



Obwohl Kirsten Flagstad (hier mit Lauritz Melchior) zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht mehr die Jüngste war, zählt ihre Studiointerpretation unter Wilhelm Furtwängler zu den Meilensteinen der Schallplattengeschichte.

Beben der Seele

Richard Wagners „**Tristan und Isolde**“ ist ein singuläres Werk in der Operngeschichte. Im zweiten Teil unserer „Tristan“-Diskographie stellt Gesangsexperte Jürgen Kesting die wichtigsten Aufnahmen des Werkes seit den fünfziger Jahren vor.

Die erste Studioaufnahme von „Tristan und Isolde“ entstand 1952 unter Leitung von Wilhelm Furtwängler. Wagners Wunsch, „sich musikalisch auszurasen, wie wenn ich eine Symphonie geschrieben hätte“, wird hier erfüllt. Der Orchesterklang, durch die Betonung der tiefen Streicher und des Blechs dunkel getönt, ist von majestätischer Fülle in den dramatischen Ausbrüchen und fein differenziert in den lyrischen Szenen. Die Tempi sind gemessen, aber immer fließend und organisch. Das Ensemble ist nicht ausgewogen. Josef Greindl als Marke singt eloquent, aber mit rauer Stimme. Blanche Thebom verfügt nicht über die Mittel ihrer großer Vorgängerinnen: Branzell, Thorborg oder Klose. Überzeugend der junge Dietrich Fischer-Dieskau als Kurwenal: energisch im ersten Akt, voller Empathie als tröstender Begleiter Tristans im dritten, und trefflich der junge Rudolf Schock als Seemann. Kirsten Flagstad ist nicht länger die junge irische Maid. Die Stimme, beim Einschwingen schwerfälliger geworden, klingt in der hohen Lage angestrengt, wenn auch nicht so angestrengt wie die einiger jüngerer Kolleginnen. Ungemindert aber bleiben die einzigartige Fülle, die Schönheit, die Wärme ihres Tons.

In Ludwig Suthaus, von Furtwängler als feinster deutscher Heldentenor der späten vierziger und fünfziger Jahre bezeichnet, hat sie einen wunderbaren Partner. Er ist ein „Baritenore“ ohne den Höhenglanz eines Melchior. In der ungekürzten Szene des dritten Aktes beweist er, dass Wortdeutlichkeit und gesanglicher Wohllaut miteinander ver-

einbar sind. In den fiebrigen Ausbrüchen des Monologs treibt er den Klang nie in den Schrei oder ein verzweifelt Röcheln. Unvergesslich der Ton seligschmerzlicher Verzückung in der Vision „Und drauf Isolde ... Wie sie selig“. Es ist die eindringlichste Darstellung der Szene, selbst wenn Melchior für mehr „thrill“ und mehr magische Momente sorgt.

Die zweite Studioaufnahme mit den Wiener Philharmonikern unter Georg Solti versammelt ein enttäuschendes Ensemble auf der gigantischen „sonic stage“, die John Culshaw damals für die Stereophonie entwarf. Georg Solti konnte seiner Lust an gewaltigen orchestralen Steigerungen hemmungslos fröhnen. Leider kennt er nur die Extreme: Getöse oder gefühlvolles Schmachten. Dabei bleiben die Kunst der Übergänge und die rhythmischen und melodischen Entwicklungen auf der Strecke. Und wo war sein Ohr für die Sänger? Die deutlich über ihren Zenit gelangte Regina Resnik

als Brangäne, der spröde klingende und unbeteiligt wirkende Arnold van Mill als Marke wie der flach und kernlos klingende, in den Delirien des dritten Aktes überforderte Fritz Uhl bereiten bittere Enttäuschungen. Birgit Nilsson gebietet

nicht über den noblen Ton einer Frida Leider, nicht über die Fülle und Farben einer Flagstad, nicht über die Ausdrucksintensität einer Mödl oder einer Astrid Varnay. Ihre Stimme ist schneidend scharf wie

Damaszener-Stahl. Die Stürme des Orchesters durchleuchtet sie wie ein Blitz. Sollte sich Solti an den trompetenhaften Hs ergötzt haben, die der Kritiker Robin Holloway treffend als „magnificent meaningless“ bezeichnete?

