

Von vier Liebhabern umworben: Händels seltene Oper „Partenope“ begeistert in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

„Partenope“ gehört zu jenen lang vergessenen Opern Georg Friedrich Händels, die erst in den letzten Jahren Bühne und Tonträger erobert haben. Fünf Mal ist sie inzwischen eingespielt worden. In der Essener Philharmonie war nun die lyrisch-heitere Oper mit der Besetzung der [jüngsten CD](#), erschienen im November 2015, zu hören – mit zwei Ausnahmen: Philippe Jaroussky und der Dirigent Riccardo Minasi mussten absagen. Traurigerweise haben beide ihre Väter durch den Tod verloren.

Ein nobler Zug: Der französische Counter hat sich in einer persönlichen Botschaft beim Essener Publikum, verlesen vor dem Konzert von Intendant Hein Mulders, eigens entschuldigt. Mit seinen guten Erinnerungen an vergangene Auftritte in Essen verbindet er die Hoffnung, bald wiederzukommen. Lawrence Zazzo war für Jaroussky eingesprungen; das Orchester [„Il Pomo d’Oro“](#) leitete der neue Chefdirigent, der 1988 geborene Maxim Emelyanychev.

Händels „Partenope“ ist ein ungewöhnliches Werk; keine der seria-Opern mit problembeladenen Helden, tragisch Liebenden, verblendet Scheiternden. Sondern fast eine barocke Operette, heiter, mit lebensweisem Humor und lyrischen Empfindungen. Dabei aber nicht ohne Tiefe der Gefühle. Ein Werk, das eher mit feinem Stift gezeichnet als mit schwerem Pinsel gemalt erscheint.



Lawrence Zazzo hatte die Rolle des Arsace übernommen. Der amerikanische Sänger war zuletzt im Amsterdamer Concertgebouw in Händels „Semele“ und „Giulio Cesare“ zu hören. Bei den Schwetzingen Festspielen singt er im April in Francesco Cavallis Oper „Veremonda“.
Foto: Justin Hyer

Partenope ist in einer beneidenswerten Lage: Von vier Männern wird die legendäre Gründerin von Neapel umworben. Da ist der schüchterne Armindo, der seine Liebe kaum zu gestehen wagt. Der selbstgefällige Arsace, der sich schon am Ziel aller Wünsche wähnt. Der Fürst des Nachbarvolks, Emilio, der mit seiner ganzen Armee anrückt, um Eindruck zu schinden. Und Eurimene, der als Schiffbrüchiger kommt, in Wirklichkeit aber die verlassene Ex von Arsace ist. Auf der Suche nach ihrem ungetreuen Liebhaber lässt sie sich auf das gewagte Travestie-

Spiel ein.

Wen wird Partenope nehmen? Ihr Herz gehört Arsace, bis die entsetzte Königin vernehmen muss, es habe da ein Vorleben gegeben: Eine zyprische Prinzessin klagt ihn der Untreue an. Sie weiß allerdings nicht, dass der Überbringer der Duellforderung, Eurimene, niemand anders ist als die verlassene Rosmira. Das wird erst am Ende durch eine pikante Szene offenbar, die zeitgenössische Beobachter als Geschmacksverirrung getadelt haben.

Heute hat Händel die Lacher auf seiner Seite – mehr noch, die Musikliebhaber auch. Denn er nutzt diese ein wenig romantische, ein wenig komische Handlung für feinsinnige Musik. Zieht alle Register seiner Erfindungsgabe und seiner Formbeherrschung. Ermöglicht mit Traversflöte, Oboen, Hörnern und einer Trompete vielfältige musikalische Farben. Und schreibt schwermütige Melodien und virtuos überdrehte Koloratur-Ketten. Die wären 1730 in London gut angekommen, hätte Händel seinen Kastraten-Star Senesino einsetzen können. Der Ersatz Antonio Maria Bernacchi war in Tonumfang und Beweglichkeit der Partie offenbar nicht gewachsen. Erst nach der Rückkehr Senesinos stellte sich ein gewisser Erfolg ein.



Kate Aldrich begeisterte in der Travestierolle der Rosmira. Foto: Olivier Allard

Die benötigten erstklassigen Sänger waren in der Essener Aufführung – Teil einer Tournee mit Aufführungen in Paris, Amsterdam und Pamplona – präsent: Der Altus Lawrence Zazzo, für Philippe Jaroussky eingesprungen, bietet als Arsace männlich markantes Auftreten und zärtliche Zwischentöne. Zazzos Stimme ist steigerungsfähig, klanglich ausgewogen und fähig zu differenzierter Expression. Das zeigt sich im klug durchgestalteten Duett mit Rosmira und der Arie „Sento amor“ im ersten Akt – und bei den souveränen Verzierungen der mit Recht bejubelten Finalarie des zweiten Aktes, „Furibondo spira il vento“.

Karina Gauvin, anfangs noch ein wenig beengt, krönt als Partenope den Glanz ihrer Erscheinung in Blond und Rosa mit flüssiggoldenem Timbre. Sie gehört zum Glück nicht zu jenen weißlich-flachen Stimmchen, die so gerne für historisch korrekt gehalten werden. Die Kanadierin projiziert einen substanzvollen Ton in den Raum, ist in lyrischen Gefilden ebenso zu Hause wie in den anspruchsvollen Verzierungen und der höhensicheren Dramatik von „Io ti levo l'impero dell'armi“.

Der Tenor John Mark Ainsley lässt sich als Emilio von den Kaskaden von Tönen, die ihm Händel zumutet, nicht beeindrucken. Auch nicht von der freundlich abweisenden Partenope: Er wisse zu kämpfen, gibt er ihr kund – und beglaubigt seine Haltung in einer glanzvollen Arie wie „Anch'io pugnar saprò“. Im zweiten Akt, als das barbarische Schicksal seine Hoffnungen durch eine Niederlage im Kampf verraten hat, lagert Ainsley die erregten Koloraturketten auf einem schier endlosen Atem.



Maxim Emelyanychev, der neue
Chefdirigent, leitete sein
Orchester „Il Pomo d’Oro“.
Foto: Emil Matveev

Die junge ungarische Sopranistin Emöke Barath ist als Armindo ein Wunder an Empfindsamkeit und Schönheit des Tons. Ihre erste Arie „Voglio dire al mio tesoro“ hat einen Hauch mozartischer, leuchtender Schwermut. Dieser stille Schmerzenston prägt auch die Arie der (verkleideten) Rosmira „Arsace, o Dio“ im dritten Akt. Darin entzückt Kate Aldrich mit der Wärme und Geläufigkeit ihrer Stimme, wie sie im ersten Akt in der mit Hörnern und Oboen reich instrumentierten Arie „Io seguio sol fiero“ mit entschiedenem Ton, tragender Tiefe und entspannter Phrasierung ein Paradebeispiel entwickelter Gesangkunst gibt. Victor Sicard schließlich macht aus der zweitrangigen Partie des Ormonte mit seinem streng fokussierten Bariton ein erstrangiges Gesangserlebnis.

Das Orchester Il Pomo d’Oro überzeugt weniger durch seinen manchmal dünn-flachen Streicherklang, eher durch flexibles Agieren und feine Balance. Maxim Emelyanychev, universal begabte Dirigierhoffnung aus Russland, befeuert das Ensemble mit entschiedener Geste. Am Ende baden Händels Figuren in Liebe und Freundschaft, das Publikum in Wohlgefallen, die Musiker im Beifall.

Wer sich für „Partenope“ interessiert: Das Goethe-Theater in Bad Lauchstädt zeigt zwei Aufführungen einer eigenen Produktion am 20. und 21. Mai 2016. Tickets: (0 34 635) 7 82 16.

Erfrischend neu: Philippe Herreweghe eröffnet Beethoven-Zyklus in der Essener Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016



Der Residenz-Künstler der Philharmonie Essen: Philippe Herreweghe. Foto: Bert Hulselmans

Ein Beethoven-Zyklus. Wieder einer. Muss man das haben? Nein. Heerscharen von Dirigenten haben sich an Beethoven abgearbeitet, mehr als ein Dutzend Zyklen sind auf dem Tonträgermarkt verfügbar. Kaum ein Orchester kommt in seiner Spielzeit ohne Beethoven aus. Lesarten von Furtwängler bis Harnoncourt erschließen jeden denkbaren Zugang zur

musikalischen Welt dieses Titanen – der diesen mythischen Titel wirklich verdient, weil er in seiner Zeit und noch ein Jahrhundert danach weltumwälzend gewirkt hat.

Also, was soll die Aneinanderreihung der neun Symphonien in den nächsten beiden Jahren in der Essener Philharmonie? Wäre es nicht aufschlussreicher gewesen, Beethoven mit der Symphonik seiner Zeit über Haydn und Mozart hinaus zu konfrontieren, um den revolutionären Zug seiner Musik einmal hörbar und nicht nur in musikwissenschaftlichen Traktaten nachlesbar zu machen? Wäre es nicht ergiebiger, Beethoven mit denen zu konfrontieren, die an ihm gelitten haben, gewachsen sind oder ihn kühn und keck hinter sich gelassen haben? Nein – Beethoven pur muss es sein – so verkauft sich's am besten!

Es muss also nicht sein, aber man ist trotzdem dankbar, dass es so ist. Weil in Essen ein Dirigent Beethoven verantwortet, der vielleicht doch noch etwas mehr zu sagen hat als üblich. Weil dieser Mann Philippe Herreweghe heißt. Und weil er mit einem Orchester kommt, das seit 1991 auf ihn, seinen Gründer, eingeschworen ist.

Herreweghe gehört zu den Musikern, die erfolgreich Kurs halten – zwischen dem Traditionalismus eines Christian Thielemann oder Kurt Masur und den umstürzlerischen Neudeutungen, wie sie auf die grandiosen Entdeckungen Nikolaus Harnoncourts folgten und heute von Stars wie Teodor Currentzis weitergesponnen werden – am 9. Januar 2016 etwa in der Kölner Philharmonie mit Beethovens Fünfter.

Genauer Blick auf innovatives Potenzial

Herreweghe schaut genau hin, welche klanglichen Ergebnisse jenseits des Sinnenreizes des Ungewohnten für ein strukturelles Erforschen der Musik geeignet sind. Er übertreibt nichts, sondern liebäugelt mit der Eleganz und Gemessenheit des frühen 19. Jahrhunderts. Aber er verharmlost Beethoven damit nicht, sondern legt sein innovatives Potenzial

für heutige Ohren vernehmbar frei.

Das ist nicht einfach: Die Dritte zum Beispiel, die das Eröffnungskonzert des Zyklus' abschließt, ist so bekannt, dass sich der Zuhörer gar nicht mehr vorstellen kann, was daran so neu und unerhört gewesen sein soll. Der unbestreitbar appellative Charakter des „Ideenkunstwerks“ Beethovens und die damit zusammenhängende Neuheit der Sinfonie erregen nicht mehr. Aber Herreweghe macht hörbar, dass der gewaltige erste Satz mit den formalen Kriterien des Sonatensatzes kaum in den Griff zu bekommen ist. Er holt mit kalkulierten dynamischen Effekten den „Trauermarsch“ aus der Sphäre des emotional berührenden Charakterstücks und betont, dass der Typus des Marsches aufgebrochen ist durch ein Fugato mit zwei neuen Themen.

Und er erschließt den letzten Satz als höchst ungewöhnlichen, formal ebenfalls kaum festzulegenden Variationensatz mit zwei Fugen, gestaltet aus dem Kontretanz und dem ungarischen Vértankó – und einem Geschwindmarsch als Coda dazu. Peter Schleuning hat dieses Finale als „das wagemutigste formale Experiment der gesamten Sinfonie-Geschichte“ bezeichnet: Sicher einer der Gründe, Beethovens Dritte, gegen den „Genuss“ gebürstet, immer wieder zur Diskussion zu stellen.

Beethovens Zweite – wirklich „wild“ und „grell“?

Noch aufschlussreicher als die „Eroica“ gerät Herreweghe die seltener gespielte und oft unterschätzte Zweite. „Wild“ und „grell“ fand der Kritiker Friedrich Rochlitz Beethovens neues Werk. Herreweghe lässt mit einem deutlichen Ruck im Tonfall den Abstand zur Ersten erleben: Die heftig akzentuierten Schläge des Orchesters werden irritierender, die Tremoli hitziger, das Cantabile intensiver.

Das Orchestre des Champs-Élysées ist für diese Demonstration bestens gerüstet: Die Bläser spielen farbenreiche, akzentuierungsfreudige historische Instrumente (bzw.

Nachbauten), die tiefen Streicher sind ausreichend groß besetzt, die Geigen huldigen weder papierenen-flachem Historisieren noch einer dogmatischen Vibrato-Abstinenz. So wird das motivische Wechselspiel zwischen den Instrumenten im ersten Satz lebendig und spannend, sind die Akzente „wild“ und eine Farbe wie die der Fagott-Stellen im zweiten Satz mehr als eine Anekdote. Die Schroffheit nimmt zu, die harten Pauken geben den Sforzati Nachdruck und machen die Orchestertutti „grell“. Man hört, wie Beethovens insistierende Energie seine Zeitgenossen irritiert haben dürfte.

Und die Erste? Die scheint Herreweghe bewusst aus „Haydns Geist“ zu gestalten – als Hommage an den Mann, dem Beethoven unendlich viel zu verdanken hatte. Locker der Ton, lyrisch anmutig das eröffnende Adagio, leicht und transparent die Durchführung des ersten Satzes. Aber Herreweghe verleugnet nicht, dass hier ein Feuerkopf am Werke war, der den Wienern gehörig einheizte – und das nicht nur durch seine rüden Manieren. Die Dynamik und Bewegungsenergie bleibt etwa im herrlich federnden Spiel des Orchesters im Finale nicht bloß eine pikante Zutat, sondern kündigt die Expressivität an, mit der Beethoven sehr bald über „Mozarts Geist aus Haydens Händen“ hinauswachsen sollte.

Mit Spannung darf erwartet werden, wie der Residenz-Künstler der Essener Philharmonie in dieser Spielzeit mit den mittleren Symphonien des Genies aus dem rheinischen Bonn das Unbekannte im allzu bekannt Scheinenden aufdecken wird: Am 5. März 2016 folgen die Vierte und die Fünfte – und dazu ein weiteres Werk, das Musikgeschichte geschrieben hat: das Violinkonzert.

Heldentenor, streichelweich: Klaus Florian Vogt in der Philharmonie Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 24. Januar 2016



Klaus Florian Vogt und die Staatskapelle Weimar unter ihrem Chefdirigenten Stefan Solyom (Foto: Sven Lorenz)

Hach, diese Stimme. So heiter, so silberhell, fast wie ein nach unten oktavierter Knabensopran. Sie singt von Liebe und Lenz, schwärmt von süßer Empfindung und edler Ritterschaft. Das klingt so gutgläubig, so jugendlich optimistisch, als töne sie aus einem Märchenreich in unsere wirre Welt herüber.

Der diesen lichten Zauber ausübt, ist ein Mittvierziger aus Schleswig-Holstein: Klaus Florian Vogt, Sohn einer Medizinerfamilie, entwickelte sich vom Hornisten des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg zu einem der gefragtesten Heldentenenöre unserer Tage. In der Konzertreihe „Große Stimmen“ stellt er sich in der Philharmonie Essen mit einem Programm vor, das sich liest wie ein gewagter Spagat: Führt es doch vom Schweren zum (vermeintlich) Leichten, von Wagners stimmungsgewaltigen Helden über die Bildnisarie aus Mozarts „Zauberflöte“ zu Operetten-Partien von Franz Lehár.

Aber die vermeintlichen Gegensätze sind gar keine, jedenfalls nicht bei Klaus Florian Vogt. Er vertraut fast durchweg auf einen nahezu liedhaften Schubert-Ton, auf die Kraft der Lyrik statt auf die des Fortissimo. Statt vor virilem Selbstvertrauen zu strotzen, sind Wagners Helden bei ihm verwundbare, vom Zweifel begleitete Wesen.

Vogt liebt das fragile Piano, aber das milde Leuchten seines Tenors klingt auf Dauer fast zu schmeichlerisch und nett. Die Arie des Siegmund aus Wagners „Walküre“ kommt so lieblich daher, als sei sie mit Kuschelweich gespült. Nichts erzählt da vom drohenden Kampf mit Hunding, von Siegmunds bedrängter Lage und vom Skandal einer inzestuösen Liebe. Walther von Stolzing klingt, als sei er aus Schuberts „Schöner Müllerin“ entlaufen. Schwer zu glauben, dass dieser schmalbrüstige Schwärmer eine Bedrohung für die gesamte Meistergilde darstellen soll.

Ein Heldentenor sei nicht nur ein Brüllaffe, sondern könne auch viel lyrischere Farben singen, sagt Vogt. In Essen folgt er diesem Credo so sehr, dass der Abend monochrom zu werden droht. Sein schimmernd helles Timbre ist verführerisch, aber gleichbleibend. Als charmanter Moderator führt der Sänger durch den Abend, erzählt von amüsanten Pannen auf der Opernbühne. Er bringt die Zuhörer zum Lächeln, treibt sie aber nie auf die Stuhlkante.

Nur selten lässt Vogt aufblitzen, welche Strahlkraft sein Tenor tatsächlich besitzt. Das erste Mal geschieht es in der Gralserzählung des „Lohengrin“, Vogts Paraderolle, in der er von der New Yorker Met bis zur Mailänder Scala gefragt ist. Bei der Erwähnung des Grals dreht Vogt die Dynamik auf: Jetzt singt er ein Fortissimo, das seiner Stimme plötzlich andere Farben verleiht. Sein Tenor rundet sich, gewinnt Tiefe und Wärme, nimmt rot und golden klingende Nuancen an. Das ist ein Erlebnis, vielleicht auch ein Versprechen für die Zukunft.

Schade, dass es nach der Pause sofort wieder harmlos wird. Bekannte Melodien von Lehár („Dein ist mein ganzes Herz“) und

Hans May („Ein Lied geht um die Welt“) sind so recht dazu angetan, versonnen mit dem Kopf zu nicken. Alles schön, alles leicht, alles seicht.

Warum einige Gesangsfans die Staatskapelle Weimar gleich mit bejubeln, bleibt unverstündlich. Chefdirigent Stefan Solyom kann das Orchester nicht zu einem Niveau animieren, das der Wagner-Tradition der Kulturstadt an der Ilm gerecht würde. Die Meistersinger-Ouvertüre klingt dumpf und verwaschen. Der Walkürenritt dümpelt dahin, als ritten da nicht kriegerische Amazonen, sondern Beamte auf Schaukelpferden. Im leichteren Genre schlägt Betulichkeit den Esprit: Selten klang ein Walzer so hüftsteif wie „Gold und Silber“ von Franz Léhar. Stefan Solyom muss sich fragen lassen, warum die künstlerische Ausbeute trotz versiert spielender Profimusiker so mager bleibt.

Die Reihe „Große Stimmen“ in der Philharmonie Essen setzt sich am 7. November 2014 mit Magdalena Kozená fort. Informationen: <http://www.philharmonie-essen.de/abonnements/abo-4-grosse-stimmen.htm>

Europäische Spitzenliga: Daniel Harding und Renaud Capuçon in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016



Weltklasse-Geiger: Renaud Capuçon. Foto: Paolo Roversi

Dass Richard Strauss sich selbst als Held seines Lebens gesehen hat, dröhnte uns in den letzten Wochen im Ruhrgebiet von beinahe jedem philharmonischen Standort entgegen. Die Komposition „Ein Heldenleben“ von 1898 stand in diesem Herbst schon in Düsseldorf, Duisburg und Dortmund auf dem sinfonischen Programm. Auch Daniel Harding ließ sich die Chance des Strauss-Jahres nicht entgehen und präsentierte in der Essener Philharmonie das monumentale Werk des 34jährigen, kombiniert mit dem Violinkonzert von Johannes Brahms.

