

11. April 2018
19.30 Uhr – Ende ca. 20.50 Uhr
Prinzregententheater
Im Anschluss an das Konzert: Nachklang im Gartensaal
sowie Signieraktion mit Marina Rebeka

VIVE L'OPÉRA

Französische Arien
Mit Marina Rebeka – Artist in Residence

Marina Rebeka SOPRAN
Annekatriin Hentschel MODERATION

Münchner Rundfunkorchester
Michael Balke LEITUNG

Direktübertragung des Konzerts auf BR-KLASSIK
Das Konzert kann anschließend sieben Tage nachgehört werden unter
www.br-klassik.de/programm/konzerte sowie unter www.rundfunkorchester.de
in der Rubrik „Medien/Konzerte digital“.

Programm

AMBROISE THOMAS (1811–1896)

„Raymond ou Le secret de la reine“
Ouverture

GEORGES BIZET (1838–1875)

„Carmen“

„C'est des contrebandiers“ –
„Je dis que rien ne m'épouvante“
Rezitativ und Arie der Micaëla
aus dem 3. Akt

Entr'acte zum 4. Akt

JULES MASSENET (1842–1912)

„Manon“

„Allons! Il le faut“ –
„Adieu, notre petite table“
Szene und Arie der Manon
aus dem 2. Akt

„Scènes dramatiques“

Suite für Orchester Nr. 3

Le sommeil de Desdémone

„Hérodiade“

„Celui dont la parole“ –
„Il est doux, il est bon“
Szene und Arie der Salomé
aus dem 1. Akt

„La vierge“

Prélude zur 4. Szene
Le dernier sommeil de la vierge

„Le Cid“

„De cet affreux combat“ –
„Pleurez, mes yeux!“
Rezitativ und Arie der Chimène
aus dem 3. Akt

CHARLES GOUNOD (1818–1893)

„Roméo et Juliette“

Ouverture

„Dieu, quel frisson“ –
„Amour, ranime mon courage“
Szene und Arie der Juliette
aus dem 4. Akt

FLORIAN HEURICH

WIE EIN GROSSER, BREITER FLUSS

Marina Rebeka zwischen Frankreich, Italien und Lettland

Im März dieses Jahres sang sie die Marguerite in Gounods *Faust* an der Opéra de Monte-Carlo, im Dezember 2017 die Leïla in Bizets *Les pêcheurs de perles* an der Lyric Opera of Chicago, und im Sommer 2016 sprang sie ganz kurzfristig in Massenets *Thaïs* bei den Salzburger Festspielen ein, wo sie an der Seite von Plácido Domingo und begleitet vom Münchner Rundfunkorchester die Titelpartie übernahm. Das französische Repertoire zieht sich wie ein roter Faden durch Marina Rebekas Karriere, sie liebt die breiten, weit ausladenden Melodien und den zarten Lyrismus all dieser Opern. Gerade die *Thaïs* war etwas ganz Besonderes für sie, eine Rolle, die sie gerne noch viel öfter singen würde: „Ich habe die Partie für das Konzert in Salzburg in nur vier Tagen gelernt, weil ich das unbedingt machen wollte. Die ganzen Melodien hatte ich schon im Ohr, deswegen war es auch in so kurzer Zeit möglich.“

Dazwischen gab es aber auch viel Italienisches: *Norma*, *Don Giovanni* und immer wieder *La traviata*. Gerade zu Verdi hat Marina Rebeka eine enge Beziehung, da sie in Parma studiert hat, quasi im Dunstkreis dieses Komponisten. Trotzdem wundert es sie, dass ihr eine bestimmte Verdi-Partie schon fünf Mal angeboten wurde. Fünf Mal habe sie aber schon nein gesagt, nämlich zur Elisabetta in *Don Carlo*, da sie zuvor erst noch einige andere Partien ausprobieren möchte. Konkret stehen hingegen zwei Rollendebüts in Sachen Verdi an: Amelia in *Simon Boccanegra* im Mai in Wien und kurz darauf die Titelpartie von *Giovanna d'Arco* konzertant in Dortmund. Und auch im französischen Fach gibt es einiges, das Marina Rebeka noch machen will, bevor die Stimme zu dramatisch wird, allen voran die Manon. Von der Leïla allerdings werde sie sich nun wohl verabschieden, meint sie, aber das sei eben die ganz normale stimmliche Entwicklung.

