

Franz Schubert als Fixstern: Das Alinde Quartett verbindet kristalline Transparenz mit unbändiger Spielfreude

geschrieben von Anke Demirsoy | 27. September 2024



Beinahe eine italienische Familienangelegenheit: die vier aktuellen Mitglieder des Alinde Quartetts (v.l. Eugenia Ottaviano, Guglielmo Dandolo Marchesi, Gregor Hrabar, Bartolomeo Dandolo Marchesi. (Foto: Davide Cerati)

Die Sehnsucht nach dem großen Glück nimmt im Gedicht „Alinde“ von Friedrich Rochlitz die Gestalt einer jungen Frau an. Der lyrische Ich-Erzähler, der lang und bang auf seine Liebste wartet, ruft ungeduldig ihren Namen: „Alinde, Alinde!“ Franz Schubert, der die Verse 1827 als Strophenlied vertonte, lässt die Ersehnte wie ein Echo antworten: „Du suchtest so treu: nun finde!“

Das ist, in aphoristischer Kürze, ein Versprechen auf

Erfüllung. Und nicht weniger als ein Omen für die vier Streicher, die sich 2011 als Alinde Quartett zusammenschlossen. Die Namenswahl gleicht einem Statement. Franz Schubert ist der Fixstern ihres Repertoires, das von der Renaissancemusik bis zu zeitgenössischen Werken reicht. Die geben sie auch gerne mal in Auftrag: als „treue Sucher“, die Schuberts Musik gerne in den Kontext anderer Epochen stellen, um sie auf diese Weise neu zu erkunden. Auf historischen Instrumenten spielen sie nicht weniger kompetent als auf modernen.

Was sie in den Partituren entdecken, versuchen sie für das Publikum möglichst transparent zu machen. „Es ist unmöglich, vier Stimmen mit der gleichen Aufmerksamkeit zu folgen. Wir müssen die Hörer führen, Klarheit schaffen, im Probenprozess immer wieder entscheiden, was wann wichtig ist“, sagt die aus dem italienischen Terni stammende Geigerin Eugenia Ottaviano, Gründungsmitglied und einst Schülerin des legendären Violinvirtuosen Salvatore Accardo.



Nicht nur die Musiker, sondern auch die Instrumente müssen im Streichquartett zueinander passen. (Foto: Davide Cerati)

Das in Köln ansässige Quartett ist beinahe eine italienische Familienangelegenheit. Eugenia Ottaviano ist die Ehefrau des zweiten Geigers Guglielmo Dandolo Marchesi, dessen Bruder Bartolomeo die Cellostimme spielt. Nach mehreren Wechseln kam 2017 der slowenische Bratschist Gregor Hrabar zu der Formation: „Er rutschte eher zufällig hinein, passte aber sofort perfekt zu uns. Das ist nicht selbstverständlich, das Quatuor Ebène zum Beispiel hat ewig nach einem neuen Cellisten gesucht“, erzählt Eugenia Ottaviano.

Lebhaft und offen erzählt die Geigerin, dass sie lange damit

haderte, keinen großen Wettbewerb mit dem Quartett gewonnen zu haben. Aber auch ohne „Türöffner“ dieser Art weist die Karrierekurve für die Vier nach oben. Auftritte in der Hamburger Elbphilharmonie, im Konzerthaus Berlin, beim Verbier Festival und beim Schleswig-Holstein Musik Festival sind nur einige Wegmarken auf den zunehmend internationalen Pfaden. Prominente Mentoren gaben ihnen Schub: zum Beispiel Günther Pichler vom Alban Berg Quartett, Rainer Schmidt vom Hagen Quartett sowie der „Streichquartett-Guru“ Eberhard Feltz in Berlin.

