

Schamlose Klangfarben: Der Dirigent Klaus Mäkelä triumphiert mit Berlioz in der Essener Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 18. März 2023



Klaus Mäkelä und das Orchestre de Paris in der Essener Philharmonie. (Foto: Sven Lorenz)

Klaus Mäkelä ist einer jener Shooting-Stars, die in der Klassik-Szene gerade willkommen sind. Denn die alte Garde der Dirigenten tritt allmählich ab und in der mittleren Altersgruppe sind charismatische Figuren rar.

Da steht er also zum ersten Mal am Pult der Essener Philharmonie, der 27 Jahre alte Finne Klaus Mäkelä, weltweit bei großen Orchestern gefragt und in vier Jahren Chefdirigent des Amsterdamer Concertgebouworkest. Man fragt sich: Ist es das Marketing, das die Aura erschafft? Oder baut der Ruf auf

Ausstrahlung und Können auf? Bei seinem [Kölner Debüt](#) mit Mahlers Sechster am Beginn der Spielzeit 2022/23 hätte man Mäkelä gewünscht, mehr Zeit und Reife mitbringen zu können. Da lieferte er ein sinfonisches Hochglanzprodukt, das die existenziell aufwühlenden Tiefen der Musik überspielte.

Doch Hector Berlioz und seine „Symphonie fantastique“ zerstreuten nun den Verdacht, diese Dirigentenpersönlichkeit müsse sich erst noch ausformen. Da standen Präzision und Brillanz des Orchestre de Paris, das Mäkelä seit 2021 leitet, im Dienst der Sache. Und die heißt bei Berlioz: unbekümmerter Umgang mit der symphonischen Form, unerhörte Farben, ungeheure Rhetorik, ungeahnte Experimente in der Harmonik, von Robert Schumann einst als platt und verzerrt kritisiert. Der Deutsche hat Recht: Die gellende Gemeinheit des Hexensabbats steht – wie zwei Generationen später bei Mahler – nicht für die Raffinesse absoluter Musik, sondern für ein geradezu szenisch gedachtes Programm, dessen Radikalität viele entsetzte, aber andere wie Franz Liszt elektrisierte.

Fieberbrand mit Reserve

Alles beginnt mit einer gelösten Idylle: Mäkelä lässt den lyrischen Beginn sanft aufblühen, heimst erste Bewunderung ein für die fabelhaft abgestufte Mikro-Dynamik, an der sicher die Berlioz-Erfahrung des Orchestre de Paris ihren Anteil hat. Mäkelä hält klug die Reserven für die exaltierten letzten Sätze zurück, lässt den Fieberbrand des Berlioz'schen Opiumrauschs erst verhalten zügelnd. Die heftigen Kontraste, die atemlose Rasanz haben zu warten. Der glühend aufgeladene Ton der Bässe oder das herrlich runde Blech: Sie haben ihre Höhepunkte noch vor sich.

Das Abmischen der Instrumentengruppen, das Verfließen der Farben, der intensive, mit vollem Bogen ausgekostete Klang der Streicher gelingen expressiv – ob sie sonor grundieren oder als dominierende Stimme hervortreten. Mäkelä evoziert mitreißende rhythmische Energie, kann das Orchester aber im Bruchteil

eines Taktes zurückschalten in gelöstes Legato. Takt- und Rhythmuswechsel frappieren und lassen ahnen, wie Berlioz seine Zeitgenossen gefordert und überfordert hat. Der zweite Satz mit seinen Harfen-Effekten und seinem in verschiedenen Beleuchtungen schimmernden Walzer dirigiert er wie eine Opernszene, bedacht auf Rubato und pulsierenden Atem.

Im vierten Satz mit seinem unheimlich grellen Fagott-Marsch brechen dann die Gewalten herein, gefordert von Mäkeläs imperialen Gesten, seiner niedersausenden Faust, dem Aufstampfen mit dem Fuß. Dennoch drängt sich nie der Eindruck bloßen Effekts auf. Infernalischer Lärm und unwirkliches Filigran im Hexensabbat des letzten Satzes sind nicht unkontrolliert entfesselt. Sie folgen mit ihrer ganzen schamlosen Ausnutzung der Klangfarben einer wohlüberlegten Dramaturgie. Für Mahler mag Mäkelä noch manche Erfahrung sammeln müssen – mit Berlioz und dem phänomenalen Pariser Orchester legt er nahe, dass sein Ruf der Persönlichkeit entspricht. Zu hoffen ist, dass man von dem jungen Mann nach diesem Debüt auch in Essen noch hören wird.

Vom Schaum der Ekstase kaum ein paar Flocken

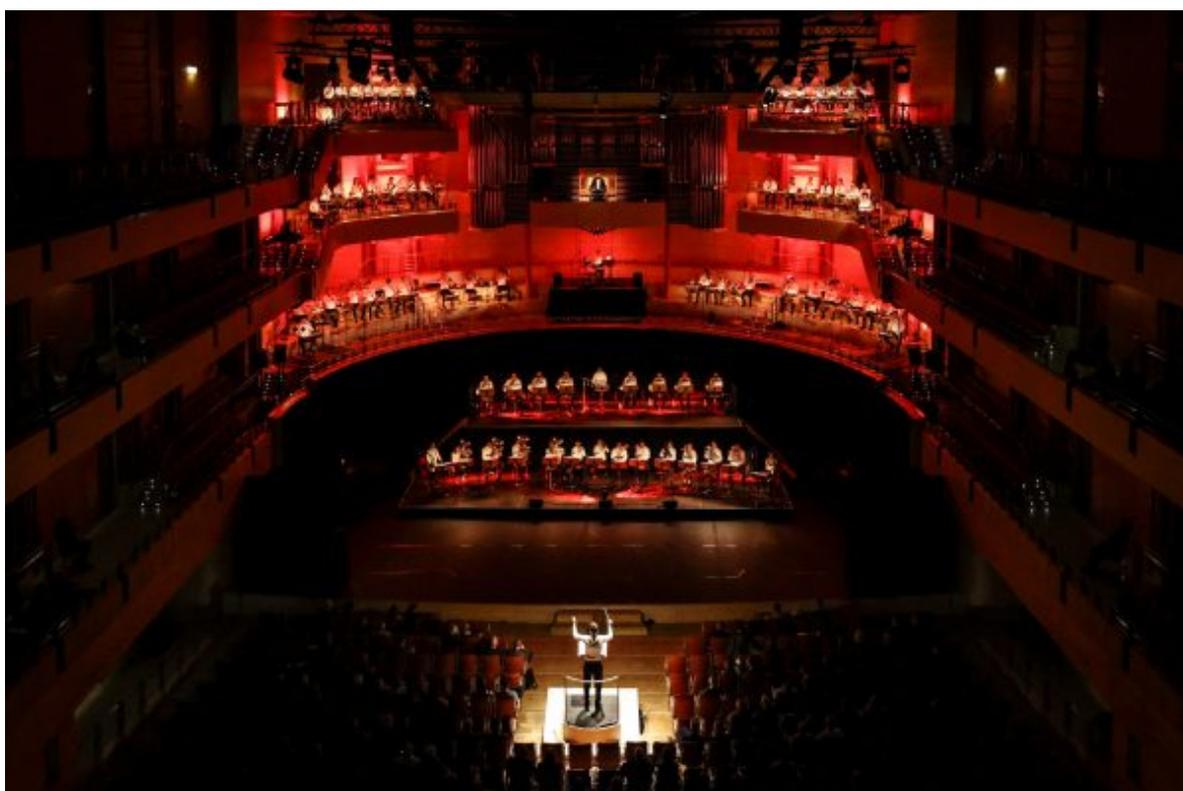


Janine Jansen und Klaus Mäkelä. (Foto: Sven Lorenz)

Vor der Pause ging es weit gesitteter zu: Jean Sibelius' Violinkonzert entbehrt zwar nicht der schwärmerischen Leidenschaft, aber selbst die prägnanten rhythmischen Passagen und die Ausbrüche des Orchesters im letzten Satz bleiben hinter dem Höllenritt von Berlioz zurück. Mäkelä emanzipiert das Orchester zu einem dynamisch wunderbar dosierten, mit kostbaren Farben spielenden Partner der Solistin. Doch die Geigerin Janine Jansen zeigt kein Interesse, ihre schlanke, bisweilen zu Blässe neigende Tongebung expressiv aufzuladen. Das „Espressivo“ will sich in ihrem abgemagerten Ton nicht einstellen, die schwer lastende, leidenschaftliche, mit edlem Sentiment getränkte Melodik des Adagio will Jansen entfetten, aber das löbliche Vorhaben verdünnt den Klang und überzeugt nur in den leisen Momenten. Im Finalsatz fliegen vom Schaum der Ekstase kaum ein paar Flocken.

Satans Gesicht tanzt: Szene aus Stockhausens „Samstag aus Licht“ eröffnet das Festival „NOW!“

geschrieben von Werner Häußner | 18. März 2023



„Luzifers Tanz“ beim Festival „NOW!“ in der Philharmonie Essen. Die Aufstellung der Musiker an der Stirnwand des Alfried-Krupp-Saales ermöglicht es, die szenische Vision Stockhausens anzudeuten. Das rote Licht steht gerne für Teufel und Hölle, aber Stockhausen hatte dem „Samstag aus Licht“ eigentlich die Farbe Eisblauschwarz zugeordnet. (Foto: TuP/Sven Lorenz)

„Lin-ker Au-gen-brau-en-tanzzzz!“ zischt der Bass. Er verkörpert Luzifer, steht im Zentrum der Stirnwand der Essener Philharmonie unter der Orgel und dirigiert ein Gesicht. Es ist die Fratze des Diabolus, des zerstörerischen Geistes. Mit

einiger Fantasie lässt sie sich erschließen aus den nacheinander beleuchteten Segmenten der Wand aus Galerie und Balkonen.

Musiker sitzen dort, spielen, bewegen sich rhythmisch. Am Ende ergeben die rot strahlenden Sektoren so etwas wie ein maskenhaftes Antlitz. Und der Traum des Komponisten und kosmischen Mystikers Karlheinz Stockhausen wird wenigstens in einer Ahnung wahr: In „Luzifers Tanz“ aus seinem Musiktheaterwerk „Samstag aus Licht“ sollte das Harmonie-Orchester aus 70 Bläsern und zehn Schlagzeugern, übereinander gestaffelt aufgestellt, ein Gesicht darstellen. Die Philharmonie Essen hat für diese Vision eine passende räumliche Grundlage.

Wahrscheinlich das anspruchsvollste Konzert der letzten Jahre

Die Deutsche Erstaufführung der Originalversion für Harmonieorchester, Bass, Piccoloflöte und Piccolotrompete von „Luzifers Tanz“ eröffnete das [Festival](#) „NOW!“ für Neue Musik auf spektakuläre Weise. Ein Projekt der Superlative, das wegen seiner fantastisch überzogenen Dimension selbst von großen Institutionen des Musiklebens kaum realisiert werden kann. Nach zwei Jahren Vorbereitung war es in Essen möglich – dank der Kooperation mit allen Musikhochschulen in Nordrhein-Westfalen (Detmold, Düsseldorf, Essen, Köln, Münster). Instrumentalisten aus deren Klassen erarbeiteten sich in 77 Proben über Monate hin Stockhausens visionäres Werk. „Es ist wahrscheinlich das anspruchsvollste Konzert, das wir in den letzten zehn Jahren gemacht haben“, sagte der 2022 an die Oper Köln wechselnde Intendant Hein Mulders.

Der „Samstag“ gehört dem gefallenen Lichtengel

„Luzifers Tanz“ ist die dritte Szene aus Karlheinz Stockhausens „Samstag aus Licht“, einem Teil des gewaltigen, über 30 Stunden dauernden „Licht“-Zyklus, den der Visionär aus Kürten bei Köln zwischen 1977 und 2003 geschaffen hat: sieben

Musiktheaterwerke, benannt nach den Tagen der Woche, im musikalischen Material abgeleitet aus einer „Superformel“ und konstruiert aus Formeln, die ähnlich wie Wagners Leitmotive wiedererkennbar sein sollten. Alle sieben Teile verbindende Personen sind Michael, der schöpferische Engel und Symbol des Göttlichen, Eva, die Mutter, Menschenfrau und Prinzip des Weiblichen, und Luzifer, der reine Geist und eine zerstörende Kraft. Der „Samstag“ ist ganz dem gefallenen Lichtengel gewidmet, der in seinem Tanz die Teile seines Gesichts bewegt: Augenbrauen, Augen, Backen, Nasenflügel, Oberlippe, Zunge, Kinn.



Erfahrener Stockhausen-Dirigent: Adrian Heger.
(Foto: TuP/Sven Lorenz)

Mit einem raumfüllenden rhythmischen Crescendo, dessen Ursprung im Saal kaum ortbar ist, beginnt diese Synthese aus Klang, Licht und Bewegung. Die Musik verändert sich, spaltet sich auf. Dann hört man Reminiszenzen an andere „Tage“ des Zyklus, etwa an den Kampf himmlischer Trompeten gegen die teuflischen Posaunen aus „Dienstag“. Wunderbar gestaltet Christopher Seggelke – stehend, knieend, schließlich liegend – sein Trompetensolo, gedacht als Protest gegen das satanische Tanzvergnügen. Folgerichtig erinnert es an Michaels große Szenen aus „Donnerstag aus Licht“, die Stockhausen für seinen Sohn Markus geschrieben hatte.

Myriam Ghani bringt als „schwarze Katze“ im

„Zungenspitzentanz“ mit ihrer traumsicher artikulierenden Piccoloflöte einen ambivalenten Humor ins Spiel. Adrian Heger, ein erfahrener Stockhausen-Dirigent, koordiniert souverän die weit entfernt und in großen Abständen positionierten Musiker. Klang und Rhythmus, Verschmelzung und Separation, weich schmeichelnde und hart auftrumpfende Passagen gelingen gleichermaßen.



„Luzifers Traum“. (Foto: TuP/Sven Lorenz)

Dem Tanz vorgeschaltet war die erste Szene aus „Samstag aus Licht“: In „Luzifers Traum“ schlüpft der Bass (Damien Pass mit klarer Stimmfülle) aus einem blau beleuchteten Raum vor den Vorhang, macht sich an einem Flügel zu schaffen, wirft sich in einen Liegesessel, als der Pianist aus einer rot dampfenden Spalte auf die Bühne kommt und fällt in Meditation, Trance oder Schlummer. Alphonse Cemin begleitet am Flügel das Murmeln des Schläfers, der öfter bis 13 zählt (Verweis auf das Klavierstück XIII oder auch Zahlenmystik?) oder Worte raunt, bis ein kleiner humoristischer Coup den „Traum“ beendet.

Mit dieser grandiosen Eröffnung haben die Philharmonie Essen und ihre Kooperationspartner eine Messlatte gelegt, nach der

andere Neue-Musik-Festivals ziemlich hoch springen müssen. Dass die weiteren Konzerte unter dem Thema „Mikrokosmos – Makrokosmos“ (das übrigens auch auf Stockhausen verweist) zwar nicht die Größe, wohl aber die Qualität dieser Eröffnung erreichen, davon ist bei der ehrgeizigen Konzeption von „NOW!“ auszugehen.

Das Festival „NOW!“ dauert noch bis 7. November. Programm, Information und Karten unter www.theater-essen.de.

