

***cpo***

***Intermezzi del Verismo***

**Puccini · Mascagni · Leoncavallo**

**Giordano · Cilea · Wolf-Ferrari**

Philharmonisches Orchester Graz  
Lodovico Zocche





Lodovico Zocche

## Intermezzi del Verismo

### **Giacomo Puccini** (1858–1924)

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | Preludio sinfonico in A                    | 8'38 |
| 2 | From »Le villi« - Act II: La Tregenda      | 3'55 |
| 3 | From »Manon Lescaut« - Act III: Intermezzo | 4'43 |
| 4 | From »Suor Angelica«: Intermezzo           | 2'22 |

### **Pietro Mascagni** (1863–1945)

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 5 | From »Cavalleria rusticana«: Intermezzo | 3'25 |
| 6 | From »L'amico Fritz«: Intermezzo        | 3'57 |
| 7 | From »Le maschere«: Sinfonia            | 7'27 |

### **Ruggero Leoncavallo** (1858–1919)

- |   |                              |      |
|---|------------------------------|------|
| 8 | From »Pagliacci«: Intermezzo | 3'02 |
|---|------------------------------|------|

### **Umberto Giordano** (1867–1948)

- |   |                                    |      |
|---|------------------------------------|------|
| 9 | From »Fedora« - Act II: Intermezzo | 2'16 |
|---|------------------------------------|------|

**Francesco Cilea** (1866–1950)

10 From »Adriana Lecouvreur« - Act II: Intermezzo 2'38

**Ermanno Wolf-Ferrari** (1876–1948)

11 From »I gioielli della Madonna«: Intermezzo II 3'37

**Italo Montemezzi** (1875–1952)

12 From »L'amore dei Tre Re« - Act III: Preludio 4'21

**T.T.: 51'11**

**Philharmonisches Orchester Graz**

**Lodovico Zocche**

## **Wahrhaftig ohne Worte: Vorspiele und Intermezzi aus veristischer Zeit**

Während Brophy (Ron Carey), der Chauffeur des *Psycho-Neurotischen Instituts für die sehr, sehr Nervösen*, den neuen Chefspsychiater Dr. Richard H. Thorn-dyke (Mel Brooks) vom Flughafen zu seiner künftigen Wirkungsstätte fährt, spekuliert er unverhohlen über den Tod des bisherigen Anstaltsleiters: »Wenn Sie mich fragen, würde ich sagen, Dr. Ashley war das Opfer eines Verbrechens!« Ein orchesterler Donnerschlag erschüttert die beiden Insassen des Straßenkreuzers, die sich sehr, sehr nervös nach der Ursache der Filmmusik umschauen, bis ein Bus an ihnen vorüberbraust, in dem das Los Angeles Symphony Orchestra soeben eine Probe abhält ...

In Situationen wie dieser verstehen wir den ganzen Sinn der Filmmusik. Wenn die Kapelle auf der *Titanic* bis zum bitteren Ende durchhält, wenn Sam es in *Casablanca* noch einmal spielt oder der »poor lonesome cowboy« an der Mundharmonika nuckelnd in die Abendsonne reitet, ist die Welt aus Zelluloid und Tonspur in Ordnung. Wo aber beim Showdown auf den Präsidentenschädeln des Mount Rushmore das Orchester sitzt (vermutlich *North by Northwest*) oder wie es die alten Hollywood-Römer fertigmachen, auf ihren ventillosen Fanfaren chromatische Signale à la Miklos Rózsa zu schmettern – das hat uns noch niemand auseinandergesetzt.

In der Oper wird darüber nicht diskutiert. Hier befinden wir uns im innern Bezirk der Kunst, dessen Wirklichkeitsnähe nur eine Höhere genannt werden darf. Ob sich ein antiker Arkadier weheklegend über den Tod der geliebten Nymphe oder die unerhörten Qualen unerhörter Liebe ausläßt, indessen die versammelte Continuo-Gruppe seinen Schmerz beweint; ob am Ende einer *bel canto*-Tragödie sich die bereits Ermordeten zu einem letzten großen Sextett aufrufen, wo jedem normalen

Sterblichen längst der Schnauer ausgegangen wäre – was auf der Leinwand immer ein wenig irreal anmutet, auch wenn wir die liebgewordenen Klangbeigaben keinesfalls missen möchten, ist auf der Bühne selbstverständlicher Teil der sublimen Wahrheiten. Weshalb wir hier auch, trotz einiger Unleidlichkeiten des Regie-theaters, eher unwillig reagieren, wenn man uns mit einem vordergründigen Realismus kommen will. Ich denke da an so berühmte Dekorationen, wie sie Fjodor Fjodorowitsch Fedorowski in Moskauer Bolschoj-Theater aufstellte, als das »Große Haus« Iwan Iwanowitsch Dzerzhinskij's *Stilten Don* erstmals selbst inszenierte, an die üppig gedeckte Tafel, die ich erst jüngst in einer beinahe-Verfilmung der *Zauberberge* von Werner Ekg entdeckte, die saftigen Wiesen und blühenden Kirscbäume in Giacomo Puccinis *Edgar* aus dem Turiner Teatro Regio<sup>1)</sup> – und an all die getreulichen Opernverfilmungen von der Art des *Don Giovanni*, den Joseph Losey vor gut vier Jahrzehnten vor die Kamera brachte: So sehr die Bilder, die reichen Kostüme, die Gondeln und grandiosen Architekturen uns auch faszinieren mögen – es kann doch niemand bestreiten, daß die kompositorischen Leistungen im allgemeinen und diejenigen des *Amadeus* im besonderen zu einer Art Filmmusik herabsinken, weil zu vieles die Aufmerksamkeit des Publikums ablenkt, das im idealen Falle durch die eigene Fantasie den kommunikativen Kreislauf des Werkes schließen sollte.

Leicht ließe sich damit der Begriff des *Verismo* verwechseln, einer »Stilrichtung im Drama, der Literatur und der bildenden Kunst seit der Mitte des 19. und zu Beginn des 20. Jh.s in Italien, die unter dem Einfluss des frz. Naturalismus entstand und bemüht war, durch schonungslos-krasse Darstellung die sozialen Probleme der Zeit darzustellen. In der Oper fasst der Begriff die von der literarischen Bewegung der »Scapigliatura« [ital. Zügellosigkeit, *Bohème*] und den Komponisten

Ponchielli, Catalani und Smareglia ausgehende, von der »Giovane Scuola« (Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea) weitergeführte Stilrichtung zusammen, die, ausgehend vom naturalistischen Schauspiel, ab etwa 1890 ein ungeschöntes Abbild des wirklichen Lebens geben wollte, sich also vom Symbolismus, von Wagner wie der historischen Oper abwandte.<sup>2)</sup> Und die sich, wenn es denn wirklich nur darum gegangen wäre, schnell als Kunstform erledigt gehabt hätte: Wer kaufte schon gern auf Jahre seine teuren Logenplätze, auf denen ihm hernach an einer Tour das »wahre Leben« um die Ohren fliegt, und wer wollte ständig über dem Toben und Rasen eines symphonischen Orchesters das gepeinigete Gebrüll überanstrengter Kehlen »goutieren«, die sich auf die rabiateste Weise gegenseitig und mit unterschiedlichem Erfolg nach dem Leben trachten, wenn sie sich nicht, weil's so unerträglich ist, wieder einmal selbst den Garaus machen?

