kunstfertigkeit.

In das Auskosten impressionistischer Valeurs — zum Klang wird hier die Zeit — hat die Künstlerin die erste Sonate des rumänischen Komponisten George Enescu eingebettet. Gerade der zerklüftete Kopfsatz mit seinen träumerisch-narrativen Episoden, mündend in ein wildes Lamento, gibt der Solistin erneut Gelegenheit, sich als Philosophin am Klavier zu präsentieren. Die Ziellosigkeit dieses Stücks wird entsprechend reflektierend gestaltet, nicht aber mit Macht in ein Formkorsett gepresst. In schönem Kontrast dazu steht die augenzwinkernde Ironie des zweiten Satzes und die schwebende

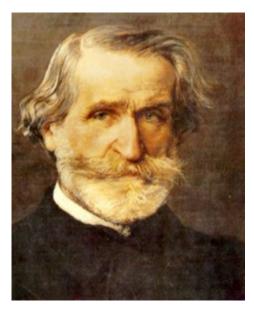
Anmutung des Finales — als Verweis eben auf Debussy und Ravel.

Am Ende des außergewöhnlichen Abends erklingt Schuberts "Gasteiner Sonate". Gerade hier allerdings, wo des Komponisten vielbeschworene "himmlische Längen" allen Gestaltungsraum geben, ringt Leonskaja mit großen Linien, scheint sich in verwaschene Strukturen zu flüchten. Manches wirkt zergliedert, der Volkston der Musik spricht allzu sachlich zu uns. Immerhin: Die Variationen des zweiten Satzes gewinnen mehr und mehr an Eindringlichkeit, das Scherzo klingt stimmungsvoll, mit delikater Note, das Finale fasziniert durch seine Ausdrucksambivalenz – hier Schumanns "Kinderszenen"-Ambiente, dort Beethovens "Waldstein"-Virtuosität. Da beweist die Pianistin mit kantigem Ingrimm, dass sie den Titel "Grand Dame" der russischen Schule mit Recht trägt.

(Der Text ist in ähnlicher Form bereits in der WR erschienen.)

Ein Requiem zum 200. Geburtstag: Giuseppe Verdis Totenmesse erklingt in Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 11. April 2014



Giuseppe Verdi schrieb sein "Requiem" in der langen Pause zwischen "Aida" und "Otello"

Am Beginn steht die Bitte um ewige Ruhe. Aber der Text der katholischen Totenmesse schildert auch die Schrecken der Apokalypse: den Tag des Jüngsten Gerichts, der alle Kreatur vor dem Urteil des Schöpfers zittern lässt.

Im 1791 komponierten Requiem von Wolfgang Amadeus Mozart strömt der Schall der letzten Posaune noch in balsamischer, letztlich tröstlicher Wehmut dahin. Nichts davon 83 Jahre später in der Vertonung von Giuseppe Verdi. Wenn ferne Trompeten von der Ankunft des höchsten Richters künden, steigern sich die Fanfaren alsbald zu einem beharrlichen Blechblas-Geschmetter, das durch Mark und Bein geht. Der Jüngste Tag ("Dies irae"), schon bei Mozart ein Sturm des Schreckens, hämmert uns bei Verdi schier zu Boden. Die Schläge der großen Trommel, krachend wie Kanonenschüsse, dröhnen mit vernichtender Wucht.

Landauf, landab erklingt diese monumentale Klangvision in diesen Tagen, um den 200. Geburtstag von Giuseppe Verdi zu würdigen. Zu diesen Feierlichkeiten hat Essens neuer Generalmusikdirektor Tomáš Netopil jetzt eine Version beigetragen, die tiefen Eindruck hinterlässt. In der Philharmonie malt er die Dramatik des Werks kraftvoll aus, ohne sie mit lärmender Theatralik zu verwechseln. Herausragend wird der Abend, weil Netopil darüber nicht den Herzenston des Komponisten vergisst, der hier vor allem eine philanthropische Botschaft in die Welt hinaus sendet: die glühende Bitte um Erlösung und um Nachsicht mit der Fehlbarkeit des Menschen.