Vom Glück des Vergessens: Die Sächsische Staatskapelle Dresden gastiert mit ihrem Geburtstagsprogramm in Köln

geschrieben von Anke Demirsoy | 18. März 2023



Myung-Whun Chung ist Erster Gastdirigent der traditionsreichen Sächsischen Staatskapelle Dresden. (Foto: Jean-François Leclercq)

Vor Konzertbeginn gibt es einen kleinen Werbeblock. Louwrens Langevoort, seit nunmehr 20 Jahren Intendant der Kölner Philharmonie und Geschäftsführer der KölnMusik GmbH, geht angesichts der Kritik am Hygienekonzept des Hauses in die Offensive.

Der Mund-Nasenschutz, der in Köln während der gesamten Veranstaltung getragen werden muss, schmälere das Musikerleben nicht: „Ich habe das an mir selbst festgestellt. Sie werden sich daran gewöhnen, die Musik wird Sie die Maske vergessen

lassen“, beteuert der Intendant dem halb vermummten Publikum. Wärmstens, ja beinahe flehentlich empfiehlt er dann den Erwerb von Abonnements. Das ist kein Zufall, denn der Besucherrückgang ist offenbar dramatisch. Selbst Pressesprecher Sebastian Loelgen hat die Auslastung der ortsansässigen Zeitung gegenüber „katastrophal“ genannt.



Der Vertrag von Louwrens Langevoort, Intendant der Kölner Philharmonie, wurde bereits im Dezember 2018 bis 2025 verlängert. (Foto: Matthias Baus)

Geduldig warten die Gäste während Langevoorts Ansprache auf den eigentlichen Beginn. Die Sächsische Staatskapelle Dresden, 1548 durch Kurfürst Moritz von Sachsen ins Leben gerufen, ist mit dem gleichen Programm nach Köln gereist, mit dem sie einen Tag zuvor in der Heimatstadt ihren 472. Gründungstag gefeiert hat. Nicht Chefdirigent Christian Thielemann, sondern der dem Orchester seit langem verbundene Koreaner Myung-Whun Chung übernimmt dabei die Leitung. Ihm voran betritt der Pianist András Schiff die Bühne: Der Ungar eröffnet den Abend mit dem 1. Klavierkonzert von Johannes Brahms.

Ein Feingeist wie András Schiff und ein pianistisches Schlachtross wie dieses Erstlingswerk, das der noch junge Brahms sich über Jahre hinweg mühevoll abrang? Das ist eine Kombination, über die Kenner sich wundern mögen. Indessen bezwingt András Schiff den etwa 50-minütigen, sinfonisch

geprägten Koloss auch ohne Kraftmeierei. Innig und lyrisch setzt er mit dem Nebenthema ein, mit einem sanglichen Klang voller Wärme und Tiefe. Statt die Oktaven mit Virtuosenpranke heraus zu donnern, bleibt sein Spiel stets sorgfältig artikuliert, beinahe analytisch. Schiffs Zugriff wirkt zuweilen eher akademisch als heroisch. So bleibt er sich selbst treu, ohne dass es dieser wuchtigen Musik zum Nachteil gereichte.



Sir András Schiff ist der Sächsische Staatskapelle Dresden in der Saison 2020/21 als „Capell-Virtuos“ verbunden. (Foto: Nicolas Brodard)

Im Adagio erreicht András Schiff die ganze Höhe seiner Kunst. Er gestaltet es zu einem inwendig leuchtenden Lied ohne Worte, grüblerisch und weltverloren. Das Orchester begleitet ihn mit so samtig-feinem Pianissimo, dass man den Atem anhalten möchte. Der Pianist nimmt abschließende Rondo eher spielerisch als dramatisch, muss ob der zu bewältigenden Notenmasse aber doch einmal durchschnaufen. Das Intermezzo op. 118/2 von Johannes Brahms, mit dem er sich für den begeisterten Applaus bedankt, fließt in schönster Poesie und mit einem Hauch von Wehmut dahin.

Ohne Pause folgt die 7. Sinfonie von Antonín Dvořák, in der die Sächsische Staatskapelle höchste Erwartungen an

künstlerische Exzellenz erfüllt. Naturlaute tönen uns aus dem ersten Satz entgegen, feines Waldweben der Streicher und silbern sprudelnde Klänge der Holzbläser. Bruchlos wandern die Motive von einer Instrumentengruppe zur anderen: Die Verblendung des Gesamtklangs ist umwerfend edel. Wer jetzt ganz Ohr ist, vergisst die Gesichtsmaske darüber gründlich.

Im Pianissimo, das zarte Transparenz mit romantischem Schimmer verbindet, kommt pure Magie auf. Dieses Orchester lässt keine Wünsche offen: Es hat Feuer und Eleganz, größte Geschmeidigkeit in den Übergängen von einer Lautstärke zur anderen und Holzbläser, die das Wort Intonationsproblem nicht einmal vom Hörensagen zu kennen scheinen.

Im Scherzo entzückt der Wechsel von tänzerischer Beschwingtheit und explosiver Energie. Myung-Whun Chung, der den gesamten Abend auswendig dirigiert, zögert die Rückkehr des Hauptthemas um eine nonchalante Prise heraus. Die Staatskapelle folgt ihm voller Flexibilität und Grazie. Ob die Wiener Philharmoniker das wohl noch charmanter hinbekämen? Das Finale erinnert mit seinem Jubelklang an die Arie der Elisabeth aus Richard Wagners Tannhäuser. „Dich, teure Halle, grüß' ich wieder“: nach der langen Corona-Zwangspause dürfte dieser Anklang in vielen Konzertbesuchern ein Echo finden.

*(Informationen zum Programm der Philharmonie Köln:
<https://www.koelner-philharmonie.de/de/>)*

**Spannende Seelenschau bei
Kerzenschein – Händels**

„Giulio Cesare in Egitto“ konzertant in der Essener Philharmonie

geschrieben von Martin Schrahn | 18. März 2023



Das ausgezeichnete Ensemble Accademia Bizantina hat sich auf die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts spezialisiert. Foto: Giulia Papetti

„Alte Musik bei Kerzenschein“ ist ein über die Jahre gewachsenes und beliebtes Konzertformat der Essener Philharmonie, das vor allem den Kompositionen des Barock ein Podium bietet. Dass Werke zwischen Gregorianik und Renaissance eine eher kleine Rolle in der Programmgestaltung spielen, mag bedauerlich sein. Doch die meisten Spezialensembles, die besonders in den letzten Jahren wie Pilze aus dem Boden geschossen sind, widmen sich eben vornehmlich der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Wenn dann große Namen wie etwa Cecilia Bartoli, Magdalena Kožená oder Joyce DiDonato sich als Ausgräberinnen barocker Raritäten präsentieren, ist der Zuspruch des Publikums gewiss. Die Sängerinnen, und viele andere mehr, haben gewissermaßen

den zweiten Hype um die Barockmusik ausgelöst – nach der ersten großen Welle, die den Pionieren der Originalklangbewegung zu danken ist, wie etwa den Dirigenten Nikolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood oder Trevor Pinnock.

In Essens Philharmonie hat nun die „Kerzenschein“-Reihe mit einer der schon seinerzeit beliebtesten Händel-Opern begonnen, dem „Giulio Cesare in Egitto“. Die konzertante Aufführung, in italienischer Sprache mit deutscher Übertitelung, ganz ohne trendige Regieeinsprengsel, geschickt komprimiert auf drei Stunden Spieldauer, entpuppt sich als äußerst spannende, musikalisch ziemlich hochkarätige Angelegenheit.

Die Gesangkunst und mimische, teils auch körperbetonte Gewandtheit der Solisten illustriert disparate Seelenzustände aufs Feinste. Und die Accademia Bizantina unter Leitung von Ottavio Dantone musiziert auf historischem Instrumentarium so gefühlvoll wie zupackend. Nur gelegentlich vermissen wir den kernigen Impuls, die vorwärtsdrängende Dramatik. Andererseits verfügt das Ensemble über einen sehr homogenen Klang, gibt sich elastisch in der Phrasierung.



Impulsiv in der Rolle des Caesar: Der Countertenor Lawrence Zazzo.

Foto: Justin Hyer

Händels Oper, 1724 in London uraufgeführt, erzählt von Julius Caesar, der in Ägypten ein Reich und das Herz der Königin Cleopatra gewinnt. Das können auch ihr intriganter Bruder Tolomeo und dessen willfähriger Lakai Achilla nicht verhindern.

Caesar will den besiegten Feind Pompeo eigentlich großmütig begnadigen, der allerdings von Tolomeo bereits gemeuchelt wurde. Pompeos Frau Cornelia und beider Sohn Sesto schwören blutige Rache. Über drei Akte spannt sich ein dichtes Geflecht aus Drohungen, Kampf, Todessehnsucht – und Liebesschwüren. Händels Figuren sind alles andere als schematisch geformte Charaktere, vielmehr menschliche Wesen mit Stärken und Schwächen.

Entsprechend entgeht die Musik des barocken Meisters jedweder Gleichförmigkeit, keine Arie ist wie die andere, es herrscht die fantasievollste Vielfalt. Sei es, dass Soloinstrumente die menschliche Stimme unterstützen, sei es, dass Rezitative und Arien zu größeren Szenen ausgeweitet werden.

Verzichtet hat Händel hingegen auf den Einsatz von Chören und einkomponierten Exotismen. Würde dieser „Caesar“ auf der Bühne szenisch reduziert gegeben, ohne Ausstattungspomp und Massenaufzüge von Statisten, hätte er als ein solches Kammerstück durchaus seinen Reiz. Dafür ist die konzertante Essener Aufführung, in der es auf die Agilität der Stimmen, Mimik und Gestik ankommt, jedenfalls kein schlechtes Beispiel.



Emöke Paráth singt die Cleopatra gleichermaßen kokett, stolz und melancholisch.
Foto: TUP

Dabei wirkt der Countertenor Lawrence Zazzo in der Titelrolle fast schon zu impulsiv. Andererseits gibt er aufs Schönste den verliebten Schmeichler und findet wunderbar verschattete Töne als ein Zweifler, der weiß, dass auch ein Mächtiger sterblich ist.

Die Sopranistin Emöke Baráth entpuppt sich als so kokette, stolze wie charmante Cleopatra, deren Auftrittsarie einen Hauch von Chanson versprüht. Mit großer Leichtigkeit meistert sich die Koloraturen. Und als Gefangene ihres tyrannischen Bruders Tolomeo formt sie ein ergreifendes Lamento. Den Erzschurken singt Filippo Mineccia, ebenfalls ein Counter, mit überbordender Energie. Ihm zur Seite, mit markantem Bariton, Riccardo Novaro (Achilla).

Auch das Racheduo Sesto/Cornelia ist mit Julie Boulianne/Delphine Galou stark besetzt. Boulianne besticht mit furiosem Mezzo, während Galous Alt zwar ein wenig zu fein klingt, ihre sanften Arien aber durchaus berühren. Mitreißend

hingegen die Gestaltung der Rezitative, voller Emotionen. Alles im übrigen zur Begeisterung des Publikums, das jede große Arie lustvoll beklatscht.

Romantischer Zauberklang und impressionistische Fehlfarben – der russische Pianist Arcadi Volodos zu Gast in Essen

geschrieben von Martin Schrahn | 18. März 2023



Arcadi Volodos, Meister des Klangs und Virtuose. Foto: Marco Borggreve

Arcadi Volodos sahen und hörten wir zuerst im Jahr 2001. Damals eröffnete der russische Pianist die groß angelegte Reihe „The Next Generation“, die der Dortmunder Verleger und Kunstliebhaber Bodo Harenberg ins Leben gerufen hatte. Es war ein gleichermaßen aufregendes wie denkwürdiges Konzert.

Denn da präsentierte sich ein kraftvoll zupackender Virtuose, ein flinker Fingerakrobat, dessen Raserei am Klavier das Publikum taumeln ließ. Volodos, zu jener Zeit 28 Jahre jung, war schon kein gänzlich Unbekannter mehr, doch sein künstlerischer Reifeprozess sollte erst noch folgen. Ja, der Russe zählte gewiss zu jener Generation, die das 21. Jahrhundert pianistisch prägen würden.

Doch Volodos, den findige PR-Strategen sofort als neuen Horowitz anpriesen, war von Beginn an mehr denn ein kraftstrotzender Tastenlöwe. Sein subtiler Klangsinn bestach mindestens genauso, und sein Dortmunder Konzert bestand ja nicht nur aus Liszt'schem Furor, sondern etwa auch aus der Annäherung an Brahms' Tiefsinn. Fortan jedenfalls wollte Volodos weg vom Effekt, hin zur reflektierenden Deutung.

Wir erlebten den russischen Pianisten dann oft, nicht zuletzt als Gast des Klavier-Festivals Ruhr, und jetzt wieder in der Essener Philharmonie, in der Reihe „Piano solo“. Er wirkt gelassen, die Musik fließt ihm wie von selbst aus den Fingern, und die vor allem leisen Zauberklänge, die er seinem Instrument entlockt, sind von enormer Sogkraft. Im Saal ist es auffallend still, wenn Volodos im diffusen Dämmerlicht die Melodien modelliert, wenn sich nahezu impressionistische Momente auftun, und das bei Werken von Robert Schumann, Johannes Brahms und Franz Schubert.

So offenkundig also des Solisten Stärke in klangvoller Gestaltungsmacht liegt, so ohrenfällig offenbart sich zugleich seine Schwäche. Volodos kann ein Legato derart verdichten, dass jegliche Trennschärfe verloren geht. In Schumanns „Papillons“ erscheinen diese aparten Charakterstücke als teils martialisch aufgeplusterte Gebilde, exaltiert in ihrer Art, künstlich dramatisiert durch seltsame Tempoverzögerungen. Der kindlich naive Geist, den Schumanns Miniaturen oft prägen, ist vertrieben. Stattdessen spricht hier bereits der ernste, vergrübelte Brahms.

Bei dessen Klavierstücken op. 76 ist Volodos in seinem Element. Der Pianist wühlt sich ins dichte Klanggeflecht dieser Musik hinein, gibt den je vier Capriccios und Intermezzi ihr eigenes dramatisches Gewand, mal extrovertiert, mal ganz intim klingend. Volodos erzählt und reflektiert, hier tatsächlich ohne seinem Hang nachzugeben, sich allzu lang auf Inseln des Klangs zu verlieren. Dann nämlich entstehen jene pointillistisch-impressionistischen Effekte, die im Gefüge der musikalischen Romantik wie Fremdkörper wirken.

Frei davon ist auch Volodos' Deutung von Schuberts später A-Dur-Sonate nicht. Die oft schlicht gewebten Melodien, ihre vielbeschworenen „himmlischen Längen“ können sich bisweilen nicht in aller Ruhe ausbreiten, wirken klanglich überfrachtet. Nur im zweiten Satz gelingt es dem Interpreten, das stille, kleine Thema als traurige Weise aufklingen zu lassen, im schärfsten Kontrast zur abrupt folgenden, wie improvisiert dahingeworfenen Raserei, kulminierend in hämmernden Schmerzakkorden. Welch' ein Albtraum!

Am Ende aber, im Rahmen der sechs (!) Zugaben, besinnt sich Arcadi Volodos seiner spieltechnischen Wurzeln. Ernesto Lecuona's „Malagueña“, in des Pianisten Arrangement, sprüht und funkelt, grollt und lodert flammenhell. Zirzensik auf höchstem Niveau – Jubel!