„Das französische Repertoire ist wie ein großer breiter Fluss, Verdi wie ein schneller Bergbach.“ Und genau so müsse man auch die Stimme behandeln, sagt Marina Rebeka. Deshalb brauche sie immer etwas Zeit, um sich auf die verschiedenen Stile einzustellen. An den französischen Rollen reize sie allerdings gerade deren Vielschichtigkeit in Stimme und Charakter. Die Juliette etwa mit ihrem spritzigen Walzer zu Beginn und ihrer tiefen Tragik am Ende.

Ein Bereich, in den sie sich hingegen noch weiter einarbeiten möchte, sei das deutsche Lied; die Intimität eines Liederabends scheint ihr eine wunderbare Möglichkeit, um mit dem Publikum zu kommunizieren, nur durch den Gesang, ganz ohne die Hilfsmittel der Bühne. Vielleicht kommt ihre Liebe zu Mahler, Strauss oder Schubert auch daher, dass ihre Karriere eigentlich in Deutschland begonnen hat. Und Marina Rebeka berichtet davon, wie kein Konservatorium in ihrer Heimat Lettland sie aufnehmen wollte, wie ihr Weg sie dann zum Studium nach Italien führte, wie sie eine Tour zum Vorsingen an sämtlichen deutschen Theatern von Kassel über Mannheim bis Berlin gemacht hat und wie schließlich in Erfurt der dortige Intendant Guy Montavon sie gehört und ihr gleich die Violetta in *La traviata* angeboten hat. Damit ging alles los, und noch heute hänge ein Plakat von ihr am Erfurter Bahnhof, um für die Oper zu werben.

Marina Rebekas großer Durchbruch waren dann ihre Auftritte beim Rossini Opera Festival in Pesaro 2008 als Anna Erisso in *Maometto II* und ein Jahr später unter Riccardo Muti als Anai in Rossinis *Moïse et Pharaon* bei den Salzburger Festspielen.

Auch wenn die lettischen Konservatorien anfangs nicht an Marina Rebeka geglaubt und ihr „mangelndes Talent“ attestiert hatten, hat sie sich längst mit ihrer Heimat, mit Riga, wo sie heute lebt, und mit dem lettischen Kulturleben versöhnt. Mehr noch: Sie probiert besonders gerne neue Partien in Riga aus und stellt dort sogar ihre eigenen Veranstaltungen auf die Beine. Für ihr Rollendebüt als *Maria Stuarda* im Januar 2017 etwa hatte sie befreundete Musiker, Sänger und Organisatoren zusammengesammelt, um diese Donizetti-Oper in Rigas altehrwürdiger Großer Gilde konzertant aufs Podium zu bringen und anschließend mit diesem Werk auf Tour durchs Land zu gehen. Mittlerweile wurde sie sogar mit dem Drei-Sterne-Orden ausgezeichnet, Lettlands höchste Ehrung. Und wenn das Land heuer das 100-jährige Jubiläum seiner Unabhängigkeit feiert, dann ist auch Marina Rebeka an diesen Festivitäten beteiligt. Zur Eröffnung des Latvian

Song and Dance Festivals wird sie nämlich am 1. Juli zusammen mit mehreren Tausend Chorsängern in Riga bei einem riesigen Open-Air-Event auftreten. „Als Kind war ich selbst im Chor und habe bei diesem Liederfest mitgesungen“, erinnert sie sich. So sei es in Lettland eben, Gesang und Musikerziehung spielen von klein auf eine enorme Rolle. In diesem Sinne will sie auch ihre Tochter behutsam an die Musik herantführen und nimmt sie ab und zu in ihre Aufführungen mit. „Aber nur wenn das Stück und die Inszenierung nicht zu grausam sind.“

Marina Rebeka fühlt sich durch und durch als Europäerin, die dreieinhalb Monate in den USA Ende letzten Jahres waren für sie trotz toller Engagements an der New Yorker „Met“ und in Chicago eher eine Durststrecke. „Zu weit weg von der Familie, zu weit weg von Lettland und zu weit weg von der geliebten italienischen oder französischen Kultur“, wie sie meint. Riga hingegen ist für sie die perfekte Basis, von dort aus ist sie schnell in den Musikzentren Deutschlands, Österreichs, Italiens oder Frankreichs.

