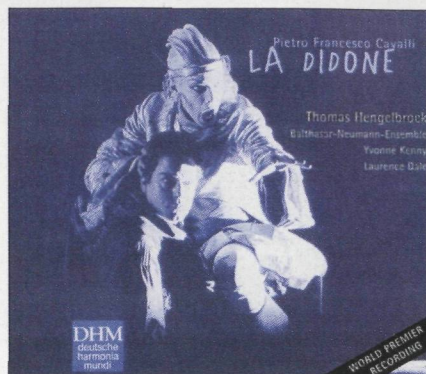




Cavalli unter Hochdruck

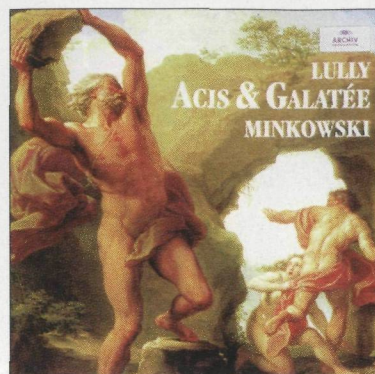
Francesco Cavalli (1602-1676) Oper „La Didone“, die Geschichte der Dido, jener Königin von Carthago, die auf tragische Weise mit dem Untergang von Troja verbunden ist, ist nur in einer einzigen Quelle überliefert. Sie enthält die textunterlegten Gesangspartien, die Baßlinie und einige drei- und fünfstimmige Ritornelle. Um das Werk für eine Aufführung zurückzugewinnen – der Aufnahme liegt eine Koproduktion der Schwetzingen Festspiele und der Staatsoper Berlin zugrunde –, mußte die Partitur rekonstruiert werden. Thomas Hengelbrock entschied sich für eine mittelgroße Besetzung mit dem seinerzeit gebräuchlichen Instrumentarium. Gemeinsam mit Detlef Bratschke, der die Accompagnati stilistisch fragwürdig ausarbeitete, war er bemüht, die Vielfalt der Formen und ihren Ausdrucksreichtum zu berücksichtigen.

Das ist nur bedingt gelungen. Wohl kann man hören, daß Cavalli genial die Tiefen und Untiefen der menschlichen Seele nachzeichnet, doch wird der Gesamteindruck durch Hengelbrocks sehr dramatische Auffassung geprägt. Er verzichtet bisweilen auf den Schönklang und vertritt eine fragwürdige Ästhetik, die wohl für die Bühne, doch nicht im bildlosen Medium einen Sinn ergibt. Der über weite Strecken forcierte Rezitativstil macht das Zuhören mühsam, um nicht zu sagen unerquicklich. Die Arien beziehungsweise Ariosi sind häufig zu unruhig, die enorm schnellen Tempi und eine angespannte, unnatürliche Stimmlage führen zwangsläufig zu Intonationsproblemen. Zudem sind fast alle Schlüsse viel zu abrupt gestaltet.

Ingeborg Allihn

Interpretation: ★★★
Klang: ★★★★★

Cavalli, La Didone; Yvonne Kenny, Laurence Dale, Balthasar-Neumann-Ensemble, Thomas Hengelbrock
 DHM/BMG 2 CD 77354 (142'24") DDD
 Aufnahmedatum: 1998



Hinreißendes Meisterwerk

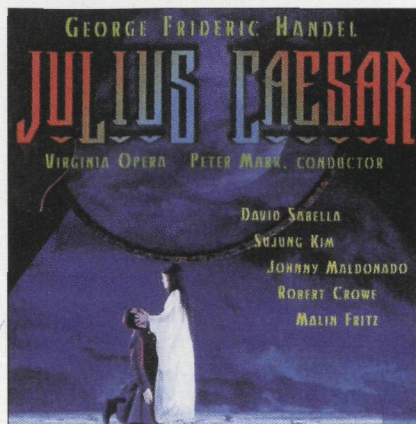
Sicherlich nicht ohne Hintergedanken dürfte Lully 1686 seine heroische Pastorale „Acis et Galatée“ für den französischen Thronfolger komponiert haben. Ludwig XIV. hatte nämlich kaum mehr Interesse an den dramatischen Werken seines Günstlings gezeigt, worauf der Textdichter im Prolog geschickt anspielt. Letztlich stellt so das gesamte Werk eine Bitte um die Gunst des Sonnenkönigs dar. Lullys meisterliche Nuancierung von Text und Affekt bietet den Sängern auch neben den beiden Höhepunkten (2. Akt, 5. Szene; 3. Akt, 7. Szene) zahlreiche gestalterische Möglichkeiten. Ein Nivellieren der vom Komponisten vorgegebenen Nuancierungen würde allerdings unweigerlich zur Langleweile führen.

Marc Minkowski hat bereits mit seiner Aufnahme des „Phaëton“ (Erato) wertvolle Erfahrungen sammeln können. Selbst die kleinen Rollen besetzt er hochkarätig mit Sängern, die mit der französischen Oper wohlvertraut sind und die hörbar Gefallen am Gestalten ihrer Partien haben. Die Musiciens du Louvre trumpfen in gewohnt souveräner Weise mit der notwendigen Spielfreude auf, so daß insgesamt kaum ein Wunsch offen bleibt. Für die Rehabilitation des immer noch unterschätzten französisierten Italieners dürfte hiermit ein weiterer wichtiger Schritt getan sein.

Reinmar Emans

R Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Lully, Acis et Galatée; Monique Simon (Diane), Françoise Masset (Scylla, Dryade), Thierry Félix (Neptune, Sylvain), Mireille Delunsch (Aminie, L'Abandonance), Jean-Louis Meunier (Comus), Howard Crook (Apollon, Télème), Jean-Paul Fouchécourt (Acis), Véronique Gens (Galatée), Rodrigo del Pozo (Tircis), Laurent Naouri (Polyphème), Chœur des Musiciens du Louvre, Musiciens du Louvre, Marc Minkowski
 DGA 2 CD 453 497 (106'40") DDD
 Aufnahmedatum: 1996



The American Way of Händel

Vier Händel-Gesamtaufnahmen, die außer der Herkunft aus den Vereinigten Staaten wenig gemeinsam haben: Drei unbekannten Opern steht eines der meistgespielten Werke gegenüber, die Aufnahmen unterscheiden sich stark hinsichtlich Aufführungspraxis, Instrumentarium und Qualität.

