



## Glucks Assistent

**C**hristoph Willibald Gluck war der Star-komponist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er konnte sich vor Aufträgen nicht retten, gestand aber in einem privaten Brief, das „Faullenzen“ sei nunmehr „sein einziges Vergnügen“. 1784 brachte er trotzdem an der Pariser Oper mit großem Tamtam die Oper „Les Danaïdes“ heraus, ließ aber eine Woche nach der Premiere verlauten, nicht er, sondern sein Schützling Antonio Salieri sei der Komponist. Komischerweise nahm man das weder dem alten Gluck noch seinem 33-jährigen italienischen Assistenten übel, der im Reformgeiste seines Mentors seine erste französische Oper ablieferte. Salieri betrieb das Geschäft nicht ungeschickt, ließ den italienischen Bravour-Stil der Barockoper hinter sich, ohne komplett dem unvirtuosen französischen Deklamationsstil zu folgen. Er balancierte geschickt auf einem stilistischen Sowohl-als-auch.

Michael Hofstetters Aufnahme (die erste des Werks seit bald 25 Jahren) ist im Rahmen der Ludwigsburger Schlossfestspiele entstanden. Er setzt auf vordergründige dramatische Eingängigkeit. Seine Interpretation klingt wie der permanent nach außen gekehrte Aufruhr über das unglaubliche Tun des Königs Danaüs, der aus bloßer Staatsräson seine Tochter und deren Bräutigam meucheln lassen will.

Leider leidet bei Hofstetter an vielen Stellen die Präzision: Das Orchester (obwohl um Spieler aus der Alte-Musik-Szene ergänzt) klingt verwaschen, die Chöre doppelt so groß wie tatsächlich besetzt und die Solisten – mit Ausnahme von Sophie Marin-Degor – in eklatanter Weise unfranzösisch-unelegant. Sie traktieren das Libretto und die Musik, als hätten sie es mit dem Oratorium eines deutschen Provinzkantors zu tun.

*Richard Lorber*

**Musik  
Klang**

★★★  
★★

**Salieri**, Les Danaïdes, Sophie Marin-Degor, Hans Christoph Begemann, Christoph Genz, Kirsten Blaise, Wolfgang Frisch, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Michael Hofstetter (2006)  
Oehms/HM 2 CD 4260034869097 (112')

## Schmerzenskind

**P**ariser Schmerzenskinder waren sie beide, der „Don Carlos“ für Giuseppe Verdi ebenso wie „Dom Sébastien, roi de Portugal“ (1843) für Gaetano Donizetti. Assoziativ verbindet sie einiges. Musikalisch lassen etwa das Requiem und der Chor der Inquisitoren im dritten Akt von Donizettis Oper Verdis Autodafé-Szene ahnen. Auch in der Entstehungsgeschichte ähneln die im Original je fünftaktigen Werke einander – der zahllosen Eingriffe bereits vor den jeweiligen Uraufführungen sowie der vielen Umarbeitungen wegen. Für die Erstaufführung 1845 in Wien, wo Donizetti kaiserlicher Hofcompositur geworden war, kürzte der Komponist das Werk radikal (die Wiener wollten eben um zehn zu Hause sein, vermerkte er), doch bezeichnete er diese Version als seine endgültige; freilich zog er Giovanni Ruffinis italienischen Text dem in Wien gespielten deutschen des Leo Herz vor. Dass Gustav Mahler Wendungen aus dem Trauermarsch in seine fünfte Sinfonie aufnahm, zeigt, wie weit Donizetti mit dem „Sébastien“ seiner Zeit vorausgeeilt war.