Der Dirigent kann dabei auf das hohe Niveau und die Differenzierungskunst der städtischen Philharmoniker bauen, die sein Vorgänger Stefan Soltesz ihm in glänzender Form hinterlassen hat. Vom Sitzplatz in Reihe 4 aus kann die klangliche Balance der Aufführung an dieser Stelle leider nicht beurteilt werden. Aber den erheblichen Phonstärken, die das Orchester im Verbund mit dem Opernchor des Aalto-Theaters und dem Philharmonischen Chor erreicht, stehen an diesem dritten (und letzten) Abend Dolce-Klänge gegenüber, die zuweilen bis ins Ätherische entschweben. Durch das elegische Mezzopiano, das Netopil dem Orchester im "Agnus Dei" entlockt, schimmern die Holzbläser ohne Mühe.

Dem stimmstarken Solistenquartett kann sich der Hörer ohne Sorge anvertrauen. Der Sopran von Katia Pellegrino erklimmt auch im größten Fortissimo-Getümmel leuchtende Höhen, wo er ohne ein Zeichen von Anstrengung verweilt. Aber auch im Piano setzt die Sängerin weich und geschmeidig an. Ihre Legato-Bögen sind bezwingend. Die schottische Mezzosopranistin Karen Cargill knüpft in der Höhe so nahtlos an diese helle Stimmfarbe an, dass es zum Erstaunen ist. Ihre tieferen Register klingen machtvoll, wenngleich zuweilen etwas unfrei. Der erst 28-jährige Tenor Alexey Sayapin verbindet sein vielversprechendes Stimmvolumen mit einer Portion Italianità, die im Piano — erkältungsbedingt? -mitunter leicht angekratzt klingt. Liang Li nimmt seinen markigen, ja gewaltigen Bass im "Dies irae" bis zum tonlosen Stammeln zurück.

Fantastisch in Form sind an diesem Abend die Chöre, die Verdis großartig-schreckliche Visionen wie ein klingendes Fresko vor uns ausbreiten (Einstudierung: Alexander Eberle). Todesangst und Gnadenbitten stürzen durch die Harmonien; infernalisch heulende Rufe sinken herab zu schauerlichem Flüstern. In das jubelnde Gotteslob des "Sanctus" stimmen die Chöre mit fast tänzerischer Beweglichkeit ein. Disziplin und Flexibilität, Hingabe und Zurückhaltung begegnen uns im gleichsam verschworenen Kollektiv. Das ist – ganz bewundernd gemeint – ein starkes Stück.

Glanz und Bravour - der Countertenor Philippe Jaroussky im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Martin Schrahn | 11. April 2014



Philippe Jaroussky im Konzerthaus Dortmund: Gesang nicht nur von dieser Welt.

Foto: Pascal Rest

Ein Ton wie aus dem Nichts. Stark und klar geformt, mit kristallinem Glanz den Raum füllend, balsamisch strömend, um alsbald in allerlei Farben zu schimmern. Solcherart betörender Gesang, den Philippe Jaroussky anstimmt, scheint kaum von dieser Welt zu sein. Nun, immerhin formuliert der französische Countertenor gerade den Dank des Aci an Jupiter für das Geschenk der Unsterblichkeit, in Arienform gegossen von Nicola Porpora. Da darf es schonmal engelsgleich klingen.

Der italienische Komponist gilt als Meister der barocken Opera seria, war Zeitgenosse Vivaldis, zeitweise Konkurrent Händels in London, als es darum ging, die besseren Stücke und virtuosesten Sänger dem Publikum schmackhaft zu machen. Porpora schrieb mehr als 50 Opern, errang aber vor allem als der überragende Gesangslehrer seiner Zeit eminente Bedeutung. Einer seiner berühmtesten Schüler war der Kastrat Farinelli. Ihm schrieb der Komponist — zu beider Ruhm — manche Bravourarie auf den Leib.

Jaroussky hat sich davon einige der effektvollsten, virtuosesten und koloraturreichsten musikalischen Rosinen herausgepickt. Andererseits zelebriert der Counter in Dortmunds Konzerthaus das Verströmen lyrischer Episoden. Es ist ein Abend der großen Gefühle: Überbordende Freude wechselt mit Anflügen von Mitleid, Sehnsucht, unglücklicher Liebe oder stiller Zufriedenheit. Das Schatzkästlein barocker Affekte öffnet sich zu unser aller Erstaunen aufs Schönste.

