

Faszination des meisterlichen Gesangs: Countertenor Franco Fagioli in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 2. April 2026



Der Countertenor Franco Fagioli war in der Essener Philharmonie zu Gast. Foto: Igor Studio/DG

Kaum jemand kennt sie noch, aber in den zwei Jahrzehnten zwischen Mozarts Verlöschen und dem Aufgehen von Rossinis Stern bestimmten sie das Opernleben und versetzten halb Europa in Verzückung: Carlo Coccia, Giovanni Simone Mayr, Giuseppe Nicolini, Ferdinando Paër und Niccoló Zingarelli in Italien, Luigi Cherubini und Étienne-Nicolas Mehul in Paris, Joseph Weigl in Wien.

Einer der weltweit gefragtesten Countertenöre, Franco Fagioli,

hat sich einiger dieser Komponisten angenommen – und zwar solcher, die für den letzten großen Kastraten-Opernsänger Giovanni Battista Velluti geschrieben haben. In der Philharmonie Essen gastierte er zusammen mit dem Orchestre de l'Opera Royal de Versailles unter Stefan Plewniak. Der Abend basiert auf Fagiolis Hommage an Velluti, mit der er u.a. in Florenz, Toronto und Versailles aufgetreten ist. Schwerpunkt ist Gioachino Rossini, der mit „Aureliano in Palmira“ 1813 ein einziges Werk für den damals 33jährigen Starsänger Velluti geschrieben hat.

Das Programm zeigt: Auch ein Rossini ist nicht vom Himmel gefallen, aber der „Schwan von Pesaro“ perfektionierte die musikalischen Entwicklungen seiner Zeitgenossen und bereitete mit seinen melodisch-rhythmischen Zutaten eine Götterspeise zu, die schon die Zeitgenossen als fiebertreibendes Suchtmittel beschrieben haben. Die Szene und Cabaletta des Arsace „Dolci silvestri orrori ... Ah! Che sento ... Non lasciarmi in tal momento“ aus dem zweiten Akt verlangt vom Sänger die feinen Lasuren eines zärtlich-lyrischen Schwärmens und die strahlend-heroische Brillanz für die Gedanken an Ruhm und Liebe.

Agile Verve für eine kämpferische Liebesvision

Die Musik für die kämpferische Liebesvision hat Rossini für die Auftrittsszene der Rosina im „Barbiere di Siviglia“ wiederverwendet. Fagioli setzt agile Verve ein, hütet sich aber davor, die feine Ironie der Rosina-Szene zu streifen: Rossinis Musik, der oft Beliebigkeit im Ausdruck vorgeworfen wurde, zeigt in ihrer absoluten Form, dass es eines gestaltenden Sängers bedarf, der ihre situative Expressivität ausdeuten kann. Fagioli versteht das meisterhaft.

Die Libretti dieser Zeit schicken gerne alle möglichen Feldherren in alle denkbaren Winkel der Welt: In einer 1807 für Rom geschriebenen Oper folgen Giuseppe Nicolini und sein Librettist Michelangelo Prunetti dem Kaiser Trajan nach

Dakien. In seiner Arie „Ah se mi lasci o cara“ hofft der Gegner des Römers, der Dakerkönig Decebal, auf die Treue und Liebe seiner Frau. Fagioli zeigt alle Vorzüge seiner tadellos positionierten Stimme: ausgeglichener Ton im Zentrum und der Höhe, dynamische Flexibilität, kunstfertige Schattierungen und ein magisches, lang ausgesponnenes Gleiten ins Pianissimo. Vor allem verzichtet er auf die verbreitete Unsitte, einen Ton flach anzusingen und dann mit einem aufgesetzten Vibrato intensivieren zu wollen. Das Feuerwerk der Verzierungen im Finale, das eine glückliche Hoffnung imaginiert („felicité“), lässt ahnen, wie die Kastraten damals ihr Publikum bezauberten – eine Faszination, die heutige Countertenöre mit ihren vokalen Mitteln wieder hervorrufen.



