

Die besten Jahre kommen jetzt

Der Dirigent **Ivor Bolton** über den unbekannten Fauré, seinen Ruf als Barockspezialist und die Tücken von Neueditionen.

Von Arnt Cobbers

„Gabriel Faurés Bühnenmusiken werden völlig unterschätzt.“

Bekannt wurde er hierzulande durch die vielen Barockopern, die er an der Bayerischen Staatsoper dirigiert hat. Doch der 60-jährige Ivor Bolton aus dem nordenglischen Blackburn ist längst zum Allrounder gereift. 14 Jahre lang war er Chefdirigent des Mozarteum-Orchesters in Salzburg. Er ist seit 2012 Chefdirigent des Dresdner Festspielorchesters, Musikdirektor des Teatro Real in Madrid seit 2015 und seit 2016 als Nachfolger von Dennis Russell Davies Chefdirigent des Sinfonieorchesters Basel. Nach zwei Jahren wurde bereits sein Vertrag um fünf Jahre bis 2025 verlängert.

Beim Treffen in einer Hotellobby in Dresden erweist sich Bolton als unkompliziert. Er spricht, typisch britisch, schnell und kurzatmig-haspelnd. Und er kommt, einmal warm geworden, vom Hölzken aufs Stöckchen und untermauert seine Erzählungen und Kommentare mit fröhlichem Lachen.

Mr. Bolton, was reizt Sie an Fauré?

Von Fauré kennt man nur das Requiem, ein Klavierquintett und einige Lieder, die harmonisch eher unschuldig daherkommen.

Aber es gibt mehr zu entdecken. Seine Werke für Klavier solo sind zum Teil sehr schön, von denen habe ich früher einige mit viel Freude gespielt. Deshalb wollte ich mich schon lange näher mit ihm beschäftigen. Freunde stießen mich auf die Bühnenmusik, die völlig unterschätzt ist. Und nun ergab sich die Mög-

lichkeit, Fauré aufzunehmen. Wir haben letztes Jahr die erste CD eingespielt, die jetzt herauskommt, und vor kurzem die zweite. Dann wird noch eine dritte mit dem Requiem folgen. Das sind alles keine Ersteinspielungen, aber die Werke sind nicht oft aufgenommen worden. „Mélisande's Song“, erstaunlicherweise englisch im Original, ist sehr stark in der Atmosphäre und sehr minimalistisch orchestriert. Es gibt im „Shylock“ ein Nocturne für Streicher, das haben wir schon mehrfach als Zugabe gespielt – alle fanden es wunderschön und niemand wusste, was es ist. Da gibt es Schätze zu entdecken. Fauré war vielleicht kein Meister der großen Form, aber zum Beispiel das Vorspiel zur Oper „Pénélope“ ist sehr schön, wagnerianisch, reich orchestriert.

Es gibt verschiedene Orchestrierungen der Lieder.

Ja, wir mussten eine Wahl treffen. Fauré hat immer wieder Stücke überarbeitet. Er hatte manchmal zu wenig Zeit, er hat vieles recycelt. Und soweit ich weiß, war er auch ziemlich bescheiden und manchmal unsicher, wenn er kritisiert wurde. Er hat befreundeten Kollegen vertraut, wenn sie ihm Arbeit mit der Orchestrierung abgenommen haben, wie Charles Koechlin bei den Liedern. Aber ich finde auch seine eigenen Orchestrierungen sehr gut.

Haben Sie für die zweite CD die Sinfonien aufgenommen?

Ja, aber die eine ist ein frühes Stück von nur zwei Sätzen, das auch nicht viel



„Ich bin nicht Musiker geworden, um mich zu beschränken.“

Erfolg hatte. Aber er hat es eben Sinfonie genannt. Aber die andere ist ein starkes Werk. Wir haben außerdem die Ballade aufgenommen, die Berceuse für Violine und Orchester und die Elegie für Cello – daran kamen wir nicht vorbei. Aber es bleibt sicherlich dabei: Das Requiem ist sein Meisterwerk für eine große Besetzung.

Ist das Sinfonieorchester Basel ein gutes Orchester für Fauré?

