

Märchenwelten: Das Musiktheater im Revier vereint Kurzopern von Tschaikowsky und Strawinsky zum reizvollen Doppel

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. März 2024



Ein Garten wie eine Insel: Jolanthe (Heejin Kim) ist blind und lebt abgeschieden von der Welt. Doch Ritter Vaudémont naht (Khanyiso Gwenxhane. Foto: Pedro Malinowski)

Die Liebe lehrt sie sehen: Jolanthe, blinde Titelheldin von Tschaikowskys letzter Oper, gleicht einer Dornröschenfigur, die erwacht – und dadurch erwachsen wird. Von ihrem Vater streng behütet, erfährt sie erst durch einen fremden Ritter,

dass es jenseits ihres abgeschiedenen Gartens eine sichtbare Welt voller Farben und Formen gibt.

Märchenhafte Züge trägt auch Igor Strawinskys Oper „Le rossignol“ (Die Nachtigall), ein Auftragswerk nach einer Vorlage von Hans Christian Andersen. Weil beide Werke nicht abendfüllend sind, erlebt man sie selten auf der Bühne. Das Gelsenkirchener Musiktheater (MiR) bindet sie jetzt zu einem reizvollen Doppel zusammen.

Das ist eine hübsche Alternative für alle, die dem engen Repertoire von Spielplänen entkommen möchten, die allseits bekannte Evergreens immer wieder neu auflegen. „Carmen“, „Die Zauberflöte“ und „Rigoletto“ bringen eben gute Publikumszahlen, und wer oder was würde heutzutage nicht an der Quote gemessen? Dabei gäbe es so viel gute Musik zu entdecken. Der neue Doppelabend in Gelsenkirchen ist dafür ein schöner Beweis.



Jolanthe (Heejin Kim) wird von ihren Dienerinnen eingekleidet (Foto: Pedro Malinowski)

Weil beide Kurzopern eine fantasievolle, optisch ästhetische Umsetzung erfahren, verzeiht sich manche Unbeholfenheit der Regie. Zu deren Verteidigung muss auch gesagt werden, dass Tschaikowskys „Jolanthe“ nach stimmungsvollem Beginn ins Sentimentale abrutscht. Das versucht Tanyel Sahika Bakir zu verhindern, indem sie das „Erwachen“ der Titelheldin nicht in allgemeines Gotteslob münden lässt, sondern Jolanthe von ihrer Insel der Seligen holt. Ihr Gartenrondell schwimmt wie eine Seerose in einem tristen Bühnenhalbrund, in dem schwer bewaffnete Männer die Herrschaft ihres Vaters durchsetzen (Bühne: Julia Schnittger).

Ihn, den König René, erkennt sie erst nach der Heilung durch den Arzt Ibn-Hakia als Despoten. Aber das erschließt sich erst nach der Lektüre des Programmhefts. Um zu diesem Ende hinzuführen genügt es nicht, eine gesichtslose Soldateska ausgiebig mit Gewehren herumfuchteln zu lassen. Eine Duell-Konstellation zwischen dem Ritter Vaudémont, der Jolanthe liebt, und König René, der die Tochter weiter unter Kontrolle halten will, wird nicht deutlich. Stattdessen scheint plötzlich jeder auf jeden zu zielen. Das hinterlässt Fragezeichen.



Mit Waffengewalt wird Jolanthes Welt geschützt (Foto: Pedro Malinowski)

Alles Weitere fügt sich in der Produktion so ineinander, dass dieser Jolanthe ein angemessener Liebreiz wächst: eben nicht

süßlich, sondern lyrisch und licht. Dafür sorgen an erster Stelle das Gesangsensemble und die Neue Philharmonie Westfalen unter der Leitung von Rasmus Baumann, die Tschaikowskys Partitur mehr und mehr in Fluss bringen.

Aus dem kammermusikalischen Beginn – nur Holzbläser und Hörner gestalten das Vorspiel – entwickelt sich ein grandioses Melos, das in die Seele der Hauptfiguren hineinleuchtet. Dazu gibt es lautmalerische Effekte, wenn die Ankunft des Königs mit Hörner- und Trompetenschall zelebriert wird, wenn Bratschen und Celli das Getrappel der Pferde nachahmen oder wenn der Arzt Ibn-Hakia sein Therapiekonzept mit orientalischen Melismen ausschmückt.

Heejin Kim versteht sich darauf, ihren Sopran aus innigem, beinahe schüchternem Piano aufblühen zu lassen. Auch wenn die große Entdeckung, die Jolanthe durch den Ritter Vaudémont macht, immer höhere Wogen schlägt, behält die Sängerin diesen hellen Schimmer bei, nimmt sie uns mit auf einen Wellenritt der Emotionen. Für ekstatische Höhepunkte hat sie genug Durchschlagskraft, setzt diese aber mit eleganter Zurückhaltung ein. Khanyiso Gwenxhane zeigt sich als Ritter Vaudémont auch stimmlich glänzend gerüstet: Sein Tenor vereint Geschmeidigkeit mit hellen Farben. Dem setzt Philipp Kranjc (König René) als sein Gegenspieler einen markigen Bass entgegen. Benedict Nelson mischt als Arzt Ibn-Hakia zweifelnde Töne in seinen warmen, empathisch klingenden Bariton.

Unterstützt werden die musikalischen Leistungen durch die Kostüme von Hedi Mohr, die unaufdringlich ein Aufeinandertreffen von Islam und Christentum andeuten, und die Beleuchtung von Patrick Fuchs, die das künstliche Rondell aus dem Dunkel herausschneidet, als sei es das verlorene Paradies.



Ja wo ist sie denn? Der Hofstaat sucht nach der Nachtigall, denn sie wird vom Kaiser von China erwartet.
(Foto: Pedro Malinowski)

Deutlich bunter, ja beinahe comichaft geht es in Strawinskys „Le rossignol“ zu, in der sich die Regie von Kristina Franz sehr wirkungsvoll mit dem Puppentheater ergänzt. Das Märchen von der chinesischen Nachtigall, die in der kaiserlichen Gefangenschaft zunehmend versagt und leichtfertig durch einen Automaten ersetzt wird, deutet die Regie als Kampf zwischen Natur und Künstlichkeit, letztlich auch zwischen Leben und Tod. Auch dies erschließt sich eher im Programmheft als auf der Bühne, aber die szenische Umsetzung ist so hübsch anzusehen und Strawinskys Musik so originell, dass sich darüber hinwegsehen lässt.

Im Wesentlichen ist „Le Rossignol“ ein stimmlicher, mit Koloraturen und Spitzentönen gespickter Hochseilakt. Den meistert die belgische Sopranistin Lisa Mostin bewundernswert schwindelfrei; die Spezialisierung auf dieses Fach ist ihr anzuhören. Frei bewegt sie sich aber nicht nur stimmlich: Sie stellt auch in ihren Bewegungen ein Naturwesen dar, in einem

unscheinbaren braunen Kleid, das sich von der farbenfroh gewandeten Hofgesellschaft absetzt (Kostüme: Hedi Mohr).



Eine Schachfigur erwacht zum Leben: Gloria Iberl-Thieme, Daniel Jeroma und Maximilian Teschemacher führen eine Puppe von Jonathan Gentilhomme (Foto: Pedro Malinowski)

Der zweite große Clou dieser Inszenierung sind die Puppen von Jonathan Gentilhomme, der einer kleinen weißen Schachfigur zunächst einen kleinen Kobold entsteigen lässt, der allmählich zum Riesen wächst (und laut Programmheft den Tod darstellen soll). Gloria Iberl-Thieme, Daniel Jeroma und Maximilian Teschemacher bewegen diese Figuren so kunstvoll, dass sie ein staunenswertes Leben gewinnen.



Vokaler Höhenflug: die belgische Sopranistin Lisa Mostin als Nachtigall (Foto: Pedro Malinowski)

Im Orchestergraben gelingt es Rasmus Baumann und der Neuen Philharmonie Westfalen, der Musik über den Bruch hinweg zu helfen, der sich durch die zwischenzeitliche Uraufführung von „Le Sacre du Printemps“ im Kompositionsprozess ergab. Klingt im ersten Akt noch Impressionistisches à la Claude Debussy durch, wird es im weiteren Verlauf deutlich moderner, ragt das Werk hörbar ins 20. Jahrhundert hinein. Dass „Le Rossignol“ sich auf der Opernbühne nie so recht durchsetzen konnte, ist nicht allein der Musik wegen schade. Kurz vor Ausbruch des 1. Weltkriegs entstanden, besitzt die Fabel einen zeitlos aktuellen Kern: Mensch, Natur und Seele stehen auf der einen Seite, der kalte Mechanismus der Maschine auf der anderen.

(Karten und Termine: www.musiktheater-im-revier.de)

Kollektiv ohne Erbarmen: Der MiR Dance Company gelingt in

Gelsenkirchen ein eindrucksvoller Einstand

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. März 2024



Die MiR Dance Company tanzt „Le Sacre du Printemps“ in der Fassung von Uri Ivgi und Johan Greben. Die Choreographen interessieren sich dabei vor allem für gruppendynamische Prozesse in einer scheinbar ausweglosen Situation (Foto: Bettina Stöß)

Von einer archaischen, vor-zivilisatorischen Gesellschaft ist zumeist die Rede, wenn es um Igor Strawinskys Ballettmusik „Le Sacre du Printemps“ geht. Dieses Frühlingsopfer ist ein Fest heidnischer russischer Stämme: ein barbarisches Ritual, das ein Menschenleben fordert, um die Natur gnädig zu stimmen.