Aber wie das Schwedische Radio-Symphonieorchester den Helden einmarschieren ließ, war dann doch einmalig: durchdrungen bis ins Detail, strukturbewusst und gleichzeitig sinnlich, beherrscht im Klang und gleichzeitig frei und gelöst. Nicht die Spur von den gern unterstellten lärmenden Geschmacklosigkeiten: Gerade in den faustisch anmutenden Sätzen, in denen die „Taten“ des „Helden“ geschildert werden, zeigt Harding mit den vortrefflichen Musikern, wie genial Strauss als Komponist gewesen ist. Solche tief gestaffelte und gleichzeitig spontan und klangsinnlich wirkende Arbeit mit dem Material erreicht zu dieser Zeit höchstens noch Gustav Mahler.

Das schwedische Orchester kann entspannt in der europäischen

Spitzenliga mitspielen. Seit acht Jahren währt die künstlerische Partnerschaft mit Daniel Harding – zu spüren im Einverständnis der Musiker mit ihrem Dirigenten. Wie sorgsam Harding die Dynamik aufbaut, bis die Hörner strahlend das „Helden“-Thema bestätigen, zeugt von genauer Analyse, aber auch der Freude an der Wirkung der Musik.

Beherrschtes Spiel mit leisen Tönen

Die Schweden beherrschen das Spiel mit den leisen Tönen: feinste Abstufung statt krachende Wucht, Innenspannung im Piano statt extrovertiertes Getümmel, ausgearbeitete Kontraste statt vordergründiger Mischklang. Hervorzuheben sind die Solisten von den Harfen bis zum Fagott, die blendende Horngruppe, die samtweichen Tuben. Vor allem aber Konzertmeister Tomo Keller, der mit entspanntem, genau dosiertem Ton die zärtlichen Kantilenen erfüllte und auch die ironischen Brechungen gestaltete: Strauss' Gattin Pauline, die in den Violinsoli angeblich charakterisiert wird, war bekanntlich weniger eine schwärmerische Romantikerin als eine resolute, manchmal peinlich triviale Frau.

Tomo Keller war vor mehr als zehn Jahren Konzertmeister der Essener Philharmoniker und spielte auch in der Westdeutschen Sinfonia Leverkusen, bevor er über London und jetzt Stockholm eine internationale Karriere beschritt. 2005 brillierte er unter Stefan Soltesz in Essen mit dem Brahms-Violinkonzert. Dieses Epoche machende Konzert stand auch jetzt auf dem Programm – diesmal mit Renaud Capuçon als Solist.

Einverständnis auf glücklichem Niveau

Und der Franzose bestätigte seinen Rang: Die Rede vom „Ausnahme-Geiger“ ist in diesem Fall keine Plattitüde aus der PR-Abteilung. Schon der leuchtend schlanke, ebenmäßige, aber nicht polierte Ton überzeugt. Das Lagenspiel ist makellos, die Durchbildung figurierter Teile oder der „marcato“-Passagen des ersten Satzes ohne Fehl. Capuçon phrasiert ruhig atmend, ohne

Hektik auch im dritten Satz, den Brahms ausdrücklich nicht zu lebhaft gespielt haben will. Jenseits all dieser geigerischen Vorzüge zeichnet sich Capuçon durch sein sensibles Eingehen auf das Orchester aus. Die Reaktionen bei gemeinsamen Einsätzen sind perfekt kalkuliert, die Dynamik in jeder Nuance abgestimmt.

Sicher: Ohne einen so umsichtigen Gestalter wie Daniel Harding wäre eine solche minutiös kontrollierte und dennoch wie selbstverständlich fließende und schwingende Interpretation nicht möglich. Einverständnis auf höchstem, glücklichem Niveau. Es bleibt festzuhalten: So energisch und feinsinnig, so klangvoll und dynamisch kontrolliert, so klug in der weiträumigen Anlage spielt das Konzert momentan kaum ein anderer. Glückwunsch an Renaud Capuçon für einen unvergesslichen Abend!

In grellem Licht: Vesselin Stanev mit einem Liszt-Programm in Düsseldorf und Essen

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Vesselin Stanev ist einer der Pianisten, die wenig Aufhebens um sich machen und unbeirrt ihren künstlerischen Weg verfolgen. Im Falle des bulgarischen, in Paris lebenden Künstlers führt er immer wieder zu Franz Liszt: 2011 überzeugte er beim Klavier-Festival Ruhr in Gelsenkirchen mit den aberwitzig schwierigen „Etudes d'exécution transcendante“; jetzt gastierte er mit einem nicht weniger anspruchsvollen

Programm im Rahmen einer Tournee in Düsseldorf und im RWE-Pavillon der Essener Philharmonie. Dort war er zuletzt 2012 mit einem Chopin-Abend zu erleben.

Veranstalter des Konzerts war [„Inno Artistico“](#), einem Text auf der Homepage zufolge „eine private Gesellschaft, die sich der Werterhaltung im Bereich der klassischen Musik verpflichtet fühlt“. Unter dieser Prämisse mache sie sich zur Aufgabe, ausgewählte Musiker auf ihrem künstlerischen Weg langfristig zu begleiten.

Den ersten Teil des Konzerts bildeten zwei Opern-Fantasien, zu Bellinis „Norma“ und Mozarts „Don Giovanni“. Liszt hat diese Form nicht nur perfektioniert, sondern aus der Sphäre des gelehrten Salons, der Übung für höhere Töchter und des gefälligen Potpourris herausgeholt. Er nennt seine Bearbeitungen auch „Reminiszenzen“: ein deutlicher Hinweis, dass es ihm darum geht, aus dem Material musikalisch Neues zu schaffen. Stanev lässt sich auf diesen Prozess ein und unterstreicht ihn. Die „Réminiscences de Norma“ schließt er harmonisch auf, zerklüftet sie mit hartem, wuchtigem Anschlag. Er macht seinen Zuhörern klar: Bellini hören wir hier nicht, sondern den kraftvollen, virtuosen Stil des Klavier-Hexenmeisters des 19. Jahrhunderts.

Mit seiner sezierenden Art weist Stanev das schmeichelnde Legato der Melodiebögen Bellinis zurück. Er verzichtet auch auf das „furioso“ im Presto-Abschnitt vor dem Ende. Und mit den Farben der Wehmut oder des Trotzes hat er's ebenfalls nicht. Eine sperrige, beeindruckende, aber nicht immer überzeugende Version.

Ähnlich geht er mit dem Mozart-Material um: Bass-Donner, vehemente Skalen, „Marcatissimo“-Anschläge in den Abstiegen in unergründliche Tiefen. Der Komtur lässt – mit meist wenig differenzierter Lautstärke – grüßen. Das ist nicht die Erdenspeise verbindlicher Mozart-Soupers, das ist das bronzene Dröhnen der Pforten des Jenseits. Die glitzernde Virtuosität

Liszts, aber auch das Ätherische und das Schattenhafte kommen zu kurz: Stanev sieht in „Reich mir die Hand, mein Leben“ einen Reflex auf die Katastrophe. Auch der Furor des – einst verharmlosend als „Champagner-Arie“ verbrämten – Solos, in dem Don Giovanni um sich selbst kreist, wird mit knochigem Non-Legato abgeklopft. Stanev meidet Eleganz, leider auch manchmal Innenspannung: Weihwasser für den Teufel aus dem Salon!

Nach der Pause ändert Stanev in der Dante-Fantasie und im Mephisto-Walzer seine Haltung: Jetzt kennt er auch Wärme und spannende dynamische Triebkräfte, jetzt inszeniert er auch Beleuchtungswechsel, kehrt Farben hervor, dämpft ab und baut zwischen ätherischer Gelöstheit und zupackendem Marcato Spannung auf. Und so wandert in „Après une lecture du Dante“ der gestürzte Engel Luzifer durch dämonische Schluchten und auf öde Gipfel, in dampfenden Nebeln und in schneidendem Licht. Hier und im Mephisto-Walzer Nr. 1 hat Stanev seinen Ruf als außerordentlich tief schürfender Liszt-Interpret erfolgreich verteidigt.

Solistin und Instrument sind eins – die Cellistin Alisa Weilerstein in der Essener Philharmonie

geschrieben von Martin Schrahn | 24. Januar 2016



Alisa Weilerstein

The photo must be credited with the photographer's copyright notice.
The name of Decca must be mentioned with the label accompanying the photo.

Decca © Harald Hoffmann

„Alisa Weilersteins Cello macht ihre Identität aus“. Die Verschmelzung von Solistin und Instrument ist für die Los Angeles Times der Schlüssel zum Spiel der Musikerin. Es ist eine ziemlich genaue Beobachtung. Denn die Amerikanerin scheint nahezu symbiotisch verwachsen mit dem sonor klingenden Korpus. Hinzu aber kommt: Diese Verbindung führt unmittelbar zum Kern des zu interpretierenden Werkes. Das wiederum setzt Emotionen

frei, die das Publikum geradewegs zu spüren bekommt.

Gleichwohl aber bleibt der Eindruck, dass sich die junge Solistin in einen Kokon spinnt, dadurch ein bisschen unnahbar wirkt, ohne wirklich introvertiert zu sein. Der Hörer (und Zuschauer) fühlt die Kraft der Musik, mag dabei aber Weilersteins Wirken eher unterschätzen. So geschehen in Essens Philharmonie, wo der Applaus herzlich und groß, nicht aber von jäher Wucht ist. Das wäre, der Vergleich sei hier einmal erlaubt, im Falle von Sol Gabetta wohl anders gewesen.

Alisa Weilersteins Gastspiel ist allerdings das erste überhaupt in Essen. International hat die in Rochester/New York geborene Künstlerin durchaus einen Namen, hier allerdings scheint sie vielfach (noch) die große Unbekannte. Sie spielt zudem Schumanns a-moll-Konzert, das nicht unbedingt an erster Stelle der Aufführungsstatistik steht. Das hochromantische Werk, das sich keine Kadenz erlaubt und im Eingangs- und Mittelsatz auf offen virtuosen Glanz verzichtet, wirkt bei aller Emotionalität doch ein wenig spröde.

Umso mehr beeindruckt, wie sich die Solistin als vehemente Fürsprecherin dieses Stückes aufschwingt. Wie sie ihrem Instrument samtene, blühende Töne entlockt, andererseits zur ingrimmigen Attacke fähig ist. Dann scheint sich Schumanns aufgewühlte Natur unmittelbar zu offenbaren. Weilerstein geht

es dabei übrigens nicht um vordergründige Affekte. Auch ist ihr die große, selbstreferenzielle Geste fremd. Selbst im überbordenden Finale behält sie die Kontrolle, stellt ihr virtuosos Können in den Dienst der Musik. Weilerstein kann zupacken, ohne hemdsärmelige Attitüde.



Körperliches Dirigat: Ivor Bolton. Foto: Ben Wright

Ihr zur Seite steht im Schumann-Konzert das Mozarteumorchester Salzburg, am Pult der Brite Ivor Bolton. Er ist seit zehn Jahren Chef des Klangkörpers – eine lange Bindung, die sicherstellt, auf das bisweilen sehr körperliche Freistildirigat präzise zu reagieren. Scharfe Akzente, große Transparenz und eine in Verbindung mit dem Solocello ausgewogene dynamische Balance sind das Ergebnis. Noch stärker ist der Eindruck bei der Interpretation von Schumanns 4. Sinfonie, deren Erstfassung erklingt. Bolton und das hier etwa 40 Köpfe starke Orchester lassen eine oft atemlose, herbe Romantik aufblitzen, mit teils scharf gleißenden, teils schroff dunklen Bläserakzenten. Und der Kontrast zur Romanze, die hier schwüle Statik atmet, könnte größer kaum sein.

Dies alles hat sich indes schon bei zwei Mendelssohn-Konzertouvertüren angedeutet. „Die Hebriden“ als kantig ausgestaltetes Idyll, „Ruy Blas“ im Wechsel zwischen Bläserfanal und aufgeregtem Glanz, öffnen im Grunde die Tür zu Schumanns Welt. Ein ungewöhnlicher Abend voller Entdeckungen. Und eine davon ist die Cellistin Alisa Weilerstein.

Philharmonie Essen 2014/15: Programm mit Sahnehäubchen

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016



Die Philharmonie Essen.
Foto: Werner Häußner

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

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

Politik – mit einer Anhebung.



Intendant Hein Mulders.
Foto: Philharmonie Essen

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

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

Kuhn-Orgel im Großen Saal wird zehn Jahre alt

Zehn Jahre alt wird die Kuhn-Orgel der Philharmonie: Anlass für einen Abend mit vier Organisten am 27. September. Das Orgel-Abo mit sechs Veranstaltungen beinhaltet ein Konzert mit Iveta Apkalna und den „Kreuzweg“ von Marcel Dupré mit Bischof Franz-Josef Overbeck als Sprecher. Weitergeführt werden

Themenreihen wie die beliebte „Musik bei Kerzenschein“, etwa mit Bachs „Weihnachtsoratorium“, der „Matthäus-Passion“ und einem Konzert mit Magdalena Kožená.



Kommt in die Philharmonie zurück: Joyce DiDonato.
Foto: TuP/Simon Pauly

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

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

„Hauptsache“ Mozart mit acht Konzerten

Acht Konzerte zählt die „Hauptsache Mozart“: In diesem Rahmen tritt Janine Jansen mit dem Chamber Orchestra of Europa mit einem Mozart-Violinkonzert auf. Alexandre Tharaud spielt das

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



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

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

Luxuriöse Abende versprechen die 22 auftretenden

Gastorchester, unter ihnen die drei großen Londoner Orchester, das Concertgebouw Orkest aus Amsterdam und – letztmals unter Lorin Maazel – die Münchner Philharmoniker. Am Dirigentenpult stehen Stars wie Antonio Pappano oder John Eliot Gardiner, aber auch „Aufsteiger“ der letzten Jahre wie Daniel Harding oder Yannick Nézet-Séguin. Einen Höhepunkt verspricht das Konzert der Berliner Philharmoniker am 30. November: Unter Riccardo Chailly spielt Martha Argerich das Schumann-Klavierkonzert.

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

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

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

**Klänge wie Opal und
Alabaster: Orchester „Les**

Siècles“ und Renaud Capuçon in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Das Orchester ist gerade mal zehn Jahre alt und in Deutschland noch nicht sehr bekannt: „[Les Siècles](#)“ nennt sich die 2003 gegründete französische Formation. Ihre Besonderheit: Die Musiker beherrschen historische Instrumente aus verschiedenen Epochen – und das, wie im jüngsten „Pro Arte“-Konzert in der Essener Philharmonie zu erleben war, mit beachtlicher Perfektion.

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

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

Eben dieses h-Moll-Konzert bezauberte in der Philharmonie in Essen mit lyrischer Innerlichkeit im zweiten und einem nobel gezügelten Feuer im dritten Satz. Bei Capuçon strahlt der Ton nicht aggressiv oder direkt, sondern wie ein Licht, das durch Opalglas oder Alabaster gedämpft wird: eine diskrete Tongebung, die nie der Versuchung erliegt, weich oder sentimental zu schmachten. Wie das im Zusammenhang mit Saint-

Saëns oft verwendete Attribut des „Parfüms“ wohl sowieso eher in die nationalistische Polemik des ausgehenden 19. Jahrhunderts als in den Katalog seriös beschreibender Begriffe gehört.

Transparenz und klare Konturen

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

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

melodischen Reiz und dem rhythmischen Temperament des Frühwerks lustvoll Tribut zollten.

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

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

geschrieben von Martin Schrahn | 24. Januar 2016



DECCA Mitsuko Uchida

This video may be created with Beethoven's copyright notice.
The name of Decca must be mentioned with the usual accompanying text.

© 2016 Decca Records

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

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

Variationen.

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

Ludwig van Beethoven vollendete die 33 Variationen über ein Thema Anton Diabellis 1823, da waren die letzten drei großen Sonaten bereits komponiert. Skizzen reichen indes auf das Jahr 1819 zurück. Der Dirigent und Pianist Hans von Bülow nannte die Variationen einen Mikrokosmos des Beethovenschen Genius. Tatsächlich findet sich in diesem gut 50 Minuten langen Werk des Meisters revolutionärer Geist, zarteste Empfindsamkeit und ironisches Augenzwinkern aufs Schönste gespiegelt. Verbunden mit klingenden Verbeugungen vor Johann Sebastian Bach und Mozart.

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

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

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

www.philharmonie-essen.de

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

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016



Riccardo Muti. Foto: Todd Rosenberg

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

europäischen und einziger deutscher Auftrittsort: Das ist eine Auszeichnung.

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

Seine technische Klasse zeigt das bald 125 Jahre alte Orchester in Prokofjews „Romeo und Julia“-Suite: Violinfiguren aus einem Guss und mit hinreißendem Schwung, ein schmeichelndes Klarinettensolo, auratische Mixturen aus Harfe und sehnsuchtsvollem Saxofon. Der stählerne Marschrhythmus in den „Masken“ ist auf pure Überwältigung angelegt; die feinen Abstufungen von Piano und Pianissimo lassen den Atem anhalten. Mit praktischen Folgen: Husten-Alarm gab es diesmal im Alfred Krupp Saal nicht, dafür klimperten die Armreife manch eleganter Dame wie die Ketten der Gefangenen im „Nabucco“-Chor.

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

auf vielen Plattenaufnahmen, unter anderem einem „Macbeth“ mit Fiorenza Cossotto in der Titelpartie.

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

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

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

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

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Auf Mahler folgt Brahms: Zum zweiten Mal in dieser Spielzeit nähert sich Tomáš Netopil dem klassischen deutschen Repertoire des 19. Jahrhunderts: mit der beliebten „Zweiten“ des in Hamburg geborenen Wieners.

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



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

Ein solches Konzept lichtvoller Leichtigkeit kommt den

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

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

Auch den ersten Satz versteht der Dirigent offenbar ganz aus dem Geist des Lyrischen. Damit bettet er die gesamte Symphonie in eine einheitliche, geradezu pastorale Sphäre. Man mag das als befreiend empfinden, aber unüberhörbar ist auch eine Monochromie, die den Schattierungen und energischen Kontrasten nicht gerecht wird. Was Brahms-Forscher Peter Gülke eine „brutale, störende Intervention“ genannt hat – die Pauken- und Posaunen-Passage am Ende des Hauptthemas –, wird bei Netopil zum aparten Farbakzent. Auch die bohrenden Akkordbrechungen gewinnen keine dramatische Relevanz. Und die drängenden Imitationen des beiläufigen Eröffnungsmotivs, das sich als thematisch wichtige Zelle offenbart, bauen keine Spannung auf. Lyrik wird zum Lyrizismus.

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

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

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

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016



Nareh Arghamanyan. Foto:
Marco Borggreve

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

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

Unter dem Gastdirigenten Michael Sanderling – der in Köln [Sergej Prokofjews „Krieg und Frieden“](#) musikalisch veredelt hat – setzen die Essener Philharmoniker die eröffnenden Donnerschläge präzise in den Saal, laden die Ruhe dazwischen lauernd auf, als konzentrierte sich die Kraft der Natur erneut, um sich nach kurzem Crescendo knallend zu entladen. Für die atemlose Unruhe, die abrupten Risse in der Musik haben die Philharmoniker den richtigen Biss. Wenn sich die elementaren Gewalten beruhigen, die wunderbare Harfe Gabriele Bambergers über dem hellen Kräuseln der Violinen schwebt, stellen sich auch die Momente der Beruhigung ein, die den entscheidenden Kontrast zu den aufkochenden Fortissimo-Eruptionen bilden.

War es die Absicht Sanderlings, Tschaikowskys hochemotionale

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

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



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

Von Jahreszeiten unabhängig der Mittelteil des Konzerts, Sergej Rachmaninows Rhapsodie über ein Thema von Paganini (op. 43). Die Pianistin Nareh Arghamanyan beginnt trocken und schnörkellos, als gehe sie an ein Stück von Paul Hindemith: klar und kurz ihr Anschlag, ausgeprägt das „marcato“. Das „più

vivo“ der vierten Variation muss man ihr nicht zwei Mal hinschreiben: Sie intensiviert nicht nur das Tempo, sondern auch ihren kühl-perlenden Ton.