Das denke ich schon. Wir haben in Basel viele französische Musiker im Orchester – ich glaube, wir haben einen guten französischen Klang hinbekommen. Es ist überhaupt ein sehr gutes Orchester, nicht schlechter als das Tonhalle Orchester. Wir haben einige sehr gute Kammermusiker im Orchester, darunter zwei Mitglieder des Belcea Quartetts, wir haben sehr gute Holzbläsersolisten, und mir liegt sehr daran, wenn wir frühe Romantik spielen, dass wir zeitgenössische Instrumente wählen bei den Bläsern. Nicht aus historischer Korrektheit, sondern weil es farbiger wird.

chester hat Mitglieder, die die Dinge unterschiedlich machen. Viel wichtiger ist die Arbeit miteinander, der Klang, den man als Dirigent und Ensemble in der Probe findet. Wir haben eine starke Cellogruppe, auf die bin ich stolz, die sind sehr flexibel, auch die Bässe sind großartig. Ich habe Glück, dass ich vom wunderbaren Mozarteum-Orchester in Salzburg gleich ans nächste wunderbare Orchester gekommen bin.

Das Sinfonieorchester Basel hat einen guten Ruf, aber keinen ganz großen Namen in Europa.

Das ist unsere Aufgabe. Ich sehe da ein enormes Potenzial. Die Zusammenarbeit mit Hans-Georg Hoffmann, dem Leiter der künstlerischen Planung, läuft sehr gut, wir haben gute Bedingungen, auch finanziell, wir machen CDs für Sony, das ist auch wichtig für die Außenwirkung eines Orchesters, wir werden einiges von Berlioz aufnehmen und haben überhaupt eine ganze Reihe spannende Projekte vor uns. Eine Herausforderung ist, dass das Stadtcasino saniert wird, und das ist wirklich ein guter Saal, ein kleines Concertgebouw mit einem wunderbaren Klang. Aber wir haben jetzt Strawinskys „Rossignol“ und Saint-Saëns' zweites Klavierkonzert im Theater Basel gespielt, das ging sehr gut. Und das Münster ist perfekt für Bruckner. Die Konzerte da sind so beliebt, dass viele Leute wollen, dass wir weiterhin auch im Münster spielen. Das hat ja sowieso eine beeindruckende Tradition als Konzertort.

Basel ist ja eine erstaunliche Musikstadt, gerade für die Alte Musik. Fühlen Sie sich in der Alte-Musik-Szene verwurzelt?

Als Student in Cambridge hab ich sogar Webern dirigiert. Ich habe nie irgendwas nicht gemacht. Aber wenn man Cembalo studiert, gilt man als Spezialist. Wenn man heute Bach dirigiert, auch – ein „normaler“ Dirigent fängt bei Haydn oder noch später an. In Deutschland bin ich vermutlich vor allem bekannt für meine Arbeit an der Bayerischen Staatsoper. Ich erinnere mich, dass ich sehr aufgeregt war vor meiner allerersten Probe dort. Das war 1994 noch ein sehr traditionelles Orchester. Ich hatte eine Produktion von Händels „Xerxes“ für die English National Opera gemacht und

Foto: Matthias Willi



Ivor Bolton mit dem Sinfonieorchester Basel

Stört Sie der Mix aus modernen Streichern und historischem Bläsern nicht?

Alles ist eine Mischung – selbst die Alte-Musik-Hardliner machen nicht alles „korrekt“, dann müsste man die Geigen mal unterm Kinn, mal gegen die Brust halten etc. Jedes Barockor-

bei der Premierenfeier Peter Jonas kennengelernt. Und als der einen Einspringer für Charles Mackerras brauchte, hat er sich an mich erinnert. Ich habe fast die ganze Probenphase gemacht, viele ältere Musiker waren sehr kritisch, aber einige junge Orchestermitglieder kamen auf mich zu und sagten: Keine Sorge, uns gefällt, was Sie machen. Wir schaffen das! Das hat mir Vertrauen gegeben. Im Endeffekt haben wir ziemlich viele Produktionen zusammen gemacht. Herausragend war natürlich der Monteverdi-Zyklus.

Warum haben Sie überhaupt Cembalo studiert?