Dem *verismo* hingegen muß es um mehr gegangen sein. Natürlich wollte man sich von jener Schönfärberei distanzieren, die die gruseligste Tragödie mit Nachtigallengezwitscher garnierte, und sicherlich waren auch die Niederungen des menschlichen Daseins – vergessen wir den spektakulären Protest der *Beggar's Opera* nicht – vorübergehend ein Antidot gegen allzuviel symbolistisches Gewese und Gewebe göttergleicher Gesellen. Doch die brutale Zurschaustellung von Mord & Totschlag »mal würgte er, mal stach er ihn«) und all der andern Scheußlichkeiten, derer der vermeintliche *homo sapiens* fähig ist, sind am Ende nichts als der Vorwand zur musikalischen Reflexion »wahrhaftiger« Emotionen, kurzum zur Komposition möglichst fesselnder, abwechslungsreicher, schwelgerisch-mitreibender und anwühlender Musik, dankbarster Gesangspartien und raffinierter Ensembles: »Der gelegentlich geäußerte Einwand, es fehle dem

*verismo* an der feineren Einfühlung in die Dynamik der Seele und an der Vergeistigung des Triebhaften – dieser Kommentar entbehrt jeder tieferen Grundlage, und zwar just aus den oben angedeuteten Gründen, wonach ein Mörder nicht gleichzeitig singt. Im übrigen ist auch der »psychologische« Vorbehalt Unfug, denn wenn sich in der Musik nicht die seelische Landschaft der jeweiligen Akteure spiegelte, wie könnte sie dann so ergreifend sein, daß uns bis heute Eugen d'Alberts *Tiefland* oder Gustav Charpentiers *Louise*, Franz Schrekers *Der ferne Klang* oder *Die Gezeichneten* in ihren Bann schlagen? Gewiß nicht, weil die Effekte so vordergründig wären wie behauptet: Selbst Puccinis *Tosca* ist letztlich ein *veristisches* Werk, obwohl sich gewisse Kreise entsetzlich schwer tun, die Gewalttätigkeit des Polizeichefs Scarpia und die Schmerzensschreie des gefolterten Malers Cavardossi dieser drastischen Richtung zuzuordnen.«<sup>3)</sup>

Mit diesem Selbstzitat wende ich mich nunmehr den Vorspielen und Intermezzi aus der Zeit des *verismo* zu, die in der vorliegenden Produktion einträchtig nebeneinander stehen, viele Gemeinsamkeiten erkennen lassen und dabei prismatisch in die verschiedensten thematisch-stofflichen Regionen weisen, woraus wiederum ersichtlich wird, daß die »Wahrhaftigkeit« der Ausführung, auch wenn sich die Zahl der Toten am Ende auf ein gutes Dutzend beläuft, nicht auf die Beseitigung von Nebenbuhlern oder Feinden beiderlei Geschlechts beschränkt.

Wirklich *veristisch* – man sehe mir den scheinbaren Pleonasmus nach – sind nur drei Werke: Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana* [5], mit der am 17. Mai 1890 in Rom nach den Worten ellicher Geschichtsschreiber die Geburtsstunde dieser speziellen Stilrichtung schlug, Ruggero Leoncavallos zweaktige **Pagliacci** [8] die sich seit ihrer Mailänder Premiere vom 21. Mai 1892 als perfektes Gegenstück zu dem Einakter

des sechs Jahre jüngeren Kollegen empfehlen, sowie die wesentlich später, am 10. April 1913, auf die Bühne des Teatro alla Scala gekommene Oper **L'amore dei tre re** («Die Liebe der drei Könige»), mit der der damals 38-jährige Italo Montemezzi (1875–1952) auf geradezu phänomenale Weise die veristische Grundidee zu drei packenden Aufzügen verdichtet hat. Die Geschichte ist schnell erzählt. König Archibaldo hatte vor vielen Jahren das nördliche Italien erobert und als eine Bedingung des Friedensvertrages die schöne Fiora mit seinem Sohn Manfredo verlobt, obwohl sie die Braut des Prinzen Avito war. Jetzt, wo Archibaldo alt und blind ist, wacht er eifersüchtig über die Treue der Schwiegertochter, deren Leidenschaft noch immer ihrem einstigen Bräutigam gehört. – Der Gemahl muß wieder einmal in die Ferne, der Alte ertappt Fiora beim Stelldichein, erwürgt sie und träufelt ein starkes Gift auf die Lippen der Toten. – Wie vorhergesehen, küßt Avito die Aufgebahnte zum Abschied, womit er sich selbst den Tod gibt. Manfredo hat von dem Anschlag erfahren und weidet sich am Ende des Widersachers, muß aber nach dessen Ableben feststellen, daß der erwartete Triumph ausbleibt – auch er küßt seine Frau ... als der greise Archibaldo über die Leichen stolpert, erkennt er das ganze Ausmaß seiner Perfidie. Vorhang.

Montemezzi hat diese archaische Handlung zu einer wirkungsvollen Musik genutzt, die tatsächlich den seelischen Verästelungen so weit auf den Grund geht, wie das mit den Mitteln eines spätromantischen Orchesters nur möglich ist: glühende Geständnisse, düster-bedrohliche Machenschaften, Verzweiflung, Hoffnung, dazwischen bemerkenswerte Ensembles und vor allem symphonische Sätze, für deren plastische Unmittelbarkeit das Vorspiel zum dritten Aufzug in der Gruft [12] nur ein Beispiel ist – alles geht in großen, gewissermaßen seismographisch durchkomponierten Strecken ohne

jede ariose Abgrenzung dahin und erfüllt damit sämtliche Forderungen nach jener »Wahrhaftigkeit«, die am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur die italienische Oper auf ihre Fahnen geschrieben hatte: Ermanno Wolf-Ferraris **Schmuck der Madonna** war am 23. Dezember 1911 erstmals an der Berliner Kurfürstenoper zu sehen und zeigte den an sich eher dezenten Komponisten bei dem Versuch, durch ein neapolitanisch-temperamentvolles Liebesdrama aus den Kreisen der Camorra den veristischen Boden unter die sonst so eleganten Füße zu bekommen. Da sollen die Akteure ihre Gesichter in wütender Anstrengung verzerrten und die Komparserie in den Kulissen randalieren; man tutet in hölzerne Trompeten, lärm mit rasselndem Schlagwerk, feuert Böller zum beinahe karnevalistischen Marienfest ab (immerhin dürfen diese »das Ohr nicht beleidigen«) – und schließlich erliegt am Ende des zweiten Aufzugs die schöne Maliella den Avancen ihres Ziehbruders Gennaro, der zum Zwecke der Betörung die Juwelen geraubt hat, die für das Standbild der Madonna bestimmt waren. Nach dem turbulenten zweiten Intermezzo [11] zwischen dem zweiten und dritten Aufzug erweist sich bald, daß der Erfolg nur ein augenblicklicher war: Maliella erwacht aus ihrer Trance, stößt Gennaro von sich, wendet sich Rafeale, dem geliebten Anführer der Camorristen zu, und der Frevler beendet sein Leben mit einem Dolche, nachdem er seine unheilige Tat bereut und ein Zeichen der himmlischen Vergebung empfangen hat.