Nach Vaslav Nijinsky, Choreograph der im Tumult endenden Uraufführung 1913 in Paris, inspirierte Strawinskys explosiv

rhythmische Musik viele Künstler zu immer neuen, teils Maßstäbe setzenden Fassungen: Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959) und Pina Bausch (1975) sind nur einige von ihnen. In der Gegenwart versuchten sich Sasha Waltz (2013) und Mario Schröder (2018) an dem nur halbstündigen, aber schwergewichtigen Ballett-Dinosaurier.

Im Gelsenkirchener Musiktheater ist das „Sacre“ jetzt im postzivilisatorischen Gewand zu sehen. Das israelisch-niederländische Choreographenduo Uri Ivgi und Johan Greben sperrt die Natur aus, die Tänzer dafür aber in einen düsteren Bunker ein. Vergitterte Luken in Bodennähe verweisen auf unterirdische Kerker. In der Rückwand klafft ein großer Riss, als habe das Gebäude unter Beschuss gestanden. Dahinter zeigt sich keine Welt, sondern nichts als ein paar lose Kabel, Rauch und Dunkelheit (Bühne: Karol Dutczak). Claude Debussys spöttisches Bonmot vom „Massacre du Printemps“ bekommt hier eine neue Bedeutung.



Die Tänzerinnen und Tänzer der MiR Dance Company demonstrieren im Sacre ekstatische Hingabe. (Foto: Bettina Stöß)

Das liegt auch an der MiR Dance Company, der mit diesem Strawinsky-Abend ein höchst eindrucksvoller Einstand gelingt. Gelsenkirchens neuer Ballettchef Giuseppe Spota hat eine Gruppe von Tänzern formiert, die starke individuelle Qualitäten haben, aber auch im Kollektiv fantastisch funktionieren. Im „Sacre“ verschmelzen sie zu einer Masse Mensch, die das Fürchten lehrt. Sie rollen zu Haufen übereinander, branden in verzweifelten Fluchtversuchen die Wände hoch wie das Meer an den Klippen.

Endzeitstimmung macht sich breit. Die Gruppe sucht Sicherheit im Ritual, ist in Wahrheit aber orientierungslos und panisch. Immer wieder sieht sich der Einzelne plötzlich einem feindseligen Kollektiv gegenüber. Da werden Schultern und Ellbogen ausgefahren, da werden Menschen am Hals gepackt, da wird dem Individuum kein Platz gegönnt.

Das Opfer ist bei Ivgi/Greben keine Frau, sondern ein Mann. Zu Tode tanzt sich in dieser Fassung niemand. Gleichwohl kommt es zu einem erbarmungslosen Showdown. Unterstützt von der Neuen Philharmonie Westfalen, die sich unter der Leitung von Giuliano Betta sehr ehrbar durch diesen Hexenkessel komplexer Rhythmen schlägt, begeistert die MiR Dance Company durch ekstatische Hingabe und eine nachgerade gewaltbereit wirkende Körpersprache, die der absichtsvollen Rohheit der Partitur in nichts nachsteht.



Streng ritualisiert sind die Hochzeitsrituale in Strawinskys „Les Noces“. Die MiR Dance Company tanzt eine Choreographie von Mario Bigonzetti. (Foto: Bettina Stöß)

Im ersten Stück des Abends hingegen halten die Rituale der Enthemmung noch Stand. Strawinsky beschreibt in „Les Noces“ abstrakte Hochzeitszeremonien, untermalt von vier Klavieren, vier Gesangssolisten, einem Chor und viel Schlagwerk. Mario Bigonzetti zeichnet in seiner Choreographie eindringlich scharfe Bilder von der Beziehung der Geschlechter. Ein langer Tisch oder Laufsteg trennt die Sphäre der Männer von der der Frauen. Metallgestelle, die wie niedrige Hocker mit hoher Rückenlehne aussehen, engen die Körper ein (Bühne: Fabrizio Montecchi). Die MiR Dance Company zeigt einerseits formelhafte Erstarrung und Unterdrückung, andererseits Verlangen und feurige Leidenschaft.

(*Informationen* und *Termine:*
<https://musiktheater-im-revier.de/#!/de/performance/2019-20/les-noces-sacre/>)

Farben, Tänze und Etüden: Die Pianistin Beatrice Rana interpretiert in Essen Werke von Chopin, Ravel und Strawinsky

geschrieben von Martin Schrahn | 6. März 2024



Die junge italienische Pianistin Beatrice Rana gab ein sehr eindrucksvolles Debüt in der Essener Philharmonie. (Foto: Marie Staggat)

Mit der jungen italienischen Pianistin Beatrice Rana erobert eine Neue Sachlichkeit die Konzertpodien. Der Befund gilt ihrer Außendarstellung, die so gar nichts von Gehabe hat.

Die Künstlerin wirkt ernst und konzentriert, doch münzt sie das nicht um in körperliche Akrobatik oder introvertiertes Abkapseln. Weder müssen die Hände unsichtbaren Girlanden nachspüren, noch spinnt Rana einen Kokon zum Zwecke des Abtauchens in einen Zustand der Trance. Stattdessen Schnörkellosigkeit, uneitles Interpretieren, Virtuosität wie naturgegeben. Und natürlich Emotion, Gestaltungskraft, kluge Gewichtung musikalischer Proportionen.

Jetzt hat Beatrice Rana in der Philharmonie Essen debütiert. Als leidenschaftliche Musikerin, die das Material beherrscht, ohne dabei eine das Spiel hemmende Dauerkontrolle zu benötigen. Die am Beginn, mit den 12 Etüden op. 25 von Frédéric Chopin, nichts überhitzt, sowieso jeden Kitsch meidet, den Komponisten vielmehr aus den Salonmusikklichees heraushebt.

Souverän fließt ihr alles technisch Vertrackte aus den Fingern, sodass sich der Fokus ganz auf den Gehalt dieser „Übungsstücke“ richten kann. Rana entdeckt hier die geradezu orchestrale Wucht mancher Passagen, lässt Diskantfigurationen bisweilen aufschimmern, als sei Chopin ein früher Wegbereiter des Impressionismus, und illustriert nicht selten den Revolutionston des polnischen Komponisten, dessen Land immer wieder, oft vergebens, gegen Okkupanten rebellierte.

Rana muss sich allerdings in ihre Interpretation erst einschwingen. Am Beginn steht viel gleichförmiger Fluss und wenig Kontur. Doch stets schwebt über allem eine sehnige

Spannung, herausgekitzelt durch dynamische Variabilität. Der motivisch-thematische Verlauf wird schnell klarer und unschön manierierte Rubati bleiben außen vor. Manche Zuspitzung aus der Abteilung Attacke verweist direkt auf Liszt, andererseits haben wir die Schlusswendungen einiger Etüden, pendelnd zwischen Lakonik und melancholischer Subtilität, selten so berührend ausformuliert gehört.

Gleichwohl ist Chopins Musik nicht von transzendenter Natur. Um in diese Sphären vorzurücken, bedarf es etwa der Miroirs eines Maurice Ravel. Interpretiert von einer Solistin, die im rechten Moment die Zeit anzuhalten vermag. Beatrice Rana zeigt sich hier von ihrer sensiblen Seite, mit Sinn für die Klangfarbe. Wie mäandernde Gebilde stehen diese „Spiegelungen“ im Raum, tönende Reflexionen diffuser Bilder wie „Nachtfalter“ oder „Traurige Vögel“. Griffiger im doppelten Sinne ist hingegen das mit spanischem Kolorit ausgezierte Stück „Alborada del gracioso“, jenes „Morgenständchen eines Narren“, das markante Akkorde mit den rezitativischen Linien des andalusischen Cante jondo mischt. Aus diesem Ineinandergreifen schöpft die Solistin die Spannung dieser Miniatur, ohne jedoch in einen auftrumpfenden Machismo abzugleiten.

Beatrice Ranas programmatischer Weg führt vom polnischen Emigranten Chopin im mondänen Paris über Ravel, der annähernd sein ganzes Leben in der französischen Metropole verbrachte, hin zum Russen Igor Strawinsky, der eben dort 1910 seinen „Feuervogel“ in die Welt setzte. Und über allem schwebt, in mehr oder weniger erfahrbarer Intensität, das Flair des Impressionismus. In Strawinskys Suite, von Guido Agosti für Klavier gesetzt, zeugt die Berceuse von jener Macht der zarten Andeutung. Doch Rana lässt es zunächst ordentlich krachen: Der „Danse infernale“ entpuppt sich unter ihren Händen als wahrhafter Höllenritt, wenn auch auf Kosten einer verwischten musikalischen Struktur. Fast majestätisch gelingt der Pianistin hingegen das machtvolle Finale.

Paris zum Ersten, Zweiten und Dritten: Kent Nagano dirigiert das Orchestre Symphonique de Montréal in Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 6. März 2024



Kent Nagano, seit 13 Jahren Chef des Orchestre Symphonique de Montréal, bleibt den Kanadiern noch bis 2020 verbunden. (Foto: Wilfried Hösl)

Bis heute scheint das Orchesterstück „Jeux“ von Claude Debussy überschattet von dem beispiellosen Skandal, den Igor Strawinskys „Le Sacre du Printemps“ auslöste. Nur zwei Wochen lagen zwischen den beiden Uraufführungen im Mai 1913 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées. Beide Stücke entstanden

für das berühmte Tanzensemble „Ballet Russes“, beide wurden von Pierre Monteux dirigiert, beide gelten auf ihre Weise als Schlüsselwerke der Moderne. Gleichwohl hat Debussys einaktiges Tanzpoem bislang nicht ins gängige Konzertrepertoire hineingefunden.

