

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

geschrieben von Martin Schrahn | 30. April 2019



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.

Buchstabierter Bruckner und „exotischer“ Ravel bei den Essener Philharmonikern

geschrieben von Werner Häußner | 30. April 2019

Fremde Worte, flirrende Klänge, freche Rhythmen, fließendes Melos: Der Exotismus hatte das musikalische Europa im Griff, als der junge Maurice Ravel mit den „Großstadtindianern“ der Gruppe „Les Apaches“ durchs nächtliche Paris zog.



Die
Mezzosopranistin
Julie Boulianne.
Foto: Julien
Faugère

Auch Griechenland war im Sinne des faszinierend Fernen „exotisch“: Ravel lernte durch einen Apaches-Freund, den griechischstämmigen Michel-Dimitri Calvocoressi – dem er „Alborada del gracioso“ gewidmet hat – die Melodien kennen,

die von der Insel Chios stammen sollen. Er umkleidete sie mit einer zart-farbigen Instrumentierung und harmonisierte sie satt von Chromatik und prickelnd spannungsreichen Akkorden.

Die Lied-Miniaturen „Cinq mélodies populaires grecques“ eröffneten das Siebte Sinfoniekonzert der Essener Philharmoniker und Julie Boulianne ließ sich nicht auf vordergründig folkloristischen Ton ein: Sie hält ihren Mezzosopran neutral in der Farbe, gestenarm in der Artikulation, ohne rhetorische Effekte. Da war der distanzierte Ton zu vernehmen, wie ihn etwa Teresa Berganza pflegte, wenn sie spanische Lieder sang: eine verhaltene Glut im Stimmklang, delikates Sfumato, aber eben keine naive Erzählhaltung.

Auch Ravels „Shéhérazade“-Gesänge – Reflexe auf eine geplante Oper, von der nur eine fertiggestellte Ouvertüre zeugt – bleiben frei von Effekt. Julie Boulianne singt sie wie eine noble Arie von Cherubini, nicht wie Miniatur-Theaterszenen. Das ist letztendlich eine Frage des Geschmacks: Eine Sängerin von anderem Temperament würde sicher das Doppelbödige, die feine Ironie, auch die erotische Innenspannung von „L'indifférent“ schmeichlerischer, rhetorischer zum Ausdruck bringen.

Die Essener Philharmoniker sind sensible Partner in der fragilen Balance von Stimme und Instrumentalklang, ob in schwebendem Pianissimo der Streicher oder in den Dialogen von Flöte und Oboe mit der Singstimme.

Die Sinfonie findet nicht zu sich selbst

Hans Graf, Gast am Pult der Philharmoniker, hatte für Ravels ziselierter Klanglandschaft eine glücklichere Hand als für das sinfonische Hochgebirge aus seiner Heimat Österreich, Anton Bruckners Dritte Sinfonie, leider wieder einmal in der verbreiteten, für das Gastiergewerbe wohl daher idealen dritten Fassung von 1889, die dem Musikwissenschaftler Egon

Voss zufolge „unübersehbar pragmatischen Charakter trägt“. Es drängte sich der Eindruck einer routiniert einstudierten Aufführung auf, die weder in detail ausgearbeitet noch gar mit einer persönlichen Signatur versehen war.

Schon der Beginn mit den punktierten Achtelgruppen der Violinen, den leisen Wellen der Bratschen, den weiten Holzbläserlinien, dem sanften Horn-Einsatz und der Solo-Trompete mit ihrer thematisch wichtigen Triole startet nicht „misterioso“, sondern so laut, dass die Crescendo-Wirkung zum fortissimo-marcato Höhepunkt lasch bleibt. Die weit geschwungenen Streicher bleiben spröde, auch wenn das „Gewirk“ der Polyphonie von Graf durchhörbar gehalten wird. Dem Rhythmus fehlt der Impetus, der ihm einen drängend-dynamischen Charakter geben könnte; erst im hymnischen Höhepunkt der Durchführung und mit der Reprise stellen sich Bezüge ein, die so etwas wie eine innere Logik hörbar machen.

Der innige Beginn des zweiten Satzes gelingt ruhevoll und durch eine behutsame Betonung der tiefen Streicher apart üppig; auch das allmähliche Anwachsen innerer Bewegung vermittelt Graf sinnig. Dann aber gerät der Satz – bei durchaus schlüssigem Tempo – zu sehr ins Buchstabieren disparat wirkender Teile. Das Scherzo hat mehr Temperament und eine von abwechslungsreicher Dynamik gestärkte Kontur; im Finale triumphiert der Wille zum Brachialen, weniger zur Beleuchtung der zerrissenen Gegensätze von Polka und Choral. Verrauchter Glanz im Blech beendet eine Sinfonie, die nicht zu sich gefunden hat.

Im April bringt das 8. Sinfoniekonzert am 4. und 5. April in der Philharmonie Essen Werke von Hans Werner Henze, Georg Muffat und Antonio Vivaldi; am 25. und 26. April stehen Carl Orffs „Carmina burana“ mit dem Collegium Vocale Gent unter Ivor Bolton auf dem Programm. Karten: (0201) 81 22 200, www.theater-essen.de

Der Frosch und der Plastikmüll: Ravel-Doppelabend an der Essener Folkwang-Hochschule

geschrieben von Werner Häußner | 30. April 2019

Das Rufen nach „Maman“ macht die Welt wieder heil: Die hellblaue Tapete strahlt unversehrt, die Dinge im Zimmer haben wieder ihren Platz gefunden. Zuvor ist das Kind in Maurice Ravel's Einakter „L'Enfant et les sortilèges“ jedoch rebellisch ausgerastet: Der Zwang, sich an einem schönen Nachmittag zum Erledigen der Hausaufgaben zu disziplinieren, war einfach zu viel.