Zunächst „Giulio Cesare“: Diese Oper ist bereits mehrfach aufgenommen worden, darunter zweimal in historischer Aufführungspraxis. Die Neuaufnahme dokumentiert eine Bühnenproduktion (Virginia Opera, 1997). An jedem vergleichbaren Theater würde man dergleichen mit Respekt aufnehmen: Der Orchesterklang ist schlank, für die Kastratenpartien werden drei sehr unterschiedliche Counter-tenöre aufgeboten, die Dacapos werden nicht nur ausgeführt, sondern sogar kräftig verziert. Jedoch wird mit fast metronomischem Gleichmaß und wenig akzentuiert musiziert; Phrasierung und Artikulation sind kaum ausgearbeitet; das Orchester ist nur von mittlerer Qualität, das Continuospiel langweilig und phantasielos; die Verzierungen zeugen mehr von Willkür als von stilistischem Feingefühl und werden technisch nicht immer überzeugend bewältigt; die Sängerleistungen bewegen sich zwischen recht ordentlich (Sujung Kim, die auch annehmbar verziert; Malin Fritz, die ihre füllige Stimme zurückhaltend einsetzt; Robert Crowe, ein höhensicherer Sopranist) und mangelhaft (David Sabella in der Titelrolle klingt wie ein vibratogebeutelter dramatischer Mezzo).

Schlimmer kommt es im „Tolomeo“. Diese Oper, mit der Händel sich 1728

Tolomeo

Notes, Plot Synopsis & Translation: John Ostendorf, Peter Castaldi
 What helped to sound the deathknell of Italian opera in England in the 18th century was the premiere, in the weeks before Handel's own April 30, 1728, of a new English-language work, The Beggar's Opera. Those tired of endless, unimpassioned recitative and pompous, imported diva now were boasting that John Gay's home-grown contrivances would bury opera in London. It nearly did. One local song-writer in a popular pamphlet of Polly Peachum (Gay's heroine):
 'Go where you will, the voices still
 Is pretty, pretty Polly,
 There's Madam Fanny, Carol
 And the Madam Canna;
 Likewise Signor Sennio
 Are now abundant!
 George Frideric Handel's 1728 spring season at His Majesty's Theatre offered the powerful Sennio in response. Yet despite the support of the vocal family—King George II in particular—there were many vacant seats. The next offered Italian opera, of 1729, comprising the finest cast of singers ever assembled in 18th century London, headed by Senesino (Tolomeo), Francesco (Elmo) and Cuzzoni (Seleuce).
 The libretto of Nicola Hayn pitted the rivals of ancient Egypt against their under-conquerors on Cyprus and features more substantial size and sheer than Handel managed in Sennio. By all accounts, Tolomeo "should have been a success" (Forster Weinstock, for one). Instead, it can only a meagre seven performances. (Gay's Beggar's Opera enjoyed a 90-night run in its first season.)
 Handel himself expressed much faith in his score: unlike Sennio which he abandoned after 1728, he revised Tolomeo twice in subsequent seasons (1730 and 1733) with greater success than in its premiere. He published "Tolomeo" first from the score in September 1738, as well as an arrangement of Admetus' principal song for flute and keyboard.
 Sung by the public indifference, Handel pulled Tolomeo from the stage in late May and

unmittelbar der neuen Konkurrenz durch die „Beggar's Opera“ stellen mußte, war infolge eines dramatisch wenig wirkungsvollen Librettos und der noblen Zurückhaltung ihrer Musik einer der größten Mißerfolge seiner Laufbahn. Ihre Qualitäten einzuschätzen fällt schwer angesichts einer Aufnahme, der nicht nur im Hinblick auf die Aufführungspraxis einnehmende Eigenschaften weitgehend fehlen. Mechanisch ticken die Tempi, zusätzlich akzentuiert durch ein sehr vordergründiges Cembalo; der Orchesterklang ist dünn, das Spiel unpräzise, die Intonation mehr als mangelhaft; das Ensemble besteht weitgehend aus unausgereiften, uncharakteristischen Stimmchen (Jennifer Lane einmal aufgenommen); das Klangbild ist pauschal und mit endlosem Kirchenhall unterfüttert. Wer das Stück kennenlernen will, ist mit der soeben erschienenen Aufnahme von den Händel-Festspielen Halle besser bedient.

Viel besser steht es um „Imeneo“, Händels vorletzte Oper, bei der Uraufführung ebenfalls glatt durchgefallen, ist ein unterschätztes Meisterwerk: Die üblichen Liebeshändel über Kreuz werden von Händel in eine wenig aufwendige, aber mit ihrem durchgängigen melancholischen Unterton ungemein reizvolle Musik gekleidet. Ein leidlich stilkundiges Ensemble ist versammelt, wenngleich auch hier einige Verzerrungen zweifelhaft wirken, etwa wenn die Koloratur Sopranistin Beverly Hoch, der durchaus auch innige lyrische Töne zur Verfügung stehen, im Dacapo regelmäßig in Königin-der-Nacht-Sphären abhebt. „A fine light voice“, wie man sie Händels Primadonna, der „Francesina“, nachrühmte, besitzt auch Julianne Baird, wenngleich ihr rasches Vibrato nicht jedermanns Geschmack sein dürfte: ein agiler Sopran, in der hohen Lage hell und klar, in der mittleren und tiefen reizvoll verschleiert. D'Anna Fortunato bietet als Tirinto einen fülligen, warm timbrierten Mezzo, den sie zumeist diszipliniert auf Linie hält,



eine Qualität, die John Ostendorf ein wenig abgeht. Lebhaft gestaltete Rezitative; ein Continuospiel, das zwar weniger fischblütig als in den oben genannten Aufnahmen, aber keineswegs befriedigend ausfällt, und ein auf alten Instrumenten musizierendes Orchester, das zwar den stilistischen Anforderungen einigermaßen gerecht wird, aber durch strähnigen Klang und manche Unsauberkeit irritiert: gemischte Eindrücke bei dieser schon 1986 entstandenen, jetzt wiederveröffentlichten Aufnahme. Sänger und Instrumentalisten haben mit einer staubtrockenen Akustik zu kämpfen, die jeden kleinen Mangel gnadenlos bloßstellt; hinzu kommt starkes Grundrauschen.

Zehn Jahre jünger, doch mit in etwa dem gleichen Team eingespielt ist der „Faramondo“. Hier wählte man eine Kirche als Aufnahmeort. Der enorme Hall stellt eine arge Beeinträchtigung dar. Die Aufnahme weist ähnliche Vorzüge auf wie die des „Imeneo“, doch handelt es sich bei dem in der heidnischen Vorzeit angesiedelten „Faramondo“ um ein anspruchsvolleres, umfangreicheres, dramatischeres Werk. Da paßt es gut, daß sich zwei der Protagonisten mit deutlich gereiften stimmlichen und gestalterischen Fähigkeiten präsentieren: D'Anna Fortunato und Julianne Baird bleiben ihren Rollen nichts schuldig, weder die Bravouren noch den innigen Ausdruck und das temperamentvolle Aufbegehren. Ein besonderes Vergnügen sind Julianne Bairds souveräne Verzerrungen. Auch das übrige Ensemble kann sich hören lassen: Jennifer Lane, deren Stimme in der sehr tief liegenden Altpartie gut zur Geltung kommt; der helle leichte Sopran von Mary Ellen Callahan; der kraftvolle, doch hinreichend bewegliche Baß von Peter Castaldi; einzig Drew Minter fällt ab, blaß und temperamentarm hat er bei dieser Contralto-pro-fundo-Partie zudem Probleme mit dem Registerwechsel. Der Orchesterklang fällt diesmal etwas pauschal aus.

