

## Bellinis „Puritani“ in Wien

In den Wiener Biedermeierjahren, die von italienischer Opernmusik förmlich durchtränkt waren, erlebte Vincenzo Bellinis Oper „I Puritani“ viele glanzvolle Aufführungen: im Kärntnertortheater und auch im Theater an der Josefstadt. Seine sanft umflorte Musik, in der so viel jugendliche Melancholie enthalten ist, daß der Gedanke an Schubert naheliegt, dazu die dunklen, schizophrenen Momente der Handlung – das alles mußte in diesem sensitiven Zeitalter auf starke Resonanz stoßen. Die großen Primadonnen der Jahre zwischen 1836 bis 1846 traten in der Bravourpartie der Elvira auf, darunter Henriette Treffz (die spätere Gattin von Johann Strauß), Eugenia Tadolini, Fanny Persiani, Jenny Lutzer. Doch die Begeisterung für das Werk verflüchtigte sich bald, und in das „neue“, 1869 eröffnete Wiener Opernhaus konnte Bellinis letztes Bühnenwerk erst mit erstaunlicher Verspätung einziehen, nämlich am 2. Mai 1994.

Die gefeierte Primadonna hieß diesmal – wie könnte es auch anders sein – Edita Gruberová. Die „slowakische Nachtigall“ ließ sich mit der Koloraturpartie der Elvira, die sie eben für eine CD-Einspielung von Bellinis Oper gesungen hat, nun auch in ihrem einstigen Stammhaus Wien bewundern; (die Auftritte der Sängerin sind dort sehr selten geworden). Ihre vokalen Silberdrahtgeflechte, die fulminanten, auf und nieder steigenden Tonspiralen, die nie versagende Perfektion ihres Vortrags – all das riß ihre Anhängerschar zu heller Begeisterung hin und nötigte selbst den Opponenten (auch diese gibt es) zumindest Respekt ab.

Mit der „Puritaner“-Premiere hat uns der Wiener Operndirektor Ioan Holender (dessen Vertrag zum Entsetzen der anspruchsvolleren Opernbesucher bis zum Jahr 2002 verlängert wurde) wieder eine jener Produktionen beschert, die im besten Fall als Halbheit zu bezeichnen sind. Der Triumph der Diva gleich einem künstlerischen Alleingang, denn das vokale „Drumherum“ fiel zum größten Teil recht dürftig aus. Und bei

der Dirigentenfrage offenbarte sich wiederum Holenders fragwürdige, rein auf primitive Spekulation ausgerichtete Besetzungspolitik: Plácido Domingo am Dirigentenpult der Wiener Staatsoper, das war leider nur eine Pseudo-Sensation. Der dirigierende Tenor brachte die Aufführung ohne größere Unfälle über die Runden, und das ist das Günstigste, was darüber zu sagen ist. Ein „lahmlackertes“ Musizieren, wie man das in Wien nennt, also matt und unbeholfen. Die schönen Eigenschaften die-

Dmitri Hvorostovsky, der sich als Riccardo mit trübem, verqualmtem Bariton mühsam den Weg durch Bellinis Belcanto-Landschaft bahnte. Als gute Besetzung blieb der Bassist Roberto Scandiuzzi (Giorgio) in Erinnerung.

Unkonventionell und doch nicht krampfhaft um Neuartigkeit bemüht bot sich die Inszenierung des mit dem Ruf eines „Skandalregisseurs“ behafteten John Dew dar. Phantasievoll ausgeleuchtete Bilder (Bühne: Heinz Balthes, Kostüme: José



Foto: Axel Zeininger/Österr. Bundestheaterverband

ser Partitur, die neben manchen musikalischen „Windrädern“ doch auch viel Wertvolles enthält, blieben unerweckt. Zum ersten Mal gab es in Wien ein Buhkonzert für Domingo.