Ob dies allein am unglücklichen Zeitpunkt der Premiere liegt oder auch am Ballettlibretto von Vaslav Nijinsky, dessen ästhetische Vorlieben weit entfernt waren von den Ansichten und dem Geschmack Debussys, sei dahingestellt. Doch bildeten „Jeux“ und „Sacre“ jetzt die Klammer für ein Konzert in der Philharmonie Essen, das trotz starker Konkurrenz als Höhepunkt der Saison durchgehen kann. Erhellend, ja in höchstem Maße aufschlussreich war die Programmfolge, die das Orchestre Symphonique de Montréal unter seinem langjährigen Chefdirigenten Kent Nagano im Gepäck hatte.

Debussys Partitur, von Komponisten wie Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez ob ihrer Fortschrittlichkeit hoch geschätzt, erfährt dabei eine späte, aber wunderbare Würdigung. Bereits die ersten Takte von „Jeux“ lassen aufhorchen. Es kann kein Zufall sein, dass hier eine archaische Atmosphäre anklingt, die Strawinskys „Sacre“ ungeheuer verwandt wirkt. Die frühlingshaft lichten Holzbläsersoli, die rätselhaft-raffinierten Klänge und Harmonien erscheinen wie eine Vorwegnahme dessen, was zwei Wochen später in die Welt hinaus dröhnen sollte.

Gewiss, es fehlen die schockierenden Schlagzeug-Eruptionen, die dem „Sacre“ rasch zur Unsterblichkeit verhalfen. Aber Kent Nagano und die Musiker aus Montréal machen Debussys Partitur zu einem ungeheuer vielschichtigen Ereignis, das harmonisch und auch seiner Form nach kaum weniger mutig erscheint als das Skandalstück des Exil-Russen.



Der Franzose Jean-Yves Thibaudet spielte das „Ägyptische Konzert“ von Camille Saint-Saëns. (Foto: Decca/Kasskara)

Es folgt eine Sternstunde des Pianisten Jean-Yves Thibaudet, der als einer der profiliertesten Saint-Saëns-Interpreten gilt. Diese Kompetenz kommt dem fünften Klavierkonzert des Franzosen („das Ägyptische“) in höchstem Maße zugute. Thibaudet trumpft mit Fingerfertigkeit und brillanter Virtuosität auf, ohne jemals in den Verdacht zu geraten, sich in bloßem Tongeklingel zu gefallen. Mit großem Feingefühl spürt er dem poetischen Tiefgang dieses farbenreichen Klavierkonzerts nach: seinen schillernden Exotismen, gipfelnd in arabischen Tonleitern und einem nubischen Liebeslied, das Saint-Saëns in Kairo den Schiffen auf dem Nil ablauschte.

Unter Thibaudets Zugriff hält zusammen, was weniger kundigen Interpreten leicht zu zerfallen droht: Passagen von Schubertgleicher Schlichtheit, kraftvolle Ausbrüche à la Rachmaninow, Liszt'sche Campanella-Glöckchen im Diskant. Der Franzose, seit langem eine feste Größe in der internationalen Pianistenszene, stellt sich mit dieser exzellenten Interpretation ein blitzsauberes Zeugnis aus.

Strawinskys Frühlingsopfer („Le Sacre du Printemps“), das im Untertitel „Bilder aus dem heidnischen Russland“ beschwört, lässt mindestens ebenso aufhorchen wie der Beginn dieses

erstaunlichen Abends. Denn zunächst hämmert uns keineswegs der harte Sound des anbrechenden Maschinenzeitalters um die Ohren. Die Ostinati klingen vergleichsweise weich, die Klangflächen sind geprägt von französischer Clarté. Das mag zunächst verblüffen, hält den Fokus dieses Abends aber mit äußerster Konsequenz auf Paris. Die Wahlheimat des Exil-Russen drückt dieser Interpretation ihren Stempel auf.

Da Nagano auf erhöhte Podeste für die Bläser verzichtet, mithin alle Musiker auf der gleichen Ebene sitzen, entsteht zwischen den Gruppen eine erstaunliche Balance. Die gestopften Trompeten bringen im zweiten Teil Fernklänge mit purem Gänsehaut-Effekt. Manches Instrument scheint sich beinahe zu verstecken, und doch knüpfen Englischhorn und Bassflöte plötzlich an das ägyptische Kolorit des zuvor gehörten Klavierkonzerts an.

Hartes und Barbarisches muss der „Sacre“-Freund übrigens keineswegs ganz vermissen: Wenn die Pauken simultan losdröhnen, fährt es dem Hörer regelrecht in die Magengrube. Den Tanz des Opfers steigert Nagano bei vollkommener Kontrolle zu einem Hexenkessel, aus dem die Piccoloflöte heraus schrillt. So endet ein grandioser Abend mit einem zutiefst russischen Stück aus dem Geiste französischer Tonkunst.

(Die Reihe „Sinfonische Höhepunkte“ endet am 6. April 2019 mit dem Russian National Orchestra unter Dirigent Alain Altinoglu. Auf dem Programm stehen die „Chowantschina“-Ouvertüre von Modest Mussorgsky und Dmitri Schostakowitschs 5. Sinfonie. Der Pianist Mikhail Pletnev spielt Sergej Rachmaninows 2. Klavierkonzert.

*Informationen:
<https://www.theater-essen.de/spielplan/mikhail-pletnevrussian-national-orchestrarac-81418/2531/>)*

Ein Fest des Rhythmus: Kirill Petrenko und das Bundesjugendorchester in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 6. März 2024



Das Bundesjugendorchester machte auf seiner Tournee in Essen Station. Foto: Selina Pfruener

Es war eines von nur vier Konzerten mit Kirill Petrenko am Pult: Nach Luxemburg und vor Hamburg und Berlin gastierte das Bundesjugendorchester in der Philharmonie Essen auf seiner Wintertournee zum Beginn seines 50-Jahre-Jubiläums. 1969 gegründet, ist das Orchester nicht mehr aus der Bildungslandschaft für angehende Profi-Musiker wegzudenken.

14 bis 19 Jahre alt sind seine Mitglieder, und manches Gesicht auf dem Podium der Philharmonie wäre noch als ein gutes Stück

jünger durchgegangen. Andere wiederum hatten schon ganz die Attitüde des versierten Berufsmusikers angenommen – und tatsächlich schlugen 83 Prozent der Jugendlichen im BJO (so eine Statistik von 2013) erfolgreich diesen Weg ein.



Kirill Petrenko leitete das Bundesjugendorchester bei seinem Konzert in Essen. Er ist künftiger Chef der Berliner Philharmoniker, die Patenorchester des BJO sind.
Foto: Wilfried Hösl

Wo also mit Kritik ansetzen, wenn ein musikalischer Perfektionist ein jugendlich hochmotiviertes Orchester anspornt? Kirill Petrenko, einer der am höchsten gehandelten Dirigenten der Gegenwart und ab Sommer 2019 neuer Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, entfesselt ein Fest des Rhythmus: Leonard Bernsteins sinfonische Tänze aus der „West Side Story“ als Nachklang zum 100. Geburtsjahr des Amerikaners 2018. Ein Konzert für Pauken und Orchester von William Kraft, früherer Solo-Pauker beim Los Angeles Philharmonic Orchestra. Und zum Abschluss die Apotheose des Rhythmus am Beginn der Moderne, Igor Strawinskys „Le Sacre du Printemps“.

Bei so viel Sorgfalt, bei so viel Enthusiasmus lässt sich nur sagen: Es war mitreißend. Sicher: Man bibberte mit manchem jungen Solisten, wenn es vom Fagott bis zum Tamtam heikle Einsätze und nervstrapazierende Soli gab. Man störte sich nicht, wenn im jugendlichen Schwung manche dynamische Feinheit

ausfiel, weil die Musiker zwei Stufen auf einmal zum glanzvollen Fortissimo nahmen.

Man vermisste über dem punktgenauen Zusammenspiel kaum, dass manche agogische Freiheit, manch lasziver oder brutaler Tonfall der Genauigkeit geopfert wurde. Aber die leisen Stellen, auf die Petrenko offenbar ebenso viel Wert legte wie auf kantenscharf gefeilte Konturen, waren wunderbar ausbalanciert und öffneten bei Strawinsky Raum für plastisch gestaffelte Klangwirkungen. Petrenko ließ die Musiker keinen Moment alleine. Seine Zeichen waren präzise, unterstützend und frei von Dirigier-Getue.

Wieland Welzel, Pauker der Berliner Philharmoniker und selbst einmal Mitglied des BJO, zeigte in William Krafts Konzert, wie die moderne Pauke als Solo-Instrument brillieren kann: Zu Beginn eine schwebende, mit den Händen erzeugte Kadenz, später virtuoses Spiel mit diversen Schlägeln, zündende Steigerungen, magische Rhythmen und raumlos-ätherische leise Klänge. Das alles mit einer Finesse, die man einem so statischen Instrument wie der Pauke nie zutrauen würde.

Ein gelungener Einstieg in das Jubiläumsjahr, dessen Höhepunkt am 25. April in Köln mit einem Fest für die Ehemaligen und einem Konzert tags darauf mit Ingo Metzmacher gefeiert wird.

Info: www.bundesjugendorchester.de

Kindliche

Wundertüte:

Doppelabend des Künstlerkollektivs „1927“ an der Rheinoper

geschrieben von Eva Schmidt | 6. März 2024



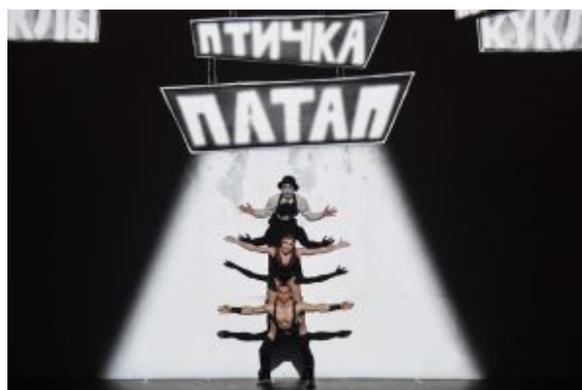
Das Kind aus „L'enfant et les sortilèges“ fliegt im Garten umher. (Foto: Hans Jörg Michel/Deutsche Oper am Rhein)

Ein kindliches Gemüt ist etwas Wunderbares: Alles ist immer neu, das Leben leicht und die Welt ein Spielzeug.

