

#### 4. SONNTAGSKONZERT 2021/2022

3. April 2022

19.00 Uhr – Ende ca. 21.30 Uhr / Prinzregententheater

Einführung mit Amélie Pauli: 18.00 Uhr im Gartensaal

#### **LA WALLY**

**Dramma lirico in vier Akten**

**von Alfredo Catalani**

Libretto von Luigi Illica

nach dem Roman „Die Geier-Wally“ von Wilhelmine von Hillern

Konzertante Aufführung in italienischer Sprache

mit deutschen Übertiteln (Übertitel-Inspizienz: Urte Regler)

Pause nach dem II. Akt

Ivan Repušić musste seine Mitwirkung aus gesundheitlichen Gründen leider absagen.  
Dankenswerterweise hat sich Graeme Jenkins kurzfristig bereit erklärt,  
die musikalische Leitung des Konzerts zu übernehmen.

CD-Mitschnitt für das Label BR-KLASSIK

Direktübertragung im Hörfunk auf BR-KLASSIK

In der Pause: „PausenZeichen“. Amélie Pauli im Gespräch mit Mitwirkenden

Das Konzert kann anschließend 30 Tage nachgehört werden:

[br-klassik.de/programm/radio](http://br-klassik.de/programm/radio)

[rundfunkorchester.de/audio-video](http://rundfunkorchester.de/audio-video)

## BESETZUNG

<b>Carmen Giannattasio</b>	WALLY Strommingers Tochter (Sopran)
<b>Mané Galoyan</b>	WALTER Zitherspieler (Sopran)
<b>Corinna Scheurle</b>	AFRA (Mezzosopran)
<b>Carlo Ventre</b>	GIUSEPPE HAGENBACH aus Sölden (Tenor)
<b>Juan Jesús Rodríguez</b>	VINCENZO GELLNER aus Hochstoff (Bariton)
<b>Milan Siljanov</b>	WANDERER aus Schnals (Bassbariton)
<b>Ante Jerkunica</b>	STROMMINGER (Bass)

**Chor des Bayerischen Rundfunks**  
**Stellario Fagone** EINSTUDIERUNG

**Münchner Rundfunkorchester**  
**Graeme Jenkins** LEITUNG

MATTHIAS KELLER

## IM GEIST DER REPERTOIREVIELFALT

### 70 Jahre Münchner Rundfunkorchester

„Tanzmusik“ – „Unterhaltungsmusik“ – „Gehobene Unterhaltungsmusik“: Derartige Stempel auf den Archivkarten des Bayerischen Rundfunks sind längst Vergangenheit. Sie zeugen von einer Musikhaltung, die mit der Erlebniswelt eines modernen Publikums wenig zu tun hat. Einmal abgesehen davon, dass auch Bach, Händel, Beethoven, Paganini oder Rimskij-Korsakow ihr Publikum stets gut unterhalten wollten: Für das Münchner Rundfunkorchester spielten Kategorisierungen wie „E-“ oder „U-“, ernste oder unterhaltende Musik von Beginn an eine untergeordnete Rolle. Oder um es mit der Schlagfertigkeit des seinerzeitigen Chefdirigenten Werner Schmidt-Boelcke zu sagen: „Musiker können sich beim Spielen nicht unterhalten, und die Leute sollen sich, wenn wir spielen, auch nicht unterhalten.“ Dennoch war er 1947 der Mann der ersten Stunde für den Bereich Operette und Unterhaltungsmusik, noch bevor der Sender Radio München zwei Jahre später der Bayerische Rundfunk wurde. Als eigenständiger Klangkörper fest etabliert wurde das „Rundfunkorchester“ jedoch erst am 1. April 1952 – neben dem inzwischen unter Eugen Jochum gegründeten Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Noch im Herbst desselben Jahres drängten die knapp über siebzig – damals noch überwiegend männlichen Musiker – vom Aufnahmestudio hinaus auf die große Bühne. Genauer: in den 2500 Besucher fassenden Kongresssaal des Deutschen Museums. Auf dem Programm stand Musik unter anderem von Emmerich Kálmán, Franz Lehár und Carl Millöcker: melodische Streicheleinheiten für ein Nachkriegspublikum, das daheim an den Röhrengeräten der Übertragung lauschte und von den Annehmlichkeiten des Wirtschaftswunders träumte.

Oper, Operette, Musical – die Grenzen waren von Anfang an fließend. Neben den jeweils amtierenden Chefdirigenten traten auch immer wieder namhafte Gastdirigenten wie Robert Stolz oder Rudolf Kempe ans Pult. Das Leichte und das Schwere: Beides wird dem Rundfunkorchester zum Herzensanliegen. Und nicht nur internationales Operettenrepertoire verzaubert das Publikum, sondern auch Werke wie Liszts Erstes Klavierkonzert oder Richard Strauss' opulente *Alpensinfonie*, die Ende der 1960er Jahre gewissermaßen den Gipfel des damaligen Repertoires markiert. Nicht zu vergessen der groß angelegte Orff-Zyklus unter der Leitung von Schmidt-Boelckes Nachfolger Kurt Eichhorn: eine Schallplatten-Produktion, die bis heute ihren festen Platz im internationalen Audio-Katalog einnimmt und unter den Augen und Ohren von Carl Orff persönlich stattfand.

Der ehemalige Opernkapellmeister Kurt Eichhorn ist es auch, der mit den Funkkonzerten eine zweite, ausgesprochen beliebte Konzertreihe etabliert und den abwechslungsreich gemischten Sonntagskonzerten damit ein stärker thematisch ausgerichtetes Modell gegenüberstellt. Denn das „Münchner Rundfunkorchester“, wie es von 1972 an offiziell heißt, soll zu einer der ersten Adressen auch für Opernfans werden. Hatten sich schon zuvor Sänger-Idole wie Anneliese Rothenberger, Sári Barabás, Erika Köth, Rudolf Schock, Hans Hopf, Fritz Wunderlich, Giuseppe di Stefano und Mario del Monaco die Ehre gegeben, so standen von nun an die Stars der Szene buchstäblich Schlange: darunter Lucia Popp, Anna Moffo, Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov und Piero Cappuccilli. Und zu Eichhorns Abschiedskonzert 1975 brilliert das Orchester gar mit der Partitur von Richard Strauss' *Rosenkavalier*.