Ingo Dorfmueller



Giulio Cesare
Interpretation: ★★
Klang: ★★

Tolomeo
Interpretation: ★
Klang: ★

R Imeneo
Interpretation: ★★★
Klang: ★★

R Faramondo
Interpretation: ★★★
Klang: ★

Händel, Giulio Cesare; David Sabella (Cesare), Sujung Kim (Cleopatra), Johny Maldonado (Tolomeo), Malin Fritz (Cornelia), Robert Crowe (Sesto), Virginia Opera, Peter Mark
 Koch 2 CD 3-7406 DDD
 Aufnahmedatum: 1997

Händel, Tolomeo; Jennifer Lane (Tolomeo), Brenda Harris (Seleuce), Andrea Matthews (Elisa), Mary Ann Hart (Alessandro), Peter Castaldi (Araspe), Manhattan Chamber Orchestra, Richard Auldon Clark
 Vox/Fono 3 CD 3 7530 (160'14") DDD
 Aufnahmedatum: 1995

Händel, Imeneo; John Ostendorf (Imeneo), Julianne Baird (Rosmene), D'Anna Fortunato (Tirinto), Beverly Hoch (Clomiri), Jan Opalach (Argenio), Brewer Chamber Orchestra, Rudolph Palmer
 Vox/Fono 2 CD X 5135 (112'38") DDD
 Aufnahmedatum: 1986

Händel, Faramondo; D'Anna Fortunato (Faramondo), Julianne Baird (Clotilde), Drew Minter (Gernando), Jennifer Lane (Rosimonda), Mary Ellen Callahan (Adolfo), Peter Castaldi (Gustavo), Brewer Chamber Orchestra, Rudolph Palmer
 Vox/Fono 3 CD 3 7536 (170'14") DDD
 Aufnahmedatum: 1996



Erster Triumph der ehelichen Liebe

Gleich mit ihrer ersten Opernproduktion wagen Dabringhaus und Grimm eine Ausgrabung.

Zwei Wiederbelebungsversuche früher Entwicklungsstufen des „Fidelio“ verzeichnete bislang der Schallplattenkatalog. Der ältere, 1976 von Herbert Blomstedt (Berlin Classics) eingespielte, präsentiert die verschollene dreiaktige Ur-„Leonore“ (1805), die Erich Prieger um die Jahrhundertwende rekonstruierte, Richard Strauss 1905 am Berliner Königlichen Opernhaus auf die Bühne brachte und Willy Hess 1966 in das Supplement seiner Gesamtausgabe übernahm. Auf ihr basiert John Eliot Gardiners 1996 realisiertes Konzept (Deutsche Grammophon), das, gemäß einer Lesart der Oper als „work in progress“, zusätzlich Elemente aus dem endgültigen „Fidelio“ (1814), aber auch aus einer zweiten, 1806 erstmals gespielten Version verarbeitet.

Diese bereits auf zwei Akte reduzierte Fassung erstellte Beethoven bereits kurze Zeit nach der glücklosen Wiener Uraufführung am 20. November 1805. Nur zwei kurze Stücke, den Auftrittsmarsch des Pizarro und das Rezitativ zur Florestan-Arie, schrieb er komplett neu, außerdem die Ouvertüre, die heute als die dritte gezählt wird. Der Großteil seiner Revision bestand in Fehlerkorrekturen sowie in Differenzierungen von Klang, Instrumentation und Ausdruck. Hauptziele der Arbeit waren Kürzung und Konzentration.

In dieser neuen Form hatte das Werk am 29. März 1806 Erfolg, doch überwarf sich Beethoven mit dem Intendanten und zog es nach der zweiten Aufführung zurück. Er ließ einen Klavierauszug drucken und bot es verschiedenen anderen Theatern an, unter anderem 1807 in Prag. Vermutlich in diesem Zusammenhang gelangte eine von

Beethovens Hauptkopist geschriebene Partitur mit autographen Eintragungen des Komponisten in die Goldene Stadt, wo sie 1870 von Smetana dirigiert und dann dem Vergessen anheimgegeben wurde. Maßgeblichen Anteil daran hatte der Sänger Joseph August Röckel, der Florestan von 1806, der die in allen Entstehungsgeschichten kolportierte Mär in die Welt setzte, Beethoven habe die Umarbeitung lediglich unter Druck von Freunden vorgenommen, wobei freilich übersehen wurde, daß er 1814 beim „Fidelio“ an genau denselben Stellen weiter kürzte.

Erst vor zwanzig Jahren wurde die einzige zusammenhängende Quelle der zweiten „Leonore“ in Prag wiederentdeckt. Helga Lühning nahm sich ihrer an und veröffentlichte sie im Rahmen der Gesamtausgabe des Bonner Beethoven-Archivs. Im vergangenen Jahr in der Beethoven-Stadt erstmals konzertant zu hören, wurde sie bei dieser Gelegenheit sogleich produziert und liegt jetzt als Gesamteinspielung vor. Erstmals aufgenommen wurde dabei auch der komplette, von Joseph Sonnleithner verfaßte und von Beethovens Jugendfreund Stephan von Breuning dramaturgisch geschärfte Librettotext samt allen gesprochenen Dialogen. Mitglieder des Bonner Schauspiels bewahren sie unter der Regie ihres Generalintendanten Manfred Beilharz vor sing- und hörspielhafter Platttheit und hauchen ihnen dramatisches Leben ein.

Pamela Coburn gestaltet mit ihrem in der Höhe äußerst schlanken und kompakten Sopran eine mehr lyrische als dramatische Leonore, deren Gefühlsausbrüche geradezu verinnerlicht wirken. Dergestalt rückt ihre Partie, wie besonders aus den homogenen

Duettpassagen erhellt, in die Nähe der Marzeline von Christina Neidhardt-Barbaux, die, bei instrumentaler geschlossener Mittellage, zu einem unnatürlichen Aufmachen neigt. Mark Baker versteht seinen voluminösen Florestan mit amerikanischem Akzent und einigen herzerweichenden Schluchzern. Herausragend der durch alle Lagen gleichmäßig sonore und die kleinbürgerliche Charakteristik seiner Rolle bestens ausfüllende Victor von Halem als Rocco, zu dem man wohl keinen extremeren Widerpart als den finsternen Jean-Philippe Lafont hätte aufstellen können.