Der Regisseur Georg Rootering. Foto (mit freundlicher Genehmigung): www.rootering.com

Die Reaktion ist eine Orgie der Aggression, deren Opfer – Sessel, Tapete, Märchenbuch, Katze, Libelle, Eichhörnchen – sich dann aber in einem Alptraum zur Wehr setzen. Erst ein Akt

uneigennützigter Hilfe beendet das Toben der „Zauberdinge“.

In seiner Inszenierung an der [Folkwang-Universität](#) der Künste in Essen-Werden gibt Georg Rootering der gemeinhin als psychoanalytisches Entwicklungsstück betrachteten Oper einen politischen Akzent: In der Szene im Garten marschiert eine Truppe mit Schutzanzügen auf, die tierischen Freunde eines entzückenden Froschs (Puppe: Yvonne Dicketmüller) haben sich in Plastik verfangen. Die Folgen unserer infantilen Zerstörungslust, darauf weist der Regisseur behutsam hin, werden sich nicht beheben lassen, indem wir nach der Mama rufen.

Figurenreich und fantasievoll



Szene aus Ravels „L'enfant et les sortilèges“. Foto: Marie Laforge

Zwischen dem Trotz des Beginns und der Einsicht am Ende entfaltet der international zwischen Athen und Helsinki tätige Regisseur ein fantasievolles, bewegliches Spiel: Die Ausstattung von Lukas Noll und Sabet Regnery ermöglicht rasche Verwandlungen auch ohne Bühnentechnik: Chor und Ballett greifen unsichtbar zu und verschieben angeschrägte Wandelemente, die als Projektionsflächen für Farben und Bilder, aber auch mit schwarzglitzerndem Stoff als atmosphärischer Horizont dienen. Das sorgt für visuelle Abwechslung, fordert aber auch konzentriertes Reagieren – und

die Studentinnen und Studenten der Folkwang-Uni bringen die Elemente mit präzisiertem Timing in Position. Kostüme und Masken (Andrea Köster) betonen das Fantastische, etwa in opulenten, leicht übersteigerten Tierkostümen.



Prickelnder erotischer Spaß:
„L'heure espagnole“ an der
Folkwang-Uni in Essen-
Werden. Foto: Marie Laforge

Die figurenreiche Oper ist für eine Hochschulproduktion wie geschaffen, nicht nur wegen ihrer Kürze. Je nach dem Stadium der Ausbildung bietet sie für Gesangsstudenten herausfordernde oder nicht allzu schwere Partien, braucht auch schauspielerisches Agieren abseits herkömmlicher Operszenen – etwa in der Darstellung von Gegenständen wie Sessel, Tasse oder Teekanne, bei denen Rootering sich der choreografischen Erfindungskraft von Ivan Strelkin und der Tanzstudenten der Hochschule versichert. So können sich etwa Jung In Ho als Feuer, Emily Dilewski als Prinzessin aus dem zerfledderten Märchenbuch, Nikos Striezel (alternierend mit dem herrlich breakdance-eckigen Ze Yan) als Uhr oder Robin Grunwald als Fauteuil szenisch erproben. Milena Haunhorst ist ein überzeugendes Kind, Alina Grzeschick eine gestrenge Mutter. Junge Sänger in verschiedenen Stadien der Ausbildung zeigen wie Vera Fiselier (Libelle) schönes Timbre und gestaltungsfähiges Material.

Spielfreudig und schwerelos

Xaver Poncette beleuchtet mit dem Orchester aus Studierenden der Folkwang-Hochschule alle Farben von Ravels Musik, das Gestische wie das Atmosphärische, die fein modellierten Soli wie die schwerelosen, impressionistisch anmutenden Klangflächen. Im zweiten Teil des Abends, Ravels „Spanischer Stunde“ spielt er mit den Taktwechseln wie mit den kammermusikalischen Finessen.

In der anspielungsreichen musikalischen Komödie zeigen die Gesangsstudenten animierte Spiellust, so Anna Cho als quirlige Concepcion, Anton Levykin als ihr scheinbar harmlos-spießiger Ehemann Torquemada, Robin Grunwald als maskuliner Ramiro und die beiden Liebhaber Benjamin Hoffmann (Gonzalvo) und Jisu Ahn (Don Inigo).

Weitere Vorstellungen noch am 10. und 12. Dezember, jeweils 19.30 Uhr in der Neuen Aula am Campus Essen-Werden der Folkwang-Universität. Info: www.folkwang-uni.de

Kindliche Wundertüte: Doppelabend des Künstlerkollektivs „1927“ an der Rheinoper

geschrieben von Eva Schmidt | 30. April 2019



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, Esmé 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 „Petruschka“ 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

Hochglanz am Klavier: Die gestylten Gebrüder Jussen spielen mit den Essener Philharmonikern Musik von Francis Poulenc

geschrieben von Werner Häußner | 30. April 2019



Inszenierter
Glamour: Lucas und
Arthur Jussen. Foto:
Carli Hermes

Arthur und Lucas Jussen werden zur Zeit mächtig gehypt. Ein wenig freundlich-verspielt, dann wieder lässig cool und mit gewagt dosiertem Sex-Appeal präsentieren sich die Brüder

hochglanzumschimmert, um sich in der großen Schar der „Ausnahme“-Pianisten zu profilieren. Auch künstlerisch werden sie mit Marketing-Lorbeeren umkränzt und es werden ihnen Hymnen gesungen, bei denen man nie so genau weiß, welche Sätze aus einer PR-Abteilung kommen.