„Ravel war ein Kind“, heißt es denn auch im Programmheft zu seiner „Fantaisie lyrique“ namens „L'enfant et les sortilèges“ von 1925, die jetzt gemeinsam mit Strawinskys „Petruschka“ an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg Premiere hatte. Und weiter: „Das Besondere eines Genies besteht darin, sich die Kindheit, die mit klarem Blick alle Schatten des Lebens durchdingt, zu erhalten und zu verlängern.“

Und doch sind dieses Kind und sein „Zauberspuk“ zunächst keineswegs nett: Das Balg im Fatsuit (Kimberly Boettger-Soller/Double: Sara Blasco Gutiérrez) will seine Hausaufgaben nicht machen, erhält von der Mutter (Marta Márquez) Stubenarrest und aus Wut darüber schlägt es das Mobiliar kurz

und klein und quält anschließend Tiere. „Ich bin böse und frei“ lautet die dazugehörige Textzeile; das Libretto stammt von der französischen Schriftstellerin Colette (1873-1954). Mitten in den Wirren des 1. Weltkriegs sandte sie erste Skizzen an den Komponisten, der zu dieser Zeit Lastwagenfahrer an der Front war und erst 1919 weiter daran arbeitete.



Zirkusartisten aus „Petruschka“. (Foto: Hans Jörg Michel/Deutsche Oper am Rhein)

In Szene gesetzt hat diesen ungemein poetischen Opernabend das Künstlerkollektiv „1927“, bestehend aus Suzanne Andrade, Esme Appleton und Paul Barritt, die das Publikum schon mit ihrer filmischen Inszenierung von Mozarts Zauberflöte begeisterten. Wie diese, ist auch der neue Doppelabend eine Koproduktion mit der Komischen Oper Berlin, die von Barrie Kosky geleitet wird.

Ästhetischer Ausgangspunkt für die Inszenierungen von „1927“ ist die Stummfilmära: Doch ihre Animationen verschmelzen kongenial mit den Auftritten der Sänger und dem Stoff des Singspiels – handelt es sich um volllaufende Teetassen, in denen das böse Kind fast ertrinkt, oder eine sexy Libelle, die den ungezogenen Jungen ins Ohr piekt.

Als Zuschauer kann man sich gar nicht sattsehen an der schnellen Folge der kreativen Einfälle; eine reizende Idee jagt die nächste und während man noch überlegt, „wie haben sie

das bloß gemacht?“, folgt man schon entzückt dem nächsten Bilderreigen. Ein wenig schade fast nur, dass Chor und Kinderchor diesmal aus dem Off agieren, so dass man sich am Ende über die schiere Menge der Leute wundert, die sich verbeugen. Gesanglich und musikalisch (Leitung: Marc Piollet) überzeugt die Produktion aber trotzdem auf ganzer Linie.



Der Puppenmeister jagt Petruschka über den Jahrmarkt. (Foto: Hans Jörg Michel/Deutsche Oper am Rhein)

Man muss ergänzen: Auch tänzerisch. Denn den ersten Teil des Abends „Petuschka“ bestreiten die drei Zirkusakrobaten Tiago Alexandre Fonseca (Petruschka), Pauliina Räsänen (Ptitschka) und Slava Volkov (Patap). Ihre Heimat ist der russische Jahrmarkt und hier zeigen sie dem staunenden Publikum ihre Künste. Schrecklich nur, dass sie der sadistische Puppenmeister quält und verfolgt. Besonders Petruschka, der Clown, leidet darunter. Ihm gelingt zwar die Flucht, doch am Ende wird er wieder eingefangen und sieht nur noch den Selbstmord als Ausweg.

Die Animationen spielen mit großen kyrillischen Buchstaben, schrillen Jahrmarktsbesuchern mit riesigen Zahnlücken, die sich beständig volllaufen lassen und der ganzen Dämonie des Volksfestes, auf dem die Lustigkeit mit steigendem Alkoholkonsum in die Brutalität des Exzesses kippt.

Ästhetisch nimmt die Inszenierung Elemente des Stummfilms, aber auch des russischen Konstruktivismus auf und verzahnt ebenso wunderbar wie der 2. Teil des Abends Film und Tanz. Petruschka mit seinem schwarzen runden Hut erinnert dabei an Charlie Chaplin – melancholisch und lustig zugleich.

Karten und Termine: www.operamrhein.de

Im Bann der Moderne: Kurt Weill Fest in Dessau eröffnet

geschrieben von Werner Häußner | 6. März 2024



Wer sich mit der Moderne befasst, kommt um Dessau nicht herum. Das Bekenntnis zur klassischen Moderne in der mitteldeutschen Stadt singt Michael Kaufmann, Intendant des [Kurt Weill Festes](#) Dessau, bei jeder sich bietenden Gelegenheit.

In diesem Jahr richtet das Festival seinen Blick neben seinem Namensgeber auf den Österreicher Ernst Krenek. Vor 25 Jahren starb dieser Protagonist der musikalischen Moderne. Für das Kurt Weill Fest ein Anlass, gemeinsame Sache mit der [Ernst Krenek Institut Privatstiftung](#) in Krems zu machen. Deren Vorsitzender Ernst Kovacic ist auch Geiger – und eröffnete die

Folge der nahezu 60 Konzerte mit dem ersten Violinkonzert von Ernst Krenek, ein Werk, das 1925 in Dessau uraufgeführt wurde.

Kovacic wird sich in zwei Konzerten mit der Anhaltischen Philharmonie am 10. und 11. März auch des Violinkonzerts von Kurt Weill annehmen, das seine deutsche Erstaufführung am 29. Oktober 1925 in Dessau erlebte. Auf ungeteilte Gegenliebe stieß die musikalische Moderne damals übrigens nicht: Kreneks Konzert bescheinigte die lokale Musikkritik einen „wahren Dissonanzensegen“, der das Verständnis ungemein erschwere. Immerhin würdigte der Rezensent den „gesunden Kern“ in dieser „rassigen, temperamentvollen Musik“.



Um ihn geht es bei dem Musikfestival in Dessau: Kurt Weill, lässig und cool, 1935 in Salzburg aufgenommen. Foto: Kurt Weill Fest

Der Kritiker des „Volksblatts für Anhalt“ sah dagegen durch Kreneks Konzert „das gesunde musikalische Empfinden des Hörers stark ins Wanken“ gebracht. Und Kurt Weills Konzert bezeichnete die gleiche Zeitung als „musikalischen Bluff“ ohne

Logik und musikalischen Gedanken. Da mochte der damalige musikalische Leiter des Dessauer Orchesters, Franz von Hoeßlin, noch so sehr für die „jüngste Musikentwicklung“ werben: Die Zuhörerschaft werde durch seine modernen Programme „sicher aus dem Kunsttempel hinausmusiziert“, ermahnte ihn die Kritik. Hoeßlin verließ 1926 Dessau und wurde Generalmusikdirektor der Stadt Wuppertal. „Moderne“ war – auch wenn vor 90 Jahren das Bauhaus in Dessau eröffnet wurde – ein Programm aufgeschlossener Eliten.

Im Abstand von 90 Jahren wundert man sich, dass die spätromantischen Züge im Konzert des jungen Feuerkopfs Krenek offenbar überhaupt nicht wahrgenommen wurden. Krenekbürdet dem Solisten zwar unbekümmert technische Fährnisse auf, gönnt ihm aber auch wunderschöne lyrische Ruhepunkte, kantable Idyllen, eng verwoben mit dem Orchester, vor allem den stark geforderten Holzbläsern. Kovacic lässt sich spieltechnisch nicht schrecken. Die Mühe wird nicht spürbar, sein Zugriff bleibt stets locker, spielerisch, ohne eine tour de force im Ton.



Spielt die Violinkonzerte von Krenek und Weill: der österreichische Geiger Ernst Kovacic. Foto: Wolf-Erik Widdel

Wenn die Phrasierung weit, die Legati intensiv werden, bleibt Kovacics Ton angenehm reserviert, mit der sachlichen Distanz,

die man gemeinhin mit der „Moderne“ verbindet. Dennoch wirkt er nicht unverbindlich, sondern mit noble Understatement gestaltet. Die Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz – sie steht ebenfalls unter der Intendanz Michael Kaufmanns – ist ein gern gesehener Gast aus der Dessauer Partnerstadt Ludwigshafen: Auch ihre Musiker packen nicht zu nassforsch zu, sondern finden einen freundlich-eleganten Tonfall und zeichnen die kleinteilige Komplexität, die ihnen Krenek zutraut, locker nach.



Jung, erfolgreich, mit 27 Jahren ein gemachter Mann: Ernst Krenek. Wie Kurt Weill musste er vor den Nazis aus Europa flüchten. Foto: Kurt Weill Fest

Was bei Krenek angemessen wirkt, lässt bei Strawinsky und Weill den Eindruck zurück, hier wäre eine beherzter Zugriff, eine schärfere Artikulation, ein kantigerer Ton nötig gewesen.

Unter der sorgfältigen Zeichengebung der Dirigentin Ariane

Matiakh klingt Igor Strawinskys „Pulcinella“-Suite eher flauschig wattiert. Die Schärfungen von Kadenzzen, die repetitiven Dehnungen, die polyrhythmischen Exkursionen, mit denen Strawinsky die Musik Giovanni Battista Pergolesis geradezu übermalte, vertragen Biss, Frechheit und Radikalität in der Formulierung.