FLORIAN HEURICH

FRAUENSCHICKSALE À LA FRANÇAISE

Zum Programm des heutigen Abends

Mantel-und-Degen-Geschichte, Historiendrama, schillernder Exotismus oder Porträt einer Frau: Mit Gounod, Thomas, Bizet und Massenet spannt sich der Bogen im heutigen Programm über fast die gesamte Geschichte der französischen Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen Grand opéra, Opéra comique und romantischem Drama.

In Ambroise Thomas' 1851 für die Pariser Opéra-Comique geschriebenem Werk *Raymond ou Le secret de la reine* geht es um die Geschichte des Mannes mit der eisernen Maske, jener geheimnisvollen Figur, die Ludwig XIV. einkerkern ließ und deren wahre Identität niemals aufgedeckt wurde. Die düstere Stimmung, die etwa die französischen Romantiker Balzac, Hugo oder Dumas in ihren Versionen dieses abenteuerlichen Stoffes heraufbeschwören, lässt sich in der Ouvertüre zu Thomas' Oper allerdings noch nicht erahnen. Brillant, zackig und effektiv entsprach sie ganz dem Geschmack des französischen Publikums der Zeit, das auch für eine dunkle Geschichte eine spektakuläre Einleitung erwartete. So ist dieses Orchesterstück ein sich turbulent steigernder Marsch, in den lediglich ein sanft tänzerischer Mittelteil etwas Ruhe bringt.

Auch Micaëlas Arie aus dem 3. Akt von Georges Bizets *Carmen* schwankt zwischen aufgewühlten Emotionen und innigem Gebet, wenn diese zarte Kontrastfigur zur lasziven Titelheldin von ihren Zweifeln, aber auch von ihrem Mut singt. Marina Rebeka erinnert sich noch an die extravagante Lesart des Dirigenten Teodor Currentzis, als sie diese Rolle 2010 in Baden-Baden zum ersten Mal gesungen hat. Viel lieber als die zartbesaitete Micaëla wäre ihr damals die leidenschaftliche Titelrolle gewesen, aber diese Mezzopartie liege natürlich jenseits ihrer stimmlichen Möglichkeiten. Das Vorspiel zum 4. Akt leitet nach der nächtlich-trägen Atmosphäre des Schmugglerlagers in den Bergen schließlich in die Fest- und Feierstimmung des Stierkampfs über – eine trügerische Fröhlichkeit voller spanischem Lokalkolorit, die bald darauf in die Katastrophe kippen wird.

Massenets Manon empfindet Marina Rebeka als eine der schillerndsten und vielschichtigsten Rollen des gesamten französischen Repertoires. „Im Verlauf der Oper geht sie durch alle Gesellschaftsschichten, und das macht diese Partie so spannend.“ Manon sei höhere Tochter, neureiche und prunksüchtige Gesellschaftsdame, gefallenes Mädchen und zwischenzeitlich suche sie sogar Zuflucht im Glauben. Gerade diese Szene in der Kirche von Saint-Sulpice ist für Marina Rebeka der bewegendste Moment der Oper. Aber auch Manons ganz schlichte Arie aus dem 2. Akt („Adieu, notre petite table“) ist ein subtiles Porträt ihres unsteten Wesens. Sie nimmt Abschied vom kleinen Glück, das sie an der Seite ihres Geliebten Des Grieux erleben durfte, und sehnt sich zugleich nach Höherem. In diesem kurzen Moment der Selbstreflexion offenbart sich ein ganzes Frauenschicksal.

Schillernde Frauenschicksale in opulent- exotischem Ambiente zeichnet Massenet auch in *Hérodiade* nach. Im Zentrum steht jedoch weniger die Titelfigur, Herodias, die ehrgeizige und

verderbte Herrscherin über Jerusalem an der Seite von König Herodes, sondern ihre Tochter Salomé und deren Liebe zu Jean, dem Propheten Johannes der Täufer. Anders als später Oscar Wilde und Richard Strauss präsentieren Massenet und seine Librettisten hier nicht das Bild einer lasziven Kindfrau, die Opfer ihres perversen Umfelds ist, sondern ein fragiles Wesen auf der Suche nach Liebe, Erfüllung und Spiritualität, das am Ende sogar bereit ist, für seine Sehnsüchte zu sterben. In ihrer Arie „Celui dont la parole – Il est doux, il est bon“ singt Salomé von der Faszination, die die Worte des Propheten auf sie ausüben, und von der Liebe, die sie für ihn empfindet – eine hohe, spirituelle Liebe. So steht am Ende von Massenets Oper, die sich auf einer Novelle von Flaubert gründet, auch nicht die blutrünstige Enthauptung des Propheten, sondern der verzweifelte Selbstmord Salomés, die sich jeglichen Lebensinhalts beraubt sieht.