Die beiden stylishen Jungs scheinen gut in die Gesetze des Musikbetriebs zu passen: Ihr Auftritt in der Essener Philharmonie beim Sechsten Symphoniekonzert der Philharmoniker hatte eben jenen Touch jugendlicher Unbekümmertheit, mit dem man die beiden als dynamische Boys zwischen Teenie- und Erwachsenenalter vermarkten kann.

Sie brachten das d-Moll-Konzert für zwei Klaviere von Francis Poulenc mit, das sie auch auf einer vielgelobten [Aufnahme](#) bei ihrem marktmächtigen Plattenlabel eingespielt haben. Nicht gerade eine Wahl, die den Mainstream bedient, und von daher schon neugierig machend. Aber das Publikum wurde ja auch mit dem „Boléro“ zum Ende hin ohrwurmaffin getröstet.

Die Ravel'sche Apotheose des Rhythmus prägt auch den ersten Satz des Poulenc-Konzerts: Das üppig besetzte Schlagwerk trumpft erst einmal auf; seine heftigen Attacken und sein Puls dominieren auch die Exposition der Klaviere. Poulenc führt das melodische Element kaum über Floskeln und Episoden hinaus zu einer geschlosseneren, fassbaren Form.

Die Klaviere machen das Spiel zunächst mit, in der zweiten Satzhälfte aber wirkt es, als seien sie des rhythmischen Impulses müde. Sie erheben sich über Pizzicati und Kastagnetten-Echos mit träumerisch in sich versunkenen, manchmal spieluhrenartigen, dann wieder quasi improvisierenden Abschnitten. Arthur und Lucas Jussen nehmen diese Momente kühl-vernünftig, mit perlendem Spiel.

Dass ihre Koordination, ihr Einverständnis, ihre innere Verbundenheit makellos ist, zeigen sie spätestens im ausdrücklich mit Mozart verbundenen – sogar das d-Moll Konzert

KV 466 zitierenden – Mittelsatz. Sie präsentieren die Melodie ohne romantischen Anflug, genauso distanziert wie Poulenc sie aufgefasst hat. Das Orchester sprengt bald das „klassische“ Maß und macht klar, dass wir uns nicht mehr am Ende des 18. Jahrhunderts befinden.

Im dritten Satz mit seinem Allegro molto und seinen rhythmischen Verspieltheiten zeigen die Brüder an den Flügeln endgültig, was sie können: Tempo, Agogik, Dynamik, Anschlagsfarbe wirken, als würde ein Geist und ein Gefühl in zwei Körpern agieren. Man wird sich auf die nächsten Auftritte der beiden Niederländer freuen dürfen: am 17. April in Münster, am [12. Juni](#) in Hagen, am 17. Juni in der Philharmonie Essen und am 30. Juni in Köln.

Unter dem Dirigat von Jun Märkl eröffneten die Essener Philharmoniker das Debussy-Jahr – zum 100. Todestag des bahnbrechenden Komponisten der Moderne am 25. März – mit „En blanc et noir“, einem frühen Klavierstück, das von dem englischen Komponisten Robin Holloway 2002 für Orchester bearbeitet wurde. In gewisser Weise ein Missverständnis, denn der Neoromantiker Holloway instrumentiert zwar im Sinne früherer Orchesterwerke Debussys, lässt aber den schon im Titel angedeuteten Willen außer Acht, die Farben zu reduzieren.

Im Bezug auf die barocke französische Musik Rameaus und Couperins und mit Verweis auf die „Grisaillemalereien von Velasquez“ ging es Debussy bei dem 1915 im Krieg entstandenen Werk um Transparenz, Klarheit und eine gewissen Härte, wie sie im Schwarz-Weiß-Gegensatz ausgedrückt wird.

Ungeachtet aller raffinierten instrumentalen Details, von den Philharmonikern (Bassklarinette, Harfe, Horn, Trompete) liebevoll nachgezeichnet, ist es fraglich, ob das Stück so wirklich den „spirit of Debussy“ trifft, wie Holloway meint. Zu hören sind delikate und herbe Momente, von Märkl sorgsam herausgearbeitet, die aber dann doch eher an die wagnerischen

und „impressionistischen“ Seiten Debussys erinnern.

Ja, die „Images“, die klangliche Malerei und Koloristik, die Debussy anstrebte, ohne sich die Parallelen zur bildenden Kunst allzu sehr anzueignen oder gar dem „Impressionismus“ als Stil zu huldigen – sie sind ein wunderbares Beispiel dafür, wie sich Kunst-Debatten führen lassen, um zum Kern der Begriffe vorzustoßen. „Ibéria“ stammt aus den „Bildern“ für Orchester und greift – darin Ravels „Boléro“ verwandt – spanische Instrumente und Elemente der Folklore der iberischen Halbinsel auf, überträgt sie aber in ein kunstvolles Idiom, das jeden Gedanken an ein Imitat verbietet.

Die Essener Philharmoniker geben den „Images“ eine plastische Leuchtkraft, in der die Instrumente vom rhythmischen Tamburin bis zur ätherischen Fraktion von Harfe und Celesta brillieren können. Zum Schluss der „Boléro“: vorhersehbare Begeisterung im Publikum.

Dosierte Energie: Benjamin Moser beim Klavier-Festival Ruhr in Essen-Werden

geschrieben von Werner Häußner | 30. April 2019



Der Pianist Benjamin Moser.