Dabei wirkt die Körperlichkeit, mit der Jaroussky seine stimmliche Kunst in Szene setzt, wie eine Illustration seelischer Befindlichkeiten. Das mag bisweilen den Manierismus berühren, wie denn auch einige der sanften Melodien das Sentiment streifen. Doch des Sängers Gestaltungskraft, zudem seine traumwandlerische Sicherheit, ohne Brüche zwischen Altund Sopranlage zu changieren, lassen den Hang zur Überzeichnung schnell vergessen.

Des Counters Expressivität ist übrigens nicht zu verwechseln mit Verkrampfung oder Anstrengung. Denn alles Technische scheint seiner geläufigen Gurgel kaum Mühe zu bereiten. Nur wenn er sich in die Arie "Wie ein Schiff in mächtigem Sturm" aus Porporas Oper "Semiramide" vehement hineinwirft, verhärtet sich die Stimme leicht in der Höhe, klingt ein wenig trocken. Überwiegend aber ist Jaroussky Garant für mitreißenden Schwung und strahlenden Glanz.

Die Ovationen sind ihm sicher, doch am Erfolg des Abends ist auch das 21 Köpfe starke Venice Baroque Orchestra stark beteiligt. Das von Andrea Marcon am Cembalo umsichtig geleitet wird und sich stets im Dienste des Gesangs zurücknimmt, ohne nur beiläufig zu wirken. Das sich andererseits in einigen Instrumentalstücken, etwa in Leonardo Leos Ouvertüre zu "L'Olimpiade", als zupackend musizierendes Ensemble beweisen kann. Mit rhythmischer Intensität und wunderbar dynamischer Differenzierung. Nur schade, dass manche Solostellen ein wenig verunglücken, etwa in Francesco Geminianis Concerto grosso.

Philippe Jarousskys Plädoyer aber für einen Barockkomponisten, auf den zumeist nur Spezialisten ihr Augenmerk richten, eröffnet dem Publikum eine neue Welt. Und zugleich beweist der Sänger, dass eine Counterstimme nicht übermäßig künstlich wirken muss, bei allem, was sie etwa von einem klassischen Sopran trennt. Dass es vielmehr möglich ist, sie in schönster Natürlichkeit aufschimmern zu lassen. Das eben ist die große Kunst.

(Der Text ist in ähnlicher Form zuerst in der WR erschienen.)

Exzentrisches Leben eines

Pianisten: Steven Soderberghs Kinofilm über "Liberace"

geschrieben von Leah Herz | 11. April 2014 Der Inhalt – gebündelt.

"Liberace — Behind the Candelabra", so heißt dieses Bio-Pic im Original, das in Deutschland unter dem Namen "Liberace — Zuviel des Guten ist wundervoll" angelaufen ist. Ein umständlicher Titel, aber nicht abwegig.

Der Film behandelt im Wesentlichen die fünf Jahre seiner Beziehung mit dem jungen Tierpfleger Scott Thorson (Matt Damon) und basiert auf dem Buch "My life with Liberace", das Thorson über diese Zeit geschrieben hat.

Plakat zum Film "Liberace — Zu viel des Guten ist wundervoll" — mit Michael Douglas (li.) und Matt Damon. (© dcm 2013)

Als Liberace, genannt Lee, zufällig den 17jährigen Scott kennenlernt, verliebt sich der 30 Jahre ältere sofort in das schüchterne, hübsche Kerlchen. Scott bekommt eine volle Breitseite des überaus extravaganten Lebensstils des Pianisten. Scott ist glücklich, Lee ist glücklich. Lee kann dem Jungen alles und mehr bieten, wovon der je geträumt haben mag. Genau, zuviel des Guten ist eben wundervoll. Scott wird mitgerissen in den Strudel von Prunk, Pomp, Protz und Bombast. Er erlebt den liebevollen, fürsorglichen und den zickigen Lee. Sie leben zwischen überbordendem Privatleben und grandiosen Auftritten, zwischen Champangner und Drogen. Alles geht. Und wenn man grad mal denkt, mehr geht nicht, dann geht doch noch was, und mehr, und mehr.

Irgendwann ist aber auch Scott, der sein Gesicht auf Lees Wunsch liberacesk herrichten ließ, bedient. Sie zoffen sich wie die Kesselflicker, und der mit dem Geld hat das Sagen. Und das letzte Wort. Es kommt zur Trennung. Es folgt eine Klage,

in der es um eine Abfindung für Scott (palimony bei unverheirateten Lebenspartnern) in Millionenhöhe geht, die der Stärkere, der Reichere, der Mächtigere gewinnt. Wie auch sonst?