In der Amtszeit von Chefdirigent Heinz Wallberg setzt das Münchner Rundfunkorchester vor allem seinen Kurs als glamouröses Schallplattenorchester fort. Das Ganze von nun an gemeinsam mit der Phonoindustrie als Koproduzentin. Allein unter Wallbergs Leitung entstehen 16 äußerst erfolgreiche Gesamtaufnahmen von Opern und Operetten. Darunter eine in Fachkreisen hochgelobte Friederike von Lehár und Donizettis *Don Pasquale*. Als absolute Rarität gilt damals die Einspielung von Jaromír Weinbergers *Schwanda, der Dudelsackpfeifer*: Sie erhält sogar eine Grammy-Nominierung. Mit derartigen Projekten erfüllt das Münchner Rundfunkorchester zugleich einen ganz wichtigen Auftrag als Klangkörper einer öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt, nämlich die Erweiterung des musikalischen Repertoires und die Begegnung mit bis dahin wenig Bekanntem.

Mit Anbruch des digitalen Zeitalters und dem Siegeszug der CD Anfang der 1980er Jahre beginnt beim Münchner Rundfunkorchester die Ära der italienischen Maestri. Lamberto Gardelli, einst Assistent des legendären Tullio Serafin, und Giuseppe Patané werden die nächsten Chefs. Im Mittelpunkt steht nun das italienische Opernrepertoire. Und das heißt in Gardellis Lesart neben Giuseppe Verdi vor allem Pietro Mascagni, mit dem ihn eine persönliche Zusammenarbeit verband. Dieser direkten Beziehung ist es beispielsweise zu verdanken, dass die Partitur für die Einspielung von Mascagnis *Cavalleria rusticana* einige Korrekturen erhält, die in der offiziellen Druckausgabe nicht zu finden sind.

Giuseppe Patané's umfangreiche Pläne indes werden durch seinen überraschenden Tod 1989 leider zunichte gemacht. Bei einer Aufführung von Rossinis *Il barbiere di Siviglia* an der Bayerischen Staatsoper erleidet der 57-Jährige einen Herzinfarkt, an dem er tags darauf verstirbt. Noch im selben Jahr erscheint seine Neueinspielung von Donizettis *Maria Stuarda* mit Edita Gruberová in der Titelrolle. Und diese Begegnung zwischen der als „slowakische Nachtigall“ und „Hohepriesterin des Belcanto“ gefeierten Sopranistin und dem Rundfunkorchester wiederum führt zu einer intensiven künstlerischen Partnerschaft – gipfelnd in Produktionen wie Rossinis *Il barbiere di Siviglia* mit Tenor Juan Diego Flórez oder später Bellinis *La sonnambula*.

Das Münchner Rundfunkorchester und das Thema Belcanto sind eine Geschichte für sich. Nur wenige Orchester entwickeln eine derart intensive Beziehung zu den führenden Protagonistinnen und Protagonisten des Gesangsfachs, was insbesondere einhergeht mit der Fähigkeit, einfühlsam zu begleiten und auf jede noch so zarte sängerische Nuance zu reagieren. So erscheint es nur folgerichtig, dass eine Vesselina Kasarova ebenfalls den Weg in die Studios des Bayerischen Rundfunks findet. Eine Mezzosopranistin, die mit ihrem dunklen Timbre zum Star des Belcanto wird – auch dies ein gewisses Novum. Und dann die vielen „Ausgrabungen“: Werke, die einem in Theaterspielplänen eher selten begegnen, bringt das Münchner Rundfunkorchester konzertant dar: so etwa Italo Montemezzis *L'amore dei tre re* oder Gounods *Les deux reines* mit Marcello Viotti am Pult.

Marcello Viotti: Sein Name markiert, ab 1998 und in der Nachfolge von Roberto Abbado, den nächsten entwicklungsgeschichtlichen Abschnitt des Münchner Rundfunkorchesters. Auch wenn sein Wirken am Pult des Klangkörpers infolge seines überraschenden Todes im Februar 2005 nur wenige Jahre währen soll. Neben seiner Leidenschaft für die italienische Oper, die ihm während seiner Münchner Amtszeit die Ernennung zum Direttore musicale am Teatro La Fenice in Venedig einträgt, ist Viotti auch ein Mann des Glaubens und der Spiritualität. So entsteht unter seiner Leitung, konzipiert in Zusammenarbeit mit dem damaligen Kardinal Friedrich Wetter zum Heiligen Jahr 2000, die neue Konzertreihe Paradisi gloria, in deren Zentrum geistliche Musik des 20. und 21. Jahrhunderts steht. Viottis Vorhaben, dem Publikum „Musik im Zusammenhang mit dem christlichen oder göttlichen Sinn des Lebens“ näherzubringen, findet bis heute begeisterten Zuspruch und wird auch – nach Pandemie-bedingten Unterbrechungen – im Jubiläumsjahr 2022 in der Münchner Herz-Jesu-Kirche seine Fortsetzung finden. Verschwiegen sei dennoch nicht, dass ausgerechnet in Marcello Viottis musikalisch so erfolgreiche Amtszeit hinein der politisch motivierte Ruf ertönte, die Reihe Paradisi gloria aus Kostengründen einzustellen, gefolgt von einem noch heftigeren Paukenschlag im Herbst 2004: der geplanten Auflösung des gesamten Rundfunkorchesters.