Dem ehrgeizigen Projekt einer Gesamtaufnahme der Schubert-Streichquartette widmen sie sich seit 2019 in Koproduktion mit dem Label Hänssler Classic und dem Deutschlandfunk. Sie soll im Jahr 2028 zum Abschluss kommen, wenn sich der Todestag des Komponisten zum 200. Mal jährt. Jede CD wird durch eine Auftragskomposition ergänzt, die von Schuberts Tonsprache und seinem musikalischen Erbe inspiriert ist.

Unterstützung erfährt das Alinde Quartett durch die Althafen Foundation, aktuell aber auch stark durch die Kölner Philharmonie. Intendant Louwrens Langevoort widmet den vier Streichern einen Porträt-Zyklus von insgesamt sechs Konzerten, in denen sie ihre Kreativität auf sehr unterschiedliche Weise ausleben dürfen: mit dem Barockensemble „Verità Baroque“, im Klavierquintett (mit dem Pianisten Dmitry Ablogin), im Kinderkonzert (mit dem Schauspieler Alexander Wanat), mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen unter der Leitung von Duncan Ward und mit der berühmten Organistin Iveta Apkalna.



Auch zeitgenössische Kompositionen gibt das Alinde Quartett für seine Schubert-Gesamtaufnahme in Auftrag. (Foto: Davide Cerati)

Pur, also ohne Gäste oder Partner, war das Quartett im zweiten Konzert dieser Reihe zu erleben. Es nutzt die Gelegenheit für ein Programm mit Signatur-Charakter. Mit voller Absicht schalten sie dem berühmten „Rosamunde“-Quartett von Franz Schubert (D 804) einen kurzen Renaissance-Gesang von Josquin des Prez voran. Ohne Unterbrechung spielen sie die ätherisch reinen Harmonien des etwa zweiminütigen Stücks in Schuberts wehmütig gefärbtes Anfangsthema hinein. Der Übergang funktioniert nahtlos und wirkt stimmig, weil der kristalline Klang des Alinde Quartetts beide Stücke verbindet.

Nicht romantisch voluminös spielt dieses Quartett, sondern mit beseelter Präzision, einer Klarheit ohne Kälte. Die Tongebung vereint Schönheit mit Zerbrechlichkeit, mit feinem Sinn für das sublimen Wechselspiel von Licht und Schatten. Das Quartett versteht sich präzise auf das, was sich hinter Schuberts melancholischen Stimmungen verbirgt. Wenn Eugenia Ottaviano das Hauptthema klingen lässt wie einen langen, schweren Seufzer, beginnen die Stimmen unterhalb der Melodie zu beben, dass es zum Schaudern ist.



Beim Konzert in der Kölner Philharmonie: das Alinde Quartett. (Foto: Thomas Brill)

Statt in einer kuscheligen Komfortzone zu verharren, wird der Kopfsatz zu einer Wanderung am Abgrund. Zuweilen reißen die Melodien abrupt ab, laufen gewissermaßen vor eine Wand aus Akkorden. Das klingt beim Alinde Quartett angemessen radikal, obwohl es im Trio des dritten Satzes und im Finalsatz zeigt, dass es sich auch auf fröhlichere, silberne Akzente versteht und punktierte Rhythmen ins Schweben bringen kann.

Kühn spielt der katalanische Komponist Marc Migó in seinem Streichquartett Nr. 2 („Sardana – Quodlibet“) mit Schubert-Zitaten. Das Alinde Quartett macht aus dem Auftragswerk einen musikalischen Spaß vom Feinsten. Es umspielt Zitate aus „Der Tod und das Mädchen“ mit fiependen Flageolett-Tönen, setzt durch Fußstampfen Akzente, turnt mit Lust am Schabernack und erheblicher Artistik durch die Partitur. Dass dann auch noch

der zweite Satz aus Beethovens 7. Sinfonie anklingt, ist eine absurd-amüsante Pointe. Komponist und Interpreten erhielten danach Riesenbeifall.