Massenets Gespür für Lyrismus und farbenreiche Orchestrierung zeigt sich nicht nur in den großen Melodiebögen, die sich durch seine Opern ziehen, sondern auch in seiner Instrumentalmusik. Ab Mitte der 1860er Jahre, also noch vor seinen Hauptwerken für die Opernbühne, schrieb er mehrere Orchestersuiten. Der dreisätzigen dritten Suite mit dem Titel *Scènes dramatiques* aus dem Jahr 1874 liegen drei Shakespeare-Dramen zugrunde, *Der Sturm*, *Othello* und *Macbeth*. Der zweite Satz, *Le sommeil de Desdémone*, kam seinerzeit besonders gut an. Hier schildert Massenet die zarte Unschuld der schlafenden Desdemona und das unheilvolle Schicksal, das sie bald darauf erwartet, wenn ihr eifersüchtiger Ehemann das Schlafgemach betreten wird, um sie zu töten. Auch für seine „légende sacrée“ *La vierge*, ein Oratorium über das Leben der Jungfrau Maria, schrieb Massenet eine Schlafmusik. *Le dernier sommeil de la vierge* ist das Vorspiel zum letzten Teil des Werks. Dieser sanfte Streichersatz führt bereits hin zu den himmlischen Klängen, mit denen Massenet am Ende dieses Oratoriums die Jungfrau Maria ins Paradies aufsteigen lässt.

Nach der religiösen Verklärung in *La vierge* und der orientalischen Fremdartigkeit in *Hérodiade* begibt sich Massenet mit *Le Cid* in seinerzeit nicht weniger exotisch anmutende Gefilde. Zur Zeit der Maurenherrschaft auf der iberischen Halbinsel kämpft der kastilische Ritter El Cid für die Rückeroberung Spaniens, aber auch für seine Geliebte Chimène. Nachdem er im Duell Chimènes Vater getötet hat, schwankt diese zwischen Rachedgedanken und Liebe. All ihre Verzweiflung, die Trauer über den toten Vater und die Sorge um ihren Geliebten, der in den Kampf ziehen muss, gipfelt in ihrer Arie „Pleurez, mes yeux!“. Für Marina Rebeka ein wunderbares Stück fürs Konzert, auch wenn die Partie als Ganzes eher etwas für die fernere Zukunft sei.

Sehr aktuell hingegen ist Gounods Juliette, die ihr momentan perfekt in der Stimme liege. Auch dies eine Rolle, die verschiedene Stadien durchläuft: leicht und mädchenhaft zu Beginn in ihrer Walzerarie „Je veux vivre“, lyrisch erblühend in den großen Liebesduetten und voller Stärke, wenn sie beschließt, Gift zu trinken, um sich in einen todesähnlichen Zustand zu versetzen. Passenderweise hat Marina Rebeka Roméo et Juliette zum ersten Mal in der Arena di Verona gesungen, unterm Sternenhimmel, direkt am Ort des Geschehens, wo sich die Geschichte des berühmten Liebespaars zugetragen hat. Und in Juliettes großer Arie „Amour, ranime mon courage“ offenbart sich nicht nur deren Charakterstärke, sondern auch die ganze Vielschichtigkeit der französischen Oper: zart und aufwühlend, tief empfunden und kraftstrotzend, intim und voller Effekt.

Artist in Residence

MARINA REBEKA

Seit ihrem internationalen Durchbruch 2009 bei den Salzburger Festspielen als Anaï in Rossinis *Moïse et Pharaon* unter der Leitung von Riccardo Muti ist die lettische Sopranistin Marina Rebeka an den weltweit führenden Häusern zu Gast. Ihr Repertoire reicht vom Barock über den italienischen Belcanto sowie Werke von Verdi und Tschaikowsky bis hin zur französischen Oper. Dabei ist die Violetta in *La traviata* sozusagen ihre Paraderolle, die sie u. a. an der New Yorker „Met“, in London, Paris und Zürich sowie an der Wiener und der Bayerischen Staatsoper gesungen