Foto KFR

Haus Fuhr in Essen-Werden ist mit seinem intimen Saal ein idealer Veranstaltungsort für das Klavier-Festival Ruhr. Allerdings hat der Raum seine Tücken; er bildet das Spiel des Solisten sehr genau ab, verstärkt aber die Lautstärke überproportional, sobald sie über ein verhaltenes Mezzoforte hinausgeht. Dazu steht auf der Bühne ein Steinway, erfreulich präsent im Klang, aber für diesen Raum wünschte man sich manchmal einen weicher intonierenden Flügel.

Benjamin Moser, nun schon zum vierten Mal beim Klavier-Festival zu Gast, hätte seine liebe Mühe gehabt, die ausufernden Klangfluten zu dämmen – wenn er es denn versucht hätte. Aber er konnte die Schleusen nicht geschlossen halten; nicht bei Alexandre Skrjabins Fantasie op. 28, nicht in Maurice Ravels „Gaspard de la nuit“. Wie auch: Skrjabin bläut dem Pianisten ständig „crescendo“ ein, um ihn dann beinahe unvermittelt auf „piano“ einzuschwören, sogleich aber wieder das Aufwachsen der Lautstärke einzufordern, Wer die Fantasie so steigern will, wie es in den Noten steht, landet eben beim Fortissimo „appassionato“. So geschehen auch unter den sorgfältig formulierenden Händen des Münchner Pianisten, der mit seinen 34 Jahren schon auf eine schöne Karriere blicken kann.



Ein intimer
Veranstaltungsort:
Haus Fuhr in Essen-
Werden. Foto: Werner
Häußner

Der Anfang des Konzerts war explizit „lyrisch“: Sieben von Edvard Griegs Klavierminiaturen, beginnend mit dem differenzierten Arpeggienspiel und der schwärmerischen Agogik von „An den Frühling“, über den drollig anhebenden, sich ins Dämonische auswachsenden „Zug der Zwerge“ bis zu den Fanfaren und majestätischen Umspielungen des „Hochzeitstags auf Trolldhaugen“. Dazwischen macht Moser in „Heimweh“ deutlich, wie subtil er Innenspannung aufbauen und halten kann, auch wenn die Noten „einfach“ scheinen.

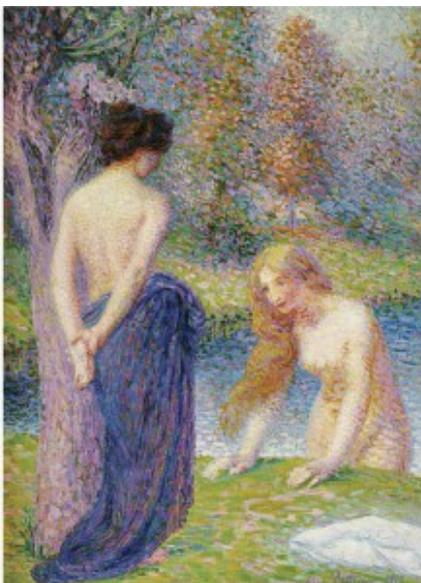
Skrjabin's cis-Moll-Etüde op.2/1 schließt mit ihrem versonnenen Auf und Ab einer charakteristischen Achtelfigur an Griegs elegische Lyrismen an. In dem kurzen Stück bewegt sich Skrjabin kaum über die Region des Mezzoforte hinaus; Moser versucht sich in Delikatesse und verhaltenem Gestus, aber der Steinway zeigt ihm, wo's langgeht: Direkter Klang, stählerne Resonanz, später, in der Fantasie, dann auch (zu) vollmundiges Pedal.

Moser hat die Abfolge klug gewählt, denn in der Etüde lässt er

die Energie ahnen, die sich in den machtvollen Arpeggien und Repetitionen der Fantasie Bahn bricht. Und der Pianist macht deutlich, dass er es versteht, den Feuerbrand der Töne allmählich, klug dosierend zu entfachen.

Nach der Hommage an den vor 100 Jahren aus nichtigem Anlass verstorbenen Komponisten (ein Pickel verursachte eine Blutvergiftung) folgte Musik der französischen Zeitgenossen Skrjabin, Claude Debussy und Maurice Ravel.

Debussys „Childrens Corner“ hat Licht und Schatten – und das nicht nur im durchaus gekonnten *clair-obscur* der licht wirbelnden Schneeflocken des vierten und der basdüsteren Lesart des zweiten Stücks („Jimbo's Lullaby“). Sondern auch in Mosers Lesart, der in der Puppenserenade den Klang zu füllig, den Rhythmus zu geschmeidig gestaltet und im abschließenden Cakewalk einen Schuss Spontaneität vermissen lässt.



Entsprechungen zwischen Musik und Malerei: Hippolyte Petitjean hat die Prinzipien des Pointillismus in „Femmes au bain“ exemplarisch verwirklicht. Foto: Wikimedia Commons/public domain

Maurice Ravels „Gaspard de la nuit“ spielt Moser weit weniger entschieden als etwa Khatia Buniatishvili bei ihrem Mülheimer Klavier-Festival-Auftritt. Er achtet mehr auf Atmosphärisches, rückt die Musik vor allem in „Ondine“ in die Nähe eines Pointillismus, wie ihn Georges Seurat oder Hippolyte Petitjean in der Malerei etablierten.

Die flirrende Atmosphäre, die sich auf genau definierte Punkte zurückführen lässt, entspricht Mosers musikalische Auffassung: Flächen und Linien aus definiert gespielten Noten, die als Ganzes eine hundertfach in sich gebrochene Klangsphäre bilden. „Le Gibet“ fasst er eher als melancholisches Stimmungsbild auf als im Sinne einer Studie des Unheimlichen.