Eine Forderung, die genau in dem Moment öffentlich wurde, da das Orchester sich anschickte, zu neuer Höchstform aufzulaufen. Denn nicht nur der Opern-Mann und Charismatiker Viotti sorgte für internationales Aufhorchen: Am 20. Oktober 2004, mitten hinein in die kulturpolitischen Kapriolen, erscheint der Filmkomponist Ennio Morricone am Pult des „RO“, wie der Klangkörper längst von Insidern liebevoll genannt wird, und absolviert in der Münchner Philharmonie sein Deutschland-Debüt. Mit von der Partie ist auch der Chor des Bayerischen Rundfunks. Und die drangvolle Enge auf der Bühne verdankt sich dem Umstand, dass der römische Maestro das machbare Maximum an Streichern einfordert: damit auch Filmmusik die Chance erhalte, ebenbürtig – sprich: auf Augen- und Ohrenhöhe zur sogenannten Ernststen Musik – aufgeführt zu werden. Dieser Abend, festgehalten auf CD und DVD, schrieb zweifellos RO-Geschichte und rangiert unter Filmmusik-Fans bis heute als eine der Sternstunden. Unvergessen auch Morricones flammendes Plädoyer am Ende von Morricone dirigiert Morricone: „Sie töten einen Organismus“ – Worte die anderntags in den großen Tageszeitungen zu lesen waren.

Es kam bekanntlich anders: Der „Organismus“ durfte weiterleben, wenn auch in vermindelter Größe mit 54 statt zuvor 71 Mitgliedern. Dank des enormen Hörerprotests und einer zigtausendfach unterschriebenen

Petition wurde das Rundfunkorchester nicht, wie von der Politik geplant, abgewickelt. Denn gerade die damalige Zerreißprobe hatte einmal mehr zu Bewusstsein gebracht, dass die beiden nach Kriegsende entstandenen Orchester des Bayerischen Rundfunks keineswegs Luxus sind; vielmehr bieten sie überhaupt erst die Möglichkeit, die ganze Bandbreite des Musikrepertoires abzubilden.

Ganz im Geist dieser Repertoirevielfalt trat 2006 Ulf Schirmer Viottis Nachfolge an. Sein begeistert aufgenommener Lehár-Zyklus führte nicht nur zur Wiederentdeckung dieses Komponisten, sondern des Operetten-Genres allgemein – und zwar aus der geläuterten Perspektive der Moderne heraus ohne nostalgische Schnörkel. Hinzu kamen Schirmers Gespür für Entdeckungen, ob nun mit Lortzings *Regina*, dem Musical-Thriller *Sweeney Todd* oder Walter Braunfels' *Verkündigung*, und seine Kontakte in die zeitgenössische Komponisten-Szene. Schirmer war es auch, der von 2009 an dem Thema Filmmusik zu neuem Glanz verhalf. Die Konzerte unter der Überschrift „Cinema in Concert“ (später Sounds of Cinema) zogen alljährlich als Auftakt des Münchner Filmfests Hörerinnen und Hörer aller Generationen in den Münchner Circus-Krone-Bau. Mit Roger Willemsen als Präsentator und eingerahmt von einer audiovisuellen Inszenierung zeigte sich das Orchester als filmmusikalisch überaus versierter Klangkörper. Das Ganze zelebriert in Anwesenheit international gefeierter Komponisten wie Howard Shore, Rachel Portman, Michel Legrand, Martin Böttcher oder Patrick Doyle. Zugleich führte diese filmmusikalische Expertise dazu, dass das RO nun vermehrt auch für die Einspielung aktueller Soundtracks angefragt wurde: darunter etwa Bruno Coulais' Score zu *Ludwig II.* oder die Musiken zu *Der Teufelsgeiger* mit David Garrett als Paganini und zum Familienfilm *Herr Bello*, um nur einige zu nennen. Und in der *Tatort*-Folge „Dreams“ von 2021 wirkt das Münchner Rundfunkorchester sogar aktiv in der Handlung mit.

Zu diesem Zeitpunkt steht bereits Ivan Repušić als neuer Chefdirigent am Pult. Sein Einstand mit Verdis *Luisa Miller* markiert zugleich die weitere künstlerische Ausrichtung des Orchesters: Oper konzertant. Es folgen *I due Foscari* und 2019 *Attila* – allesamt eher selten zu hörende Frühwerke Verdis. Darüber hinaus liegt Repušić auch die Fortführung von *Paradisi gloria* besonders am Herzen, und er setzt einen eigenen Akzent durch die programmatische Einbeziehung sakraler Werke aus Südosteuropa, so auch aus seiner kroatischen Heimat mit Igor Kuljerićs *Kroatischem glagolitischen Requiem*. Für CD-Produktionen mit Werken von Pēteris Vasks und Arvo Pärt – aufgenommen zusammen mit dem BR-Chor – zeichnet Repušić ebenfalls verantwortlich.

Schließlich das Thema Nachwuchs: An dieser Stelle sämtliche Aktivitäten aufzulisten, mit denen sich das Münchner Rundfunkorchester um die jüngere und jüngste Generation bemüht, würde schlichtweg den Rahmen sprengen. Von Konzerten für Schulklassen und Familienkonzerten über das Projekt Klasse Klassik mit bayerischen Schulorchestern bis hin zur Zwergerlmusik für Kinder ab drei Jahren wird das Münchner Rundfunkorchester auch hier – unter dem übergreifenden Titel „Klassik zum Staunen“ – vollauf seinem Ruf gerecht: Es ist und bleibt „Münchens erstaunlichstes Orchester“.

**Mehr zum Jubiläum unter: [rundfunkorchester.de/70-jahre](https://www.rundfunkorchester.de/70-jahre)**

\*\*\*

## LA WALLY

### Handlung

*Im Ötztal in Tirol, um 1800.*

### I. AKT

*Das Bergdorf Hochstoff, im Hintergrund der schneebedeckte Gipfel des Murzolls.*

Der reiche Grundbesitzer Stromminger feiert seinen 70. Geburtstag mit Gesang, Tanz und einem Wettschießen. Es gewinnt Vincenzo Gellner.

Der Zitherspieler Walter singt ein Lied, das er zusammen mit Strommingers Tochter Wally verfasst hat, das Lied vom Edelweiß („Un di, verso il Murzoll“). Es handelt von einem Mädchen, das in einer Lawine umkommt und in den Bergen als Edelweiß weiterlebt.

Aus dem Nachbarort Sölden kommt eine Gruppe von Jägern, unter ihnen Giuseppe Hagenbach, der stolz davon erzählt, wie er einen Bären getötet hat („Su per l’erto sentier“).

Stromminger macht sich über Hagenbach, dessen verstorbener Vater sein Todfeind war, lustig, und es kommt zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen den beiden Männern. Hagenbach geht auf Stromminger los. Plötzlich tritt Wally auf und beendet den Streit.