Das Stück spielt im 16. Jahrhundert zur Zeit Philipps II.; es verbindet das Schicksal Dom Sébastiens, des Königs von Portugal, mit jenem von Zayda, der Tochter des Scheichs Abayaldos, die in Lissabon als Sklavin dient. Der König rettet sie vor dem Scheiterhaufen der Inquisition; als er später im nordafrikanischen Krieg gegen die Muslime verwundet wird, findet sie ihn auf dem Schlachtfeld, pflegt ihn gesund und entdeckt ihre Liebe zu ihm. Durch eine Intrige des Großinquisitors Dom Juam de Sylva, der Portugal an Spanien verhöckern möchte, fallen die Liebenden der Inquisition erneut in die Hände. Bei einem Fluchtversuch kommen sie um. Portugal geht an Spaniens Krone.

„Dom Sébastien“ ist „Don Carlos“ auch darin ähnlich, dass immer wieder geschichtliche Fakten hinter der Folie dichterischer Freiheit durchscheinen. Der historische Dom Sebastião (1554-1578) wollte nach der Befreiung Portugals aus arabischer Herrschaft die Mauren auch in Nordafrika zurückdrängen und fand in der Schlacht von Alcazarquivir den Tod. Da seine Leiche nie gefunden wurde, gab es einige falsche Sebastians (eine Parallele zum falschen Dimitrij in „Boris Godunow“). Von einer Liebesgeschichte des Herrschers mit einer maurischen Sklavin ist freilich nichts bekannt.

1955 beim Maggio Musicale Fiorentino entriss Carlo Maria Giulini das Werk der Vergessenheit – in einer konzertanten Aufführung mit Fedora Barbieri und Gianni Poggi. Doch stützte er sich auf die 1865 von Ricordi publizierte Version von Emanuele



Muzio, die wenig mit dem Original zu tun hat; zudem steuerte der Komponist Vito Frazzi überflüssige Eigengedanken bei. Die Verunstaltung erschien auch auf Schallplatte. Vor neun Jahren brachte das Stadttheater Aachen die Wiener Fassung in einer Bearbeitung des damaligen Aachener GMD, Elio Boncompagni, heraus – die Aufführung in italienischer Sprache wurde aufgezeichnet und erschien bei Kicco Music Milano.

Die vorliegende Aufnahme von Opera Rara, eingespielt 2005 bei konzertanten Aufführungen an Covent Garden, beruht auf der neuen kritischen Edition von Mary Ann Smart und bietet das Material, soweit verfügbar, ungekürzt und mit einigen der in einer Grand Opéra Pariser Machart unvermeidlichen Ballettnummern. Im Mittelpunkt steht Vesselina Kasarova als Zayda, virtuos, stimmlich opulent und fast zu dramatisch für Giuseppe Filianotis Sébastien, einen typischen, freilich nur in der Mittel-lage gut fokussierten Lirico, dem die Stimme in der Höhe ziemlich in den Hals rutscht, wodurch die angestemmt Stratosphären-töne allzu eng klingen. Herausragend neben der Kasarova noch Simon Keenlyside als Zaydas Vater Abayaldos. Carmelo Corrado Caruso wird als in die Handlung integrierter Dichter Camoëns seinem viel versprechenden Namen kaum gerecht, singt die Ballade „O Lisbonne“ eher grob. Mark Elder dirigiert mit routiniertem Zugriff, balanciert das Musikdrama klug aus; das instrumentale Klangbild scheint freilich recht trocken.

*Gerhard Persché*

**Musik  
Klang**

★★★★  
★★★★

**Donizetti**, Dom Sébastien, roi de Portugal; Giuseppe Filianoti, Vesselina Kasarova, Simon Keenlyside, Alastair Miles, Carmelo Corrado Caruso, Robert Gleadow, John Upperton, Andrew Slater, Martyn Hill, Royal Opera Chorus, Orchestra of the Royal Opera House, Mark Elder (2005)  
OR/Note1 3 CD 0792938003320 (177')