Karl Böhms Bayreuther Aufnahme von 1966 ist eine Live-Montage mit Material aus Aufführungen und Proben. Es ist eine ungewöhnlich zügige Aufführung. Der erste Akt dauert 75 Minuten (Furtwängler: 84); der zweite 72 (F: 86); der dritte 71 (F: 83). Die Texturen sind deut-

Mit ihrer Stimme durchleuchtet Astrid Varnay das Orchester wie ein Blitz

Der Autor

Jürgen Kesting, geboren 1940 in Duisburg, studierte in Köln und Wien Germanistik, Anglistik und Philosophie. Nach vier Jahren als Pressechef der Kölner EMI-Electrola und der Münchner Eurodisc arbeitete er ab 1973 als Redakteur, Ressortleiter, Geschäftsführender Redakteur und Autor für den „Stern“. 1993 wechselte er als Autor zu der neu gegründeten Zeitung „Die Woche“. 1986 veröffentlichte er das dreibändige Standardwerk „Die großen Sänger“, das 2008 in einer erweiterten Neuauflage erschienen ist. Ebenfalls viel Beachtung erfuhren seine 1990 erschienene Monographie über Maria Callas und der 1991 erschienene Buch-Essay über Luciano Pavarotti. Seit vielen Jahren schreibt Jürgen Kesting als Gesangsexperte vor allem über historische Sänger in FONO FORUM.





Überzeugt mit der Intensität ihrer Interpretation: die deutsche Sopranistin Waltraud Meier.

lich und klar, der Klang schlank und trocken, aber von dunkel-expressiver Intensität und kaleidoskopischem Farb-reichtum (Liebesduett). Famos das Spiel der Soloinstrumente: Hörner und Klarinetten zu Beginn von Akt II oder das Englischhorn zu Beginn von Akt III. War's Karl Böhm – oder Wieland Wagner? –, der für die Verwandlung von Birgit Nilsson gesorgt hat? Ihre Isolde, bei Solti eine Schwester der eisumgürteten Turandot, zeigt zumindest im ersten Akt Regungen. Im zweiten Akt gleicht sie wieder einer Amazone, die, so Robin Holloway, „ungeminnt bleibt“. In Christa Ludwig hat sie eine herrlich singende, darstellerisch differenzierte Partnerin, die es versteht, auch den Subtext deutlich zu machen.

Vom Stimmtypus her war Wolfgang Windgassen kein heldischer, sondern ein kräftiger lyrischer Tenor, der sich auf das stimmliche Haushalten verstand. Das helle Timbre ist nicht attraktiv. Ihm fehlt das Pathos für Schmerzensakzente. Doch nimmt er für sich ein durch rhythmischen Impetus, seine Genauigkeit und seine plastische Diktion. Dass er 1966 über seinen Zenit hinaus war, zeigt sich beim Vergleich mit dem klanglich guten

wie in Star-Wars-Welten umherirren. Mal klingen sie präsent, mal tönen sie aus weiter Ferne, mal gehen sie in orchestralen Wogen unter. Der Stimme der mezzotimbrierten, passionierten Helga Dernesch fehlt der opalisierende Klang-reichtum einer Flagstad oder einer Traubel. Über etliche Hürden der Partie quält sie sich hinweg: bei der Verfluchung oder bei den Cs des zweiten Aktes, die so klingen, als seien sie technisch in die Linie „implantiert“ worden. Christa Ludwig kann mit ihrer zweiten Brangäne vor ihrer ersten nicht mehr bestehen. Kurwenal ist mit Walter Berry gut, Marke mit Karl Ridderbusch vorzüglich besetzt.

Im Zentrum der Aufführung steht Jon Vickers. Gerade als Tristan ist der Kanadier ein Sänger, mit dem man die Welt in glühende Bewunderer und erbitterte Gegner teilen kann. Seine schallkräftige Stimme setzt sich in den klimaktischen Phrasen souverän durch, war zugleich aber in der Lage, lyrische Phrasen wohl- und wehlautend zu formen, bisweilen mit einem Piano-Klang, den seine Gegner als „Crooning“ bezeichneten.