Gellner, der in Wally verliebt ist, verrät Stromminger, dass diese heimlich Hagenbach liebt. Daraufhin bestimmt Stromminger, dass Wally Gellner heiraten soll. Wally weist Gellner jedoch ab und widersetzt sich auch ihrem Vater. Dieser verstößt daraufhin seine Tochter.

Wally beschließt, begleitet von Walter in die Berge zu ziehen („Ebben? Ne andrò lontana“).

## **II. AKT**

*Dorfplatz von Sölden, ein Jahr später.*

Auf dem Fronleichnamfest trinkt und diskutiert der „Pedone di Schnals“, der Wanderer aus Schnals, mit den Dorfleuten. Sie machen sich über Wallys spröde und herrische Art lustig.

Nach dem Tod Strommingers ist Wally zur reichsten Frau der Gegend geworden. Sie hofft, Hagenbach auf dem Fest wiederzusehen. Auch Gellner und Walter sind zugegen.

Ein weiteres Mal weist Wally Gellner ab, der immer noch um sie wirbt. Sie behauptet stolz, dass sie noch niemals einen Mann geküsst habe, und wem es gelänge, ihr einen Kuss zu geben, den würde sie heiraten („Finor non m’han baciata“).

Gekränkt macht Gellner Wally weis, dass Hagenbach die Söldener Wirtin Afra liebe und heiraten werde.

Die eifersüchtige Wally beleidigt Afra in aller Öffentlichkeit. Hagenbach sieht sich verpflichtet, dies im Namen der Söldener Bevölkerung zu rächen. Er wettet, dass er beim anschließenden Kusstanz, bei dem der Mann die zum Schein sich sträubende Frau bezwingen muss, Wally schließlich ihren ersten Kuss abgewinnen werde.

Beim Tanz gesteht Wally Hagenbach ihre Liebe und schenkt seinen zärtlichen Worten Glauben. Schließlich gibt sie ihm den Kuss. Damit hat er seine Wette gewonnen, Afra ist gerächt und Wally dem Gespött der Leute preisgegeben.

Zutiefst verletzt willigt Wally ein, Gellner zu heiraten, jedoch unter der Bedingung, dass er Hagenbach umbringe.

## **III. AKT**

Hochstoff, am selben Abend. Auf einer Seite das Innere von Wallys Haus, auf der anderen die offene Straße mit einem Fluss, weiter hinten eine Brücke über eine Schlucht.

Die Leute kehren vom Fest heim. Begleitet von Walter geht auch Wally nach Hause.

Man hört den betrunkenen Wanderer aus Schnals. Er berichtet Gellner, dass Hagenbach nach Hochstoff zu Wally kommen werde.

Wally bereut, dass sie Gellner zum Mord an Hagenbach angestiftet hat, kann den geliebten Mann aber nicht mehr warnen („Né mai dunque avrò pace?“).

Hagenbach hat sich beim Tanzen ernsthaft in Wally verliebt, will zu ihr gehen und um Verzeihung bitten. Gellner lauert ihm auf, stürzt ihn in die Schlucht und fordert von Wally, dass sie ihr Versprechen einlöse.

Hagenbach hat den Mordanschlag jedoch überlebt, und man hört seine Hilferufe aus der Schlucht. Wally rettet ihn in einer waghalsigen Aktion. Da sie noch immer glaubt, dass er Afra liebe, überlässt sie ihn ihr und vermacht Afra aus Sühne ihr gesamtes Vermögen.

Wally nimmt endgültig Abschied von der Welt und geht nun ganz alleine in die Berge, wo sie den Rest ihres Lebens in Einsamkeit verbringen will.

#### **IV. AKT**

*Am Gipfel des Murzolls, im Winter.*

Walter ist auf den Berg gestiegen und versucht Wally dazu zu bewegen, ins Tal zurückzukehren. Doch diese schickt ihn weg und will in Schnee und Eis auf den Tod warten („O neve, o figlia candida del cielo“).

Von ferne hört man Hagenbach, der Wally schon lange gesucht hat. Er will sich bei ihr nicht nur für die Rettung bedanken, sondern ihr auch sagen, dass er sie liebe („Quando a Sölden provocatrice balda“). Wally hingegen bekennt ihm, dass sie es war, die den Mordanschlag veranlasst hatte. Hagenbach vergibt ihr und beide versichern sich leidenschaftlich ihrer Liebe.

Wally und Hagenbach schmieden Pläne für ein neues Leben und eine gemeinsame Zukunft. Sie beginnen den Abstieg, während sich ein Unwetter zusammenbraut.

Hagenbach wird von einer Lawine mitgerissen und kommt darin um. Wally stürzt sich ihm hinterher und stirbt in den weißen Schneemassen.

FLORIAN HEURICH

### **PSYCHOGRAMM DER EINSAMKEIT**

**Alfredo Catalanis „La Wally“ zwischen Realismus und Mythos**

#### **Entstehung des Werks:**

Frühjahr 1889 – Frühjahr 1891

#### **Uraufführung:**

20. Januar 1892 am Teatro alla Scala in Mailand

#### **Lebensdaten des Komponisten:**

\* 19. Juni 1854 in Lucca (Toskana)

† 7. August 1893 in Mailand

Es war Alfredo Catalanis Pech, dass er genau zu einer Zeit des Übergangs lebte und wirkte. Eine alte Komponistengeneration mit Giuseppe Verdi an der Spitze beherrschte nach wie vor die italienische Opernlandschaft, und die jungen Neuerer, allen voran Giacomo Puccini, erarbeiteten sich langsam ihren Platz. Verdi hatte das italienische Melodrama des 19. Jahrhunderts auf einen Höhepunkt geführt und damit neue Türen aufgestoßen, Puccini brachte schließlich den um 1900 aufgekommenen Verismo in veredelter Form auf die Bühne und wurde zur zentralen Figur des frühen 20. Jahrhunderts. Catalani stand dabei exakt in

der Mitte. Thematisch griff er in Opern wie *Dejanice* (1883), *Edmea* (1886) oder *Loreley* (1890) vor allem historische oder romantisch-fantastische Stoffe auf, während er sich musikalisch doch sehr modern und bisweilen sogar relativ wenig italienisch zeigte. Verdi soll *La Wally* sogar einmal „eine deutsche Oper ohne Herz und Inspiration“ genannt haben.

