

3. Sonntagskonzert 2017/2018

28. Januar 2018

19.00 Uhr

Ende ca. 22.15 Uhr

Prinzregententheater

Einführung mit Irina Paladi: 18.00 Uhr im Gartensaal

LE TRIBUT DE ZAMORA

Grand Opéra in vier Akten
von Charles Gounod

Libretto von Adolphe D'Ennery und Jules Brésil

Konzertante Aufführung in französischer Sprache
mit deutschen Übertiteln (Übertitel-Inspizienz: Urte Regler)

Pause nach dem II. Akt

In Kooperation mit
Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française

CD-Mitschnitt für Opéra français / Palazzetto Bru Zane

Direktübertragung im Hörfunk auf BR-KLASSIK
In der Pause (als Podcast verfügbar): „PausenZeichen“.
Johann Jahn im Gespräch mit Mitwirkenden

Das Konzert kann anschließend sieben Tage nachgehört werden unter
br-klassik.de/programm/konzerte sowie unter rundfunkorchester.de
in der Rubrik „Medien/Konzerte digital“.

Besetzung

Judith van Wanroij	XAÏMA, eine junge Spanierin (Sopran)
Jennifer Holloway	HERMOSA, Xaïmas Mutter (Sopran)
Juliette Mars	IGLÉSIA, Xaïmas Freundin / EIN JUNGER SKLAVE (Mezzosopran)
Edgaras Montvidas	MANOËL, ein spanischer Soldat und Xaïmas Verlobter (Tenor)
Artavazd Sargsyan	DER ALKALDE / DER KADI (Tenor)
Tassis Christoyannis	BEN-SAÏD, Gesandter des Kalifen von Córdoba (Bariton)
Boris Pinkhasovich	HADJAR, sein Bruder (Bariton)
Jérôme Boutillier	DER KÖNIG / EIN ARABISCHER SOLDAT (Bariton)

Chor des Bayerischen Rundfunks
Stellario Fagone EINSTUDIERUNG

Münchener Rundfunkorchester
Hervé Niquet LEITUNG

Palazzetto Bru Zane

Centre de musique romantique française

Kooperationspartner des Münchener Rundfunkorchesters

Der „Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française“ (Zentrum für französische Musik der Romantik) hat es sich zur Aufgabe gemacht, französischen Musikschätzen aus dem sogenannten langen 19. Jahrhundert von 1780 bis 1920 wieder zu gebührender Ausstrahlung zu verhelfen. Sein Sitz ist in Venedig in einem von der Stiftung Bru für seine Zwecke restaurierten barocken Palast (Casino Zane) aus dem Jahr 1695. Palazzetto Bru Zane vereint künstlerischen Ehrgeiz mit wissenschaftlichem Anspruch – ganz im humanistischen Geist der dahinterstehenden Stiftung Bru, welche von der französischen Medizinerin, Wissenschaftlerin und Unternehmerin Nicole Bru gegründet wurde und in der Schweiz angesiedelt ist. Im Zentrum der Arbeit von Palazzetto Bru Zane stehen in Verbindung mit internationalen Institutionen somit Forschungsarbeit, Herausgabe von Partituren und Büchern, Organisation internationaler Konzerte sowie die Förderung von pädagogischen Projekten und CD-Produktionen.

Die Aufführungen von Charles Gounods Oper *Cinq-Mars* in München sowie am Theater an der Wien und an der Opéra Royal in Versailles bildeten 2015 den Auftakt zu einer längerfristigen Zusammenarbeit von Palazzetto Bru Zane und dem Münchener Rundfunkorchester. 2016 folgten Benjamin Godards *Dante* und Camille Saint-Saëns' *Proserpine*; auch diese Werke wurden bei den Münchner Sonntagskonzerten und in Versailles präsentiert. Heute erklingt nun als vierte Kooperation mit Palazzetto Bru Zane abermals eine Oper von Charles Gounod, dessen Geburtstag sich 2018 zum 200. Mal jährt: *Le tribut de Zamora*. Wie zuvor schon bei *Cinq-Mars*, *Dante* und *Proserpine* wird der Konzertmitschnitt in der Reihe Opéra français/Palazzetto Bru Zane auf CD erscheinen. Das von Palazzetto Bru Zane neu herausgegebene Noten- und Informationsmaterial bildet jeweils die Grundlage für die Einstudierung der Wiederentdeckungen.

www.bru-zane.com

LE TRIBUT DE ZAMORA

Handlung

Spanien im 9. Jahrhundert zur Zeit der maurischen Besetzung.

[Das Libretto legt die Handlung ins 9. Jahrhundert. Historischer Bezugspunkt ist aber wohl die Schlacht von Zamora, die erst 939 stattfand. Siehe S. 17.]

I. Akt

Öffentlicher Platz in Oviedo. Im Hintergrund der spanische Königspalast.

Nr. 1 Introduction (Chor)

Die Bewohner Ovidos schmücken das Haus des Waisenmädchens Xaïma für deren Hochzeitstag mit Blumen. Ihr Verlobter, der junge spanische Soldat Manoël, wird aufgefordert, seine Braut mit einem Lied zu wecken.

Nr. 2 Morgenständchen (Xaïma, Manoël)

Voller Hingabe besingt Manoël die Unschuld und Reinheit Xaïmas. Freudig nimmt sie die Blumen entgegen. Da ertönen Fanfaren, Xaïma zieht sich ins Haus zurück.

Nr. 3 und 3a Szene (Xaïma, Manoël, Ben-Saïd, Chor)

Arabische Reiter mit ihrem Gefolge marschieren auf. Alle erzittern vor Ben-Saïd, der als Gesandter des Kalifen von Córdoba die Bevölkerung unterdrückt. Seit die Mauren die Spanier bei der Schlacht um Zamora besiegten, fordern sie jedes Jahr einen Tribut von hundert Jungfrauen. Nur Oviedo wurde als Königssitz bisher verschont. Xaïma erscheint im Brautgewand. Auch sie beklagt den Ausgang der Schlacht um Zamora, in der sie einst ihre Familie verlor.

Ben-Saïd ist beeindruckt von Xaïmas Temperament und Schönheit. Er verspricht, an seiner Seite würde sie königlich behandelt werden. Manoël gibt sich als Xaïmas Bräutigam zu erkennen; daraufhin beschließt Ben-Saïd, die Hochzeit zu vereiteln. Er geht in den Königspalast, Xaïma und der wütende Manoël bleiben zurück.

Nr. 4 Duett (Xaïma, Manoël)

Xaïma gelingt es, Manoël zu beschwichtigen, und verspricht ihm, dass keine Reichtümer der Welt sie trennen können. Beide träumen von ihrem gemeinsamen Leben.