Vickers' Aussprache war nicht fehlerfrei, aber eloquent, weil sie immer den inneren Sinn der Wort-Ton-Phrase traf. Wie kaum ein anderer verstand er es, sich im Delirium des dritten Aktes auszurasen. Der Komponist Robin Holloway merkte an: „Es ist einzigartig – so, als wäre die Geschichte einmal buchstäblich wahr. Ich kann der Aufführung keinen höheren Tribut zollen; aber ich möchte sie nie wieder hören.“ Eindringlicher als in der technizistischen Aufnahme unter Herbert von Karajan ist er in zwei Aufführungen zu erleben: im Teatro Colón unter Horst Stein bei seinem Rol-lendebüt neben Birgit Nilsson. Die Hitze seiner Darstellung im dritten Akt ist versengend. Sodann in einer Aufführung unter Karl Böhm in Orange, wieder an der Seite von Birgit Nilsson. An der Feststellung von Will Crutchfield, dass Vickers dem „Gelingen des Unmöglichen“ näher gekommen ist als jeder andere, zweifle ich nur in den Momenten, in denen ich Melchior höre.

Ins Jahr 1981 fiel die Veröffentlichung der in Dresden entstandenen Aufnahme unter Carlos Kleiber, die der Dirigent lange Zeit nicht hatte freigeben wollen, bis er sich den Zwängen von Verträgen beugen musste. Man ist geradezu entzückt von der Durchlichtung des Klangs, der

viel heller, leichter und schlanker ist als in der Aufnahme unter Furtwängler, aber nicht weniger intensiv; über die organische Entwicklung der flutenden und abebbenden Tempi; über viele sublimen instru-

mentale Details, die den der Dresdner Staatskapelle von Wagner verliehenen Ehrennamen „Wunderharfe“ rechtfertigen. Faszinierend wie irritierend ist eine Klangregie, die Nahaufnahme und Totale miteinander verblendet: Intime Szenen wie der Dialog der Liebenden oder die Szene zwischen Marke und Tristan werden kammermusikalisch behandelt, die Vorspiele wie die Einleitung zum Liebesduett klanglich expansiv entfaltet.

**Jon Vickers
teilte die Welt in
glühende
Bewunderer und
erbitterte Gegner**

Nach welchen Kriterien die Besetzung zusammengestellt wurde, ist ein Rätsel. Die Isolde bei Kleibers Bayreuther Debüt (1974) wie in späteren Aufführungen war die von den Firmen sträflich ignorierte Caterina Ligendza, grandios in einer von ihm dirigierten Aufführung der Wiener Staatsoper von 1973. Nach langer Suche entschied man sich, auf Anregung des Produzenten Hans Hirsch, für die englische Sopranistin Margaret Price. Sie hatte die Partie noch nicht auf der Bühne gesungen. Doch brachte sie nicht nur die stimmlichen Mittel mit, sie war auch glänzend vorbereitet. Wenn sie, wie in den klimaktischen Phrasen des ersten Aktes, „unterbesetzt“ wirkt, so nicht in vokaler, sondern in dramatischer Hinsicht. Aber wenn sie, mit dem Becher in der Hand, zu Tristan tritt, ist sie gleichsam transformiert und singt, wie im Liebesduett, mit sehrender Inbrunst. In der dritten Szene des Finalaktes interpoliert sie – „Ganz ohne Huld meiner Leidensschuld“ – ein hohes B. Dem Finalgesang schenkt sie Bellini'schen Belcanto-Zauber wie einst Frida Leider.

Kleibers Bayreuther Tristan war zunächst Helge Brilioth (1974 und 1975), dann Spas Wenkhoff (1976, danach 1978 in Mailand). Der Schwede war über seinen Zenit hinaus. Dem bulgarischen Tenor, als „utility singer“ eingeschätzt, fehlte das Image eines Stars, das René Kollo mitbrachte. Jedoch hat seine Stimme ein monochromes Timbre. Ein organisches An- und Abschwollen (messa di voce) ist so gut wie nie zu erleben. Der Versuch, lyrische Passagen piano zu singen, führt durchweg zu einer flachen Tongebung. Bei gehaltenen Noten fehlt dem Ton – „wie war Isolde mein?“ oder „in des Herzens tiefsten Schrein“ – die Stetigkeit. Die Töne der tiefen Lage – Dis, Es, E – werden nur gehaucht. Im ersten Abschnitt des Liebesduetts fehlt seinem Vortrag das blühende Melos, das den