Ich habe in Cambridge Musik studiert, Theorie, Geschichte, Ästhetik, von da ging man weiter zum Kompositions- oder Instrumentalstudium, das war für mich eine gute Grundlage. Und ich hatte ein Orgel-Stipendium, musste also Kirchenmusik machen. Ich war am Clare College, und da gibt es eine sehr schöne von-Beckerath-Orgel aus Hamburg, die ist ganz anders als die typischen englischen Konzerthaus-Orgeln des 19. Jahrhunderts. Das hat mich irgendwie fokussiert. Ich war sehr interessiert am französischen Barockrepertoire, das ist so farbenreich, und wenn man das und viel Bach spielt auf der Orgel, wird man automatisch irgendwann neugierig aufs Cembalo-Repertoire. Cembalo hab ich mir dann selbst beigebracht, bis zu den Goldberg-Variationen bin ich gekommen. Nach London bin ich dann mit einem Stipendium fürs Dirigier-Studium gegangen. Dabei habe ich in Cambridge viel mehr dirigiert. Ich wollte das Cembalo-Spiel aber nicht aufgeben, schrieb Trevor Pinnock einen Brief – und er hat mich tatsächlich als Privatschüler aufgenommen. Und es dauerte nicht lange, da hat er mich gefragt, ob ich nicht das zweite Cembalo beim English Concert spielen wollte. So bin ich da hineingeraten. Das war Anfang der 80er-Jahre, die Truppe war damals sehr erfolgreich und sehr gut. Das hat mich stark beeinflusst. Inzwischen haben sich die Dinge verändert, in den englischen Ensembles wird heute sehr effizient und ein bisschen langweilig Musik gemacht. Aber damals stand das English Concert mit an der Spitze der Bewegung. Und parallel gab Georg Solti einen Meisterkurs am Opernstudio, ich spielte „Rosenkavalier“ und „Otello“ für ihn, und er mochte mich. Er rief in Glyndebourne an, und am nächsten Tag bekam ich einen Anruf, ob ich nicht Bernard Haitink assistieren wollte als Chordirigent.

Hatten Sie Erfahrung als Chordirigent?

Über die Kirchenmusik. Ich hab nie im Chor gesungen, oder nur als Kind. Aber ich hatte ein Jahr die Schola Cantorum in Oxford geleitet. Die lebten zwar vor allem von ihrer Geschichte, aber das Niveau war ok. In Glyndebourne war es sehr schön, wir hatten einige sehr gute Leute im Chor, die später als Solisten bekannt geworden sind. Und die Atmosphäre ist nett. Wenn man weiß, man singt nur ein paar Sommer im Chor, ist das eine andere Einstellung als in einem festen Opernchor. Mit denen ist es manchmal schwierig zu arbeiten – weil sie demotiviert sind. Nicht jede Produktion glückt, und es gibt viele Regisseure, die mit einem Chor nichts anfangen können und ihn nur als großen Block behandeln. Es ist großartig, wenn man einen Regisseur wie Christof Loy hat, der wirklich Gruppen und Beziehungen im Chor entwickeln kann. Ich werde nie die „Theodora“ in Salzburg vergessen. Das war zwar viel



ENSEMBLE DIALOGHI



MOZART | BEETHOVEN QUINTETTE FÜR KLAVIER UND BLÄSER

Ein reizvolles Unterfangen, dieses Paar brillanter Quintette für Klavier und Bläser einander gegenüberzustellen und zu vergleichen. Einerseits ein Werk der „Reife“ – der 28-jährige Mozart hielt es für „das beste“ – und andererseits ein „jugendlicher Versuch“, von Beethoven mit 26 Jahren komponiert. Aus einer glücklichen Phase in der Karriere beider Komponisten stammend, wurden die Stücke enthusiastisch rezipiert. Mit dem unverblümt theatralischeren Charakter der Werke halten die hochinspirierten Virtuosen des Ensemble Dialoghi nicht hinterm Berg; sie spielen auf Originalinstrumenten und lassen sich hier mit ihrem *harmonia mundi*-Debut hören.



Arbeit, aber das Ergebnis war sehr überzeugend. Ansonsten kann das Leben als Sänger im Opernchor hart sein.

Und dann haben Sie Ihr eigenes Ensemble gegründet.