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

Arghamanyan nimmt das Pathos aus der Musik heraus, ohne sie farb- und emotionslos zu skelettieren; sie kann träumerisch, verspielt, kraftvoll zupackend und wuchtig spielen, erfasst den theatralischen Aspekt dieser Musik, ohne sie an die bloße pianistische Bravour zu verraten. Dass die Virtuosa im eleganten roten Kleid auch als solche ankommt, zeigt die Reaktion auf die Zugabe: eine „Fledermaus“-Paraphrase, bei der die Finger über die Tasten huschen wie eine Schar vielbeiniger Strandkrabben auf der Flucht. Nach dem letzten Ton: ein kollektiver Seufzer verzückter Bewunderung.

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

Gezähmte Wildheit: Patricia Kopatchinskaja in der Essener

Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016



Patricia Kopatchinskaja.
Foto: Marco Borggreve

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

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

Im Konzert des London Philharmonic Orchestra in der Essener Philharmonie stand eben jenes Zweite Prokofjew-Konzert in g-

Moll auf dem Programm. Schon der Einstieg ließ aufhorchen. Man kann es ganz anders beginnen als die moldawische Geigerin. So wie Jascha Heifetz etwa, der eine rasche, klare Introduction spielt, orientiert am Ideal der vom Komponisten propagierten „neuen Einfachheit“. Oder wie Geneviève Laurenceau: Sie formt eine russische Seelen-Kantilene, dunkel-vibriierend und voller Schmerzenslust.



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

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

Mit der „Wildsau“ war es da nix. Auch wenn die Geigerin in Figurationen, Doppelgriffketten und Arpeggien zur Sache geht,

mit feurig-risikobereitem Strich, mit unglaublichen Farben, mit expressiven hohen Tönen auf den tiefen G- und D-Saiten. Aber Kopatchinskaja sucht nicht exzentrisch nach dem Effekt eines wilden, rauhen Tons. Sie verzärtelt auch nichts, sondern bricht den Ton im zarten figurierten Spiel, in der Dichte der Details, in den zugespitzten, virtuosen Parforce-Momenten des dritten Satzes.

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

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

Romantischer Feuerkopf: Ein Berlioz-Programm mit Valery Gergiev in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

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



Valery Gergiev. Foto:
Marco Borggreve

Trotz eines Abstands von bald 200 Jahren: Die Kantate, mit der sich Berlioz 1829 vergeblich um den begehrten „Prix de Rome“ bewarb, lässt spüren, wie irritierend ungewohnt, drastisch und direkt Berlioz Gefühle in Musik fasste: düstere Akkorde,

originelle Rhythmen, beängstigende Ausgriffe an die Grenzen der Harmonik. Die ägyptische Königin Kleopatra beklagt, bevor sie sich von einer Schlange den tödlichen Biss geben lässt, den Glanz ihrer Vergangenheit, die Schmach ihrer aussichtslosen Lage und die Angst vor ihrem Schicksal nach dem Tode.

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



Grandvilles berühmte Karikatur von Hector Berlioz als Orchester-

Feldherr, publiziert
in „L'illustration“
1845.

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

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

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

Die Musiker des Londoner Orchesters sind auf der Höhe ihres Könnens. Dass die Holzbläser an manchen Stellen klanglich

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

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

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

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Ein Glück, dass er nur den obersten Hemdenknopf geöffnet hat. Wer weiß, ob die enthusiasmierten Damen beim Anblick einer behaarten Brust nicht in Ohnmacht niedergesunken wären. Vittorio Grigolo, die neue italienische Tenor-Hoffnung mit der Betonung auf dem ersten „o“, hat seinen Auftritt in der

Essener Philharmonie – der zwei Tage später auch im Konzerthaus Dortmund zu erleben war – zu einer Show genutzt, die sich gar nicht mehr die Mühe macht, den Anschein zu erwecken, als ginge es um die Kunst Donizettis, Verdis oder Puccinis.



Vittorio Grigolo.

Foto: Alex James

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

Wo es an stimmlicher Überzeugungskraft fehlt, muss die Charme-Offensive herhalten. Also wischen wir uns vor „Una furtiva lagrima“ demonstrativ eine heimliche Träne aus dem Auge, um diese sanfte, verinnerlichte, am Rande einer verzweifelten Selbsttäuschung lavierende Arie dann zu singen, wie sie garantiert nicht gemeint ist: extrovertiert, mit mangelhafter

Linie, mit hochgedrückten Tönen statt eines fein dynamisierten Legatos, mit substanzlosen Piani und dem falschen Strahlen eines ziemlich hart sitzenden – und hier noch dazu unangebrachten – Forte, wenn der schüchterne Nemorino meint, bei seiner Angebeteten Spuren von Liebe entdeckt zu haben.

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

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

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

Die Piani können nicht auf dem Atem gebildet werden, bleiben substanzlos wie der Falsetteinsatz in der Höhe auf dem ausklingenden „dolor“.

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

Der Mythos der „Scala“ lebt nur noch aus dem Glanz der Vergangenheit

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

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

aufbaut und Expressivität konstituiert.

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

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

geschrieben von Anke Demirsoy | 24. Januar 2016



Leonidas Kavakos,
geboren 1967 in

Athen, zählt zu den
gefragtesten
Geigern unserer
Zeit. (Foto:
Decca/Daniel Regan)

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

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

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

So wird Ludwig van Beethovens 7. Violinsonate c-Moll zu einem Dokument vehementen Bedrängnis. Kavakos lädt das Kopft Thema mit einer bebenden, schier atemlosen Intensität auf. Pace lässt die hastigen Wechselnoten in der Bassregion dazu flackern wie fernes Wetterleuchten. Stets lauert Explosives hinter dem Lyrischen, droht sprühender Esprit umzuschlagen in ruppigen Ingrim. Aber dann ist da das Adagio cantabile, das Kavakos

und Pace ganz sotto voce gestalten, introspektiv und mit großem Atem. Die Mittellage der Stradivari enthüllt dabei eine warme Goldfarbe nach der anderen. In den Schlusstakten aber haucht Kavakos die Melodie dahin, als sei sie vom ersten Frost überzogen. Pace entrückt die begleitenden Läufe zu einem feinen Murmeln.

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

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

Die Selfmade-Sopranistin: Anne Schwanewilms singt Liederabend in Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 24. Januar 2016



Hochgewachsene
Diva: Die
Sopranistin Anne
Schwanewilms (Foto:
Javier del Real)

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

Ihr Studium begann sie als Kontra-Alt, dann fühlte sie sich als Alt heimisch. Mitte der 90er Jahre war sie bereits ein

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

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

Wärmer und inniger klingt „Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald.“ Hier blühen erstmals ihre schmeichelnden Legato-Bögen auf, entschwebt ihr äußerst kontrolliert geführter Sopran in die Höhe, um vom süßen Sang der Nachtigall zu erzählen. Charles Spencer unterstützt dies am Klavier mit vielsagendem Nocturne-Klang.

Im leider immer noch viel zu wenig bekannten Liedschaffen von Franz Liszt schwindet dann der letzte Hauch von Härte. Jetzt breitet Anne Schwanewilms großzügig aus, was ihre Stimme an Farben und Glanz zu bieten hat. Süße Flöten und Stimmen der Engel, die den Fischerknaben aus Schillers „Wilhelm Tell“ in

tödliche Wassertiefen ziehen wollen, wechseln mit der Wehmut des Hirten über den scheidenden Sommer. Bezwingend formt sie das Drama um „Die Loreley“ nach dem berühmten Gedicht von Heinrich Heine zu einem Ring, an dessen Anfang und Ende die Wasser des Rheins ruhig dahin strömen. Dicht- und Vokalkunst fließen da in eins, erzeugen Bilder von betörender Magie und mythischer Kraft.

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

Entdecker ohne Allüren: Marc-André Hamelin erhielt den Preis des Klavier-Festivals Ruhr

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Was ist an Klavier-Legenden eigentlich legendär? Sind es die Anekdoten über Marotten und Grillen? Die genialische Aura oder

eine an Hexerei grenzende Virtuosität? Ihre geheimnisvoll-dämonische Ausstrahlung? [Marc-André Hamelin](#), der [Preisträger des Klavier-Festivals Ruhr 2013](#), ist so besehen alles andere als eine Klavier-Legende. Ein Super-Virtuose ohne Frack und Faxen, so beschreibt ihn Wolfram Goertz in seiner Laudatio im Programmheft; einer, der am Flügel aussieht wie ein Briefmarkensammler.



Marc-André Hamelin. Foto:
Fran Kaufman

Das ist durchaus positiv gemeint: Der kanadische Pianist, der seit 1997 regelmäßig beim Klavier-Festival zu Gast ist, braucht weder Allüren noch Aura. Inszenierung ist ihm fremd. Er gibt weder den glamourösen Sunnyboy wie Lang Lang noch das schnaufende Emotionsbündel wie gerade eben erst Daniil Trifonov. Marc-André Hamelin ist sympathisch unauffällig – außer, er spielt gerade Klavier. Dann bleibt dem Zuhörer bisweilen der Atem weg.

So ganz ohne Legende scheint es freilich nicht zu gehen. Auf eine davon spielt auch Goertz an: Wenn Hamelin die schwersten Hürden der Klavierliteratur scheinbar spielerisch leicht überfliegt, als müsse er seinen Fuß nie auf die Erde setzen, klingt es so, als habe dieser Mann nie arbeiten müssen. Als übertrage ein geniales Hirn Kaskaden von Noten wie selbstverständlich an die Hände. Wenn Hamelin in der Essener Philharmonie die komplexesten Verläufe in Nikolaj Medtner's e-

Moll-Sonate op. 25,2 mit zwei unabhängig agierenden Händen in Überschalltempo nicht nur mit klarer Kontur nachzeichnet, sondern auch noch strukturell sinnvoll gliedernd darstellt, tauchen die alten Begriffe der Hexenmeister-Legenden unwillkürlich wieder an die Oberfläche des Denkens.

Dort, an der Oberfläche, sollten sie auch bleiben. Marc-André Hamelin stellt im Interview unmissverständlich klar: „Ich übe und arbeite genau so schwer wie andere.“ Vielleicht, so schränkt er ein, sei er fähig, Probleme schneller und effizienter zu lösen. Aber Geschichten wie die von Clara Haskil, die im Zug die Noten gelesen und am Abend das Stück gespielt haben soll, die träfen für ihn nicht zu.

Hamelin könnte es sich leicht machen, mit Rachmaninow, Skrjabin, Prokofjew oder anderen virtuos-pianistischen Schwergewichten das Publikum zum Rasen bringen. Warum tut er es mit Nikolaj Medtner, den niemand kennt? Und riskiert damit, dass der Saal eben nicht ganz so voll ist wie sonst, der Beifall nicht ganz so enthusiastisch losprasselt? Die Antwort kommt ohne Zögern und eindeutig: Weil er an Medtner glaubt, und weil diese „Nachtwind-Sonate“ ein unentdecktes Meisterwerk der Klavierliteratur ist.

Das Chaos unter dem Sturm

So einsichtsvoll wie Hamelin diese Sonate in Essen spielt, glaubt man ihm aufs Wort: eine weiträumig konzipierte, schwer durchschaubare Musik mit einem poetischen Programm, das von „rasenden Klängen“ spricht, von der Sehnsucht nach dem Grenzenlosen und von der Angst vor den Stürmen, unter denen das Chaos wallt. Wenn sich die Musik im Presto des zweiten Satzes in Bruchstücke auflöst, ahnt man, wie poetische Idee und formales Konzept der Musik korrespondieren könnten.



Marc-André Hamelin ist der 16. Preisträger des Klavier-Festivals Ruhr. Intendant Franz Xaver Ohnesorg überreicht das Symbol des Preises, die Stahlplastik „Diapason“ des Düsseldorfer Bildhauers Friederich Werthmann. Foto: KFR/Wieler

Marc-André Hamelin unterscheidet sich von anderen Pianisten, weil er die Literatur erschließt, von der andere vielleicht noch nicht einmal gehört haben. Für ihn ist das kein Selbstzweck. Er ist kein Klavier-Archivar, der Noten aus dem Schlummer stiller Regale hebt, damit sie, einmal gehört, wieder zur Ruhe gebettet werden. Wenn Hamelin ein Werk spielt oder aufnimmt – seine Diskografie ist die wohl vielgestaltigste aller Pianisten –, dann nicht, weil die Musik rar ist, sondern weil er sie für wertvoll hält.

In seiner Sammlung – er schätzt sie auf ein Volumen von 100 Umzugskartons – hortet er zahllose Noten: „Ich glaube, ich habe alles von Komponisten wie Karl Czerny oder Sigismund Thalberg zu Hause.“ Dennoch habe er stets „die Fühler ausgefahren“ auf der Suche nach Unentdecktem. Und heute, so ergänzt Hamelin, sei es einfach, Unbekanntes zu finden: „Wir haben einen riesigen Fundus von Quellen.“ Und zum Glück auch CD-Labels wie [Hyperion](#), für das Hamelin viele seiner wiederentdeckten Schätze aufnehmen konnte: „Mit der CD können

wir dunkle Ecken des Repertoires erkunden.“

Auf das Explorer-Image will sich Hamelin jedoch nicht festlegen lassen: Im Essener Konzert spielte er die f-Moll-Sonate op.5 von Johannes Brahms – ein nicht ganz so bekanntes, aber frühreifes Werk des 20-jährigen, das Robert Schumann zum Schwärmen brachte. Klar ausgeformt stellt Hamelin das thematische Material vor, hymnisch steigert er die formgebende Figur aus dem Beginn des ersten Satzes, unendlich zärtlich entwickelt die Poesie des zweiten Satzes, gebrochen durch das untergründig drohende Piano der Bässe. Das Erinnerungs- und Verarbeitungs-Gewebe des Finalsatzes zeichnet er mit unterschiedlichen Färbungen nach. Hamelins Sicht auf Brahms ist über die Jahre gereift: Die Sonate habe ihn schon als Teenager fasziniert, erzählt er.

Hamelins Pläne: Von Feldman bis Busoni

Nicht erst in letzter Zeit richtet der in Montreal aufgewachsene Franko-Kanadier seinen Blick auch auf das gängige Repertoire. Seine Liszt- und Schumann-Aufnahmen haben viel Lob erfahren; auch an Haydns Sonaten und Mozart geht er nicht vorbei. Vor kurzem erst hat er eine CD mit [Haydn-Klavierkonzerten](#) publiziert – und mit demselben Orchester (Les Violons du Roy) und Dirigenten (Bernard Labadie) eine Woche vor dem Essener Konzert Beethoven-Klavierkonzerte aufgenommen.

„Haydn ist ein wahres Kraftwerk“, schwärmt Hamelin, „er drückt sich einfach aus, seine Form wirkt unschuldig, aber er führt an ungeahnte Orte und auf dem Weg geschehen oft unerwartete Dinge.“ Auch Mozart hat er sich vorgenommen: Auf einer Doppel-CD will er demnächst eine Reihe seiner Sonaten aufnehmen: „Jedes Mal, wenn ich die Sonaten durchgehe, entdecke ich etwas Neues.“ Die „Sonata facile“, als Zugabe im Essener Konzert gewählt, lässt ahnen, wohin die Mozart-Reise mit Hamelin gehen mag: leuchtender Ton, noble, kühle Formung, präventionslose Klarheit.

Hamelin wäre nicht er selbst, hätte er nicht auch wieder Unbekanntes auf seiner Agenda: Glücklicherweise sei er, dass Hyperion zugestimmt habe, eine CD mit Morton Feldmans „For Bunita Marcus“ von 1985 mit ihm zu produzieren. Dann plant er das Klavierquintett von Leo Ornstein und dasjenige von Schostakowitsch gemeinsam mit dem Takacs-Quartett einzuspielen. Aufgenommen sind bereits ein Debussy-Programm und Schumanns Kinder- und Waldszenen, zusammen mit Klavierstücken von Leoš Janáček. Und voraussichtlich im November erscheint ein Album mit drei Discs mit Spätwerken von Ferruccio Busoni, darunter einige Ersteinspielungen.

Zu hoffen ist, dass auch das Werk einmal auf CD erscheinen wird, das Hamelin im Auftrag des Klavier-Festivals Ruhr komponiert hat: Die „Barcarolle“ im Zentrum des Essener Konzertprogramms wollte Hamelin ausdrücklich weder am Telefon noch im Programmheft beschreiben. Frisch und unbeeinflusst sollten die Zuhörer die Musik aufnehmen. Das atmosphärisch reizvolle Stück lebt aus dem weiten klanglichen Ambitus von anfangs fernen, dunklen Bass-Glockenschlägen und scheinbar absichtslos aufquellenden silbrigen Arabesken und Kaskaden.

Das Ende wirkt wie eine Frage, vorbereitet durch einen klanglichen Rückzug in den Bass und einen langsamer werdenden metrischen Puls. Die „Barcarolle“ bemüht sich nicht um Avantgarde-Originalität. Und Hamelin hat sich technisch mit seinem eigenen Werk sicher nicht unterfordert. Aber es wäre zu kurz gegriffen, das Stück in die Reihe selbstverliebter Entäußerungen komponierender Virtuosen einzureihen. Dafür hört man schon im ersten Eindruck zu viel, was neugierig auf eine Wiederbegegnung macht.

Wie Eberhard Kloke in Essens Philharmonie Miltons „Verlorenes Paradies“ in Szene setzt

geschrieben von Martin Schrahn | 24. Januar 2016



„Paradise lost“: Ein ausgeweideter Oldtimer als Verlustsymbol, dazu Mahlers Musik und Endzeitgedichte von Heiner Müller. Foto: Sven Lorenz

Ein Wiedersehen mit Eberhard Kloke im Ruhrgebiet. Der Denker und Dirigent, Projektentwickler und Regisseur, Komponist und Arrangeur gibt sich die Ehre in Essens Philharmonie. Mit einer nahezu monströsen Collage aus Text, Bild, Musik, Installation und Performance. Nun, es geht ja auch um etwas. Um den gefallenen Engel, die Ursünde und die Vertreibung aus dem Paradies. Um einen Disput mit dem Teufel über die Existenz Gottes. Um Idylle und Zerstörung, Romantik und Realität. Kurz: Bei Eberhard Kloke geht's mal wieder ums Ganze.

„Paradise lost“ heißt sein Programm, konzipiert nach dem gleichnamigen Gedicht des Briten John Milton, der in epischer

Breite schildert, wie der Mensch aus dem Garten Eden verjagt wurde. Wir wissen um die Konsequenzen. Und Kloke führt sie uns in seiner dreiteiligen Inszenierung vor Augen, meielt sie uns bisweilen in die Ohren, ja lässt sie uns an einer Stelle sogar riechen. Liebe, Glaube, Hoffnung – alles dahin. Kein Trost, nirgends.

Es beginnt mit Peter Schröder. Als Rezitator vorgestellt, ist er weit mehr: wunderbarer Schauspieler, exzellenter Wortakrobat und hinreißender Dialogpartner seiner selbst. „Seltsame Dinge werden geschehen“, zitiert er eingangs Edgar Allan Poe, um dann mit Heiner Müller ein langes Leben im Wohlstand dem Paradiese vorzuziehen. Später wird Schröder uns in aller Textverständlichkeit und Plastizität Milton nahebringen. Oder aus Dostojewskis „Die Brüder Karamasow“ den Alptraum Iwans – das halluzinierte Gespräch mit dem Teufel – aufs Schönste rezitieren.

Musikalisch setzt Kloke auf Werke von Charles Ives, Berlioz, Edgar Varèse, Ivan Wyschnegradsky, Mahler und Berg. Kein Ohrenschaus im klassisch-romantischen Kontext also, vielmehr hochkomplexe Bekenntnismusik. Mit Ives' „Dich, Gott, loben wir“, einer großorchestralen, klanggeschichteten, polyrhythmischen und vom Chor unterstützten Anbetung scheint die Welt noch in Ordnung. Doch der Brite schuf das Werk im Angesicht des 1. Weltkriegs. In Klokes Konzeptkonzert ist es also ein Dokument eben jener Zerstörung, die die Vertreibung aus dem Paradies auslöste. Zwei Naturbilder werden projiziert, wie aus dem Albumblatt. Dann fangen sie Feuer, bleiben angekokelt zurück: allüberall Symbolik.