**Atem seliger Liebe: Daniel
Harding und das Mahler**

Chamber Orchestra in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 18. März 2023



Daniel Harding. Foto: Julian Hargreaves

Beim Leipziger Mahler-Fest vor fünf Jahren hinterließ Daniel Harding mit dem Mahler Chamber Orchestra nicht eben den besten Eindruck: Er ebnete die schroffen Gegensätze, das Verstörende und das Heitere der Vierten Symphonie in einer gekonnt brillanten Darstellung ein. Anders nun in Essen: In der „Auferstehungssymphonie“ in der Philharmonie kam ihm der Blick auf die Einheit der Musik entgegen.

Denn Mahlers Zweite vereinigt zwar die heterogenen Formen der musikalischen Traditionen ihrer Zeit. Rudolf Stephan nennt in seiner Analyse „hohe“ und „niedere“ Musik, Instrumentales und Vokales, Sonate und Volkslied, Choral und Ländler. Aber die Symphonie, und das macht Daniel Harding in seiner schlüssig-geschlossenen Darbietung deutlich, schöpft ihre Wirkung weniger aus grellen Gegensätzen, sondern aus dem Sog, der zum Finale führt: „Aufersteh'n, ja, aufersteh'n wirst du“ verkünden da der mit wundervollem Piano ansetzende Chor der Mahler Chamber Orchestra Academy und der aufblühende Sopran Christiane Kargs.

Allenfalls hätte der Ausbruch des Ekels im dritten Satz greller tönen, radikaler formuliert sein können. Die wundervoll schwebenden Streicher-Pianissimi des Mahler Chamber

Orchestra – in riesiger Besetzung –, die elegischen Holzbläser-Soli banden sich eher an den lyrischen zweiten Satz als einen Kontrast zu betonen. Aber sie entsprechen andererseits der „ruhig fließenden Bewegung“, die Mahler für den mittleren seiner fünf Sätze fordert.

So mag die Prater- und Zirkusmusi noch so grinsend stampfen und blasen: Der große Atem, den Harding unverstellt strömen lässt, führt letztendlich zu Liebe, seligem Wissen und Sein, wie Mahler in seinem ursprünglichen „Programm“ schreibt. Dass Harding auch die „Totenfeier“ des ersten Satzes, ursprünglich als „symphonische Dichtung“ gedacht, in diese Bewegung eingebunden sieht, ist nur konsequent.

In seiner klugen Einteilung dynamischer Wirkkräfte hat Harding für die Apotheose des letzten Satzes mit Glocken und Orgel noch Reserven gelassen. Entsprechend monumental stellen das Mahler Chamber Orchestra und der von Alexander Eberle einstudierte Chor diesen Gipfelpunkt aus. Auch Bernarda Finks Alt preist mit freiem Ton den Weg vom Tod zum Licht.

Der Schmelz des Mahler Chamber Orchestras lässt keine Schlacken zu: Die Explosionen des Trauermarschs im ersten Satz ereignen sich glühend homogen, die brucknerisch anmutenden Streicher-Idyllen meiden sprödes Kräuseln. Holz und Blech strahlen ganz locker Zaubertöne in den Raum. Und zu Beginn zeigen die Kontrabässe mit entschiedenem Schritt: Bei Mahler geht es um alles andere als um verzärtelte Idyllen. Die sind, wenn sie erscheinen, immer nur Erinnerung an das Ersehnte: Erlösung.

Die Pranke des wilden Bären: Denis Matsuev in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 18. März 2023

Aber holla: Wenn Denis Leonidovich Matsuev auftritt, gibt's für den Steinway kein Pardon. Der in Irkutsk geborene und von seinem Vater unterrichtete Russe verkörpert Eigenschaften, die man gemeinhin mit der „russischen Schule“ verbindet: stählerne Energie, gewaltiger Ton, dräuende Romantik. Und dazu phänomenale Treffsicherheit in Skalen, Grifffolgen, Oktavparallelen und was derlei virtuoses Handwerk noch mehr ist.

Ein amerikanischer Kritiker [schrieb](#) über ein Matsuev-Konzert, er habe in seiner fast sechzigjährigen Laufbahn noch nie ein Klavier so laut gespielt erlebt. Nun denn: Matsuev schafft es auch, die Essener Philharmonie so zu erschüttern, dass man in der Stille zwischen den Orkanen besorgt auf mögliches Knirschen der Stahlträger lauscht.



Die Philharmonie in Essen.
(Bild: Werner Häußner)

Matsuev wollte sich zunächst nicht als Extrem-Pianist einführen: Mit Peter Iljitsch Tschaikowskys Zyklus „Die

Jahreszeiten“ stellte er – passend zum in Deutschland kaum wahrgenommenen 175. Geburtstag des Komponisten – ein mindestens so viel Zartheit wie Zugriff forderndes Werk an den Anfang seines Auftritts beim Klavier-Festival Ruhr. Und enttäuschte alle, die sich von altrussischer Kraft bestätigt sehen wollten. Matsuev spielt mit durchaus kernigem Anschlag; Verzärtelungen sind seine Sache nicht. Aber er gestaltet nicht ohne Poesie: wenig Rubato, aber sorgsam gebildetes Mezzoforte; sanft formuliertes Selbstbewusstsein in den „Weißen Nächten“, poetisch-melodienselige Reminiszenzen an Tschaikowskys Tatjana aus „Eugen Onegin“ in der „Barkarole“.

Natürlich geht es auch zur Sache, wenn Matsuev das „Lied der Schnitter“ (alles andere als „moderato“) als frischfröhlich gedroschenes folkloristisches Intermezzo versteht. Oder wenn er die herbstliche Jagd im „September“ als effektsicheres Schaustück vorführt, bei dem sich das Martellato schon gefährlich nahe an Großvirtuosen wie Skrjabin oder Prokofjew heranhammert. Im „November“ streift Matsuev gar eine versonnene Melancholie; den „Dezember“-Walzer stattet er mit schwingender Melodik und gekonnten Salon-Fermaten aus. Kein übler Eindruck also zu Beginn; das „Russische“ des Denis Leonidovich scheint durchaus gebändigt und reflektiert.

Auch die kurze cis-Moll-Sonate Alexander Skrjabins (op. 2/1) hätte gefallen können: Matsuev wählt einen entschiedenen, aber nicht dröhnenden Ton, nimmt sich zurück und führt das Auf und Ab der Achtelfigur immer wieder ins Mezzoforte. Das wäre recht schön und schlüssig gewesen, hätte man nicht Benjamin Mosers energetisch dosierte Gestaltung drei Tage vorher in [Haus Fuhr in Werden](#) erlebt. Da klangen doch differenziertere Farben mit, da war das Spektrum der Dynamik elaborierter – und so Skrjabins Anweisungen treffender umgesetzt. Aber gut: Matsuev wählt einen „heroischeren“ Ton, sieht in der Etüde eher die geschichteten Akkorde als einen melodischen Verlauf. Ein Beispiel, wie grundverschieden die Zugänge zu einem Stück sein können.

Dann die dis-Moll-Sonate (op. 8, Nr. 12) Skrjabin's: Jetzt erfreut sich Matsuev an den Läufen, die er mit machtvollem Bassfundament stützt und rauschend durchzieht. Jetzt zeigt er, wie er „patetico“ liest: formidable Konsequenz in der Phrasierung, erfolgreiches Überwinden irrwitziger technischer Hürden, zustoßende Finger wie Maschinen in einer alten Ruhrpott-Fabrik. Das reißt mit; der Beifall war merklich animierter als nach den Tschaikowsky-Miniaturen. Poesie heizt eben nicht an.

Nach der Pause fielen alle Hemmungen. Jetzt kam der Virtuose alten Stils zum Durchbruch. Werbegazetten und Lobhudel-Kritiken auf der Suche nach „Ausnahme“-Pianisten hatten Matsuev ja schon zum neuen Horowitz gekürt, und er hat das Etikett noch bekräftigt durch eine 2005 erschienene CD mit dem Titel „Tribute to Horowitz“. Aber um an den Altmeister aller Virtuosen heranzukommen, fehlt dem Vierzigjährigen aus Sibirien die Subtilität, die grandseigneurhafte Individualität und die ironische Distanz des Alten. Robert Schumanns „Kreisleriana“ transformiert er vom zerrissenen romantischen Seelenbild zum Futter furioser Exaltationen.

„Äußerst bewegt“ bedeutet für Matsuev rasant und forsch; „sehr innig“ ist bei ihm heroisch geladen. Ein Schumann voller Saft und Kraft, aber ohne in sich gekehrtes Betrachten, ohne jenseitige Feierlichkeit, auch ohne bohrendes Grübeln. Wobei Matsuev den „Kreisleriana“ durchaus interessante Facetten abgewinnt, etwa, wenn er sich in den beiden langsamen Teilen mit Noblesse zurücknimmt, wenn er das „Lebhafte“ groß und frei, mit kraftvollen Bässen selbstbewusst, aber nicht verdonnert spielt.

Nach der fulminanten Geste des Beginns war dann klar, wohin Sergej Rachmaninows b-Moll-Sonate op. 36 getrieben wird: Jetzt endlich kann Matsuev den wilden Bären geben, jetzt kann er mit Liszt-Ekstase, mit Prokofjev'scher Brutalität dem Flügel zeigen, wo die Grenzen der Materie liegen. Ob die grollenden Bassgewitter, ob die aufzischenden Diskantblitze, ob der

Tumult der rasenden Finger noch den Noten entsprachen, weiß in dem Toben entfesselter Elemente wohl nur noch der liebe Gott.

Trotzdem: Matsuev entdeckt auch in dieser Sonate Momente des Nachsinnens, im „Lento“ sogar etwas wie andächtige Versonnenheit. Würde er in dem Stück durch mehr Kontrolle einen inneren Zusammenhang herstellen, könnte er das Zurücknehmen aus dem Ruch sentimentaler Ruhepausen befreien.

Konzept hin, Konzept her – die Zuhörer schrien elektrisiert auf, als Matsuev seine letzten Kraftkaskaden in den Raum gepulvert hatte. Und sie erklatschten sich fünf Zugaben, darunter Anatoli Ljadows impressionistische Porzellanton-Miniatur „The Musicbox“ op. 32 und eine einem grollenden Bergsturz gleich kommende Bearbeitung von Edvard Griegs „In der Halle des Bergkönigs“ in eigenem Arrangement.

Nur wenige echte Premieren – doch das Aalto-Theater präsentiert anregenden Spielplan

geschrieben von Werner Häußner | 18. März 2023



Das Essener Aalto-Theater.

Foto: Werner Häußner

Mit einem Juwel aus dem tschechischen Operschaffen startet das Essener Aalto-Theater am 26. September in die Spielzeit 2015/16: GMD Tomáš Netopil dirigiert zum ersten Mal in seiner Laufbahn Bohuslav Martinůs „The Greek Passion“. Der Komponist dieser Oper nach dem Roman „Griechische Passion“ (1948) von Nikos Kazantzakis wurde vor 125 Jahren geboren.

Mit „Elektra“ kehrt ein Schwergewicht des Strauss-Repertoires ans Aalto zurück. Prokofjews „Die Liebe zu den drei Orangen“ bereichert den Essener Spielplan mit einer skurril-burlesken Variante von Humor, während der Klassiker „Il Barbiere di Siviglia“ zwar das schmale Essener Rossini-Portfolio nicht erweitert, aber einen frech-spritzigen Abend für das breite Publikum verspricht.

Regie führt bei Rossini der durch seinen Bayreuther „Holländer“ bekannt gewordene Jan Philipp Gloger. Für Martinů engagierte Intendant Hein Mulders einen tschechischen Regisseur: Jiří Heřman, 2007 bis 2012 Künstlerischer Direktor der Prager Nationaloper, hat dort viel inszeniert, unter anderem Martinůs „Marienspiele“ und Antonín Dvořáks „Der Jakobiner“ mit Netopil am Pult (2011).



Hein Mulders, Intendant der Philharmonie und des Aalto Theaters Essen. Foto: Philharmonie Essen

Von den fünf Premieren – für ein Haus von der Größe Essens zu wenig – sind drei Kooperationen: Prokofjews Oper kommt aus Amsterdam in einer Inszenierung Laurent Pellys. Die „Elektra“ hat David Bösch 2014 in Antwerpen/Gent erarbeitet. Und „Faust“ kommt in der Interpretation von Philipp Stölzl von der Spree an die Ruhr. In zwei Monaten, am 19. Juni hat Charles Gounods Oper an der Deutschen Oper Premiere.

Operetten- und Musical-Freunde gehen auch bei den Wiederaufnahmen leer aus: Einer Rückkehr der „Csardasfürstin“ standen Dispositionsgründe entgegen, ein neues Musical ist vorerst nicht vorgesehen, gab Mulders bekannt. Dafür versprach er für die nächste Spielzeit eine neue große Operettenproduktion.

Unter den dreizehn Wiederaufnahmen rangieren mit den Puccini-Opern „Madama Butterfly“, „La Bohème“ und „Tosca“ drei ausgesprochene Publikumsliebliche. Verdi ist mit „Macbeth“, „Ballo in maschera“, „Aida“ und „La Traviata“ vier Mal vertreten, Mozart mit seinen zwei maßstabsetzenden Werken „Die Zauberflöte“ und „Don Giovanni“. Von Wagner kehrt lediglich „Der fliegende Holländer“ zurück; die verdienstvolle slawische Linie des Hauses bleibt mit Dvořáks „Rusalka“ präsent.



Kommt wieder: „Giselle“ mit der berühmtesten von Adolphe Adams Ballettmusiken. Foto: Bettina Stöss/Aalto-Ballett

Im Ballett sind derzeit innovative künstlerische Impulse nicht zu erwarten: Ben Van Cauwenbergh arbeitet seit Jahren die „Top Ten“ des gängigen Repertoires ab; in der nächsten Saison erwartet das Essener Publikum am 24. Oktober folglich ein neuer „Nussknacker“.

Als zweite Premiere präsentiert das Aalto-Ballett unter dem Titel „Archipel“ vier zwischen 1986 und 2002 entstandene Kreationen des legendären Jiří Kylián: „27‘52“ mit Musik von Gustav Mahler und „Petite Mort“ sind viel gezeigte Klassiker, dazu kommen die von Mozart inspirierten „Sechs Tänze“ und „Wings of Wax“. Unter den fünf Wiederaufnahmen sind „Giselle“ und die Uraufführung der laufenden Saison, „Odyssee“.

Begleitprogramme, Einführungsmatineen und das Kinder- und Jugendprogramm „Abenteuer Aalto“ bewegen sich auf gewohnt hohem Niveau. Vom 14. bis 20. März 2016 zeigen die TUP-Festtage, wie sich die fünf Sparten der Theater- und Philharmonie Essen GmbH miteinander inhaltlich verbinden – eine Perspektive, die etwa auch in den Querverweisen zwischen Opern- und Konzertprogrammen immer deutlicher spürbar wird. Unter dem Thema „Unbeschreiblich weiblich“ sollen Heldinnen der Antike und Frauen in der heutigen Kulturszene in Klang und Wort, reflektierender Theorie und szenischer Praxis aufeinander treffen.