## Berg und Schloss

Literaturvertonungen sind dort zweifelhaft, wo durch das Hinzutreten von Musik die intellektuell-reflektive Ebene eines Textes beschnitten wird. Franz Kafkas Texte freilich, welche die Isolation, Deformation und Destruktion des Individuums in surrealistische Bilder fassen, scheinen weit eher geeignet für eine Umsetzung ins Medium Musik, das nicht das Besondere darstellt, sondern das Allgemeine, „doch diese Allgemeinheit nicht in der Abstraktion der Reflexion, sondern in der Konkrektion der Unmittelbarkeit“, wie Kierkegaard es uns hinterließ. Der Roman „Das Schloss“ freilich mag auf den ersten Blick als Opernstoff weniger in Frage kommen, da sein Stilmittel die epische Verbreiterung ist. Dennoch haben ihn in jüngerer Zeit mit André Laporte und Aribert Reimann gleich zwei Komponisten als Grundlage eines Bühnenwerks genommen. Wobei der Belgier Laporte das „ius primae noctis“ für sich beanspruchen darf: Seine Version erlebte ihre Uraufführung 1986 während Gérard Mortiers Intendanz in Brüssel (jene Reimanns kam 1992 an der Deutschen Oper Berlin heraus). Das Werk orientiert sich deutlich an Alban Berg, in der Stationendramaturgie an „Wozzeck“, noch mehr im Sprechgesangstil am Parlando der „Lulu“. Die vorliegende Einspielung unter Alexander Rahbari aus dem Jahr 1995 mit dem intensiven dänischen Bassbariton Bjørn Waag in der Hauptpartie des Landvermessers K. bildet das Zentrum einer als Hommage an den belgischen Komponisten gedachten, von Fuga Libera veröffentlichten Kassette.

André Laporte, 1931 im Oplinter in Brabant geboren, studierte unter anderen bei Flor Peters und Marinus de Jong und trat bei den Darmstädter Ferienkursen mit Pierre Boulez, Bruno Maderna, Luciano Berio, György Ligeti und Mauricio Kagel in Kontakt. Einflüsse dieser Begegnungen manifestieren sich vor allem in Kompositionen wie „Jubilus“ für Blech und Schlagwerk aus dem Jahr 1966, einem Werk, das verschiedene damals avancierte Verfahrensweisen einzubringen sucht, von bestimmten seriellen Verfahrensweisen bis hin zur Aleatorik. So ist etwa die Notation zu Beginn sehr genau, um am Ende sehr frei zu werden. Generell verwandelt sich Laportes Musik Baumaterialien der abendländischen Musikgeschichte an, bringt etwa in „Nachtmusik“ aus dem Jahr 1970 neben Darmstädter Reflexen auch Zitate aus – natürlich – Mozarts „Kleiner Nachtmusik“ ein.

Den historischen Kontext als Ebene von transitorischen Vorgängen (neben jenen von Klang und Form) exponiert auch



„Transit“ für großes Orchester (1979). Die weitere Entwicklung von Laportes Musiksprache in Richtung eines traditionelleren, spätromantisch-frühexpressiven Tonsfalls, wie etwa die Oper „Das Schloss“ ihn spricht, zeigen auch die Ouvertüre „Der ekster op de galg“ („Die Elster auf dem Galgen“, 1989) und schließlich das Concerto grosso für sinfonische Bläser, Celesta und Schlagwerk (2000).

Unter den in dieser Kassette gebotenen Vokalwerken firmiert als aufwendigstes „La vita non è sogno“ („Das Leben ist kein Traum“) nach einem Text von Salvatore Quasimodo, uraufgeführt 1976 in Bologna, hier mit den Solisten Claudio Desderi, John Bröcheler, Roland Bufkens und Michel Lefebvre unter Gianpiero Taverna; interessant durch seinen schillernden Chiaroscuro-Effekt „Testamento de otoño“ („Herbsttestament“) nach einem Gedicht von Pablo Neruda, sowie das A-cappella-Werk „De profundis“ für gemischten Chor von vier bis 16 Stimmen. Die Aufnahmen, sämtlich mit dem Chor und dem Orchester des Flämischen Rundfunks unter diversen Dirigenten, auch dem Komponisten selbst, sind insgesamt freilich von eher dokumentarischem als interpretatorisch herausragendem Rang.