Nach der Pause verlangt Beethovens 2. Rasumowsky-Quartett (e-Moll op. 59/2) eine andere, vehementere Energie. Das Alinde Quartett findet auch dafür den rechten Tonfall: energisch klopfende Achtel im eröffnenden Allegro und eine ruhevoll-abgeklärte Stimmung für das Molto Adagio, dessen Puls schließlich zu stocken scheint. Danach herrscht im Publikum absolute Stille. Das „russische Thema“ im dritten Satz steigert das Quartett vom Rustikalen ins Grandiose. Aus dem Presto-Finale tönt jauchzender Übermut. Beinahe verschwörerisch stecken die Musiker kurz vor Schluss die Köpfe zusammen. Dann preschen sie über die Ziellinie, mit ungezügelterm Temperament. Bravorufe, Ovationen.

(Informationen: www.alindequartett.com)

„Fantasia“ mit Live-Orchester in Köln: Beethovens Visionen und Disneys Arkadien

geschrieben von Werner Häußner | 27. September 2024

Nur noch wenige mediale Ereignisse schaffen es, eine reine, unverstellte, gleichsam kindliche Poesie in unser Leben zurückzuholen. Walt Disneys „Fantasia“ gehört dazu.

Der große Wurf des Altmeisters der filmischen Erfindungsgabe lässt sich heute als DVD oder Blu-Ray bequem aus heimischen Surround-Anlagen genießen. Aber eine Aufführung in großem Raum – und noch dazu mit Live-Orchester – wie jetzt in der Kölner

Philharmonie vermittelt den Zauber der bewegten Bilder zur Musik doch noch einmal anders als eine heimische Anlage, die trotz aller technischer Perfektion eben doch „Pantoffelkino“ bleibt.

Die beiden Konzerte in Köln, bestritten von der [Neuen Philharmonie Westfalen](#), waren in ihrer Szenenfolge eine Mischung aus „Fantasia“ von 1940 und der 2000 in die Kinos gekommenen Weiterführung, die Disneys ehemaliger Mitarbeiter Hendel Butoy und ein illustres Regieteam verantworteten. So mussten die Zuschauer etwa auf den legendären „Tanz der Stunden“ zu Amilcare Ponchiellis Ballettmusik aus „La Gioconda“ verzichten. Dafür war „Clair de Lune“ nach Claude Debussys raffinierter Stimmungsmalerei zu sehen. Die Sequenz war als Moment der Ruhe für den ursprünglichen Film gedacht, blieb aber dann außen vor. Erst eine 1996 erfolgte Rekonstruktion machte die Szene zugänglich, die zu den künstlerisch anspruchsvollsten der beiden Fantasia-Filme gehört.



Mickey in Disneys „Fantasia“. Bild: bb-promotion

Dass die Wurzeln des Films zu den „comic strips“ der Zwanziger

Jahre zurückreichen, sollte nicht dazu verführen, „Fantasia“ als Kinderfilm oder als lustig-anspruchslosen Zeitvertreib misszuverstehen. Ohne das durchschnittliche Publikum aus den Augen zu verlieren, wollte Disney etwas Begeisterndes, Unterhaltendes, Schönes aus den Mitteln von Musik, Bild und Farbe schaffen. Denn er war überzeugt, dass Wahres, Gutes und Schönes für jeden Menschen, nicht nur für eine elitäre Auswahl, zugänglich sei.

Ein Anspruch, den er auch nicht an das Geschäft verriet: Die Keimzelle des Films, die Szene, in der Mickey Mouse als „Zauberlehrling“ nach Paul Dukas‘ Musik auftritt, hat damals so viel gekostet, dass eine Refinanzierung ausgeschlossen war.