Der ehemalige Hauptstadtklangkörper begleitet aufmerksam und farbenreich, spielt sich aber mit dieser Interpretation bei-leibe nicht in die „Spitzenklasse der deutschen Orchester“ (Booklet). Einzelne Gruppenleistungen (Hörner, Fagotte) wären hier anzusiedeln, kontrastieren allerdings mit eher provinziellen Ungereimtheiten in den hohen Streichern und nicht immer auf den Punkt gebrachten Einsätzen. Man wird sich zumindest fragen lassen müssen, ob es sinnvoll war, einen Dirigenten mit dieser Einspielung zu beauftragen, der vorher noch nie einen „Fidelio“ geleitet hat, wenn sich gleich Marc Soustrot diese „naive und spontane Herangehensweise“ als Pluspunkt anrechnet.

Als über jeden Zweifel erhaben erweist sich auch bei einem solchen Großprojekt die Produktionsphilosophie von Werner Dabringhaus und Reimund Grimm (vgl. FF 8/98, S. 20-24). Um die Beethovenhalle, nach dem Krieg für den Bundestag gebaut und mit einer entsprechend problematischen Akustik ausgestattet, schallplattenfähig zu machen, ließen sie die gesamte Bestuhlung entfernen, so daß der durchgehende Parkettboden zum Träger eines natürlichen Raumklangs wird.

Jörg Hillebrand

R Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Beethoven, Leonore oder Der Triumph der ehelichen Liebe; Pamela Coburn (Leonore), Mark Baker (Florestan), Jean-Philippe Lafont (Pizarro), Victor von Halem (Rocco), Christine Neithardt-Barbaux (Marzelline), Benedikt Kobel (Jaquino), Eric Martin-Bonnet (Fernando), Kölner Rundfunkchor, Orchester der Beethovenhalle Bonn, Marc Soustrot MDG/Naxos 2 CD 337 0826 (145'32") DDD Aufnahmedatum: 1997



Alternative Liebestode

Hector Berlioz, ein Bewunderer Shakespeares, hat Vincenzo Bellinis „I Capuleti e i Montecchi“ als **Travestie bezeichnet; und wenn ein Komponist, so war er es, der mit seiner dramatischen Sinfonie „Roméo et Juliette“ das Drama aktualisiert hat.**

Nur bei Bellinis Oper handelt es sich keineswegs um eine Shakespeare-Adaption; vielmehr hat Librettist Felice Romani auf die gleichen literarischen Quellen zurückgegriffen. In der ersten Studio-Aufnahme der Oper unter Giuseppe Patané (1975/76) wurden die Protagonisten von Janet Baker und Beverly Sills gesungen. Zehn Jahre später folgte eine von Riccardo Muti dirigierte Aufführung aus der Londoner Covent Garden Opera mit Agnes Baltsa und Edita Gruberova.

Nun also Roberto Abbado mit einer neuen Produktion, die ganz zugeschnitten ist auf zwei Stars im Hause RCA, die Mezzosopranistin Vesselina Kasarova und die Sopranistin Eva Mei, denen jene Rechte zugestanden werden, die 1832 zum Primadonnen-Anspruch gehörten: Maria Malibran, die sich unterfordert fühlte, substituierte das Finale aus der fünf Jahre zuvor geschriebenen Oper von Nicola Vaccai. Die fast halbstündige Szene wird der Aufnahme auf einer dritten CD gleichsam als klingende Fußnote angehängt, dazu eine Cavatine des Romeo, die von Gioacchino Rossini für die Malibran ausgezert worden ist – ein üppiges Dessert zu einem Bellini-Sterne-Menü.

Nach ihren brillanten Mozart-Aufführungen in Salzburg und ihrer glänzenden Rossini-Aufnahme („Tancredi“) erliegt die bewunderungswürdige Vesselina Kasarova der Gefahr, die Partie des Romeo allzu sehr auf einen „hermaphrodite de la voix“

(Gautier über Marietta Alboni) hin zu trimmen. Der Versuch, ihre schimmernd-schöne Mezzo-Stimme abzu-dunkeln, läuft auf eine unnötige Künstelei hinaus – vielleicht auf den Versuch, ähnlich zu klingen wie die maskulinen Alt-Stimmen früherer Epochen (Guerrina Fabbri). Das führt, etwa zu Beginn des ersten Finales, zu klanglichen Übertreibungen von komischer Grandiosität und ist eher ein dramaturgischer Fehler, für den der Dirigent oder der Produzent verantwortlich gemacht werden müßte.

Denn ansonsten bestätigt die bulgarische Sängerin nicht nur ihren Rang als glänzende Virtuosa, sondern auch als suggestive Singdarstellerin. Sie singt Bellinis „Ecco la tomba“ wie Vaccais „E questa il loco“ mit vokalen Finessen, mit klanglicher Phantasie, mit bewegenden pathetischen Farben.

Neben ihr wirkt Eva Mei eher blaß und uninspiriert, klanglich zudem spröde. Dem Klang fehlt die Dolcezza, die den Zauber einer jeden Giulietta – bei Shakespeare, Bellini oder Gounod – ausmacht. Sofern diese Aufnahme den Rückschluß zuläßt, steht der mexikanische Tenor Ramón Vargas an einer Weggabelung – er scheint begriffen, den Weg eines Tenore di grazia zu verlassen. In der Höhe liegt seine schöne, weiche Stimme in der Scena e Cavatina („O di Capello“) nicht mehr auf dem Atem, sie wird unter Druck gebildet. Im Finale des ersten Aktes („Soccorso, sostengo“) liegt ein rauher Schleier über den Cantabile-Passagen des Quintetts. Da auch die beiden Bässe, Umberto Chiummo und Simone Alberghini, nicht geschmeidig singen, fehlt den großen Ensembleszenen ein Quentchen an klanglicher Harmonie.

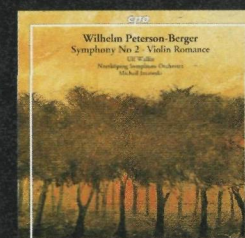
Roberto Abbado gibt seinen Sängern, ohne Spannungsverluste, einen weiteren agogischen Rahmen als Riccardo Muti. Und da der Anhang einen Einblick in eine andere Theaterpraxis erlaubt, ist die klangtechnisch überzeugende Aufnahme durchaus zu empfehlen.