Gerhard Persché

Musik  
Klang

★★★★  
★★★★

**Laporte**, Das Schloss, Jubilus, Nachtmusik, Transit, Fantasia-rondino con terma reale, De ekster op de galg, Concerto grosso, Va vita non è sogno, De profundis, Testamento de otoño; Bjørn Waag, Evgueni Bushkov, John Bröcheler, Roland Bufkens, George-Emil Crasnaru, Claudio Desderi, Dale Duesing, Donald George, Christoph Homberger, Michel Lefebvre, Lena Lootens, Philip Sheffield, Mario Taghadossi, Lucienne van Deyck, Chor und Orchester des Flämischen Rundfunks, Koen Kessels, André Laporte, Vie Nees, Alexander Rahbari, Gianpiero Tavera, Hiroshi Wakasugi (1971-2001) FL/Note1 4 CD 5425005575233 (241')

Paradizo

WWW.PARADIZO.ORG

PRÄSENTIERT

## EINE HOCHZEITSFEIER DER EXTRAKLASSE



### LA PELLEGRINA Intermedii

Musik zur Hochzeit von Ferdinando de Medici  
mit Christine de Lorraine (Florenz 1589)

inkl. Interview-CD (Skip Sempé  
im Gespräch über das Projekt in  
engl. & frz. Sprache)

CAPRICCIO STRAVAGANTE  
RENAISSANCE ORCHESTRA

COLLEGIUM  
VOCALE GENT

Leitung: Skip Sempé



Im Exklusiv-Vertrieb von

NOTE 1

Note 1 Musikvertrieb GmbH

Herdenerweg 25 · 87624 Hohenberg · Tel. 06221/727391

Fax 720381 · info@note-1.de · www.note-1.de



## Atemberaubend

**W**er bis dato das hohe F der Königin der Nacht für den höchsten notierten Sopranon gehalten hat, wird mit dem Virgin-Debüt von Diana Damrau eines Besseren belehrt. Denn Mozarts Antipode Antonio Salieri setzt mit seiner „Europa riconosciuta“ noch einen drauf und verlangt von seiner Sängerin gar ein hohes Fis. In welch stratosphärischen Höhen hier gesungen wird, bleibt dem Hörer der Platte jedoch fast verborgen, derart schwerelos bewegt sich Diana Damrau in diesen stimmlichen Randbezirken. Doch nicht nur das: In den mörderischen Koloraturen der Europa oder Giunia aus Mozarts „Lucio Silla“, den am höllischsten verzierten Partien des Salzburger Meisters, ist jeder einzelne Ton zu hören. Wie Perlen auf einer Schnur glitzern die Kaskaden bei nahezu perfekter Rundung der Töne. Dass ihre Stimme nicht zu den wärmsten und klangschönsten gehört, liegt in der Natur ihrer Stimm Lage und ist angesichts ihrer technischen Meisterschaft eine „qualité négligable“.

Natürlich darf auf dem Album auch die Paraderolle der Sängerin nicht fehlen, die schon erwähnte Königin der Nacht, wurde diese in den ersten Jahren ihrer Karriere doch zu so etwas wie einer Visitenkarte für den neuen Stern am Sopranhimmel. Eine kleine Randnotiz: Im November nimmt sie endgültig Abschied von der Partie. Zusammen mit dem energiegeladenen Originalklangkörper beweist Diana Damrau, dass auch ein hoher Koloratursopran mit erstaunlicher Attacke und Volumen singen kann. In den beiden Arien der sternflamenden Königin bleiben daher keine Wünsche offen. Mit instrumentaler Perfektion wird jeder Vorschlag aufs Genaueste exerziert, jedes Ornament sauber ausgeformt und jeder Spitzenton exakt angesetzt. Das ist nicht nur atemberaubend, sondern hat auch interpretatorisches Feuer.