Derart radikal mag ein Komponist die Wirklichkeit vielleicht ein- oder zweimal eindampfen, bevor sich die schöpferische Imagination wieder nach höheren Sphären sehnt. So war es gewiß kein Zufall, daß ausgerechnet der »Erfinder« der veristischen Oper, Pietro Mascagni, nur anderthalb Jahre nach seinem blutrünstigen Stück über die »Bauernheer« ein zauberhaftes Idyll aus dem

Elsaß präsentierte: **L'amico Fritz**, am 31. Oktober 1891 in Rom uraufgeführt, beschreibt das letzte Abenteuer des eingefeilchten Jungesellen Fritz Kobus, der, ohne es eigentlich zu merken, der jungen Suzel ins Netz geht, weil er sie in seiner Gutmütigkeit nicht an den falschen Mann verheiratet wissen will. Mit seinem Freund, dem begeistertsten Ehefistifer Rabbi David, wettet er um seinen Weinberg – den er prompt verliert, dann aber als Hochzeitsgeschenk zurückerhält. Versteht sich, daß ein Vierzigjähriger nicht mit fliegenden Fahnen vor dem matrimonialen Glück kapituliert, und so verbringt die scheinbar sitzengelassene Suzel das Ende des zweiten Aktes in Tränen, die in das anschließende Intermezzo [6] hinüberströmen: Wie bei jeder guten dramatischen Anlage erfüllt dieser Orchestersatz zugleich äußere und innere Funktionen, indem er einerseits den Bühnenarbeitern die Zeit gibt, die kommenden Requisiten und Kulissen an die richtigen Stellen zu rücken, andererseits aber wie unter einem tönenden Brennglas auch (und vielleicht sogar: vor allem) die changierenden Empfindungen der Personen verdichtet, gewesene Ereignisse noch einmal zusammenfaßt oder atmosphärisch auf das Kommende einstimmt. Daß Suzel, nachdem sie das Tal ihrer Tränen durchschwommen hat, auf der andern Seite als Gemahlin eines Bekehrten hervortritt, ist vor dem dritten Aufzug jedenfalls nicht zu ahnen.

Noch poljussierlicher zeigte sich Mascagni am 17. Januar 1901, als seine Komödie **Le Maschere** zugleich in sechs Städten – Genua, Mailand, Rom, Turin, Venedig und Verona – ihre Premiere erlebte und nur zwei Tage darauf in Neapel in Szene ging. Hier ist es die *Sinfonia* [7], die die Rolle eines Zwischenspiels übernimmt: Zwar legt das Orchester sogleich in neoklassizistischem Stile los, doch nach ganzen neun Takten bricht die Musik ab, und eine Horde lärmender Schauspieler stürmt den Saal, um lautstark über die weitere

Vorgehensweise zu debattieren. Nach und nach kristallisiert sich heraus, daß man eine *Commedia dell'arte* machen will, wozu die satism bekannten Rollen verteilt und angestimmt werden (»Povero Pantalone« usw.). – und wenn nach diesem Prologo endlich Ordnung herrscht, kann die Kapelle einen neuen Anlauf nehmen und mit dem quirligen Vorspiel eine ganz und gar non-veristische Geschichte einleiten.

Mit dieser improvisatorischen Fröhlichkeit ist es jetzt vorbei. Unerbittlich führt der Weg wieder in die Welt der Leidenschaften, der tödlichen Verzweiflung, der blinden Eifer- und Rachsucht. Francesco Cilèas **Adriana Lecouvreur**, die Rokoko-Tragödin der Comédie française, fällt seit ihrer Mailänder Premiere vom 6. November 1902 immer wieder dem vergifteten Blumenstrauß zum Opfer, den ihr die Fürstin de Bouillon in die Garbe hat schicken lassen, weil sie ihrer Rivalin den geliebten sächsischen Grafen Maurizio hatte »abtreten« müssen. [Das *Intermezzo* [10] des zweiten Aktes beendet eine konfuse Szene, worin etliche Affairen kurz vor der Entdeckung stehen; Adriana verhilft hier noch ihrer späteren Mörderin zur Flucht.] Demgegenüber vergiftet sich Umberto Giordanos russische Fürstin **Fedora** Romazov selbst, als sie unter der Last ihrer schweren Schuld zusammenbricht: In der falschen Annahme, ihr Verlobter Wladimir sei von dem Grafen Loris Ipanoff aus politischen Gründen ermordet worden, hatte sie den Mann bei den russischen Behörden denunziert. In Wahrheit hatte Loris den Kerl jedoch *in flagranti* mit seiner Gemahlin erwischt und in Notwehr auf den Ehebrecher schießen müssen. Danach war ihm die Flucht nach Paris gelungen, doch die falsche Beschuldigung bringt seinen Bruder ins St. Petersburger Gefängnis, wo er ertrinkt, als die Nawa über die Ufer tritt. Die alte Mutter überlebt den Schock nicht. Inzwischen haben sich Fedora und Loris ineinander verliebt [im *Intermezzo* [9] des zweiten

Aktes) und leben im Berner Oberland. Da erreicht sie die furchtbare Nachricht aus Rußland. Loris will Rache, die Geliebte kommt ihm zuvor, er bricht reumütig zusammen.

Mit einer Selbstvergiftung endet auch der Mittelteil des *Trittico*, dessen Premiere am 14. Dezember 1918 Giacomo Puccini entging, weil es so kurz nach dem Ersten Weltkrieg schwierig war, eine geeignete Mitfahrgelegenheit nach New York zu finden. Gleichwohl wurden die drei völlig gegensätzlichen Einakter gut aufgenommen. Nach dem veristischen *Tabarro* (»Der Mantel«) und vor der pfiffigen Komödie des *Gianni Schicchi* erlebten die Zuschauer erstmals die letzten irdischen Stunden der **Suor Angelica**; die vor Jahren von der »ehrbewußten« Familie wegen eines Fehltritts mit Folgen ins Kloster verbannt wurde und jetzt von der strengen fürstlichen Tante erfahren muß, daß ihr Kind schon vor einiger Zeit gestorben ist. Angelica soll den Verzicht auf ihre Erban sprüche unterschreiben und entspricht der Aufforderung – derweil das Intermezzo [4] das wortlose Geschehen begleitet – wie eine Schlafwandlerin. Die Fürstin geht, dreht sich noch einmal nach der Nichte um und verschwindet. Es ist Abend geworden, die Nonnen zünden draußen die Grablichter an. Angelica träumt von ihrem Kind (»Senza mamma«), das ihr im Moment des Übergangs als himmlische Vision und wie die Vergebung ihrer Todsünde erscheint.