Das ist penibel inszeniert, nichts scheint dem Zufall überlassen. Kloke setzt auf die Kraft von Bild und Ton, von Sprache und Licht. Das wirkt so intellektuell wie berauschend, erkenntnisfördernd wie verstörend. Zwischenbeifall weist der Künstler soweit möglich zurück. Ein bisschen, so scheint's, setzt sich dieser freigeistige Macher auch selbst in Szene.



Schauspieler Peter Schröder
in Aktion. Foto: Sven Lorenz

Vor seiner konzisen, zunächst absurd scheinenden, dann aber umso sinnfälligeren Performance namens „Über die Grenzen des All“ (das zweite der fünf Altenberg-Lieder Alban Bergs) darf allerdings getrost der Hut gezogen werden. Mulch bedeckt den Boden, gewissermaßen als stummer Zeuge ewigen Werdens und Vergehens, inmitten des kleinen Saals ein ausgewaideter Oldtimer. Schauspieler Peter Schröder, in der Kluft eines Automechanikers, sorgt sich offenbar um dieses Gefährt, berührt es mit sanfter Hand, umrundet es. Eine Art Götzenanbetung scheint dies, und dazu zitiert Schröder Endzeitgedichte Heiner Müllers. Währenddessen die exzellente Sopranistin Kim-Lillian Strebel in schillerndsten Farben frühe Mahler-Lieder interpretiert, Gesänge von Liebe, Tod und dem großem Weltenweh. Das achtköpfige E-MEX-Ensemble liefert dazu Klokes Instrumentalfassung, ergänzt durch elektronische Zuspiegelung, die dieser Performance die Aura des Imaginären verleiht. Ein Kammerspiel von Verlust, Verfall, Verzweiflung.

Die Videoinstallation „Parsifal reloaded“ hingegen, mit zerrupfter, fragmentierter Musik aus Wagners Erlösungsdrama, dazu Bilder vom Verfall in der Zivilisation, gehört zu jenen „L'Art pour L'Art“-Gebilden, die kaum mehr als ein Schulterzucken auslösen. Da widmen wir uns lieber der Mahlerschen Wunderhorn-Magie, wenn Kloke und Kim-Lillian Strebel noch einmal die frühen Lieder im großorchestrierten Arrangement ausdeuten.



Die Sopranistin Kim-Lillian Strebel, Dirigent Eberhard Kloke und die Essener Philharmoniker. Foto: Sven Lorenz

Kein Trost, nirgends? Vielleicht liegt er eben in der Schönheit der Musik. Die Essener Philharmoniker jedenfalls glänzen nicht zuletzt mit Bergs Liedern, diesen meisterlich kolorierten Aphorismen, von der Mezzosopranistin Ezgi Kutlu feinherb gesungen. Exzellent musizieren im übrigen Bläser und Schlagzeug in Varèses „Déserts“ – pointierte Rhythmik trifft auf harsche, gleißende Klänge.

Am Ende darf gesagt werden: Dieses Konzeptkonzert ist im großen und ganzen gelungen. Dank exzellenter Interpreten lässt sich das Publikum konzentriert ein auf dieses ungewöhnliche Format. Bemerkenswert auch, wie souverän sich das Orchester in der Neuen Musik bewegt. Damit setzt es ein Zeichen, das bereits in die neue Saison ragt. Es ist aber auch eine Verbeugung vor dem jetzt scheidenden Philharmonie-Intendanten Johannes Bultmann. Der sich der Moderne verpflichtet fühlt. Und wir halten es einmal mehr mit Nietzsche: „Ohne Musik ist das Leben ein Irrtum“.

Der Text ist zuerst in kürzerer Form im Westfälischen Anzeiger (Hamm) und in der WAZ (Essen) erschienen.

Eklat in der Philharmonie: Krystian Zimerman unterbricht Konzert wegen eines Handy- Filmers

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Der Humor war abhandengekommen: Karol Szymanowskis Schlussfuge in seinen „Variationen h-Moll über ein polnisches Thema“ op.10 will nicht hymnisch-ernst, sondern mit Augenzwinkern gespielt werden. Aber Krystian Zimerman beschloss sein Konzert beim Klavier-Festival Ruhr mit verärgertem Furor.



Krystian Zimerman in der
Essener Philharmonie. Foto:
KFR/Wieler

Nach traumhaft gespielten Debussy-Préludes und der geistig einzigartig durchdrungenen fis-Moll-Sonate des jungen Johannes Brahms war es zum Eklat gekommen: Zu Beginn der Szymanowski-Variationen hatte Zimerman offenbar aus den Augenwinkeln registriert, dass ein Zuhörer auf der Empore mit einem Smartphone filmte. Er richtete den Blick lange und durchdringend nach oben und forderte dann: „Würden Sie bitte aufhören damit“. Der als sensibel und anspruchsvoll bekannte Weltklasse-Pianist spielte noch einige Takte, brach aber dann ab und verließ den Saal.

Im Publikum: Ratlosigkeit und Betroffenheit. Kaum jemand hatte den Handy-Filmer bemerkt. Nach etwa zwei Minuten kam Zimerman zurück und wandte sich direkt an das Publikum: Er entschuldigte sich für seine Nervosität und erklärte, keines der Videos auf YouTube mit ihm sei legal. Viele Plattenprojekte seien gescheitert, weil ihm die Produzenten sagten: „Entschuldigung, das ist schon auf YouTube“. Die Vernichtung von Musik durch den Clip-Kanal sei enorm, fügte er hinzu.

Zimerman spielte dann zwar weiter, aber Konzentration und Atmosphäre waren dahin. Szymanowskis Variationen über ein Thema aus der Musik der Góralen, die in der Hohen Tatra in Südpolen um den Wintersport- und Künstlerort Zakopane leben, modellierte Zimerman tadellos aus: von der entschiedenen Grandeur der Agitato-Bewegung über ein hinreißend fließendes „dolcissimo“ bis zu dem an Mussorgskys „Bydlo“ erinnernden riesigen Crescendo-Decrescendo-Bogen der „Marcia funebre“. Demonstrativ brandete der Beifall auf, doch Zimerman zögerte, sich noch einmal sehen zu lassen, kam dann zwar noch drei Mal auf das Podium, gab aber keine Zugabe mehr und sagte auch den Empfang nach dem Konzert ab.

Der Zwischenfall hat ein Konzert gestört, das in seinem ersten Teil zu den Höhepunkten des diesjährigen Klavier-Festivals gezählt werden kann: Mit Debussy zeigte Zimerman seine hochsensible Kunst der Balance, der Nuancen, des klaren, lockeren, wie von selbst perlenden Spiels. Der Zauber seiner leisen Töne ist unübertroffen: „Pagodes“ beginnt wie ein aus dem Nichts aufkeimendes Naturgeräusch; „La Soirée dans Grenade“ versetzt den Zuhörer im Geiste in einen spanischen Abend, in dem wie von ferne Rhythmen und Melodien herüberwehen.

Zimerman bindet in Brahms' fis-Moll-Sonate op. 2 die disparaten Sätze zusammen, in dem er die motivischen Verbindungen enthüllt. Er kennt die schwärmerischen Arpeggien des Beginns dieser Clara Schumann gewidmeten Sonate; er

balanciert den noblen Ausdruck des zweiten Satzes mit feinsten Anschlagsnuancen aus. Und wenn Zimerman im Scherzo im Bass das bestimmende Motiv aus dem ersten Satz wiederentdeckt, nimmt er den Zuhörer mit auf seinem Weg ins Innere dieser Musik.

In sechs Nummern aus dem ersten Heft von Claude Debussys „Préludes“ lässt er dann hören, was die Kritik beim Erscheinen seiner legendären Referenz-Aufnahme (1994) zu Begeisterungstürmen hingerissen hat: ein natürlich, fast spontan wirkender locker-heller Ton, bewusst betonter Rhythmus, geistesgegenwärtige Phrasierung, die sich nicht im verliebten Verharren im klanglichen Impressionismus gefällt. Die transzendenten Piano-Schattierungen in „Des pas sur la neige“ und die dunkel glühenden Akkorde in „La Cathédrale engloutie“ beweisen wieder einmal: Zimerman gehört zu den führenden Pianisten der heutigen Zeit; seiner Anschlagskunst können nur wenige Andere auf Augenhöhe begegnen.

Dass der Abend nun auf andere Weise als durch das glanzvolle Finale der Szymanowski-Variationen unvergesslich bleibt, macht traurig. Ob gedankenlos oder aus dreistem Vorsatz: Wer auch immer da illegal mitgeschnitten hat, hätte besser daran getan, das Kunst-Ereignis auf sich wirken zu lassen als krampfhaft zu versuchen, den schönen Augenblick medial zu bannen – und damit zu zerstören.

**In öffentlicher Mission –
Cecilia Bartoli ehrt den
Komponisten und Diplomaten**

Agostino Steffani

geschrieben von Martin Schrahn | 24. Januar 2016



Cecilia Bartoli bei ihrem schwungvollen Auftritt in der Philharmonie Essen.
Foto: Sven Lorenz

Am Anfang war sie ein Geheimitipp. Eine junge Stimme unter den Mezzosopranistinnen. Mit gleichwohl schon charakteristischem, dunklem Timbre, einer eminenten Freude am Gesang, und, wie es hieß, mit einer großartigen, charakterstarken Bühnenpräsenz. Kurzum: Die musikalische Welt staunte nicht schlecht über die Römerin Cecilia Bartoli.

Wir hörten ihre Rossini-CD's und waren berauscht von der Geläufigkeit ihrer Gurgel, von der Perfektion ihres akrobatischen Singens. Und die Künstlerin schien die natürlich Gabe zu besitzen, all das in eine Stimme zu legen, was es braucht, um einer Opernfigur Leben einzuhauchen.

Das liegt nunmehr zwei Jahrzehnte zurück. Es war der Ausgangspunkt einer großen, bis heute andauernden Karriere. Dass die PR-Maschinerie schnell mit dem Vergleich „die neue Callas“ zur Hand war, flankiert von einer mehr oder minder sachkundigen Journaille, gehört leider zu den Mechanismen des Klassikmarktes. Von solcherart Glorifizierung ist indes längst nicht mehr die Rede. Jüngere Sängerinnen, deren Namen hier nichts zur Sache tun, sind nachgerückt, und wurden ihrerseits

mit dem „Callas“-Titel beschwert. Bartolis Popularität hingegen hat Bestand.

Rossini, Mozart oder Partien des italienischen Belcanto – das war zunächst die musikalische Welt der Sängerin. In jüngerer Zeit folgte die Hinwendung zum Barock, legte sie dabei ihr Augenmerk auf das bisher kaum aufgeführte, gleichwohl hinreißend spannende Repertoire. Davon zeugt Bartolis Projekt „Mission“, dem Komponisten, Priester und Diplomaten Agostino Steffani gewidmet. 1654 in Venetien geboren, galt er schnell als bedeutendster Vertreter der italienischen Oper in Deutschland – seine ersten Werke schrieb er bereits als 13jähriger im Dienste des Bayerischen Kurfürsten.

Bartoli hat nun ihr Programm in Essens Philharmonie präsentiert. Mit all dem gewohnten Temperament, der unbedingten Leidenschaft, die ihr Auftreten stets auszeichnen. Mit rasselndem Tambourin erstürmt sie die Bühne und schleudert uns triumphierend einen Siegesgesang aus Steffanis Oper „Alarico il Balta“ entgegen. Die Bewegungen und Mimik der Sängerin sind dem Charakter der Texte aufs Schönste angepasst. Anders gesagt: Bartoli ist die Inkarnation barocker Affekte.

So singt sie sich durch Triumpharien, Nachtstücke, kecke Liebesbekundungen oder sanfte Weisen von intimer Reflektion. In tiefer Lage bisweilen mit gutturalem Ton, andererseits mit ausgefeiltem Legato und einer samtigen Höhe. Manchmal stürzt sie sich in einen spektakulären Koloraturenwettstreit mit Oboe oder Trompete, sehr zum Plaisir des Publikums. Mag das manchmal nach allzu mechanischer Reproduktion klingen, bleibt doch der positive Eindruck des kontrollierten, aber nicht künstlichen Überschwangs.



Am Ende große Dankbarkeit für den verdienten, frenetischen Applaus. Foto: Sven Lorenz

Spätestens hier sei auf das bemerkenswerte Ensemble hingewiesen, mit dem Bartoli auftritt. I Barocchisti ist eine der besten Formationen, die es im weiten Feld der historisch informierten Aufführungspraxis gibt. Das Musizieren mit Originalinstrumenten wirkt nie spröde, vielmehr äußerst lebendig, besonders in rhythmischer Hinsicht. Andererseits gelingt dem Klangkörper ein piano von unendlicher Sanftheit, die uns scheinbar ins Sphärische katapultiert. Und wenn Cecilia Bartoli die Arie des Amphion aus Steffanis Oper „Niobe“ zelebriert – „Um der matten Seele Qualen zu mildern, kehre ich zu dir zurück, geliebter Ruheort“ –, wenn dazu ein Streichquartett höchst Sensibles intoniert und im Bühnenraum Glöckchen bimmeln, dann darf sich das Publikum getrost beseelt fühlen. Jedenfalls ist in solchen Momenten in der Philharmonie kein Laut zu vernehmen.

Dass Steffanis Musik so spannend wie zauberhaft aufleuchtet, ist nicht zuletzt dem Dirigat Diego Fasolis' zu danken. Er ist ein wahrer Orchesterbeschwörer, der aus jedem noch so kleinen Einsatz eine staatstragende Sache macht. Mit Bewegungen, die bisweilen unfreiwillig komisch wirken. Andererseits entpuppt er sich so als idealer Partner der Bartoli. Mag es auch, bei soviel Temperament, mitunter zu rhythmischen Hakeleien kommen, bleibt doch der Eindruck eines großen Abends.

So gilt der frenetische Applaus einer Sängerin, die es über Jahre geschafft hat, sich ihr Repertoire Schritt für Schritt aufzubauen, die ihrer Stimme nichts Grenzwertiges zumutet. Manchmal scheint die Tragfähigkeit dieses Mezzo einen Hauch von Blässe zu zeigen, doch die Wirkung ihres Gesang ist noch immer unmittelbar. Typisch Bartoli eben.

Die Liebe, ein sehnsüchtiger Wunsch: Das Hamburg Ballett unter John Neumeier in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016



Logo: Hamburg Ballett

Das Licht verlischt, der Horizont glüht blassblau auf. Christoph Eschenbachs Charakterkopf und der Flügel zeichnen sich scharf konturiert vor dem Hintergrund ab – wie ein Scherenschnitt des 19. Jahrhunderts. Eine Tänzerin tritt an den Flügel, ihr Kostüm ist einfach; reines Weiß.

Eschenbach beginnt zu spielen, leicht und verträumt. Schumanns „Kinderszenen“ eröffnen das Gastspiel des Hamburg Balletts in der Essener Philharmonie. Es sind stille, in sich versunkene

Momente; die Tänzer bilden in fließenden Abläufen poetische Bewegungs-Bilder.



John Neumeier. Foto:
Steven Haberland

Eschenbachs Schumann-Interpretation, die er auch bei der Premiere des Balletts 1974 spielte, war ein Grund für die Entstehung der Choreografie, bekennt John Neumeier in seinen Lebenserinnerungen. Der Mann ist jetzt schon eine Legende: dienstältester Ballettdirektor der Welt, über 140 eigene Choreografien. Seit 1973 prägt Neumeier das Hamburg Ballett. Im September 2013 feiert die Compagnie die 40-jährige Zusammenarbeit mit dem Amerikaner, der ihr ein unverwechselbares Profil gegeben hat.

Eine Uraufführung für Essen

Pünktlich zum Jubiläum hat es die Philharmonie Essen geschafft, Neumeiers Truppe zu einem Gastspiel an die Ruhr zu bringen. Es gab auch ein Geburtstagsgeschenk: Damit ist nicht die Torte gemeint, die Intendant Johannes Bultmann am Ende der gefeierten Gala aufs Podium bringen ließ. Sondern eine Uraufführung: John Neumeier schuf unter dem Titel „Um Mitternacht“ eine neue Arbeit zu den Rückert-Liedern von Gustav Mahler, die er 1976 schon einmal choreografiert hatte.

Vom „In Residence“-Künstler Christoph Eschenbach mit feinsten Nuancen begleitet, sang Matthias Goerne die ergreifend resignativen Klagen Mahlers mit seinem dumpfen, gurgelnden Timbre, prekärer Wortverständlichkeit und unklarer Vokalisierung – stets ein neues Rätsel, warum dieser Bariton zu den führenden Liedsängern zählen soll.



Edvin Revazov. Foto: Holger Badekow

Neumeier deutet tragisches Scheitern von Liebessehnsucht, Beziehungsnot und Einsamkeit eher an, als sie allzu erzählend auszubreiten. Wenn am Ende der grandiose Solist Edvin Revazov sein Gesicht in die Hände einer der Welt enthobenen Frau in grüner Gaze legt, sich die Farbe des Kleides als Licht über die Szene legt, wird die Entrückung greifbar. In der „realen“ Welt triumphiert derweil die Kälte: Anna Laudere sitzt trotzig mit unbeteiligt gelangweiltem Blick da; Revazov legt seinen Kopf auf ihre Knie: „Liebe um Liebe“, wie sie das Lied „Liebst du um Schönheit“ erträumt, bleibt eine Vision.

Eschenbach folgt am Flügel Mahlers Anweisung, die Tempi „äußerst langsam“ zu nehmen. Dass die Spannung hält, ist seiner Kunst zu verdanken, die Töne zusammenzubinden. Die Tänzerinnen und Tänzer des Hamburg Balletts beherrschen die konzentrierte Bewegung so virtuos, dass sie auch in der rubatoverliebten Metrik stets mit Eschenbach zusammen auf einen Punkt kommen.

Souveräne Bewegungs-Kontrolle

Auch in den anderen Choreografien des Abends, frühe Arbeiten Neumeiers aus den siebziger Jahren, weckt die souveräne Kontrolle fließender Abläufe Bewunderung. Neumeier fordert kaum einmal Tempo. Er lässt die Paare sensible, fast schon skulpturenähnliche Figuren bilden: präzise Abstimmung und dosierte Kraft sind bewundernswert. Beispielhaft sei der Solist Alexandre Riabko genannt: In „Vaslaw“ von 1979, einer Hommage an den Tänzer und Künstler Vaslaw Nijinski mit Musik Johann Sebastian Bachs, bildet er mit unglaublicher Körperspannung den ruhenden Gegensatz zu den ausgezirkelten Figuren der Paare und der Solistin Patricia Tichy.

Mitgebracht hatte Neumeier auch das von ihm 2011 gegründete und betreute [Bundesjugendballett](#). Begleitet von dem beherzt zugreifenden jungen Pianisten Christopher Park tanzten drei Paare Strawinskys „Petruschka-Variationen“ (1976) mit Lust an der rhythmischen Mechanik und kraftvoller Geschmeidigkeit.

Der Abend unter dem Titel „Nirgends ... wird Welt sein als innen“ ist noch einmal zu sehen: am Samstag, 22. Juni, in Hamburg.

(Der Beitrag ist in ähnlicher Form zuerst in der WAZ erschienen).

**Lebensweise Poesie: Maria
João Pires beim Klavier-**

Festival Ruhr in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Das passiert nun schon zum zweiten Mal beim erst ein paar Tage alten Klavier-Festival Ruhe 2013: Man hört ein Konzert für Klavier und Orchester, das nicht so ganz zu einem Entwurf zusammenwachsen will, und dann gibt der Solist eine Zugabe – und die Töne leuchten am Firmament der Musik wie die schönsten Sterne!