Nr. 5 Chor (Chor)

Das Volk versammelt sich, um die Hochzeit zu feiern.

Nr. 5a Szene (der Alkalde, Ben-Saïd, der König, Chor)

Der König erscheint, und es wird verkündet, dass Oviedo seinen Anteil am Tribut beitragen und noch am selben Tag zwanzig Jungfrauen ausliefern soll.

Nr. 6 Finale (Xaïma, Iglésia, Manoël, der Alkalde, Ben-Saïd, der König, Chor)

Das rebellierende Volk wird von Ben-Saïd in die Schranken gewiesen. Manoël fordert einen Aufstand, doch der König bittet seine Untertanen, noch dieses eine Opfer über sich ergehen zu lassen, um weiteres Blutvergießen zu verhindern. Der Alkalde beginnt die zwanzig auszuliefernden Jungfrauen zu bestimmen. Auch auf Xaïma und deren Freundin Iglésia fällt das Los. Xaïma und Manoël sind verzweifelt. Er verflucht Ben-Saïd, der Xaïma fortführt. Das spanische Volk verspricht Manoël Hilfe. Gemeinsam stimmen sie die Hymne des Vaterlands an.

II. Akt

Ufer des Guadalquivir bei Córdoba, ein Bazar.

Nr. 7 Chor (Männerchor)

Die maurische Bevölkerung preist den Tag, an dem der Sieg über Zamora errungen wurde.

Nr. 8 Rezitativ und Kasside (Hadjar, ein arabischer Soldat, Chor)

Ein maurischer Soldat bittet Hadjar, den Heeresführer und Bruder von Ben-Säid, eine Kasside anzustimmen; dieser singt ein Loblied auf die arabischen Krieger sowie die Dämonen der Schlachten und der Liebe.

Nr. 9 Szene (Hermosa, Hadjar, Chor) und Arie (Hermosa)

Hermosa, eine irre Frau, kommt dazu und fordert die Mauren auf, das Singen zu unterlassen. Die Soldaten verspotten sie, doch Hadjar nimmt Hermosa in Schutz: Sie sei eine Wahnsinnige, die deshalb laut Koran verehrt werden müsse und außerdem Ben-Säid als Beute aus der Schlacht von Zamora zustehe. Hermosa wird von einer Vision gepackt und wähnt sich im Himmel mit ihren Kindern vereint.

Nr. 10 Marsch und Chor (Hadjar, Chor)

Trompeten kündigen die Ankunft der hundert spanischen Jungfrauen an. Es folgt ein triumphaler Kriegsmarsch.

Nr. 11 Szene (Manoël, der Kadi, Hadjar)

Manoël hat sich als Berber verkleidet unters Volk gemischt, wird jedoch von Hadjar angehalten. Dieser erkennt in Manoël den spanischen Helden, der ihm einst auf dem Schlachtfeld das Leben rettete. Voller Dankbarkeit möchte Hadjar nun dabei helfen, Xaïma zu befreien, und bietet Manoël Geld an, damit er sie beim anschließenden Verkauf der Jungfrauen erwerben kann.

Nr. 12 Marsch der Gefangenen

Bewacht von Soldaten, werden die Mädchen von den Männern begutachtet.

Nr. 13 Rezitativ (Xaïma, Hermosa) und Arioso (Hermosa)

Hermosa trifft auf Xaïma und wünscht ihr rachsüchtig das gleiche grausame Schicksal, das ihr selbst widerfuhr. Trotzdem scheint sie von der Begegnung tief bewegt.

Nr. 14 Szene (Xaïma, Manoël, der Kadi, Ben-Säid, Hadjar, ein arabischer Soldat, Chor)

Die Versteigerung beginnt, Manoël scheint das Höchstgebot für Xaïma machen zu können.

Nr. 15 Ensemble (Xaïma, Hermosa, Iglésia, Manoël, der Kadi, Ben-Säid, Hadjar, Chor)

Da kommt Ben-Säid hinzu; alle blicken furchtsam auf ihn.

Nr. 16 Finale (Xaïma, Manoël, der Kadi, Ben-Säid, Hadjar, Chor)

Ben-Säid erkennt Manoël und setzt 10 000 Golddenare, was nicht mehr zu überbieten ist. Manoël ist verzweifelt.

III. Akt

Palast von Ben-Säid.

Nr. 17 Szene (Ben-Säid, Frauenchor)

Die Frauen in Ben-Säids Harem empfangen ihren Gebieter. Ben-Säid erscheint zusammen mit Xaïma und will ihr zu Ehren ein Fest geben.

Nr. 18 Introduktion, Barkarole (ein junger Sklave), griechischer und spanischer Tanz

Die Haremsfrauen tanzen für Xaïma, ein junger Sklave singt eine Barkarole.

Nr. 19 Romanze (Ben-Säid)

Ben-Säid gesteht Xaïma seine Liebe, droht ihr jedoch auch, sie müsse diese erwidern.

Nr. 20 Terzett (Xaïma / Manoël, Ben-Säid, Hadjar)

Hadjar stellt Manoël als seinen Retter vor, Ben-Säid schickt Xaïma fort, möchte Manoël aber seine Dankbarkeit erweisen und bietet ihm Geld. Als dieser Xaïma zurückfordert, entbrennt ein Streit. Manoël fordert zum Duell heraus. Ben-Säid schlägt Manoël im Kampf das Schwert aus der Hand und will ihn umbringen.

Nr. 21 und 21a Szene (Xaïma, Manoël, Ben-Saïd, Hadjar, Chor)

In diesem Moment stürzt Xaïma herbei und droht mit Selbstmord, falls Manoël getötet werde. Ben-Saïd begnadigt Manoël, der allerdings lieber sterben würde. Xaïma soll sich Ben-Saïd nun endlich fügen. Sie aber ist entschlossen, sich vorher das Leben zu nehmen.

Nr. 22 Duett (Xaïma, Hermosa)

Xaïma und Hermosa treffen aufeinander. Als Letztere erfährt, dass Xaïma aus Zamora stammt, will sie mit ihr fliehen. Wieder erfasst sie eine Vision von dem Tag, an dem ihr Mann von den arabischen Kriegern ermordet wurde. Xaïma erinnert sich an die Szene, erkennt in dem Gefallenen ihren Vater und in Hermosa ihre eigene Mutter. Beide danken Gott für ihre Wiedervereinigung.

IV. Akt

Die Gärten im Palast Ben-Saïds.

Nr. 23 Introduction und Kavatine (Manoël)

Manoël hat sich zurück in den Palast geschlichen und will sich im Garten erdolchen.

Nr. 24 Duett (Xaïma, Manoël)

Xaïma erscheint; das Paar beschließt, gemeinsam in den Tod zu gehen.