Vortrag von Margaret Price auszeichnet. Für „O König, das kann ich dir nicht sagen“ oder „und drauf Isolde“ findet er nur einen säuselnden Ton, weil der Stimme auch im Piano die Resonanz fehlt. In dramatischen Phrasen verfällt er in angestrengt-forciertes Declamato. Die Stelle, der Wagner einen „ungeheuren Ausdruck“ gegeben hat – „Aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden, hab' ich des Trankes Gifte gefunden“ –, vermag er nur keuchend beim Wort zu nehmen. Wenn er nach der von Kurwenal ausgesprochenen Verheißung, dass Isolde kommen werde, „außer sich“ (Vortragsanweisung) gerät, behilft er sich damit, seelische Erregung durch röchelnde Lautung kenntlich zu machen: Ausdrucksanstrengung statt Ausdruck.

Wie sagte Wagner? „Was vermag der Affekt, wenn er die organischen Möglichkeiten überfordert.“ Dietrich Fischer-Dieskau hat den Ruhm, den er mit seinem ersten Kurwenal erworben hatte, mit dem zweiten verspielt. Es ist kaum zu begreifen, dass er sich selber, stimmlich stark indisponiert, vor einem solchen Desaster nicht bewahrt hat. Hingegen kommen Brigitte Fassbaender als Brangäne und Kurt Moll als Marke dem Ideal eines „vaterländischen Belcanto“ nahe.

Mit Rücksicht auf die Ermüdbarkeit seiner Sänger führte Leonard Bernstein für seine Aufnahme das Werk im Januar, Mai und November 1981 aktweise auf. Wie Kleiber ist Bernstein die Raison d'être der Aufnahme. Anders als die sublimierte Darstellung Kleibers ist sie durchdrungen vom Ton bisweilen exaltierter Leidenschaft: des Sehns und Verlangens, der durch langsame Tempi – etwa bei „O sink hernieder“ oder „Mild und leise“ – eine geradezu narkotische Wirkung bekommt. Der Atem der Sänger wird durch diese Tempi auf eine harte Bewährungsprobe gestellt. Der Stimme von Hildegard Behrens fehlt nicht nur die Kraft für den Fluch in der Erzählung des ersten Aktes, sondern der Reichtum des Klangs wie der Farben. Als Darstellerin lässt sie hingegen wenig Wünsche offen. Ihr Dilemma im zweiten Akt ist der nicht ebenbürtige Partner: Peter Hofmann verfügt in der tiefen Lage nur über Hauchtöne, die weniger störend sind als die ungeformten Klänge in der mittleren. Im Monolog des dritten Aktes geht er vollkommen unter. Brangäne und Kurwenal sind mit Yvonne Minton und Bernd Weikl solide besetzt, auch wenn die Mezzosopranistin oft zu tief intoniert.

Daniel Barenboims Studioaufnahme mit den Berliner Philharmonikern (1995)

Auch die im letzten Jahr gestorbene Sängerin Hildegard Behrens überzeugte mit ihrer Darstellung der Isolde.



Foto: PR

CD-Hinweise

Wagner, Tristan und Isolde

- 1952 Flagstad, Suthaus, Furtwängler; EMI
- 1960 Uhl, Nilsson, Solti; Decca/Universal
- 1966 Nilsson, Windgassen, Böhm; DG/Universal
- 1971/1972 Dernesch, Vickers, Karajan; EMI
- 1981 Price, Kollo, Kleiber; DG/Universal
- 1981 Behrens, Hofmann, Bernstein; Philips/Universal
- 1995 Meier, Jerusalem, Barenboim; Teldec/Warner
- 2003 Voigt, Moser, Thielemann; DG/Universal
- 2004/2005 Stemme, Domingo, Pappano; EMI



waren seit 1993 etliche Bayreuther Aufführungen vorausgegangen. Was den Duktus oder das Tempo der Aufführung angeht, wählt Barenboim einen Mittelweg: zwischen der expansiven Darstellung Furtwänglers und der drängenden Karl Böhms. Im Klang des Orchesters dominieren die tiefen Streicher und die zuweilen (zu) heftig auftrumpfenden Blechbläser. Dass die Fluktuationen der Tempi nicht organisch wirken, mag auf die heute übliche Patchwork-Praxis zurückzuführen sein. Auch diese Aufnahme leidet des Öfteren unter der Überforderung der Sänger in den orchestral klimatischen Szenen. Ihre darstellerische Intensität bringt Waltraut Meier dazu, die Grenzen ihrer stimmlichen Möglichkeiten zu überschreiten. Diese werden erkennbar, wenn es um die Ausformung langer Phrasen oder das Halten hoher Töne geht. Allzu oft muss sie Legato-Phrasen unterbrechen und sich in ein Quasi-Parlando flüchten.