Dass sich Catalani nie richtig neben seinen Zeitgenossen behaupten konnte, lag sicher auch daran, dass sein Verleger Giulio Ricordi vor allem auf Puccini setzte und diesen förderte, Catalani hingegen eher vernachlässigte. „Ich verheimliche nicht, dass mir die Galle aufsteigt, wenn ich sehe, was gerade passiert, und mich erschreckt die Vorstellung, wie meine Zukunft aussehen könnte, jetzt, wo es nur einen einzigen Verleger gibt und dieser Verleger möchte, dass man von niemand anderem als Puccini spricht. Puccini muss der Nachfolger von Verdi werden“, so Catalani.

*La Wally* entstand zwischen 1889 und 1891 und damit relativ zeitgleich mit Mascagnis *Cavalleria rusticana*, dem Prototyp der veristischen Oper. Dies mag dazu geführt haben, dass *La Wally* auch oft mit dem Verismo in Verbindung gebracht wurde. Wegen des Schauplatzes im ländlichen Milieu, der überbordenden Leidenschaften und wegen eines gewissen musikalischen Lokalkolorits zur Charakterisierung des Lebens in den Tiroler Bergen. Vielmehr erscheint *La Wally* jedoch mit ihrer überhöhten und in ihrer heroischen Größe fast mythisch wirkenden Titelfigur als eine Legende aus einer unbestimmten, archaischen Vergangenheit, ähnlich wie zuvor schon Loreley. Dabei sind die Schauplätze – sowohl die „zivilisierten“ in der Dorfgemeinschaft als auch die „unzivilisierten“ in Schnee und Eis des Hochgebirges – nicht realistische Milieu- oder Naturschilderungen, sondern vor allem ein Spiegel von Wallys innerer Einsamkeit: unter Menschen, wo sie als Außenseiterin gilt, genauso wie in der entlegenen Wildnis. Sogar die berühmteste Arie der Oper („Ebben? Ne andrò lontana“), mit der sie ihren Abschied von der menschlichen Welt besiegelt, ist nicht eigens für *La Wally* komponiert, sondern Catalani verwendete hier die Melodie eines Klavierliedes aus dem Jahr 1878 wieder, der *Chanson groënlandaise* auf einen Text von Jules Verne. Und ebenso wenig, wie diese Melodie Grönland charakterisiert, so wenig beschreibt sie die Tiroler Bergwelt. Sie bringt vielmehr einen Seelenzustand zum Ausdruck.

Catalani wurde wie Puccini in Lucca geboren, rund vier Jahre vor diesem am 19. Juni 1854. In der Jugend gab es einige Berührungspunkte: Catalani studierte zunächst am Musikinstitut seiner Heimatstadt, an dem auch Puccini seine erste Ausbildung erhielt; sein Lehrer war Fortunato Magi, ein Onkel Puccinis, der auch seinem Neffen Unterricht gab. Verständlich also, dass Catalani später Puccini immer in gewisser Weise als Rivalen empfand, der die größere Karriere machte. Aber auch Puccini erkannte seinen Landsmann aus Lucca als ebenbürtigen Konkurrenten an und nannte ihn nach dessen Tod einen „großartigen, aber glücklosen Künstler, [...] eine bleibende Erinnerung, die sich in die Seele eines jeden Italieners einbrennt, der alles Zarte und Poetische zu schätzen und zu lieben weiß“.

Später ging Catalani für ein Jahr nach Paris, und der Einfluss der französischen Musik hinterließ auch Spuren in seinem Kompositionsstil. Schließlich beendete er seine Studien in Mailand, wo er sich der Scapigliatura anschloss, einer freigeistigen und unangepassten Künstlergruppe rund um den Literaten und Komponisten Arrigo Boito, die eine kulturelle Reform propagierte. Boito war auch der Librettist von Catalanis erster Oper *La falce* (1875), dies sollte jedoch das einzige gemeinsame Bühnenwerk bleiben. Seinen größten Erfolg erzielte Catalani 1890 mit *Loreley*, einer Umarbeitung seiner 1880 uraufgeführten Oper *Elda*, in der er die Loreley-Legende noch vom Rhein an die Ostsee verlegt hatte.

Nachdem Catalani auf Empfehlung Boitos auf den Roman *Die Geier-Wally* von Wilhelmine von Hillern aus dem Jahr 1873 gestoßen war, konnte er Luigi Illica gewinnen, um daraus ein Libretto zu machen. Diesen musste er jedoch aus eigener Tasche bezahlen, da es keinen konkreten Kompositionsauftrag für die neue Oper gab. Nur eineinhalb Jahre nach der Uraufführung an der Mailänder Scala starb Catalani mit 39 Jahren an Tuberkulose, an der er schon längere Zeit litt. Bereits in früheren Jahren war er mehrfach zur Erholung in die Schweizer Berge gereist. Das Ambiente der Alpen, in dem *La Wally* spielt, war ihm also bestens vertraut, und selbst wenn er in seiner Oper musikalisches Lokalkolorit nur sehr dezent und gezielt aufblitzen lässt, so war er doch darauf bedacht, dass auf der Bühne eine möglichst realistische Szenerie entworfen wurde. Er fuhr mit dem Bühnen- und Kostümbildner der Uraufführung sogar nach Tirol, um sich inspirieren zu lassen.