Jürgen Kesting

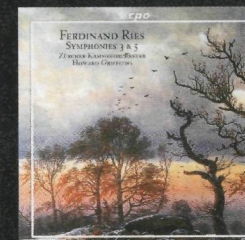
Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Bellini, I Capuleti e i Montecchi; Eva Mei (Giulietta), Vesselina Kasarova (Romeo), Umberto Chiummo (Capellio), Simone Alberghini (Lorenzo), Ramón Vargas (Tebaldo), Münchener Rundfunkorchester, Roberto Abbado RCA/BMG 3 CD 68899 (160'37") DDD

cpo Neuheiten



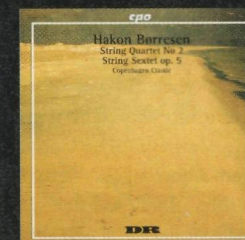
Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942)
Sinfonie Nr. 2 »Sunnanfärde«
(Reise auf dem Südwind)
Violinromanzen
Orientalischer Tanz
Vorspiel zu »Sveagaldrar«
Ulf Wallin, Violine; Norrköping Symphony Orchestra, Michail Jurowski
cpo 999 564-2



Ferdinand Ries (1784-1838)
Sinfonien Nr. 3 & 5
Zürcher Kammerorchester,
Howard Griffiths
cpo 999 547-2



Carl Philipp Emanuel Bach
Lieder & Oden
Klaus Mertens, Bariton
Ludger Rémy, Fortepiano
cpo 999 549-2



Hakon Borresen (1876-1954)
Streichsextett G-Dur
Streichquartett c-Moll
Copenhagen Classic
cpo 999 613-2



Ignaz Holzbauer
Quintette 1 & 2
Sinfonia in G-Dur
Divertimento in D-Dur
Camerata Köln
cpo 999 580-2

Bitte fordern Sie kostenlos den **cpo-Katalog '98** an!
CD-Lieferung auf Rechnung (+ DM 5,90 Versandanteil) durch:

jpc Lübecker Straße 9, D-49124 Georgsmarienhütte
Tel: (01 80) 5 25 17 17 Fax: (0 54 01) 85 12 33
oder direkt in unseren Filialen:
Bielefeld Jahnplatz-Passage Bremen Papenstraße 2-4
Göttingen Barfüßerstraße 1
Hamburg Classic Pavillon, Gerhart-Hauptmann-Platz 52
Hannover Kurt-Schumacher-Straße 23
Minden Markt 7 Münster Alter Fischmarkt 2
Oldenburg Kurwickstraße 1 Osnabrück Hakenstraße 20

Int. Vertrieb: A: Wilhelm Weiß B: Baltic CH: Sonimex NL: Econa
jpc gibt's auch im Internet: <http://www.jpc.de>



Plädoyer für ein Meisterwerk

Dvořáks vorletzte Oper ist wohl seine erfolgreichste und gilt in seinem Heimatland neben Smetanas „Verkaufter Braut“ als Hauptwerk der Opernliteratur. Jedoch hat „Rusalka“ diesen Popularitätsgrad in den westlichen Ländern nicht erreichen können; über die Gründe kann man spekulieren. Das „traurige“ Sujet, einige Längen (z. B. im dritten Akt) oder der schon früh gegen Dvořák erhobene Vorwurf, er sei kein Musikdramatiker, sondern seine Stärke liege im Lyrisch-Melodischen – das alles mag dazu beigetragen haben, daß man „Rusalka“ bei uns nicht so häufig auf den Spielplänen begegnet.

Die jetzt vorgelegte Neuaufnahme unter Charles Mackerras läßt derlei Einwände in den Hintergrund treten. Der mit dem Idiom der tschechischen Oper schon seit langem vertraute Dirigent ist der denkbar beste Anwalt des Werkes; was er im Verein mit der Tschechischen Philharmonie an Schönheiten, Farben und auch an dramatischer Empfindung aus dem Werk herausholt, ist eine wahre Pracht und dürfte auch denjenigen überzeugen, dem bisher nur das berühmte „Lied an den Mond“ geläufig war. Dvořáks Meisterschaft im Zeichnen der Stimmung ist bewundernswert, zum Beispiel, wie er in der Arie der Hexe die folkloristisch eingefärbte Holzbläserbegleitung mit der chromatisch angehauchten Streicherfigur verbindet, oder die (natürlich) an Wagners Rheintöchter erinnernden Spottgesänge der Waldnymphen.

Die Besetzung der in Prag produzierten Aufnahme kann nur als glänzend bezeichnet werden, man hat auf eine gute Mischung aus internationalen und tschechischen Sängern gesetzt, und die Titelpartie erweist sich als hervorragend geeignet für die Fähigkeiten von Renée Fleming, die betörend schön und ausdrucksvoll singt und deren lyrischer Sopran auch mit den dramatischen Höhepunkten der Partie keine Schwierigkeiten hat. Ähnliches gilt für den jugendlich-schlank klingenden Helden-tenor Ben Heppners, der den Konflikt des

Prinzen überzeugend darstellt und ein leicht mögliches Abgleiten der Rolle ins Unsympathische verhindert. Franz Hawlata verleiht dem Wassermann „menschliche“ Züge und Dolora Zajick ist eine bösstimmige, allerdings nicht sonderlich differenzierte Hexe dramatischen Stimmkalibers. Die kleineren Partien werden von tschechischen Sängern gesungen, deren Besetzung für eine solide idiomatische Grundlage der Aufnahme sorgt, aber leider auch für den einzigen vokalen Schwachpunkt der Aufnahme, Eva Urbanová's unliebenswürdige fremde Fürstin. Aber vielleicht ist das ja inhaltlich gesehen gar nicht falsch...

Klaus Engelmann

Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Dvořák, Rusalka; Renée Fleming (Rusalka), Ben Heppner (Prinz), Franz Hawlata (Wassermann), Dolora Zajick (Jezibaba), Eva Urbanová (Fürstin), Ivan Kusanjer (Jäger), Zdena Kloubová (Küchenjunge), Livia Aghová, Dana Buresova, Hana Minutillo (Waldnymphen), Kühn-Chor, Tschechische Philharmonie, Charles Mackerras
Decca 3 CD 460 568 (162'58")
Aufnahmedatum: 1998



Magischer Sopran

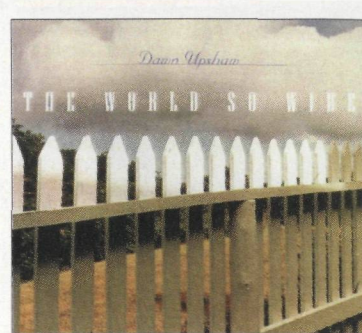
Sich direkt mitteilen zu können, ohne die zusätzliche Schwierigkeit einer Fremdsprache überwinden zu müssen, ist solch eine Freude, wird Renée Fleming im Beiheft zitiert, und auch für den Zuhörer ist es eine Freude, denn dies ist ihr bisher bestes Recital. Der direkte sprachliche Zugang ist deutlich zu spüren, selten zuvor wirkte die Fleming so engagiert, wirkte die Stimme so farben- und abwechslungsreich. Auf „Beautiful Voice“ war sie eben in erster Linie „beautiful“, und die Gefahr einer gewissen, wenn auch höchst wohlklingenden Eintönigkeit war nicht immer zu bannen.