Über Siegfried Jerusalems Darstellung merkte Joachim Kaiser nach einer Bayreuther Aufführung an: „Ob Tristans geschrieene Grellheiten eine Folge von bedingungslos entschlossen-wilder Expressivität waren oder doch von sanfter Sänger-Indisposition, bleibe hier unentschieden.“ Aus diesen Worten spricht nobler Respekt davor, dass sich der Künstler im Dienst am Werk aufgeopfert hat. Der Hinweis auf die „geschrieenen Grellheiten“ verrät aber auch, dass das Wort Dienst durch Selbstopfer zu ersetzen ist. Geschrieene Töne sind kein Zeichen entschlossener Expressivität, sondern von stimmlicher Not. Doch müsste die „Expressivität“ aus der musikalischen „Bewältigung“ jener Phrasen hervorgehen, die auf die Entgrenzung des Ausdrucks abgesehen waren. Jerusalem ist kein Sänger der emotionalen

Raserei wie Jon Vickers. Bemerkenswert aber ist, dass ihm mit einer zwar kräftigen, aber lyrischen Stimme, die für die Partie eigentlich nicht geschaffen war, dank seines musikalischen und deklamatorischen Geschicks ein eindringliches Porträt gelungen ist.

Barenboims „Tristan“-Korrepetitor bei den Bayreuther Festspielen war Christian Thielemann, und einen seiner ersten Erfolge an einem führenden deutschen Opernhaus konnte er verbuchen, als er in Hamburg den „Tristan“ dirigierte. Seine Aufnahme, eine Live-Montage von Aufführungen in der Wiener Staatsoper (Mai 2003), wird all jene begeistern, die sich das „Gift des Musikdramas“ (Strawinsky) injizieren lassen von einem Dirigenten, der sich an den Erregungszuständen der Musik selber berauscht. Von ihrem impulsiven Temperament her entspricht Deborah Voigt den Intentionen des Dirigenten. Sie hat eine kräftige und höhensichere Stimme, ungefährdet selbst bei den beiden Cs zu Beginn des Duets – was nicht bedeutet, dass sie klanglich „himmelhöchstes Weltentrücken“ beglaubigen würden. Aber das blass-bleiche Timbre, der Mangel an dunkel-expressiven Farben, das starke Vibrato und der flackernde, oft keifende Ton sind auf Dauer nervierend. Ein wirkliches Problem, dass sie die seelischen Kontraste der Erzählung („Wie lachend sie mir Lieder singen“) einebnen, weil sie trotz weitgehend deutlicher Artikulationen über den Sinn des Textes und dessen Gefühlswerte hinwegsingt. „Er sah mir in die Augen“, bei Flagstad ein Beben der Seele, gerät zu einem Zittern der Stimme. Ihre Stimme mischt sich nicht mit der von Petra Lang, die

durch die Abdunkelung des Klangs versucht, dem Wachruf Brangänes eine ausratische Qualität zu sichern.

Thomas Moser hat als Mozart-Tenor begonnen. Die Qualitäten eines lyrischen Tenors mit nun dunkel grundiertem, erstaunlich resonantem Klang brachte er, zum Zeitpunkt der Aufnahme 58 Jahre alt, auch für den Tristan mit. Er singt differenziert, sensibel und oft gar klangschön – betörend im Liebesduett, in dem der Zauber von „heil'ger Dämmerung hehres Ahnen“ oder der hinreißend gesungenen Phrasen ab „So stürben wir, um umgetrennt“ allerdings keine Entsprechung im Singen seiner Partnerin findet. Den Monolog des dritten Aktes meistert er stimmlich wie darstellerisch in imponierender Weise: zwar angestrengt, aber nie überanstrengt. Bitter enttäuschend die letzte Szene – die Klage und der Finalgesang der Isolde.

Für viele italienische Tenöre war Tristan eine Traumpartie – aber nur wenige haben sich diesen Traum erfüllen können.