Franco Fagioli (links) und Stefan Plewniak beim Schlussapplaus in der Philharmonie Essen. (Foto: Werner Häußner)

Dutzendware von Kleinmeistern – so geringschätzig blickte die ältere Musikkritik auf die viel beschäftigten Komponisten dieser Ära herab. Mag sein, dass es – wie im 18. Jahrhundert und in der heutigen zeitgenössischen Musik – viel Austauschbares gibt. Aber eine Szene und Arie wie die des Lotario aus der Oper „Attila“ von Paolo Bonfichi belegt, wie konventionelle Formen zu erstaunlich lebendigen

Ausdrucksträgern werden: Dank der musikalischen Imagination eines exzellenten Sängers bekommen sie individuelles Profil und emotionale Tiefe. Franco Fagioli gelingt das in der an Simon Mayr und Gaetano Donizetti erinnernden Musik des Ordensmanns Paolo Bonfichi, der vornehmlich als Komponist Geistlicher Musik hervorgetreten ist. Er findet den erregten Ton des Rezitativs ebenso wie das erfüllt leuchtende Legato des Arioso „Dolenti e cari immagini“. Fagioli schafft mit subtilen Pianissimi Übergänge, in denen man den Atem anhält. Seine Phrasierung ist meisterlich, der Verzicht auf billige Effekte adelt die Musik.

Mit Belcanto nach Westfalen

Mit ebensolchem Ernst und stilistischer Sicherheit nähert er sich einer Szene aus Giuseppe Nicolinis „Carlo Magno“, einer 1809 entstandenen Oper über den Sachsenkrieg Karls des Großen, die vielleicht wegen der lokalen Bezüge einmal eine Aufführung in einem der vielen Theater des heutigen Westfalen lohnte. Wie selbstverständlich Fagioli die Grammatik des Belcanto verinnerlicht hat, demonstriert er mit „Ah! Quel giorno ognor rammento“ aus dem ersten Akt der „Semiramide“ Rossinis als Zugabe. Da sitzen die Verzierungen, ist die Tiefe nicht unangenehm überbrustet, sind auch die Spitzentöne ohne Pression gebildet. Im einstigen Paradestück von Marilyn Horne besteht Fagioli den Vergleich mit dieser einzigartigen Rossini-Sängerin.

Die Partner des Countertenors sind das Orchestre de l'Opera de Versailles“ und der polnische Dirigent und Geiger Stefan Plewniak. Seinen wirkungsvollen Auftritt als Solist bestreitet Plewniak in einem togaähnlichen, satinschimmernden Gewand wie einer der Hexenmeister der Verführungskünste á la Paganini. Die Polonaise aus dem d-Moll-Konzert (Nr. 1 op. 3) des frühromantischen Virtuosen Pierre Rode wirkt aber eher wie aus der Trickkiste eines Stehgeigers: Plewniak hopst und tanzt, führt den weichen, diskreten Ton seines Instruments vor, bleibt aber in der Artikulation verwaschen, reiht die Perlen

der kurzen Noten nicht trennscharf auf den Schnüren virtuoser Melodik.



Der Komponist und Violinist Pierre Rode (1774-1830) auf einer vor 1860 entstandenen Zeichnung von Henri Grévedon.

Als Dirigent kann Plewniak mehr, wenn auch nicht vollkommen überzeugen. In der Sinfonia zu „Tancredi“ achtet er auf Transparenz und vermeidet das für Rossini gerne strapazierte Lärmen – nicht zuletzt, weil er das Orchester die Crescendi vorbildlich aufbauen lässt. Aber die Violinen suchen nach dem federnden Charakter der kurzen Noten, die Tutti sind trotz der miraculösen Bläser nicht durchsichtig. Die finale Tanzsequenz aus „Il Viaggio a Reims“ vertrüge in ihrer Walzereleganz und dem älplerischen Ländler-Dreiertakt deutlichere Ironie. Niccolò Antonio Zingarellis Ouertüre zu „Giulietta e Romeo“ macht in ihren vom Orchester expressiv gestalteten frühromantischen Düsternis ebenso Eindruck wie in ihrem dramatischen Pomp. Wieder spielen die Bläser – diesmal die Oboen – eine markante Rolle. Aber Zingarellis Musiksprache lässt auch den Unterschied erkennen, der die dreißig Jahre bis

zu Vincenzo Bellinis „I Capuleti e i Montecchi“ zum Quantensprung machen.