Heute noch lässt die aufwändige Machart der Szenen von 1940 staunen. Die sprühenden und funkelnden Sternchen und Tautropfen, die sich zu Tschaikowskys „Tanz der Zuckerfee“ über Blumen und Spinnweben ergießen, können mühelos mithalten mit den Farbexplosionen, die „Fantasia 2000“ zu Beethovens Klopfmotiv im Beginn der Fünften Symphonie auf die Leinwand wirft. In den winzigen, leuchtenden Feen, die ihre Lichtbahnen durch die Dämmerung ziehen, liegt auch der Zug zum Abstrakten, der in anderen (nicht gezeigten) Teilen – wie Bachs Toccata und Fuge d-Moll – expliziert wird und an der übrigens der deutsche Trickspezialist und Maler [Oskar Fischinger](#) entscheidend Anteil hatte. Er gilt als einer der Vorläufer der modernen Videoclips – und auch „Fantasia“ selbst lässt sich so verstehen: als frühe Form der visuellen Umsetzung musikalischer Impressionen. Denn in „Fantasia“ werden die Musikstücke nicht als „Untermalung“ von filmischen Sequenzen oder als klassische Filmmusik eingesetzt, die emotionale Affekte steigern soll. Das Gegenteil ist der Fall: Die Bildwelt der Szenen ist inspiriert und dominiert von der Musik.

Magie und Poesie: Das sind stets sehr subjektiv zu empfindende Zustände, und was dem einen kitschig oder banal vorkommt, kann beim anderen an tiefe Gefühle rühren. Als künstlerische

Kriterien sind diese Begriffe eher mit Vorsicht zu genießen. Die niedlichen kleinen Zentauren, Einhorn-Jungen und Genien in der Filmfolge zu Beethovens Sechster Symphonie mögen also als kindlich, naiv oder unangemessen empfunden werden – selbst wenn man die perfekte Choreografie der Szenen würdigt. Aber: Ist vielleicht ihre bezaubernd naive Anmut, ihr jeder Realität entzogenes heiteres Spiel nicht doch eine Annäherung an jenes Beethoven'sche Arkadien, in dem die Landleute unbeschwert sind und der Sturm nicht wirklich bedrohlich? Und in dem die „frohen und dankbaren Gefühle“ eine visionäre Kraft habe, die in einem „realistischen“ Bild unweigerlich in den Kitsch abgleiten würde? Disneys Zeichner dagegen entwerfen eine Welt, die in ihrer Comic-Herkunft eine ganz sanfte, leise Ironie mitbringt, doch in ihrer reinen Imagination bezaubernd unerreichbar bleibt.

Unter dem Filmmusik-Spezialisten [Scott Lawton](#) – er ist Chefdirigent des Deutschen Filmorchesters Babelsberg und arbeitet seit 2005 mit dem Landespolizeiorchester Nordrhein-Westfalen – blieben die Musiker der Neuen Philharmonie Westfalen stets am visuellen Geschehen „dran“. Tempo und Rhythmus werden von den Bildern festgelegt und vom Orchester so gut wie durchgehend punktgenau platziert. Der Klang war kompakt, aber konturenreich und farbig. Die Musiker stellten sich rasch auf die unterschiedlichen musikalischen Welten ein: von der pointierten Rhythmik Tschaikowskys über die rätselvolle Clarté Debussys hin zu den Wagner-Resonanzen in Ottorino Respighis „Pini di Roma“, den klangmalerischen Finessen von Dukas' „Zauberlehrling“ und der gleißenden Brillanz von Strawinskys „Feuervogel“. Und mit der kraftvollen Marianna Shirinyan am Flügel fühlten sich die Westfalen auch in der chromatisch lasziven, nervösen Welt von Gershwins „Rhapsody in Blue“ hörbar zu Hause.

Emotionaler Ausnahmezustand: Grigory Sokolov in Köln – und bald in Gelsenkirchen

geschrieben von Werner Häußner | 27. September 2024

Grigory Sokolov braucht kein „Einspielstück“. Er ist sofort mittendrin. Die einstimmige Melodie zu Beginn von Schuberts Impromptus c-Moll (op. 90,1) spielt er zurückhaltend, tastend, als müsse sie sich ihrer selbst versichern. Dann, sobald sie ihre akkordische Verdichtung erfährt, formuliert er sie zunehmend selbstsicher. Ein zögernder Einwand, eine harmonisch klare Antwort in selbstbewusstem Forte.