Björn Woll

**Musik  
Klang**

★★★★★  
★★★★★

**Arie di bravura** von Mozart, Salieri und Righini; Diana Damrau, Le Cercle de l'Harmonie, Jérémie Rhorer (2007)  
Virgin/EMI CD 0094639525027 (68')

## Geschüttelt, nicht gerührt

**V**eröffentlicht Cecilia Bartoli ein neues Album, sind die Erwartungen groß. Nach den Pioniertaten mit den Konzeptalben zu Salieri oder den italienischen Oratorien fragt man sich gespannt, was die quirlige Italienerin wohl dieses Mal aus der Mottenkiste der Musikgeschichte ausgegraben hat. Einen ersten Hinweis darauf erhält man auf dem Cover der CD: In goldenen Lettern prangt dort der Name „Maria“. Aus dem Booklet erfährt man dann, dass es sich um einen Tribut an eine berühmte Sängerin handelt. Doch nicht Maria Callas ist gemeint. Vielmehr gilt Bartolis Reverenzweisung der Mezzosopranistin Maria Malibran, der wohl berühmtesten Sängerin des 19. Jahrhunderts.

Der Vergleich mit Callas wird jedoch nicht nur durch den gemeinsamen Vornamen geschürt. Blickt man auf die Titelliste der versammelten Arien, finden sich zwischen den für Bartoli-Platten typischen Weltersteinspielungen auch drei zentrale Callas-Partien: Amina aus der „Nachtwandlerin“, Elvira aus den „Puritanern“ sowie Norma. Alle drei stammen sie aus der Feder Vincenzo Bellinis, und alle drei wurden sie für Giuditta Pasta komponiert, eine Zeitgenossin Maria Malibrans. Beide Sängerinnen hat man zu ihrer Zeit als Soprane bezeichnet, obwohl man sie nach heutigem Verständnis als Mezzosoprane einordnen würde. Daher sind viele der Rollen gleichermaßen für Soprane wie Mezzosoprane zugänglich.

Doch Bartolis Interpretationen unterscheiden sich nicht nur durch das unterschiedliche Stimmfach von Callas' Darstellung. War die Griechin eine Meisterin im Gebrauch des Rubato, mit dem sie den architektonischen Aufbau einer Phrase gestaltete, ist der Gesang Bartolis von einem nervösen Ausdruckswillen gekennzeichnet. Selbst in Elviras „O rendetemi la speme“, diesem düster-elegischen Gesang, flackert und bebzt die Stimme, ist der Legato-Fluss nicht glatt, sondern eher zitterig. Gleiches lässt sich bei vergleichendem Hören über die Koloraturen der beiden Damen sagen. Ist bei Callas jeder Ton der fallenden Skalen vollendet ausgeformt bei gleichzeitig perfekter Anbindung an den nächsten, gleicht Bartolis Verzierungstechnik eher einem Juchzen und Glucksen – in einem Bond-Film würde es heißen „geschüttelt, nicht gerührt“.

Diese Eigenarten, die Teil ihres Personalstils sind und ihren Aufnahmen den Stempel des höchst Individuellen aufdrücken, sind auch aus der Stimme selbst zu erklären.



Bartolis Mezzo gehört nicht eben zu den voluminösen Organen unserer Zeit, und sein Sinnenreiz offenbart sich weniger im breit strömenden Legato, das nicht unbedingt zu den Stärken der temperamentvollen Römerin gehört. Ihre Stärke liegt vielmehr in der Flamboyanz ihrer Darstellung, die krude Dynamikwechsel ebenso wenig scheut wie verhauchte Töne oder bewusste Registerunterschiede – teilweise bis an die Grenze zum Manierismus. Während Callas ein Spiegel archetypischer Gefühlswelten war, sind Bartolis Interpretationen höchst individuelle Einzelschicksale – man vergleiche nur die Trillerketten in Aminas „Ah! Non giunge“.