In der Rubini-Rolle des Arturo wurde mit Marcello Giordani ein Tenor mit schöner, doch ungeformter Stimme vorgestellt, dem bei der Premiere sehr bald die Kräfte versagten. Enttäuschung bereitete das Wiener Operndebüt des viel (vielleicht sogar allzuviel) genannten Jung-Russen

Manuel Vasequez) von eindringlicher Wirkung, alles in einer verschwommenen Irrealität angesiedelt, die mit der pathologischen Aura von Handlung und Musik in Einklang stand: Opernwahnsinn in magischen Farben. Einzig die Veränderung der Schlußszene – Riccardo ersticht seinen Nebenbuhler Arturo – bedeutete einen problematischen Eingriff, denn bei dieser Oper ist ein tragisches Finale weder dramaturgisch noch musikalisch gerechtfertigt. Clemens Höslinger

**Im künstlerischen Alleingang bestritt Edita Gruberová als Elvira (das Foto zeigt sie mit Marcello Giordani als Lord Talbot) Bellinis Belcanto-Oper „I Puritani“. Plácido Domingo am Dirigentenpult konnte dem Werk kaum musikalische Stringenz abgewinnen.**

## Notizen aus New York

Die Dresdener Staatskapelle unter ihrem Chefdirigenten Giuseppe Sinopoli konnten die New Yorker Anfang April zu Beginn ihrer Amerika-Tournee hören. Sinopoli ist der erste Italiener seit den Tagen Francesco Morlacchis im frühen 19. Jahrhundert, der dieses Orchester dirigiert. Vielleicht sollte uns das Tournee-Programm mit Werken von Schönberg, Schumann, Beethoven und Brahms deutlich machen, daß dieses Orchester ein deutsches Orchester ist. Obwohl die Interpretationen mir problematisch vorkamen, ist das Spiel der Staatskapelle un-leugbar von ganz eigenem Charakter. Mein Haupteindruck bei den beiden Carnegie Hall-Konzerten war, daß das Orchester als ganzes besser klingt als die einzelnen Instrumentengruppen, denen der reiche Klang und die Brillanz fehlt, an die wir in den USA gewöhnt sind. Der dickliche, etwas pauschale Klang der Hörner etwa unterscheidet sich von dem neuen weichen Klang, um den sich Barenboim beim Chicago Symphony Orchestra bemüht (nach all den Jahren von Soltis lärmendem Blech). Mit ihrem dunklen, schweren Ton und zurückgenommenem Vibrato schufen die Streicher in der „Verklärten Nacht“ eine auf das lineare ausgerichtete, das kontrapunktische Element betonende Version von Schönbergs Werk; dieselbe klangliche Qualität ließ allerdings das zweite Thema des Kopfsatzes in Schumanns zweiter Sinfonie zu schlicht, zu mager erscheinen. Wie auch immer – der Klang des ganzen Orchesters ist unverwechselbar, setzt es ab von einem standardisierten, „internationalen“ Sound, wie man ihn so oft hören kann. Sinopolis Verhalten

auf dem Podium ist quasi militärisch – der Rücken gerade wie ein Ladestock, die Bewegungen heftig, ungestüm und zackig selbst in legato-Passagen. Obwohl dabei ein sehr bewegendes „Lohengrin“-Vorspiel zustande kam, war es besser, mit geschlossenen Augen zu lauschen als seine Bewegungen zu sehen, die dem ätherischen Stück ganz entgegengesetzt sind.

Cheryl Studer erfreut sich zur Zeit einer ganz ungewöhnlichen Präsenz auf CD; ihre Semiramide, die Mitwirkung beim Verdi-Requiem unter Abbado und die Einspielung sämtlicher Lieder Samuel Barbers haben dazu beigetragen, sie als eine unvergleichlich vielseitige Sängerin erscheinen zu lassen. Cheryl Studer absolvierte ihr Carnegie Hall-Debüt im Mai. Es war lange überfällig, und daß es so lange brauchte, wird erklärt durch die Besonderheit ihrer persönlichen Situation: Cheryl Studers offizielle Adresse in Amerika ist Knoxville, Tennessee, wo ihre Eltern leben. Ehemann und Kinder aber wohnen in Europa. In einem Interview machte sie deutlich, warum sie so wenig Zeit in den USA verbringt: Lange Zeit habe sie kein Management gehabt. In Europa sei das möglich, die Impresarios hätten sie einfach zu Hause anrufen und Engagements ausgemacht. So etwas aber komme bei den geschäftlichen Gepflogenheiten in Amerika nicht in Frage, ein so bekannter Sänger könne nicht einfach selbst ans Telefon gehen.