Mittlerweile war ein Vierteljahrhundert vergangen, seit Giacomo Puccini am 1. Februar 1893 in Turin seinen wohl größten *Premiere*erfolg hatte genießen können: Keines seiner berühmteren Werke setzte sich so spontan durch wie seine **Manon Lescaut** – und das, obwohl der französische Kollege Jules Massenet schon zehn Jahre zuvor mit seiner *Manon* den Roman des Abbé Antoine-François Prévost d'Exiles (1697–1763) auf die Opernbühne gebracht hatte. Doch: »Massenet

empfindet als Franzose, mit Puder und Menuetts; ich als Italiener spüre die rasende Leidenschaft darin«, und eben dieses Feuer muß den damaligen Flächenbrand ausgelöst haben. Vielleicht hatte ja auch der eine oder andere ähnliches – wenngleich weniger »veristisch« – schon einmal erlebt: daß er sich unsterblich in eine Frau verliebt, die mit ihm je nach dem Stand der häuslichen Kasse Schlitten fährt, sich mal diesem, mal jenem lukrativen Liebhaber zuwendet, auch vor luxurehaltenden Schwindeleien und Unterschlagungen nicht zurückschreckt und am Ende, wenn sie ins Arbeitshaus kommt, mit fassungsguten Augen jemanden braucht, der alles wieder gut macht. Der brave Chevalier Des Grieux tut das. Er folgt ihr sogar nach Le Havre [3], von wo aus Manon in die Kolonien verschifft werden soll, besticht den Kapitän des Frachters und begleitet sie bis in die Wüste von Louisiana, in der die dehydrierte Geliebte das verpfuschte Leben aushaucht.

**Le Villi**, mit denen Puccinis Opernkariere hätte beginnen sollen, hatten sich da noch als wesentlich sperriger erwiesen. Nach der Mailänder Uraufführung vom 31. Mai 1885 waren etliche Revisionen nötig, ehe die schaurig-romantische Mär einen mäßigen Anklang fand. Unbegreiflich eigentlich, denn erstens kannte man Adolphe Adams Ballett *Giselle*, zweitens zeigte sich der junge Puccini hier – wie in dem überzeugenden *Preludio sinfonico* [1] aus der Mailänder Studienzeit (1882) – als ein versierter Melodiker und Orchestrator, und drittens hätte die konzise Form der episodischen Ausführung mit ihren schönen Kantilenen, Ensembles, spukhaften Stimmungen und turbulenten Tanzszenen das Publikum in einen zauberischen Bann schlagen *müssen*. Doch der dramatische Erstling hinkt bis heute den meisten andern Puccini-Opern hinterdrein (in Gesellschaft allenfalls des *Edgar* und der operettenhaften *Rondine*). Zu Unrecht! Wenn die arme Anna, die ihr Bräutigam Robert für eine

Kurtisane hat sitzen lassen und die darob an gebrochenem Herzen starb, sich mit den Naturgeistern vereint und am Ende selbst den untreuen Patron in Grund und Boden tanzte – dann empfinden wir, *verismo* hin, *verismo* her, eine große Genugtuung über den Ausgang des Dramas, über die raffinierte Mischung aus Ballett, Rezitation, Orchesterenszenen (neben dem ersten Auftritt der *Villi* in *La Tregenda* [2] ist auch der Trauerzug für Anna musikalisch erstklassig) und Opernelementen, die findigen Regisseuren schier unbegrenzte Möglichkeiten böten, ohne daß sie irgendwelche abstrusen Lösungen zu erfinden hätten.

*Eckhardt van den Hoogen*

1) Das alles und mehr findet der Interessierte heute leicht in jenen unendlichen Weiten, die nicht nur an Musik alles anzubieten haben.

2) So vermerkt es Reclams Opernlexikon ...

3) ... und so kommentierte der Verfasser dieses Textes in seinem *ABC der Oper*.

## Das Grazer Philharmonische Orchester

Gegründet am 1. September 1950, geht das Grazer Philharmonische Orchester aus zwei bis dahin bestehenden Grazer Orchesterformationen, dem Städtischen Orchester und dem Fankorchester der Sendergruppe Alpenland, hervor. Das Fankorchester wird damals im Zuge einer Strukturreform im Österreichischen Rundfunk aufgegeben, die der Stärkung des RSO Wien dient. Das Städtische Orchester kann auf eine traditionsreiche Rolle im steirischen Musikleben verweisen, denn es hatte beispielsweise Anton Bruckners Symphonie Nr. 5 zur Uraufführung gebracht. Auch wurde unter der Leitung des Komponisten im Jahre 1906 »Salome« zur österreichischen Erstaufführung gebracht.

Das Gründungskonzert des Grazer Philharmonischen Orchesters – auf dem Programm stehen Beethovens »Eroica« und Strauss' »Ein Heldenleben« – findet am 4. September 1950 unter Herbert Albert im Grazer Stefaniensaal statt. Als integraler Bestandteil der Grazer Oper und des Grazer Kulturlebens spielt das Grazer Philharmonische Orchester vornehmlich Oper, Operette, Ballett und Musical. Auf dem Gebiete der Oper bestimmen die großen Werke Mozarts, aber auch des italienischen und französischen Repertoires ebenso den Spielplan wie die Musikdramen Richard Wagners und Richard Strauss'. Nicht nur dessen »Salome« fand bereits kurz nach ihrer Uraufführung den Weg auf die Grazer Opernbühne, sondern auch dessen »Elektra«, »Der Rosenkavalier«, »Ariadne auf Naxos«, »Intermezzo«, »Die Frau ohne Schatten«, »Arabella«, »Die schweigsame Frau«, »Friedenstag« und das Ballett »Die Josephslegende« wurden bereits wenige Jahre nach der Uraufführung in Graz nachgespielt und seit damals immer wieder in beeindruckenden Neuproduktionen präsentiert. Gleichermaßen regelmäßig und

intensiv findet die Pflege der Werke Richard Wagners statt – selbst Raritäten wie »Rienzi« und »Das Liebesverbot« wurden bereits in Graz szenisch aufgeführt. Darüber hinaus präsentiert sich das Grazer Philharmonische Orchester in der Grazer Oper mit einem eigenen Konzertzyklus und ist regelmäßig im Musikverein für Steiermark zu Gast. Gastspiele führen das Grazer Philharmonische Orchester nach Palma de Mallorca (»Der Ring des Nibelungen«), Barcelona (»Der Rosenkavalier« und »Die lustige Witwe«), Nairobi (»Le nozze di Figaro«), Zagreb, Lausanne, Ljubljana, Maribor, Linz, Szombathely und Wien. Fernsehübertragungen (u. a. »Jonny spielt auf«, »Das Liebesverbot«, »Angelica vincitrice di Alcina«, »Viva la mamma«, »Der Rattenfänger«, »Der Ring des Nibelungen«, »La traviata«) und Rundfunkübertragungen (u. a. »Belisario«, »Rashomon«, »Tod und Teufel«) machen es auch einem überregionalen Publikum bekannt.