Nur wenige italienische Tenöre konnten sich ihren Traum, Tristan zu singen, erfüllen

Italiens Nachkriegs-Tristanen kamen aus Deutschland: August Seider, Max Lorenz, Ludwig Suthaus, Wolfgang Windgassen, Hans Beirer, Bernd Aldenhoff. Mario del Monaco wie Franco Corelli

hätten Anwärter auf die Partie sein können, sind aber das Wagnis nicht eingegangen – so wenig wie Plácido Domingo: „Ich fürchtete, nicht alle Waffen eines Heldenentens einsetzen zu können“. Ihm wurde der Traum schließlich im Studio erfüllt. Domingo hat lange um Wagner gekämpft, und sein größter Kombattant war die deutsche Sprache. Das Problem lag weniger in der Artikulation des Textes, welche die Verständlichkeit sichert, sondern in der

Aussprache. Er hat die Partie zwischen dem 23. November 2004 und dem 9. Januar 2005 für EMI aufgenommen. Die Bewältigung der physischen Anforderungen ist im Studio nur scheinbar leichter. Gewiss, Fehler können korrigiert werden und der Regler für die Klangbalance sorgen. Die Belastung bei Aufnahmen liegt darin, dass um der „Perfektion“ willen gerade die schwierigsten Passagen oft wiederholt werden müssen, weil die Mikrofone jeden matten, jeden scharfen, jeden tremolierenden Ton zum Fehler vergrößern.

Antonio Pappano, der famose Dirigent der Aufnahme, berichtete, dass Domingo und seine Partnerin Nina Stemme oft stundenlang gefordert wurden. Die Produktion, so sagte er, habe „nichts mit einer Aufführung zu tun“. Tausend Partikel mussten zusammengefügt werden, um die Illusion der Werkeinheit zu erzeugen. Wie schon in früheren Aufnahmen hat Domingo Mühe, rasche

dialogische Passagen idiomatisch zu singen, dem Wort Relief zu geben. Erstaunlich bei einem Tenor von über sechzig sind jedoch die betörend klingenden lyrischen Phrasen, etwa in der Trank-Szene des ersten Aktes oder dem Liebesduett. Bewunderungswürdig ist auch der Ausdrucksmut, selbst die Ausdruckswut in den Fieberekstasen. Hier singt er mit der Energie eines jung-vitalen Sängers. Und doch hat seine Darstellung den Charakter eines synthetisierten technischen Artefakts: eines Töne-Mosaiks.

Es scheint, als wären die Aufnahmebedingungen für die viel gerühmte Nina Stemme nicht ideal gewesen. Nach der Bayreuther Aufführung wurde sie nach einer Umfrage der „Opernwelt“ zur Sängerin des Jahres gewählt. Sie ist eine eindringliche, wenn auch nicht immer ganz stetig singende Isolde. In sanften, lyrischen Phrasen – „Er sah mir in die Augen“ – ist zu erkennen, dass der Ton

nicht flutet, sondern dass der Atem zurückgehalten wird, während die Ausbrüche im Abschnitt ab „O blinde Augen“, ganz anders als in der Übertragung aus Bayreuth, angestrengt klingen. Eine milde Enttäuschung. Prachtvoll der Marke von René Pape, solide die Brangäne von Mihoko Fujimara, enttäuschend matt der Kurwenal von Olaf Bär. Für „Star-Turns“ sind Ian Bostridge und Rolando Villazón als Hirte und junger Seemann aufgeboten.

In der besten aller Wagner-Welten würden wohl Furtwängler oder Carlos Kleiber dirigieren. Isolde wäre Frida Leider oder die junge Kirsten Flagstad; Tristan ein sorgfältig vorbereiteter Lauritz Melchior oder doch Jon Vickers; Kerstin Thorborg oder Christa Ludwig wären Brangäne; Hans Hotter noch vor Herbert Janssen ein idealer Kurwenal; Alexander Kipnis, Karl Ridderbusch oder Kurt Moll kämen für Marke in Frage. ■



KENDLINGER

Neuerscheinungen 2010/2011



NEU

Aus der Neuen Welt - Hoffner - Figaro-Ouvertüre
CD 982 ab Oktober 2010



ab 12.11.

New Year's Concert 2011
CD 983 ab 12. November 2010



ab 11.2.

Kendlinger - Die schönsten Opernchöre II
CD 984/DVD 985 ab 11. Februar 2011

► Ab 30. 12. auf Europatournee - Audio/Video auf www.dacapo.at