Harmonische Erweiterungen, Schärfungen, Modulationen: Sokolov behandelt Schuberts verwickelte Wanderungen wie die Rhetorik einer nuancenreichen Sprache. Nichts ist dem Zufall überlassen, alles in einem dichten Geflecht aufeinander bezogen. Intellektuelle Höchstleistung korrespondiert mit sinnlicher Klarheit. Dieser Schubert sucht seinesgleichen.

Sokolov hat in der Kölner Philharmonie mit den vier Impromptus op. 90 (D 899), mit Schuberts drei Klavierstücken (D 946) und mit der „Hammerklaviersonate“ Ludwig van Beethovens ein denkbar schwieriges Programm in gewohnter Souveränität gemeistert. Wie das c-Moll-Impromptus aus seinen simplen Anfängen in bescheidene Zweistimmigkeit zurücksinkt, dazwischen aber ein riesiger Bogen zu schlagen ist, stellt manuell wenig Probleme, geistig aber umso anspruchsvollere Herausforderungen.



Franz Schubert.
Lithografie des 19.
Jahrhunderts

Auch das zweite in Es-Dur will in seinem Gegensatz von rauschender, brillanter Bewegung und dramatischer Zuspitzung bewältigt sein. Sokolov gelingt das eine so überzeugend wie das andere; er formuliert zu Beginn vollgriffig, in silbrigem Strahlen, ändert aber die Beleuchtung bald und führt das Thema in grandiosem Ton zu Ende. Man ist geneigt, an Franz Liszt zu denken – und in der Tat: Über Karl Czerny, der bis heute zu Unrecht als bloß äußerlicher Virtuose gilt – schlägt sich die Brücke von dem früh verstorbenen Wiener Genius zu dem zwischen Paris, Weimar, Rom und Bayreuth vagierenden Schöpfer des späten romantischen Virtuositums. Sokolov lässt etwas von der Faszination solcher hexerischer Expression aufblitzen und ruft spontanen Beifall hervor.

Mag sein, dass ihm das dritte Impromptu in Ges-Dur am schönsten, innigsten gelingt: ein Gesang in erlesenem Legatissimo, schwärmerische Crescendi, die in leuchtende Piani zurücksinken, ein romantischer Puls im Rhythmus, eine magische Kunst des rubatogestützten Steigerns. Wie Sokolov die „einfache“ Linie in Bewegung hält, wie er – auch im As-Dur-Impromptus – die Melodie dynamisch vielfältig gestaltet fließen lässt, wie er den formenden Gedanken durch kantable

Differenzierung gestaltet: Das würde man sich von so manchem Operndirigenten wünschen!

Sokolov sieht die sieben Klavierstücke als Folge – beim Beifall nach den vier Impromptus erhebt er sich nicht vom Flügel, sondern wartet angespannt, bis er mit den rollenden Triolen des „Allegro assai“ in es-Moll weitermachen kann. Sokolov treibt dieses Stück energisch an, schärft die Punktierungen schroff und schneidend, erinnert im rastlosen Tempo und der leuchtenden Akkordik ein weiteres Mal an Franz Liszt. Im zweiten Stück, in Es-Dur, betont er wieder das Sangliche; im dritten arbeitet er den Rhythmus in trockenem Anschlag aus. Drängend und heftig zupackend verwandelt er Schuberts romantische Anmutung in ein expressionistisches Charakterstück, das mit vollem Recht den ersten enthusiastischen Beifall der vollbesetzten Kölner Philharmonie entzündet.