Ganz anders hier – ob sie nun der zarten Sentimentalität von Baby Does Briefszene Kontur verleiht oder die beiden äußerst unterschiedlichen Szenen aus „Porgy and Bess“, „Summertime“ und „My man's gone now“, mit Innigkeit, Intensität und „schwarzem“ Klang interpretiert, ob sie sich mit Erfolg in die schwindelnden Koloraturhöhen von Bernsteins herrlich ironischem „Glitter and be gay“ begibt oder die dramatische Szene aus Barbers „Vanessa“ gestaltet, das Ergebnis ist immer überzeugend, hervorragend gesungen und nie in purem Schönklang steckenbleibend. Man kann darüber streiten, ob Strawinskys „Rake's Progress“ in die Rubrik amerikanische Oper gehört – unstreitig ist, daß nur eine Sängerin von diesem Kaliber dem anspruchsvoll-virtuosen Stück, das die Konvention der großen Belcanto-Cavatina zitiert, in vollem Umfang gerecht wird. Wie entscheidend es sein kann, in einer Sprache zu singen, die man völlig beherrscht, sieht man am Titelstück aus André Previns für die Fleming komponierter Oper „A Streetcar named Desire“, in dem die Titelheldin natürlich mit Südstaatenakzent singt. Eine außergewöhnliche Platte.

Klaus Engelmann

R **Interpretation:** ★★★★★
Klang: ★★★★★

I Want Magic: Amerikanische Opernarien von Herrmann, Moore, Menotti, Gershwin, Bernstein, Floyd, Strawinsky, Barber, Previn; Renée Fleming (Sopran), Metropolitan Opera Orchestra, James Levine
Decca CD 460 567 (58'02") DDD
Aufnahmedatum: 1998



Auch für Verächter

Wie in dem fast gleichzeitig entstandenen Lullaby-Recital „White Moon“ erweist sich die amerikanische Sopranistin Dawn Upshaw auch in dieser Zusammenstellung als eine würdige Nachfolgerin der großen Cathy Berberian. Obwohl sie einer anderen Stimmlage angehört und sich durch ein jungfräulich-klares, aber „weißes“ Timbre auszeichnet, verfügt sie über eine vergleichbar große Farbenpalette. Die Stimme leuchtet in den höheren Lagen sternengleich auf, mischt sich aber nach Bedarf mit einem ungekünstelten, sinnlichen Mezzoton. Der Text wird genau ausgelotet und auf seine immanente Musikalität überprüft. So gerät jede der acht Szenen aus amerikanischen „Opern“ der Nachkriegszeit zur sängerischen und interpretatorischen Lektion. Dawn Upshaw versteht es, gleichzeitig emotional zu berühren und intellektuell zu überzeugen. Man kann die Sehnsüchte von Laurie (Copland: „The Tender Land“), Baby Doe und Susannah nachvollziehen, spürt hautnah die durchtriebene Erotik von Barbers Cleopatra, hört andererseits die für Tenor geschriebene Arie des Sam Kaplan über die Einsamkeit der Großstädte (Weill: „Street Scene“) gleichsam wie zum erstenmal. Ein hinreißend komisches Kabinettstück gelingt mit „What a movie“ aus Bernsteins „Trouble in Tahiti“.

Daß dieses Recital auch all denen empfohlen werden kann, die der neueren amerikanischen Musikdramatik gegenüber skeptisch eingestellt sind, liegt zum nicht geringen Teil an David Zinman und dem Orchestra of St. Luke's. Man höre nur, was für narkotisierende Klangwirkungen sie aus der langen Einleitung zu Cleopatras Monolog herauszaubern, und muß sich dann fragen, warum Barbers Auftragsarbeit für die neue Met damals so ein großer Flop war.

Ekkehard Pluta

Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

The World so Wide: Arien von Copland, Adams, Bernstein, León, Moore, Weill, Barber, Floyd; Dawn Upshaw (Sopran), Orchestra of St. Luke's, David Zinman
Nonesuch/eastwest CD 79458 (45'25") DDD
Aufnahmedatum: 1995



Zuckersüß

„Die tote Stadt“ gehört fast schon zum Repertoire. „Das Wunder der Heliane“ haben wir schon wiederentdeckt. Jetzt ist auch Erich Wolfgang Korngolds letzte Oper auf CD erhältlich. Und „Die Kathrin“ wird sicherlich viele Freunde finden.

Korngold war schon zu Lebzeiten ein Unzeitgemäßer. Ein Komponist, der noch in den 30er Jahren die Fahne der Tonalität hochhielt und im Wohlklang badete, der hätte eigentlich – wie etwa Richard Strauss – im Dritten Reich Freunde finden können. Aber Korngold war jüdischer Abstammung und mußte 1938 in die USA emigrieren, wo er als Filmkomponist Erfolge feierte.

Besonders hart traf der dümmliche Antisemitismus Korngolds letzte Oper. „Die für Herbst 1938 geplante Uraufführung der ‚Kathrin‘ mußte auf Anordnung der Nazis unterbleiben. Die Premiere fand stattdessen am 9. Oktober 1939 im neutralen Stockholm statt, wo sie feindselig-antisemitische Rezensionen nach sich zog“, schreibt Brendal G. Carrol im lesenswerten Booklet-Text der Ersteinspielung. Nach dem Krieg wiederum stand der auf den „musikalischen Fortschritt“ getrimmte Musikgeschmack sicherlich einer Wiederentdeckung des Werkes im Wege. Erst jetzt – wo die Korngold-Renaissance in vollem Gange ist – scheint auch für „Die Kathrin“ die Zeit reif zu sein.

Der dreiaktigen Oper liegt ein Libretto von Ernst Decsey zugrunde, das sich aus vielerlei Quellen speist. Erzählt wird eine einfache Liebesgeschichte zwischen der Titelfigur und dem fahrenden Sänger François. Der muß seinen Militärdienst ableisten und wird als Soldat nach Alger versetzt. Die schwangere Kathrin bleibt unglücklich zurück und muß bis zum Happy-End viele Abenteuer bestehen.

Ohne Zweifel ist das Stück bühnentauglich: Es bietet dramatische Höhepunkte – gar einen Mord –, schöne Liebeszenen und bewegende Abschiede. Musikalisch beschwört Korngold in dem 1937 vollendeten Werk noch einmal den Geist der Tonalität. Zwölf Jahre nach der Uraufführung von Bergs „Wozzeck“ und im Jahr der Uraufführung des „Lulu“-Torsos schreibt Korngold eine Oper, in der das Zuckerwasser

förmlich aus der Partitur tropft. So erinnert die Tenorarie „Es ist wahr: in meinem Herzen bin ich nur ein Sänger“ an Lehárs „Dein ist mein ganzes Herz“ aus dem „Land des Lächelns“. Und Kathrins Arie „Ich soll ihn niemals, niemals mehr sehn“ prägt eine Brief-Szene, die der in Tschaikowskys „Onegin“ ebenbürtig ist.

Die Leitmotivtechnik, die Korngold schon in früheren Opern benutzte, stiftet auch hier einen starken musikalischen Zusammenhang. Daß der Komponist ein Melodiker und Instrumentator war, der sich spielend mit Puccini messen kann, verdeutlicht „Die Kathrin“ ebenso.