Nr. 25 Romanze (Hermosa) und Terzett (Xaïma, Hermosa, Manoël)

Hermosa stürzt herbei und kann Manoël gerade noch den Dolch entreißen. Sie ist entsetzt darüber, dass ihre Tochter den Todeswunsch hegt, und verspricht, den beiden zur Flucht zu verhelfen.

Nr. 26 Duett (Xaïma, Ben-Saïd)

Ben-Saïd erblickt Manoël, der sich mit Hermosa entfernt, wagt es jedoch nicht, ihn zu bestrafen, da er Xaïma endlich für sich gewinnen möchte. Doch Xaïma weist Ben-Saïd abermals zurück. Er zwingt sie zornentbrannt, mit ihm in den Palast zu kommen.

Nr. 27 Duett (Hermosa, Ben-Saïd) und Finale (Xaïma, Hermosa, Manoël, Ben-Saïd, Hadjar, Chor)

Hermosa hält Ben-Saïd an den Palasttreppen auf. Während Xaïma in den Palast eilt, fleht Hermosa ihn an, sie und die wiedergefundene Tochter freizulassen. Ben-Saïd erkennt, dass der Wahn von Hermosa gewichen ist, und will sie verstoßen. Sie zieht Manoëls Dolch und sticht auf Ben-Saïd ein. Hadjar, der die Tat beobachtet hat, will Hilfe holen. Ben-Saïd lehnt dies ab, gesteht noch einmal seine Liebe zu Xaïma und stirbt. Hadjar kann Hermosa nicht bestrafen, da er glaubt, sie habe im Wahnsinn gehandelt. Er weist sie, Xaïma und Manoël an, den Palast zu verlassen. Gemeinsam gehen sie in die Freiheit.

Florian Heurich**VON MAUREN UND CHRISTEN****Zu Charles Gounods Historiendrama „Le tribut de Zamora“****Entstehung des Werks:**

1878–1880

Uraufführung:

1. April 1881 an der Opéra (Palais Garnier) in Paris vermutlich in der zweiten Fassung des Werks, die auch im heutigen Konzert zu hören ist

Lebensdaten des Komponisten:

* 17. Juni 1818 in Paris

† 18. Oktober 1893 in Saint-Cloud
(westlich von Paris)

Zu einer Zeit, als Primadonnetum und die Capricen eitler Gesangsstars schon aus der Mode waren und das Musiktheater längst auf die perfekte Illusion im Sinne des Wagner'schen Gesamtkunstwerks abzielte, ereignete sich bei der Uraufführung von *Le tribut de Zamora* am 1. April 1881 in der Pariser Opéra Ungewöhnliches: Als das Publikum nach einer leidenschaftlich patriotischen Szene in tosenden Applaus ausbrach, erhob sich Gabrielle Krauss, die Sängerin der Hermosa, kurzerhand vom Boden, nachdem sie gerade voller Erschöpfung zusammengebrochen war, und streckte Charles Gounod die Hand entgegen. Gounod dirigierte die Uraufführung seiner Oper selbst, wie es seinerzeit Usus war, unmittelbar hinter dem Souffleurkasten, das Gesicht zu den Sängern, das Orchester im Rücken, und erwiderte die Geste seiner Solistin bereitwillig. Das Publikum reagierte amüsiert, die Presse kritisierte diesen Vorfall als deplatziert, zumal in einem durch Handlung, Musiksprache und Inszenierung schon fast naturalistisch anmutenden Werk.

Gerade der Naturalismus des zur Zeit der Maurenherrschaft in Spanien angesiedelten Sujets war ungewöhnlich für Gounod, der zuvor mit Opern wie *La nonne sanglante*, *Faust*, *Roméo et Juliette*, *La reine de Saba* oder *Polyeucte* eine Vorliebe für teils fantastische, teils ins Metaphysische reichende Stoffe gezeigt hatte. Mit *Le tribut de Zamora*, seiner letzten Oper, konnte er schließlich nach dem Misserfolg von *Polyeucte* drei Jahre zuvor am selben Ort nun noch einmal sein Gespür für melodienreichen Lyrismus und theaterwirksame Dramatik demonstrieren; zum lang anhaltenden Triumph wurde jedoch auch dieses Werk nicht, sodass Gounod danach das Opernschreiben ad acta legte. Nach nur zwei Saisons und 47 Aufführungen verschwand *Le tribut de Zamora* wieder vom Spielplan. Drei weitere Aufführungen folgten 1885, was Gounod und seinen Librettisten Adolphe d'Ennery und Jules Brésil immerhin von ihrem Verleger Choudens eine vertraglich zugesicherte Extrazahlung nach der fünfzigsten Aufführung einbrachte; danach geriet die Oper jedoch endgültig in Vergessenheit.

Schon der Entstehungsprozess, die Verhandlungen mit der Pariser Opéra und die Retuschen und Anpassungen an der Partitur zogen sich länger hin, als ursprünglich geplant, was Gounod den Abschied von der Oper leicht machte. „Ich tröste mich mit dem Gedanken, dass ich nach diesem Werk absolut im Guten dem Theater adieu sagen werde“, so bekannte er seinen Kindern gegenüber.

Die Pariser Presse der Zeit war voller Lob für Gounods Oper; die aufwendige Inszenierung mit ihren prunkvollen Kostümen, durch die ein pittoreskes, christlich-maurisches Spanien im Mittelalter heraufbeschworen wurde, fand großen Anklang; auch die Interpreten bekamen meist gute Kritiken, allen voran Gabrielle Krauss als Hermosa, die als „ebenso bewundernswerte Tragödin wie großartige Sängerin“ gepriesen wurde und ihre zwischen Wahnsinn und glühendem Patriotismus changierende Rolle zum Zentrum der Aufführung machte. Publikum und Kritiker ließen sich aber kurioserweise nicht nur über die musikdramatischen Qualitäten der Partitur und die Stimmkünste der Sänger aus, sondern auch über die korrekte Form der Berberhelme, die Reitkünste des Baritons Jean-Louis Lasalle als arabischer Gesandter Ben-Saïd oder die Choreografie eines Defilees von hundert Jungfrauen. Dies zeugt freilich gerade von dem detailgetreuen Realismus, der erwartet wurde und den *Le tribut de Zamora* szenisch und musikalisch größtenteils auch erfüllte.