Das Programm des Debütabends mit Werken von Rossini, Schubert, Debussy, Strauss und Barber reflektierte Cheryl Studers sängerische Vielseitigkeit. In Rossinis „Il rimprovero“ betonte sie zurückhaltend die Ironie des ernsthaften Textes im Zusammenspiel mit der scherzhaften Musik, sah das Stück gewissermaßen als eine Vorwegnahme Saties an. In einer Gruppe mit Schuberts Goethe-Liedern faßte sie die einzelnen Lieder – u.a. „Mignons Lied“, „Rastlose Liebe“, „Gretchen am Spinnrade“ – als dramatische Szenen en miniature auf; Debussys „C'est l'extase“ sang sie mit sanfter mezza voce, die an eine Chanteuse in einem rauchgefüllten Lokal erinnerte. Den Mutter-



Foto: J. Reichardt/DG

stolz am Ende von Strauss „Muttertändelei“ verlebendigte sie durch ein leichtes Zurückwerfen der Schultern, in Barbers „Solitary Hotel“ schmiegte sie sich in die Beuge des Klaviers, verschmalzte das Stück geradezu wie ein Popsänger und unterstrich das noch durch entsprechende Bewegungen. Singend wie ein vollendeter Rhetor spricht, benutzt Cheryl Studer jede Facette ihrer faszinierenden Stimme, um eines zu erreichen: Ausdruck. Sehr häufig produzierte sie Töne, wie sie Giacomo Meyerbeer in seinen Partituren mit der Anweisung „trainez le ton“ vorschreibt – sie hält den Ton eher zurück, schleudert ihn nicht in den großen Saal heraus. Das war ein geschickter Schachzug, denn dadurch zwang die Sängerin zu erhöhter Aufmerksamkeit und gab den Hörern das Gefühl, an einer, an ihrer ganz eigenen Welt teilzunehmen. Die Quintessenz des ganzen Abends drückte sich denn auch angemessen im letzten Lied aus, Barbers „Desire for Hermitage“, wo es heißt: „Ah! to be all alone in a little cell with nobody near me.“ Nach drei Strauss-Zugaben schloß Cheryl Studer das Konzert endgültig mit einer Arie, der sie voranschickte, daß sie dieses Stück ganz besonders gern singe. Strauss, Wagner, Mozart, Rossi-

**Mit einem überaus anspruchsvollen Programm gab Cheryl Studer ihr New Yorker Carnegie Hall-Debüt. Mit Liedern von Rossini, Schubert, Schumann, Debussy, Strauss und Barber demonstrierte sie Vielseitigkeit und Ausdruck. Das Publikum feierte die Sängerin mit stürmischem Applaus.**

ni? Nein – Cilèa, „Io son l'humile ancilla“ aus „Adriana Lecouvreur“. Das kam völlig unerwartet, und auch wenn das Publikum gerne noch mehr gehört hätte – der Beifall am Schluß war mehr als verdient.

Ein kurzer Blick in die Zukunft: Die Metropolitan Opera hat von jeher den Standpunkt vertreten, daß englischsprachige Obertitel in ihren Vorstellungen keinen Platz hätten. Nichtsdestoweniger wird etwas Vergleichbares in der nächsten

Spielzeit getestet: Anstatt die Übersetzung auf eine Leinwand oberhalb der Bühne zu projizieren, wird sie auf kleinen Monitoren erscheinen, die jeweils an die Rückseite der Sitze montiert sind. Dadurch soll jeder Besucher einen uneingeschränkten Blick haben und so wenig abgelenkt werden wie möglich. Noch sind keine Bildschirme angebracht, aber die sich ergebenden Probleme kann man sich sehr gut vorstellen. Zum einen könnten durch später kommende oder

früher gehende Besucher die Monitore schnell aus der Verankerung gerissen werden. Außerdem müssen gerade ältere Besucher häufig verschiedene Brillen für Nah- und Weitsicht benutzen, was zu unerquicklichen Geräuschen führen dürfte. Und schließlich ist mit dem Blickwechsel zwischen Schirm und Bühne, Bühne und Schirm oft auch eine Änderung der Sitzposition verbunden. Und viele der Sitze quetschen...