Doch Matiakh lässt das Orchester brav und fast ein wenig behäbig spielen – grundsolide, aber wenig inspiriert. So setzt sich im wiegenden Zwölfachtel der „Serenata“ eher der melancholische Ton Pergolesis durch als die Scherze, mit denen Strawinsky die Politur der „alten“ Musik aufbricht. Und die Tarantella ist nicht grell beleuchtet, sondern entfaltet sich im gedämpften Licht eines Tanzsalons. Auf rhythmische Kante genährt wirkt sie nicht.

Ein Jahr nach Strawinskys Aufsehen erregendem „Pulcinella“-Ballett komponierte ein bis dato kaum bekannte Schüler des glamourösen Ferruccio Busoni, der aus Dessau stammende Kurt Weill, eine erste Sinfonie. Der 21-Jährige ließ sich von Johannes R. Bechers expressionistisch-pazifistischem Festspiel „Arbeiter, Bauern, Soldaten: Der Aufbruch eines Volkes zu Gott“ inspirieren, ohne sich zu einer expliziten Programmatik zu versteigen.

Zu hören ist ein markantes, zuerst von den tiefen Streichern vorgetragenes Thema, das zyklisch bis in den letzten Satz wiederkehrt, viel kleinteilige thematische Arbeit, eine komplexe Harmonik. Man möchte meinen, in den Fugen das Lernstück zu erkennen. Aber in der entwickelten Klanglichkeit der großen Orchestration – am Ende steigern Glocken die Apotheose – zeigt sich Weill auf der Höhe, die Mahler hinterlassen hat. Aus der Rückschau gelesen enthüllt die Sinfonie auch schon Weill, den Bühnenkomponisten und Weill, den Autor frecher Songs. Im wehmütig-romantischen Streichersatz oder in gellenden Mahler-Bläserstrecken erweist sich das rheinland-pfälzer Orchester als wendig und klangbewusst. Das gilt ebenso für die – ein Jahr nach Weills

Sinfonie – entstandene Bearbeitung Maurice Ravel's von Modest Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“, auch wenn die Dirigentin die Finesse der Artikulation nicht zuspitzt und die Expression in gedämpftem Licht festhält.

„Dreigroschenoper“ mit dem Ensemble Modern

Das [Kurt Weill Fest](#) unter dem Thema „Krenek, Weill & die Moderne“ widmet sich noch bis 13. März den beiden Protagonisten der spannenden Zeit der zwanziger Jahre in Deutschland. Zu den Programm-Höhepunkten gehört die Inszenierung der beiden Einakter „Der Diktator“ (Krenek) und „Der Zar lässt sich photographieren“ am [Anhaltischen Theater](#) Dessau, die am 28. Februar und am 5. März gespielt werden. Die „Dreigroschenoper“, ein ähnlicher Erfolg wie Kreneks „Jonny spielt auf“, führen HK Gruber und sein Ensemble Modern am 4. März im Anhaltischen Theater auf; am 5. März bringen sie den „Klanghimmel über Berlin“ zum Leuchten – unter anderem mit der Bastille-Musik Weills und der Symphonie op. 34 Kreneks.

Im Abschlusskonzert am 13. März spielt das Orchester der Komischen Oper Berlin das frühe Divertimento für Orchester Weills, das Concerto grosso Kreneks und – als Reverenz an den vor allem von Ernst Krenek bewunderten musikalischen Vorfahren – die h-Moll-Sinfonie Franz Schuberts. Das Projekt „Moderne“ stößt heute auf reges Publikumsinteresse: Der Kartenverkauf liegt um fünf Prozent über dem Vorjahr, gab Intendant Kaufmann zur Eröffnung des Festes bekannt; vor allem die „kleinen“ Kammerkonzerte und Liederabende sind längst ausverkauft.

Karten: (0049) 341 14 990 900; Information:
www.kurt-weill-fest.de

Zwischen Talkshow und Happening – die Triennale auf musikhistorischer Lesereise

geschrieben von Martin Schrahn | 6. März 2024



Blick auf die skandalträchtige Uraufführungschoreographie des „Sacre“. Foto: Christoph Sebastian

Ach Du lieber Gott! Da hopsen und tanzen seltsame Hutzelmännchen, mit Vollbart verziert und Bärenfell behangen, wie Indianer auf dem Kriegspfad umeinander, und das zu Igor Strawinskys archaischer, brutaler, rhythmusgesättigter „Sacre“-Musik.

Es sei gestattet, ein wenig zu lachen, auch wenn hier, als filmisches Dokument, die Rekonstruktion der Uraufführungschoreographie gezeigt wird (1913 in Paris, von Waslaw Nijinsky), die immerhin einen der größten Theaterskandale des beginnenden 20. Jahrhunderts ausgelöst

hat. Sodass die Musik im tumultuösen Lärm des erhitzten Publikums beinahe unterging.

Nicht zuletzt auf Eklats dieser Art hat der amerikanische Musikkritiker Alex Ross wohl bei der Titelgebung seines Buches geblickt: „The Rest is Noise“ erzählt eine Geschichte von der tönenden Moderne, die nicht wenige Zeitgenossen als Lärm abtaten, von einer Moderne, die andererseits den Lärm der Welt durchaus spiegelte. Der Autor entwirft dabei ein großformatiges Gemälde, das die musikalische Entwicklung des vergangenen Jahrhunderts in Beziehung setzen will zu politischen, philosophischen, soziologischen Strömungen jener Epoche. Ein überquellendes Kompendium, nicht frei indes von steilen Thesen, „Vielleicht“- und Konjunktivsätzen, Halbwahrheiten.

Sei's drum: Triennale-Intendant Johan Simons hat das Buch ins Herz geschlossen und schon als Chef der Münchner Kammerspiele szenische Lesungen erarbeitet. Die finden nun ihre sechsteilige Fortsetzung in Schauspielhäusern des Ruhrgebiets. Diese Kooperation mit Theatern des Reviers, anfangs vollmundig beschworen, vereinzelt realisiert, dann aber schmäählich fallen gelassen, erfährt also nun eine gewisse Renaissance. Das ist nur recht und billig: dass die Triennale sich bei allen europäischen Leuchtturmprojekten noch der Leistungsfähigkeit der traditionsreichen städtischen Bühnen und ihrer Ensembles bewusst wird.



Stephanie Schönfeld
in der Rolle des
Buchautors Alex
Ross. Foto:
Christoph Sebastian

Johan Simons' Musikvermittlung der besonderen Art startet im Essener Grillo-Theater und verhandelt zunächst die letzte Jahrhundertwende, das Fin de Siècle, mithin die Komponisten Mahler und Strauss, um sich dann im 2. Teil hauptsächlich eben des „Sacre“ anzunehmen.

Der eingangs erwähnte Videoschnipsel bleibt alleiniger Filmbeitrag, ansonsten wird fleißig rezitiert. Doch längst nicht alles, was wir in der Lesefassung von Julia Lochte und Tobias Staab zu hören bekommen, entstammt direkt dem Buch. Manche Zitate gehen weit darüber hinaus. Ross' Werk wird zum Steinbruch, andere Quellen (zu erschließen aus den Anmerkungen des Buches?!) kommen hinzu. Das Schöne ist: Wenn in Simons' Inszenierung die Figuren selbst sprechen, wenn also die Zeitzeugen etwa über den „Sacre“-Skandal in Form einer aufregenden Collage berichten, gewinnt die Geschichte weit mehr Authentizität als durch die Einlassungen von Alex Ross.

Da gibt Axel Holst einen fein formulierenden Harry Graf Kessler, Stefan Diekmann einen spitzzüngigen Jean Cocteau, und

die resolute Ingrid Domann zitiert im Agitpropstil harsche Kritiken aus der zeitgenössischen Weltpresse. Der wunde Punkt von Strawinskys Musik ist schnell benannt: die Dissonanz. Sie ist im übrigen in Ross' Buch das Element, das die Entwicklung der tönenden Moderne geprägt hat. Sie emanzipiert sich indes nicht erst, das sei nur am Rande angemerkt, seit den späten Stücken eines Franz Liszt. Es gibt Werke der Renaissance, die würde der arglose Hörer im 20. Jahrhundert verorten.



Gestatten: Richard Strauss, Alma und Gustav Mahler (Thomas Büchel, Janina Sachau, Jens Winterstein, v.l.n.r.). Foto: Christoph Sebastian

Vieles von Ross' Text, der, wie erwähnt, mit Strauss und Mahler beginnt, wird von Stephanie Schönfeld gelesen. Sie sitzt auf der T-förmigen Bühne auf einem Drehstuhl, fungiert als Wegbereiterin für den Einsatz der jeweiligen „Zeitgenossen“. Thomas Büchel (Strauss) und Jens Winterstein (Mahler) wirken dabei eher verhalten, lümmeln sich auf ihren Plätzen, wollen hintersinnig witzig sein, verleihen dem Abend aber leichte Zähigkeit. In der hinteren Reihe weitere Akteure: etwa Axel Holst als nöliger Kaiser Wilhelm oder Jan Pröhl als teils bärbeißiger, teils gesetzter Debussy.

Das Ganze wirkt wie eine Mischung aus Talkshow und studentischem Happening. Es ist ein unterhaltsamer Abend mit

Stärken und Schwächen. Musiker der Bochumer Symphoniker streuen hier und da klingende Beispiele ein, etwa zwei Sätze aus Debussys Streichquartett.