„Gounods Partitur ist klar, durchsichtig, melodiös und von großer stilistischer Einheit; sie enthält reizende Stücke voller Anmut und Gefühl wie das exquisite Morgenständchen des ersten Akts oder die bewegende Phrase der Iglésia; die expressiven Couplets des Ben-Saïd; daneben Stücke von außerordentlicher Kraft wie das Finale des ersten Aktes mit seiner lebhaften Szenerie; jenes des zweiten Aktes mit seinem grandiosen Charakter und seiner wunderbaren Klanglichkeit; und vor all dem das dramatische Duett der beiden Frauen im dritten Akt, das Wellen der Begeisterung hervorrief.“ Damit hob die Zeitung *La liberté* bereits die zentralen Nummern in Gounods Oper hervor.

Der Schauplatz von *Le tribut de Zamora* im Spanien des Mittelalters, wo christliche und maurische Kultur aufeinandertreffen, legt ein orientalisches Lokalkolorit nahe. Dieses schlägt sich jedoch weit mehr auf der szenischen als auf der musikalischen Seite nieder. Während der erste Akt noch im christlichen Milieu Oviedos spielt, fährt schon die Bühnenanweisung für den zweiten Akt alles auf, was für die szenische Erschaffung eines schillernden Orients nötig ist: „Pittoreske Gegend, Ufer des Guadalquivir bei Córdoba. Befestigte Brücke, durch einen hohen viereckigen Turm verteidigt. Auf der anderen Seite des Flusses Córdoba mit zahlreichen Minaretten. Im Hintergrund eine blaue Bergkette. Vorne rechts der Eingang zu einem Bazar.“ Weitere Schauplätze der Oper sind ein Harem und ein maurischer Garten. Dezentler Orientalismus findet sich in Gounods Partitur jedoch allenfalls in einem Tanz der Mauren im zweiten Akt, in der einer alten arabischen Gedichtform nachempfundenen Kasside Hadjars, in der Chorszene der

Haremsdamen am Beginn des dritten Akts und im sich anschließenden Ballett mit seinen verschiedenen Nationaltänzen – spanisch, arabisch, italienisch, griechisch. Schon ein Kritiker der Uraufführung stellte den szenischen Exotismus über den musikalischen: „[...] die Couleur locale, die in der Partitur und im Text fehlt, entfaltet sich hingegen aufs Großartigste im Bühnenbild und in den Kostümen. Das ganze ritterliche und muslimische Spanien des 9. Jahrhunderts entsteht komplett neu in diesen vier Bildern mit ihrem grandiosen und fremdländischen Pomp.“

Auch die Handlung gründet sich auf das Aufeinandertreffen von zwei Kulturen: Die beiden Spanier Manoël und Xaïma sollen heiraten, jedoch auch der arabische Edelmann Ben-Saïd begehrt Xaïma. Sie wird mit anderen Frauen nach Córdoba, seinerzeit das Zentrum des Reiches von Al-Andalus, gebracht und als Sklavin verkauft. Damit soll der jährliche Tribut gezahlt werden, den die Mauren von den Spaniern fordern, nachdem sie zwanzig Jahre zuvor die Stadt Zamora erobert hatten. Ben-Saïd kauft Xaïma und will sie für sich gewinnen, muss jedoch am Ende mit dem Leben für seine Leidenschaften bezahlen. Außerdem stellt sich in dieser Handlung voller Irrungen und Wirrungen des Schicksals heraus, dass der Tenorheld Manoël den Bruder des tyrannischen Mauren einst auf dem Schlachtfeld gerettet hat, worauf sich dieser nun im Kampf um Xaïma auf dessen Seite schlägt.

Als besonderen Kunstgriff lassen Gounod und seine Librettisten durch diese Dreiecksgeschichte noch die Wahnsinnige Hermosa irrlichtern, die sich schließlich als Xaïmas Mutter entpuppt und am Ende Ben-Saïd tötet – einerseits, um ihre Tochter zu schützen, andererseits, um Rache zu üben für die Grausamkeit, mit der einst ihre Heimatstadt Zamora niedergemetzelt wurde. Durch den Mord am maurischen Machthaber mischen sich privates Schicksal und das Schicksal eines ganzen Volkes.

Hermosa ist die zentrale Figur der Oper. Ihr Wahnsinn entbindet sie nicht nur aller Schuld und lässt sie in ihrem, wie *Le Figaro* es beschrieb, „golden bestickten Kaftan aus violetter Seide“ fast als Heilige erscheinen, sondern bietet dem Komponisten auch dankbare Möglichkeiten für musikdramatisch effektvolle Szenen: etwa ihre als eine Art Wahnsinnszene gestaltete Auftrittsarie im zweiten Akt mit einem ariosen ersten Teil, in dem sie sich als „pauvre hirondelle“, als „arme Schwalbe“, wähnt, sowie einer lyrischen rezitativischen Passage und einer abschließenden Stretta. Gerade der letzte Abschnitt ist seinerzeit mit Agathes Arie aus dem *Freischütz* verglichen worden, und ein träumerischer romantischer Gestus liegt tatsächlich über dieser Nummer. Ganz im Gegensatz dazu steht der große patriotische Ausbruch Hermosas „Debout! Enfants de l’Ibérie“ („Auf! Ihr Kinder Spaniens“) im Duett mit Xaïma am Ende des dritten Akts. Hier wird die spanische Hymne des ersten Aktfinales wieder aufgegriffen, nachdem Hermosa in einer dramatischen Szene die schrecklichen Ereignisse der Schlacht von Zamora heraufbeschworen hat. Auch dieses Duett endet in einer Stretta, die schon fast italienisch anmutet und an die großen Frauenduelle bei Bellini und Donizetti erinnert.

Herausragende lyrische Szenen der Partitur sind des Weiteren die Duette der beiden Liebenden Manoël und Xaïma im ersten und vierten Akt sowie die Solonummern von Ben-Saïd im dritten und Manoël im vierten Akt. Großen Effekt erzielt auch das Terzett der drei Männer Manoël, Ben-Saïd und Hadjar im dritten Akt, das schließlich in eine vom Chor begleitete Duellszene übergeht. Überhaupt entfaltet Gounod in *Le tribut de Zamora* neben dem Lyrismus der Solonummern auch große Tableaus wie das breit angelegte Finale des ersten Akts. Hier schälen sich aus dem kollektiven Gesang mit seinen Einschüben einer spanischen Nationalhymne immer wieder bewegende Einzelepisoden heraus: etwa die Phrasen der Iglésia, einer der Jungfrauen, die den Mauren als Tribut gezahlt werden müssen. Mit solchen Massenszenen, wie beispielsweise auch dem Einzug der Jungfrauen und deren Versteigerung im zweiten Akt, greift Gounod Elemente der Grand Opéra auf, deren Blütezeit mit den paradigmatischen Werken Meyerbeers jedoch schon fast fünfzig Jahre zurückliegt. Der realhistorische Hintergrund, die Schlacht von Zamora im Jahr 939 (die Gounod und seine Librettisten jedoch aller geschichtlichen Genauigkeit zum Trotz schon rund ein Jahrhundert früher stattfinden lassen) und das gesamte Panorama des Reichs von Al-Andalus, also des von den Mauren eroberten Teils Spaniens, vor dem eine erfundene private Liebesgeschichte erzählt wird, ist auch das typische dramaturgische Muster der Grand Opéra. Auch wenn diese Opernform 1881 – zu einer Zeit, als das Wagner’sche Musikdrama die europäischen Bühnen beherrschte und sich ein szenischer Realismus nach und nach durchsetzte – schon etwas aus der Mode gekommen war, lässt Gounod mit *Le tribut de Zamora* noch einmal die große romantische französische Oper aufleben; und er verwendet dabei eine Musiksprache, der schon seine Zeitgenossen eine gewisse Italianità attestierten: „Wenn Monsieur Gounod *Le tribut de Zamora* in der Absicht geschrieben hat, jegliche Verbindung mit Wagner zu leugnen, so hat er gut daran