Verkannte Moderne: Essener Philharmoniker mit spannendem Programm

geschrieben von Werner Häußner | 18. März 2023

Seltsame Wege geht die Geschichte manchmal: Was bleibt? Was wird vergessen? Von der spannenden Zeit der anbrechenden musikalischen Moderne im deutschen Sprachraum bis zum Ersten Weltkrieg, auch von der Vielfalt in den Zwanziger Jahren, ist wenig geblieben: Richard Strauss vor allem; auch der erst seit wenigen Jahrzehnten wiederentdeckte Gustav Mahler. Und natürlich die Wiener Schule, gehätschelt von den „Fortschrittlichen“ nach dem Krieg, wenig geschätzt von einem auf Genuss und Wiedererkennungswert fixierten Publikum.

Entsprechend abgemagert war, was Dirigenten und Orchester für ihre Abo-Reihen – manchmal bis heute – auswählen. Und so war das Schönste am Neunten Sinfoniekonzert der Essener Philharmoniker das ungewöhnliche Programm mit drei Aspekten der Moderne, das sich nicht wieder in den Göttern des Genres erschöpfte.

Der erste verbindet sich mit [Max Regers](#) „Lustspiel-Ouvertüre“ von 1911, das Werk eines einst gefeierten Sonderlings, dem die technische Brillanz des Komponierens über alles ging. Man wagt nicht sich vorzustellen, welches „Lustspiel“ die Musik hätte einleiten sollen. Reger führt in dem dicht gewebten Satz alles vor, was ein Meisterkomponist zu beherrschen hat: Sonatenform, Haupt-, Neben- und Seitenthema, kunstfertige Kontrapunktik, Abwandlung, Kombination und Verarbeitung des thematischen

Materials, rasante Modulationen. Man staunt, was in knapp zehn Minuten alles an formaler Kreativität möglich ist.



Hyeyoon Park. Foto: Giorgia Bertazzi

Aber die Lust ist – mit Verlaub – die eines geschickten Handwerkers: Taucht einmal ein melodischer Gedanke, eine rhythmische Figur auf, gehen sie sogleich im Mahlstrom der Polyphonie unter. Das mag alles mit intellektuellem Gewinn zu lesen sein; mit sinnlicher Lust zu hören ist es nicht.

Gastdirigent Patrick Lange tat nichts, um Regers artifizielles Geflecht durchsichtig zu machen. Die Philharmoniker produzierten einen Klang so fett wie die Braten, die der Ur-Oberpfälzer zu verschlingen pflegte. Die Bruchstücke Mendelssohnscher Pianissimo-Fragilität oder Nicolaischen Rhythmus-Charmes reichen nicht, um die üppige Zubereitung leichter zu machen.

Im atonalen Frost verwelkt

Ein zweiter Aspekt der Moderne: Erich Wolfgang Korngolds Violinkonzert, eine 1947 uraufgeführte romantische Spätblüte, schnell verwelkt im atonalen Frost der Nachkriegszeit. Das Gegenteil von Reger: süffige Melodielinien, schmeichlerische Harmonik, statt inneren symphonischen Zusammenhangs ein rhapsodisches Zitieren aus Korngolds Filmmusiken. Kein Wunder, dass eine technikverliebte musikalische Epoche diese kunstvoll assoziativ verknüpfte Musik nicht würdigen konnte. Korngold

galt als Edel-Kitsch mit dem sentimental-süßlichen Odeur der Operette.

Dass dem nicht so ist, dass Korngold, das „Wunderkind“ des Wiener Fin de Siècle, sein „Handwerk“ souverän beherrschte, ist auch im Violinkonzert ablesbar. Die Überleitungs- und Durchführungspassagen des ersten Satzes verlangen Musikalität und Formgespür – bloßer üppiger Ton reicht da nicht. Auch nicht für das Seitenthema: Es erinnert an den Opernkomponisten Korngold, dessen „Tote Stadt“ mittlerweile wieder zum Repertoire gehört.

Hyeyoon Park spielt mit leuchtendem Ton und angemessener Aufmerksamkeit für den Gehalt jenseits sinnlicher Vordergründigkeit. Aber für die erotisch glühende Melodik ist der Porzellanton der 1992 geborenen Koreanerin zu kühl – auch wenn sie mit siebzehn Jahren mit diesem Konzert den ARD-Wettbewerb gewonnen, auch wenn die Kritik die natürliche Süße ihres Tons gepriesen hatte.

Den schwelgerischen Überschwang einer Anne-Sophie Mutter braucht es nicht, aber die Kantilene darf blühen, der Ton hin zu befreiender Fülle drängen. Der transparente zweite Satz überzeugt eher: Hyeyoon Park gestaltet die Phrasierung manchmal verletzlich filigran, findet dezentes lyrisches Schimmern. Hier zeigt sie, wie sie mit Tönen modelliert.

In den spieltechnischen Raffinessen des dritten Satzes ist sie in ihrem Element: leichtfüßige Staccati, ein pfeffriger Tarantella-Rhythmus, mit souveränem Schwung durchformulierte Melodik, Temperament in der Stretta. Der Beifall war begeistert – sicher auch, weil das Orchester bemüht war, Korngold vom Klischee der Filmmusik – mit der er höchst erfolgreich war – wegzurücken. Das bei der Uraufführung heftig getadelte Vibraphon jedenfalls bringt wie andere Instrumente des reichen Schlagwerks wunderbare Schattierungen in die Farbpalette des klassischen Instrumentariums.

Musikalische Meisterschaft und philosophischer Tiefgang

Zum Dritten schließlich Alexander Zemlinskys „Lyrische Sinfonie“ von 1924. Sie verbindet technische Meisterschaft, formale Reflexion, sinnliche Unmittelbarkeit und philosophischen Tiefgang. Die sieben Liebesgedichte von Rabindranath Tagore spiegeln die unnennbare Sehnsucht, das abgründige Verlangen, das ruhe- und ziellose Begehren der Zeit wider, spielen mit bedeutungsvollen Naturmotiven und symbolträchtigen Bildern. Zemlinsky findet dafür einen hochdifferenzierten Ton, nutzt den Reichtum des Orchester-Instrumentariums gedankenvoll und virtuos aus, kennt die rhythmische Schärfe, das raunende Piano, die Majestät des Blechs.

Wieder lassen es die Essener Philharmoniker an subtiler Modellierung des Klangs fehlen. Dirigent Patrick Lange dämpft nicht ab, daher ist das Orchester oft zu laut, zu wenig atmosphärisch im Klang. Der Bariton Heiko Trinsinger schöpft in der Deutung der Worte aus seiner Erfahrung, setzt seine große, nach wie vor flexible Stimme ein. Katrin Kapplusch ringt ihrem Sopran gestoßene Töne, ein hartes Vibrato und schrille Höhen ab. Zemlinskys raffinierte Klangwelten wurden umrundet, aber nicht erobert.

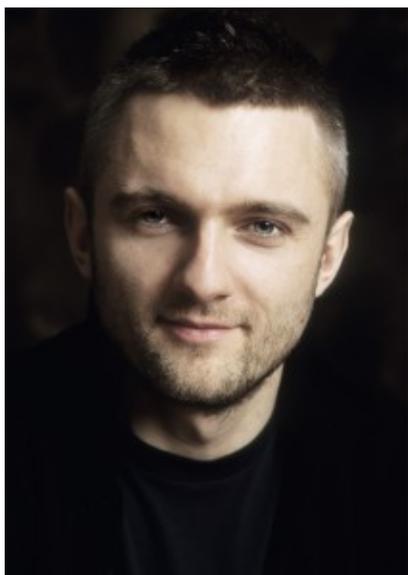
Informationen:

<http://www.essener-philharmoniker.de/sinfoniekonzerte/9-sinfoniekonzert-der-essener-philharmoniker-lyrisch.htm>

Kein Wunsch bleibt offen:

Essener Philharmoniker erkunden die „russische Seele“

geschrieben von Werner Häußner | 18. März 2023



Der Dirigent Kirill Karabits. Foto: Sussie Ahlburg

Eines muss man dem neuen Essener Generalmusikdirektor Tomáš Netopil lassen: Die Programme der Sinfoniekonzerte sind abwechslungsreich geworden und verlassen sich nicht vornehmlich auf den – durch häufige Aufführung eher abgewetzten als aufpolierten – Glanz gängiger „Meisterwerke“. Statt beim Stichwort „Russische Seelenklänge“ wieder einmal bei Tschaikowsky herumzuschwelgen, bot das siebte Sinfoniekonzert der Philharmoniker mit Mussorgsky (in der Überformung durch Nikolai Rimski-Korsakow), Skrjabin und Rachmaninow wahrhafte Seelen-Musik aus der geistesgeschichtlich spannenden Epoche vor dem Ersten Weltkrieg.

„Seele“ also nicht gleichgesetzt mit Sentiment, sondern in

ihren rätselvollen Tiefen erforscht durch Kompositionen, die dem Symbolismus der Literatur und Bildenden Kunst und der radikalen philosophischen Selbstbespiegelung eines Friedrich Nietzsche anverwandt sind. So geht Programm!

Insofern ist es auch konsequent, von Modest Mussorgskys „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ nicht die kühne, schroffe Urfassung zu spielen, sondern Rimski-Korsakows luxuriöse, aber auch glättende Version. Dennoch: Es bleiben genug exzessive Orchesterfarben, rhythmische Grotesken, grelle Entladungen, um die Essener Orchestermusiker ihr Können vorführen zu lassen. Der Dirigent des Abends, Kirill Karabits, gehört unter den vielen neuen Kapellmeistern, die in Essen für Abwechslung und Qualitätssicherung sorgen sollen, zu den erfreulicheren Gästen: Er bringt offenbar das Gespür und die Technik mit, Schärfe und Konturen, Farben und dynamische Steigerungen detailliert und dennoch im Überblick zu entfalten. Vom lauernden Pianissimo bis zur Eruption glutheißer Klang-Lava hat Karabits den opulenten Apparat im Griff.

Körperlich-erotische Musik

Das gilt auch für Alexander Skrjabin's „Poème de l'extase“. Der kühne Eigenbrötler unter den russischen Komponisten wollte seine eher symbolistisch als programmatisch gedachte Vierte Symphonie nicht nur schöngeistig aufgefasst wissen. Anspannen, aufheizen, explosives Entladen: Skrjabin fasste das in eine vor hundert Jahren als extrem, verrückt und manchmal auch zu offensichtlich körperlich-erotisch eingeschätzte Musik. Noch heute reißt das musikalisch frei dem Klang und dem Rausch huldigende Werk von 1908 in den Strudel seiner Exaltation mit.

Karabits hat den Überblick über ein noch einmal gewachsenes Orchester-Rund zu wahren und macht schon mit den einleitenden heiklen Pianissimo-Strukturen klar, wie umsichtig er den Philharmoniker helfen würde, aufeinander zu hören und die Balance des fragilen Klangs zu finden. Und im Gegensatz zu Mikhail Pletnev, der Skrjabin's berauschend-ekstatischen Sabbat

im November 2012 in Essen dirigiert hat, findet Karabits die drängende dynamische Energie, um der Steigerungs-dramaturgie des Werks gerecht zu werden. Dass sich die wirbelnde Unruhe und die fiebrige Poesie zwischendurch erschöpfen, die klangfarblichen Effekte verblassen, hat wohl weniger mit der konzentrierten Ausführung durch die Philharmoniker als mit dem Werk selbst zu tun: übersteigerte Reize stumpfen schnell ab.

Und um die Philharmoniker in der Schwelgerei des Klangs und das Konzert in der Kulmination des ideellen Konzepts zum Höhepunkt zu führen, steht am Ende Sergej Rachmaninows Chor-Sinfonie „Die Glocken“ (op. 35) – ein wegen seines gewaltigen Aufwands nicht eben häufig aufgeführtes Werk. Verpflichtet dem morbid-üppigen Luxus eines Zeitalters, das selbstbewusst allen musikalischen Möglichkeiten gebietet; affiziert von einem Symbolismus, der sich wohligh in die Schauer untergründiger Ahnungen kuschelt; aber auch verstört vom existenziellen Grauen eines Edgar Allan Poe, dessen gleichnamiges Gedicht die programmatische Basis der entfesselten Musik bildet. Die Glocken sind ja nicht nur Träger von Klang: Sie stehen für die Lebensstationen des Menschen und sie sind Mahner an verborgene, abgründige, jenseitige Sphären – man mag sie tiefenpsychologisch zu fassen versuchen oder religiös zu ergründen.

Muster an Präsenz und Präzision

Karabits sucht und findet die klanglichen Entsprechungen dieses geistigen Programms in impressionistischer Lyrik und in imperialem Auftrumpfen. Anders als Simon Rattle, der auf [CD](#) eine intellektuell durchdrungene, aber klanglich zur Dürre neigende Version vorgelegt hat, scheut der in Kiew ausgebildete Dirigent der Essener Aufführung den Klang als Träger des Ausdrucks nicht. Das ist kein Gegensatz zu Präzision im Detail: die gespenstischen Spiccatti des Beginns gelingen ebenso wie ein unheimlich starrer Spieluhren-Rhythmus; instrumentale Details sind expressiv eingearbeitet wie etwa die gestopften Trompeten des zweiten Teils, die den

Klangteppich der Streicher pianissimo mit dem Rauch des Unheimlichen verschleiern. Dass Rachmaninow eminent theatralische und atmosphärische Musik geschaffen hat, wird nicht geleugnet.

Und wieder einmal muss Alexander Eberle bescheinigt werden, zu einem großen Moment beigetragen zu haben: Seine Chöre, der Opernchor des Aalto-Theaters und der Philharmonische Chor Essen, sind ein Muster an Präsenz und Präzision: Erst in dem Summchor, der sich ortlos schwebend in den Klang mischt, dann im dynamischen Aufwachsen, das den Klang der Stimmen wie einen Riesenschatten über das Orchester legt.

Dass unter den Solisten die Tenorpartie zu leichtgewichtig besetzt wird, scheint sich zu einer Tradition zu versteifen: Alexey Sayapin kämpft gegen den – vom Dirigenten keineswegs zu kräftig entfalteteten – Orchesterklang. Sandra Janušaitė hat dieses Problem nicht, weil sie einen metallisch leuchtenden, kraftvoll vibrierenden Sopran einsetzt. Alexander Vassiliev muss seinen eher baritonal als „schwarz“ gefärbten Bass in die Höhe treiben – und schafft das ohne Anspannung. Klug konzipiert und künstlerisch gelungen – bei so einem Konzert bleibt kein Wunsch offen!

Die Schule des „guten Singens“: Juan Diego Flórez in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 18. März 2023



Die Philharmonie Essen.

Foto: Werner Häußner

Einen Sänger wie Juan Diego Flórez auftreten zu lassen, mutet eigentlich als pure Verschwendung an. Schon Theodor W. Adorno hat angemerkt, heute werde nur noch das Material als solches gefeiert. Und Adornos „heute“ liegt über 50 Jahre zurück. Seither hat sich die Lage auf dem Sängermarkt weiter verdüstert.

Stimmen, die früher sogar in der italienischen Provinz von der Bühne gezischt worden wären, feiern bejubelte Triumphe: technisch unfertig, stilistisch traditionslos, präsentieren sie verquollene Töne mit Kraft und Lautstärke, mit erschreckenden Defiziten in Atem und Artikulation. Egal: Laut ist schön und schön ist laut – das gilt zumindest für das italienische Fach. Was soll da noch ein Belcantist mit einer perfekt gebildeten Stimme wie Flórez?