Anmerkung: Die Zeit des Belcanto rückt auch andernorts wieder in den Fokus der musikalischen Welt: So erinnert das bisher leider zu unbemerkt gebliebene Festival „Il belcanto ritrovato“ in der Region Marche in Italien seit 2022 jeweils an einen Komponisten aus der Zeit des Belcanto des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Die fünfte Edition des Festivals stellt den Komponisten Carlo Coccia (1782-1873) in den Mittelpunkt seiner Aktivität in Fano, Urbino und Pesaro. Weitere Infos: www.ilbelcantoritrovato.it

Festspiel-Passagen VI: Maßlose Leidenschaft – Händels „Tamerlano“

geschrieben von Werner Häußner | 2. April 2026

„Tamerlano“ gehört nicht zu den erfolgreichsten Opern Georg Friedrich Händels. Für die Eröffnung der Saison am King's Theatre im Oktober 1724 mutete er dem Londoner Publikum ein ungewöhnlich düsteres Werk zu.

Schon die Tuttischläge zu Beginn der Ouvertüre melden von hoher Tragik. „Schwarze“ Tonarten, dunkle Farben in den Streichern: Musikalisch kündigt sich eine Geschichte an, die den Intrigenstadl der zeitgenössischen italienischen Oper durch ihre Radikalität übertrifft. Tamerlano ist ein Herrscher, den keine Moral zu zügeln vermag; sein Gegenspieler Bajazet so stolz, dass er jedem Kompromiss den Tod vorzieht.

Und der Irrtum, der Asteria an der Liebe von Andronico zweifeln lässt, ist auf eine fast schon absurde Weise schwach begründet.

Für Händel sind solche extremen Bühnenfiguren eine Herausforderung, die er musikalisch glänzend pariert. „Tamerlano“ beinhaltet eine Reihe ausdrucksstarker Arien; die Selbsttötung Bajazets inspirierte ihn zu einer Szene, die musikalisch einzigartig ist und heute noch unter die Haut geht. Vor allem dann, wenn ein so erfahrener Gestalter wie Placido Domingo sich dieses mehrschichtigen Charakters annimmt. Domingo war wohl der „Star“, der das Publikum in die beiden konzertanten Aufführungen von „Tamerlano“ bei den Salzburger Festspielen locken sollte. Denn fast vier Stunden Opernmusik ohne Szenerie sind selbst für beharrliche Hörer eine Zumutung, der sich ein Händel-Zeitgenosse vor 300 Jahren sicher nicht unterworfen hätte.

Zum Glück halten sich weder Domingo noch die anderen Sänger an historisch informiertes Zirpen, sondern bieten saftig durchblutete Opernmusik. Im Falle Domingos bedeutet das einen immer noch kernig glänzenden Klang, einen meisterlich gestützten Ton, beherrschte Farben und – vor allem in der bewegenden Todesszene – beispielhaftes Abschattieren und suggestive Rhetorik. Das Vibrato ist – wie sollte es auch anders sein – nicht mehr so kontrolliert und spannkraftig wie früher. Durch die Koloraturen mogelt sich Domingo mit erfahrungsgesättigtem Geschick, solidarisch getragen von Marc Minkowski am Pult seines Orchesters „Les Musiciens du Louvre“. Wie Domingo aber einen Charakter musikalisch erfasst und durchdringt, hat ein nach wie vor selten erreichtes Format.

In Bejun Mehta hat er einen würdigen Gegenspieler: Als Tamerlano zieht der amerikanische Counter alle Register, um die Leidenschaften dieses Herrschers einzufangen, der in Liebe wie Hass kein Maß akzeptiert: Hohn, Erniedrigung, Sklaverei und sexuelle Gewalt hat er für die bereit, die seinen egomanischen Leidenschaften nicht folgen wollen. Mehta muss

Affekte wie Überschwang, Stolz, Wut, Kränkung ausdrücken: seine gut gebildete Stimme bringt dafür Brillanz, Schlagkraft und Agilität mit. Zwar muss Mehta in der Höhe manche Töne „antippen“ und nicht jede Messa di Voce gelingt abgerundet; dennoch gehört er derzeit zu den führenden Vertretern des Fachs und kann diese Position mühelos verteidigen.