Kann diese Art der Darstellung bei den großen romantischen Heldinnen durchaus zu Kontroversen führen, ist sie in den außergewöhnlichen Kompositionen von Manuel García, Maria Malibran oder der Variationenarie von Hummel das Pfund, mit dem die Sängerin wuchern kann. In Manuel Garcías Flamenco-Kabinettsstückchen etwa, in dem die Stimme der Diva im Wettstreit mit den Kastagnetten lodert. Ebenfalls ein idealer Tummelplatz für den ausgeprägten Humor der Sängerin ist Hummels „Air“. Mit Freude an der reinen Virtuosität jodelt sie sich im wahrsten Sinne des Wortes durch die einzelnen Variationen. Noch einen drauf setzt sie dann in „Rataplan“, einem Virtuosenstück aus der Feder Maria Malibrans. Mit einem Höchstmaß an humoristischem Einsatz bringt sie die endlos rollenden R und die glossolalischen Textfragmente zum Klingen. Hier ist er in seiner Reinform zu hören, der spezielle Bartoli-Ton. Und für diesen liebt man sie – oder eben nicht.

Björn Woll

**Musik  
Klang**

★★★★★  
★★★★★

**Maria:** Arien von Bellini, Hummel, Mendelssohn, Halévy, Pacini, Persiani, García, Malibran und Rossi; Cecilia Bartoli (Mezzosopran), Celso Albello (Tenor), Luca Pisaroni (Bassbariton), Maxim Vengerov (Violine), International Chamber Soloists, Orchestra La Scintilla, Adam Fischer (2007)  
Decca/Universal CD 0028947590774 (80')

## Was für ein Anfang!

**D**ass aller Anfang schwer ist, möchte man hier nun wirklich kaum glauben. Denn alles geht Fritz Wunderlich auf wunderbare Art leicht von den Lippen. Seine Stimme sitzt prächtig, der Gesang strömt in ebenmäßigem Legato, das Timbre hat einen exquisiten Verwöhnklang, und die Diktion ist von einer derart feinschmeckerischen Eleganz, als ließe er die einzelnen Wörter im Munde zergehen.

Doch von Anfang an: Ende September 1955, mit 25, begann Fritz Wunderlich seinen Fünfjahresvertrag an der Oper in Stuttgart. Kleine „Wurzen“ waren sein tägliches Bühnenbrot, bis er am 18. Februar 1956 die Chance erhielt, für Josef Traxel als Tamino einzuspringen. Er bestand die Feuerprobe und hatte Erfolg. Das scheint sich in der Branche herumgesprochen zu haben, denn bereits im August flog er nach Berlin, wo er vom Europäischen Phono- und Buchclub Stuttgart zu einer ersten Schallplattenaufnahme erwartet wurde.

Auf dem Programm stand keine seiner kleinen Rollen, auch kein Mozart, sondern der Rodolfo aus „Bohème“, von der ein Querschnitt eingespielt wurde. Eigentlich ein Wahnsinn, und man weiß im Rückblick nicht, was man mehr bewundern soll, Wunderlichs wohlklingendes „Wie eiskalt ist dies Händchen“ oder aber die Tatsache, dass ihm dieses frühe Puccini-Abenteuer nicht gleich den Hals gekostet hat. In den nächsten zwei Jahren folgten weitere Querschnitte: Raymonds „Maske in Blau“, „Butterfly“, „Cavalleria rusticana“ und „Zauberflöte“. Dazu romantische Lieder und leichte Evergreens, Operettenszenen und populärer Barock.

Bis zu „Tosca“ und „Turandot“ wagte er sich in einzelnen Arienaufnahmen vor und zum Duca in Verdis „Rigoletto“. Sicher, nicht alles gelang. Das hohe B am Ende der ersten Cavaradossi-Arie wird bestenfalls knapp angetippt, und überhaupt singt er Puccini manchmal mit einem verstohlenen Seitenblick in Richtung „Land des Lächelns“. Auch dem hohen H am Schluss der „Weiberherzen“ im „Rigoletto“ fehlt die nötige vokale Standkraft.