Aber in „Scarbo“ kommt das Abrupt-Spukhafte in scharf geschnittenen Akkorden, in der Grandezza des Zugriffs und in zugespitzter rhythmischer Energie zum Ausdruck. Wie Rauch durch das Schlüsselloch verschwindet der Nachtmahr, um herzlichem Beifall und zwei Zugaben – Debussys „clair de lune“ und einer weiteren Skrjabin-Etüde – Platz zu machen.

Bilder einer Seele: Khatia Buniatishvili bezaubert beim Klavier-Festival in Mülheim

geschrieben von Werner Häußner | 30. April 2019



Khatia Buniatishvili in
Mülheim. Foto: Mohn/KFR

Wie gewinnt man einem scheinbar so festgelegt beschreibenden Werk wie Modest Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ noch neue Facetten ab? Ganz einfach: Man spielt es wie Khatia Buniatishvili.

Ganz einfach? Mitnichten! Was die georgische Pianistin beim neuesten ihrer erfreulich zahlreichen Auftritte beim [Klavier-Festival Ruhr](#) – diesmal in Mülheim – aus einem nicht ganz optimalen Flügel zauberte, war überwältigende Kunst. Buniatishvili ist auf dem besten Wege, in Regionen abzuheben, die nur wenigen Pianisten überhaupt erreichen – und wenn, dann nicht mit „U 30“.

Machen wir uns also auf den Weg auf eine scheint's längst bekannte Route. Schon die erste der „Promenaden“ ist ungewöhnlich gefärbt: Buniatishvili sinnt der Melodie leise nach, steigert sie sehr, sehr sanft, lässt sie mit einem Hauch Verlorenheit vorüberziehen – wie eine Erinnerung, die sich verdichtet und an den Rändern wieder verblasst.

Die zweite Promenade: Kein forsches Voranschreiten, sondern ein zartes Gespinnst, von ferne in jenseitigem Pianissimo ansetzend. Erst in der dritten Wiederholung des melodischen Leitthemas materialisiert sich die Bewegung leuchtend und

entschieden.

Und die einzelnen „Bilder“? Die verbindet Khatia Buniatishvili mit dem stets in anderem Licht wiederholten Melodiemotiv in wundersam inniger Weise, setzt also nicht auf Kontrast. Damit gibt sie die vordergründig beschreibende Sicht auf: Hier schlendert kein Betrachter an einer Reihe von Bildern vorbei, wie 1874 in der Gedächtnisausstellung für den Maler Victor A. Hartmann. Sondern Buniatishvili beleuchtet einen seelischen Prozess, bei dem Gedanken und Gefühle schweifen, sich eine Impression aus der anderen kristallisiert und wieder verweht.

Der „Gnomus“ hoppelt nicht als eine beschädigte Gestalt vor die Augen, sondern lauert als Alb in einem Winkel der Seele. Das „Alte Schloss“ steigt aus Nebel auf wie eine Geistervilla in einem alten Gruselfilm. „Bydlo“ ist nicht lautmalerisch nachgezeichnet, als sähe man ein musikalisches Video des vorbeirumpelnden Ochsenkarren, sondern wirkt wie eine Vision, die sich an einem unwirklichen Horizont verliert. Und das „Große Tor von Kiew“ fasst sie nicht als Einladung zum dröhnenden Abschluss auf, sondern als Gelegenheit, noch einmal grandiose Anschlagkunst zu zeigen, wenn sie das Klangbild chimärenhaft aufsteigend jedem realistischen Zugriff zu entziehen sucht. Bilder einer Seele.

Ein so anspruchsvolles Konzept lässt sich nur mit einer souveränen Technik vermitteln. Buniatishvili muss sich in dieser Beziehung nicht verstecken – das haben ihre früheren Klavierrecitals schon bewiesen. Wieder dokumentiert sie mit Maurice Ravels „Gaspard de la nuit“ und mit Franz Liszts aberwitzigem Virtuosenstück „La Campanella“, wie sie selbst an der Tempogrenze noch keine Artikulationskompromisse eingehen muss, wie sie im Rausch noch jede Kurve, jede Engstelle ohne Schaden passiert. Dass in den „Tuilerien“ oder auf dem „Markt von Limoges“ nicht jeder Schritt stolperfrei gelingt, mag der Mechanik des Flügels oder der inneren Mechanik der Spielerin geschuldet sein – sei's drum. Denn selbst in solchen Momenten flacht die Spannung nicht ab, wird das klarsichtige Konzept

nicht verletzt.

In den hämmernden Repetitionen des dritten Teils von Ravel's „Gaspard“, in „Scarbo“, demonstriert Buniatishvili, dass ihr kontrolliertes Temperament, ihre rhythmische Entschiedenheit nichts zu fürchten brauchen. Da macht sie ihrem Ruf, eine „junge Wilde“ zu sein, alle Ehre. Aber daneben steht eben auch wieder das irritierend wasserklare Arpeggieren zu Beginn von „Ondine“, die atmosphärisch zwingende Wirkung detailgenauer Formulierungen, der betont subjektive Aufbau von Innenspannung im langsamen Mittelsatz: keine manierierte Willkür, sondern völlige Versenkung, die Metrum und Zeit außer Kraft setzt. Da wird die Zeit zum sonderbar' Ding.

Zum Finale furioso Franz Liszt: Wieder kein Einknicken zugunsten bloßer Lust am perfekt exerzierten Notenschwall. Sondern die Vollendung der programmatischen Linie: Liszt's „Étude d'exécution transcendante“ Nr. 5 heißt „Irrlichter“ – eine in die technische Monstrosität gesteigerte Apotheose der unheimlichen inneren Vorgänge bei Mussorgsky und Ravel. Die Mühelosigkeit ist quasi eine Zugabe, unverzichtbar für den gedanklichen Entwurf, aber nicht entscheidend. „La Campanella“ mit ihrer Übersteigerung des Virtuosen wendet Buniatishvili ins Skurrile.