[Igor Levit](#) zeigte im Eröffnungskonzert sein ganzes Können – mehr noch, seine tiefste Musikalität – in seiner Zugabe, der „Hommage à Rameau“ von Claude Debussy. Und Maria João Pires, eine der „grandes dames“ der Klavierwelt, durchmaß in einem sanften Nocturne Chopins – jener Nummer Drei aus Opus Neun – alle Seelenräume des Polen, dessen f-Moll-Klavierkonzert sie sich vorher mit einem eher neben- als mit-musizierenden Kammerorchester Basel gewidmet hatte.

Seit 1995 war Maria João Pires nicht mehr beim Klavier-Festival zu Gast gewesen, hatte sich auf den Podien der Welt rar gemacht. Sie ist keine Karriere-Frau, bekannte in einem Interview, dass ihr der Sprung in die Welt-Elite der Klaviermusik eher zugefallen sei. Sie hatte kein Glück mit ihrem Projekt einer Schule für unbemittelte Kinder in Portugal. Und 2006 musste sie sich einer schwierigen Herzoperation unterziehen. Kein Leben, das sich zwischen dem Dolce einer umsorgten Künstler-Existenz oder dem Furioso einer Virtuosen-Laufbahn bewegt. Eher ein Leben, das einem beibringt, Grenzen anzuerkennen. Ein Leben, das weise macht.



Trevor Pinnock und Maria
João Pires. Foto: Mark
Wohlrab

Mag sein, dass es nur eine Projektion von Gedachtem auf Gehörtes ist: In Maria João Pires' Klavierspiel meint man, etwas von diesem Lebens-Wissen zu spüren. Hätte sie doch ein Solo-Recital gegeben! Aber die Auftritte allein mit dem Flügel, die mag sie nicht. An Chopin schätzt sie nicht den Virtuosen, sondern den Poeten: Die entschiedenen Eröffnungs-Akzente schon gibt sie nicht mit der Geste des narzisstischen Auftritts, sondern fast zu zurückhaltend, als wolle sie dem Orchester generös den Vortritt lassen. Im Bass setzt sie freilich deutliche Ausrufezeichen: Die parfümierte Verschleierung ist ihre Sache nicht; so will sie „Poesie“ nicht verstanden wissen.

Warum ihr dann aber die quasi improvisierten silbrigen Verzierungsketten nicht blühend, nicht atmend gelingen, sondern eher wie eingeschoben wirken, bleibt rätselhaft. War das Orchester unter Trevor Pinnock zu wenig bereit, auf ein feines Rubato einzugehen? Der aus der historisch informierten Aufführungspraxis bekannte Dirigent, der faszinierende Mozart- und Händel-Aufnahmen vorgelegt hat, liebt Konturen und deutlich zugespitzte Akzente. Doch zu einem glückenden Einvernehmen mit der Pianistin kam es hörbar nicht: Das Orchester verdeckte ihr feinsinniges Passagenspiel, die schwermütigen Farben etwa der Dialoge mit dem Fagott verbanden sich zu keinem Bild. Hinreißend zeichnete Maria João Pires im Larghetto mit einem delikate differenzierter Anschlagpalette

die sanften, zarten Linien der Landschaft, die der Poet Chopin für sich entworfen hat.

Am Beginn des Konzerts in der Philharmonie Essen stand eine Hommage an Wagner, den das Klavier-Festival noch auf seine Weise würdigen wird: Das „Siegfried-Idyll“, in den Violinen anfangs etwas brockig, glättete sich zu einem sehr sanften, sehr milden Sonnenaufgang über Tribtschen. Die Phrasierung hatte in ihren weiten, ruhigen Linien einen Hang zum Schläfrigen.

Mozarts letzte, seine C-Dur-Sinfonie, schloss das Konzert ab. Der Eindruck mangelnder Durcharbeitung drängte sich schon in den Eröffnungstakten auf: Die Akkordschläge sitzen so pointiert, wie wir es von Pinnock kennen. Doch der gebundene Piano-Nachsatz wirkt wie ein Nachklappern statt wie ein lebendig gesetzter Kontrast. Den vielfältig angelegten Gegenstimmen, rhythmischen Schärfungen und auf Holzbläser und Streicher verteilten thematischen Varianten stellt sich das Basler Kammerorchester nicht mit brillanter Formulierung, sondern in einem matten Nebeneinander, gewinnt auch den Modulationen keine Spannung ab.

Im „Andante cantabile“ betont Pinnock die metrischen Überraschungen und Forzato-Akzente, achtet aber zu wenig auf die – als Kontrast gedachte – sanglich atmende Phrasierung. Der dritte Satz gelingt am schönsten, weil das Orchester locker und frei artikuliert; im vierten geht in der komplexen Struktur so einiges daneben, so, als hätten sich Dirigent und Musiker nicht ausreichend verständigt.

Bravour ohne Risiko: Die Philharmonia Prag mit Jan Lisiecki in der Essener Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Wächst da ein neuer Horowitz heran, wie es ein einflussreiches deutsches Magazin prophezeit hat? Wer Jan Lisiecki, den schlaksigen, ein wenig steif, aber selbstbewusst wirkenden jungen Kanadier polnischer Herkunft mit Chopins e-Moll Konzert in der Essener Philharmonie gehört hat, wird da seine Zweifel hegen.

Der blonde Klavier-Boy hat einen kräftigen Zugriff für die Eröffnung, gefällt mit einem lyrisch-perlenden Passagenspiel, stellt sich leichtfingrig und mit schwerelosen Linien den heiklen Stellen. Aber ein neuer Horowitz? Dafür fehlen dem erst Achtzehnjährigen die Passion, die persönliche Farbe, das Aushören von Innenspannung und harmonischer Reibung, die dramatische Flamme in der Steigerung, der – wie es Joachim Kaiser so unnachahmlich ausdrückt – raubtierhafte und brillant durchdachte Zugriff.



Jan Lisiecki (18) (©
DG/Mathias Bothor)

Wozu auch solche Vergleiche? Chopins Musik lässt es – wie alle große Klaviermusik – zu, sich ihr auf unterschiedliche Weisen zu nähern. Und was Lisiecki selbst mit einem Glenn-Gould-Zitat für seinen Mozart in Anspruch nimmt, nämlich „something different“ zu sagen zu haben, gilt wohl auch für seinen Chopin. Zu den hitzig-tiefgründigen Virtuosen wie eben jener Vladimir Horowitz gehört Lisiecki nicht; das offenbart auch die Zugabe, die erste von Chopins Etüden op. 25. Sie träumt vor sich hin, als kenne sie keine spannungsvolle innere Dramaturgie.

Lisieckis mit seiner Lust am frisch-quiriligen Passagenspiel hat, das spürt man, nicht den Grund, sich als brillanter Virtuose zu präsentieren. Er sucht den seelenvollen Ton, die Poesie der Linie, aber er findet (noch?) nicht zu Entrückung und Schwermut. Warum Chopin sich immer wieder – als spinne er einen Gedanken in halbbewußtem Dämmer weiter – in seine von John Field inspirierten silbrigen Improvisando-Meditationen verliert, kann Lisiecki nicht deutlich machen. Dazu schaut er zu wenig auf Kontraste, auf Beleuchtungswechsel.

Mag sein, dass der junge Pianist mit dem Dirigenten Jakob Hruška nicht gerade den idealen Partner gefunden hatte: Der Nachwuchs-Pultstar neigt nämlich zu einem Rhythmus ohne Atem, zum Metrum ohne Geschmeidigkeit. Das geht geschwinde und genau, aber ohne Sinn für den Aufbau von Spannung, ohne Rubato-Kultur, ohne entrückendes Innehalten in der lyrischen Delikatesse der Mittelsatz-Romanze. Hruška blickt kaum einmal auf den Pianisten – und Lisiecki wagt es wohl nicht, ihm durch eigene Impulse Paroli zu bieten. Als das Solo-Horn im ersten Satz seinen Ansatz nicht gleich hat, geht das beinahe schief: Lisiecki ist für einen Moment irritiert, fängt sich aber gerade noch. Auch im Zusammenspiel mit dem Solo-Fagott fehlt das gemeinsame Atmen; solche Stellen wirken wie prima vista gespielt.

Die Philharmonia Prag, ein erst 1994 gegründetes, jung besetztes Orchester, folgt Hrůša offenbar willig in seinen Absichten: rasantes Tempo in Smetanas Ouvertüre zur „Verkauften Braut“, Präzision und scharfgeschnittener Klang in Antonín Dvořáks Sechster Symphonie. Den Aberwitz der frechen Pianissimo-Achtelketten Smetanas meistern die Streicher bravourös, aber der Charme wird der Virtuosität geopfert. Die Bläser präsentieren sich in der leider zu selten gespielten Dvořák-Symphonie glanzvoll, aber das metrisch steife, überkorrekte Musizieren wirkt in seiner kalten Perfektion auf Dauer fade: kein Risiko, kein Herzblut, keine Wärme.

Die Reihe der [ProArte](http://www.pro-arte-konzert.de) – Konzerte in der Essener Philharmonie wird am 7. Mai fortgesetzt: Anne-Sophie Mutter spielt mit den Dresdner Philharmonikern und Rafael Frühbeck de Burgos Beethovens Violinkonzert. Am 27. Mai ist dann die Camerata Salzburg mit dem Perkussionisten Martin Grubinger zu Gast. Information: www.pro-arte-konzert.de

Herkules oder Sisyphos – Hein Mulders stellt sein erstes Philharmonieprogramm vor

geschrieben von Martin Schrahn | 24. Januar 2016



Hein Mulders, neuer Intendant der Essener Philharmonie und der Aalto-Oper. Foto: Philharmonie Essen

Der Held ist noch etwas müde. Langsam nur schwingt er sich auf, um mehr und mehr im Glanz zu erstrahlen. Es ist ein satt orchestrales Leuchten, das uns über Lautsprecher geboten wird, Richard Strauss' sinfonische Dichtung „Ein Heldenleben“, als Introduction zur Präsentation des neuen Philharmonie-Programms in Essen. Und wer mag, darf sich die Frage stellen, inwieweit der neue „Superintendant“ der Stadt, der Niederländer Hein Mulders, ein Held ist angesichts der gewaltigen Aufgabe, die es zu bewältigen gilt.

Jedenfalls ist es in NRW einmalig, dass der Chef der Philharmonie zugleich die Oper, hier das Essener Aalto-Theater, führt. Vergleichbares würden Dortmund, Düsseldorf oder Köln wohl weit von sich weisen. Mulders aber will den Kraftakt wagen, mit der Zeit wird sich dann herausstellen, ob er als tatkräftiger Herkules oder als stressgeplagter Sisyphos gelten darf. Eines jedoch scheint schon jetzt festzustehen: Der neue Mann will in seiner ersten Saison, der Spielzeit 2013/14, wenn die Philharmonie zehn Jahre alt wird, klotzen und nicht kleckern.

Denn mit avisierten 130 konzertanten Eigenveranstaltungen legt Mulders im Vergleich zu seinem Vorgänger Johannes Bultmann noch eine ordentliche Schuppe drauf, einem Plus von etwa 25

Prozent entsprechend. Zehn thematische Reihen enthält das neue Programm, zwischen 14 Abos kann das geneigte Publikum wählen. Gleichwohl gilt, dass auch der „Superintendant“ das Rad des Musikbetriebs nicht neu erfinden kann. Gutes bleibt, etwa die höchst erfolgreiche Reihe „Alte Musik bei Kerzenschein“, anderes wird erweitert – wie das sehr avancierte Neue-Musik-Projekt „NOW!“, das sich in der neuen Saison dem Phänomen des Klangs im Raum widmet.



Dirigent Mariss Jansons
eröffnet die
Philharmoniesaison 2013/14.
Foto: BR/Matthias Schrader

Keine Spielzeit ohne „Stars“. Ein Konzerthaus muss Namen bieten, um das Publikum zu locken. Und damit wird in Essen wahrlich nicht gegeizt: Nehmen wir nur die neue Residenzkünstlerin, die Sopranistin Anja Harteros. Oder berühmte Dirigenten wie Riccardo Muti, der mit dem Chicago Symphony Orchestra gastiert, Lorin Maazel, der die Münchner Philharmoniker leitet, nicht zuletzt Valery Gergiev und das London Symphony Orchestra. Eröffnet wird die Saison 13/14 übrigens mit dem Gespann Mariss Jansons und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks: Am 5. September 2013 erklingen dann zwei Schlüsselwerke der klassischen Moderne – Bartóks Konzert für Orchester und Lutoslawskis gleichnamiges Opus.

Im Mittelpunkt aber steht die Programmmusik und mit ihr das Oeuvre Richard Strauss', dessen 150 Geburtstag im nächsten Jahr ansteht. Dann erklingen diverse Symphonische Dichtungen wie eben auch „Ein Heldenleben“, das kaum zu hörende Festliche

Präludium für Orgel und Orchester, zudem Lieder und Opernszenen. Strauss dirigierte im übrigen 1904 zur Eröffnung des Essener Saalbaus seine „Sinfonia domestica“ – ein Werk, das 2014 die Philharmoniker der Stadt mit ihrem neuen Chef, Tomás Netopil, interpretieren werden.

Vieles mehr wäre hier zu nennen: etwa die neuen Formate „Wege zu Bach“, „Piano lectures“ oder „Entertainment“. Doch da sei den Neugierigen die Lektüre des güldenen Spielzeitbüchleins oder das Studium der Internetseiten (www.philharmonie-essen.de) empfohlen. Verwiesen sei zudem auf Hein Mulders zweite Pressekonferenz über die neue Opernspielzeit. Erste Verzahnungen werden gewiss erkennbar sein. Für die Philharmonie aber gilt, dass der „Superintendant“ wohl auch an der Marke von 75.000 Besuchern gemessen wird, die Vorgänger Johannes Bultmann zuletzt erreichen konnte. Wir sind gespannt.

Rätselfhafter Ausklang: Strauss' „Alpensinfonie“ in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Aufführungen der „Alpensinfonie“ von Richard Strauss sind stets ein herausforderndes Ereignis: Gebraucht wird ein Riesenorchester und ein Dirigent, der die Klangmassen nicht nur wuchtig und monumental ausspielt, sondern gliedert, staffelt und zügelt.

Marc Albrecht versuchte mit dem Nederlands Philharmonisch Orkest in der Philharmonie Essen sein Bestes: Er hielt die Dynamik im Zaum, damit die Höhepunkte wirken. Er nahm die

lautmalerischen und die effektvollen Stellen zurück, damit das Werk nicht allzu sehr zu einer tönenden Gebirgspostkarte verkommt.

Vor allem aber konnte er zeigen, dass Strauss nicht bloß gewaltige Filmmusik geschrieben hat, sondern die literarischen Naturbilder im Sinne der Romantik aufzufassen sind: Aus der tonal verdunkelten Tiefe steigt der musikalische „Wanderer“ auf zu leuchtend ungebrochener C-Dur-Vollkommenheit, um sich dann Stürmen und Gewittern zu stellen und in einem rätselhaften Cluster in der Tonart b-Moll die Wanderung „ausklingen“ zu lassen. Die „Nacht“, die sich am Ende einstellt, ist nicht mehr romantisch-samten, sondern irritierend dunkel; das b-Moll des Nebels lässt sie undurchsichtig werden.

Wer die Sinfonie vom Ende her betrachtet, fragt sich, ob die filmischen Schauplatz-Bezeichnungen der Sätze nicht eher ihren Sinn verschleiern als erhellen. Und es schleicht sich ein Verdacht ein, den der Komponist Helmut Lachenmann einmal geäußert hat: Dass Strauss hier näher an Mahler und Schostakowitsch rückt, als die Bewunderer und Verächter des umstrittenen Werks wahrnehmen. Albrechts Verdienst war es, die Sprödigkeiten nicht zum samtene Klang zu glätten, sondern als Ausdrucks-Ausrufezeichen stehen zu lassen. Reibungslose Schönheit hatten die Niederländer nicht im Sinn. Andererseits will Albrecht auch das Illustrative, das Vordergründige nicht leugnen. Aber die „gespenstische Emphase“, die Lachenmann in dieser Musik vernehmen will, macht er greifbar.

Einige Besucher des Pro-Arte-Konzerts wollten sich der Wanderung nicht aussetzen. Sie ließen sich in der Pause die Mäntel geben und begnügten sich mit Beethovens Viertem Klavierkonzert – wohl in der Meinung, diese Musik sei tiefgründiger oder verständlicher als der Strauss-Brocken. Irrtum: Sie ist nur vertrauter. Alexei Volodin spielte mit lockerer, eleganter Hand, klassizistischer Noblesse, Detail-Aufmerksamkeit und emotionaler Betroffenheit, vor allem im

mittleren Satz, den er gemeinsam mit dem Dirigenten zum expressiven Adagio verlangsamte. Über den Gebrauch des Pedals und die saloppe Präzision mancher Stelle ließe sich streiten; ebenso über das überdrehte Tempo in der Chopin-Zugabe.

Morgenröte der Moderne: Wiener Philharmoniker spielen Bruckners 8. in Essen

geschrieben von Anke Demirsoy | 24. Januar 2016



Zubin Mehta und die Wiener
Philharmoniker in Essen
(Foto: Sven Lorenz)

„Es ist nicht unmöglich, dass diesem traumverwirrten Katzenjammerstil die Zukunft gehört“, konstatierte Wiens Kritikerpapst Eduard Hanslick einst verdrossen über die 8. Sinfonie von Anton Bruckner. Er beklagte die vielen Wagner-Reminiszenzen des Werks, seinen scheinbar ordnungslosen Aufbau und seine „grausame Länge“ von rund 80 Minuten.

Die Zukunftsmusik hatte Hanslick indes richtig erkannt: Bruckners harmonische Abenteuer trieben die Loslösung von der

Grundtonart voran, deren Absicherung Gustav Mahler und nach ihm Arnold Schönberg schließlich ganz aufgaben.

Die Zumutungen als wegweisend zu deuten und das Werk trotz sperriger Zerklüftungen zu erschließen, scheint kaum ein Orchester berufener als die Wiener Philharmoniker. Nach seinem Gastspiel im Kulturhauptstadtjahr 2010 kehrte das weltberühmte Orchester jetzt nach Essen zurück. Bruckners so häufig blockhaft gespielte Musik, deren Kraftströme zu einem energievierenden Geziehe und Geschiebe führen können, klingt unter der Leitung von Zubin Mehta überraschend natürlich und melodisch. Keine Messe wird da gefeiert, kein musikalisches Hochamt zelebriert. Unter Mehtas unaufgeregter, ja stoisch beherrschter Stabführung klingt Bruckner nicht bombastisch aufgedonnert, sondern wie ein Naturlaut.

Das Gebirge aus Klang, das uns vom ersten Takt an immer majestätischer entgegen wächst, erhält durch die Horngruppe und vier Wagner-Tuben seine charakteristisch dunkle Färbung. Bei den Wiener Philharmonikern tönen sie wie aus mystischen Abgründen herüber. Von der Milde der Todverkündigung bis zu den Triumph schmetternden Trompetenfanfaren offenbart sich eine Klangkultur, die auf der Welt ihresgleichen sucht: rund und sonor und überströmend farbenreich, auch wenn Mehta das C-Dur in den Schlusstakten fast zu sehr dröhnen lässt. Dafür entwickelt das Scherzo durch seinen stringenten Zugriff einen schlanken Swing. Der Streicherklang schwebt im Adagio scheinbar ohne metrischen Puls im Raum, samtig wie ein Hauch, zuweilen ins Morbide umschlagend. Wie hier alles unmerklich auf einen dramatischen Höhepunkt zutreibt, um endlich in tiefstem Frieden auszuklingen, gehört zu den großen Momenten dieses Abends.

Natürlich finden Wagner-Anhänger eine Fülle bekannter Wendungen und offensichtlicher Entlehnungen. Das Rauschen der Harfen über dumpfen Posaunen-Akkorden, die aufgeregten schnellen Streicher-Tremoli und vor allem die Verwendung der Wagner-Tuben künden vom Einfluss des Meisters.