Das Sujet passte bestens zur Ästhetik und zu den Themen, die den Mitgliedern der Scapigliatura gemeinsam waren: unmögliche Liebe, ein Hang zur Selbsterstörung, ein mythisch verklärtes Zentral- oder Nordeuropa



und Letzteres auch auf musikalischer Seite durch eine Hinwendung zur deutschen Musiktradition, insbesondere zu Wagner. So finden sich in *La Wally* mit Ausnahme von Orchestervorspielen oder Bühnenliedern, wie etwa dem vom Zitherspieler Walter gesungenen Lied vom Edelweiß im I. Akt, kaum mehr geschlossene Formen. In der Musik wechseln sich rezitativische und ariose Passagen ab, wobei Gesangsstimme und Orchester gleichberechtigte Partner sind. Das Lied vom Edelweiß ist auch einer der wenigen Momente, in denen Catalani die Atmosphäre Tirols heraufbeschwört. Pizzicati der Streicher imitieren die Zither, und Walters Gesang erinnert an einen Jodler, wenn auch in höchst stilisierter Form. Wenig später wird das Herannahen der Jäger musikalisch illustriert, danach präsentiert sich Hagenbach mit seiner Erzählung, wie er einen Bären geschossen hat. Es ist keine Aufttrittsarie im herkömmlichen Sinn, sondern ein eher rezitativisches Arioso. Der weitaus spektakulärere Auftritt gehört der Titelfigur. Das Orchester kündigt das Erscheinen Wallys mit einem Allegro vivo aus schnellen absteigenden Skalen an; fast wie eine Naturgewalt betritt sie die Szene und bringt mit ihren strengen und aufgebrachtsten ersten Worten den vorangegangenen Streit zwischen Hagenbach und ihrem Vater Stromminger zum Erliegen. Wally hat damit einen ähnlich effektvollen Auftritt, wie ihn später Minnie in Puccinis *La fanciulla del West* haben wird.

Gerade im I. Akt zeigt sich Catalani besonders modern in seiner Klangsprache und im musikdramatischen Aufbau. Nachdem Schauplatz, Gesellschaft und die Protagonisten vorgestellt worden sind, leitet ein kurzes Orchesterzwischenstück in den Teil des Aktes über, in dem es um die zwischenmenschlichen Konflikte geht: Wallys Liebe zu Hagenbach, die Eifersucht Gellners, die väterliche Autorität Strommingers und schließlich Wallys Einsamkeit und innere Stärke, die in ihrer Arie „Ebben? Ne andrò lontana“ zum Ausdruck kommen. Im II. Akt steuert alles auf den finalen „Kusstanz“ zu. Catalani war eigens dafür ins Ötztal gereist, um die dortigen Traditionen und lokalen Tänze zu studieren. Aber auch dieser Tanz im Stil eines Ländlers ist ein Beispiel dafür, wie Catalani sich zwar von der Realität inspirieren ließ, diese aber überhöht und zu einer Kunstwelt macht, zumal der Brauch, beim Tanzen der sich sträubenden Partnerin einen Kuss abzugewinnen, eine Erfindung des Librettisten Illica ist. Im Ötztal gibt es einen solchen Brauch nämlich nicht. Kurz zuvor hat Wally in einem emphatischen Arioso eingestanden, dass sie noch niemals geküsst wurde („Finor non m'han baciata“), und am Ende des Aktes wird sie genau durch ihren ersten Kuss zum Gespött der anderen. Damit sind ihre Rachegefühle geweckt und die Katastrophe ist besiegelt.

Der III. Akt beginnt mit einem Orchestervorspiel, das den Titel *A sera (Am Abend)* trägt und schildert, wie die Leute vom Fest heimkehren und auch Wally zusammen mit Walter aufgewühlt in ihr Haus zurückkommt. Dieses Stück hatte Catalani zuvor für Klavier und in einer Bearbeitung für Streichquartett komponiert und dann in seine Oper übernommen. Der ferne Gesang des „Pedone di Schnals“, des Wanderers aus Schnals, der bereits im II. Akt als eine Art mythisch warnende Figur aufgetreten ist, bildet hier den Kontrast zu Wallys Seelenzustand. Dieser kommt ein weiteres Mal in ihrer Arie „Né mai dunque avrò pace?“ („Ach, nimmer findet Frieden meine Seele“) zum Ausdruck. Überhaupt stehen in diesem Akt auf raffinierte Art und Weise das Innere von Wallys Haus und das Äußere der Straße mit Brücke und Bach, wo sich der Mordanschlag auf Hagenbach abspielt, gegenüber. Schließlich symbolisiert die Melodie von „Ebben? Ne andrò lontana“ Wallys endgültigen Abschied von der Welt.

Eine Atmosphäre der absoluten Trostlosigkeit und Einsamkeit beherrscht den IV. Akt. Wally, die schon immer eine nach Freiheit strebende Außenseiterin war, hat die Zivilisation verlassen, und in Schnee und Eis ist nun selbst die Natur tot. „Die Szene, die sie umgab, glich in dem traurigen und bleichen Dezember einem Friedhof, mit Schneehügeln bedeckt, mit Laub, das bizarr aus Eis zu Kreuzen geformt worden war“, so beschreibt Wilhelmine von Hillern diese Szenerie in der *Geier-Wally*. Im finalen Duett mit Hagenbach blitzen kurze, utopische Hoffnungsschimmer in die feindliche Natur, und nachdem diese den Geliebten dahingerafft hat, bäumt sich Wally ein letztes Mal auf und folgt ihm in den Tod. Gleichzeitig wird sie, die selbst mehr archaische Naturgewalt als reale Frau ist, eins mit der Natur. „Aprimi le tue braccia“ („Breite deine Arme für mich aus“) sind ihre finalen Worte, und es ist nicht ganz klar, ob sie damit den Geliebten oder doch den Schnee meint, in den sie sich stürzt und den sie ihr „candido destino“, ihr „weißgewandetes Schicksal“ nennt.

Trotz der realistischen Schauplätze und Situationen, die bisweilen sogar durch Anklänge an die Tiroler Volksmusik illustriert werden, bleibt *La Wally* bis zum Schluss eine Oper, in der der Realismus mythisch überhöht wird. Ein Bindeglied zwischen dem Melodrama des 19. Jahrhunderts und der italienischen Moderne.