Und dennoch: Auch wenn die Fetischisten, die einen Sänger schon feiern, wenn er sich irgendwie durch die Partie geschummelt hat, alle Kriterien des guten Singens als bloße Geschmacksurteile diffamieren: Der Gesang, der den klassischen Schulen des Belcanto folgt, fasziniert die Menschen noch immer. Vor allem, wenn sie ein unverbildetes Gehör mitbringen und sich von den hochgepuschten Namen der Klassik-PR nicht blenden lassen. Das atemlose Lauschen, die Stille im Saal, die gebannte Stimmung sprechen für sich. Das Gefühl, die Zeit stehe still, während die Töne fließen, die Entspannung beim

Zuhören: das sind Reaktionen auf Sänger wie Flórez. Der Psychologe möge erforschen, woran das liegt. Die Beobachtung sagt: Der perfekt gebildete Gesang teilt sich dem Zuhörer mit – auch wenn er über die technischen Voraussetzungen keine Kenntnis besitzt.

So gesehen, war das Konzert des Peruaners in der Philharmonie Essen dann doch keine Verschwendung. In seiner Stimme teilt sich die Faszination des „schönen Singens“ mit. Selbst wenn er Salon-Petitessen bringt wie Francesco Paolo Tostis hübsche, naive Canzonen. Bei Flórez gibt es keinen falschen Schmelz, kein sentimentales Schmachten, sondern strenge, disziplinierte Tongebung. Aber dafür ein technisch abgesichertes, völlig entspanntes Piano („Ideale“), ein grandioses Diminuendo („Vorrei morire“), und einen leuchtenden hymnischen Ton („L'alba separa dalla luce l'ombra“).

Ähnlich behandelt Flórez die Arien aus drei im spanischen Sprachraum bekannten Zarzuelas von Pablo Luna („La pícaro molinera“), Reveriano Soutullo („El ultimo romántico“) und José Serrano („El trust de los tenorios“): Montserrat Caballé hat solche melodischen Kostbarkeiten schalkhaft zu Charakterstückchen geformt; Juan Diego Flórez gibt ihnen eine fein sentimentale Stimmung, ohne sie an den Schmalz zu verraten. Die Stimme bleibt dabei ausgeglichen geführt – bis in die strahlende Höhe hinein. In solchen Momenten erinnert er an den unübertroffenen König der klassischen „leichten“ Muse, den irischen Tenor John McCormack (1884-1945).

Runder, ausgeglichener Ton über den gesamten Stimmumfang

In der Oper nähert sich Flórez mittlerweile dem legendären Alfredo Kraus. Dieser 1999 verstorbene Belcantist stand in einer Zeit des oft kruden, mit Lautstärke protzenden Verismo-Gesangs für stilistische Finesse und technischen Schliff. Die wehmutsvolle Legato-Linie in „O del mio amato ben“, der wohl berühmtesten der Arien „im alten Stil“ des Wahl-Sizilianers Stefano Donaudy, dürfte Flórez derzeit niemand nachmachen.

Ebenso wenig wie die elegante, bruchlose Phrasierung auf einem Atem.

Mit solchen Vorzügen kann Flórez auch in zwei Arien aus Händels „Semele“ aufwarten: Oft wird heute übersehen, dass die Gesangsschulen des 18. Jahrhunderts das Legato, die Rundung und des Ausgleich des Tons über den gesamten Stimmumfang hinweg fordern. Flórez bringt alles das mit – aber ihm fehlt in diesem Fall das stilistische Rüstzeug: Die Arien sind zu verschlafen im Tempo, zu wenig akzentuiert artikuliert. Daran hat auch der Pianist Vincenzo Scalerà, ein hochberühmter Begleiter führender italienischer Sänger, seinen Anteil: Er spielt Händel, wie man „arie antiche“ vor fünfzig Jahren begleitete: zäh, mit dickem Ton und üppigem Pedal.

Leider blieb Scalerà auch im Feld des romantischen Belcanto den Klavierparts einiges schuldig. Technisch sind die Triolen, Sextolen, Dreiklangbrechungen, Arpeggi und Legato-Melodien nicht anspruchsvoll, gestalterisch umso mehr. Jeder Ton braucht seine Schattierung, seine Farbe. Scalerà spielt das mitunter, als korrepetiere er bei einer Bühnenprobe.

Auf dem Weg zu Donizetti und Meyerbeer

Und Juan Diego Flórez zeigt, wohin sein Weg gehen wird: zu Donizetti, zu einigen ausgewählten Verdi-Partien, vielleicht auch zu Meyerbeer. Die Romanze des Raoul aus „Les Huguenots“ gelingt ihm mit makelloser Bögen, perfekt in die Linie eingebundenen Höhen, einer kühlen Tongebung voller Finesse im Detail. Dabei ist der Klang der Stimme so unforciert tragfähig, dass man sich Flórez im Meyerbeer-Jubiläumsjahr 2014 gerne in einer Rolle dieses nach wie vor unterrepräsentierten Giganten des 19. Jahrhunderts vorstellt.

Keine Frage, dass Flórez mit der sehnsuchtsvollen Farbe in seiner Mittellage für „Come un spirto angelico“ aus Donizettis „Roberto Devereux“ ein ansprechender Interpret ist. Die Tessitura liegt ihm und hilft seinem Tenor, sich tragend im

Raum zu entfalten. Flórez kleidet diese Abschiedsarie in einen elegischen Ton, hält sich in den Färbungen nobel zurück und beschwört einen Stil des Singens, wie er vor der kraftvollen Expressivität eines Enrico Caruso á la mode gewesen ist.

Sein feines Vibrato ist nicht aufgedrückt, wie etwa bei neo-italienischen und osteuropäischen Sängern heute üblich, sondern wächst gleichsam natürlich mit einem gesund und substanzvoll gebildeten Ton. Das hilft ihm auch in Verdis „Je veux encore entendre ta voix“ aus der selten gespielten Oper „Jérusalem“ – einer Bearbeitung des frühen Werks „I Lombardi alla prima crociata“. Allerdings zeigt diese Arie auch Flórez' derzeitige Grenzen: Das Rezitativ ist zu neutral geformt; es „spricht“ nicht, verleugnet in seiner streng gefassten vokalen Disziplin, dass Verdis Oper schon einer anderen Zeit angehört als die elegischen Helden Donizetti.

Dennoch: Flórez' Autorität als souveräner Gestalter erfährt dadurch keinen Abbruch; eine Kompetenz, die er in den Zugaben eindrucksvoll und zum Jubel des Publikums bestätigt: Rossinis augenzwinkernder Bolero „Mi lagneró tacendo“, Flotows „M' appari“, die italienische Version der Arie „Ach so fromm“ aus „Martha“, und „La donna é mobile“ als „Rausschmeißer“ – in einer Formung, die Klassen über der Bemühung liegt, mit der [Vittorio Grigolo](#) auf demselben Podium vor kurzem sein Publikum unterhielt.

**Ein Versprechen für die
Zukunft: Der Einstand des**

neuen Essener GMD Tomáš Netopil

geschrieben von Werner Häußner | 18. März 2023

Vor einer Woche kassierte Tomáš Netopil für sein Dirigat von Jacques Fromental Halévy's „La Juive“ („Die Jüdin“) in [Dresden](#) einige kräftige Buhs. Nichts dergleichen beim Antrittskonzert des neuer Generalmusikdirektor des Aalto Theaters und der Philharmonie Essen: Nach Mahlers Erster Symphonie gab es Jubel und herzlichen Beifall. Aber im Foyer waren auch skeptische Stimmen zu hören: Der Schatten von Stefan Soltesz liegt über diesem Neuanfang. Es ist nicht einfach, sich gegen einen Vorgänger durchzusetzen, der sechzehn Jahre lang den Geschmack eines Publikums geprägt und die Kultur eines Orchesters in einsame Höhen geführt hatte.



Tomas Netopil dirigiert zum ersten Mal als neuer GMD ein Abo-Konzert der Essener Philharmoniker.
Foto: Saad Hamza

Die „Buhs“ für Netopil in Dresden waren nicht gerechtfertigt; offenbar gibt es dort eine wenig tolerante Thielemann-Fraktion oder einige Musikenthusiasten, die ganz genau zu wissen glauben, wie große französische Oper zu klingen hat. Und wie steht es mit dem Jubel in Essen? Unter der energischen, bewegungsreichen, aber nie zur Show abgleitenden Stabführung des 38 Jahre alten Tschechen war ein Mahler zu hören, dessen Klasse außer Frage steht: Netopil punktet mit seiner präzisen Schlagtechnik vor allem, wenn es um komplexe Strukturen geht – etwa im dramatischen Kampf der Motive und Themen im vierten Satz.

Netopil überlässt den süffigen Klang, den symphonischen Hexenkessel mit seinen aufsteigenden und wieder in den Trubel zurückgerissenen Materialfetzen nicht sich selbst, führt sicher durch alle Wallungen hin zum majestätisch gefestigten Höhepunkt der sechs Hörner. Auch das Charakterisieren gelingt ihm: das unwirsche Bratschenmotiv, die gellenden Bläserwürfe, die krachenden Blitze der Schlaginstrumente, aber auch das falsche Gift eines kriechenden Piano-Klangs. Noch haben die Finalausbrüche dieses Erstlings etwas Bestätigendes – das wird bei Mahler noch anders werden!

Der Unterschied zu Soltesz' Interpretation – er hat die Erste 2008 dirigiert – ist evident. Soltesz nahm Mahler mit strahlendem, aber stets gerundetem Klang, mit einer auf vollendete Ästhetik gerichteten Kontrolle. Auch Netopil behält die Façon, aber er bringt den klanglichen Zug ins Herbe deutlich ins Spiel, verschließt sich den existenziellen Kämpfen Mahlers nicht.

Das ist viel, aber für Mahler noch nicht genug. Die Souveränität, auch das Zerklüftete, Zerrissene in dieser Musik zu entdecken, bringt der neue GMD noch nicht mit. Vielleicht spielt auch die Befangenheit des Neuanfangs mit, wenn zwar die Klangfläche des Beginns in den Streichern unheimlich gebrochen wirkt (Netopil hat selbst Violine studiert), aber die Einwürfe der Bläser, die absichtslos, quasi zufällig wirken sollten, zu

entschieden und zu kalkuliert gesetzt sind. Wie dann die Celli den Impuls der Klarinette aufnehmen und weiterführen, zeugt wieder von einer anfechtungsfreien Kunst, Übergänge zu gestalten.

Wenn uns Pauke und Triangel dann zum ersten dynamischen Aufrollen der Mahler'schen Klangwellen geleiten, mündet das klug kalkulierte Crescendieren in dumpfem Tutti. Vielleicht muss sich Netopil mit dem Raum noch anfreunden: Die Transparenz des Orchesterklangs konnte an diesem Abend nicht überzeugen. Und was mit zum Schwersten gehört, was ein Mahler-Dirigent in klingende Expression zu bringen hat, bleibt bei Netopil auch noch eher im Bereich des Versprechens: Für das Uneigentliche, die Ironie, die Galligkeit, den Schmerz der wirklichen und der angeblichen Zitate in dieser Musik fehlen die Farbe, die Gebrochenheit, die drastische oder groteske Zuspitzung. Denn Mahler treibt kein nettes Spielchen mit augenzwinkernd gesetzten Reminiszenzen, die dann der Zuhörer zu seiner Freude entschlüsselt – das wäre eher eine Idee von Haydn. Sondern er schlägt dem fassungslosen Zuhörer den Tonfall, den Melodiefetzen, den er zu kennen glaubt, mit bitterem Sarkasmus um die Ohren. Das zu hören, war in der Essener Philharmonie nicht vergönnt.

Dennoch: Mahlers Erste war ein Versprechen, und der neue GMD wird, das war zu hören, sich mit einem technisch hochklassigen, sehr kooperativ wirkenden Orchester und dem eigentlich entgegenkommenden Raum sicher noch intensiv anfreunden. Das Potenzial ist da – im Essener Neubeginn knospt der Zauber.



Jan Vaclav Hugo Vorisek. Lithografie von Adolph Friedrich Kunike

Ein Versprechen war auch der Einstieg in das erste Sinfoniekonzert der Saison mit einem unbekanntem Werk aus Netopils Heimat, Jan Václav Hugo Voříšeks D-Dur-Sinfonie. Wenn das kein Signal ist: Netopil bekennt sich zu dem reichen, aber bei uns längst nicht ausreichend bekannten Kulturraum des östlichen Mitteleuropa, zu seiner Heimat und Herkunft und zu einem Komponist und Werk, das nicht auf jeder gängigen Orchester-Agenda zu finden ist. Das ist nach den Mainstream-Programmen, die Soltesz bevorzugte, ein willkommener programmatischer Akzent.

Voříšek wurde geboren, als Mozart dahinschied: 1791. Er starb, als Beethovens Ruhm kulminierte und ein junger, unbekannter Wiener Komponist namens Schubert sich anschickte, Beethovens musikalischen Modellen Paroli zu bieten: 1825. In Voříšeks bewegter, schroffer, dann wieder klangsinnig eleganter Musiksprache hört man die Höhe seiner Zeit: Mozart grüßt, aber noch mehr die erhabene Dramatik Christoph Willibald Glucks, der theatralische Sensus Antonio Salieris, das neue Pathos etwa eines Peter von Winter. Wer aus diesen 1820er Jahren immer nur Beethoven vor Augen hat, leidet unter verzerrter

Wahrnehmung. Netopils Verdienst ist, einen anregenden Außenseiter zu Gehör gebracht zu haben, der dennoch mittendrin in dieser lebendigen musikalischen Welt steht. Mehr davon wäre ungemein anregend!

Politik und Seelenpein statt Formspielereien – starker Saisonbeginn in der Philharmonie Essen

geschrieben von Martin Schrahn | 18. März 2023



Kraftvolle Geste: Mariss Jansons und das BR-Orchester. Foto: Sven Lorenz

Die neue Konzert- und Theatersaison nimmt Fahrt auf. Den Blick nach Essen gerichtet, hat sie geradezu mit einem Kickstart begonnen. Denn dort hat Hein Mulders, als Doppelintendant verantwortlich für den Opern- und Konzertbetrieb, ein aufregendes Ausrufezeichen gesetzt. Mit der Verpflichtung des Bayerischen Rundfunk-Symphonieorchesters und ihres Chefs, des lettischen Dirigenten Mariss Jansons, die in der Philharmonie

ein Programm jenseits des routinierten Repertoires präsentieren. Das „Konzert für Orchester“ des Ungarn Béla Bartók und das gleichnamige Werk des Polen Witold Lutoslawski.

Es ist Musik aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, doch klingt sie alles andere als avantgardistisch. Beide Komponisten beziehen sich auf traditionelle Formen wie Concerto grosso, Fuge, Toccata oder Passacaglia. Beide haben zudem die folkloristischen Wurzeln ihrer Heimat im Blick. Gleichwohl wirkt manches fremd, weil dissonant zugespitzt, großorchestral wuchtig oder raffiniert perkussiv akzentuiert. Hinzu kommt, und das macht Jansons' Lesart deutlich, dass hier Bekenntnismusik verhandelt wird – als Reflexion auf das politische Umfeld der Komponisten. Bei Bartók kommt hinzu: Das aufregende Ausloten seelischer Befindlichkeit.