Danach kann nur noch die geläuterte Rückkehr in die Wirklichkeit folgen: Die „Ungarische Rhapsodie“ cis-Moll, von Wladimir Horowitz schärfend bearbeitet, leistet sie: mit der mondänen Geste des Zirkus, aber auch mit dem Anwehen einer zart-poetischen Wehmut über den Verlust des „Geisterreichs“, das uns einen Abend lang bezaubert und gefesselt hat.

Das nächste Konzert von Khatia Buniatishvili in der Region: Am 19. Mai tritt sie im [Konzerthaus Dortmund](#) in der Reihe „Junge Wilde“ auf.

Zwei machen auf Skandal: Alice Sara Ott und Francesco Tristano beim Klavier- Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 30. April 2019



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 Ravel's „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.

Klavier-Festival Ruhr beginnt mit Werken für die linke Hand – Gedenken an den 1. Weltkrieg

geschrieben von Martin Schrahn | 30. April 2019



Die Pianisten Leon Fleisher (l.) und Nicholas Angelich sowie die Neue Philharmonie Westfalen mit Dirigent Dennis Russell Davies (r.) eröffneten das Klavier-Festival Ruhr 2014. Foto: Mohn/KFR

In der Geschichte des Klavier-Festivals Ruhr, wurzelnd im Klaviersommer, den Jan Thürmer 1984 in Bochum ins Leben rief, ist die Nutzung großer Industriehallen als Spielstätte zunächst kein Thema gewesen. Erst 2002 gab es die Premiere auf Zollverein in Essen, mit einer sensationellen Doppelvorstellung von George Antheils skurriler Maschinenmusik namens „Ballet mécanique“. Ein Jahr später folgte die Bochumer

Jahrhunderthalle, das Festival wurde hier Teil der „Extraschicht“.

Dabei ist es kein Zufall, dass die neuen Podien erst so spät ins pianistische Rampenlicht rückten. 2002 ist das Gründungsjahr der Triennale, die ihre Theaterbretter vornehmlich in eben jenen Werkshallen der Kohle- und Stahlindustrie aufbauen wollte. Dafür bedurfte es allerdings zunächst einer millionenschweren baulichen Aufhübschung. So bekam etwa die Bochumer Jahrhunderthalle ein gläsernes Foyer. Und das Dach wurde ausgebessert, um den Regen fernzuhalten.

In diesem Ambiente wurde nun das diesjährige Klavier-Festival Ruhr eröffnet. Es war zu erfahren, dass der Vertrag des seit 1996 amtierenden Intendanten Franz Xaver Ohnesorg um fünf weitere Jahre verlängert wurde. Es war zu erleben, dass prasselnder Regen ein akustischer Störfaktor sein kann. Denn es handelt sich hier nicht um einen isolierten Konzertsaal. Nur gut, dass der Hagelschauer vor Beginn der Aufführung niederdonnerte, sonst hätte es wohl eine Zwangspause geben müssen.



Seit 2003 ist das Klavier-Festival bei der „Extraschicht“ in Bochums Jahrhunderthalle präsent. Es lockt so durchaus neue Publikumsschichten. Foto: -n

Im Vorlauf des eigentlichen Aufführungs-Raumes durfte sich das Publikum übrigens einer erheblichen olfaktorischen Reizung stellen. Der Gestank gab durchaus Anlass zur Beschwerde. Wie denn auch das Imbissangebot im Foyer von der eher mageren Art war. Keine Frage, die Spielstätte mag ihren Reiz haben. Und das Ansinnen des Klavierfests, vor allem durch die „Extraschicht“ neues Publikum zu gewinnen, ist natürlich legitim. Doch die äußeren Bedingungen, der hauseigene Service zumal, sollten schon, soweit möglich, einen gewissen Standard erfüllen. Nun, für Herbst 2015 ist die Eröffnung der Bochumer Symphonie geplant – ein Konzertsaal als ernstzunehmende Alternative.

Musikalisch wurde die Jahrhunderthalle jetzt zum Schauplatz des Gedenkens an den 1. Weltkrieg. Diese „Urkatastrophe“ führte nicht zuletzt dazu, dass sich ein neues pianistisches Repertoire herausbildete, Klavierstücke für die linke Hand entstanden. Das war dem unglücklichen Umstand geschuldet, dass es Pianisten wie Paul Wittgenstein gab, die im Krieg den rechten Arm verloren hatten. Viele Komponisten schrieben für ihn Konzerte, aber auch Kammermusik. Manches davon gilt es neu zu entdecken. Eine Spurensuche, der sich das große Pianistentreffen nun annimmt. Zum Einstieg erklingen deshalb die Klavierkonzerte für die linke Hand von Sergej Prokofjew, mit Leon Fleisher als Solisten, und Maurice Ravel, gespielt von Nicholas Angelich.



Der rote Flügel,

Markenzeichen des Festivals,
vor dem Bochumer
Industriedenkmal. Foto:
Wohlrab/KFR

Fleisher geht das in seiner Struktur klassizistisch anmutende Werk Prokofjews behutsam an, in nuancierter Tongebung. Manches aber wirkt allzu zaghaft, der spöttische Biss fehlt, den diese Musik eben auch bietet. Schön ist dabei, dass die Neue Philharmonie Westfalen (in erweiterter Kammerbesetzung) mit Dirigent Dennis Russell Davies die Klangbalance hält, den Solisten trägt.