Barrymore L. Scherer

## Operneklat in Schwetzingen

**B**ei den diesjährigen Schwetzingener Festspielen war der Eklat vorprogrammiert – allerdings nur auf dem Papier. Am Premierenabend des 30. April im dortigen Rokokotheater stand Florian Leopold Gassmanns *commedia per musica*

lang mit großem Erfolg. Gassmann (1729-1774), der allgemein als „Vorklassiker“ bestenfalls dem Namen nach bekannt sein dürfte, wirkte zunächst in Venedig, ab 1763 dann hauptsächlich in Wien, wo er zum Nachfolger Glucks als Theaterkapellmeister

ner modernen Ausgabe in unser Jahrhundert retten konnte. Mit der Buffo-Oper „L'Opera Seria“ nimmt nicht nur der Librettist mit spitzer Feder die offensichtlichen Mißstände am Theater treffend aufs Korn, sondern auch dem Komponisten gelingt mit

**Starallüren, Eitelkeiten, Intrigen – den Theaterbetrieb mit seinem Star(un)wesen nahm Gassmann in seiner „Opera seria“ vor 225 Jahren aufs Korn. Durch René Jacobs kam das Werk nun in Schwetzingen in einer temporeichen Inszenierung mit einem hervorragenden Ensemble wieder zu neuerlicher Aktualität.**



Foto: Matthias Creutziger

„L'Opera Seria“ auf dem Programm, eine Persiflage auf den Opernbetrieb der damaligen Zeit, auf die Stars und Macher und ihre Allüren, ihr Intrigenspiel und ihre Eifersüchteleien, die nach dem Libretto von Rainerio de'Calzabigi in einem heillosen Fiasko endet. Die Inszenierung dieses Fiaskos freilich ge-

ernannt wurde. Die Nachfolge nach seinem Tod trat schließlich Salieri an, der auch sein Schüler gewesen war. Mit Opernkompositionen hatte Gassmann die nachhaltigsten Erfolge, hier vor allen Dingen mit komischen Opern. Immerhin hat er 22 Bühnenwerke verfaßt, von denen sich lediglich „La Contessina“ in ei-

musikalischen Mitteln durch geschicktes Kontrastieren der beiden Musikstile die Karikatur einer längst in Klischees und Formelhaftigkeit erstarrten Gattung. Dabei läßt er seinerseits keine Möglichkeit ungenutzt, die Arien der Protagonisten der opera seria mit typischen Klischees und endlos aneinander gereihten

Verzierungen und leeren Floskeln als solche zu entlarven. Kurz zur Handlung: Am Morgen der Premiere zur Oper „Oranzebe“ soll die Probe stattfinden. Textdichter und Komponist überhäufen sich mit Lobhudeleien, der Impresario dagegen ist eher skeptisch. Die Primadonnen treffen ein, geraten prompt miteinander in Streit, der Tenor wiederum möchte eine neue, virtuosere Arie. Der Impresario schließlich verlangt Kürzungen, worüber Komponist und Textdichter in heftigen Streit geraten. Dem neuen Text für eine Sturm-Arie unterlegt der Komponist einfach alte Musik für ein Schlaflied, Änderungen müssen gemacht werden, das Orchester spielt falsch, es kommt schließlich zum Tumult, der nur durch Feueralarm beendet werden kann. Die Premiere endlich gerät völlig zum Disaster, die Rezitative und Arien sind zu lang und zu langweilig, Musik und Sänger werden gnadenlos vom Publikum ausgepiffen, die Vorstellung muß abgebrochen werden. Während die Akteure das Publikum noch als Ignoranten beschimpfen, platzt zum guten Schluß die Nachricht herein, daß der Impresario mit der Kasse durchgebrannt ist. Alle schwören in einem großen Schlußensemble Rache und verfluchen die Intendanten.