Bei den Wiener Philharmonikern klingt das erwartungsgemäß luxuriös. Wundersam hingegen wirkt, dass in Mehtas Interpretation bereits der Morgen von Gustav Mahler herauf zu dämmern scheint. Das Gespür für die Brüche im Kraftvollen, für die Fragilität der Schönheit rückt Bruckner auf faszinierende Weise an die Moderne heran. Der beinahe überlaute, 20 Takte währende Schlussjubel in C-Dur, den Hanslick „unmenschlich“ nannte, gleicht an diesem Abend einem Sieg, dem keine Dauer beschieden ist. Die Sinfonie stößt an ihre Grenzen, das Riesen-Werk zeigt Risse. Nicht lange mehr wird bestehen, was Bruckners Welt im Innersten zusammenhält.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen. Informationen zum Programm der Philharmonie unter <http://www.philharmonie-essen.de>)

Beseelte Technik: Joyce DiDonato brilliert in der Essener Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Mit zwei Vorurteilen räumt die amerikanische Sängerin Joyce DiDonato gründlich auf: Das erste ist, mit einer Stimme, die für Richard Strauss` „Ariadne auf Naxos“ oder für Massenets „Cendrillon“ geeignet sei, könne man Barockmusik nicht stilistisch adäquat singen. Auch das zweite hat keinen Bestand: Es müssen keine weißen, flachen, dünn vibrierenden Stimmchen sein, um den „informierten“ historischen Klang korrekt zu treffen.

[Joyce DiDonato](#) bringt für ihre „Drama Queens“ alles mit, was in den Schulen des Belcanto seit dem 17. Jahrhundert

essentielle Kennzeichen einer guten Stimme und eines ausdrucksvollen, weil technisch richtigen Vortrags waren: ein maßvoll individuelles Timbre, ausgeglichene Tonbildung in allen Lagen, eine volle, verfärbungsfreie Emission des Tons im Piano wie im Forte, eine sichere Atemstütze, einwandfreie Artikulation, bruchloses Legato und eine bewundernswerte *Messa di Voce*, jenes freie Anschwellenlassen des Tones auf dem Atem, das seit jeher die Bewunderung der Gesangsenthusiasten hervorgerufen hat. Dazu tritt bei ihr eine gestische Bewältigung des Singens, die zu einem natürlich wirkenden Ausdruck führt.



Leidenschaft und Technik müssen kein Gegensatz sein: Joyce DiDonato in der Philharmonie Essen. Foto: Sven Lorenz

DiDonatos Stimme ist trotz aller technischen Finesse kein kühles Instrument. Für all die gekrönten Protagonistinnen aus der barocken Oper von Antonio Cesti bis Antonio Vivaldi bringt sie zwar die Virtuosität für die Darstellung der Affekte mit.

Aber sie beseelt ihren Vortrag gleichzeitig durch eine innere Glut der Emotion, die einen distanzierenden „Vortrag“ überwindet. Was sie von anderen, durchaus auch beeindruckenden modernen Diven des barocken Genres unterscheidet, ist die technisch nahezu makellose Absicherung der musikalischen Gefühlswelten.

Da gibt es keine hauchigen Seufzer, keine verdünnten Piano-Piepser, kein forciertes Auftrumpfen. Aber dafür eine faszinierende Palette aus der Stimme und ihrem Potenzial entwickelter Farben. Kein Verismo also: Der Kunstcharakter des Singens bleibt erhalten. Singen im Geist der großen Opern-Epochen vor der Romantik, nicht „expressiv“ aufgemischtes Pseudo-Barock. Was sie auch von den anämischen Versuchen mancher fiepiger Kopfsänger auf den Spuren ihrer entmannten Vorgänger angenehm unterscheidet.

In der Philharmonie Essen streifte Joyce DiDonato noch einmal durch die Welt der antiken und mythologischen Herrscherinnen: Persische und mykenische Prinzessinnen fügen sich in Tod und Wonne; gleich zwei Mal beseelen die ägyptische Königin Cleopatra edle Resignation und gespenstische Rachelust: Johann Adolf Hasses „Morte col fiero aspetto“ spiegelt jene barocke, aus dem christlichen Glauben gespeiste Vertrautheit mit dem Tod wider, aus der Mozart die lebensbeendende Macht noch als seinen „Freund“ bezeichnen konnte: Kein grausam-schreckliches Gesicht zeigt der Tod, denn er befreit die Seele aus dem Gefängnis der menschlichen Existenz. DiDonato fängt diese edle Resignation in exquisiten Farben und dynamischen Schattierungen ein.

Die Cleopatra aus Händels „Giulio Cesare“ ist aus einem anderen Holz: Sie beklagt in „Piangerò la sorte mia“ ihr Schicksal in wehmütigem Piano, um kurz darauf in energischer Koloratur dem Tyrannen Qualen aus dem Jenseits anzudrohen. Wie Joyce DiDonato Händels Phrasierungsbögen mit Glut und Glanz erfüllt, ist hinreißend. Nach Giovanni Portas „Madre diletta, abbracciami“, ein ergreifendes Lamento aus der Oper „Ifigenia

in Aulide“, wagt das Publikum kaum zu klatschen, so intensiv gestaltet die Sängerin diesen Abschied von der Mutter. Und in Händels „Brilla nell’ alma“ aus der selten gespielten Oper „Alessandro“ glänzt DiDonato mit frei und locker gefügten Koloraturenketten und technisch perfekt gebildeten Trillern – aber eben nicht als Selbstzweck, sondern als superbe Ausformung innerer Regungen.



Auch die Robe erregte Aufsehen: Die Sängerin und ihr Begleiter, Dmitry Sinkovsky. Foto: Sven Lorenz

Unter den drei Zugaben entrückt Reinhard Keisers „Lascia mi piangere“ aus „Fredegonda“ das Auditorium noch einmal in die elysischen Gefilde einer lyrischen Delikatesse, die momentan in der Welt des Gesangs nur mit Mühe ihresgleichen findet. „Il Complesso Barocco“, das begleitende Ensemble mit dem wendigen Geiger Dmitry Sinkovsky an der Spitze, wurde durch die „Queen“ des Abends auf den zweiten Platz verwiesen: nicht ganz zu Recht, wie Instrumentalstücke aus Glucks „Armide“ und Händels „Radamisto“ nahelegen. Der staubtrockene „historische“ Klang der Italiener wird freilich allein durch die farbenreiche, sinnliche Stimme DiDonatos in Frage gestellt: Vielleicht darf es auch auf Darmsaiten und Holzblattchen mittlerweile wieder etwas klangfroher zugehen?

Ivo Pogorelich in Essen: In den Klüften des Klangs

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Musik ist eine Kunst, die wie kaum eine andere der Zeit unterworfen ist: Ohne Zeit keine Melodie, kein Rhythmus, kein Verlauf. Musiker ohne Zeitgefühl könnten ihren Job an den Nagel hängen. Der Pianist Ivo Pogorelich ist so umstritten, weil er so exzentrisch mit der Zeit umgeht.

Die Zeiten des „jungen Wilden“ sind vorbei: Pogorelich geht gemessenen, fast ein wenig gebrochenen Schritts zum Flügel, lässt sich Zeit, sich niederzulassen, lauscht, noch bevor ein Ton erklingen ist. Und was dann kommt, wirkt wie ein ganz persönlicher Kampf mit der Zeit: Pogorelich scheint ihre Herrschaft nicht anerkennen zu wollen. Chopins wuchtige Akkorde zur Eröffnung der b-Moll-Sonate op. 35 – der mit dem allbekannten Trauermarsch – will er gar nicht enden lassen, lässt sie aus dem Flügel dröhnen, als gehe es darum, ein für Millionen Jahre unbewegliches Klanggebirge aufzutürmen.

Und dann das Gegenteil: Pogorelich rast durch die Läufe, als wolle er selbst den schnellsten Puls der Zeit hinter sich lassen. Er kennt keine Oberstimme mehr, keine Kontur, keine Phrase. Alles ist purer Rausch. Nur nicht innehalten, nur nichts ausformen. Weiter, immer weiter, raketenschnell, den Schall als träge verhöhnt.

Aber im Scherzo der Sonate findet Pogorelich auf einmal mitten im Hochdruck zur Muße. Da sinnt er einer Melodie nach, flicht sie zu einem intensiven Band von Tönen, die er am liebsten nicht aus seinen Händen lassen würde. Denkt über einzelne Anschläge nach, formt das Cantabile mit unendlicher

Zärtlichkeit aus. Dazwischen der Trauermarsch, ernüchternd konventionell.

Franz Liszts Mephisto-Walzer Nr. 1 hat er schon gespielt, als ihn das Klavier-Festival Ruhr 2009 ins Dortmunder Konzerthaus lockte. Donner und Rausch rumoren in unmittelbarer Nachbarschaft von zäher, in sich versinkender Dauer. Und Chopins c-Moll-Nocturne op. 48/1? Eine Klanglandschaft wie ein romantischer Stich, der die Natur monumentalisiert und ihre wilde Größe erregend steigert.

Die h-Moll-Sonate Franz Liszts als Krönung des Konzerts war gleichzeitig die extremste Ausformung des für Pogorelich typischen Subjektivismus: Das Thema zerfällt in eine Folge statischer Klang-Ereignisse, zwischen denen Pogorelich sich und dem aufmerksam lauschenden Publikum Meditationen über Liszt'sche Notenwerte zumutet. Verläufe und Entwicklungen – für die Sonatenform unverzichtbar – verfließen in den Klüften des Klangs zur Unkenntlichkeit. Matter Beifall: Das Publikum nötigte zum Verzicht auf eine Zugabe.

Essener Philharmoniker: Neues Vergnügen an Tschaikowsky

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Ur- und Erstaufführungen sind selten in den auf reibungslosen Genuss ausgerichteten Sinfoniekonzerten der Essener Philharmoniker.

So ist das fünf Jahre alte Schlagzeugkonzert des 54jährigen Engländers Simon Holt eine exotische Wahl. Obwohl das etwa halbstündige Werk mit dem Titel „A table of noises“ eher durch die virtuosen Partien für den Solisten [Colin Currie](#) als durch

entschlossene Neutönerei auffällt, war der Beifall am Ende matt und ratlos. Tapfer hörte man sich die luftigen Xylophon-Soli an, die aparten Klangfarben der Bassklarinetten bei ihrem „Treffen“ mit dem Schlagzeug, die fein strukturierten Dialoge mit dem sparsam eingesetzten Orchester. Man spürt, dass Holts Liebe der Kammermusik gilt.

Aber auch der Dirigent Thierry Fischer pflegt einen bewusst auf Transparenz ausgerichteten Ansatz. Das kommt dem Zugstück dieses fünften Sinfoniekonzerts der Saison, Tschaikowskys unverwüstlicher Fünfter, zugute. Kein luxuriöses Schaustück wird herauspoliert; keine „russische Seele“ tobt sich in prallem Fortissimo und saftig ausgepinselten Harmonien aus. Wo andere ihre Orchester schon beim ersten Aufbegehren auf Hochspannung treiben, herrscht bei dem Schweizer Dirigenten noch achtsames Mezzoforte. So hat er den Raum, dynamische Spannungen wirklich auszunutzen, Höhepunkte wie den ersten Blecheinsatz im ersten Satz auszukosten.

Und selten hört man eine so kluge Disposition von Lautstärke und Klang wie von den düsteren Piano-Abgründen des Beginns bis zur leidenschaftlichen Bestätigung des berühmten „Schicksalsmotivs“. Auch die Philharmoniker können so – etwa in den Horn- und Klarinettensoli – ihre Fähigkeit zeigen, Klang zu schattieren, zu differenzieren, allmählich zu steigern. Die lyrischen Qualitäten, die auch Orchesterchef Stefan Soltesz immer wieder abfordert, werden durch Fischers Dirigat aufs Schönste entfaltet. So begegnet man selbst der abgegriffenen Tschaikowsky-Sinfonie mit Vergnügen und neuem Interesse.

Weltklasse in Essen: Viktoria Mullova und Pieter Wispelwey in der Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Wenn sich zwei so exzellente Solisten wie Viktoria Mullova und Pieter Wispelwey zu einem exklusiven Kammermusikabend zusammentun, verspricht das ein hochrangiges musikalisches Ereignis. Die Prognose wurde eingelöst: In der Essener Philharmonie ereignete sich im Scheine der Kerzen rings um das Podium ein Konzert, das mit dem oft vorschnell vergebenen Etikett der Weltklasse durchaus zutreffend beschrieben ist.



Pieter Wispelwey.

Pressefoto:

www.pieterwispelwey.com

Den reinen Bach-Abend eröffnete Pieter Wispelwey, vielleicht nicht der marktgängigste, sicher aber einer der spannendsten Cellisten der Gegenwart. Im September ist seine mittlerweile dritte Einspielung der sechs Cellosuiten Bachs erschienen; ein Zeichen für das stetige Nachdenken des mittlerweile Fünfzigjährigen über Bachs tiefgründige Musik. Die bisherigen, preisgekrönten Aufnahmen legen die Messlatte für das Konzert

hoch. Der erste „Sprung“ gelang noch nicht so reibungslos: Der Beginn der G-Dur-Suite BWV 1007 wirkte fahrig; Wispelwey neigte zu leichtgewichtiger, aber auch heterogener Tongebung mit merkwürdig unruhiger Phrasierung.

Zwar durften Allemande und Courante tänzerische Energie verstrahlen, die Sarabande aber wollte der Cellist offenbar nicht dezidiert absetzen. Bewegt und luftig dagegen die abschließende Gigue. Die Balance zwischen der farbigen Betonung einzelner Noten, wie sie in der historisierenden – pardon, historisch informierten – Musikpraxis gerne betrieben wird, und dem Blick auf den inneren Zusammenhang wollte sich noch nicht einstellen.

In der c-Moll-Suite BWV 1011 waren solche Anfangsprobleme kein Thema mehr. Wispelwey entfaltet einen leichten, rauchig angerauten Ton, artikuliert genau bis hinein in rhythmische Raffinessen, entwickelt ausdrucksvolle Färbungen auf einer dunkel-weichen Grundlage. Der Elan der schnellen Sätze, die pointierte Rhythmik der Gavotten, die weltverlorene Meditation der Sarabande: Wispelwey beseelt sein Spiel, ohne den Abstand zu den sonor erfüllten Interpretationen der älteren Meister aufzugeben. In der D-Dur-Suite BWV 1012 spannt er so den Kontrast auf zwischen einem verinnerlichten Nachspüren der weit angelegten Legato-Zusammenhänge und dem federnd-nonchalanten Tanzgestus.



Viktoria Mullova.
Foto: J Henry Fair

Drei Abschnitte mit jeweils einem Cello- und einem Violinwerk, gegliedert durch zwei Pausen – so war der dreistündige Abend aufgebaut. Viktoria Mullova kam zunächst mit einer Moll-Tonart zu Wort: Die Sonate BWV 1001 ließ am überragenden Rang ihrer konzentrierten Interpretationen keinen Zweifel. Bachs Experiment einer vierstimmigen Fuge auf einem Instrument war technisch vollkommen beherrscht und musikalisch durchdrungen: So klar wie Mullova hat kaum jemand dieses Stück erschlossen. Kein Wunder, dass ihre CD der sechs Solowerke für Violine hymnische Kritiken erhielt und als Referenzaufnahme gilt.



Aber auch das Adagio des Beginns nimmt gefangen: Mullova

pflegt einen ruhigen, klassisch ebenmäßigen Ton, leicht und gleichmäßig, von einer zarten Sonorität, die sich weder die verschrammten Töne der Originalklang-Fetischisten noch den saftigen Duktus der historisch Unbekümmerten erlaubt. Auch in den schnellen Sätzen bleibt die Artikulation deutlich, der Ansatz rein. Mullova strahlt dabei eine Gelassenheit aus, die vergessen lässt, welcher technische Einsatz nötig ist, um solche wie selbstverständlich wirkende Souveränität zu erreichen. So sind auch die Partita E-Dur BWV 1006 und die berühmte mit der „Chaconne“ als letztem Satz (BWV 1004) blitzsauber modelliert bis in die Details der Verzierungen hinein.

Konzentration bis zum letzten Ton, Versenkung in Bachs musikalischen Kosmos: Da bricht kein Jubel los, aber ein tief herzlicher, lang dauernder Beifall. Und man geht durch die Nacht nach Hause und kann es nicht lassen, über diesen Abend nachzudenken.

Festival „Now!“ in Essen: Weg mit den Dogmen der „Neuen Musik“!

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016



„Faschistoide Züge“ bescheinigt Günter Steinke dem „Serialismus“ der Nachkriegszeit. Dem Professor für Komposition an der Essener Folkwang Universität der Künste ist zuzustimmen: Was sich in den Fünfziger Jahren im Umkreis von Darmstadt und Donaueschingen entwickelt hatte, wirkte fast drei Jahrzehnte

wie ein Dogma. Wer dem Fortschrittsbegriff und der strukturellen Denkweise dieser musikalischen Auffassung nicht folgte, wurde weggebissen. Damit ist Schluss. Und das Festival „Now!“, das zum zweiten Mal zeitgenössische Musik nach Essen bringt, will das in seinem Programm auch klingend belegen. In seinem – erstmals erscheinenden – Programmbuch zitiert es Peter Sloterdijk: „Was ästhetisch die Uhren geschlagen haben, sagen nicht mehr die avantgardistischen Geschichtsdoktrinen.“

Und so erklärt „Now!“ mit dem Motto „zurücknachvorn“, worum es bei der zweiten Ausgabe dieses Festivals für Neue Musik gehen soll: Um den Blick zurück, der neue Perspektiven eröffnet. Vom 26. Oktober bis 1. Dezember erklingen in zehn Konzerten in Essen Werke von 28 Komponisten, die sich ausdrücklich auf musikalische Traditionen beziehen. Mit von der Partie sind zum ersten Mal die Essener Philharmoniker – auf eigenen Wunsch. Die Liste der Gäste ist lang und luxuriös: Das Ensemble Modern kommt wieder, das Arditti Quartett, das WDR Sinfonieorchester Köln und Splash – Perkussion NRW, zuletzt in Orffs „Prometheus“ bei der Ruhrtriennale zu erleben. Im Großen Saal der Philharmonie sind Sängerinnen wie Angelika Luz oder Sarah Wegener zu hören. „Wir machen mit „Now!“ ein Projekt für die Region, aber wir wollen auch bundesweit wahrgenommen werden“, so Philharmonie-Intendant Johannes Bultmann.

Das Festival ist noch jung: Im letzten Jahr gegründet, stellte es am Beispiel von vier Komponisten die aktuellen Richtungen der amerikanischen klassischen Musik vor. In diesem Jahr verweist das Motto „zurücknachvorn“ auf das fruchtbare Spannungsfeld zwischen Alt und Neu. Das wird auch in der Theorie behandelt: Am Sonntag, 4. November, 15 Uhr, diskutieren im RWE-Pavillon der Philharmonie vier Komponisten über dieses Thema: Helmut Lachenmann, Georg Friedrich Haas, Brian Ferneyhough und Lars Petter Hagen – zwischen 1935 und 1975 geboren – vertreten eine Generation, die sich von den Vorgaben einer „Neuen“ Musik frei gemacht hat. „Ein Thema mit Zündstoff“, meint Steinke.

In den Konzerten sollen Struktur- und Klangvorstellungen heutiger Komponisten zu erleben sein. „Inwiefern ist es möglich, wieder an Melos zu denken, an Kontrapunkt oder Tonalität?“, umschreibt Steinke die neuen – aus dem Blick auf die Tradition gewonnenen – kompositorischen Möglichkeiten. Dabei geht es weder um einen Historismus, der Musik schüfe, die wie aus früheren Zeiten klänge. Auch nicht um ein rückwärts gerichtetes „Zitatewesen“. Sondern darum, wie eine junge Generation mit einem individuellen Blick auf Traditionen neue Musik hervorbringt.