getan. Er hat zweifellos einen Schritt getan, um sich von der deutschen Schule zu entfernen und um sich der italienischen Schule anzunähern, ja um von jener mit voller Absicht Entlehnungen zu nehmen.“
In diesem Sinne stellt diese letzte Oper Gounods eine Synthese vieler musikalischer Tendenzen der Zeit dar: eine große Oper alter Schule und zugleich ein kleiner Schritt in die Zukunft des Musiktheaters. Diesen Weg wird der mittlerweile zum Monument des französischen Theaters gewordene Komponist jedoch nicht weitergehen.

Al-Andalus

Zentrum der Künste und romantisches Sehnsuchtsland

Als im Jahr 711 die Mauren auf die iberische Halbinsel kamen, begann die mehr als siebenhundert Jahre dauernde Zeit von Al-Andalus. Dieses muslimische Reich mit der Stadt Córdoba als Zentrum erstreckte sich über den größten Teil des heutigen Spaniens und Portugals. Lediglich die Gegend im äußersten Norden blieb unter christlicher Herrschaft. Trotz verschiedener kämpferischer Auseinandersetzungen zwischen Christen und Arabern, darunter die Schlacht von Zamora im Jahr 939, waren die Jahrhunderte von Al-Andalus größtenteils eine Epoche des friedlichen Zusammenlebens der Kulturen und Religionen, in welcher Kunst, Musik und Dichtung florierten.

Mit der Reconquista, der Rückeroberung Spaniens 1492 durch die katholischen Könige Fernando II. von Aragón und Isabel I. von Kastilien endete die Herrschaft der Mauren auf der iberischen Halbinsel. Später wurde die Zeit von Al-Andalus von Literaten und Künstlern als Zeit der harmonischen kulturellen Mischung voller exotischer Fremdheit verklärt, in Spanien etwa von dem romantischen Dichter José Zorrilla, der in seiner Lyrik die maurische Zeit wieder aufleben ließ, oder später von Federico García Lorca, der in Al-Andalus den Ursprung sämtlicher spanischer Kultur sah. In Deutschland bedichtete Clemens von Brentano die Alhambra von Granada als romantischen Sehnsuchtsort, und in Frankreich waren es Jean-Pierre Claris de Florian mit seinem historisch-epischen Roman *Gonzalve de Cordoue* (*Gonzalo von Córdoba*) oder François-René de Chateaubriand mit seiner Novelle *Les aventures du dernier Abencérage* (*Die Abenteuer des letzten Abencerragen*), die das maurische Spanien für Kunst und Literatur entdeckten.

Im Bereich der Oper bedienten sich etwa Luigi Cherubini mit *Les Abencérages*, Gaetano Donizetti mit *Zoraida di Granata* und *Alahor in Granata* oder Giacomo Meyerbeer mit *L'esule di Granata* dieser Thematik – meist Geschichten über die unmögliche Liebe zwischen einem Mauren und einer Christin oder über die im Sinne europäischer Moralvorstellungen rechtmäßige Beziehung zwischen zwei Christen, in die ein maurischer Nebenbuhler eindringt. Genau dieses Handlungsmuster greifen auch Gounod und seine Librettisten in *Le tribut de Zamora* auf.

F. H.

BIOGRAFIEN

Judith van Wanroij

Das Repertoire der niederländischen Sopranistin Judith van Wanroij besticht durch seine Vielfalt: Von Operette über Barock und Mozart bis hin zu Puccini und Wagner reicht die Palette. Ihre Ausbildung absolvierte die Sängerin am Konservatorium in Amsterdam und an der Dutch National Opera Academy, ihr Debüt absolvierte sie mit Offenbachs *La périchole*. Seitdem folgten Auftritte u. a. als Musetta (*La bohème*), Despina (*Così fan tutte*) und Rossweiße (*Die Walküre*), aber auch Partien in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*, Purcells *Dido and Aeneas* oder Grétrys *Andromaque*. Dabei gastierte sie z. B. an den Opernhäusern in Amsterdam, Lyon, Barcelona und Madrid sowie bei den Wiener Festwochen und den Festivals in Schwetzingen und Aix-en-Provence. Die Titelrolle in Luigi Rossis *Orfeo* hat sie insbesondere an der Opéra Royal in Versailles interpretiert. Judith van Wanroij arbeitete mit Dirigenten wie William Christie, René Jacobs und Jesús López Cobos zusammen.

Jennifer Holloway

Die Amerikanerin Jennifer Holloway besuchte u. a. die Manhattan School of Music; als Prinz in Massenets *Cendrillon* machte sie 2006 an der Santa Fe Opera international auf sich aufmerksam. Inzwischen hat sich ihre Stimme mehr und mehr vom Mezzosopran- hin zum Sopranfach entwickelt. So sang sie zu Beginn ihrer Karriere z. B. Dorabella (*Così fan tutte*), Cherubino (*Le nozze di Figaro*) und Rosina (*Il barbiere di Siviglia*). An der New Yorker „Met“ verkörperte sie die Flora (*La traviata*), beim Festival in Glyndebourne den Hänsel (*Hänsel und Gretel*) und in Buenos Aires den Octavian (*Der Rosenkavalier*). Große Erfolg verbuchte sie jüngst etwa an der Dresdner Semperoper als Titelfigur in Salome und als Cassandre in Berlioz' *Les troyens*. Mit der Rolle der Sieglinde (*Die Walküre*) gastierte sie an der Staatsoper Hamburg. Auch im Konzertbereich ist Jennifer Holloway aktiv; eine besondere Beziehung verbindet sie mit Jean-Christophe Spinosi und seinem Ensemble Matheus.

