

Oberhessische Zeitung, 23. Januar 2008

Von Brillanten und Bonbons -Das Trio Charolca bei Alsfeld Musik Art

Passender Auftakt in der neuen Haupt-Spielstätte, der Aula der Albert-Schweitzer-Schule

Von Walter Windisch-Laube

Alsfeld (wl) Noch bevor die Musikerinnen und der Musiker des „Trio Charolca“ am frühen Sonntagabend in der neuen Aula der Albert-Schweitzer-Schule die Bühne betraten, nahm die goldglänzende, reich verzierte Konzertharfe auf dem Podium zahlreiche Blicke gefangen. Sie sandte so den ersten, von Annette Thon anschließend auch in Worte gefassten Willkommensgruß an die Besucher der neuen Haupt-Spielstätte von Alsfeld Musik Art – ein atmosphärisch und akustisch guter Ort für Kammermusik.

Meisterinnen und Meister ihres Fachs sind alle drei Musiker des in Besetzung und Namengebung ungewöhnlichen Trios, das zu Recht als eines der führenden seiner Art in Europa gilt. Die Ensemblemitglieder, obschon alle noch jung, sind allesamt bereits in herausragenden Positionen tätig: Charlotte Balzereit als Soloharfenistin der Wiener Philharmoniker, Anne- Cathérine Heinzmann als stellvertretende Soloflötistin des Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchesters, und Roland Glassl (der in Alsfeld schon einmal, damals mit dem Mandelring-Quartett, auftrat) ist Professor für Viola an der Frankfurter Musikhochschule. Zum Trio zusammengefunden aber haben sie nicht als gefragte Solisten, sondern während ihrer Studienzeit in München. Drei Instrumenten-Familien, die der geblasenen, gestrichenen und gezupften, vereinigen sich in der Besetzung Flöte, Viola und Harfe. Der erste Teil des Konzertes war dezenter Bearbeitungen vorbehalten und verströmte einen Hauch von virtuoser Salonmusik – wobei man sich als Salon nacheinander ein barockes Prunkgemach à la française, ein Wiener Gründerzeit-Palais und einen klassizistischen Theatersaal irgendwo in Europa vorstellen darf. Das gemeinsame Eröffnungsstück, die 1728 erschienene Triosonate D-Dur op. 2 No. 8 von Jean-Marie Leclair, ursprünglich für Flöte (oder Violine), Viola da gamba und Basso continuo erfasst, tauchte die Aula sogleich ins Licht einander widerstreitender und sich dennoch vereinender Instrumentalfarben. Zupackend bis virtuos, präzise und doch beseelt zeigten sich die Interpreten sogleich von ihrer besten Seite. Für Barockmusik-Spezialisten oder gar - Puristen blieb das Klangbild trotz Verwendung „barocken Instrumentariums“ durch Flötistin und Bratscher allerdings bis zuletzt etwas gewöhnungsbedürftig, besonders da die Harfe in ihrer „modernen“, seit etwa zweihundert Jahren bestehenden Form nicht ganz den gängigen Erwartungen an eine Continuo-Gruppe entspricht: als einerseits eher zu füllig im Klang, andererseits etwas zu wenig konturiert in der Bassregion.

Ganz nebenbei gab Leclairs Opus Gelegenheit, die Verständigkeit des Alsfelder Kammermusikpublikums einmal mehr zu loben. Obgleich die Sätze des Werkes im Programmheft nicht vermerkt waren (es handelte sich um vier, langsam - schnell - langsam - schnell, entsprechenden der im Barock vorherrschenden

„Kirchensonaten“-Form), gab es nicht den Ansatz eines verfrühten Applauses. Wer das Instrument Querflöte und die Epoche der Romantik gedanklich zusammenbringen möchte, kommt an Franz Doppler nicht vorbei. In der mit Flötenliteratur dünn besiedelten musikalischen Landschaft des 19. Jahrhunderts wurde Doppler, gewissermaßen als ein Paganini der Querflöte, zum Gastgeber einer gesellschaftlichen Oase. Einige Jahre wirkte Doppler selbst in Ungarn; seine „Fantaisie Pastorale Hongroise“ op.26 überträgt das in der Violinliteratur verbreitete ungarische Genre auf die nicht minder bewegliche moderne Quer-, die so genannte Böhm-Flöte. Auch seiner „Fantaisie“ liegt das Grundmuster des Csárdás zu Grunde, die Aufeinanderfolge von ruhiger, frei präludierender bis pathetischer Einleitung (Lassú) und wildem „Friska“. Das Wechselspiel aus Melancholie und Feuer hatte sein Pendant im Kontrast zwischen goldfarbenen Instrumenten und schwarzer Kleidung der Interpretinnen. Der Klang der Harfe war hier, namentlich in ihren feierlichen Zwischenspielen, durchaus als Gewinn zu verbuchen gegenüber der von Doppler ursprünglich vorgesehenen Klavierbegleitung. Die Flöte brillierte und tirilierte in ihrem gesamten Klangspektrum, und ihr Ton wirkte stellenweise fast wie ein Naturereignis, so dass die Interpretin Anne-Cathérine Heinzmann als Auslöserin der klanglichen Akrobatik manchmal fast aus dem Blick geriet. Wem unter den Zuhörern Reste des Bratscher-Klischees im Kopf herumspukten, der wurde durch Niccolò Paganinis Sonata „per la Grande Viola“ nachhaltig davon befreit. Sie präsentierte sich unter den Händen von Roland Glassl als hoch virtuosos Instrument, das zuweilen der menschlichen Stimme (und mitunter vielleicht auch Seele) klanglich näher steht als die Violine. All deren technische Möglichkeiten und Effekte vollführte hier der Bratscher auf seiner „Braut“ – von „einfachen“ Doppelgriffen über das Synchronspiel von Pizzicato plus gestrichenen Tönen bis hin zum Sautillé mit schier aberwitzig springendem Bogen.