hat. Marina Rebeka arbeitete mit renommierten Dirigenten ganz unterschiedlicher Prägung wie Zubin Mehta, Thomas Hengelbrock, Marco Armiliato oder Yannick Nézet-Séguin zusammen. Die Spielzeit 2017/2018 eröffnete sie mit Verdis *Luisa Miller* im Rahmen der Sonntagskonzerte des Münchner Rundfunkorchesters, bei dem sie in dieser Saison die erste Artist in Residence überhaupt ist. Es folgte eine gemeinsame Silvestergala im Herkulessaal der Residenz, und heute heißt es nun: „Vive l'opéra“. Im Zeichen der Oper haben sich das Münchner Rundfunkorchester und Marina Rebeka auch kennengelernt, als die Künstlerin bei den Salzburger Festspielen 2016 kurzfristig die Titelrolle in Massenets *Thaïs* übernahm. Eine bleibende Frucht der Zusammenarbeit ist das Rossini-Album *Amor fatale*, das 2017 erschien.

Weitere Highlights in Marina Rebeikas Karriere waren die Partie der Norma in Bellinis gleichnamiger Oper sowie Donna Elvira (*Don Giovanni*) und Mathilde (*Guillaume Tell*) an der „Met“, Leïla in Bizets *Les pêcheurs de perles* in Chicago, Marguerite in Gounods *Faust* in Monte-Carlo und Vitellia (*La clemenza di Tito*) in Baden-Baden. Überdies hat Marina Rebeka zahlreiche Konzerte und Liederabende gegeben, u. a. beim Rossini Opera Festival in Pesaro, im Rudolfinum in Prag und im Großen Festspielhaus in Salzburg. Mit Rachmaninows *Die Glocken* debütierte sie im Concertgebouw in Amsterdam.

Ausgebildet in Riga und in Italien, machte die Sopranistin 2007 ihren Abschluss am Konservatorium Santa Cecilia in Rom. Sie besuchte die Internationale Sommerakademie Mozarteum Salzburg und war Preisträgerin u. a. beim Wettbewerb „Neue Stimmen“ der Bertelsmann-Stiftung.

ANNEKATRIN HENTSCHEL

Nach dem Bachelor im Fach Management studierte Annekatri Hentschel Musikjournalismus für Rundfunk und Multimedia an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Ab 2011 war sie in freier Mitarbeit als Autorin und Reporterin für das Hörfunkprogramm BR-KLASSIK tätig. Seit 2014 leitet sie hier die Redaktion eines jungen Magazins, das unter dem Titel „U21 – Deine Szene. Deine Musik“ und in Verbindung mit dem trimedialen Format U21-VERNETZT bekannt wurde. Unter dem Namen „SWEET SPOT – Neugierig auf Musik“ startete es vor Kurzem im BR Fernsehen, auf BR-KLASSIK und im Internet neu durch. Nicht nur in diesem Rahmen tritt Annekatri Hentschel als Moderatorin in Erscheinung, sondern auch bei besonderen Events; darunter waren etwa die Lounge am Lenbachplatz oder ein Preisträgerkonzert des ARD-Musikwettbewerbs.

Beim Münchner Rundfunkorchester präsentierte Annekatri Hentschel u. a. eine Folge der Reihe Mittwochs um halb acht mit symphonischer Klezmer-Musik sowie Musiktheater-Aufführungen für Jugendliche in Zusammenarbeit mit der Theaterakademie August Everding. Außerdem moderierte sie „Sound Visions“ – ein neuartiges Konzertprojekt des Münchner Rundfunkorchesters mit dem Elektro-Klangkünstler Julian Maier-Hauff, das anschließend auch in einer speziellen TV-Fassung mit ihr gezeigt wurde.

MICHAEL BALKE

Der gebürtige Braunschweiger Michael Balke konnte sich als Dirigent bereits auf internationalen Podien etablieren. Er leitete in Japan das Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, in Frankreich das Opéra Orchestre national Montpellier, in Schweden das Swedish Chamber Orchestra, in Ungarn das Budapest Symphony Orchestra und in Deutschland die Symphoniker Hamburg und das Bayerische Kammerorchester Bad Brückenau. Ab der Spielzeit 2018/2019 wird er am Theater St. Gallen als Erster Ständiger Gastdirigent wirken. Die aktuelle Saison begann mit einer Neuproduktion von Franz Schrekers *Die Gezeichneten* unter seiner Leitung.