Die Liste der Dirigenten umfasst u. a. Herbert Albert, Nikša Barezka, Rudolf Bibl, Michael Boder, Adrian Boul, Wolfgang Božić, Karl Böhm, Miltiades Caridis, Sergiu Celibidache, Gustav Cerny, André Cluytens, Adam Fischer, Johannes Fritzsche, Lamberto Gardelli, Walter Goldschmidt, Peter Gülke, Leopold Hager, Milan Horvat, Philippe Jordan, Berislav Klobučar, Maximilian Kojetinsky, Bruno Maderna, Lovro von Matačić, Arnold Östman, Argeo Quadri, Hermann Scherchen, Peter Schneider, Peter Schrottner, Edgar Seipenbusch, Robert Stolz, Hans Swarowsky, Arturo Tamayo, Ulf Schirmer, Günter Wich.

## Lodovico Zocche

Lodovico Zocche wurde in Mailand geboren und studierte an den Konservatorien von Mailand, Turin und Wien, wo er ein Stipendium für eine weitere Ausbildung an der Hochschule für Musik erhielt. Er besuchte zahlreiche Meisterkurse u. a. bei Franco Ferrara, Carlo Maria Giulini und Professor Ferdinand Leitner.

In der Saison 1991-92 wurde er als Musikalischer Assistent an das Opernhaus Zürich verpflichtet und sprang dort für den Dirigenten Eliahu Inbal in »La Forza del Destino« mit großem Erfolg ein.

Es folgten zahlreiche Vorstellungen an diesem Haus: »Il Puritano«, »Matrimonio Segreto«, »Romeo et Juliette«, Mozarts Requiem, »Il Barbiere di Siviglia«, »La Forza del Destino« u. a.

Seit 1996 entwickelte sich eine rege Gastspielstätigkeit, die ihn an folgende Opernhäuser und Festivals führte: Festival Modern Wien; Deutsche Oper Berlin: »Tosca« mit Neil Shicoff und Aprile Millo, »Beatrice di Tenda« mit Lucia Aliberti; Stadttheater Darmstadt, Aalto Theater Essen: »La Bohème«; Bremer Theater: »Un Ballo in Maschera«; Wiesbaden: »Tosca«. In der Saison 1999-2000 debütierte Lodovico Zocche bei den Bregenzer Festspielen, wo er »Un Ballo in Maschera« mit den Wiener Symphonikern dirigierte.

Ein Höhepunkt 2000-2001 war die Leitung der Neuproduktion von »La Bohème« mit den Wiener Symphonikern bei den Bregenzer Festspielen 2001, wo er außerdem wieder »Un Ballo in Maschera« dirigierte.

Von 2000 bis 2005 war er Erster Kapellmeister an der Deutschen Oper Düsseldorf. In der Saison 2001-2002 leitete er an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg Verdis »Rigoletto«, Donizettis »Lucia di Lammermoor«, Rossinis »L'Italiana in Algerie«, die Neuproduktion von Puccinis »La Bohème«, Mozarts

»Le Nozze di Figaro« und »Il Barbiere di Siviglia«. Im Dezember 2001 leitete er die Neuproduktion von Donizettis »L'Elisir d'Amore« am Opernhaus Graz. Die Höhepunkte der Spielzeiten 2003 bis 2005 waren ein Konzert mit dem Münchner Rundfunkorchester und »Romeo et Juliette« mit S. Bonfadelli und G. Sabbatini in München/Gasteig Philharmonie, eine Operngala mit José Cura in Holland, eine Neuproduktion von Bellinis »Norma« und die Wiederaufnahme von Puccinis »Il Trittico« sowie zahlreiche Repertoirevorstellungen »La Bohème«, »Aida«, »Cavalleria Rusticana«, »I Pagliacci«, »Carmen« an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg.

Des weiteren gab Lodovico Zocche zahlreiche Konzerte mit folgenden Orchestern: Gürzenich Orchester Köln, I Pomeriggi musicali, Angelicum, London Mozart Players, Münchner Rundfunkorchester. Eben hat er den Bariton Lado Ataneli auf seiner neuen CD Produktion mit der Württembergischen Philharmonie begleitet.

### **Veracities without Words: Preludes and Intermezzi from the Veristic Period**

While Brophy (Ron Carey), the chauffeur of the Psycho-Neurotic Institute for the Very, Very Nervous, is driving the new head psychiatrist Dr. Richard H. Thorndyke (Mel Brooks) from the airport to his future workplace, he openly engages in speculation about the death of the previous institute director: »If you ask me, I think Dr. Ashley was a victim of foul play!« An orchestral blast of thunder then rocks the two occupants of the passenger car, and they look very, very nervously for the source of the film music until a bus in which the Los Angeles Symphony Orchestra is holding a rehearsal roars by them.

In situations like this we understand the whole purpose behind film music. When the orchestra on the *Titanic* holds out to the bitter end, when Sam plays it again in *Casablanca*, and the poor lonesome cowboy, playing his harmonica, rides into the sunset, then the world made of celluloid and soundtrack is in order. However, just where it is that the orchestra is sitting during the showdown on the massive presidential heads of Mount Rushmore (presumably *North by Northwest*) or how the old Hollywood Romans accomplished the feat of blaring chromatic signals à la Miklos Rózsa on valveless fanfare instruments – now that is something that has not yet been explained to us.

In the opera matters such as these are not up for discussion. Here we find ourselves in the inner sanctum of art, where verisimilitude can only be called a truth of a higher order. Whether an ancient Arcadian articulates his sorrowful lament on the death of his beloved nymph or the terrible torments of unrequited love, whether at the end of a bel canto tragedy, the dead rouse themselves for one last grand sextet when every normal mortal long

ago would have breathed his last – what always seems not quite to meet reality criteria on the screen (even if we in no way would want to have to do without the audio supplements that have become so dear to our ears) is a self-evident part of the sublime truths on the stage. This is why here too, allowing stage directors their fair share of crazy notions, we react rather indignantly when the idea is to hit us over the head with realism. Here I am thinking of the highly renowned decorations that Fyodor Fyodorovich Fedorovsky set up in Moscow's Bolshoi Theater when this grand house first staged Ivan Ivanovich Dzerzhinsky's *Quiet Flows the Don*, of the lavishly set table that I only recently discovered in a next-to-cinematic production of Werner Egk's *Die Zauberflöte*, of the lush meadows and blossoming cherry trees in Giacomo Puccini's *Edgar* from the Teatro Regio in Turin, (1) and of all the faithful opera films in the manner of *Don Giovanni* captured on camera by Joseph Losey a good four decades ago. No matter how much the pictures, the rich costumes, the gondolas, and the magnificent architectural structures may fascinate us, nobody can dispute the fact that the compositional achievements in general and those of *Amadeus* in particular sink down to something like film music because too much distracts the attention of the audience, which ideally should complete the work's communicative circle with contributions from its own collective imagination.