Fehlte eigentlich nur noch ein solistischer Auftritt der Harfe, zumal, wie sich in Pausengesprächen zeigte, nicht wenige Konzertbesucher recht dankbar gewesen wären, etwas mehr über die Funktionsweise der Doppel-Pedalharfe (mit zweifacher Erhöhrbarkeit jeden Tones) zu erfahren. Übrigens wünschten sich manche auch ein genaueres Eingehen auf die Werke (und nicht so sehr die Komponisten) der ersten Konzerthälfte im Programmheft. Im zweiten Teil trat das Brillieren hinters Musizieren zurück, nun durchweg in Trio-Besetzung, bei spieltechnisch und interpretatorisch hohem Anspruchsniveau. Anders als der Name des Ensembles, der sich mit Blick auf die Vornamen der Interpreten leicht enträtseln lässt, steckten die beiden Werke nach der Pause voller Merkwürdigkeiten und Geheimnisse. Sofia Gubaidulina, 1931 in der Tatarischen Republik geboren und seit 15 Jahren bei Hamburg wohnend, ist eine der führenden Komponistinnen der neueren Musik. Der Titel ihre Originalkomposition für Flöte, Viola und Harfe: „Garten von Freuden und Traurigkeiten“ verweist in den näheren und ferneren Osten. Das Werk, das von poetischen Texten seinen Ausgang nahm, umkreist mit musikalischen Mitteln die Themen Ende, Grenzerfahrung, Spiel. Das geschieht in einer schillernden, teils meditativen, teils gestischen, in jedem Fall tief symbolischen Tonsprache – für darin „ungeübtere“ Zuhörer allerdings eine nicht ganz leicht verdauliche Musik. Die Übertragung einer Art Bottleneck-Spielweise (wie man sie von Blues-Gitarristen kennt) auf die Harfe und die Erzeugung von Saiten-Teiltönen auf der Viola in Flageolett-Technik gaben klanglich hier allerdings einen

roten Faden zur Verfügung. Wenn auf verschiedene Art immer wieder fließende Übergänge stattfanden zwischen Klang und Geräusch, so ließ sich dies auf das Wechselverhältnis von Individualität und Natur beziehen. Eine unmittelbare Konzertaufführung hat gegenüber jeder medialen hier den Vorteil, dass klanglich Fremdes und Verfremdungen sich aus der Anschauung weitreichend „erklären“. Der vielgestaltigen Musik und ihrer konzentrierten Darbietung gelang es so tatsächlich, das Publikum in Bann zu schlagen. Das Dialogische in Trillerketten und Viertelton-Verstimmungen, in heterophonen Passagen, bei denen zwei das Gleiche, aber nicht das Selbe sagen, aber auch die eingestreuten kurzen Monologe von Flöte und Viola ließen das Fehlen von herkömmlicher Melodie und Harmonik im Verlauf immer weniger als Mangel erscheinen. An die Stelle melodisch-harmonischer Höhepunktbildung tritt ein Verdichten der Überlagerungen und der klanglichen Ereignisfolge in der Zeit. Das Ende des Werkes verweist mit den allein zurückbleibenden harmonischen Teiltönen der Viola auf ein Verlöschen der Individualität, das Eingehen in die Natur. Ein Harfenist, Carlos Salzedo war zu Beginn des 20. Jahrhunderts einer der maßgeblichen Beförderer der Moderne im amerikanischen Musikleben; der deutsche Musikphilosoph Theodor W. Adorno sah in der Harfe „ein großes Symbolrequisit des Jugendstils“, das „Freidenkern für Zauber“ gestanden habe. Das ist in etwa die Spannweite von Claude Debussys Sonate für Flöte, Viola und Harfe, die den krönenden Abschluss des Programms bildete, ein mehrgesichtiges Opus und das Paradestück für diese Besetzung – auch dies eines jener Werke, die im Konzertsaal erlebt werden sollten. Debussy lässt hier den Impressionismus, mit dem er gern etikettiert wird, weit hinter sich; er experimentiert mit den Klangmöglichkeiten der Instrumente und ihrer Kombinationen, fragmentiert musikalische Gedankengänge, durchaus mit Mahler vergleichbar, spricht ähnlich wie Reger die Sprache einer polyphonen musikalischen Prosa, und schafft so ein Werk der Zeitenwende zwischen Romantik, Impressionismus und Moderne (mit Debussys Worten: „ein nicht ganz gelungener Versuch“), freilich ein zu großen Teilen sehr anmutiges, formal gerundetes. Wir haben es mit Claude Debussys wohl bedeutendster Kammermusikkomposition zu tun (von ihm selbst „ein Gnadengeschenk“ genannt), was durch die im Konzert gebotene hohe Kunst des Zusammenspiels besondere Unterstreichung fand; mit entsprechend kräftigem Beifall wurde „Charolca“ gefeiert. Die Zugabe, von Harfenistin Charlotte Balzereit als „Bonbon“ für den Nachhauseweg angesagt, war dann nochmals, obgleich aus der Opernliteratur stammend, ein fast unbearbeitetes Stück Musik: der Entr'acte zum dritten Aufzug von G. Bizets „Carmen“. Flöte und Harfe sind dabei auch im Original die Soloinstrumente, während die Viola im Kammerkonzert die jeweils führende Gegenstimme (Klarinette, Horn) vertrat. Mit Bizets sommerlicher Szene im Ohr verließen die Zuschauer als Lauschende an diesem atypischen Wintertag den neuen Kammerkonzertsaal.

(Walter Windisch-Laube)