Und noch einmal Franz Liszt: Er hat die „unspielbare“ Große Sonate für das Hammerklavier nach Beethovens Tod erstmals wieder gespielt. Und Sokolov erinnert daran, dass es in op. 106 nicht mit dem herrischen Fanfarenton des Beginns oder den pathetischen Rhythmen der Durchführung, nicht mit den grotesken Fortissimo-Oktaven des Scherzo oder den hämmernden, kontrapunktischen Sechzehntelläufen des Finalsatzes getan ist. Sondern er zeigt mit seinem Sensus für die Poesie des Beginns, für das Zarte und Leise, wie Beethoven in diesem Sonaten-Ungetüm mit Kontrasten, mit musikalischen Schattenwelten ebenso arbeitet wie mit dem virtuosen Gipfelsturm.

Sokolov artikuliert heftig und kraftvoll, aber noch bewundernswerter ist, wie er im Adagio durch klugen Pedaleinsatz den Zusammenhang wahrt, wie er das langsame Tempo ausfüllt durch einen unendlichen Atem, wie er aber auch Figurationen herb anschlagen und damit aus einer Sphäre wohliger Piano-Wattierung lösen kann. Denn dieses Adagio gewinnt seine schmerzliche Intensität nicht durch Klavier-Belcanto, sondern durch eine extreme Innenspannung, die

Sokolov in einer geradezu anti-romantischen Klarheit fördert. Der Beifall war riesig und ließ erst nach einer halben Stunde und sechs Zugaben erschöpft nach. Auf Sokolovs Auftritt beim [Klavier-Festival Ruhr](#) am 9. Juli in Gelsenkirchen – übrigens mit dem gleichen Programm – darf man sich jetzt schon freuen.

Köln: **Filmklassiker** **„Fantasia“ mit Live-** **Begleitung**

geschrieben von Werner Häußner | 27. September 2024

Filmmusik richtet sich normalerweise aus an den Bildern und Stimmungen, die der Produzent eines Streifens vorgibt. Im Falle von Walt Disneys „Fantasia“ ist das genau umgekehrt: Der Schöpfer von Mickey Mouse ließ Bilder zu Musik komponieren. Er gab seinen Zeichnern weltberühmte Musik zu hören und beauftragte sie, die Klänge in Bildern zu fassen.

Herausgekommen sind zauberhafte Filmsegmente, die Disney selbst zu einem Film zusammenfasste. In „Fantasia“ gibt es kurze erzählende Episoden wie jener legendäre Kampf Miceys mit den widerspenstigen Besen zu Paul Dukas' „Zauberlehrling“; witzige Szenen wie das Ballett der Tiere zu Amilcare Ponchiellis „Tanz der Stunden“; ästhetische Choreografien wie zu Tschaikowskys „Nussknacker“ oder abstrakte Kompositionen wie Zeichnungen zu Toccata und Fuge d-Moll von Johann Sebastian Bach.



„Fantasia“: Mickeys Kampf mit dem Besen. Bild: bb-promotion

Das zweistündige Zeichentrick-Werk sollte ursprünglich „Der Konzertfilm“ heißen, weil dem Besucher zur Musik die Fantasiebilder der Zeichner gezeigt werden sollten. Die Musik, so war geplant, sollte dennoch im Mittelpunkt stehen. Dazu arbeitete Disney mit dem Dirigenten Leopold Stokowski zusammen, der aufgeschlossen war für neue mediale Wege der Musikvermittlung – und der auch im Film auftaucht. Disney hat sogar einen neuen Kino-Sound erfunden, einen Mehrkanal-Ton, den er „Fantasound“ nannte.

Technische Hilfsmittel brauchen die Zuhörer in der Kölner Philharmonie allerdings nicht: Am 3. und 4. April wird „Fantasia“ live begleitet auf Großbildleinwand zu sehen sein. Die Neue Philharmonie Westfalen spielt unter Scott Lawton und mit Marianna Shirinyan am Klavier all die unsterblichen Stücke, die Disney für sein Fantasia-Projekt ausgesucht hatte. Der Klassiker der Filmgeschichte, der 1940 entstand und zwei Jahre später mit zwei „Ehren-Oscars“ ausgezeichnet wurde, beginnt jeweils um 19 Uhr.

Karten: (52 bis 79 Euro): (0221) 280 280.