## IDYLLE UND SCHRECKENSORT

### DIE ALPEN ALS OPERNSCHAUPLATZ

Mit Jean-Jacques Rousseaus angeblichem Ausruf „Retour à la nature!“ („Zurück zur Natur!“) und seinem Roman *Julie ou La nouvelle Héloïse* (1761), der ursprünglich Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen hieß, wurde im 18. Jahrhundert in Kunst, Literatur und Gesellschaft ein regelrechter Naturkult ausgelöst. Die Berge rückten schlagartig ins Blickfeld. Eine Region, die bislang als benachteiligt galt, wurde zu einem Sehnsuchtsort und einem Refugium, das den Menschen geistige Erholung bot durch eine idyllische Einfachheit des Lebens. Zugleich aber bestaunte man die Landschaft ehrfurchtsvoll, da man das schroffe, unwirtliche Hochgebirge immer auch als eine gewisse Bedrohung empfand.

Eine der ersten Opern mit Schauplatz in den Alpen ist Luigi Cherubinis *Éliza ou Le voyage aux glaciers du Mont Saint Bernard* (1794). Hier kommen die Protagonisten fast in den Naturgewalten um, werden von einer Lawine mitgerissen, können aber gerettet werden. Dasselbe Sujet vertonte 1804 auch Giovanni Simone Mayr. Um 1800 gab es eine regelrechte Mode der Berge als Theaterschauplatz, im deutschen Sprachraum mit meist sentimental-rührstücken und Singspielen wie *Das Dorf im Gebirge* und *Die Schweizerfamilie* von Joseph Weigl, *Die Hochländerin* und *Die Alpenhütte* von Conradin Kreutzer oder *Rosette, das Schweizer Hirtenmädchen* und *Die Gamsenjäger* von Gottlob Benedict Bierey. Aber auch in Werken wie Donizettis *Linda di Chamounix* (1842) und *La fille du régiment* (1840) oder Bellinis *La sonnambula* (1831) erscheinen die Alpen als idealer Mikrokosmos fernab der Zivilisation.

Mehr und mehr wird gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus einer idyllischen heilen Welt ein Ort der Katastrophe. So haucht etwa die Titelheldin von Giordanos *Fedora* (1898) in den Schweizer Bergen ihr Leben aus, und während man in Cherubinis *Éliza* das Lawinenunglück noch überlebte, bringt die Naturgewalt den Protagonisten in *La Wally* schließlich den Tod.

F. H.

## BIOGRAFIEN

### CARMEN GIANNATTASIO

Nach der Ausbildung am Konservatorium ihrer Geburtsstadt Avellino nahe Neapel war die Sopranistin Carmen Giannattasio Mitglied im Opernstudio der Mailänder Scala. Zu ihren frühen Erfolgen zählen der Gewinn des Operalia-Wettbewerbs 2002 in Paris und das Engagement als Desdemona (*Otello*) in Los Angeles. Seither folgten Auftritte am Royal Opera House Covent Garden in London und an der New Yorker „Met“ sowie u. a. in Berlin, München, Paris, Mailand, Madrid, Moskau und San Francisco. 2021 war Carmen Giannattasio in Palermo per Stream in der szenisch-musikalischen Collage Traumdämmerung zu erleben. Auftritte als Tosca in Sydney und an der Wiener Staatsoper sowie als Alice Ford (*Falstaff*) in Aix-en-Provence und Lyon schlossen sich an. Zu ihrem Repertoire gehören z. B. auch die Rollen Donna Elvira (*Don Giovanni*), Mimì (*La bohème*), Aida und Norma. Carmen Giannattasio trägt den Titel Cavaliere dell'ordine della stella des italienischen Staates.

### MANÉ GALOYAN

Als Ensemblemitglied an der Deutschen Oper Berlin ist Mané Galoyan in dieser Saison mit Rollen wie Pamina (*Die Zauberflöte*), Violetta (*La traviata*), Corinna (Rossini, *Il viaggio a Reims*) und Blumenmädchen (*Parsifal*) betraut. Aus Armenien stammend und am Konservatorium in Jerewan ausgebildet, erhielt die Sopranistin zahlreiche Auszeichnungen. So gewann sie 2021 beim Operalia-Wettbewerb in Moskau den 2. Preis, einen Sonderpreis für spanische Zarzuela und einen Publikumspreis. Direkt danach wurde sie in

Amsterdam als Violetta gefeiert, und für diese Partie hat sie auch schon eine Einladung der Seattle Opera. Großen Eindruck machte Mané Galoyan im vergangenen Sommer beim Glyndebourne Festival als Luisa Miller in Verdis gleichnamigem Werk. Hervorgehoben sei überdies ihre Interpretation der Adina in Donizettis *L'elisir d'amore* in Houston (USA), wo sie dem Opernstudio angehörte, sowie an der Opéra national in Paris und am Opernhaus Zürich.

### CORINNA SCHEURLE

Seit Beginn dieser Saison ist Corinna Scheurle, Mezzosopranistin mit deutsch-ungarischen Wurzeln, Ensemblemitglied am Staatstheater Nürnberg. Dort stand sie bereits als Mercédès sowie mit der Titelpartie in *Carmen* auf der Bühne und wird sich demnächst als Octavian (*Der Rosenkavalier*) präsentieren. Ausgebildet an der Universität der Künste in Berlin und an der Theaterakademie August Everding in München, perfektionierte Corinna Scheurle ihr Können am Opernstudio der Staatsoper Unter den Linden in Berlin und wechselte dann für zwei Spielzeiten an die Bayerische Staatsoper. Gastspiele führten sie z. B. als Marcellina (*Le nozze di Figaro*) zu den Bregenzer Festspielen und als Zweite Dame (*Die Zauberflöte*) nach Baden-Baden; außerdem sang sie in Berlin den Cherubino in *Le nozze di Figaro* unter Daniel Barenboim und die Dryade in *Ariadne auf Naxos*. Liederabende gab die Künstlerin z. B. im Vorarlberg Museum in Bregenz oder im Mendelssohn-Haus Leipzig.