Juliette Mars

Die Französin Juliette Mars wurde als Cellistin und Sängerin ausgebildet; wichtige Impulse erhielt sie in Meisterkursen bei Tom Krause und Yvonne Minton. Sie erlangte Abschlüsse am Konservatorium in Lyon und an der Schola cantorum in Paris und nahm am Förderprogramm CNIPAL teil. Im Jahr 2000 debütierte die Mezzosopranistin an der Oper in Saint-Étienne mit Massenets *Roma*. In Marseille stand sie z. B. als Titelfigur in Rossinis *La Cenerentola* auf der Bühne, später verkörperte sie u. a. die Muse und Nicklausse (*Les contes d'Hoffmann*) in Nizza und die Zweite Dame (*Die Zauberflöte*) am Théâtre des Champs-Élysées in Paris. In der Spielzeit 2006/2007 wurde Juliette Mars Ensemblemitglied an der Wiener Staatsoper, wo sie über 40 Rollen interpretierte – von Meg Page (*Falstaff*) über eines der *Parsifal*-Blumenmädchen bis hin zum Küchenjungen (*Rusalka*). An der Volksoper Wien stellte sie nicht zuletzt den Hänsel (*Hänsel und Gretel*) dar, am Theater an der Wien die Margret in *Wozzeck*.

Edgaras Montvidas

An der Bayerischen Staatsoper in München trat der litauische Tenor Edgaras Montvidas bereits als Lenski (*Evgenij Onegin*), Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*) und Alfred (*Die Fledermaus*) auf. Ausgebildet in Vilnius, nahm er auch am Young Artists Programme des Royal Opera House Covent Garden in London teil. Von 2004 bis 2006 gehörte er dem Ensemble der Oper Frankfurt an. An der English National Opera sang er den Nemorino (*L'elisir d'amore*), in Leipzig den Alfredo (*La traviata*), in Berlin die Titelpartie in *Les contes d'Hoffmann* sowie in Dresden den Don Ottavio (*Don Giovanni*) und den Edgardo (*Lucia di Lammermoor*). Zudem gastierte Edgaras Montvidas u. a. in Hamburg, Glyndebourne und Cincinnati. Auf dem Konzertpodium war er z. B. mit den Berliner Philharmonikern unter Pierre Boulez und dem Boston Symphony Orchestra unter Charles Dutoit zu erleben. Beim Münchner Rundfunkorchester wirkte er 2016 in Benjamin Godards Oper *Dante* mit.

Artavazd Sargsyan

Regelmäßig arbeitet Artavazd Sargsyan mit dem Centre de musique baroque in Versailles und der Stiftung Palazzetto Bru Zane zusammen. Ausgebildet an der École normale de musique und am Studio der Opéra national in Paris, hat sich der Tenor ein interessantes Repertoire angeeignet. So beherrscht er Standardpartien wie Don Ottavio (*Don Giovanni*), Nemorino (*L'elisir d'amore*) und Arturo (*Lucia di Lammermoor*), singt aber auch in unbekannteren Werken wie Halévys *La reine de Chypre* oder Adolphe Adams *Le châlet*. Beim Festival Rossini in Wildbad war er u. a. für *Guillaume Tell* und *Il viaggio a Reims* eingeladen. Des Weiteren gastierte Artavazd Sargsyan am Théâtre des Champs-Élysées in Paris als Lindoro in Rossinis *L'italiana in Algeri* und in Catania mit Paisiellos *Fedra*. Auf CD ist er z. B. mit Gounods *Messe de Saint-Louis-des-français* unter der Leitung von Hervé Niquet zu hören. Dem Publikum des Münchner Rundfunkorchesters präsentierte er sich 2016 mit Saint-Saëns' Oper *Proserpine*.

Tassis Christoyannis

Ausgebildet am Konservatorium seiner Heimatstadt Athen, gehörte der Bariton Tassis Christoyannis von 1995 bis 1999 dem Ensemble der dortigen Nationaloper an, bevor er an die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf wechselte. An diesem Haus blieb er bis 2007 und übernahm Rollen wie Guglielmo (*Così fan tutte*), Enrico (*Lucia di Lammermoor*) und Silvio (*Pagliacci*). Es folgten z. B. die Partie des Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) an der Berliner und der Wiener Staatsoper sowie in Paris und Genf, Posa (*Don Carlos*) in Bordeaux, Straßburg und Frankfurt, Germont (*La traviata*) am Royal Opera House Covent Garden in London und beim Glyndebourne Festival, außerdem Marcello (*La bohème*) an der Opéra Bastille in Paris. Das Repertoire von Tassis Christoyannis umfasst des Weiteren die Titelfiguren in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Verdis *Macbeth* oder auch Debussys *Pelléas et Mélisande*. Gounods Oper *Cinq-Mars* führte ihn 2015 zum Münchner Rundfunkorchester.

Boris Pinkhasovich

Am Konservatorium in Sankt Petersburg erlangte Boris Pinkhasovich Abschlüsse in Gesang und Chordirigieren. Außerdem war er Preisträger u. a. beim Galina-Wischnewskaja-Wettbewerb 2012. Schon im Jahr zuvor wurde er Mitglied des Michailowski-Theaters in Sankt Petersburg, wo er für Rollen wie Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Germont (*La traviata*) oder Marcello (*La bohème*) gefragt ist. Wichtige Gastspiele gab der Bariton etwa als Lionel in Tschaikowskys *Jungfrau von Orleans* in Genf, als Enrico (*Lucia di Lammermoor*) an verschiedenen französischen Häusern sowie als Paolo in Verdis *Simone Boccanegra* und als Schtschelkalow in Mussorgskys *Boris Godunow* an der Bayerischen Staatsoper in München. Die letztgenannte Partie wird ihn 2018 auch an die Opéra Bastille nach Paris führen. Bereits 2017 wirkte Boris Pinkhasovich, begleitet vom London Philharmonic Orchestra unter Vladimir Jurowski, an Aufführungen von Enescus Oper *Œdipe* in London und Bukarest mit.

Jérôme Boutillier

Ursprünglich als Pianist, Kammermusiker und Klavierlehrer ausgebildet, sammelte Jérôme Boutillier reiche Erfahrung bei der Begleitung von Sängern. Dies veranlasste ihn dazu, am Konservatorium von Boulogne-Billancourt bei Paris selbst Gesang zu studieren. Im Rahmen von Meisterkursen und szenischer Arbeit bewährte sich der Bariton z. B. in der Rolle des Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), und am Stadtschloss Weimar interpretierte er Schuberts *Winterreise*. Weitere Stationen waren die Assistenz der Leitung bei einem Kinder- und Jugendchor sowie solistische Aufgaben im Bereich der geistlichen Musik. Zudem stand Jérôme Boutillier als Escamillo (*Carmen*) und Marcello (*La bohème*) auf der Bühne und verkörperte den Don Giovanni/Don Juan in einer speziellen Einrichtung von Mozarts/Molières Werk. Die Partie des Valentin in Gounods *Faust* übernahm er bei den Nuits Lyriques de Marmande, und für Sacchinis *Chimène ou le Cid* war er an der Oper in Massy verpflichtet.