The term »verismo« might easily be confused with such an approach. It is defined as a »stylistic current in drama, literature, and the visual arts in Italy since the middle of the nineteenth century and at the beginning of the twentieth century. It came about under the influence of French naturalism and endeavored to depict the societal problems of the time by resorting to relentlessly glaring representational means. In the opera the term sums up the stylistic current emerging from the

literary movement of the 'Scapigliatura' (Ital. dissoluteness, *Bohème*) and the composers Ponchielli, Catalani, and Smareglia and continued by the 'Giovane Scuola' (Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea), coming from naturalistic drama, from about 1890 intended to present an unembellished picture of real life, that is, turned away from symbolism, from Wagner, and from the historical opera.« (2) And which, if this had really been all there was to it, quickly would have been finished as an artistic form. Who for years would have happily purchased expensive loge seats entitling him to an audio tour of »real life«? Who would have wanted constantly to sample over a symphony orchestra's raging and roaring the tormented howling of overstrained throats belonging to individuals most rabidly intent on murder and variously successful at it – unless, since life is so unbearable, they prefer to commit suicide?

More must have been involved in the verismo movement. Of course the idea was to move away from the glossing over that had garnished the most gruesome tragedy with the warbling of nightingales, and surely the low points of human existence – let us not forget the speculative protest of *The Beggar's Opera* – temporarily served as an antidote soothing the excesses of symbolist doing and overdoing by godlike types. However, the brutal display of murder and manslaughter (»now he strangles him, next he stabs him«) and all the other horrors of which the alleged *homo sapiens* is capable are in the end nothing more than a pretext for the musical reflection of »real-and-true« emotions, in short, for the composition of the most highly gripping, varied, rousing voluptuous, and moving music, the most highly rewarding vocal parts, and the most highly refined ensembles: »The objection occasionally raised that the verismo lacked a finer feel for the dynamics of the soul and the spiritualization of carnal desire is a commentary without

any sort of deeper basis, to be specific, precisely for the reasons suggested above, according to which a murderer cannot simultaneously sing. For the rest, the 'psychological' reservation is also nonsense, for if the soul's landscape of the particular characters were not mirrored in the music, then how could Eugen d'Albert's *Tiefland* or Gustav Charpentier's *Louise* and Franz Schreker's *Der ferne Klang* or *Die Gezeichneten* continue to the present to hold us so grippingly spellbound? Certainly not because the effects might be as superficially showy as is claimed: even Puccini's *Tosca* is in the end a veristic work, even though certain circles have a horribly difficult time assigning Chief of Police Scarpia's violence and the tortured painter Cavaradosi's painful cries to this drastic current.« (3)

With this self-quotation I now turn to the preludes and intermezzi from the verismo period that peacefully coexist on the present production, exhibit many common features, and at the same time prismatically suggest the most varied thematic and material regions, so that it again becomes evident that the »veracity« of the performance, even if the body count adds up to a good dozen at the end, is not limited to the elimination of rivals or enemies of both sexes. Only three works are really and truly veristic (please do forgive what may seem to be a pleonasm on my part): Pietro Mascagni's *Cavalleria rusticana* [5], which, according to the words of some historians, marked the birth of this special stylistic current in Rome on 17 May 1890; Ruggero Leoncavallo's two-act *Pagliacci* [8], which after its Milan premiere on 21 May 1892 formed the perfect counterpart to the one-act opera by his fellow composer, who was six years his junior; and *L'amore dei tre re* (The Love of the Three Kings), an opera that made its way to the stage of the Teatro alla Scala considerably later, on 10 April 1913, and with which the then thirty-eight-year-old Italo

Montemezzi (1875–1952) absolutely phenomenally intensified the basic veristic idea into three gripping acts. The tale is quickly told. King Archibaldo conquered Northern Italy many years in the past. Even though the beautiful Fiora was the fiancée of Prince Avito, he had her engaged to his son as a condition of the peace treaty. Now that Archibaldo is old and blind he jealously watches over his daughter-in-law's fidelity, while her passion still belongs to her former fiancé. Her husband again has to go on a distant journey, and the old man catches Fiora at the rendezvous spot, strangles her, and trickles a potent poison on the dead woman's lips. As he had foreseen, Avito bids farewell to her by kissing her on her bier, bringing death upon himself with this gesture. Manfredino has heard of the attack and rejoices at Avito's death, but after his rival's demise he realizes that the expected triumph has not materialized. He too kisses his wife . . . and when the aged Archibaldo stumbles upon the dead bodies, he recognizes the whole great extent of his perfidy. Curtain.

Montemezzi employed this archaic action to create highly effective music that does indeed explore all the emotional ramifications to the full extent possible with the means of the late romantic orchestra: ardent confessions, dark and menacing intrigues, despair, hope, in between remarkable ensembles, and above all symphonic movements with a vivid immediacy of which the prelude to the third act in the crypt [12] is only one example – everything goes on its way over long stretches, to a certain extent seismographically through-composed without any arid demarcation and thus also fulfills all the requirements of »veracity« that the Italian opera – and not only it – had written on its banners at the end of the nineteenth century and beginning of the twentieth century. Ermanno Wolf-Ferrari's *I gioielli della Madonna*, for instance, was first performed

at the Kurfürstenoper in Berlin on 23 December 1911 and showed this normally rather discreet composer attempting to get veristic ground under his otherwise so very elegant feet with a temperamental Neapolitan love drama from the circles of the Camorra. Here actors were supposed to distort their faces in raging exertion, and the supernumeraries in the wings were supposed to raise a racket; wooden trumpets were blown, noise was made with clanging percussion instruments, fireworks were set off for what verges on a carnival-like Marian feast (though these were not allowed »to insult the ear«), and finally at the end of the second act the beautiful Maliella succumbs to the advances of her foster brother Gennaro, who in order to beguile her has stolen the jewels that were intended for the statue of the Madonna. After the turbulent intermezzo [11] between the second and third acts, it soon is shown that his success was only a passing one: Maliella awakes from her trance, rejects Gennaro, turns to Rafeale, the beloved leader of the Camorristi, and the impious man ends his life with a dagger after he has regretted his impious deed and has received a sign of forgiveness from heaven.