### CARLO VENTRE

Sein Talent bewies Carlo Ventre, der in Montevideo (Uruguay) geboren und dort an der Escuela nacional de arte lírico ausgebildet wurde, schon beim Francisco-Viñas-Wettbewerb in Barcelona und bei der Pavarotti Voice Competition in Philadelphia. Unter der Leitung von Riccardo Muti debütierte er als Herzog (*Rigoletto*) an der Mailänder Scala. Schnell startete dann seine internationale Karriere, die ihn an die renommiertesten Stätten führte – von der Wiener Staatsoper über Covent Garden in London bis zum Teatro Colón in Buenos Aires oder der Dallas Opera. So interpretierte der Tenor Radamès (*Aida*) u. a. in Berlin und San Francisco, Cavaradossi (*Tosca*) in Hamburg, Paris und der Arena di Verona sowie die Titelpartie aus *Otello* in Frankfurt und Tokio. In jüngerer Zeit gab Carlo Ventre z. B. in Palermo Manrico (*Il trovatore*), Des Grieux (*Manon Lescaut*), Canio (*Pagliacci*) und Calaf (*Turandot*). Diesen Sommer übernimmt er in Budapest wieder die Titelrolle aus *Andrea Chénier*.

### JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

Von seiner Heimat Andalusien über das Studium in Madrid führte der Weg für Juan Jesús Rodríguez an die Bühnen der Welt, darunter die New Yorker „Met“ oder die Häuser in Hamburg, Barcelona, Neapel, Tel Aviv, Los Angeles und Peking. Dabei übernimmt der Bariton z. B. die Titelpartien in *Simone Boccanegra*, *Macbeth* und *Nabucco* oder auch die Partien Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Graf Luna (*Il trovatore*), Germont (*La traviata*), Iago (*Otello*), Marcello (*La bohème*) und Tonio (*Pagliacci*). Zuletzt begeisterte er u. a. mit *Un ballo in maschera* in Oviedo, als Rigoletto in Luxemburg, Bregenz und Málaga sowie als Rodrigo (*Don Carlo*) in Madrid. Aktuelle Engagements erwarten ihn für Verdis *Alzira* in Bilbao und Giordanos *Andrea Chénier* an der Deutschen Oper Berlin. Neben den klassischen Opernwerken beherrscht Juan Jesús Rodríguez auch das Genre der spanischen Zarzuela. Er arbeitete mit Dirigenten wie Zubin Mehta, Marco Armiliato und Jesús López Cobos zusammen.

### MILAN SILJANOV

Der Schweizer Bassbariton Milan Siljanov errang Preise z. B. beim Internationalen Gesangswettbewerb in s'Hertogenbosch und beim ARD-Musikwettbewerb. Nach dem Studium in Zürich und an der Guildhall School of Music and Drama in London wurde er ins Opernstudio und 2018 ins Ensemble der Bayerischen Staatsoper aufgenommen. Hier verkörperte er Figuren wie Leporello (*Don Giovanni*), Kilian (*Der Freischütz*), Dulcamara (*L'elisir d'amore*), Schaunard (*La bohème*), Nachtwächter (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Donner (*Das Rheingold*) und Besenbinder (*Hänsel und Gretel*). Des Weiteren sang Milan

Siljanov etwa in Haydns *Nelsonmesse* mit der Staatskapelle Dresden, in Puccinis *Messa di Gloria* mit dem MDR-Sinfonieorchester und in Beethovens „Neunter“ mit dem Symphonieorchester von Bilbao. Liederabende gab Milan Siljanov u. a. bei der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie in Stuttgart, beim Oxford Lieder Festival und in der Londoner Wigmore Hall.

## ANTE JERKUNICA

Der gebürtige Kroatente Ante Jerkunica war bis 2018 Ensemblemitglied an der Deutschen Oper Berlin, der er auch weiterhin verbunden bleibt. So konnte der Bassist dort u. a. als Sarastro (*Die Zauberflöte*), Sparafucile (*Rigoletto*), Gremin (*Evgenij Onegin*) und Marcel (*Les huguenots*) sowie mit den Wagner-Partien Fafner, Daland, Landgraf und König Marke faszinieren. Überdies gastierte Ante Jerkunica z. B. an den Staatsoper in Hamburg, Berlin und München, bei den Salzburger Festspielen, in Amsterdam, Paris und Madrid sowie am Teatro Colón in Buenos Aires. Eine enge Bezug ergab sich zur Vlaamse Opera und zum Théâtre de la Monnaie in Brüssel. 2017 war der Sänger mit Verdis *Luisa Miller* beim Münchner Rundfunkorchester zu erleben und gab sein US-Debüt als Sarastro in Seattle. 2020 verkörperte Ante Jerkunica in Straßburg erstmals den Gurnemanz (*Parsifal*). Seine Pläne umfassen nicht zuletzt Auftritte am Opernhaus Zürich und an der New Yorker „Met“.

## GRAEME JENKINS

Der englische Dirigent Graeme Jenkins verfügt über eine immense Erfahrung im Bereich der Oper, leitete er doch über 110 Werke verschiedenster Stilrichtungen. Er war Music Director der Dallas Opera (1994–2013) und betreute dabei auch deren Umzug in das von Norman Foster entworfene neue Gebäude. Neben Wagners Ring präsentierte er in Dallas die ganze Palette des Musiktheaters, darunter Händels *Ariodante* sowie *Die Zauberflöte*, *Lucia di Lammermoor*, *Boris Godunow*, *Jenůfa* und *Wozzeck*. Graeme Jenkins fungierte als Musikalischer Leiter der Glyndebourne Touring Opera und Erster Gastdirigent der Oper Köln. An der Wiener Staatsoper errang er nach Britten's *Billy Budd* viele weitere Erfolge, zuletzt mit *Otello*, *Madama Butterfly* und Janáčeks *Katja Kabanova*. Auch an zahlreichen anderen wichtigen Häusern trat er auf – von Paris und London (Covent Garden) bis nach Australien und Kanada. In Lissabon stand er als gern gesehener Gast jüngst mit Tschaikowskys *Iolanta* am Pult.

## Impressum

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

Chefdirigent Ivan Repušić

Management Veronika Weber

Bayerischer Rundfunk, 80300 München

Tel. 089/59 00 30 325

[rundfunkorchester.de](http://rundfunkorchester.de)

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk,

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion Dr. Doris Sennfelder

Nachdruck nur mit Genehmigung.

Textnachweis: Matthias Keller, Florian Heurich (Werkeinführung mit Extratext; Handlung): Originalbeiträge für dieses Heft; Biografien: Doris Sennfelder.

Notenmaterial: Luck's Music Library.