Das war ein natürlicher Schritt. Ich war Musikdirektor einer Londoner Kirche, St. James's. Das ist eine Gesellschafts-Kirche, beliebt für Hochzeiten und Begräbnisse, sehr zentral gelegen am Piccadilly. Aber sie ist auch ein Magnet für Obdachlose und wurde für sie geöffnet, wenn es sehr kalt wurde im Winter. Insofern stand die Kirche oft in der Presse. Wir hatten ein Festival mit ambitionierten Amateuren und einem engagierten Organisator, der aber mit Geld nicht umgehen konnte. Und eines Tages lernte ich eine Sponsoring-Dame von der Lufthansa kennen, die Barock-Fan war und uns unterstützen wollte. So entstand das Lufthansa Festival of Baroque Music, das es 30 Jahre lang gab. Und in dem Zusammenhang ist dann auch das St. James's Baroque Ensemble entstanden. Wir haben einige CD-Aufnahmen für die Teldec gemacht. Aber

wenn man ein Ensemble führt, ist das viel Organisationsarbeit. Irgendwann ging es nicht mehr, ich hatte zu viel zu tun in München und Salzburg und anderswo. Überhaupt wurde alles schwieriger, weil die Alte-Musik-Szene zu einem beträchtlichen Teil von CD-Verträgen lebte, und die wurden immer weniger.

geändert. Alte-Musik-Orchester spielen in den Opernhäusern, die Ausbildung ist breiter und alles viel internationaler geworden. Auch das Dresdner Festspielorchester, das ich leite, ist sehr international.

Sie sind gerne Chefdirigent, oder?

Ja, ich übernehme gern Verantwortung, und dann hat man es natürlich stärker in der Hand, was man dirigiert. Ich denke auch, ich mache das in Basel jetzt besser als 2004, als ich in Salzburg angefangen habe. Man lernt, wie man mit einem Orchester umgeht. Jedes Orchester hat einen anderen Hintergrund, andere Stärken und Schwächen, menschlich und technisch. In Salzburg hatten wir zum Beispiel am Anfang eine sehr schwache Instrumentengruppe, und da muss man kreativ sein im Spielplan, um das zu kaschieren. So etwas muss man lernen.

Sie sind dauernd unterwegs. Reisen Sie gern, weil Ihr Vater Zugschaffner war?

Ich reise gar nicht mehr so gern. Ich liebe Züge, aber wenn ich 60 Kilo an Partituren mit mir herumschleppe, ist das nicht so einfach. Wir leben in Barcelona, meine Frau ist Spezialistin für spanische Renaissance-Musik, sie hat früher in Cambridge unterrichtet und ist nach Barcelona gezogen, bevor ich die Stelle in Madrid angeboten bekam. Das hat sich gut gefügt. Ich bin meist mit dem Flugzeug unterwegs. Aber zwischen Barcelona und Madrid gibt es einen Super-Zug, der braucht für die 600 Kilometer nur zweieinhalb Stunden, der ist irre schnell. Diese Züge bringen das Land zusammen, man vergisst leicht, wie groß Spanien ist.

Warum sind Sie als Musikdirektor ans Teatro Real gegangen?

Ich mache schon lange Opern. Ich habe über 20 Neuproduktionen in München gemacht, fünf oder sechs an Covent Garden, ebenso viele in Paris und einige in Amsterdam und anderswo. Ich mache sehr gern Oper. Ich habe das Gefühl, meine besten Jahre kommen jetzt, ich fühle mich vom Repertoire her bereit für neue Herausforderungen. Als Musikdirektor kann ich mir aussuchen, was ich selbst dirigiere. Ich habe letztes Jahr den

Aktuelle CD

The Secret Fauré. Caligula, Prélude aus Pénélope, Lieder für Sopran und Orchester, Shylock, Pelléas et Mélisande; Olga Peretyatko, Benjamin Bruns, Balthasar-Neumann-Chor, Sinfonieorchester Basel, Ivor Bolton (2017); Sony Classical



War es ein großer Schritt vom Freiberufler-Dasein an die großen Häuser?