Unter diesen Umständen kann der Film auch nur ein trauriges Ende haben. Allerdings gibt es auch eine nicht zu unterschätzende, versöhnliche Note.

Schöner Film.

Spannender Film.

Wundervoll bunt, exzentrisch und manchmal auch ein bisschen hysterisch.

Hingehen.

Steven Soderbergh ging betteln

Es grenzt an ein Wunder, dass es diesen Film überhaupt gibt. Hollywood zögert nach wie vor, das "heiße Eisen" Homosexualität anzupacken, und so fand sich auch lange kein Studio, das dieses Risiko eingehen wollte. Es ging nur um fünf Millionen Dollar, vergleichsweise low budget.

"Zu gay", sagten die Studiofürsten: "Wir wissen nicht, wie wir den vermarkten sollen." Eigentlich unverständlich, nachdem doch "Brokeback Mountain" ein Riesenerfolg war. Und der war nicht mal witzig. Vielleicht passt es nicht in die gegenwärtig so kontrovers geführte Diskussion über same-sex-marriages, die erst in 13 von 50 Staaten legal sind.

Wir haben es Herrn Soderberghs Anstrengungen und dem Pay-TV Sender HBO (der uns auch "Boardwalk Empire", "The Newsroom" und "Six Feet Under" bescherte) zu verdanken, dass dieser Film doch noch gedreht wurde.

Wer war Liberace?

Der Mann, der Valentino Liberace hieß und unter dem Namen "Liberace" bekannt wurde, war Sohn eines italienischen

Einwanderers. Er war ein musikalisches Wunderkind, das schon im Alter von sechs Jahren klassische Werke auswendig spielte. Mit 12 war er Solist beim Chicago Symphony Orchestra, später studierte er Musik. Er trat hin und wieder öffentlich auf. Das Fernsehen wurde auf ihn aufmerksam und er bekam seine eigene Fernsehshow.

Nach etwas zähem Beginn bekam er ein Engagement in Las Vegas. Damals fing er damit an, seine Auftritte flashy, prunkig und bombastisch zu zelebrieren. Seine reich verzierten Konzertflügel schmückte er seitdem immer mit protzigen Kandelabern.

Liberace war vermutlich Vorbild für einige Künstler des showbiz, aber selbst Prince, Jackson, Moshammer oder Glööckler scheinen Waisenkinder im Vergleich.

Liberace war eher der König Ludwig des Entertainment.

Kennt man hierzulande diesen Liberace eigentlich noch, oder hat ihn je gekannt?

Vielleicht die über 40jährigen. Und auch die nur vom Hörensagen. Aber wahrscheinlich eher nicht. In Kommentaren der US-Medien wurde er meistens lächerlich gemacht ("Aber er hat seine Mami sehr lieb") und seine Beteuerungen, nicht schwul zu sein, wurden mit vielsagendem Lächeln bedacht.

Oscarwürdige Darsteller - Maske und Ausstattung.

Die Maske hat Wunder vollbracht, als sie den 42jährigen Matt Damon (der mir gut gefiel in seiner Rolle) auf den 17jährigen Hänfling Scott zurechtmachte. Michael Douglas gibt einen außerordentlich glaubhaften Lee. Sehr dezent schwul in Gestik und Mimik, denn es galt ja damals, den prüden amerikanischen Fans seine wahre sexuelle Orientierung zu verheimlichen. Liberace hatte seinerzeit jeden, der öffentlich über seine Homosexualität spekulierte, sofort verklagt und immer gewonnen.

Generell gibt es viel schöne Musik, teilweise original Playbacks. Die Ausstattung ist an Glamour kaum zu überbieten.

Übrigens hat Douglas einige der Musiknummern selbst gespielt (und sehr viel dafür geübt, wie er gestand).

Außer Douglas und Damon spielen auch Dan Aykroyd, Debbie Reynolds, Rob Lowe und Scott Bakula mit.

Ich mochte den Film und empfehle ihn als sehr gute Unterhaltung. Amüsant und ohne Slapstick, lustig und heiter, ohne platt zu sein.

Von mir 5 von 5 Punkten.

Ach ja – und Oscars für alle!