Über allem schwebt die Frage zur Rolle des Publikums, das einst etwa Strauss' modernistische „Salome“ bejubelte, das „Sacre“ aber erst allmählich goutierte. Debussy und Schönberg wiederum hatten für ihre Zuhörer mitunter nur Verachtung übrig. Die Vorstellung im „Grillo“ indes wird einhellig beklatscht. Dennoch bleiben Zweifel inhaltlicher Art. Die amerikanische Sicht auf einen Teil der europäischen Musikgeschichte mutet nicht zuletzt etwas salopp an.

Die weiteren Stationen der Lesereise finden sich unter www.ruhrtriennale.de

Rex Lawson und das Pianola: Auftakt zur Reihe „Musik für Freaks“ im Konzerthaus Dortmund

geschrieben von Martin Schrahn | 6. März 2024



Rex Lawson, der Pianolist.

Foto: Petra Coddington

Aller Anfang ist schwer. Das gilt auch fürs Konzerthaus Dortmund. Sicher, es hat sich in den 12 Jahren seines Bestehens fest etabliert im Kulturgefüge der Stadt. Doch muss dieser musikbeladene Tanker stets manövrierfähig bleiben. Will sagen: Hin und wieder ist es Aufgabe des Intendanten, Wagnisse einzugehen, Neues zu schaffen. Für Benedikt Stampa kein Problem. Er hat die Reihe „Junge Wilde“ 2006 aus der Taufe gehoben und jetzt, ganz frisch zur Saison 2014/15, „Musik für Freaks“.

Das Problem ist nun, dass das Ungewohnte, gar bisher Ungehörte in Dortmund eher skeptisch beäugt wird. Ein paar Mutige wagen sich vor, und erst, wenn sich nach und nach herumspricht, hier werde Aufregendes in gehöriger Qualität geboten, strömt das Publikum. So war es bei den „Wilden“, so hat wohl auch die Freakmusik alle Chancen, sich mit der Zeit zu etablieren. Ein Anfang jedenfalls, wenn auch ein schwerer, ist gemacht: mit dem britischen Pianola-Guru Rex Lawson.

Der Mann selbst scheint ein Freak zu sein. Mit seinem weißen Rauschebart, der ihm bis zum Bauch reicht, wirkt er wie ein Eremit, der sich aus einsamem Studierstübchen aufgemacht hat, einer interessierten Schar die Kunst des Pianolaspiels nahezubringen. Lawson entpuppt sich indes als weltgewandter, charmanter Plauderer, der uns, in deutscher Sprache, aber mit gehörigem britischen Understatement und feinem Humor, von seiner Kunst erzählt. Die hat viel mit automatisierter Mechanik zu tun, gleichwohl bedarf es des schöpferischen Interpreten. Ein Pianola ist nun mal kein reines Selbstspielklavier.

Der Abend hat etwas von einem Kolloquium. Denn das gut 70 Köpfe starke Publikum (wie gesagt: die Mutigen voran) darf sich auf der Bühne im Halbkreis um den Meister scharen, und am Ende hat sich eine kleine Mensentraube direkt am Instrument

platziert – zu einer spannenden Frage-und-Antwort-Zugabe der intellektuellen Art. Dem neuen Format darf deshalb getrost der Anfangserfolg bescheinigt werden.



Hinten Flügel, vorne Technik: Blick aufs Pianola.
Foto: Petra Coddington

Besagtes Instrument allein sieht schon recht merkwürdig aus. Da steht nämlich ein Flügel, mit nur leicht geöffnetem Deckel, indes mit einem wulstigen hölzernen Vorsatz versehen, ja verunziert. Dort allerdings verbirgt sich das ganze, ziemlich komplexe Geheimnis des Pianolas. In den beiden kastenförmigen Gebilden befinden sich durch Saugluft betätigte Bälge, die jeweils eine Taste in Bewegung setzen. Der Pianolist, so die fachliche Bezeichnung des Interpreten, setzt den Mechanismus mittels zweier Pedale in Gang. Den Noten entsprechen gestanzte Löcher auf Papierrollen. Lawson besitzt Tausende davon, und so kann er seine Kunst an diesem Abend mit Werken von Chopin bis Nancarrow demonstrieren.

Nun geht es beim Pianola, dessen Hoch-Zeit Ende des 19. Jahrhunderts begann und bis in die 1930er Jahre reichte, nicht unbedingt darum, mittelmäßigen Pianisten das Leben zu erleichtern. Lawson zeigt gerade am Beispiel einer Hindemith-Toccata oder einer Studie des Amerikaners Conlon Nancarrow, dass Komponisten bewusst für dieses Instrument schrieben um des rhythmischen und klanglichen Experiments willen. Werke eben, die mit zehn Fingern garantiert unspielbar sind, Stücke

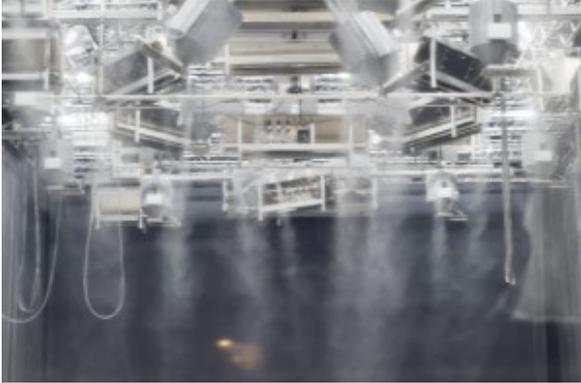
zudem, die sich mehr dem orchestralen Volumen annähern.

Dieses Potenzial erkannte auch Igor Strawinsky, der 1915 sein skandalumwobenes Ballett „Le sacre du printemps“ in eine Klavierrolle stanzen ließ. Das Hörerlebnis ist frappierend. In seinen besten Momenten scheint die mechanisierte Musik bestimmten Orchestereffekten überaus ähnlich. Manches verweist sogar auf den mexikanischen Komponisten George Antheil und dessen „Ballet mécanique“, der allerdings reine Selbstspielklaviere nutzte.

„Musik für Freaks“: Das erste Konzert der fünfteiligen Reihe entpuppt sich als spannend, lehrreich und bietet, Rex Lawson sei Dank, intelligente Unterhaltung. Am 13. November geht es weiter: mit dem Ictus-Ensemble und dem Bariton Lionel Peintre. Es erklingen Werke von Strawinsky und Georges Aperghis.

Mit Igor Strawinsky im Knochenstaubland – die Ruhrtriennale zermalmt das „Sacre“

geschrieben von Martin Schrahn | 6. März 2024



Auf der Bühne rieselt's
Knochenstaub, aus der
Konserve tönt das „Sacre“.

Foto: Wonge
Bergmann/Triennale

Es gibt Momente im Leben eines Kritikers, die entpuppen sich letztthin als verlorene Zeit. Wir haben es gerade erfahren, in einer Vorstellung der Ruhrtriennale. Annonciert wurde die Produktion, zu sehen in der Duisburger Gebläsehalle, in seltsamer Verkehrung der Urheberschaft. „Romeo Castellucci: Le Sacre du Printemps, Choreografie für 40 Maschinen mit Musik von Igor Strawinsky“ lautet der genaue Titel. Das lässt einiges erahnen, allein, es kommt noch schlimmer.

Ein Blick auf den Besetzungszettel nämlich verrät, dass Scott Gibbons für den „Sound“ verantwortlich ist. Und dass die „Aufnahme“ (des Sacre) von MusicAeterna stammt, unter dem Dirigenten Teodor Currentzis. Kurzum: Wir hören das Stück aus der Konserve. Kein Orchester, nirgends. Nun, der Klang ist immerhin raumfüllend, in den Holzbläserpassagen nimmt er uns sanft in die Arme, die attackierenden Schlagwerk-Bruitismen wiederum scheinen die Mauern zu sprengen. Doch je mehr sich die Musik in Bassregionen begibt, tönt's mulmig und matschig.

Geschuldet ist dies allein dem Konzept Castellucis. Denn 40 Maschinen so zu programmieren, dass sie punktgenau mit der Musik agieren, ist live schlicht unmöglich. Jede kleine Verzögerung im Orchester würde dazu führen, dass alles aus dem Ruder läuft. Worum aber geht es? Um Knochenstaub. Der aus

Behältnissen, kleinen bauchigen Speitrommeln oder rechteckigen Ksten, schießt, herausrieselt, sich über die Bühne ergießt. Eine Plexiglasscheibe trennt Publikum und Materie, husten muss hier keiner, immerhin.

Die Sache wird indes noch skurriler. Wenn sich, im 2. Teil des Stückes, die archaische Musik durch den Raum wälzt oder die schneidenden, hochkomplexen Rhythmen sich ins Gehör meieln, ist Schluss mit Maschinentanz. Ein weißer Vorhang verdeckt die Szenerie, auf den Sätze über Beschaffenheit und Verwendung von Knochenstaub projiziert werden. Das „Sacre“ zur Hintergrundmusik degradiert, im Dienste der Bildung auf VHS-Niveau.

Was das soll? Originalton Castellucci im Programmfaltblatt: „Das Opfer, auf das Strawinsky anspielt, ist ... das Menschenopfer. Im Laufe der Geschichte ist es dem Menschen unmöglich geworden, seinesgleichen zu opfern ... Der Knochenstaub verweist auf eine industrielle Vorstellung vom Opfer. Hier gedenken wir ‚den Tieren‘, die – zu Tausenden – ohne Opferritual zur Schlachtbank geführt werden, ohne dass über ihren Tod Rechenschaft abgelegt wird“. Es ist sagenhaft.

Am Ende applaudiert das Publikum – ja, wem eigentlich? Den Programmierern, unsichtbaren Musikern, oder vielleicht den armen Teufeln im weißen Schutzanzug mit Atemmasken, die sich daran machen, das ganze Knochenzeugs wieder wegzuschaufeln? Wir indes rufen dieser Art von Kunst zu: „Aber der Kaiser ist ja nackt“ – viel Getue, nichts dahinter. Blanker Unfug.