Eröffnet wird „Now! – zurücknachvorn“ am Freitag, 26. Oktober, 19.30 Uhr, in der Philharmonie Essen: Das Ensemble Modern spielt Werke von Lars Petter Hagen, Anders Hillborg, Sven-Ingo Koch und Helmut Lachenmann, dessen Hauptwerk „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ (1997) im September an der Deutschen Oper Berlin – nach Hamburg, Stuttgart, Wien und Salzburg – seine fünfte Premiere erfuhr. Am Sonntag, 28. Oktober, 15 Uhr, spielt das Ensemble „Splash“ im Salzlager der Kokerei Zollverein. Die Namen der Komponisten reichen von dem Kölner Dietmar Bonnen (geboren 1958), einem wagemutig-witzigen Experimentator, bis zu einer Uraufführung der Chinesin Ying Wang, die u.a. in Köln bei York Höller, Michael Beil und Rebecca Saunders studiert hat.



Am 2. November gastiert das Ensemble musikFabrik in Essen. Foto: Klaus Rudolph

Unter dem Titel „...wie stille brannte das Licht“ ist am 2. November, 19.30 Uhr, in der Philharmonie das Ensemble musikFabrik mit den Sängerinnen Sarah Wegener und Natalia Zagorinskaja zu hören; es erklingt Musik von Ligeti, Haas und György Kurtág. Am nächsten Tag um 19.30 Uhr spielen Michael Faust (Flöte) und das WDR Sinfonieorchester unter Brad Lubman Musik von Magnus Lindberg, Gérard Pesson, Salvatore Sciarrino und Jörg Widmann. Und am Sonntag, 4. November, 10.30 Uhr, bringt das Arditti Quartett prominente Streichquartett-Schöpfungen mit: „Fragmente – Stille. An Diotima“ von Luigi Nono, das Streichquartett Nr. 6 von Brian Ferneyhough und Helmut Lachenmanns Streichquartett Nr. 3 „Grido“.

Der nächste Konzertblock bringt am 9. November, 20 Uhr, in der Neuen Aula der Folkwang Universität der Künste in Werden ein „transmediales Konzert“ unter dem Titel „Fembot/Attractor“. Geleitet wird es vom Komponisten und Medienkünstler Dietrich Hahne. Zwei Uraufführungen multimedialer Werke stehen auf dem Programm: Magnus Lindbergs „Corrente II/Fembot“ und Ludger Brümmers „Dele/Attractor“, jeweils in einer VideoKontrafaktur Hahnes. Der Künstler hat 2011 das „NOW!“-Festival mit aus der Taufe gehoben, hat aber schon seit 2007 die Räumlichkeiten des Weltkulturerbes Zollverein mit diversen medialen Performances bespielt.

Am 10. November, 19.30 Uhr, geht es in der Philharmonie wieder etwas „konventioneller“ zu. Die Essener Philharmoniker eröffnen ihre Zusammenarbeit mit dem Festival mit einem Konzert unter Jonathan Stockhammer und Werken des 1976 geborenen Dänen Simon-Steen Andersen, Wolfgang Rihm („Verwandlung 2. Musik für Orchester“), der finnischen Komponistin Kaija Saariaho, Schülerin von Brian Ferneyhough und Klaus Huber, sowie der in London geborenen und in Berlin lebenden Rihm-Schülerin Rebecca Saunders.

Mit den klanglichen Möglichkeiten präparierter Klaviere hat der Musiker und Komponist Hauschka seit seiner CD „The prepared piano“ (2005) Erfolg in einer Szene, die sich

unvoreingenommen zwischen Rock, Hip-Hop und Klassik bewegt. Der in Düsseldorf lebende Musiker kommt am 15. November, 20 Uhr, in die Halle 12 auf Zeche Zollverein/Schacht XII. Die Folkwang Symphony krönt das Festival am 22. November, 19.30 Uhr, im Alfried Krupp Saal der Philharmonie. Johannes Kalitzke dirigiert, Angelika Luz singt. Ein neues Werk der koreanischen Kompositionsstudentin an der Folkwang Hochschule, Yagyeong Ryu, mit dem Titel „Fadenlicht“ wird flankiert von zwei „Klassikern“ der Moderne: Bernd Alois Zimmermanns Konzert für Violoncello und Orchester (Solist: Jan-Filip Tupa) und Luigi Nonos „Como una ola de fuerza y luz“.

Zu Ende ist „Now!“ dann noch nicht: Am 1. Dezember stellen um 16 Uhr Komponisten, Studierende der Folkwang Universität und Schülerinnen und Schüler die Ergebnisse einer „Expedition“ in die Bereiche neuer klassischer Musik vor: Im RWE-Pavillon wird hörbar, wie die Schülerinnen und Schüler auf der Basis des Orchesterwerks „Double up“ von Simon-Steen Andersen eigene Kompositionsversuche unternehmen. Ein Ergebnis eines mehrwöchigen Projekts und ein sehr konkreter Bezug auf das Motto des Festivals: Gehörtes und Erlebtes wird zur Basis für Neues!

Mit der Philharmonie agieren als Veranstalter die Folkwang Universität der Künste, der Landesmusikrat NRW und die Stiftung Zollverein. Gefördert wird das Projekt von der Kunststiftung NRW. Bultmann kündigte an, „Now!“ werde auch von seinem Nachfolger Hein Mulders weitergeführt. Langfristig solle das Festival als Marke etabliert werden, um Publikum und Fachleute über die Region hinaus anzulocken. Das Echo jedenfalls ist positiv: Von den 130 aufgelegten „Festival Cards“, die zum günstigen Preis von 28 Euro Zugang zu allen Konzerten gewährt, sind nur noch wenige übrig.

Info: www.philharmonie-essen.de; Karten: (0201) 81 22 200.

Vor zehn Jahren im Aalto, jetzt in der ganzen Welt: Martina Serafin zu Gast in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Willkommen zurück, Frau Serafin! Vor zehn Jahren war die Sängerin am Aalto-Theater in großen Rollen zu erleben wie die Fiordiligi in „Cosi fan tutte“ (1999), die Elsa im „Lohengrin“ (2000) oder die Marschallin im „Rosenkavalier“. Heute singt die Dame in London, Mailand und Wien. Gerade erholt sie sich von der „Tosca“ in der Arena von Verona; bald reist sie weiter zur nächsten „Tosca“ nach Paris und zu Wagners „Ring“ an die Met. In Essen glaubt man offenbar, es brauche den Extra-Hinweis, wer Martina Serafin sei: Eine „weltberühmte“ Sängerin springe ein für die erkrankte Anja Harteros, war auf Aushängen im Foyer der Philharmonie zu lesen. Nun gut, jetzt wissen wir's.



Martina Serafin.
Pressefoto:
Philharmonie Essen

Das Einspringen ist ein undankbarer Job: Die Bochumer Symphoniker und Dirigent Friedrich Haider mussten kurzfristig neu disponieren, haben sogar einer Extra-Probe zugestimmt. Dafür gab's Lob von Intendant Johannes Bultmann. Heikle Stücke wie das „Lohengrin“-Vorspiel oder das „Siegfried-Idyll“ lassen sich unter solchen Bedingungen nicht optimal erarbeiten. Das war zu hören: körnige Schlacken in den ätherischen Entrückung des „Lohengrin“-Vorspiels und der resignierten Piano-Schwermut von „La Traviata“. Die Violinen an den hinteren Pulten mit eher robustem Ton. Aber auch schön geformte Bläsersoli in der schwungvollen Einleitung zum dritten „Lohengrin“-Akt.

Hätte Haider das Tempo in der Ouvertüre zu Verdis „Nabucco“ nicht so extrem angezogen, wären die Musiker sicher präziser und klangschöner bei der Sache gewesen. Verdis „Macbeth“-Ballettmusik war das spannendste Stück des Abends; man wundert sich, warum man diesen Hexensabbat mit der majestätischen musikalischen Erscheinung der Totendämonin Hekate nicht öfter hört.

Mit den beiden Arien der Tannhäuser-Elisabeth stieg Martina Serafin in den Abend ein, noch ein wenig rau im Ton, mit bebendem Unterkiefer und nicht ganz sitzenden Hochtönen. Die Stärken der Sängerin liegen zweifellos dort, wo sie stimmlich wie eine Verismo-Heroine agieren darf. Etwa bei den Arien von Puccini und Giordano, zum Beispiel „In quelle trine morbide“ aus Puccinis „Manon Lescaut“: bombiger Stimmsitz, klare Artikulation, der klassische Ton einer dramatischen Sängerin. Aber auch tiefe Bewegtheit, fulminante Steigerungen. Nur mit der Höhe muss Martina Serafin vorsichtig sein: Sie scheint Mühe zu haben, die Stimme weit und entspannt auf der Stütze zu halten. Emotional aufgeladen: „La mamma morta“ aus „Andrea Chenier“. Und ein Gruß aus Wien als Zugabe: „Meine Lippen, sie

küssen so heiß“ aus Lehárs „Giuditta“. Bei solchen Schmeicheltönen glaubt man der Sängerin aufs Wort!

Wagner, Maazel, Tristan: In Essen feiert man den „Meister“ etwas anders

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Richard Wagner wird 2013 erwartungsgemäß groß gefeiert. Ringe beginnen und Ringe enden, allenthalben eifern Regisseure zu zeigen, was noch nie erschaut, versuchen Dirigenten aus den Partituren zu lesen, was noch nie erlauscht. Staatsopern beschäftigen sich mit den Haupt- und Staatsaktionen der Wagner-Bühne. Den Rest überlässt man den Kleinen und schürt damit das von den Wagner-Vergötterern der Bayreuther Kreise propagierte Vorurteil, erst ab dem „Holländer“ beginne der „echte“ Wagner.

So wird es grad ein wenig „Rienzi“ geben – obwohl ein Experte wie Egon Voss dafür plädiert, in diesem Werk sei das Wagner'sche Idiom erstmals zweifelsfrei durchgehend hörbar. Die Rhein-Ruhr-Region kann ab 9. März 2013 in Krefeld Wagners Versuch erleben, die zeitgenössische französische und italienische Oper zu übertreffen (Regie: Matthias Oldag). Keinen Anwalt finden „Das Liebesverbot“ oder gar „Die Feen“ – mit Ausnahme von Leipzig, das mit Bayreuth kooperierend beide Werke szenisch bringt –, obwohl die Lebenskraft dieser frühen Opern in den letzten Jahren immer wieder auch auf der Bühne zu bestaunen war – zuletzt beim „Liebesverbot“ in Meiningen, das ab 2. Februar 2013 dort wieder dem Spielplan steht.

Dass Hinrich Horstkotte vor den Toren Dresdens, in Radebeul,

das „Liebesverbot“ inszenieren darf (Premiere am 8. Dezember 2012), zeichnet nicht nur dieses Mini-Opernhaus aus, sondern ist auch eine schallende Ohrfeige für die keine halbe Stunde Straßenbahnfahrt entfernte Semperoper, der statt des überall gespielten „Tristan“ ein „Rienzi“, uraufgeführt 1842 in Dresden, gut gestanden hätte.

So hebt sich die Essener Philharmonie unter ihrem scheidenden Intendanten Johannes Bultmann aus dem meist überflüssigen Wagner-Gefeiere durchaus mit einem Programm der klügeren Sorte heraus: Unter dem Titel „Tristan Akkord“ rückt Wagners folgenreiches harmonisches Experiment in den Blickpunkt. Der „Tristan-Akkord“ avancierte zum Fanal für den Aufbruch in die musikalische Moderne und hielt Generationen von Musikern in seinem Bann. Wobei die Folge von fünf Sinfoniekonzerten auch die Rolle von Franz Liszt beleuchtet, den man mit Fug und Recht als den kühneren Neuerer bezeichnen darf. Hat er doch schon 1854 in seiner „Faust-Sinfonie“ ein Zwölftontheema verwendet. Aber an Wagner schieden und schärften sich die Geister der kommenden Generationen, und der Akkord aus „Tristan und Isolde“ wurde zur Chiffre für das Neue.

Dieses Neue faltet sich auf bei sonderbaren Hitzköpfen wie Alexander Skrjabin, den das Russische Nationalorchester am 11. November mit seiner Sinfonie „Poème de l'extase“ vorstellen wird. Auch Rachmaninow und Elgar – die beiden anderen Komponisten im Programm – wären ohne Wagner nicht denkbar. Liszt und Skrjabin sind dann die Eckpfeiler einer Klaviermatinee von Evgeny Bozhanov am 14. April. Und am 18. Mai spielt das WDR-Sinfonieorchester Liszts „Faust-Sinfonie“.

Bereits am 6. Oktober ist das hr-Sinfonieorchester zu Gast in der Philharmonie. Auf dem Programm: Arnold Schönbergs „Pelléas et Mélisande“ op.5, 1905 uraufgeführt. Das eher durch seine Verwendung von Leitmotiven mit Wagner korrespondierende Werk ist eine hervorragende Ergänzung zu Claude Debussys Oper „Pelléas et Mélisande“ von 1902, die – leider am gleichen Tag – im Aalto-Theater Premiere hat.

Dass die weit verzweigten Verästelungen des französischen „Wagnérisme“ unbeachtet bleiben; dass von Emmanuel Chabrier bis Vincent d'Indy und Ernest Chausson nichts zu hören ist; dass auch die deutsche musikalische Wagner-Rezeption zwischen kritikloser Imitation und kreativer Transformation durch seinen Sohn Siegfried Wagner unbeleuchtet ist, lässt das Konzept rudimentär bleiben. Für solche konsequente Durchformung eines Programm-Gedankens fehlt dann wohl das Geld und – bei vielen Mainstream-Musikern – auch der Wille.

Den „Tristan-Akkord“ selbst brachte zur Eröffnung der Konzertreihe kein Geringerer als Lorin Maazel zum Klingen: Kaum im Amt als Chefdirigent der Münchner Philharmoniker, kam er mit seinem neuen Orchester, den Münchner Philharmonikern, in den Alfried-Krupp-Saal. Immer wieder war er in Essen gern gesehen: 2005 und 2008 mit dem New York Philharmonic Orchestra, 2010 mit den Wiener Philharmonikern, 2011 mit Mahlers Fünfter und dem Philharmonia Orchestra London. Nach glänzendem Erfolg mit Mahler in München und Bruckner beim Lucerne Festival brachte Maazel nun Schubert, Wagner und Strauss mit – und die Münchner Philharmoniker zu ihrem Debüt in Essen!



Lorin Maazel in der
Philharmonie Essen, 16.
September 2012. Foto:
Philharmonie Essen

Maazel hat viele unvergessliche Abende dirigiert – und auch

dieser wird im Gedächtnis bleiben. Allerdings nicht, weil die Interpretation des 82jährigen überzeugt hätte. Denn Maazel scheitert im „Tristan“-Wunschkonzertstück an einem ins schier Endlose gedehnten Tempo; in Strauss' „Also sprach Zarathustra“ an seinem Verständnis von „sehr breit“, das er nicht endenwollend dehnt. Als wolle er in die Spuren von Sergiu Celibidache treten, mit dem die Münchner legendär langsame Konzerte spielten, zerstückelt er die Erregungskurve des „Tristan“-Vorspiels in statische Klangfarbinseln, lässt das Orchester auf der Stelle brodeln, nimmt der Musik das Sehrende, Strebende, Sehnsuchtsvolle.

Dafür entdeckt der klarsichtige Analytiker im „Liebestod“ Begleitfiguren, die sonst im Fieber untergehen, als seien sie ein Welt-Ereignis. Und wenn sich die Musik vor dem ekstatischen Höhepunkt endlich in Bewegung setzt, baut Maazel noch schnell ein Ritardando ein und nimmt dem Schwung die Kraft. Immerhin: Der „Tristan-Akkord“ selbst erklingt in sezierter Klarheit, wie man es von Maazel nicht anders erwartet hat.



Lorin Maazel und die Münchener Philharmoniker, Philharmonie Essen, 16. September 2012. Foto: Philharmonie Essen.

Auch die Fanfare aus Strauss' „Also sprach Zarathustra“, vielen bekannt aus Stanley Kubricks Film „2001 – Odyssee im

Weltraum“, verliert so ihre Dynamik und ihre rhythmische Schärfe. Die Bläser winden sich auf Schneckenbahnen, die Celli grummeln, bis ein Fagott Erlösung verheißt. Maazel kostet aber auch die phänomenalen Spieleigenschaften der Münchner aus und lässt hören, mit welcher musikalischen Weltklasse er die nächsten drei Jahre zusammenarbeitet.

Schuberts Vierte zu Beginn war zum Glück kein Einspielstück, sondern eine farbige Demonstration, was der 19jährige Komponist von Mozart, Gluck und seinem Lehrer Salieri abgelauscht und in aufkeimender Individualität verarbeitet hat.

Ein Hoch der Tastenkunst: Martha Argerich beim Klavier- Festival Ruhr

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Der Jubel war programmiert: Martha Argerich, eine der bekanntesten Pianistinnen weltweit, gehört zu den geschätzten „Stammgästen“ des Klavier-Festivals Ruhr. Solo-Konzerte gibt die Dame mit den langen grauen Haaren seit langem nicht mehr gerne. Sie macht mit Musikern, die sie schätzt, Kammermusik. In diesem Jahr konzentrierte sich ihr Auftritt in der Philharmonie auf das Klavier. Zwei Flügel, vier Spieler, acht Hände: Der Tastenkunst wurde Tribut gezollt!

Argerich eröffnete den Abend mit ihrer langjährigen Klavierpartnerin Lilya Zilberstein. Mozarts D-Dur-Sonate zu vier Händen (KV 381) schnurrte in perfekter Gleichzeitigkeit dahin. Die Damen gönnten sich kein Innehalten, preschten durch den ersten Satz. Kein idealer Zugang zu Mozart: Farbwechsel

wären durch die Noten beglaubigt und würden die Vorherrschaft des rein Motorischen brechen. Dass Mozart zum Beispiel die Staccato-Treppchen schon nach vier Takten durch Bindebögen, nach weiteren vier Takten durch Rhythmuswechsel ersetzt, hat für die beiden stürmischen Damen keine Konsequenz für ihre Rhetorik. Und der piano-Einsatz ab Takt 14 zählt nicht als Zäsur, nach der sie die Artikulation verändern. Der zweite, schön fließende Satz gestand Mozart jedoch die Tiefe der Empfindung zu; im dritten Satz waren die Pianistinnen brillant-gelöst im Allegro molto angekommen.



Lilya Zilberstein (links) und Martha Argerich bei ihrem Essener Auftritt beim Klavier-Festival Ruhr. Foto: Mark Wohlrab/KFR

Aus zweien von Debussys „Trois Nocturnes“ hat Maurice Ravel ein effektvolles Stück für zwei Klaviere gemacht, in dem Zilberstein und Argerich in ihrem Element sind: Konzentration auf magische Klangmomente, meditatives Kreisen, ein raffiniertes Spiel mit der Spannung, aber auch rasantes Martellato. Wenn im zweiten Stück, „Fêtes“, die dunkle Bässe „ausrollen“, die Spannung der Musik verebbt, noch einmal ein paar Töne aufklingen, wie Schaumkrönchen sich an einem Felsbrocken am Strand bilden, bevor bestimmende Bass-Akkorde das Ende signalisieren, dann wird beim Zuhören klar, wie souverän die beiden zu gestalten wissen.

In Franz Liszts „Concerto pathétique“ steigern sie die Ausdrucksmittel noch: Musikalische Gesten werden – wie im Stummfilm – expressiv überzeichnet: schmerzliches Pathos, aufgewühlte Bewegung, verzehrende Intensität, bittersüße Melancholie. Doch in einer von Martha Argerich unvergleichlich innig erzählten Melodie klappt jemand – schnapp – die Handtasche zu. Kein Augenblick der Zeit ist vollkommen ...

Der Abend wurde auch genutzt, den Söhnen von Lilya Zilberstein zu ihrem Klavier-Festival-Debüt zu verhelfen: Daniel und Anton Gerzenberg verstärkten das Damen-Duo in Bedrich Smetanas Sonate für zwei Klaviere zu acht Händen. Füllig und orchestral kommt diese Musik daher, aber Smetana war doch wohl eher Melodiker als ein Freund kontrapunktischer Herumfeilerei. Die harmonischen Subtilitäten sind bei den Vieren in schön ausbalancierten Händen. Daniel und Anton, zwei sympathische Jungs, können leider – auch in der Zugabe eines Smetana-Rondos – nur beflissenes Teamwork beisteuern. Da die beiden seit 2008 als Klavierduo auftreten, wird es wohl irgendwann die Gelegenheit geben, zu hören, was sie wirklich können.