Hervé Niquet

Als Schüler der französischen Pianistin Marie-Cécile Morin und somit Enkelschüler von Marguerite Long und Maurice Ravel lernte Hervé Niquet frühzeitig, die ursprünglichen Absichten von Komponisten sorgfältig zu ergründen und sein künstlerisches Tun daran auszurichten. Nach einer umfassenden Ausbildung als Cembalist, Organist, Pianist, Sänger, Komponist, Chorleiter und Dirigent sammelte er entscheidende Erfahrungen als Solokorrepetitor an der Opéra national de Paris; dabei prägte ihn auch die akribische Zusammenarbeit mit Choreografen wie Rudolf Nurejew. 1987 gründete er Le concert spirituel mit dem Ziel, die Gattung der französischen Motette wiederzubeleben. Inzwischen hat sich diese Vereinigung international als eines der führenden Ensembles für Barockmusik durchgesetzt und widmet sich den verschiedensten Genres. Zudem dirigiert Hervé Niquet mittlerweile am Pult bedeutender Orchester auch das Repertoire des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. 2009 war er an der Gründung der Stiftung Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française in Venedig beteiligt, mit der er bereits zahlreiche Projekte realisiert hat. Unter den Bühnenproduktionen, an denen er entweder mit Le concert spirituel oder als Gastdirigent mitwirkte, seien beispielhaft Glucks *Orfeo ed Euridice* am Théâtre royal de La Monnaie in Brüssel und Rameaus

Castor et Pollux am Théâtre des Champs-Élysées in Paris hervorgehoben. Des Weiteren betreute Hervé Niquet u. a. Boismortiers *Don Quichotte chez la duchesse* oder auch Lullys/Molières Comédie-ballet *Les amants magnifiques*. Hervé Niquet ist Musikalischer Leiter des Vlaams Radio Koor und Erster Gastdirigent des Brussels Philharmonic. Unter seiner Stabführung sind beide Ensembles intensiv an einem CD-Projekt beteiligt, das sich in Kooperation mit Palazzetto Bru Zane den Kantaten des Prix de Rome widmet – jener in der französischen Musikgeschichte so bedeutsamen Auszeichnung für Komponisten.

DIE MUSIKERINNEN UND MUSIKER DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS

Ein Gespräch mit dem Stellvertretenden Solocellisten Alexandre Vay

Alexandre Vay, Sie stammen aus Le Mans im Nordwesten Frankreichs. Wie kamen Sie zum Violoncellospiel?

Meine Eltern sind beide Pianisten, also habe ich im Alter von vier Jahren ersten Klavierunterricht bei meinem Vater bekommen. Mit sieben sollte ich dann selbst entscheiden, welches Instrument ich spielen möchte. Es sollte ein anderes sein als das meiner Eltern; wahrscheinlich wollten sie, dass ich meinen eigenen Weg finde. Ich habe mich beinahe sofort für das Cello entschieden. Sein warmer Klang und das Repertoire – als Erstes die Suiten von Johann Sebastian Bach – haben mich sehr fasziniert. Ich habe auch nie von einem anderen Beruf als dem des Cellisten geträumt. Mein Held war Mstislav Rostropowitsch.

Wie ging es weiter mit Ihrer Ausbildung?

Ich bin mit vierzehn weg von zu Hause und habe das Musikgymnasium in Angers besucht. Mein Lehrer dort war unter anderem Schüler von André Navarra, einem wichtigen Vertreter der französischen Schule; er kannte auch Yvan Chiffolleau, Professor am Conservatoire national supérieur in Lyon. Bei ihm habe ich dann studiert, allerdings relativ kurz, denn ich fand am Konservatorium als Institution nicht das, was ich erwartet hatte. Gemeinsam haben wir entschieden, dass ich schon nach drei Jahren meinen Abschluss mache. In dieser Zeit erhielt ich meine erste Einladung nach Deutschland für einen Auftritt mit Klaviertrio in der Alten Aula der Universität Heidelberg; davor hatten wir Unterricht bei dem Geiger Ulf Hoelscher an der Musikhochschule in Karlsruhe, das hat mir sofort gefallen. Ich hatte das Gefühl, dieses System passt viel besser für mich. Dank eines ERASMUS-Stipendiums bekam ich die Chance, bei Martin Ostertag in Karlsruhe zu studieren und auch die Solistenklasse zu absolvieren. Er hat mir nicht nur als Cellist, sondern insgesamt als Künstler viel vermittelt. Doch ich wollte den Kontakt nach Frankreich nicht verlieren, bin gependelt und habe zusammen mit dem Pianisten Dimitri Papadopoulos als Duo auch einen Masterabschluss für Kammermusik in Lyon gemacht.

Sie haben Meisterkurse bei den bedeutendsten Cellisten absolviert. Wer hat Sie am meisten beeindruckt?

Im Hinblick auf seine Persönlichkeit und seine Spieltechnik: János Starker. Er war damals 84 Jahre alt und gab in Basel seinen letzten Meisterkurs in Europa mit nur vier Studenten. Nach zehn Minuten wusste er genau, was er bringen kann, das war extrem interessant. Aus künstlerischer Sicht und mit seiner liebevollen Hinwendung zum Cello hat mich Anner Bylsma am meisten beeindruckt; da war ich achtzehn.

Wie sind Sie mit Ihrem Duopartner Dimitri Papadopoulos zusammengekommen?

Das erste Stück, das wir gespielt haben, war Beethovens Sonate C-Dur, op. 102 Nr. 1. Für den Master wollten wir dann irgendetwas Verrücktes machen. In Frankreich ist es üblich, sich im Studium über einen langen Zeitraum hinweg mit nur einer Komposition zu beschäftigen. Wir wollten das Gegenteil davon, haben uns alle fünf Sonaten von Beethoven für Violoncello und Klavier vorgenommen und sie erstmals überhaupt am Konservatorium in Lyon an einem Abend aufgeführt. Auch die Studioaufnahme dieser Werke war eine tolle Erfahrung, ebenso die Konzerte, die wir dann in Frankreich, Deutschland und in Bangkok gegeben haben. In Anwesenheit des französischen Botschafters spielten wir die thailändische Erstaufführung! Wir

waren von der Siam Society eingeladen, die von der königlichen Familie unterstützt wird. Der damalige König Bhumibol war selbst Komponist und hat die Kultur sehr gefördert.