Franco Fagioli zieht als Andronico leider nicht gleich: Die Partie, für den legendären Kastraten Senesino geschrieben, will nicht durch prunkvolle Virtuosität brillieren. Sie lässt dem Sänger eher die Chance, die Schönheit und Ebenmäßigkeit des Tons in allen Lagen, aber auch die Beherrschung des „passaggio“ und die Fülle des tiefen Registers zu demonstrieren. Fagiolis Mezzo kann vor allem in der Tonbildung nicht mehr überzeugen: Das Vibrato ist zu dominierend, der Ton wirkt hohl und schwammig, die Artikulation leidet. Seine an Grimassen grenzende Mimik ist wohl kaum gewollt; sie zeigt, wie der Sänger um die Position seiner Stimme ringt. Der kleinen Rolle des Leone gibt Michael Volle ein präsent, technisch abgesichertes Profil.

Ausgezeichnete besetzen konnte Salzburg die Frauenpartien: In der Partie der Asteria, geschrieben für die legendäre Primadonna Francesca Cuzzoni, ließ die erst 22jährige Julia Lezhneva kaum einen Wunsch offen. Ob funkelnde Brillanz oder wehmutsvolle Innerlichkeit, ob Bangigkeit oder Beklemmung: Lezhneva findet stets die richtige Farbe, die passende Phrasierung. Ihre beiden Arien im ersten Akt mit ihren uneindeutigen Affekten, ihren zwischen Leid, Liebe, Hass und Verachtung schwankenden Gefühlen, stellt sie musikalisch differenzierend dar. Dazu dienen ihr eine kostbar timbrierte Mittellage, sanft gedrosselte Mezzavoce, tadellose Piani.

Lezhneva hat ein entspanntes Legato, kann aber auch impulsiv akzentuieren. Nur die Höhe wirkt technisch fragwürdig: zu oft bildet sie die Töne am flachen Gaumen, statt ihnen Stütze und Rundung zu geben. Dennoch: Lezhneva, vom Magazin „Opernwelt“ zur Nachwuchssängerin des Jahres 2011 gekürt, ist mit Recht

eine der großen Hoffnungen im belcantistisch geprägten Sopranfach. Die Französin Marianne Crebassa bietet ein ebenso überzeugendes Rollenporträt der Irene: Die fremde Prinzessin ist Tamerlano als Braut versprochen, doch der Tatar setzt sie lediglich als Manövriermasse der Liebe ein, um Andronico für sein Wohlverhalten zu belohnen. Händel macht die Figur spannend, weil er Irene nicht als passives Opfer zeigt, sondern als selbstbewusste Frau, die nicht geneigt ist, die Spiele der mächtigen Männer über sich ergehen zu lassen. Ihr Mezzosopran ist kraftvoll, geschmeidig, expressiv und nur hin und wieder von zu üppigem Vibrato überlagert.

Les Musiciens du Louvre aus Grenoble, das vor 30 Jahren von Marc Minkowski gegründete Orchester, hatte wesentlich Anteil daran, den langen Abend nicht zu lange erscheinen zu lassen. Minkowski bot einen dunkel getönten Händel-Klang, der sich signifikant von der basislosen Brillanz manch englischer oder deutscher „Originalklang“-Ensembles abhebt. Bei aller Präzision und Transparenz verleugnet er nicht, dass Händel, wenn ihm die Möglichkeiten geboten waren, üppige Besetzungen für substanzreichen, festlichen Klang bevorzugte. Manchmal litten die Bläser; selbst die Trompete von Hara Fruzzi musste sich bemühen, mehr als eine Orchesterfarbe abzugeben. Minkowski reagierte jedoch stets umsichtig; dämpfte zum Beispiel die Streicher reaktionsschnell in der aparten, von zwei Flöten begleiteten Arie der Irene. Die abwechslungsreiche Klanggebung und Phrasierung des Ensembles, das über Jahre hin gewachsene Einverständnis mit dem Dirigenten, die Balance innerhalb des Ensembles und die flexiblen Tempi trugen dazu bei, Händels Musik auch über lange Zeit hin spannend zu halten.