A composer might want so radically to condense reality once or twice before his creative imagination returned to yearning for higher spheres. It was thus certainly no coincidence that the »inventor« of the veristic opera, Pietro Mascagni himself, only a year and a half after his bloodcurdling piece on »peasant's honor,« presented an enchanting idyll from Alsace: *L'amico Fritz*, premiered in Rome on 31 October 1891, depicts the last adventure of the dyed-in-the-wool bachelor Fritz Kobus, who, without really noticing it, has become ensnared in the young Suzel's net because his kindheartedness means that he does not want to see her married to the wrong man. He bets his vineyard, which he promptly loses, to his friend, the enthusiastic matchmaker Rabbi

David, but then gets it back as a wedding present. It should be understood that a forty-year-old man does not capitulate with flying colors in the face of matrimonial bliss; and so Suzel, who seems to have been left single, spends the end of the second act in tears, which then stream over into the ensuing intermezzo [6]. As in any good dramatic design this orchestral movement simultaneously fulfills external and internal functions: on the one hand, it gives the stage crew time to put the props and backdrops for the coming action in their proper places; on the other hand, as if under a musical burning glass, it also (and perhaps: above all) represents the shifting emotions of the characters, once again sums up past events, and prepares atmospherically for what is to come. After Suzel has swum through the vale of her tears, she appears on the other side as the spouse of a converted man; but in any case before the third act none of this can be expected or suspected.

Mascagni proved to be even more flirtatious and humorous on 17 January 1901, when his comedy *Le maschere* simultaneously celebrated its premiere in six cities – Genoa, Milan, Rome, Turin, Venice, and Verona – and only two days later was staged in Naples. Here it is the *sinfonia* [7] that assumes the role of an interlude. Although the orchestra immediately gets underway in the neoclassical style, after a mere nine measures the music breaks off, and a horde of noisy actors storms the hall in order loudly to debate how things are to proceed. Little by little the decision is reached to perform a *commedia dell'arte*, for which the sufficiently known roles are assigned and intoned (»Povero Pantalone,« etc.). When after this prologue order finally prevails, the band again can strike up the music and introduce what is very much a nonveristic story with its whirling prelude.

This is the end of such improvisational mirth. The path relentlessly leads back to the world of passions,

deadly despair, and blind jealousy and lust for revenge. Ever since the Milan premiere on 6 November 1902 the Comédie-Française rococo tragic heroine in Francesco Cilea's *Adriana Lecouvreur* has repeatedly fallen victim to the poisoned bouquet of flowers sent by the Princess de Bouillon to her dressing room because she has had to surrender her beloved Count Maurizio of Saxony to her rival. (The intermezzo [10] of the second act ends a confused scene in which a few affairs verge on exposure; Adriana helps a woman to escape who later will murder her.) By contrast, Umberto Giordano's Russian princess *Fedora* Romazov poisons herself when she breaks down under the burden of her heavy guilt. Falsely assuming that Count Loris Ipanov has murdered her fiancé Vladimiro for political reasons, she denounces him to the Russian authorities. The truth, however, is that Loris caught the fellow *in flagranti* with his wife and had to fire away at the adulterer in self-defense. Afterwards he succeeded in fleeing to Paris, but the false charge brought his brother into the St. Petersburg prison, where he drowned when the Neva flowed over its banks. His old mother does not survive the shock. Meanwhile *Fedora* and Loris have fallen in love (in the intermezzo [9] of the second act) and are living in the Bernese Oberland, where the horrible news from Russia reaches them. Loris wants revenge, his beloved beats him to it, and he breaks down in remorse.

The middle part of the *Il tritico* also ends with a suicide by poisoning. Giacomo Puccini missed its premiere on 14 December 1918 because so shortly after the end of World War I it was difficult to find an appropriate means of transportation to New York. Nevertheless, the three completely different one-act works were very well received. After the veristic *Il tabarro* (The Cloak) and the witty comedy known as *Gianni Schicchi* the audiences first experienced the last hours in the earthly existence of

*Suor Angelica*. Many years before the action her honor-conscious family sent her away to a nunnery because of a false step with consequences, and now she learns from her strict noble aunt that her child has died some time ago. Angelica is supposed to sign a renunciation of her inheritance rights and complies with this demand – while the intermezzo [4] accompanies the wordless process – like a sleepwalker. The princess goes, turns around once more to look at her niece, and then disappears. Evening has come, and the nuns are lighting the tomb candles outside. Angelica dreams of her child («Senza mamma»), who appears to her at the moment of transition as a heavenly vision and like the forgiveness of her mortal sin.

In the meantime a quarter of a century had passed since 1 February 1893, when Giacomo Puccini had been privileged to enjoy in Turin what certainly qualifies as the greatest of his premiere successes: none of his more famous works so spontaneously established itself as did his *Manon Lescaut* – even though ten years before the French composer Jules Massenet with his *Manon* had brought his version of the novel by Abbé Antoine-François Prévost d'Exiles (1697–1763) to the opera stage. Nevertheless: «Massenet feels like a Frenchman, with powder and minuets; as an Italian I sense the raging passion in it»; and precisely this fire must have kindled the conflagration that then spread. Perhaps one or the other audience member had experienced something similar, even though less »veristically,« when he fell hopelessly in love with a woman who (depending on the particular »privy purse« holdings) goes on a sleigh ride, turns to this or that lucrative lover, also does not recoil from luxurious deceptions and embezzlements, and then, in the end, when she is sent away to a penitentiary, stares in disbelief and needs a man who can settle her accounts. The good Chevalier des Grieux does the same

and even follows Manon to Le Havre [3], where he is supposed to put her on a ship for the colonies, bribes the captain of the freighter, and accompanies her to the wilds of Louisiana, where his dehydrated beloved breathes out her ruined life.

*Le Villi*, with which Puccini's opera career was supposed to begin, turned out to be considerably more difficult to handle. After its Milan premiere on 31 May 1885 some revisions were necessary before the eerie romantic tale could meet with moderate resonance – which is really difficult to understand because, firstly, Adolphe Adam's ballet *Giselle* was known; secondly, here the young Puccini – as in the compelling *Preludio sinfonico* [1] from his Milan study years [1882] – proves to be a well-versed melodist and orchestrator; and, thirdly, the concise form of the episodic execution with its beautiful cantilenas, ensembles, haunting atmospheres, and turbulent dance scenes seems to be destined to hold the public spellbound. But Puccini's first dramatic work today lags behind most of his other operas (at the most sharing company with *Edgar* and the operettic *Rondine*). Wrongly so! When the poor Anna, who dies of a broken heart because her fiancé Roberto has left her for a courtesan, unites with the spirits of nature and at the end dances her faithless patron to death, then we feel, no matter the verismo debate, great satisfaction about the end of the drama, about its refined mixture of ballet, recitation, orchestral scenes (along with the first act of *Le Villi* in *La Tregenda* [2], the funeral procession for Anna is first-class music), and opera elements that would offer imaginative stage directors absolutely unlimited opportunities, without requiring them to come up with any sort of abstruse solutions.