Als ich angefangen habe, waren das verschiedene Welten. Ich erinnere mich noch, als der junge Simon Rattle „Idomeneo“ in Glyndebourne gemacht hat, da war er sehr beeinflusst von Harnoncourts Züricher Aufnahme. Er kann ja sehr überzeugend sein, aber die London Philharmonics haben rebelliert, die wollten das so nicht spielen. Aber innerhalb von zehn Jahren hat sich alles

„Goldenen Hahn“ von Rimsky-Korsakow gemacht, dazu hätte mich vermutlich niemand angefragt. Und ich habe mich sehr wohl gefühlt mit einer fast rein russischen Besetzung. Ich habe auch schon Tschaikowskys „Jolanthe“ in Salzburg gemacht mit meinem Orchester. Ich bin nicht Musiker geworden, um mich zu beschränken. Dabei ist das für die Karriere oft der einfachere Weg. Man fängt irgendwo an und muss sich das Recht erarbeiten, ein breiteres Repertoire zu dirigieren. Und wenn man

„Warum ist das
so viel Musik,
das kommt doch
nicht hin!“

Barockmusik macht, bleibt man da leicht stecken. Barockdirigenten stehen in dem Ruf, dass man ihnen nicht unbedingt vertrauen kann. Zu viele meiner Barockkollegen übernehmen zu schnell neues Repertoire, mit dem sie noch nicht klarkom-

men. Das ist eine Frage der Technik – es gibt Barockdirigenten, die nicht wirklich dirigieren können –, aber es ist auch eine Frage des Kopfes. Manche erstarren, wenn sie vor diesem großen Apparat stehen, und dann sind all die Qualitäten, die sie in der Barockmusik zu großen Musikern machen, weg – weil sie unter diesem Druck nicht mehr zuhören können. Das ist eine ganz andere Arbeit. Wenn man das möchte, muss man es Schritt für Schritt ausprobieren und seine Erfahrungen machen, anders geht es nicht. Ich bin dankbar, dass ich mir das langsam erarbeiten konnte. Nächste Saison mache ich Cavallis „La Calixto“ aus den 1650er-Jahren und ein Stück von Kaija Saariaho, das ist eine schöne Bandbreite. Und den „Idomeneo“. Das Teatro Real ist ein gutes Haus, das Orchester hat Potenzial. Ich habe mit der „Jenůfa“ in Madrid debütiert. Ich hab in den 80er-Jahren beim Janáček-Zyklus mit Nikolaus Lehnhoff assistiert. Das war toll. Er war so gut organisiert, er kannte jeden Chorsänger mit Namen, hatte alles vorbereitet, das war ein schönes Arbeiten und ein tolles Ergebnis. Sehr professionell. Es gibt Regisseure, oft englische, die völlig unvorbereitet sind, da könnte ich Ihnen Geschichten erzählen. Lehnhoff war anders. Aber er war dann manchmal auch nicht flexibel. Wir haben damals in Glyndebourne die „Jenůfa“ nach der Neuedition von John Tyrrell aufgeführt. Das sind im Endeffekt eher kosmetische Korrekturen. Das Einzige, was wirklich von der Musik her anders ist, sind 20 zusätzliche Takte im ersten Akt. Lehnhoff hatte diese Szene genau durchgeplant, und er war ganz unglücklich und sagte: Warum ist das so viel Musik, das kommt doch nicht hin! Ich sagte ihm: Ich weiß, woran es liegt. Wir machen die Neuedition. Darauf er: Die Takte müssen wir streichen. Ich sagte: Das kann nur der Dirigent entscheiden. Das war Andrew Davis, der gerade in Chicago war. Ich habe ihn also angerufen, und er fragte mich, was ich davon hielte. Ich sagte ihm: Natürlich können wir kürzen, aber das ist die einzige substanzielle Änderung gegenüber der altbekannten Fassung. Klaus hat ihn dann am Telefon so lange bearbeitet, bis die 20 Takte gestrichen wurden. Und hinterher schrieben alle Kritiker: Wie schön, endlich die neue Fassung zu hören! Tja, so kann es gehen! ■



ATMOSPHERES

MUSIKFEST

SA 15 —
SO 30 SEPT

CHRISTIAN TETZLAFF
DANIEL BEHLE
BAMBERGER SYMPHONIKER
IVETA APKALNA
MICHAEL WOLLNY TRIO
PIERRE-LAURENT AIMARD
UND VIELE ANDERE

TICKETS
069 13 40 400
www.alteoper.de

20% Rabatt
im Musikfest-Paket

ALTE OPER
FRANKFURT