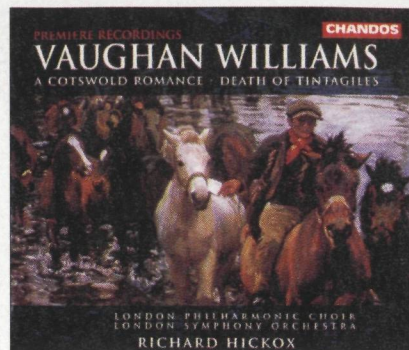
Über die Produktion ist nur das Beste zu sagen: Das spätromantisch-großbesetzte BBC-Orchester spielt unter Martyn Brabbins vortrefflich den ganzen Klangfaberreichum der Partitur aus. Die BBC Singers demonstrieren erneut das hohe Niveau britischer Chöre. Aus dem guten Ensemble ragt in der Titelpartie die junge deutsche Sängerin Melanie Diener mit einem – nicht nur in der Mezza voce – betörend schönen Sopran heraus. Und der verführerisch-geschmeidige Tenor von David Rendall (François) erinnert – vor allem in dem himmlischen Ständchen „Wach auf, du schöne Sünderin!“ – daran, daß einstmals der unvergessene Richard Tauber die Partie singen sollte.

„Die Kathrin“ ist ohne Zweifel ein musikalischer Anachronismus, aber – das beweist diese Aufnahme – ein wunderschöner.

Gregor Willmes

Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Korngold, Die Kathrin; Melanie Diener (Kathrin), David Rendall (François), BBC Singers, BBC Concert Orchestra, Martyn Brabbins
cpo/jpc 3 CD 999 602 (162'22") DDD
Aufnahmedatum: 1997



Kraftakt

Vaughan Williams Balladenoper „Hugh the Drover“ gehört nicht gerade zu den Katalogrennern. So verwundert es wenig, daß die hieraus entstandene Kantate „A Cotswold Romance“ eine Aufnahme-premiere ist. Richard Hickox erledigt sie in nicht einmal vierzig Minuten; die Tempi sind betont straff, und sein Zugriff auf das 1951 uraufgeführte Werk ist beinahe gewalttätig, wenngleich das brillante Orchester jegliche Härte vermeidet. Allerdings neigt der Chor bei soviel dirigentischer Animation gelegentlich zum Schreien.

Rosa Mannion besticht mit ihrer schönen Farbgebung, und Thomas Randle gefällt bei tendenziell baritonaler Farbe mit englisch-kultiviertem Ausdruck. Beide füllen ihre Rollen engagiert aus, und dennoch bleibt ein Wermutstropfen: Es beschleicht einen unentwegt das Gefühl, daß Bernstein 1957 mit seiner „West Side Story“ die deutlich bessere Romanze schrieb.

Der rund fünfzehnminütigen Bühnenmusik zu Maeterlincks Drama wird Hickox besser gerecht: Hier wirkt das kraftvolle Musizieren, insbesondere in den Allegro-Sequenzen, angemessener. Seine Stilistik erinnert ein wenig an Solti, ohne allerdings an dessen Nuancierungsvermögen heranzureichen.

Das eigentliche Highlight steuert die Aufnahme-seite bei: Dynamikumfang und Transparenz sind begeisternd und gehören zum besten, was der Markt zu bieten hat. Kompliment an die englischen Produzenten.

Uwe Schlink

R Interpretation: ★★★
Klang: ★★★★★

Vaughan Williams, A Cotswold Romance, Death of Tintagiles; Rosa Mannion (Sopran), Thomas Randle (Tenor), Matthew Brook (Bariton), London Philharmonic Choir, London Symphony Orchestra, Richard Hickox
Chandos/Koch CD 9646 (54'29") DDD
Aufnahmedatum: 1997



Musiktheatralische Ökumene

Vierunddreißig Jahre nach ihrer Uraufführung ist dies erst die zweite Einspielung von Benjamin Britten's erster, unter dem Einfluß seiner Begegnung mit dem japanischen No-Theater entstandenen Kirchenfabel „Curlew River“.

Mit seinem Textdichter William Plomer übernahm Britten die aus dem Japanischen übernommene Vorlage in ein mittelalterliches Mysterienspiel transformiert – auszuführen von einer kleinen Gruppe von männlichen Sängern und sieben Instrumentalisten. Eingebettet in den von gregorianischem Gesang begleiteten Ein- und Auszug der Mönche und ihrer feierlichen Ein- und Auskleidungszeremonie, schildert das Spiel die Überfahrt einer Gruppe von Pilgern über den mythischen Curlew River, den Fluß der Vögel, der zwei Königreiche trennt und auf dessen anderem Ufer ein Heiligtum liegt, in dem ein toter Knabe Wunder wirkt. Der Gruppe schließt sich eine über den Verlust ihres Sohnes irre gewordene Mutter an, der im Gebet ihr toter Sohn erscheint und ihr die Wiedervereinigung im Paradies verheißt.

In diesem von kunstgewerblichen Zügen nicht freien Werk schießen die verschiedensten Elemente zu einem eklektizistischen Produkt zusammen, das seinen eigenen Reiz hat: die zeremonielle Förmlichkeit und Langsamkeit des ausschließlich Männern vorbehaltenen No-Theaters; das Mysterienspiel mit seiner christlichen Heilsbotschaft; die Britten'sche Idee fixe von der verfolgten Unschuld und dem geopfert Knaben; der archaisierende Chorklang; die melismatische Textdeklamation der bald monoton-linear, dann wieder hochexpressiv in abrupten Intervallsprüngen geführten Singstimmen; die den einzelnen Rollen zugeordneten Soloinstrumente; die geradezu asketische kammermusikalische Instrumentalbeglei-

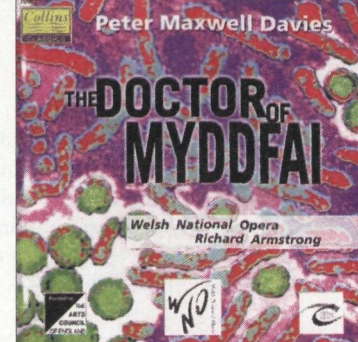
tung mit Flöte, Viola, Harfe, Orgelpositiv, Horn, Kontrabaß und Schlagzeug. Das alles addiert sich zum Konglomerat einer exotischen musiktheatralischen Ökumene, die das unverkennbare Produkt von Britten's sehr britischem kosmopolitischen Dandytum ist.

Die Neueinspielung ist von einer bestechenden Klarheit und geradezu haptischen Präsenz der einzelnen Stimmen. Ausführende sind die mit acht Männerstimmen besetzten London Voices und ein handverlesenes Solistenensemble, ausgewählt nach individuell timbrierten, gleichwohl miteinander harmonisierenden Stimmen: als Irre der markante Philip Langridge, als Fahrmann Thomas Allen, souverän über das Schicksal seiner Bootsinsassen entscheidend. Die Aufnahme ist von der schlichten Strenge eines mönchischen Exerzitiums und Reinigungsrituals, mit Sir Neville als Zelebrant.