Phänomen an der Orgel: Giampaolo di Rosas meisterliches Konzert im Essener Dom

geschrieben von Werner Häußner | 11. April 2014

Es gibt viele vorzügliche Organisten, aber dieser Mann ist ein Phänomen: Giampaolo di Rosa, Titularorganist der portugiesischen Nationalkirche S. Antonio in Rom, weltweit als Organisator von Orgelfestivals, musikalischer Berater, Lehrer und Inspirator unterwegs. Di Rosa beschloss mit einem Konzert den 10. Internationalen Orgelzyklus am Essener Dom: Schlusspunkt unter einer Reihe von Auftritten weltbekannter Virtuosen an der "Königin der Instrumente".

Zu nennen sind unter den fünf Gästen etwa die Londonerin Jane Parker-Smith, wegen ihrer atemberaubenden Virtuosität und ihres unstillbaren Temperaments die "Martha Argerich der Orgel" genannt. Oder Hans Fagius aus Kopenhagen, der für die traditionsreiche skandinavische Orgelkunst steht. Das Eröffnungskonzert spielte Jörg Josef Schwab. Der seit 2008 amtierende Domorganist verantwortete den Internationalen Orgelzyklus zum letzten Mal: Er verlässt Essen und tritt schon im Oktober eine neue Stelle als Münsterorganist in Freiburg an. Wie weit die Nachfolge für Schwab gediehen ist, war trotz mehrmaliger Nachfrage bei der Bischöflichen Pressestelle nicht zu erfahren.

Di Rosa ist in der Region kein Unbekannter: In Wuppertal spielte er im Mai an der Sauer-Orgel der historischen Stadthalle Liszts B-A-C-H-Fantasie, dazu Guilmant und Widor. Bei den 33. Bochumer Orgeltagen im April war er in St. Marien in Witten zu Gast — mit demselben Programm, das er jetzt in Essen spielte. Auch bei den Orgelwelten Ratingen ließ sich der Schüler des legendären Jean Gouillou hören.

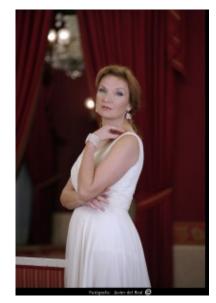
Ob die Wahl der von ihm selbst für Orgel bearbeiteten "Pathétique" von Ludwig van Beethoven eine glückliche sei, ist trotz der ambitionierten Gestaltung di Rosas in Frage zu stellen: Beethovens Klaviersonate verändert sich zu einer üppigen romantischen Pièce, die ohne Ecken und Kanten durch die Werke fließt. Die Register der Orgel geben Farbe, die spieltechnische Brillanz des Organisten verbindet sich mit seinem Formgefühl. Der sangliche zweite Satz strömt erlesen dahin. Aber Konturen verschwimmen; Beethovens harsche Kontraste, sein Widerstand gegen allzu glatte Verläufe geht verloren. Vom Standpunkt Beethovens misslungen – vom Standpunkt des Orgelvirtuosen ein glückliches Experiment!

Anders bei Julius Reubkes 94. Psalm. Im monumentalen Werk des schon mit 24 Jahren verstorbenen Liszt-Schülers nutzt Giampaolo di Rosa die exquisite Farbpalette der Rieger-Orgel aus. Die dichten Akkorde leuchten; die leisen Momente geben

dem Organisten Gelegenheit zu reizvollen Pianissimo-Finessen. Und über das Eingangsthema des Kirchenlieds "Ave Maria zart, du edler Rosengart" improvisiert di Rosa fern jeder konventionellen Entwicklung bis zur Apotheose des Themas in einem rhythmisch hinreißenden Parforceritts. Der Beifall des Publikums war begeistert und ließ di Rosa noch einmal an die Orgelbank zurückkehren — zu einer weiteren kurzen Improvisation über Marc-Antoine Charpentiers bekanntes "Te Deum".

Die Selfmade-Sopranistin: Anne Schwanewilms singt Liederabend in Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 11. April 2014



Hochgewachsene
Diva: Die
Sopranistin Anne
Schwanewilms (Foto:

"Alle dachten, ich spinne, und viele waren auch sauer." Als Anne Schwanewilms um das Jahr 2001 herum beschloss, sich vom schweren Wagner-Fach zu lösen und in einen Strauss-Sopran zu verwandeln, muss sich diese Entscheidung ziemlich einsam angefühlt haben. Dabei strebte die Stimme der gebürtigen Gelsenkirchenerin über die Jahre immer weiter nach oben.