Düsterer, teils monumentaler, herber und fiebriger gibt sich das Ravel-Konzert. Die Jazzelemente mögen den Großstadtsound der wilden 20er widerspiegeln, doch die vorangegangene Katastrophe wird nicht ausgeblendet. Solist Nicholas Angelich spielt entsprechend mit packendem Zugriff, zudem elegant, teils rhythmisch pointiert.

Der Abend ist indes auch einer des Orchesters. Wie die Neue Philharmonie Westfalen Ravels „Rhapsodie Espagnole“ interpretiert, beseelt, leidenschaftlich, den Klangfarbenreichtum des Werks auf Schönste herausstellend, verdient allen Beifall. Und zu Beginn, mit Prokofjews Opern-Suite „Die Liebe zu den drei Orangen“, stürzen sich die Musiker mutig, manchmal allerdings allzu plakativ, ins Brachiale, Martialische.

Informationen: <http://www.klavierfestival.de>

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

geschrieben von Martin Schrahn | 30. April 2019



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 Ingrim, dass sie den Titel „Grand Dame“ der russischen Schule mit Recht trägt.

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

Glühende Eruptionen: Federico Colli debütiert beim Klavier-Festival Ruhr in Dortmund

geschrieben von Werner Häußner | 30. April 2019

Mit [Federico Colli](#), dem Sieger der renommierten Leeds International Piano Competition 2012, hat Italien nach längerer Zeit wieder einmal einen jungen Pianisten im Rennen, der alle Chancen hat, an die große Tradition von Arturo Benedetti Michelangeli über Maurizio Pollini und den oft unterschätzten Bruno Canino bis Andrea Lucchesini anzuknüpfen. Colli setzte sich – offenbar in einer knappen Entscheidung – gegen den gleichaltrigen Schweizer Louis Schwizgebel durch,

der zumindest einen Teil der Kritiker auf seiner Seite hatte und 2013/14 Stipendiat der Dortmunder Mozart-Gesellschaft sein wird.



Federico Colli.
Foto: Sirio
Serugetti

Dass die Hoffnungen auf Colli nicht eitler Public-Relations-Hochglanzschaum sind, konnte der 25jährige aus Brescia mit seinem Debut beim Klavier-Festival Ruhr in Dortmund fulminant beweisen. Beethovens „Appassionata“ op. 57 ist in ihrer stürmischen Unentwegtheit ein geeigneteres Stück für einen jungen Pianisten, sich vorzustellen, als die philosophische Spätsonate Opus 111, die der Franzose [Ismael Margain](#) im Harenberg Center gespielt hatte.

Collis zupackender Art kommt Beethovens Allegro- und Presto-Furor ideal entgegen: Sein Sinn für scharfe Kontraste, für einen sprühenden, entschiedenen Anschlag zielen auf Leidenschaft. Seine atemberaubende Konsequenz im Arpeggio-Spiel und seine Aufmerksamkeit für wechselnde Beleuchtungen erschöpfen sich nicht im virtuosen Vorzeigen, sondern dienen der strukturellen Klärung des Werks. Wenn Colli mit Wucht und Kraft die dynamische Skala nach oben öffnet, „meißelt“ er die

Akkorde nicht heraus, um glanzvoll zu demonstrieren, was er „drauf“ hat. Sondern er trifft mit ihnen die insistierende Haltung, das Hineinsteigern in die Expression, die „furchtbaren, wilden Ausbrüche“, wie sie Willibald Nagel in seiner Analyse beschrieben hat.

Der Unterschied zur Kraftmeierei russischer Herkunft ist evident: Colli geht es um Erklärung, nicht um Überwältigung. Zwar ist sein Temperament kaum domestiziert, aber er findet den richtigen Moment, um im Sinne der musikalischen Gliederung die Eruption zu beruhigen. Das Magma der Klänge wird nicht mehr herausgeschleudert, sondern fließt: glühend zwar, aber ruhig und gelassen.

Und dann kann Colli etwa den resignativen Beginn der Sonate leicht und verhalten formulieren, auch zu Momenten gesanglicher Intensität finden. Im zweiten Satz verwechselt er das „con moto“ mit einem Entspannungs-Verbot: Der ruhigen Melodik des Andante wäre eine fließend kantable Haltung besser bekommen als Collis mechanistisches Beharren auf dem Rhythmus. Aber man registriert die Absicht: Colli will den hymnischen Frieden als gefährdet erweisen. Die Figurationen sind keine freundliche Dekoration eines frommen Gesangs, sondern das Nachbeben des lodernden Querfeuers, das Beethoven seinem thematischen Material im ersten Satz entgegengejagt hat. Der dritte Satz bringt dann wieder kompromisslose Klarheit, kaltes Feuer, traumhaft sichere Skalen.

Das feine Gespür für Nuancen und Atmosphäre, das die englische Presse dem Sieger von Leeds bescheinigt, ließ sich in Dortmund in Schuberts vier Impromptus op. 142 (D 935) wiederentdecken. Ein wenig Gelassenheit fehlt dem jungen Mann mit dem kecken Halstuch in schillerndem Türkis noch, aber das Liedhafte verzärtelt er nicht, die Kontraste nivelliert er nicht. Colli spielt einen klaren, rhythmisch pointierten, eher intellektuell als emotional phrasierten Schubert: Elegant der Walzer im B-Dur-Impromptus, beeindruckend die choralartige Steigerung am Ende. Und keine Spur vom „heiteren Capriccio“ im

„Allegro scherzando“, dem Impromptus Nr. 4 in f-Moll. Sondern zupackender Rhythmus, scharf umgrenzte Akkorde und wilder Staccato-Schwung in der Coda – Beethoven lässt grüßen.