Denn der Ungar schrieb sein fünfsätziges Werk im ungeliebten New Yorker Exil, krank an Leib und Seele. Weil sein Vaterland im faschistischen Strudel zu versinken drohte. Weil sein Werk in Amerika wenig Aufmerksamkeit fand. Zudem war Bartók von der Leukämie gezeichnet. Das „Konzert für Orchester“, das er 1943 schrieb, war beinahe sein Schwanengesang, vor allem aber das Resümee eines Komponistenlebens.

So wundert es nicht, dass diese Musik die dunkle Schwermut und die gespenstische Unruhe seiner Oper „Herzog Blaubarts Burg“ spiegelt. Jansons und das BR-Orchester zelebrieren diese Düsternis geradezu, in scharfem Kontrast etwa zum Streicherglänzen des ersten Satzes. Und es wird alsbald deutlich: Diese Interpretation setzt nicht auf das Mit- und Gegeneinander von Orchestergruppen oder Soli, sondern auf das große Ganze. Dem dunklen Beginn folgt der dramatische Aufschrei, das Scherzo klingt spukhaft und schroff, der langsame Mittelsatz ist ein einziges Weinen und Klagen. Detailversessen und äußerst transparent wird musiziert, und doch verliert sich Jansons nicht in schönen oder aufregenden Stellen. Nur der vierte Satz erklingt als etwas pauschal gehaltenes Intermezzo, abgesehen von der bizarren „Heut geh’

ich ins Maxim“-Parodie. Da hat Bartók der antifaschistische Teufel geritten.



Ein strahlender Dirigent dankt für den jubelnden Beifall des Publikums. Foto: Sven Lorenz

Das Finale schließlich deuten manche als die große optimistische Conclusio, das ganze Werk mithin als ein „Durch Nacht zum Licht“-Geschehen. Wir indes hören mit Jansons eher die musikalische Schilderung eines Molochs namens New York, der Stadt, die niemals schläft (wie von Frank Sinatra besungen). Da klingt Hektik, Aufregung, Turbulenz sowie ein leicht protziges Heldentum und kaum Befriedung durch. So mag es Bartók gefühlt haben.

Der Pole Witold Lutoslawski wiederum, der ganz im Stalinschen Sinne als Formalist gebrandmarkt wurde, war nach dem Krieg zunächst kaum produktiv. Kompositionsaufträge des kommunistischen Regimes lehnte er ab. Das „Konzert für Orchester“, Anfang der 50er Jahre geschrieben, geht auf Initiative des Dirigenten Witold Rowicki zurück. Und es war, in strukturellen Verläufen, Orchestrierung und der Einbeziehung von Volksmelodien, eine Verneigung vor Béla Bartók. In ihm sah Lutoslawski den vielleicht einzigen Komponisten, „der die Beethovensche Höhe des menschlichen Denkens und Fühlens erklommen hat“.

Jansons und das BR-Orchester gehen auch hier weit über die Nachzeichnung barocker Strukturen hinaus. Vielmehr durchzieht das Werk glühende Leidenschaft und im Mittelsatz ein spukhaftes Sommernachtstraumflirren, das indes schnell einer bedrohlichen Eskalation weichen muss. Um sich am Ende mit einem schrägen Dies-irae-Anklang zu vermischen. Folgt ein düsterer, explosiver, auch bedrohlich schwirrender Finalsatz. Alles mit Verve und großer Vitalität dirigiert. Allenthalben Jubel.

Die Vorteile des „Einspringens“: Rafal Blechacz statt Evgeny Kissin beim Klavier-Festival Ruhr

geschrieben von Martin Schrahn | 18. März 2023



Der Pianist Rafal Blechacz hat den erkrankten Evgeny Kissin beim Klavier-Festival würdig vertreten. Foto: Wieler/KFR

Das Wort Einspringer mag nach zweiter Wahl klingen, das Phänomen aber ist seit jeher Bestandteil des Opern- und Konzertbetriebs. Heisere Tenöre, abrupt vergrippte Sopranistinnen oder am Arm verletzte Pianisten: Alles schon dagewesen, und ein Hoch auf den Veranstalter, der binnen kurzer Zeit eben einen Einspringer präsentieren kann.

Wie jetzt das Klavier-Festival Ruhr in Essen. Endlich war es erneut gelungen, den jungenhaften Feuerkopf unter den Tastenzauberern, den Russen Evgeny Kissin für einen Auftritt zu gewinnen, da muss er wegen eines lädierten Fingers zwei Tage vor dem Konzert absagen. Glück im Unglück: Der Pole Rafal Blechacz, 2005 herausragender Gewinner des Warschauer Chopin-Wettbewerbs, erweist sich als Retter in der Not. Und sein Spiel wird mit üppigem Applaus honoriert.

Solcherart Ritterlichkeit dem Publikum gegenüber kann bisweilen den großen Karriereschritt bedeuten. So war der französische Pianist Jonathan Gilad gerade 15 Jahre alt, als er 1996 in Chicago für den erkrankten Maurizio Pollini einsprang und damit den internationalen Durchbruch schaffte. Beim Klavier-Festival 2007 wiederum vertrat die Deutsch-Japanerin Alice Sara Ott, 19 Jahre jung, die Russin Elena Bashkirova. Mit derartigem Erfolg, dass alsbald ein exklusiver Plattenvertrag winkte. Zwei Jahre später gab die damals kaum bekannte Georgierin Khatia Buniatishvili ihr Deutschlanddebüt beim Festival. Der Auftritt, an Stelle der erkrankten Hélène Grimaud, war gewiss einer ihrer Karrierestartpunkte.



Khatia
Buniatishvili
sprang beim
Festival 2009 für
Hélène Grimaud ein.
Foto: Wohlrab/KFR

Bei Blechacz liegen die Dinge etwas anders. Der Chopin-Preis hat ihm zu frühem Ruhm verholfen, er ist längst kein Unbekannter mehr, und beim Klavier-Festival nun zum vierten Mal dabei. Wer den 28Jährigen öfter gehört hat, wird erkennen, dass sein Spiel zunehmend an Reife gewinnt. Dafür steht etwa Beethovens 7. Sonate. Blechacz deutet sie in Essens Philharmonie mit furiosem Gestus, zum anderen als subtiler Klanggestalter.

Gänzlich frei aber bewegt sich der Pole nicht. Davon zeugt eine gewisse Nervosität, die ihn zur Hast verleitet. Durch markantes rhythmisches Spiel versucht der Pianist sich selbst zu zügeln. Beethovens Sonate gewinnt so markig Kontur. Bachs dritte Partita indes leidet eher unter der Schnelligkeit des Spiels.

Tief verwurzelt scheint Blechacz hingegen in der Klangwelt Chopins. Der Pianist meidet alles Salonhafte, versagt sich jegliche Spielerei mit verzögernden Tempi. Vielmehr hören wir

das große Drama. Des Komponisten musikalische Spiegelung polnischen Leidens. Ein Nocturne wirkt unter Blechacz Händen wie ein böser Traum. Die „Polonaise militaire“ scheint zackige Kampfansage, die drei Mazurken op. 63 schwanken zwischen dunklem Raunen und heroischem Gestus. Und aus der funkelnden Virtuosität des dritten Scherzos schimmert gehörige Wehmut.

Der Text ist in ähnlicher Form zuerst auf www.derwesten.de erschienen.

Mozarts Leichtigkeit, Bruckners Wucht – die New Yorker Philharmoniker im Ruhrgebiet

geschrieben von Martin Schrahn | 18. März 2023



Pianist Emanuel Ax, Dirigent Alan Gilbert und das New York Philharmonic. Foto: Chris Lee

Respektvoll werden sie „The Big Five“ genannt, jene fünf amerikanischen Spitzenorchester, denen ein ganz spezieller Sound nachgesagt wird, im Gegensatz zu den europäischen Klangkörpern von Weltruhm. Wenn eines dieser „Fünf“ in unseren Breiten die musikalische Visitenkarte abgibt, ist der Ansturm auf die Plätze groß. Wie jetzt in der Philharmonie Essen und dem Konzerthaus Dortmund: volle Säle an zwei Abenden mit dem New York Philharmonic.

Mit dem Klang ist das so eine Sache. Die amerikanischen Orchester seien heller timbriert als etwa die Wiener Philharmoniker, zudem werde jenseits des Atlantiks das großsymphonische Repertoire oft blankpoliert, musikalische Ecken und Kanten würden unziemlich geglättet, heißt es. Nun, wer die New Yorker in Essen mit Bruckners 3. Symphonie hört, kann zwar einerseits wundersame Präzision bestaunen, erlebt zum anderen aber eine spannende, kernige, bisweilen schroffe Wiedergabe. Alan Gilbert am Pult sorgt dafür, dass die erratischen Blöcke der Komposition nicht im luftleeren Raum hängenbleiben, vielmehr wird die Musik ständig im Fluss gehalten.

Ein weiteres kommt hinzu: Dieses Spitzenorchester kann sich höchst professionell auf die akustischen Verhältnisse des Saales einstellen. Deshalb klingen Holzbläserlinien silbrig klar und nie überzeichnet. Die Artikulationskunst der Hörner ist von ganz eigener Faszination. Trompeten und Posaunen wiederum scheuen die heftigen Ausbrüche nicht, vermeiden indes bloße dynamische Kraft, formen vielmehr einen ergreifenden klanglichen Überbau. Andererseits pflegt der fast 70 Köpfe starke Streicherkorpus schimmernde, unheimliche Tremoli wie auch eine samtig-satte Lyrik. Einzig die augenzwinkernd derben Ländler-Anlehnungen lassen bei den New Yorkern Esprit vermissen. Da sind die „Wiener“ wohl die authentischeren Interpreten.

Bruckners Wucht und Religiosität, seine Wagner-Anklänge oder die Reduktion der Instrumentalstimmen zum Ätherischen formen

sich zu einem großen, hymnischen, spannenden Ganzen. Ohne Verzögerungen, bar jeder Hetzerei. Dirigent Alan Gilbert lässt die Musik atmen, die Farbenpracht der Holzbläser sucht dabei ihresgleichen. Monumental wirkt diese Symphonie und doch fehlt alles Protzen.

Stets stellt sich die Frage, was ein Abendprogramm noch verträgt an der Seite dieser erzromantischen Symphonik. Zumeist wird die Genialität der Tonsprache Mozarts aufgeboten, wegen ihrer Macht über die Seele des Publikums. In der Philharmonie ist es das C-Dur-Klavierkonzert des Meisters (Nr. 25), der Solist heißt Emanuel Ax. Fast ein bisschen hemdsärmelig tritt der Amerikaner polnisch-jüdischer Abstammung an, findet aber schnell zu einem ausdrucksstarken Tonfall. Die Leichtigkeit und Innigkeit seiner Deutung spricht dafür, dass er mit dieser Musik gewissermaßen auf Du und Du steht. Statt virtuoser Akrobatik liefert Ax ein ruhiges, brillantes Figurespiel. Selbst die Kadenzen (in der Fassung von Alfred Brendel) haben nichts von Tastenlöwentum oder Säuselei.

Manchmal indes gerät die dynamische Balance aus dem Gleichgewicht. Historisch informierte Aufführungspraxis – in dünner Besetzung, mit Originalinstrumenten – pflegt das New York Philharmonic nicht. Etwa 40 Köpfe zählt das Mozartensemble, sein Klang schimmert und glänzt, ein wenig auf Kosten markiger Akzente. Dennoch berührt uns die Musik, besonders die sublimen Dialoge zwischen Klavier und Bläsern im 2. Satz. Da ist Ax ganz in seinem poetischen Element.– Allüberall Applaus.

Der Pianist Emanuel Ax ist bereits am 16. Mai (20 Uhr) erneut in NRW zu Gast. Beim Klavier-Festival Ruhr spielt er in der Wuppertaler Stadthalle mit dem Geiger Frank Peter Zimmermann Werke von Johannes Brahms.

Monument, Witz, Spiel und Schönheit: Neue Musik für Orchester beim Festival „NOW!“

geschrieben von Martin Schrahn | 18. März 2023



Jörg Widmann, Komponist des "Lied" für Orchester (2003/2009). Foto: Marco Borggreve

Jörg Widmann schreibt ein „Lied“ für Orchester und begibt sich dabei auf die Spuren österreichisch-schubertscher Melodienseligkeit sowie der musikalischen Brüche eines Gustav Mahler. Der Finne Magnus Lindberg, einst Propagandist des markigen „Sibelius ist tot!“, arbeitet mit kleinen tonalen

Zentren, mit Inseln des Minimalismus und poppiger Rhythmik. Der Franzose Gérard Pesson wiederum liebt es gleich zitatengewaltig: Mahler, Bruckner, Messiaen. Schließlich der Italiener Salvatore Sciarrino: Sein Flötenkonzert liebäugelt mit einer traditionellen Gattung unter Verwendung von Lauten, die der Natur entlehnt zu sein scheinen.

So viele Blicke zurück – und doch reden wir von neuer Musik. In Form von großorchestralen, teils verdichteten, teils fragil aufgehellten Klangfeldern. Zu hören beim „NOW!“-Festival (in) der Essener Philharmonie. Gleichwohl verweigert sich das Avantgardistische nicht althergebrachten (bis heute gültigen?), uns passend erscheinenden Titeln. Lindbergs „Corrente II“: Vom Monumentalen. Sciarrinos „Frammento e Adagio“: Vom Witz. Pessons „Aggravations et final“: Vom Spielerischen. Und Jörg Widmanns „Lied“: Von der Schönheit. Allesamt Tönendes, das eben mehr ist denn der konstruktive Umgang mit dem musikalischen Material.

Lindberg lässt es fließen. Aus düsterem Urgrund heraus, mit dumpfen Schlägen und Rasereien in tiefen Lagen, mit wilden Figurationen in wabernden Klangflächen. Ein archaisches Stück Musik, fast immer sich nervös artikulierend, nur bisweilen lichter, ruhiger dahingleitend. Insgesamt aber gibt sich Lindberg dem Rausch hin, bis zum Schlussklang, der wie eine volltönende Orgel anmutet.



Der Dirigent Brad
Lubman. Foto: Erich
Camping

Sciarrinos Flötenkonzert könnte gegensätzlicher kaum sein. Von fragiler Faktur, wie ein Dialog von Vögeln im sphärischen Raum. Denn der etwas affektiert virtuose Solist Michael Faust entlockt seinem Instrument weit mehr Pfeifgeräusche als Tonfolgen, oft im Austausch mit den Orchesterflötisten. Das wirkt erheiternd, gelegentlich auch monoton. Doch wie der Komponist sich mehr und mehr Stillstand und Stille erarbeitet, das Material entmaterialisiert, ist zugleich von großer Kraft.

Der Franzose Pesson wiederum setzt in seinem Stück vor allem aufs Geräusch. Es wird geschabt, gekratzt, geklopft, teils im Maschinenrhythmus, teils quirlig, wirbelig – als würde jemand am Radio knopfdrehend durch die Sender huschen. Dann tönt Mahlers Adagietto auf oder ein Bruckner-Scherzo. So wird der Orchestermusiker, hier sind es die Mitglieder des WDR Sinfonieorchesters Köln unter Brad Lubmans pointierter Leitung, zum Homo ludens. Technisches Können trifft auf muntere Spielfreude.