Sein Studium absolvierte der Kosmopolit in den USA, am Cincinnati Conservatory of Music. Dort lernte er Dirigieren bei Christopher Zimmerman und Klavier bei James Tocco. Bevor er sich endgültig dem Taktstock widmete, musizierte Michael Balke z. B. als Pianist des Brunsvik-Trios. Daneben war er als Liedbegleiter tätig. In seiner Funktion als Erster Kapellmeister und Stellvertretender Generalmusikdirektor am Theater in Magdeburg leitete er von 2011 bis 2016 neben zahlreichen Neujahrs- und Symphoniekonzerten Opern z. B. von Mozart, Rossini, Verdi, Strawinsky und Strauss.

Sein breites Repertoire konnte Michael Balke in zahlreichen Opernproduktionen in aller Welt demonstrieren. So dirigierte er in Tokio *Madama Butterfly*, in Kopenhagen *La bohème*, in Sankt Gallen *Tosca*, in Mannheim *La traviata* und in Nancy Puccinis *Gianni Schicchi*. Mit Gounods *Roméo et Juliette* gastierte er an den Theatern in Como, Cremona und Pavia. Er arbeitet regelmäßig mit renommierten Sängern wie Ian Bostridge, Marina Rebeka, Ludovic Tézier oder Lawrence Brownlee, mit dem er in der nächsten Saison seinen Einstand im Concertgebouw in Amsterdam geben wird. Im Januar dieses Jahres dirigierte er eine Gala mit Marina Rebeka im Tschaikowsky-Konzertsaal in Moskau. Mit dem heutigen Programm gibt er sein Debüt beim Münchner Rundfunkorchester.

Die Musikerinnen und Musiker des Münchner Rundfunkorchesters

Ein Gespräch mit der Soloharfenistin Uta Jungwirth

Uta Jungwirth, können Sie sich an Ihren ersten Kontakt mit einer Harfe erinnern?

Da war ich noch ein kleines Kind: Meine Geschwister und ich hatten Flötenunterricht bei einer Musikerin, die auch Harfenistin war, und so hörte ich zum ersten Mal das Instrument. Meine Eltern haben mir dann vorgeschlagen, Harfe zu lernen. Ich habe im Alter von acht Jahren begonnen und bald an der Reaktion der Leute gemerkt, dass dieses Instrument offenbar etwas Besonderes ist. Am Anfang kam es mir ziemlich groß vor, aber ich habe gespürt, dass es gut zu mir passt: Es ist ein sehr handwerkliches Spielen; der Kontakt zum Instrument und die Tonerzeugung gehen direkt über die Fingerkuppen. Nichts ist dazwischen: keine Fingernägel, keine Technik, kein Bogen! Deshalb klingt die Harfe besonders individuell. Gerade bei Wettbewerben merkt man das sehr deutlich.

Haben Sie gleich auf einer normalen Konzertharfe begonnen?

Nein, eine Konzertharfe wäre zu groß und zu teuer. Man weiß ja am Anfang nicht, ob man das beruflich machen möchte. Und es würde auch zu viel Kraft kosten, denn das Instrument wird beim Spielen gekippt und gegen die Schulter gelehnt. Hier bei uns fangen die Schüler in der Regel mit einer bayerischen Liederharfe an – auch Volksmusikharfe oder Einfachpedalharfe genannt. Sie ist kleiner als eine Konzertharfe und hat Saiten aus Nylon. Daher ist sie in der Anschaffung günstiger und trotzdem ein authentisches Instrument, zum Beispiel für alpenländische Stubenmusik. Man kann sich damit in bestimmten Tonarten bewegen, kann begleiten oder zum Beispiel das Konzert für Flöte und Harfe von Mozart oder das Harfenkonzert von Händel darauf spielen. In manchen Ländern fängt man dagegen auf einer irischen Harfe an. Das ist ein ganz anderes Instrument: viel kleiner und mit Haken oben am Rahmen zum Verstellen der Halbtöne, geeignet vor allem für keltische oder irische Volksmusik.

Ab wann hatten Sie eine Konzertharfe?

Ich bekam mit 13 Jahren eine Konzertharfe von der bekannten Firma Horngacher in Starnberg. Die Wartezeit betrug damals fünf Jahre. Aber nachdem jemand anderes zurückgetreten war, ging es schneller. Im Orchester spiele ich auf Horngacher-Harfen, die dem BR gehören.

Wie lange dauert es, die Harfe zu stimmen?