Zwei machen auf Skandal:

Alice Sara Ott und Francesco Tristano beim Klavier-Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 6. März 2024



Alice Sara Ott und Francesco Tristano – zwei Pianisten, harmonisch vereint immerhin zum Schlussapplaus. Foto: Mohn/KFR

Neue Musik ist nicht gerade ein Publikumsrenner. Wenn sich die Klänge im Konzert avantgardistisch geben, nehmen viele Hörer Verteidigungsstellung ein. Oder schütteln erschrocken, verdrossen, fragend, vielleicht auch altersmilde lächelnd ihr Haupt. Atmen auf, wenn endlich, etwa mit einer Beethoven-Symphonie, wieder sicheres ästhetisches Fahrwasser erreicht ist. Doch eines ist selten geworden bei der Beurteilung tönender Moderne: der (handfeste) Skandal.

„Scandale“ rufen die Pianisten Alice Sara Ott und Francesco Tristano. Die französische Wortvariante ist bewusst gewählt, geht es ihnen doch darum, musikalische Eklats ins Gedächtnis zu rufen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der aufregenden Kulturmetropole Paris ereigneten. Die

entsprechende CD soll im Herbst erscheinen, einen Vorgeschmack hat es nun beim Klavier-Festival Ruhr gegeben.

Fürs Plattencover – und das Festival-Programmheftchen – haben die beiden das elegante Konzertoutfit abgelegt und sich ganz existenzialistisch schwarz gekleidet. Alice Sara blickt uns in herausfordernder Gleichgültigkeit an, Francesco wiederum schaut auf seine Klavierpartnerin, als sei sie ein fleischgewordenes Rätsel. Man mag auch über die Botschaft dieser Ikonographie nachdenken – beider Auftritt in Duisburgs Gebläsehalle jedenfalls bedient eher das konventionelle Bild zweier junger Pianisten, die eben Werke für zwei Klaviere zu spielen gedenken.

Am Beginn steht Maurice Ravels „Bolero“, ein Stück, zu dem der Komponist selbst anmerkte, es sei eigentlich keine Musik. Sie wurde geschrieben für die Tänzerin und Mäzenin Ida Rubinstein, und war, wohl erst in Verbindung mit einer lasziven Choreographie, skandalträchtig. Die Fassung für zwei Klaviere stammt nun von Tristano. Er zupft zunächst im Klavierbauch an einer Saite den charakteristischen Trommelrhythmus, später verlagert sich die repetitive Dauerfigur auf die Tasten. Alice Sara Ott ist für die zweiteilige Melodie zuständig, die sich aus aller Zartheit ins Orgiastische steigert.



Das Paar in Aktion. Foto:
Mohn/KFR

Das alles macht mächtig Effekt, ohne noch irgendwie verstörend zu wirken. Die Interpretation zeigt indes exemplarisch die Probleme, die dieser Abend mit sich bringt. Und die ergeben sich nicht zuletzt daraus, dass hier zwei stark verschiedene Pianistentypen am Werk sind. Wobei Tristano den Takt vorgibt,

auf dass die Musik nur ordentlich groove. Handwerkliche Probleme, die sich etwa dadurch ergeben, dass beide auf Umblätterer verzichten, fallen auf, spielen aber bloß eine Nebenrolle.

Im „Bolero“ also tackert's rhythmisch, gewinnt die Dynamik an Intensität, bevor Tristano (aus welchen Gründen auch immer) auf die Bremse tritt. Dann ertrinkt das Trommeln im Hall, wird die Lautstärke zwei Mal extrem zurückgeführt. Das Ergebnis hat mit Skandal wenig zu tun. Viel mehr aber mit Nivellierung und einem faden Groove, den der Pianist aus seinem eigenen Werk ableitet, hier aus einer impressionistisch, jazzig und minimalistisch angehauchten Lounge Music namens „A Soft Shell Groove Suite“.

Da ist nun alles auf Wellness gebürstet und so wundert es kaum, dass Igor Strawinskys „Le Sacre du Printemps“, 1913 das Skandalstück schlechthin, in dem der Komponist nicht zuletzt die Emanzipation des Rhythmus feiert, seine archaische Kraft nur bedingt entfalten kann. Tristano und Ott setzen auf Struktur, skelettieren beinahe das Werk. Feine Linien schimmern auf, in Kontrast gesetzt zur futuristischen Maschinenmusik der stampfenden Bässe. Doch Ekstase und harsche Dissonanzen kommen in dieser Interpretation recht harmlos daher.

Das ungleiche Paar findet nicht wirklich zusammen. Damit ist kein Skandal zu machen. Da hilft auch keine existenzialistische Pose.

Vorwärts Komponisten, wir

blicken zurück: Neue Musik für Schlagzeug

geschrieben von Martin Schrahn | 6. März 2024



Mitglieder der Gruppe "Splash" in Aktion. Foto: Philharmonie Essen

Als 1913 Igor Strawinskys Ballettmusik „Le Sacre du Printemps“ in Paris uraufgeführt wurde, kam es zu einem der berühmtesten Skandale der Musikgeschichte. Glaubt man Zeitzeugen, war die Randalie im Publikum kaum geringer als das archaische Wüten, das sich im Orchester abspielte. Wer hier sinnliches Melos erwartete, bekam brutale Rhythmik serviert. „Bilder aus dem heidnischen Russland“ ist das Werk untertitelt – und verweist damit auf Rituale unserer Ahnen, derer sich die moderne Zivilisation längst entledigt zu haben glaubte.

Strawinskys Musik greift also auf die alte Kraft des Rhythmus zurück, um sich im Sinne einer futuristischen Moderne der Emanzipation eben jener Rhythmen hinzugeben. Hinter ihnen tritt alles andere zurück: Nur das Klangfarbenspektrum erfuhr zusätzliche Bereicherung, vor allem durch den Einsatz eines reichhaltigen Schlag-Werk-Apparates. Insofern ist das „Sacre“ als Schlüsselwerk der Moderne zu betrachten.

Bis zu den Schlägen und Klängen von „Ionisation“ des Franzosen Edgard Varèse, der ersten Musik für reine Percussion, war es

dann nicht mehr weit. Seither ist das Komponieren für diese Instrumentengruppe gewissermaßen en vogue. Und mit Martin Grubinger, dem jungen Tausendsassa am Schlagzeug, ist uns selbst der Sound der exotischsten Trommeln oder Rasseln nicht mehr fremd.

Wenn nun also das Neue-Musik-Festival „NOW!“, für das die Essener Philharmonie verantwortlich zeichnet, zurück blickt, um nach vorn zu schauen, wenn das zweite Konzert in diesem Rahmen Werke für Schlagzeug in den Fokus rückt, dann gewiss auch mit Blick auf die Revolutionen eines Igor Strawinsky und Edgard Varèse. Das Konzert im Salzlager der Kokerei Zollverein macht aber darüberhinaus deutlich, wie die komponierende Avantgarde sich an anderen Altvorderen abarbeitet. Insofern scheint die Frage, ob nicht inzwischen musikalisch alles gesagt sei, durchaus berechtigt. Der Fortschritt ist eine Schnecke, die sich indes gelegentlich im Kreise bewegt.

Nehmen wir nur Thomas Gaugers dreiteiliges „Gainsborough“ für Perkussion: Schritte zurück ins heute eher ungewohnt Harmonische, Melodische, mit Anklängen an den Jazz und die Minimal Music. Im Mittelpunkt zwei Marimbaphone, die bisweilen schön traurig-kitschig vor sich hin meditieren, sich ins Gehör schmeicheln wollen. Ein Werk, das selbst vor Trivialem nicht zurückschreckt. Ähnlich naiv wirken nur noch die Clapping-Stücke Dietmar Bonnens, die sich zwar auf Steve Reich berufen, doch an dessen rhythmische Komplexität bei weitem nicht heranreichen.

Andererseits ist „NOW!“ auch das Festival einiger Uraufführungen. Gleich zu Beginn des Schlagwerk-Konzerts erblickt Stephan Froleyks' „VCTRS“ das Licht der musikalischen Welt, eine Performance mit wanderndem, flüsterndem, sprechendem, heulendem Chor, raffiniert ummantelt mit Flatterbandgeräusch und Klängen, die ausgeweideten Klavieren entspringen. Die Saiten als Verfügungsmasse, Zerstörung als Voraussetzung für Neues: ein Werk nicht ohne Symbolkraft.

Das zweite neue Stück des Abends heißt „FOKUS-Spaltung“ und stammt von der Chinesin Ying Wang. Die Komponistin hat fünf Schlagzeugsets im Raum verteilt, zu bedienen von insgesamt acht Spielern, denen sich zwei Akkordeon-Solisten hinzugesellen, zwecks Klangfarbenbereicherung. In seinem teils rhythmischen Gleichmaß wirkt manches wie ein Ritual und findet so zurück zu Strawinsky. Anderes tönt wie ein exotischer Klangcocktail oder wie Stimmen der Natur: mit all ihrem Pfeifen oder Rascheln. Doch das Stück entflieht der Realität mit einem furios bruitistischen Finale.

Ähnlich stark wirkt Adriana Hölszkys Gewitter-und-Sturm-Musik namens „Wirbelwind“. Besonders jedoch lässt „Lamento“ von Marei Seuthe aufhorchen, für Chor, sphärischen Gläserklang und Perkussion. Eine Studie über stimmliche und klangliche Varianten des Aufseufzens, bis hin zum klagenden Schrei. Am anderen Ende einer Skala von Empfindungen steht dann Silvia Ocougnes „Curto Circuito“, ein Stück praller Spielfreude, markiert auf Pfannen, Ententröten und anderen Skurrilitäten.