Jörg Widmann aber ist es überwiegend ernst. Er pflegt in Anlehnung an Schubert und Mahler die melodische Schönheit, die Kraft des Hymnus, allerdings auch die schmerzvolle

Zerrissenheit zweier Künstlerseelen, der Hang zum Morbiden inklusive. Immer aber funkt der Vertreter der Moderne mit wilden Ausbrüchen oder energievierenden Klangschichtungen dazwischen. Herbe Schläge hier, sphärisches Erstarren dort. Und erneut macht sich die aus dem Hören gewonnene Erkenntnis breit, dass ein Neuerer ohne das Alte auf verlorenem Posten stünde.

Das mehrteilige Festival "NOW!" wird fortgesetzt mit einem Konzert am 9. November in der Folkwang Universität der Künste, Neue Aula (20 Uhr).

Karten unter Tel.: 0201/8122-200

www.philharmonie-essen.de

Gesang im Blut: Gewandhausorchester Leipzig gastiert in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 18. März 2023

Leonidas Kavakos kommt mit einer Art Maß-Schlafanzug aufs Podium. Wer so ein Designer-Stück trägt, will auch Aufmerksamkeit darauf lenken – denkt man. Doch noch bevor man irgendeinen weiteren Gedanken an den Robenschöpfer verschwendet hat, nimmt die Musik gefangen. Und anders als bei manchem geigenden Girl stellt sich die Verpackungsfrage nicht

mehr. Denn mit den ruhig gelösten ersten Takten von Dmitri Schostakowitschs Violinkonzert a-Moll hat der griechische Geiger alle Aufmerksamkeit auf die Musik gezogen. Und da bleibt sie – bis zur expressiven Kadenz des vierten Satzes.

Kavakos setzt nicht auf das Spektakel, für das Schostakowitschs Musik selbst in diesem Konzert gut wäre. Der meditativ-schweifende Charakter des ersten Satzes, „Nocturne“ bezeichnet, ist in selten glücklicher Einigkeit mit dem Gewandhausorchester und seinem Chef Riccardo Chailly phrasiert: Dem Italiener liegt das „Singen“ im Blut, das hat schon er als junger Aufsteiger in den siebziger Jahren mit grandiosen Verdi-Dirigaten am Teatro alla Scala bewiesen. Kavakos zeigt, wie ein ebenmäßiger Geigenton differenziert werden kann, ohne dem Klang Gewalt anzutun. Es gibt keine Drücker, keine harschen Geräusche, keine dünnen Stellen, auch kein wallendes Pathos.

Die Musiker des Leipziger Traditionsorchesters folgen dieser polierten, aber keinesfalls belanglosen Schönheit des Tons: ob Kontrafagott und Horn in sacht beigemischter Farbe, ob das tiefe Blech im Pianissimo oder die Streicher in einer kaum mehr vernehmbaren Grundierung für Bassklarinette und Harfe. Den zweiten Satz, das gerühmte „Scherzo“, rücken Kavakos und Chailly nicht auf die dämonische Nachtseite, wie eine Beschreibung des Uraufführungs-Solisten David Oistrach nahe legt. Die zackigen Staccati und knackigen Mini-Motive wirken eher sarkastisch, vom schillernden Humor eines gefährlichen Kobolds ausgespien.

Brillante Polyphonie und kontrastreiche Beleuchtung des Orchesterparts finden wir in Johannes Brahms' Dritter Symphonie. Der Beginn mit dem kraftvollen Blechbläserakkord und der regelgerechten Vorstellung der Themen ist nicht ganz gelungen; Chailly baut zu wenig Spannung auf und das Orchester klingt pauschal. Doch gerade als sich der Eindruck festigen will, nun eine urdeutsche Version der Symphonie des grämlich gründelnden Greises, wie Brahms auf Bildern oft erscheint,

absitzen zu müssen, ändert sich die Atmosphäre. Da bilden weite Phrasierungen die Architektur der Sätze nach und überspannen das motivisch variantenreiche Detail-Geschehen; da zeigt sich intime Vertrautheit mit der Musik in gelassener Souveränität des Spiels.

Die Musiker des Gewandhausorchesters, derzeit mit Chailly auf Europa-Tournee, lassen Brahms glänzen und strahlen – und trotz aller Vorsicht vor derartigen Verknüpfungen von Biografie und Werk ist man geneigt, die freundliche Heiterkeit der Tage zu spüren, während derer Brahms im Wiesbaden des Sommers 1883 die Symphonie geschrieben hat. Der leuchtende Schluss nach Dvořák-Art war nicht das Ende des Konzerts in der Philharmonie: Das setzte Riccardo Chailly, spürbar gut aufgelegt, mit der umjubelten „Akademischen Festouvertüre“.

Sommerfestival in Köln: Alvin Ailey American Dance Theater

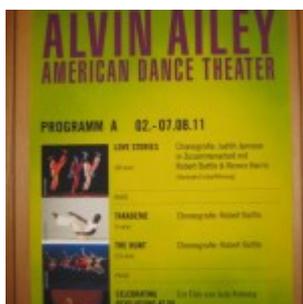
geschrieben von Britta Langhoff | 18. März 2023

„Rock my soul in the bosom of Abraham...“ – genau dies bot das Alvin Ailey American Dance Theater bei der Premiere des neuen Programms im Rahmen des [Kölner Sommerfestivals](#). Sie rockten die Kölner Philharmonie, enthusiastisch gefeiert vom Publikum. Sechs lange Jahre ist es her, dass die Company zuletzt in Deutschland gastierte.

Viel hat sich seitdem getan. Judith Jamison, die langjährige, direkte Nachfolgerin Alvin Aileys, welche die Company zu weltweitem Ruhm führte, ist emeritiert, in einer persönlichen Wahl ernannte sie Robert Battle im Juni zum neuen Artistic Director, die Foundation bezog in New York ein neues, festes Zuhause und die Company wurde zum „Cultural Ambassador to the

world“ ernannt. Spannend die Frage für langjährige Fans dieser einzigartigen Truppe: „Was hat sich getan, sich geändert?“ Die Antwort : Vieles und doch auch wieder nichts. Nichts – weil sie immer noch die Besten sind. Im Modern Dance war und ist das Alvin Ailey American Dance Theater das Maß aller Dinge. Technisch brillant, künstlerisch tief berührend. Vieles – weil sie Neues wagen und der Einfluss Robert Battles das Repertoire um aktuelle Einflüsse erweitert...

Das [Alvin Ailey American Dance Theater](#) tanzt vielschichtige Geschichten von Tragik und Freude, von menschlicher Leidenschaft. Getrieben von der Frage „Wo stehe ich und wohin gehe ich?“ erreichen sie die Herzen der Menschen, durchdrungen vom Willen, für Verständigung und Brüderlichkeit über alle Grenzen hinweg einzutreten. Man vergißt es leicht und zieht Amerika, kulturlos und oberflächlich zu sein, aber ein wesentlicher Bestandteil amerikanischer Kultur ist der Tanz. Amerika ist nicht nur die Wiege des Modern Dance, sondern auch das Land, in welchem der Tanz wie in kaum einem anderen westlichen Land gefördert und weiterentwickelt wird. Wegweisend seit über 50 Jahren ist das Alvin Ailey American Dance Theater. Nur folgerichtig, dass der US-Kongress dies 2008 würdigte und die Company offiziell zum „für die Welt lebendigen amerikanischen Kultur Botschafter der Vereinigten Staaten“ ernannte. Verbunden mit dem Auftrag, das Erbe der afroamerikanischen Kultur sowie des amerikanischen Modern Dance zu bewahren und weiterzuentwickeln.



Das Kölner Premierenprogramm eröffnete mit Love Letters. Eine von Judith Jamisons bedeutendsten Arbeiten, die sie zusammen mit dem HipHop-Pionier Rennie Harris und dem neuen Artistic

Director Robert Battle neu choreographiert und überarbeitet hat. Die einzigartigen Stile der Choreographen verschmelzen nahtlos und vermitteln eine neue Botschaft, die den Bogen spannt vom dramatisch hingeebenen Modern Dance à la Martha Graham bis hin zu gewandelten heutigen Einflüssen afroamerikanischer Tänze.

Teil zwei des Programms gehört ganz dem Neuen. Robert Battle, dessen Neu-Einstudierungen mit Spannung erwartet und kritisch betrachtet wurden, enttäuscht nicht. In Takademie abstrahiert er die komplexen Formen des indischen Kathak Tanzes temporeich und verblüffend. In Hunt interpretieren sechs männliche Tänzer zur treibenden Trommelmusik der Les Tamours du Bronx ein archaisches Jagdzeremoniell. Bewusst durchbricht Battle die bisherige Linie des Alvin Ailey Repertoires und beschwört eine ganz neue Aggressivität im Tanz herauf. Der Zuschauer erlebt eine sehr maskuline, harte, aber auch kraftvolle Seite der Tänzer, die den Atem stocken lässt.

Im dritten Teil die Offenbarung. „Revelations“. Das Meisterwerk Alvin Aileys. Der Inbegriff des amerikanischen Modern Dance. Ein Klassiker, der bis heute von mehr Menschen in aller Welt gesehen wurde, als jedes andere Tanzstück des 20 Jahrhunderts. 50 Jahre alt sind sie geworden. Robert Battle hat bewusst entschieden, diesen Geburtstag zu zelebrieren und zu zeigen, dass man den grundlegenden Prinzipien Alvin Aileys weiterhin verpflichtet sein wird. So gehören die Offenbarungen zum Repertoire einer jeden Aufführung in diesem Sommer. Vorher wird dem Publikum ein eigens produzierter fünfminütiger Film der Emmy-preisgekrönten Regisseurin Judy Kinberg gezeigt, welcher die Entstehungsgeschichte und die Intention des Stückes beleuchtet.

Man kann die Revelations noch so oft gesehen haben, sie bleiben auch beim wiederholten Male eine Offenbarung. Universell gültig, heute so berührend und aktuell wie vor 50 Jahren, gewinnt es mit jedem neuen Tänzer, mit jeder neuen Aufführung an Kraft. Aileys „Geschenk an die Menschheit“ ist

eine dreiteilige Reise auf den Spuren der Gospels und Spirituals seiner Heimat. Tänzerisch verschmelzen hier die Freiheiten des Modern Dance mit der Horton-Technik zu einer bis heute unerreichten Einheit, lebendig, mitreißend, anrührend und überschäumend zugleich. Dieses Stück hat etwas so Besonderes, so Einzigartiges, dass es den Zuschauer immer wieder neu tief im Herzen berührt.

Das von der ersten Minute an von der Mischung aus Altbewährtem und Neuem mitgerissene Publikum feierte die Tänzer am Ende so frenetisch, dass wir noch in den Genuss der Zugabe-Choreographie von „Rock my Soul“ kamen. Ich für meinen Teil habe sowohl die Company als auch die Revelations nicht zum ersten, aber ganz sicher auch nicht zum letzten Mal gesehen, übrigens zu gerne auch wieder mal im Rahmen der Ruhrfestspiele.

Für Alvin Ailey war Tanz „ein Medium, dass die Vergangenheit ehrt, die Gegenwart würdigt und der Zukunft mit Zuversicht begegnet.“ Ich bin sicher, er wäre stolz auf die Tänzer, die heute unter seinem Namen diese Botschaft in die Welt tragen. Sie ehren und wahren sein Erbe, sie würdigen gegenwärtige Strömungen und sie verströmen Zuversicht für eine spannungsgeladene Zukunft des modernen Tanzes.

(Zitate aus dem Begleitheft zu den Kölner Sommerfestspielen)

Stil und Geigenspiel – Ritual mit Robe

geschrieben von Martin Schrahn | 18. März 2023



Stil und Musik - die Geigerin Anne-Sophie Mutter.
Foto: Klavier-Festival Ruhr

Wenn Anne-Sophie Mutter die Bühne betritt, weht stets ein leises Raunen durchs Publikum. Die hochgewachsene, schlanke Geigerin mit dem aristokratischen Habitus ist eben nicht nur exzellente Musikerin, sondern auch Stilikone. Spätestens seit Beginn der 90er Jahre hat sie hehre Kunst und edle Mode nebeneinander gestellt. Die Robe wurde Bestandteil eines Rituals, das sich Konzert nennt.

Ihr jüngster Auftritt beim Klavier-Festival Ruhr macht da keine Ausnahme. Gleichwohl behält der Satz „Hier gilt’s der Kunst“ seine Gültigkeit. Es gehört eben alles zusammen: die luxuriös anmutende Erscheinung und die Ernsthaftigkeit des Spiels, das kühl erstrahlende Lächeln und die bisweilen klanglich fahlen Interpretationen.

Das Wunderkind Anne-Sophie Mutter begann einst mit Mozart, als sie 1976 von Karajan entdeckt und gefördert wurde. Das junge Mädchen und der weltberühmte Dirigent – es klingt ein wenig nach Märchen, doch die rasche, unaufhaltsame Karriere der Geigerin spricht eine sehr reale Sprache. Mit dem wachsenden Erfolg ging zudem die Verbreiterung ihres Repertoires einher. Längst ist Mutter zur bedeutenden Interpretin der musikalischen Moderne geworden.

Beim Klavier-Festival indes, in Essens Philharmonie, wagt sie

sich nur bis zur spätimpressionistischen Klangwelt Claude Debussys vor. Ausgesprochen spröde wirkt dessen Violinsonate, äußerst fragil und seltsam konturlos. Mutter pendelt zwischen zartem Nebelklang und deftigem Legato. Das Werk löst sich auf ins Nirgendwo – so reizvoll, so unbefriedigend.

Überhaupt fällt auf, das gilt hier vor allem für die Mozart-Sonate, dass die Solistin offenbar manch larmoyanten Ton abgestreift hat zugunsten einer herberen Ausdruckswelt. Die Musik gewinnt an Frische, mitunter auch an Witz. Sie wirkt andererseits, in Mendelssohns F-Dur-Sonate, in all ihrer Romantik entschlackt. Schön und gefühlvoll vorgetragen, ohne unangenehme Süße.

Natürlich gibt es auch Anne-Sophie Mutter, die Virtuosin. Obwohl sie das, im Bewusstsein des Vornehmen, niemals zur Schau stellt. Ihr Furor, mit dem sie sich Pablo des Sarasates „Carmen“-Fantasie nähert, ist ein Stück ernsthaft-konzentrierten Musizierens. Ein brillantes Zückerchen für Publikum, allemal seriös verpackt.

Die Künstlerin, die heuer ihr 35jähriges Bühnenjubiläum feiert, zählt den Pianisten Lambert Orkis zu den treuesten Begleitern ihrer Karriere. Hier in Essen agiert er sehr aufmerksam, pointiert und mit großer Klangersensibilität. Vieles steuert er dazu bei, den jeweiligen Werken eine stilkonforme Atmosphäre zu verleihen.

Das Publikum jubelt beseelt. Anne-Sophie Mutters Auftritt mag professionell durchkalkuliert sein, was durchaus zu spüren ist. Am Ende aber entpuppt sich die Stilikone als Herrin über die Musik, über Klänge, die uns nicht gleichgültig sind. Alle Inszenierung dient der Kunst. Das gibt es nicht alle Tage.

Zur Romantik strebt doch alles

geschrieben von Martin Schrahn | 18. März 2023



Der Pianist Leif Ove Andsnes. Foto: Felix Broede, EMI-Classics

Wenn sich der norwegische Pianist Leif Ove Andsnes ans Klavier setzt, spielt er nicht um sein Leben, sondern um der Schönheit willen. Die Klänge, die er dem Instrument entlockt, schweben uns zu und scheinen ihn selbst zu umhüllen. Andsnes ist kein stolzer Virtuose, der alles wagt, sondern ein feinsinniger Gestalter, bisweilen ein Grübler, immer der romantischen Seele auf der Spur.