Ans Ende – vor die drei heftig beklatschten Zugaben – setzen Argerich und Zilberstein acht Sätze aus Tschaikowskys „Nußknacker“: Tanzmusik vom Feinsten, mit Geschmack, blitzender Präzision und einem kleinen Schuss Sentiment veredelt. Noch ein Hinweis: Am 20. Juli erscheint Martha Argerichs neuestes Album. Mit Gidon Kremer (Violine), Yuri Bashmet (Viola) und Misha Maisky (Cello) spielt sie Brahms' Klavierquartett op. 25 und Schumanns Fantasiestücke op. 88.

Frust und Tumult in der Philharmonie: Anne-Sophie Mutter musste absagen

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Mutter oder gar nichts. Vor dem Konzert des Klavier-Festivals in der Essener Philharmonie spielten sich tumultuöse Szenen ab. Geld zurück, forderten vornehme Damen barsch, denn Anne-Sophie Mutter, die Geigerin mit Kult-Status, war nicht da! Die Damen am Info-Tisch des Klavier-Festivals wurden sogar rüde beschimpft, selbst Intendant Franz Xaver Ohnesorg musste einschreiten. Der Grund: Anne-Sophie Mutter hatte am Morgen anrufen lassen, sie sei ernstlich erkrankt und könne am Abend auf keinen Fall spielen.

Wer die Künstlerin kennt, der weiß: Sie würde nie ohne triftigen Grund absagen. Doch die Enttäuschung mancher Mutter-Fans saß so tief, dass die Fassade kultivierter Contenance unter dem Ansturm von Frust und uneingelöster Erwartung zerbröckelte. Hatte man sich doch so auf den einzigartigen Event gefreut!

In solchen Augen zählte das Wunder nicht, das die Disposition des Klavier-Festivals vollbracht hat: Binnen weniger Stunden waren Julia Fischer und ihre Klavierpartnerin Milana Chernyavska als Einspringer zur Stelle. Fischer hat zwischen Salzburg, München, Berlin und London eine Traumkarriere hinter sich, die von ihrer musikalischen Ernsthaftigkeit voll gedeckt wird. Von „Ersatz“ zu sprechen, wäre abwegig. Mutter und ihre Kollegin können sich auf Augenhöhe treffen.

Das zeigen Fischer und Chernyavska – deren Mentor Alfred Brendel saß im Publikum – selbst unter den ungünstigen Vorzeichen. In Claude Debussys g-Moll-Sonate herrscht nach glühend-dunklem Beginn ein leidenschaftlicher, vielfach

schattierter Ton vor: lauernd, brüchig, unheimlich gespannt, schmelzend gelöst. In Camille Saint-Saëns' d-Moll-Sonate mit der berüchtigten Fingerakrobatik im letzten Satz scheint Julia Fischer dem Publikum zeigen zu wollen, dass sie sich vor keiner geigerischen Herausforderung fürchtet. Verdienstvoller: Sie hält Saint-Saëns frei von dem ihm immer unterstellten Parfüm.

Der erste Teil des Konzerts stand unter weniger gutem Stern: Bei Mozart (B-Dur Sonate KV 454) und in Schuberts „Rondeau brillant“ bleiben Fischer und die in den Noten klebende Chernyavska unter ihren Möglichkeiten. Da fordert das Einspringen wohl doch seinen Tribut. Jubel und eine sanft verklärte Tschaikowsky-Zugabe.

So fern und doch so nahe: Philippe Jaroussky und Marie- Nicole Lemieux in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Venedig war die Opern-Hauptstadt des 17. Jahrhunderts. Sechs Theater rivalisierten um die Gunst des Publikums. Einer der führenden Komponisten für die unterhaltungssüchtigen Venezianer war Francesco Cavalli. Seine Opern wurden damals erwartet wie heute etwa der neueste Hit der „Toten Hosen“. Auf das Publikum wirkt diese Musik wieder faszinierend, nachdem sie 300 Jahre lang vergessen, ja verschmäht war. Künstler wie der Falsettist Philippe Jaroussky und sein Barock-Ensemble „Artaserse“ füllen Säle. Dem Reiz des künstlichen Klangs der

Stimme, dem Farbenreichtum der alten Instrumente widersteht man nicht: Der volle Saal der Essener Philharmonie spricht dafür – selbst wenn ein Konzert der Reihe „Alte Musik bei Kerzenschein“ an einem sonnigen Sommermorgen reichlich deplaziert wirkt.

Jaroussky ist derzeit mit der Altistin Marie-Nicole Lemieux auf Tour. Mit ihr hat er im Mai mit einer Aufnahme von Vivaldis „Orlando Furioso“ den Preis der Deutschen Schallplattenkritik gewonnen. Gerade kam er von einem umjubelten Auftritt bei den Händelfestspielen in Halle, vorher sang er in Händels „Giulio Cesare“ in Salzburg. 2013 plant er ein Sabbatjahr, wird also in nächster Zeit – nicht nur in der Region – live nicht zu hören sein.

In Arien und Szenen aus Opern Cavallis zeigt Jaroussky eine vollere Stimme als früher, gefestigt im Klang, nach wie vor sicher in den Auszierungen. Der jugenhafte Charme von früher weicht allmählich, nicht aber die Aura des Besonderen. Sie lässt vergessen, dass Jarousskys weiße Stimmfarbe eigentlich besser in die ältere geistliche oder Kammermusik passt, ideal etwa zu Giacomo Carissimis „Rimanti in Pace“.

Der Franzose ist ein Phänomen: Kein anderer hat das Falsett so perfekt aufgebaut, bildet so klare, seidig schimmernde Töne, jagt seine Stimme so präzise über wahnwitzige Koloraturenketten hinweg. Wir wissen, dass der faszinierende Stimmklang der Kastraten nicht mehr einholbar ist, und es gibt überzeugende Gründe, viele für sie geschriebenen Opern-Partien heute mit Frauen zu besetzen: Resonanzen, Stütze und Farbenreichtum dürften dem klanglichen Ideal des entstehenden Belcanto näher kommen. Aber den Eindruck der reinen Kunst, der die Natur vollkommen zu gehorchen hat, vermittelt sich unserer Gegenwart eher durch das Singen hochspezialisierter Vokal-Akrobaten wie die „Countertenöre“. In den vergangenen dreißig Jahren hat sich deren Technik wesentlich weiterentwickelt: Mit den mühevoll intonierenden, unsicher sitzenden Stimmchen von einst haben sie kaum etwas gemein.

Jaroussky sticht unter ihnen durch seine Originalität und seine virtuos-fragile Stimme heraus. Ich halte ihn nicht für einen besonders geeigneten Opernsänger: Die weißliche, unter dramatisierendem Druck zum Grelen und Quietschigen neigende Stimme hat wenig musikalische Farben; ihr spitzer Ton wirkt nicht selten hysterisch, wo er kraftvoll und geflutet sein müsste. Das war in einem Duett aus Monteverdis „Incoronazione di Poppea“ deutlich vernehmbar, noch mehr in dem anzüglich-heiteren Zwiegesang zwischen Nymphe und Satyr aus Cavallis heute wieder wohlbekannter Oper „La Calisto“.

In Benedetto Ferraris Liebes-Belehrung „Amanti, io vi so dire“ zeigt sich das musikdramatische Geschick dieses venezianischen Komponisten und Impresario, aber auch die beschränkten Möglichkeiten seines Interpreten: Den Gegensatz zwischen „balordo“ und „Dio“ kann Jaroussky vokal nicht herausarbeiten; damit geht die pikante Aussage verloren, dass Amor eben ein Trottel statt ein Gott wäre, gingen alle so besonnen mit der Liebe um wie das singende Ich.

Jarousskys Partnerin auf dem Podium, Marie-Nicole Lemieux, kann dagegen mit abgründigem Alt und dramatisch auffahrenden Höhen dem Ideal der Oper eher entsprechen: Einer der ergreifendsten Sehnsuchtsgesänge der alten Oper, Monteverdis Klage der Penelope aus „Il Ritorno d’Ulisse“, gelingt ihr bewegend schön. In Cavallis „La Calisto“-Duett spielt sie gekonnt theatralisch die gewitzte Nymphe, die dem Werben eines kaum erblühten Satyr mit gespielter Unschuld wehrt. Wird die Musik kurznotig, witzig und flink, neigt Lemieux dazu, die Konsonanten zu „spucken“ und die Linie des Gesangs zu vergessen. Das passiert ihr auch in den erregten Momenten in Cavallis großer Szene aus „La Didone“. Doch wenn Hekuba ihre Klagen über das verlorene Troja anstimmt, sammelt sie ihre Stimme und führt sie in prachtvolle Contralto-Tiefen wie in eine locker ansprechende Höhe.

Das Ensemble „Artaserse“ begleitet diese emotional tiefgründige Szene mit den weichen, dunklen Farben der

historischen Instrumente. Es nimmt nicht nur durch makelloses Spiel für sich ein, es zeigt auch ein sicheres Gespür im Dienst des Ausdrucks, denn für die meisten der Arien und Szenen des Konzerts notieren die Autographen keine näheren Anweisungen zur Besetzung des Orchesters.

Dass hier Könnern am Werke sind, beweisen nicht nur die makellose Intonation und eine uneitle Phrasierung. Sondern auch der kluge, an der Aussage der Texte orientierte Wechsel der Klangfarben und die geschmackssichere Einsatz von Instrumenten wie den Schalmeyen oder der Theorbe – etwa in Barbara Strozzi's Lamento „Sul Rodano severo“, einem Beispiel für den außerordentlichen Rang von Werken, die im 17. Jahrhundert von angesehenen Komponistinnen geschaffen wurden. Der Jubel im Saal galt nicht alleine dem exotischen Erlebnis Jaroussky, sondern auch den feinsinnigen Kostbarkeiten aus einer zeitlich fernen, uns aber wieder so wunderbar nahe gerückten musikalischen Welt.

Künstlerisches Muskelspiel zum Abschied

geschrieben von Martin Schrahn | 24. Januar 2016



Die Sopranistin Anna Prohaska gastiert in Essen.
Foto: Patrick Walter/DG

„Nirgends ... wird Welt sein, als innen“: Das Zitat aus Rainer Maria Rilkes siebenter Duineser Elegie könnte gemünzt sein auf den Dirigenten und Pianisten Christoph Eschenbach, der sich zur kommenden Spielzeit als Residenz-Künstler der Essener Philharmonie präsentiert. Doch wir wagen es nun, diese Sentenz dem analytisch präzise, in steter Zurückhaltung arbeitenden Intendanten Johannes Bultmann zuzueignen. Weil er wahrscheinlich, nach jener für ihn letzten Saison (2012/13), seine Wirkungsstätte ohne große Geste verlassen wird. Weil er sich vorstellen kann, soviel gab er preis, während eines Sabbatjahres jenseits aller künstlerischen Betriebsamkeit zu leben.

Noch aber, gewissermaßen zur finalen Essener Saison, lässt Bultmann die Muskeln spielen. In Form jener hochkarätigen Dirigenten, Sängerinnen oder Orchester, die für Qualität und grenzübergreifenden Ruhm stehen. Da spielen zum Auftakt im September 2012 die Münchner Philharmoniker unter Altmeister Lorin Maazel, da will die junge Sopranistin Anna Prohaska mit barocken Arien bezaubern, der hochgelobte israelische Dirigentenfeuerkopf Omer Meir Wellber romantische Glut entfachen, oder eben Christoph Eschenbach in fünf Konzerten und bei einem Lyrik-Talk seine künstlerische Visitenkarte abgeben.



Dirigent Omer Meir Wellber.

Foto: Philharmonie Essen

Die Reihen Lied, Alte Musik bei Kerzenschein, Stimmen, Jazz und Jugendstil werden fortgeführt wie eben auch die für Bultmann ungemein wichtige Konzertfolge namens „Now!“. Essens Philharmonie-Intendant, seit jeher engagierter Anwalt der Neuen Musik, fragt in elf Veranstaltungen nach dem Fortschritt im avantgardistischen Komponieren. Dem voraus geht der Programmschwerpunkt „Tristan-Akkord“, jenes tönende Gebilde, das als Schlüssel gilt zur Überwindung der Tonalitätsgrenzen.

Damit verbunden ist natürlich die Würdigung Richard Wagners zum 200. Geburtstag. Höhepunkt soll die konzertante Aufführung des „Parsifal“ werden, mit Balthasar-Neumann-Chor und Ensemble unter Thomas Hengelbrock. Spannend dabei ist die Verwendung historischen Instrumentariums. Wiederum neu daran ist die Kooperation mit dem Dortmunder Konzerthaus.

Insgesamt bietet die nächste Philharmonie-Saison um die 100 Eigenveranstaltungen. Eine Zahl, auf die sich das konzertante Geschehen inzwischen eingependelt hat. Bultmann ist indes wichtiger, dass man hinsichtlich der Qualität in der oberen Liga mitspielen kann. Und dass stets neue Ideen ihr Recht auf Verwirklichung bekommen, all dies verbunden mit finanzieller Planungssicherheit.

Zum Herbst 2013 aber wird Hein Mulders seine Doppelintendanz für Philharmonie und Oper antreten. Es dürfte spannend werden, wie neu die Karten dann gemischt werden.

Essener Philharmonie: Olivier Messiaen und die meisterhafte Kunst der Balance

geschrieben von Werner Häußner | 24. Januar 2016

Es ist ein Griff nach den Sternen, sich an Olivier Messiaens „Turangalîla“-Symphonie zu wagen, ein achtzigminütiges Riesenwerk, ein visionär-spirituelle, überschäumender Hymnus an die Liebe. Die Junge Deutsche Philharmonie hat zur Eröffnung ihrer Frühjahrstournee in der Philharmonie Essen beherzt zugegriffen und mit einem Fest orchestraler Virtuosität den Himmel auf die Erde geholt.

Messiaens Werk hat mit zehn Sätzen die klassische symphonische Form gesprengt. Es gemahnt an ein Riesengemälde oder – wie Kritiker meinen – an Filmmusik. Gleichzeitig ist es anspruchsvoll strukturiert: Messiaen lagert rhythmische und klangliche Schichten übereinander, kombiniert exotische Formen mit den hier erstmals auftauchenden „Vogelstimmen“, der Natur abgelauschten melodisch-rhythmischen Motiven.

Von dem riesig besetzten Orchester fordert dieser Klang-Kosmos Äußerstes. Es geht nicht nur um rauschende Steigerungen. In der 1948 vollendeten Komposition fordern gerade verhaltene Momente heraus: Wenn sich zum Beispiel Röhrenglocken, Fagott und „Ondes Martenot“ – ein elektronisches Lieblingsinstrument Messiaens – verbinden, wird von den Solisten sorgsames Aufeinander-Hören verlangt. Das packen die jungen Musiker mit Charisma und professioneller Versiertheit.

Der Dirigent muss heikle Tempoübergänge beherrschen, klanglich weiträumig disponieren und den Bogen der Spannung über extrem lange Zeit nicht abreißen lassen. Kristjan Järvi kann zu Beginn nicht verhindern, dass die exzessiven Riesenklänge aus den Fugen geraten. Doch die jungen Musiker – Studierende

deutscher Musikhochschulen – fangen sich und nehmen Järvis Impulse bereitwillig auf: Klang und Bewegung werden ruhig und weit.

Järvi, demnächst Chefdirigent des MDR-Sinfonieorchesters, macht hörbar, wie Messiaen motivisch arbeitet. Die komplexen Verläufe des „frenetischen“ fünften Satzes bleiben hinter der leuchtenden Oberfläche hörbar – eine Meisterleistung in der Kunst, die richtige Balance zu treffen. Die beiden Solisten fühlen sich zum Team gehörig: Thomas Bloch reizt die „Ondes Martenot“ zwischen warmer „voix humaine“ und greller Technizität aus. Und Tamara Stefanovich spielt ihren Flügel in den harten Akkordketten zupackend und in den ruhigen, fast meditativen Verläufen gelöst schwingend.

Schubert-Abend von Tzimon Barto in Essen: Exerzitien der Stille

geschrieben von Anke Demirsoy | 24. Januar 2016



Tzimon Barto spricht fünf Sprachen fließend, lernt Mandarin und schreibt an

seinem literarischen
Riesenwerk "The Stelae". Der
Pianist, der den Tod zweier
Söhne verkraften musste,
lebt auf einer Ranch in
Florida. (Foto: Eric
Brissaud)

**Ein einsamer Lichtstrahl schneidet den Konzertflügel aus der
Dunkelheit heraus. Die Tür zur Bühne öffnet sich. Herein
schreitet ein hünenhaft großer, vom jahrzehntelangen
Bodybuilding gestählter Amerikaner.**

Tzimon Barto, seit den 1980er Jahren quasi ständiges Mitglied
im Kreis der internationalen Pianisten-Elite, geht langsam zum
Instrument. Die Zeichen stehen auf Kontemplation. Barto ist im
Begriff, seinen Beitrag zur Schubert-Reihe der Philharmonie
Essen zu leisten.

Dafür lässt er sich Zeit. Viel Zeit. Eine Stunde und fünfzehn
Minuten benötigt er für drei „Moments musicaux“ und die Sonate
G-Dur D 894. Um satte 40 Minuten wird er das für 22 Uhr
angekündigte Konzertende überschreiten. Aber der Pianist dehnt
nicht nur die Tempi, sondern auch den dynamischen Rahmen
seines Vortrags. Über weite Strecken murmelt er Schuberts
späte Klavierwerke im sanftesten Pianississimo vor sich hin.
Harsche Fortissimo-Ausbrüche schockieren, sinken alsbald aber
wieder in den säuselnden Strom der Musik zurück.

So absurd das zuweilen anmuten mag, so konsequent hält Barto
diesen Ansatz durch. Er verweigert dem Publikum einen
Wohlfühl-Schubert. Im Zentrum dieser späten Klavierwerke, per
se eine Musik an der Grenze zum Verstummen, steht bei ihm eine
große Leere. Seine Schubert-Interpretationen sind ein
Exerzitium der Stille, eine Meditation über die Verlorenheit
des Menschen und die Gebrochenheit unserer Existenz. Bartos
Schubert muss man aushalten, ja im Wortsinne durchsitzen. Sein
Klavierklang aber ist schlichtweg herrlich: rund und

volltönend im Bass, leuchtend im Diskant, wunderbar farbenreich und warm in den Mittellagen. Indes führt Barto diesen Reichtum nicht vor, sondern nimmt ihn häufig bis zur Unhörbarkeit zurück.

Wie ein frischer Windstoß wirken da die Sechs Etüden des 1980 geborenen Briten George King, der vor zwei Jahren den von Barto ins Leben gerufenen Kompositionswettbewerb gewann. Nahezu frohgemut hämmert Barto ihre maschinenhafte Motorik in die Tasten, erfreut sich an rasenden Tonrepetitionen, bleibt im Andante aber doch einem poetischen Duktus treu.

Warum sich Barto in der Schubert-Sonate leichte Fehlgriffe leistet, ist angesichts solcher Fingerfertigkeiten nachgerade rätselhaft. Obgleich er bewusst nicht auswendig spielt, um Genauigkeit und einen lebendigen Dialog mit dem Notentext zu erzielen, scheint er in der Sonate zuweilen verkrampft an den Noten zu kleben. Manches Ländler-Thema klingt da seltsam hölzern. Auch wirkt es unfreiwillig komisch, wenn Barto zwischen dem ersten und zweiten Teil eines Themas geräuschvoll umblättern muss.

Nach vier weiteren Impromptus, die im Andante vollends zu versanden drohen, ist es geschafft. Nicht ohne Grund gibt Barto den herzlichen Beifall am Ende an sein aufmerksames Publikum zurück, das sich selbst von einem losplärrenden Handy nicht aus der Konzentration reißen ließ.

(Der Bericht ist zuerst im Westfälischen Anzeiger erschienen.)