Dennoch, was für Dokumente! Sie zeigen die Anfänge Wunderlichs und zeigen, dass er nie ein Anfänger im eigentlichen Wortsinne war. Seine jugendlich helle Stimme setzt er mit Feingefühl und großem gestalterischen Impetus ein. Vor allem fällt sein stilistischer Ernst auf, besonders dort, wo das Seichte gleichsam in Griffweite liegt, etwa in „Selig sind, die Verfolgung leiden“ aus Kienzls „Evangelimann“. Zudem, wer singt



Pinkertons „Bimba dagli occhi“ (da hier ausnahmslos deutsch gesungen wird: „Mädchen, in deinen Augen liegt ein Zauber“) mit einer derart zarten und gleichzeitig verführerischen Klangeleganz? Vielleicht der junge di Stefano.

Wunderlichs Kunst besteht darin, auf alles Gekünstelte zu verzichten. Mit sicherem Instinkt lässt er sich von der Musik und dem gesungenen Wort leiten. Wenn er singt, scheint jener Schleier der „Interpretation“, der nur zu oft zwischen der Musik und dem Zuhörer hängt und diesem die Sicht auf das Wesentliche verhüllt, wie weggezogen. Denselben Eindruck gewinnt man von der optimalen klangtechnischen Wiederaufbereitung dieser Aufnahmen. Die Sängerinnen und Sänger stehen relativ nahe am Mikrofon, so dass sich akustisch eine lebendige Präsenz einstellt.

Und noch etwas: Diese Aufnahmen zeigen einmal mehr, dass Wunderlichs singuläre Gesangkunst bis auf den heutigen Tag keinerlei Patina angesetzt hat und seine hohe Kunst der Interpretation in keiner Phrase altlich oder verstaubt wirkt. Das fällt besonders im Vergleich zu einigen der hier mitwirkenden Sängerkolleginnen und -kollegen auf, Horst Günter etwa oder Trude Eipperle (bewusst ausnehmen möchte ich indes Agnes Giebel, als Pamina eine rare Traumbesetzung), und beweist, wie einzigartig Fritz Wunderlich von allem Anfang an war.

Werner Pfister

**Musik**  
**Klang**



### Fritz Wunderlich – Die frühen Jahre:

Werke von Puccini, Händel, Flotow, Lortzing, Kienzl, Verdi, Donizetti, Mascagni, Liszt, Tschairowsky, Giordani, Roland, Curtis, Clewing, Winkler, Capua, Lara, Raymond, Strauß, Millöcker, Zeller, Kálmán, Künneke, Lehár, Mozart, Schubert, Schumann und Brahms; Fritz Wunderlich (Tenor), verschiedene Sänger, Orchester und Dirigenten (1956-58)  
Sony BMG 5 CD 0886970979429 (351')

## DER GROSSE BACH



CD-80692

### Simone Dinnerstein Goldberg Variationen

Ihr sensationelles Debüt -

**... eine unverkennbare Handschrift: voller Farben und Emotionen!**  
(New York Times)

Konzerte:

- 22.11. Berlin, Philharmonie
- 08.12. Dresden, Kulturpalast
- 09.12. Dresden, Kulturpalast

**TELARC®**



CD-83671

### Jacques Loussier Plays Bach – Encore! (2CD)

Ob im legendären Trio, oder mit dem Prager Kammerorchester – diese Doppel-CD zum Sonderpreis mit bisher unveröffentlichten Aufnahmen stellt das aussergewöhnliche Talent von „Johann Sebastian Jacques“ unter Beweis.

Konzerte:

- 14.11. Dresden, Schauspielhaus
- 30.11. Frankfurt, Alte Oper

music@in-akustik.com

www.in-akustik.com

**inakustik**

KABEL | LAUTSPRECHER | MUSIK