Sein Auftritt in Essens Philharmonie, als Gast des Klavier-Festivals Ruhr, lässt dabei keine Gefühlsausbrüche zu, kaum dramatische Zuspitzungen. Das mag in Beethovens Waldstein-Sonate sonderbar klingen, wenn unter des Künstlers Fingern noch die flinkesten Figurationen in edelstem Legato erklingen. Welches sich im virtuosen Geflecht des Finalsatzes hin zu einem gleichsam dekadenten Glissando steigert.

Doch in Beethovens endlosen, formsprengenden Weiten von op. 111 führt uns Andsnes' Ansatz aufs Schönste in jene Zukunft, die da Romantik heißt. Des Komponisten Wunsch nach innigster Empfindung zollt er großen Respekt, und immer sind es Klangfarben, die verzaubern.

Das Romantische hat er zuvor in vier Brahms-Balladen weltverloren, mitunter düster vor uns ausgebreitet. Der Dichter spricht, der Künstler erzählt, der Fantasie alle Freiheit lassend. Nur manchmal kommen Zweifel, ob dem untergründig Brodelnden nicht doch zu sehr Fesseln angelegt sind.

Einmal träumend unterwegs jedoch, erreicht der Pianist einen scheinbar abseitigen Pfad, der da Moderne heißt. Aber Schönbergs frühe Klavierstücke, schon in den Bezeichnungen Schumann folgend, sind pointierte Aphorismen, in ihrer Aufsplitterung wie Balladen-Fragmente wirkend. Keine Spur von sperriger 12-Ton-Methodik, sondern Musik, deren Ausdruck geist- wie seelenvoll ist.

(Der Text ist in ähnlicher Form in der WAZ erschienen)

Lisztiana III – Konzertantes Gipfeltreffen

geschrieben von Martin Schrahn | 18. März 2023



Manchmal kann er dem Reiz kaum widerstehen. Dann will sich der Pianist Daniel Barenboim der Staatskapelle Berlin zuwenden, die doch sein Orchester ist, und dem Dirigenten Daniel Barenboim zu seinem Recht verhelfen. Doch am Pult steht kein geringerer als Pierre Boulez. Und deshalb muss sich der Mann am Klavier bescheiden. Er hat auch so alle Hände voll zu tun.

Denn wenn es darum geht, beide Klavierkonzerte Franz Liszts an einem Abend zu spielen, sollte die Aufmerksamkeit allein aufs Soloinstrument gerichtet sein. Barenboim weiß dies nur zu gut. Von ihm wird nicht weniger verlangt als kernige Virtuosität, Sinn für lyrische Verläufe sowie der Blick aufs große Ganze dieser beiden einsätzigen Konzerte.

Gleichwohl leitet sich die Spannung des Abends in der Essener Philharmonie maßgeblich von diesem Gipfeltreffen ab. Boulez, von Haus aus Komponist, ein Meister des analytischen Denkens, nun klar konturiert dirigierend, trifft auf Barenboim, dessen pianistischer Glanz ein wenig verblasst scheinen mag. Und dessen Stern als gefühlvoller Dirigent umso heller erstrahlt.

So sehen wir also, vom prima disponierten Orchester her betrachtet, oft Liszt, den Modernen. Dann lässt Boulez Klänge schroff hervortreten oder klare dynamische Akzente setzen. Barenboim aber präsentiert uns Liszt als zutiefst empfindsamen Romantiker, dem Akkordgedonner oder Passagenwerk eher lästige Pflicht ist. Dann setzt der Pianist ganz auf Klang, brillant schillernde Figurationen, feine Verästelungen.

Viele Liszt-Bilder hat das Klavier-Festival Ruhr bereits evoziert, bei diesem Konzert stellen zwei berühmte, eigenwillige Interpreten ihre konträren Vorstellungen in aller

Bescheidenheit nebeneinander. Barenboim, im virtuosen Geläuf verbissen auf Präzision achtend, sucht lieber die Nähe zum von Liszt hoch verehrten Chopin, das Filigrane nahezu zelebrierend.

Boulez wiederum mag's eher dramatisch, zupackend, auch zügig, führt die Holzbläser andererseits zu schönsten Kantilenen. Dafür ist indes ein Preis zu zahlen: Solist und Orchester verhaken sich mitunter in ungleichmäßigen Tempi. Manches klingt schematisch. Doch immerhin: Falschem Pomp und triefendem Sentiment sind alle klug entgangen.

Das Kompliment gilt umso mehr Pierre Boulez und der Staatskapelle im Umgang mit Richard Wagners „Faust Ouvertüre“ und dessen „Siegfried-Idyll“. Die kurzen Stücke, den jeweiligen Liszt-Konzerten vorangestellt, geben dem Orchester einerseits Gelegenheit, ihren weichen, runden, nie aufdringlichen, aber suggestiv vielfarbigen Klang aufs Schönste in den Raum zu stellen.

Zum anderen, dafür sorgt das auf Struktur und Binnenspannung fokussierte Dirigat Boulez', rückt das „Idyll“ niemals in die Nähe einer verkitschten Naturpostkarte. Und die Faust-Ouvertüre, Schumanns Romantik so wenig verleugnend wie etwa den „Lohengrin“, besticht bei allem Klangvolumen durch stete Transparenz.

Am Ende zwei Zugaben: Daniel Barenboim spielt Liszts „Consolations“ und einen der Valses oubliées. Da ist er ganz bei sich, ein emotionaler Feinzeichner. Barenboim, den Dirigenten, völlig vergessend.

Weitere Blicke auf Franz Liszt wagt das Klavier-Festival Ruhr mit einer vierteiligen Hommage zum 80. Geburtstag des großen Liszt-Deuters Alfred Brendel. Till Fellner, Francesco Piemontesi und Kit Armstrong zählen zu den Solisten. Brendel selbst wird über „Liszt – vom Überschwang zur Askese“

sprechen. Alles zu erleben in der Stadthalle Mülheim (14. bis 19. Juni). Weitere Informationen: <http://www.klavierfestival.de>

(Der Text ist in ähnlicher Form im Westfälischen Anzeiger erschienen.)

Klangmagie im Dämmerlicht

geschrieben von Martin Schrahn | 18. März 2023



Der Mann am Klavier hüllt sich in sanftes Dämmerlicht. Voller Geheimnis scheint seine Aura, wie er dasitzt, immer ein wenig gebeugt, mit dem Instrument beinahe verschmolzen. So entlockt er ihm in hehrer Anschlagskunst samtene Klänge oder kristalline Figurationen. So zelebriert Grigory Sokolov die Musik Bachs, lässt die tönende Romantik Schumanns aufblühen.

Zum 15. Mal ist der etwas introvertiert wirkende Russe Gast des Klavier-Festivals Ruhr, und erneut versteht er es, das Publikum zu verzaubern, zu elektrisieren. Mit Bachs „Italienischem Konzert“ etwa: In unglaublicher Perfektion schnurren die Läufe dahin, dynamische Abstufungen und Schattierungen sind subtil gesetzt. Der Mittelsatz klingt wie eine narrative Meditation, im Finale scheint der alte Cembalo-Klang durchzuschimmern.

Sokolov lässt in Essens Philharmonie keine Phrase stiefväterlich unbeachtet. In der „Ouvertüre nach französischer Art“ scheint ihm die barocke Rhetorik wie anverwandt, so nuanciert spricht er. Das führt indes im langsamen Eingangssatz zu unbotmäßigen Zerklüftungen – die Musik findet fast keinen Halt.

Schumanns Humoreske aber, pendelnd zwischen kindlich gelöstem Frohsinn und nachdrücklichem Ernst, umwölkt von melancholischer Reflexion, führt Sokolov zu wundersamer Einheit. Er streichelt die Tasten und es ertönt ein feines, leises Legato. Er entfesselt mit federndem Anschlag ein duftiges Staccato. Und nichts will uns an diesem Abend heiterer erscheinen, als das letzte von Schumanns vier Stücken op. 32: die „Fughette“, ein Tanz dahingetupfter Töne. Grigory Sokolov erweist sich erneut als Meister magischer Klänge. Ovationen, sechs Zugaben.

Der Russe spielt am 24. Juni in der Kölner Philharmonie:
<http://www.koelner-philharmonie.de>

(Der Artikel ist in ähnlicher Form in der WAZ erschienen).

Essener Philharmonie: Hoffnung auf Glücksgefühle

geschrieben von Martin Schrahn | 18. März 2023

Als im Juni 2004 der alte Essener Saalbau, entkernt und als Philharmonie zu neuem Glanz gekommen, seine Pforten wieder öffnete, versprach Gründungsintendant Michael Kaufmann „reihenweise Glücksgefühle“. Da sollte der Zauber des Anfangs

möglichst lange halten, doch der forsche, selbstbewusste, für die Musik brennende Kaufmann musste schon 2008 seinen Hut nehmen. Wegen Überziehung des Etats, wie es offiziell hieß.

Seitdem ist Johannes Bultmann der Chef des Hauses, in seiner Ruhe gediegen, wie ein emotionsloser Verwalter eines Kunstbetriebes wirkend. Gleichwohl verbirgt sich hinter dieser Zurücknahme unbedingtes Engagement. Mit Bultmann mag eine Art neue Sachlichkeit in die Philharmonie eingezogen sein, doch das Ziel, einem breiten Publikum vielfältige Klangwelten zu erschließen, ist ihm gewichtiges Anliegen.

Jetzt hat Bultmann das Programm der Saison 2011/12 vorgestellt – dabei mit den Worten Sensation oder Star äußerst sparsam umgehend. Überhaupt leitet er Konkretes vom Allgemeinen ab, spricht zunächst von der Motivation des Philharmonie-Teams, von einigen Grundprinzipien, was die Auswahl der Künstler angeht. Sätze wie “Wir legen Wert auf Qualität”, oder “Wir wollen Interpretation statt mechanisches Abspulen von Musik” klingen ein wenig nach Allgemeinplatz. Doch dann wendet sich der Analytiker unter den Intendanten dem Publikum zu, redet über Kommunikation, Dialog und Partizipation.

Hehre Worte, die indes in Verbindung mit konkreten Beispielen greifbare Bedeutung gewinnen. Da sei etwa die Residenz von Sol Gabetta genannt: Die argentinische Cellistin wird nicht nur vier Konzerte geben, sondern auch zwei Meisterklassen an der Essener Folkwang Universität. Oder nehmen wir den Neue-Musik-Schwerpunkt “Now!”, der die amerikanischen Minimalisten Steve Reich und John Adams, den Aleatoriker John Cage sowie Frank Zappa vorstellt. Hier soll das Publikum an einem Abend selbst zum Komponisten werden.

Bultmanns Anliegen ist, mit neuen Formaten den starren Konzertbetrieb ebenso aufzubrechen wie unsere Hörgewohnheiten. So wollen sich das Kuss Quartett und das Stadler Quartett auf einen Dialog einlassen, indem sie beide dieselben Werke (von Mozart und Beethoven) spielen und über ihre musikalischen

Vorstellungen sprechen – ein Interpretationsvergleich auf offener Bühne.

Bald wird klar: Bultmann meint längst nicht mehr ausschließlich Kinder und Jugendliche, wenn er zum Thema Education spricht. Natürlich werde weiterhin mit Schülern gearbeitet. Doch ebenso gebe es eine Kooperation mit der Universität Duisburg/Essen. Und genauso intensiv will der Intendant den Blick auf die Erwachsenen richten. Mit Werkeinführungen, die die Interpreten selbst im großen Saal der Philharmonie anbieten, oder mit Künstlerbegegnungen.

Das summiert sich über die Saison auf etwa 110 Konzerte. Themenreihen widmen sich den Komponisten Franz Schubert und Gustav Mahler, dem Lied, der Alten Musik, dem hoffnungsvollen Interpreten-Nachwuchs. Den Knaller aber, um es ein wenig salopp auszudrücken, präsentiert Bultmann beinahe zuletzt: Zur Saison-Eröffnung am 6. September wird Christian Thielemann mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden Anton Bruckners monumentale 8. Sinfonie aufführen.

Der Dirigent ist nur ein Beispiel im Reigen bedeutender, ja berühmter Interpreten, deren Aufzählung hier Seiten füllen würde. Wir dürfen sie mit Spannung erwarten und hoffen, dass sich beim Hören auch das eine oder andere Glücksgefühl einstellt.

Detaillierte Einblicke ins neue Programm gibt es unter www.philharmonie-essen.de

Essenzen von Liebe und

Abschied – Charles Aznavour in der Essener Philharmonie

geschrieben von Bernd Berke | 18. März 2023

Von Bernd Berke

Essen. War es ein Abschied für immer? Man mag es kaum glauben.

Der große französische Chansonnier Charles Aznavour hat am Montag Abend in der ausverkauften Essener Philharmonie eine kurze Deutschland-Touree triumphal beendet. Angeblich soll es sein letzter Bühnenauftritt in unseren Breiten gewesen sein. Doch schon mehrmals hat er auf ähnliche Weise Adieu gesagt. Warten wir's ab.

Schwarzer Anzug, schwarzes Hemd. So existenzialistisch erwartet man es von ihm. Dann seine unvergleichliche Stimme, scharf umrissen und doch zartfühlend. Ganz wie früher. Der Mann soll 81 Jahre alt sein? Auch seine Bewegungen lassen beim zweistündigen Konzert keinerlei Müdigkeit erkennen. Er kann es sich leisten, mit vermeintlicher Vergesslichkeit („Wie hieß noch mal diese Zeile?“) zu kokettieren.

In seinen Chansons (rund 1000 hat er inzwischen verfasst) sind Essenzen von Liebesüberschwang, schmerzlichen Abschieden und vergänglicher Jugend auf höchst kultivierte Weise aufgehoben. Untröstliche Momente und die Feier einer wunderbaren Lebensfülle sind hier keine Widersprüche. Vor allem aber: Die Liebe kann niemals lächerlich sein ...

Man traut ihm durchaus zu, dass er selbst noch erotisch entflammt. Wenn er auftritt, fühlt man jedenfalls ein aufregend charmantes Paris, seine Boulevards und Bistros immer mit. Klischees also, doch in Vollendung stilisiert.

Natürlich singt er auch einige seiner größten Erfolge: „Les comédiens“, „Sa jeunesse“, „Il faut savoir“, „Tu te laisse

aller“ (Du lässt dich geh'n), „She“ und „La bohème“. Er hat keine Scheu vor Pathos, vor den ganz großen Gefühlen, beinahe schon im Kitsch-Bezirk. Auch solche Grenzgänge kann sich einer wie Aznavour erlauben. Bei wem sonst erstrahlt selbst die Melancholie so herrlich und würdevoll?

Mit äußerst sparsamen, doch ungemein wirkungsvollen Gesten lenkt Aznavour den rauschenden Beifall des Publikums – und die Band, die zwischen Jazz, Swing, Chanson und gehobenem Schlager so manche Nuancen beherrscht. Zum musikalischen Begleitpersonal zählt auch seine Tochter Katia, mit der er im Duett „Je voyage“ vorträgt. Die junge Frau kann auf jene entzückend französische Weise naiv klingen – wie einst France Gall oder die frühe Françoise Hardy. Hach!