Diejenigen also blicken nach vorn (und kaum zurück), die sich, wenn schon nicht neue Klänge, so doch innovative Klangkombinationen erarbeiten. Und die sich glücklich schätzen dürfen, professionelle Interpreten an ihrer Seite zu haben. In diesem Fall den Chor „Les Saxosythes“ und die Schlagzeugformation „Splash“. Alle wagen sich an Un-erhörtes und gewinnen viel.

Das mehrteilige Festival „NOW!“ wird fortgesetzt mit einem Konzert des Ensembles musikFabrik am 2. November in der Philharmonie Essen (19.30 Uhr).

Karten unter Tel.: 0201/8122-200

www.philharmonie-essen.de

Daniil Trifonov: Grandioses Debut beim Klavier-Festival Ruhr

geschrieben von Werner Häußner | 6. März 2024



Daniil Trifonov bei seinem Debüt beim Klavier-Festival Ruhr in Düsseldorf, Foto: KFR/Frank Mohn

Hymnische Kritiken zu bekommen, ist heutzutage nicht schwer. Die Frage ist immer, von wem. Der 21-jährige Russe Daniil Trifonov hat sie nicht aus einer gut geschmierten PR-Maschinerie, sondern von Kritikern, deren Kompetenz und Unabhängigkeit erprobt sind.

Der junge Mann scheint sich zum Glück auch nicht als kompatibel für Kampagnen zu geben: Seine noch nicht inflationär verbreiteten Äußerungen in Interviews deuten auf ein maßvolles gezügeltes Selbstbewusstsein hin, das sich vor allem musikalisch verwurzelt: Auf der einen Seite zitiert ihn das Programmheft zu seinem Einstand beim Klavier-Festival Ruhr mit dem Satz, er verstehe das Wort Karriere im musikalischen Sinne; auf der anderen hatte er sein im letzten Jahr schon

geplantes Debüt bei dem renommierten Ruhrgebiets-Tastenmarathon abgesagt, um nach dem Rubinstein-Wettbewerb in Tel Aviv noch schnell auch den Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau zu gewinnen. Dem 16. Chopin-Wettbewerb war er einen dritten Preis wert. Aber Martha Argerich und Krystian Zimerman wurden in Warschau auf den Newcomer aus Nischnij-Nowgorod aufmerksam. Und wenn Argerich einmal sagt, so etwas habe sie noch nie gehört, hat das Gewicht.

So haben sich die Portale der Klavierwelt für Trifonov weit geöffnet. Er hat schon in Sälen gespielt, die für Andere Gipfelpunkt einer langen Karriere sind: Carnegie Hall New York, Wigmore Hall London, Musikverein Wien, Suntory Hall Tokyo, Salle Pleyel Paris, Amsterdamer Concertgebouw und Berliner Philharmonie; dazu kommen jetzt im Sommer Festivals wie Verbier, Lockenhaus oder das – neben dem Ruhr-Festival – zweite wichtige europäische Pianistentreffen im südfranzösischen La Roque d'Anthéron. Und wer mit den Berliner und den New Yorker Philharmonikern spielt, mit dem Cleveland Orchestra und den Wiener Philharmonikern, von dem lässt sich getrost behaupten, er habe den Durchbruch nicht nur geschafft, sondern längst hinter sich.

Solche Leute holt das Klavier-Festival an Rhein und Ruhr! Ruhris und Rheinis sollten, so sie es denn wahrnehmen, stolz sein auf ihr noch existierendes Kulturleben. Zumindest die lesende Öffentlichkeit hatte für diese Wahrnehmung wenig Chancen: Das Trifonov-Debüt wurde publizistisch weitgehend ignoriert. Zu wenig lokale Relevanz für „Europas neue Metropole“? Das stimmt sogar: Trifonov bewegt sich auf internationalen Parketts. Der einzige Unterschied zu arrivierten Künstlern seines Kalibers ist das Fehlen von Hochglanz-Breitseiten, die ihm mit ihrem Dauer-Salut den Weg auch in „lokale“ Feuilletons freischießen.

Das Publikum in Düsseldorf jubelte. Trifonov erwies sich als „formidabler Virtuoso“, wie ihn die „New York Times“ bei seinem Debüt im August 2011 beschrieben hat. Das betrifft

nicht nur Wucht und Kraft des Zugriffs, etwa in den bösen Glockenschlägen und dem ungezähmten Furor von Skrjabins fis-Moll-Sonate Nr. 3, einem Paradestück Trifonovs. Sondern auch den Bruitismus und die ungeschönte Raserei in den pianistisch unglaublich anspruchsvollen Transkriptionen Guido Agustis von Strawinskys „Feuervogel“-Sätzen. Und die technischen Raffinessen von Chopins Etuden op. 25, die Trifonov so spielend bewältigt, als habe er ein paar Übungsstückchen von Karl Czerny vor sich.



Daniil Trifonov bei seinem Debüt beim Klavier-Festival Ruhr in Düsseldorf, Foto: KFR/Frank Mohn

Aber all die grandiosen Kaskaden, die Pranke im Bass und die gleißende Kraft des Diskants, die durchgerauschten Passagen und Arpeggien, die Raserei der Hände und der Triumph ihrer Spannweite über die Grenzen der Physis – alles das macht den jungen Virtuosen noch nicht zu einem Dramatiker, einem Poeten oder einem Lyriker am Klavier, sondern erst einmal zu einem Techniker. Wenn da nicht noch etwas ganz Anderes wäre: Im Allegretto der Skrjabin-Sonate zum Beispiel ist es die Farbe der Bässe, ein trocken-drohendes Staccato, das die Leichtigkeit als trügerisch entlarvt. Es ist die Abtönung der Phrasenenden, die zeigt, mit wie viel Delikatesse Trifonov zu modellieren versteht. Es ist die souveräne Geschmeidigkeit,

mit der er sich an das Maestoso im letzten Satz anschleicht: Wie ein Tiger spannt er die Sehnen an, um dann mit voller Kraft abzuspringen.

Mehr noch: In Tschaikowskys „Echo rustique“ aus den 18 Morceaux op.72 bricht sich eine fröhlich zupackende Lust am Spielen ihre Bahn, ein gewitzter Blick auf den „Effekt“. Und in der cis-Moll-Hommage an Chopin aus dem gleichen Zyklus überzeugt der klare Aufbau des Stücks, die klug gesetzten dynamischen Forte-Piano-Kontraste, und wieder die federnden, gestaltreich durchformten Bässe. Bei Strawinsky transzendiert Trifonov die knallig-wilde Energie der „Danse infernale“ in der „Berceuse“ in kühler Poesie, in zerbrechlich-gläsernen Klangflächen. Das ungerührte, kalte Feuer dieser Tanz-Explosionen erfasst Trifonov ebenso wie die orchestrale Fülle des Finales.

Bedürfte es nach so viel musikalischer Überzeugungskraft noch eines letzten Impulses, um Trifonovs überragende Begabung zu bestätigen: mit Claude Debussys „Images“ hätte er ihn gegeben. Die „reflets dans l'eau“ habe ich – weder auf Tonträger noch live – schon lange nicht mehr so kontrolliert, so klar und dennoch mit solch poetischer Durchdringung erlebt wie an diesem Abend im Düsseldorfer Robert-Schumann-Saal. Die große Kunst der Balance – hier der innere Drang des Stücks, mit lyrischen Farben aquarelliert zu werden, dort der Wille Debussys zu Klarheit und seine Distanz zu schweifend-glühender Innerlichkeit – beherrscht Trifonov schlicht überwältigend. Und die Versenkung am Schluss hat in ihrer zärtlichen Freude am lichten Ton nichts vom Hang zum romantischen Kolorit, das Debussy gerne in die Nähe unscharfer Farbenmalerei des Impressionismus rückt.

Dass ein 21jähriger noch nicht „fertig“ ist mit dem Erschließen musikalischer Weltenräume, ist eine Binsenweisheit, die eigentlich keiner Erwähnung bedürfte. Aber bevor Trifonov zum jungen Abgott aus einer neuen Pianistengeneration stilisiert wird, sei auch auf Momente

hingewiesen, die sein Potenzial auf künftige Erfüllung hin offen halten: Es ist, pikanterweise, das Einfache, das ihm noch nicht so souverän von der Hand geht. Tschaikowskys Morceaux, „Salonstücke“ im besten Sinne, wünschen sich im Falle der Valse aus op.51 das „Sentimentale“, also die Verschattung des Tons, den Trifonov zu klar und zu diesseitig nimmt. Die Bässe sind in diesem Fall zu bestimmt gesetzt, Arpeggien fehlt das biegsame Gleiten mit dem Hauch des Ungefähren. Das Sentiment will, überspitzt gesagt, ein kleines Spiel mit der Schlamperei – und das fordert das überlegen- augenzwinkerte Loslassen eines Virtuosen, der weiß, was er kann, und der sich dennoch ein wenig „gehen“ lässt.

Auch im Andante der Skrjabin-Sonate steht die jugendliche Ernsthaftigkeit der Suche nach dem Doppelgesicht der perfekten Töne noch im Wege. Bei Chopin schafft es Trifonov, poetisches Raffinement expressiv zu gestalten; da sind es nurmehr Details, die davon zeugen, wie jung dieser Ausnahme-Pianist ist: die Bässe der f-Moll-Etüde wirken ratlos unter der silbrigen Oberfläche; in der e-Moll-Etüde kommt er zu schnell zum Ziel des Crescendo und für die melancholische Lähmung des Stücks in cis-Moll fehlt ihm noch ein Quentchen Geduld. Doch das sind nicht mehr als winzige Flecken in einem überwältigend leuchtenden Bild, das, wäre es makellos, seine innere Tiefe verlöre.