Seit 2012 sind Sie Stellvertretender Solocellist im Münchner Rundfunkorchester. Welche Orchestererfahrungen brachten Sie mit?

Schon während des Studiums war ich aushilfsweise als Stellvertretender Solocellist an der Opéra national in Lyon engagiert. Manchmal musste ich auch kurzfristig als Solocellist einspringen. Und die Arbeit mit den Sängern war eine gute Erfahrung; das setzt sich nun hier im Münchner Rundfunkorchester fort. Meine erste Station in einem deutschen Orchester war ein Praktikum im SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg. Das hat mir dank der symphonischen Programme und der Tourneen eine ganz neue Welt eröffnet. Ich wollte unbedingt in Deutschland bleiben, und die Rundfunkorchester hier sind natürlich die „Superorchester“.

Was waren Ihre bislang schönsten Erlebnisse im Münchner Rundfunkorchester?

In meinem ersten Jahr waren wir unter der Leitung von Dan Ettinger beim Kissinger Sommer zu Gast: ein eindrucksvolles Konzert, weil Orchester und Dirigent eine echte Symbiose bildeten; bei der Ouvertüre zu Verdis *La forza del destino* hatte ich wirklich Gänsehaut. 2013 haben wir dann bei den Salzburger Festspielen Verdis *Giovanna d'Arco* mit Anna Netrebko und Plácido Domingo konzertant aufgeführt, da fühlte ich mich wie im Paradies. Auch das Silvesterkonzert 2015 mit unserem jetzigen Chefdirigenten Ivan Repušić hat mich sehr beeindruckt: aufgrund seiner Arbeitsweise, seiner großen Musikalität und seiner menschlichen Art.

Das Rundfunkorchester kooperiert seit 2015 mit der Stiftung Palazzetto Bru Zane, die sich der französischen Musik der Romantik widmet ...

Ja, und schon nach dem ersten Projekt, *Cinq-Mars* von Charles Gounod, hat man gemerkt, dass beim Münchner Publikum ein Interesse für französische Oper vorhanden ist. Ich bin sehr überzeugt von der Zusammenarbeit mit Palazzetto Bru Zane. Die Noten, die für unsere Aufführungen jeweils neu hergestellt werden, sind immer hervorragend vorbereitet; jede Frage wird professionell beantwortet. Zu dem Künstlerischen Leiter Alexandre Dratwicki hatte ich – sozusagen von Alexandre zu Alexandre – sofort einen guten Draht. Er lebt wirklich für die Idee dieser Stiftung und hat uns auch eine Partnerschaft bei Kammerkonzerten des Freundeskreises des Rundfunkorchesters angeboten, für die ich sehr dankbar bin. Wir haben zum Beispiel das Klavierquartett op. 41 von Saint-Saëns und Werke für die seltene Besetzung mit drei Violoncelli präsentiert. Am 20. Juni steht nun unter anderem Anton Reichas Quintett für Oboe und Streicher auf dem Programm.

2013 haben Sie am Staatstheater in Karlsruhe bei der deutschen Erstaufführung und weiteren Aufführungen des Balletts „In den Winden im Nichts“ drei der Bach'schen Suiten für Violoncello interpretiert. Wie ging das vor sich?

Als ich die Anfrage bekam, hatte gerade mein Probejahr im Rundfunkorchester begonnen. Es war nicht einfach, beides zu vereinen, aber ich habe es geschafft. Der Choreograf Heinz Spoerli ist in Zürich ein Star auf seinem Gebiet. Ich musste ihm also vorspielen – in seinem schönen Haus am See. Nach nur einem Prélude haben wir festgestellt, dass wir dieselbe Vorstellung davon haben, wie Bach interpretiert werden soll: sehr leicht, aber mit Intensität. Für ihn stand bei dieser Produktion tatsächlich die Musik im Zentrum. Es war keine Choreografie „auf“ die Musik, sondern inspiriert davon.

Sie engagieren sich auch als Pädagoge, sind zum Beispiel Künstlerischer Leiter der Kammermusikakademie im malerischen Trouville-sur-Mer. Warum dort?

Ein Teil meiner Familie stammt aus der Normandie. Mit siebzehn oder achtzehn gab ich in Trouville ein Solokonzert mit Werken von Bach und einem Stück im Andenken an Mstislav Rostropowitsch. Der Bürgermeister war sehr angetan davon und schlug vor, ein Festival ins Leben zu rufen. Wichtig war, dass es Kultur für alle sein sollte. So kam es zur Gründung einer internationalen Akademie mit Unterricht und Konzerten. Inspiriert von der Villa Musica Rheinland-Pfalz treten die Dozenten dabei auch gemeinsam mit

den Studenten auf. Wir feiern 2018 unser zehnjähriges Jubiläum und werden dasselbe Konzept auch in Craponne in der Auvergne verwirklichen. Die pädagogische Arbeit ist mir insgesamt sehr wichtig: Ich absolviere auch gerne Schulbesuche für das Münchner Rundfunkorchester. Und wenn ich im Ausland unterwegs bin, unterrichte ich oft, habe zum Beispiel Meisterkurse in Thailand und Honduras gegeben.

Noch eine Frage zu Ihrem Cello: Was für ein Instrument spielen Sie?

Inzwischen ein neu gebautes von Ersen Ayçan. Aber als ich nach Deutschland kam, hatte ich fünf Jahre lang ein Cello von Carlo Giuseppe Testore aus dem Jahr 1707 als Leihgabe der Landessammlung Streichinstrumente Baden-Württemberg. Als ich es zurückgeben musste, probierte ich zusammen mit meinem Professor andere Instrumente aus, darunter ein Cello von Ersen Ayçan, das erst drei Tage alt war. Ich habe ein paar Töne darauf gespielt und war sofort total verliebt. Bald danach hat sich mein erster Eindruck bestätigt, als ich in der Reihe Mittwochs um halb acht der Solist in Ernest Blochs Prayer für Violoncello und Orchester war. Mein Kollege Uladzimir Sinkevich [Solocellist im Rundfunkorchester] hat ebenfalls ein Instrument von Ersen Ayçan. Das ist schon ungewöhnlich, dass beide Spieler am ersten Pult ein Cello aus derselben Werkstatt besitzen. Und es macht große Freude, zusammen zu musizieren!

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; Inhaltsangabe: Friederike Walch; französisches Libretto: nach dem Klavierauszug *Le tribut de Zamora*, Choudens, Paris o.J., in der Einrichtung von Palazzetto Bru Zane; deutsches Libretto: nach dem zeitgenössischen deutschen Textbuch, Verlag Albert Ahn, Köln, ca. 1882; Biografien und Interview: Doris Sennefelder.

VERLAG Choudens, Paris.