Ihr Studium begann sie als Kontra-Alt, dann fühlte sie sich als Alt heimisch. Mitte der 90er Jahre war sie bereits ein hoher Mezzo, und ihr Lehrer Hans Sotin meinte, so solle es bleiben. Aber Anne Schwanewilms arbeitete weiter. Entdeckte neue Resonanzräume im Kopf, die plötzlich mitschwangen. Schlug Top-Angebote als Brünnhilde und Elektra an großen Opernhäusern aus, wechselte den Agenten, durfte 2006 erstmals die Feldmarschallin im Rosenkavalier singen. Heute gilt die gelernte Floristin als eine der großen Strauss-Interpretinnen unserer Zeit. Aber auch Wagner ist in ihrem Repertoire verblieben: Im April 2014 singt sie die Partie der Elsa am Teatro Real von Madrid. Im Mai folgt Verdi, die Desdemona aus "Otello" an der Oper Köln.

Mit Liedern von Gustav Mahler, Franz Liszt und Richard Strauss gastierten Anne Schwanewilms und der Pianist Charles Spencer jetzt in der Philharmonie Essen. Bei ihrem Auftritt im leider nur schwach besetzten Alfried Krupp Saal irritiert die hochgewachsene Diva zunächst durch eine beinahe schulmädchenhafte Ausgelassenheit. Übermütig winkt sie Bekannten im Publikum zu, schneidet dazu lustige Gesichter, als wäre dieser Abend keine sonderlich ernst zu nehmende Angelegenheit. Mit dieser ausgesprochen unernsten Attitüde geht sie die ersten Lieder aus "Des Knaben Wunderhorn" an, überzeichnet die satirisch-humorvollen Verse mit ausgeprägter Mimik bis zur Karikatur. Ihr Ton weist dabei zuweilen Härten auf.

Wärmer und inniger klingt "Ich ging mit Lust durch einen

grünen Wald." Hier blühen erstmals ihre schmeichelnden Legato-Bögen auf, entschwebt ihr äußerst kontrolliert geführter Sopran in die Höhe, um vom süßen Sang der Nachtigall zu erzählen. Charles Spencer unterstützt dies am Klavier mit vielsagendem Nocturne-Klang.

Im leider immer noch viel zu wenig bekannten Liedschaffen von Franz Liszt schwindet dann der letzte Hauch von Härte. Jetzt breitet Anne Schwanewilms großzügig aus, was ihre Stimme an Farben und Glanz zu bieten hat. Süße Flöten und Stimmen der Engel, die den Fischerknaben aus Schillers "Wilhelm Tell" in tödliche Wassertiefen ziehen wollen, wechseln mit der Wehmut des Hirten über den scheidenden Sommer. Bezwingend formt sie das Drama um "Die Loreley" nach dem berühmten Gedicht von Heinrich Heine zu einem Ring, an dessen Anfang und Ende die Wasser des Rheins ruhig dahin strömen. Dicht- und Vokalkunst fließen da in eins, erzeugen Bilder von betörender Magie und mythischer Kraft.

Noch einmal zeigt Schwanewilms sich als Mahler-Interpretin: gießt Gift in den Volksliedton des "Rheinlegendchens", lässt dem todtraurigen Abschied in "Wo die schönen Trompeten blasen" das ätzende "Lob des hohen Verstandes" folgen, das den Esel als Kunstrichter verhöhnt. Die Schlusstakte aber gehören Richard Strauss, dessen "Letzte Blätter" Anne Schwanewilms mit feinstem Fingerspitzengefühl anfasst. Sei es existenzielle Angst ("Die Nacht"), verhaltene Wut ("Geduld") oder tiefe Trauer ("Allerseelen"): Die Sängerin trifft genau die leisen Zwischentöne, die derlei Emotionen schmerzlicher machen als jede laute Klage. In den glutvollen Samt ihres Soprans gebettet begegnen uns stille Noblesse, zurückhaltende Würde, wissendes Mitleid. Das ist ein Geschenk.