Eckhardt van den Hoogen  
Translated by Susan Marie Praeder

[1] Interested parties will find this and more in those boundless expanses offering everything not only in the way of music.

[2] This is how *Reclams Opernlexikon* puts it.

[3] This is how the author of this text commented in his *ABC der Oper*.

## Grazer Philharmonisches Orchester & cpo

### Already available

**Franz von Suppé** (1819-1895)  
**Extremum Judicium** (Requiem Oratorio)  
Margareta Klobucar, Dshamilja Kaiser,  
Taylan Reinhard, Wilfried Zelinka  
Choir and Extra Choir of Oper Graz  
Grazer Philharmonisches Orchester  
Adriano Martiniolli D'Arcy  
2CDs, DDD, 2012  
**cpo** 777 842-2

## The Graz Philharmonic Orchestra

Founded on 1 September 1950, the Graz Philharmonic Orchestra emerged from two previously existing Graz orchestral formations, the Städtisches Orchester and the Funkorchester der Sendergruppe Alpenland. The Funkorchester was discontinued at the time in the course of a structural reform in the Austrian Radio aiming at strengthening the Vienna Radio Symphony Orchestra. The Städtisches Orchester had played a richly traditional role in Styrian music life inasmuch as it had, for example, premiered Anton Bruckner's Symphony No. 5. *Salome* was first performed in Austria with its composer Richard Strauss as the conductor in 1906.

The founding concert of the Graz Philharmonic Orchestra – with Beethoven's *Eroica* and Strauss's *Ein Heldenleben* on the program – was held on 4 September 1950 under Herbert Albert at the Stefaniensaal in Graz. As an integral part of the Graz Opera and Graz's cultural life, the Graz Philharmonic Orchestra primarily performs operas, operettas, ballets, and musicals. In the opera field Mozart's great works, the Italian and French repertoires, and the music dramas of Richard Wagner and Richard Strauss are featured on its performance programs. It was not only Strauss's *Salome* that found its way to the Graz opera stage soon after its world premiere; *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Intermezzo*, *Die Frau ohne Schatten*, *Arabella*, *Die schweigsame Frau*, *Friedenstag*, and the ballet *Die Josephslegende* were also performed in Graz a few years after their premieres and ever since then have repeatedly been presented in impressive new productions. Richard Wagner's works – even rarities such as *Rienzi* and *Das Liebesverbot* – are performed in stage productions in Graz with the same regularity and dedication.

Moreover, the Graz Philharmonic Orchestra presents its own concert cycle in the Graz Opera House and regularly represents Styria in guest performances at the Musikverein in Vienna. Guest performances have taken the Graz Philharmonic Orchestra to Palma de Mallorca (*Der Ring des Nibelungen*), Barcelona (*Der Rosenkavalier* and *The Merry Widow*), Nairobi (*The Marriage of Figaro*), Zagreb, Lausanne, Ljubljana, Maribor, Linz, Szombathely, and Vienna. Television broadcasts (e.g., *Jonny spielt auf*, *Das Liebesverbot*, *Angelica vincitrice di Alcina*, *Viva la mamma*, *Der Rattenfänger*, *Der Ring des Nibelungen*, *La traviata*) and radio broadcasts (e.g., *Belisario*, *Rashomon*, *Tod und Teufel*) have also made it known to the public beyond its home region.

The list of conductors who have led the orchestra includes Herbert Albert, Nikša Bareza, Rudolf Bibl, Michael Boder, Adrian Boulton, Wolfgang Bozic, Karl Böhm, Miliades Caridis, Sergiu Celibidache, Gustav Cerny, André Cluytens, Adam Fischer, Johannes Fritsch, Lamberto Gardelli, Walter Goldschmidt, Peter Gülke, Leopold Hager, Milan Horvat, Philippe Jordan, Berislav Klobučar, Maximilian Kojetinsky, Bruno Maderna, Lovro von Matačić, Arnold Östman, Argeo Quadri, Hermann Scherchen, Peter Schneider, Peter Schrottnier, Edgar Seipenbusch, Robert Stolz, Hans Swarowsky, Arturo Tamayo, Ulf Schirmer, and Günter Wich.

## Lodovico Zocche

Lodovico Zocche was born in Milan and studied at the conservatories in Milan, Turin, and Vienna, where he received a scholarship for further training at the College of Music. He attended master classes taught by Franco Ferrara, Carlo Maria Giulini, and Prof. Ferdinand Leitner.

During the 1991/92 season Zocche was the musical assistant at the Zurich Opera House, where he substituted for the conductor Elisha Inbal with great success in *La forza del destino*.

Numerous presentations at this opera house followed with works such as *I puritani*, *Il matrimonio segreto*, *Roméo et Juliette*, Mozart's *Requiem* and *The Barber of Seville*, and *La forza del destino*.

Since 1996 Zocche's regular activity as a guest conductor has taken him to the following opera houses and festivals: Festival Wien Modern; German Opera of Berlin: *Tosca* with Neil Shicoff and Aprile Millo, *Beatrice di Tenda* with Lucia Aliberti; Darmstadt City Theater and Aalto Theater in Essen: *La bohème*; Bremen Theater: *Un ballo in maschera*; Wiesbaden: *Tosca*. During the 1999/2000 season he debuted at the Bregenz Festival, where he conducted *Un ballo in maschera* with the Vienna Symphony.

The new production of *La bohème* with the Vienna Symphony at the Bregenz Festival 2001 formed a highlight during the 2000/01 season. Zocche also again conducted *Un ballo in maschera* in Bregenz.

From 2000 to 2005 Lodovico Zocche was the principal conductor at the German Opera in Düsseldorf. During the 2001/02 season he conducted Verdi's *Rigoletto*, Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, Rossini's *L'italiana in Algeri*, the new production of Puccini's *La bohème*, Mozart's *The Marriage of Figaro*, and *The Barber of Seville* at the German Opera of the Rhine in Düsseldorf/Duisburg. In December 2001 he conducted the new production of Donizetti's *L'elisir d'amore* at the Graz Opera House. The high points of the seasons from 2003 to June 2005 were formed by a concert with the Munich Radio Orchestra and *Roméo et Juliette* with Stefania Bonfadelli and Giuseppe Sabbatini at the Gasteig Philharmonic in Munich, an opera gala with José Cura in Holland, a new

production of Bellini's *Norma*, the repeat performance of Puccini's *Il trittico*, and numerous presentations of repertoire works (*La bohème*, *Aida*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, and *Carmen*) at the German Opera of the Rhine in Düsseldorf/Duisburg.

Moreover, Ludovico Zocche has presented numerous concerts with the following orchestras: the Gürzenich Orchestra of Cologne, I Pomeriggi Musicali, Angelicum, the London Mozart Players, and the Munich Radio Orchestra. He recently accompanied the baritone Lado Ataneli on his new CD production with the Württemberg Philharmonic.



Lodovico Zocche

**cpo** 777 953-2