Mit einem Stimmgerät kann man die 47 Saiten recht schnell stimmen, aber ich brauche dann noch mindestens zehn bis zwanzig Minuten Zeit, um die Stimmung ganz in Ruhe und anhand einzelner Stellen zu überprüfen, die später im Stück drankommen. Nur so kann ich ein gutes Ergebnis liefern.

Schauen Sie beim Spielen mehr auf die Noten oder auf die Saiten?

Darin liegt bei der Harfe tatsächlich eine große Schwierigkeit. Es ist nicht wie beim Klavier, wo mit den Tasten alles vor einem liegt. Ein Streicher wiederum würde nie schauen, wo zum Beispiel das hohe e liegt. Aber bei der Harfe sieht man normalerweise schon auf die Saiten, sobald man springen muss. Im Orchester muss man außerdem die Verbindung zum Dirigenten halten, während das Notenpult in einer ganz anderen Blickrichtung steht. Bei wichtigen Stellen, die sehr gut zu hören sind oder an denen man ganz alleine ist, überlege ich mir vorher, was ich auswendig lernen muss, oder ich lege mir die Noten so, dass die betreffende Stelle rechts liegt, damit ich den Kopf nicht so weit drehen muss.

Eine Konzertharfe wiegt ungefähr 35 Kilogramm. Wie transportieren Sie Ihr Instrument?

Ich habe einen kleinen Wagen – im Prinzip wie eine Sackkarre, aber extra für die Harfe gebaut. Damit kann ich sie fortbewegen und auch ein paar Treppenstufen hochziehen. Dennoch bin ich sehr froh, dass hier beim BR die Orchesterwarte alles aufbauen. Früher war ich privat als Musikerin viel unterwegs und musste mir immer überlegen, was ich mit der Harfe mache. Man kann das Instrument nicht einfach an der Raststätte im Auto lassen, besonders wenn es gerade minus 20 Grad hat oder sehr heiß ist.

Sie haben schon als Kind bei der renommierten Harfenistin Maria Graf Unterricht erhalten, später dann bei ihr an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg studiert. In welcher Tradition stehen Sie dadurch?

Wir gehören zur französischen Schule. Das erkennt man zum Beispiel daran, wie die Finger auf die Saiten gehen und wie stark man die Saiten andrückt, bevor man loslegt. Es ist also nicht einfach ein Zupfen, sondern der Ton wird zum Leben erweckt. In Frankreich wurde die Harfe viel gespielt, sie passte sehr gut zum dortigen Musikgeschmack und zu Komponisten wie Debussy und Ravel. In Deutschland dagegen hing es sehr von der Epoche ab: In der Klassik war der Klang der Harfe wenig beliebt. Aber später, in der Romantik bis hin zu Richard Wagner, wurde sie gerne eingesetzt – gerade auch in der Oper, wenn es die Handlung verlangte, zum Beispiel bei einem Ständchen oder bei sakralen Themen.

Ist die Harfe heute immer noch ein Fraueninstrument?

Ja, absolut – ich behaupte, mindestens zu 95 Prozent! Aber es gibt auch gute Harfenisten. Ein Instrument kann man eben nur dann perfekt spielen, wenn es einem liegt; es ist nicht so, dass ein Musiker gleichermaßen für Flöte oder Geige oder für Gesang geeignet ist. Es muss passen.

Sie haben wichtige Erfahrungen an der Hamburgischen Staatsoper und im Philharmonischen Orchester Kiel gesammelt und traten 1995 noch vor Studienende die Stelle als Soloharfenistin im Münchner Rundfunkorchester an. Warum haben Sie sich für dieses Orchester entschieden?

Es war die erste Stelle in Deutschland, die frei wurde – nach zwei Jahren! Natürlich habe ich mich da beworben. Als ich genommen wurde, habe ich mich sehr gefreut, denn München ist meine Geburtsstadt und hier habe ich bis zum Abitur gelebt. Ich halte es für eine schicksalhafte Fügung, ins Rundfunkorchester gekommen zu sein, denn die Harfe ist in unserem Repertoire – wir arbeiten viel mit Sängern zusammen und spielen regelmäßig Oper – von großer Bedeutung. Überhaupt passen die Anforderungen hier gut zu meinen Stärken.

Wie fühlt man sich als Harfenistin im Kollektiv?