Paul Kuhn ist tot: Viel mehr als "Der Mann am Klavier ohne Bier auf Hawaii"

geschrieben von Rudi Bernhardt | 11. April 2014

Seinen ersten Fernsehauftritt hatte er als Achtjähriger während der Berliner Funkausstellung 1936. Er bespielte schon damals recht virtuos das Akkordeon. Anfang des Jahres 2013 sollte er, der noch hochbetagt täglich auf den Klavierstuhl kletterte und die Tasten anschlug, als wäre er gerade mal 17, auf Tour gehen. Er musste aber absagen, weil es wichtiger war, ihm einen Herzschrittmacher ans Herz zu legen.

Im März feierte er dann den 85. Geburtstag und lächelte wie immer verschmitzt in Kameras. An diesem Wochenende starb Paul Kuhn, der "Mann am Klavier", der "auf Hawaii kein Bier findet", der Count Basie als seine musikalische Basis betrachtete, wenn er sich als Bandleader definieren sollte, und Art Tatum als sein Vorbild, wenn er das Klavier bejazzte. Ausnahmsweise titelte heute die BILDende Zeitung mal etwas Zutreffendes: Sie schrieb von der "Jazz-Legende" Paul Kuhn.

Was war nicht alles Gutes aus dem Landessieger Akkordeon Hessen-Nassaus des Jahres 1936 geworden. "Paulchen" sammelte Ehrungen wie andere Briefmarken – und das in aller Stille, weil die meisten seiner Fans ihn eben nur mit dem "Mann am Klavier", der auf "Hawaii kein Bier" findet, gleichsetzten.

Schon 1953 wurde er als Jazzpianist Nr. 1 in Deutschland gekürt. 1971 erhielt er die Goldene Kamera für seine Fernseharbeiten ("Pauls Party"), 1976 den Deutschen Schallplattenpreis, 1976 die Hans-Bredow-Medaille für Verdienste um den Rundfunk, 2002 die German Jazz Trophy für Verdienste um die Jazzmusik, 2003 war er Klavierspieler des Jahres, 2003 erhiel er die Goldene Europa für sein

künstlerisches Lebenswerk und 2010 den ECHO Jazz für sein Lebenswerk als Pianist, Dirigent und Komponist.

Der kleine Paul Kuhn, dessen Lächeln so gutmütig ansteckend wirkte, er war ein großer Künstler, konnte viel mehr als munter verswingte Big-Band-Medleys dirigieren, viel mehr als Schlagerchen intonieren und viel mehr als seine Frau Ute Mann ihren Singers begleiten. Er machte großartige Unterhaltungsmusik, sorgte mit seinen Freunden und Kollegen wie Greetje Kauffeld, Max Reger und Hugo Strasser dafür, dass die Unterhaltung musikalisches Niveau behielt und er weckte auch schon früh das Interesse sogenannter "ernsthafter" Künstler. Mit Walter Richter und Hanns Lothar spielte er "Biedermann und die Brandstifter", das war schon 1958. In der Tragikomödie "Schenk' mir Dein Herz" war er an der Seite von Peter Lohmeyer zu sehen, das war noch 2010. Er spielte sich selbst, einen betagten Pianisten, der nach den ersten Tönen, die er den Tasten entlockt, offenbar in einen Jungbrunnen purzelt...

Tony Lakatos, Gary Todd, Willi Ketzer spielten mit ihm und das noch in Zeiten, da er wirklich erst auf dem Klaviersessel zur einstigen Beweglichkeit zurückfand. Niemand, der mit ihm Musik machte oder auch nur mal zu einer Session mit ihm stieß, hätte je ein Wort gefunden, das ihn unsympathisch hätte wirken lassen.

Und meine Jugend hat er streckenweise begleitet. Ich muss allerdings gestehen, dass es dabei weniger sein grandioser Jazz-Stil war (den lernte ich erst sehr viel später kennen). Aber seine Stimme war's, die eigentlich so gut wie keine war, aber genau das war es wohl. Nun wird er nicht mehr "den Mann am Klavier" spielen und das "Bier auf Hawaii" vermissen. Eine Stimme, ein Muntermacher, ein Gut-Laune-Lächeln, ein freundlicher kleiner Mann und großer Musikant mit so charakteristisch liebenswerten Lücken im Gebiss, der die Nachkriegszeit bunt erscheinen ließ, lebt nicht mehr. Tschüß Paul, du Berliner aus Wiesbaden.