Horst Koegler

Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Britten, Curlew River; Philip Langridge (Madwoman), Thomas Allen (Ferryman), Simon Keenlyside (Traveller), Gidon Saks (Abbot), Charles Richardson (Spirit of the Boy), London Voices, Members of the Academy of St Martin in the Fields, Neville Marriner
Philips CD 454 469 (70'10") DDD
Aufnahmedatum: 1996



Kritische Töne

Zivilisations- und Gesellschaftskritik – das war in „Resurrection“ für Peter Maxwell Davies das beherrschende Thema. Die neue Oper des britischen Komponisten, „The Doctor of Myddfai“, läßt sich als Anklage gegen jegliche Gewalt lesen.

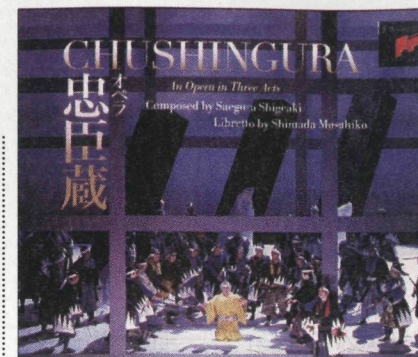
Das Libretto von David Pountney nimmt die Sage von der Sejungfrau als Ausgangspunkt. Allerdings kehrt hier die Jungfrau ins Wasser zurück, weil sie von ihrem Mann dreimal geschlagen wurde. Ihren Nachkommen – den „Doctors of Myddfai“ – hinterläßt sie wundersame Heilkräfte. Und der aktuelle Doktor hat viele Patienten zu heilen: Denn es geht eine neue Krankheit um, die jene betrifft, die im Regen geschlagen wurden. Sie werden von häßlichen Flecken geplagt...

Wie bereits in früheren Werken – erinnert sei an die „Eight Songs for a Mad King“ oder an „Resurrection“ – besitzt auch das Sujet der neuen Oper surrealistische Züge. Im Gegensatz zu „Resurrection“, jedoch, das sich mit großem Orchester und Rockband avantgardistisch gebärdete, wirkt „The Doctor of Myddfai“ konventioneller. Mozart, Monteverdi, Britten und Stravinsky nennt der Komponist als Bezugspunkte. Vor allem die Nähe zu Britten ist zu spüren. Davies' gemäßigt moderne Ton-sprache besitzt Expressivität, Anmut – etwa beim von lieblich zirpenden Harfen und tiefen Streichern begleiteten Gesang des Kindes im 1. Akt – und Humor. Orchester und Ensemble der Welsh National Opera, die das Werk uraufführten, treffen unter Richard Armstrong den rechten Ton. Vor allem Paul Whelan (Doktor) mit modulationsfähigem Bariton und Lisa Tyrrel (Kind) mit ihrem hinreißenden lyrischen Sopran hinterlassen einen starken Eindruck.

Gregor Willmes

Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Maxwell Davies, The Doctor of Myddfai; Paul Whelan (Doktor), Lisa Tyrrell (Kind), Gwynne Howell (Herrscher), Welsh National Opera, Richard Armstrong
Collins/in-akustik 2 CD 70462 (94'52") DDD
Aufnahmedatum: 1996



Horizont-erweiterung

Eintauchen in eine andere Welt. Hunnensturm und „Attila“, Dreißigjähriger Krieg und Hindemiths „Simplicius“, „Andrea Chenier“, „Danton“ und die Französische Revolution, Tosca, Napoleons Sieg und Scarpia bis hin zu Brandts Kniefall – all das sind Ereignisse, mit denen selbst der nicht historisch geschulte Opernfreund etwas verbindet. Aber beim „gishi“-Aufstand gegen Kira Kozukenosuke 1702 wird einem wieder einmal unser Eurozentrismus bewußt. In Japan ist dieser Stoff schon seit 1706 auf dem Puppen- und Kabuki-Theater in zahlreichen Bearbeitungen präsent.

Saegusa Shigeaki hat einen Schwenk von der Avantgarde zu einem deutlich zugänglicheren Stil und damit zu einem deutlich breiteren Publikum vollzogen. Seine Oper vereint traditionelle japanische Männerchöre mit großem Schlagwerk-Aufwand, romantische Streicherintensität à la Tschai-kowsky, lange halbariose Konversationspartien im Stil der zwanziger Jahre, dann kantable Aufschwünge in puccineske Höhen. Leider genügen die Frauenstimmen diesen Anforderungen nicht, während bei den Männern die Bandbreite zwischen westlich-italienischem Gesang und heiserm Rezitativ-Bellen fremd und reizvoll wirkt. Da die Thematik „Selbstaufopferung für die Ehre, da der Tod bei Sieg wie Niederlage bevorsteht“, die dramatische Fallhöhe der großen Tragödie besitzt, stellt sich Spannung ein. Insgesamt eine Horizont-erweiterung für Opern-Europäer.

Wolf-Dieter Peter

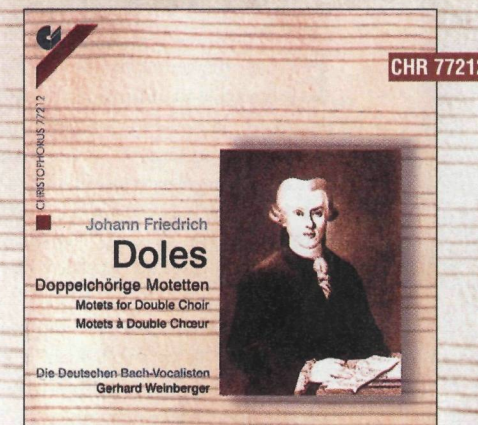
Interpretation: ★★★
Klang: ★★★★★

Shigeaki, Chushingura; Naono Tasaku, Sato Shinobu, Kobayashi Kazuo, Kamahora Yuko, Nikikai Chorus, Tokyo Opera Singers, Tokyo Symphony Orchestra, Otomo Naoto
Sony 3 CD 60233 (186'57") DDD
Aufnahmedatum: 1997

NOTE 1 für zwei bedeutende Entdeckungen

Johann Friedrich Doles
(1715-1797)

Bach-Schüler und dessen Nachfolger
als Thomas-Kantor



Doppelchörige Motetten
Die Deutschen Bach-Vocalisten
Gerhard Weinberger

Die Wimpfener Motetten

Frühe Mehrstimmigkeit
aus der Notre-Dame-Epoche (13. Jhdt.)



Die vierte CD des erfolgreichen
Heidelberger Ensembles I Ciarlatani

CHRISTOPHORUS
Bezugsquellenachweise und Informationsmaterial erhalten
Sie von unserem Exklusiv-Vertrieb für Deutschland:

Note 1 Musikvertrieb GmbH
Heuauerweg 21 • 69124 Heidelberg
Telefon 0 62 21/72 03 51 • Fax 72 03 81