Keine Frage, dass Colli der musikalischen Idee von Ferruccio Busonis Transkription von Siegfrieds Trauermarsch aus Wagners „Götterdämmerung“ gewachsen ist. Und den manuellen Herausforderungen von Maurice Ravel's „Gaspard de la nuit“ ebenso. Die gläserne Präsenz der „Ondine“, die rhythmische Akkuratess und die grellen Kontraste zwischen Gewalt und Subtilität in „Scarbo“ lassen keinen Zweifel: Von diesem Pianisten wird man noch hören. Ende Juni nimmt er seine erste Solo-CD auf, unter anderem mit der „Appassionata“ und Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“; im Herbst gastiert er in Japan. Im Dezember spielt Colli in Wien Beethovens Zweites Klavierkonzert und am 18. November 2013 debütiert er im [Herkulesaal in München](#): Spätestens dann, so wage ich zu prophezeien, wird die deutsche Musikszene von Federico Colli nachhaltig Notiz nehmen.

Selbstbewusstes Konzept: Khatia Buniatishvili beim Klavier-Festival Ruhr in Duisburg

geschrieben von Werner Häußner | 30. April 2019

Die Unruhe ist von Anfang an da, zieht in ihren Bann. Sie ist präsent in den hart angeschlagenen Akkorden des Beginns von Chopins b-Moll-Sonate, sie wacht über dem aufgewühlten Agitato-Brausen, sie durchweht auch die Beruhigung des Tempos,

die sanfte Dolce-Versenkung. Bei Khatia Buniatishvili liegt diese Unruhe wie ein existenzielles Verhängnis über allen vier Sätzen der Sonate, die durch ihren „Trauermarsch“ eine manchmal traurig-banale Berühmtheit erlangt hat.



„Versinken ... ertrinken...“:
Khatia Buniatishvili bei
ihrem Duisburger Konzert.
Foto: Frank Mohn

Bei der 25-jährigen georgischen Pianistin sitzt man das Stück nicht mit dem bestätigenden Eindruck des viele Male Gehörten ab. Wie Blitze eine bekannte und lieb gewonnene Landschaft unheimlich neu beleuchten können, durchfetzen ihre Einfälle das vertraute Gebilde. Etwa wenn sie die Dynamik, nicht aber die Toncharakteristik ändert und damit etwas Unerbittliches in die Noten legt. Oder wenn sie durch Bassakzente den ach so lieb gewordenen weit phrasierten melodischen Motiven etwas Irritierendes mitgibt, ein Gift gegen jede Heimeligkeit.

Sicher: Chopin spielen viele, und viele spielen ihn beeindruckend, beredt, ja beschwörend. Umso faszinierender ist es zu erleben, wie eine junge, selbstbewusst ihrem Konzept folgende Pianistin ein Stück neu gestaltet, ohne es zu zerlegen. Buniatishvilis Chopin ist beides: authentisch und subjektiv, textgetreu und wunderbar frei.

Die Pianistin, die 2009 beim Klavier-Festival als Einspringerin für Hélène Grimaud Aufsehen erregte, ist

inzwischen vielfach ausgezeichnet worden. Zum Beispiel erhielt sie 2012 den Echo-Klassik-Preis als Nachwuchskünstlerin Klavier. Ihre drei Schubert-Piècen, von Franz Liszt bearbeitet, zeigen auch, warum: Das „Ständchen“ nimmt sie introvertiert, mit leichten Rubato-Akzenten, meidet aber die Einfärbung des Anschlags zum sentimentalен Dolce, hält den Klang gerade und ernst. Keinerlei Attitüde, kein Anflug von virtuoseм Narzissmus. „Gretchen am Spinnrad“ ist ein Beispiel dafür, wie Monotonie ausgedrückt werden kann, ohne monoton zu werden. Buniatishvili leistet sich keine theatralische Aufladung: Das Drama ist leise, aber bitter. Den „Erlkönig“ hämmert sie rasend übersteigert in die Tasten; ein entfesselter Weltenbrand mit fahl verlöschendem Ende.

Die Transkription „Schafe können sicher weiden“ des einst berühmten Pianisten Egon Petri (1881-1962) ist eine jener romantischen Reflexionen auf Johann Sebastian Bach, wie sie durch Ferruccio Busoni oder Leopold Stokowski beliebt geworden sind. Buniatishvili steht zur Romantisierung, verwendet viel Pedal, gestaltet den Klang substanzvoll.

Den zweiten Teil ihres Konzertes in der Gebläsehalle des Duisburger Landschaftsparks Nord sieht Buniatishvili offenbar wie eine Meditation am Klavier: Chopins cis-Moll Etüde aus Opus 25, die a-Moll-Mazurka aus Opus 17, der „Oktober“ aus den „Jahreszeiten“ Tschaikowskys, Skrjabins cis-Moll-Etüde, schließlich Debussys „Clair de lune“ und Ravels „Pavane pour une infante défunte“.

Ohne Pause fließen die Stücke ineinander, verlangen Konzentration, Stille, fast schon Entrückung. Buniatishvili formt die Linien weltverloren aus: weit, behutsam im Anschlag, spannungsvoll in der Dramaturgie, in bewusstem Verzicht auf Kontraste. Wenn „Magie“ überhaupt eine taugliche Beschreibung für die Qualität von Klavierspiel ist, dann passt sie hier.

Als dann „La Valse“, Maurice Ravels raffiniertes Schaustück, das offizielle Programm abschließt, kehren wir wieder in die

Welt zurück, begleitet von weniger grell verzerrten als pikant ironischen Rhythmen – eine Welt, die von der ersten der beiden Zugaben, dem letzten Satz aus Prokofjews wahnwitziger Siebter Sonate, in furioser Raserei übersteigert wird.