Es ist psychologisch eine interessante Situation, wenn man wie ich als „Ein-Personen-Gruppe“ im Orchester ganz auf sich selbst gestellt ist und niemand mit demselben Instrument neben einem sitzt. Ich habe in meiner Stimme oft lange Pausen, und es ist nicht einfach, sich zu orientieren. Das ist eine spezielle Anstrengung, bevor ich überhaupt einen Ton gespielt habe, die man anderen schwer begreiflich machen kann. Ich empfinde eine starke Verantwortung, ganz allein für die spezielle Klangfarbe der Harfe im Orchester zuständig zu sein.

Welche Aufgaben im Rundfunkorchester sind Ihnen besonders im Gedächtnis geblieben?

„Besonders“ ist aufgrund der Programmatik des Orchesters fast alles, was wir spielen. Aber sehr in Erinnerung geblieben ist mir zum Beispiel die Kantate *La vita nuova* von Ermanno Wolf-Ferrari, die wir unter der Leitung von Marcello Viotti aufgeführt haben, oder auch Haydns Oper *L'anima del filosofo*. Einen ausgedehnten Harfenpart gibt es im Weidenlied aus Rossinis *Otello*, das wir mit unserer Artist in Residence Marina Rebeka auf CD aufgenommen haben. Und bei Jonathan Doves Oper *Flight*, einer Kooperation mit der Theaterakademie August Everding, habe ich eine Idee davon bekommen, wie es wohl für einen Streicher sein muss, im Orchester zu spielen, weil ich fast durchgehend dran war – gemeinsam mit Klavier und Celesta. Ein Highlight in jüngster Zeit war das Paradisi-gloria-Konzert mit Britzens *Ceremony of Carols* für Soli, Frauenchor und Harfe. Danach meinte mein ältester Sohn – er ist 16 –, das sei das schönste Konzert gewesen, das ich je gespielt hätte.

Und im Bereich des Crossover, den das Rundfunkorchester ebenfalls „im Blut“ hat?

Vor ein paar Jahren haben wir bei einem Projekt mit Willy Astor im Circus-Krone-Bau das Stück *87 Saiten* von Christian Elsässer uraufgeführt – mit einem großen Solopart für zwei Harfen und einer riesigen Kadenz. Kiko Pedrozo spielte dabei auf einer Volksmusikharfe im Stil der paraguayischen Volksmusik. Da zupft man die Saiten mit den Nägeln an, nicht mit den Fingerkuppen. Dadurch ist der Klang sehr hell und klar.

Haben Sie ganz generell ein Lieblingsstück auf der Harfe?

Es gibt Stücke, die besser in der Hand liegen als andere und dadurch angenehmer zu spielen sind. Und es gibt Stücke, an denen man sich abarbeitet, ohne dass sie einen großen Effekt erzeugen. Sehr gut für das Instrument liegen zum Beispiel die Kompositionen für Harfe von Gabriel Fauré, Marcel Tournier oder Alphonse Hasselmans. Mein Lieblingsstück ist das Septett für Flöte, Klarinette, Streichquartett und Harfe von Maurice Ravel – eigentlich ein Harfenkonzert mit kleinem Ensemble. Ich habe es schon öfters gespielt, zum Beispiel bei der 50-Jahrfeier des Rundfunkorchesters 2002 und in unserer Kammermusik-Reihe des Freundeskreises, die mir sehr am Herzen liegt. Sie ist ein gutes Forum, um die herausragenden Fähigkeiten der Orchestermitglieder hörbar zu machen.

Das Gespräch führte Doris Sennefelder.

Weitere Interviews: rundfunkorchester.de
(Rubrik „Aktuelles“)

Impressum

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

Chefdirigent Ivan Repušić

Management Veronika Weber

Bayerischer Rundfunk, 80300 München

Tel. 089/59 00 30 325

rundfunkorchester.de

facebook.com/muenchner.rundfunkorchester

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk, Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion: Dr. Doris Sennefelder

Gesamtkonzept & Layout: factor product münchen

Fotografie Titel: mierswa-kluska.de

Grafische Umsetzung: Antonia Schwarz, München

Druck: alpha-teamDRUCK GmbH, München

Nachdruck nur mit Genehmigung. Das Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt.

Textnachweis: Florian Heurich: Originalbeiträge für dieses Heft; Biografien (Hentschel, Rebeka) und Interview: Doris Sennefelder; Biografie (Balke): Rasmus Peters.

Verlage: Choudens (Roméo et Juliette), Heugel (Hérodiade), Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française (La vierge), Edwin F. Kalmus (übrige).