Daß das Werk nun, 225 Jahre nach seiner Entstehung, wieder auf der Bühne zu sehen ist, hat es eher einem Zufall, genauer gesagt seinem Titel zu verdanken. Beim Forschen in Baseler Musikarchiven wurde René Jacobs zunächst auf ein Werk aufmerk-

sam, das als Werkstitel den Gattungsbegriff „opera seria“ trug. Neugierig geworden, was dahinter stecken könnte, erwies sich daraufhin das Studium des Librettos sowie der Partitur als eine lohnenswerte Ausgrabung, die schließlich in einer Produktion der Staatsoper Unter den Linden, Berlin, für die Schwetzingener Festspiele in Szene gesetzt wurde. Das überwiegend junge Ensemble, das sich nicht durch lediglich klangvolle Namen, sondern bei hervorragenden Einzelleistungen vor allen Dingen auch durch eine wunderbar stimmige, homogene Ensembleleistung auszeichnete, tat alles, um den Stoff Bühnenwirksam wiederzubeleben. Dabei vermochten die Sänger durch stimmliche Qualitäten ebenso zu überzeugen wie durch eine mitreißende komödiantische Darstellung. Selbst die Ankündigung, daß einige Sänger wegen Pollenflugs indisponiert seien, blieb für den Zuschauer eine ständige Ursache zur Spekulation, inwieweit diese „Indispositionen“ als Steigerung der Parodie lediglich vorgetäuscht oder gekonnt in die Parodie integriert waren und somit souverän aus der Not eine Tugend gemacht wurde. Unterstützt und musikalisch getragen wurde das Bühnengeschehen durch das ebenfalls hoch motiviert wirkende Concerto Köln unter der Leitung von René Jacobs, dem die Begeisterung für das Sujet anzumerken war. Bühnenbild (Hans Schavernoch), Kostüme (Daniel Ogier) und Regie (Jean-Louis Martinoty) setzten ganz bewußt auf eine traditionelle, hier aber auch absichtlich karikierend

überzeichnete Darstellung, was umso wirksamer war, als die Thematik aktuelle Bezüge geradezu herausfordert und die hier charakterisierten Personentypen in ihrer grotesken Kostümierung mit umso mehr Amüsement an den Starkult der heutigen Zeit denken lassen. Geschickt war auch der für diese Produktion wie geschaffene, beinahe intime Raum des kleinen Rokokotheaters in die Regie miteinbezogen, wenn sich der Zuschauer im dritten Akt ganz plötzlich nicht mehr einfach im Zuschauerraum vor der Bühne befindet, sondern durch die Zwischenrufer, die unerwartet aus dem Parkett und den Rängen heraus den Handlungsablauf stören, sich mitten im Geschehen befindet und selbst unschlüssig wird, ob er ins Geschehen mit eingreifen soll und sich den Pfiffen aus dem Zuschauerraum für die unsägliche „Oranzebe“ anschließen, oder nicht besser Szenenapplaus für die Störer spenden soll. In solch amüsanten Zwiespalt gebracht, kam auch nach dreieinhalb Stunden reiner Spieldauer in keinem Moment der Gedanke an Langeweile auf. Selbst um Mitternacht war das Publikum noch nicht müde, mit lang anhaltendem Beifall eine Aufführung zu beklatschen, die neben bester Unterhaltung und genügend musikalischen wie darstellerischen Glanzpunkten auch Anlaß gibt, die heutige Situation des Musiktheaters zu reflektieren. Ab 9. September 1994 wird diese hörens- und sehenswerte Produktion im Berliner Hebbeltheater zu erleben sein.

Alfons Hirth

## Kaisers Konzertführer

Der erste Konzertführer, der zu Ohren geht

Kompetente und geistreiche Analyse, Musikbeispiele und tönende Querverweise auf 21 CDs – ein einzigartiger Führer durch 21 Meisterwerke der Klassik von einem Musikkennner von Rang und Format: Prof. Joachim Kaiser.

„In diesem Sinne ist der 'Klingende Konzertführer' ein Guide Michelin der klassischen Musik. Drei Sterne für den Kaiser!“  
Jürgen Seeger, BR Kultur Aktuell

Informationen im Fachhandel oder bei der

TR-Verlagsunion · 80059 München

Tel.: 089/225431 · Fax: 089/296129



Foto: Isolde Ohlbaum

## Jost Meiers „Dreyfus“-Oper in Berlin uraufgeführt

**S**o offensichtlich und augenscheinlich ist das Recht selten gebeugt und gebrochen worden. Und so (un)gebrochen wirkt auch nicht jeder Held. Ist das der Grund dafür, daß Alfred Dreyfus in dieser Spielzeit schon zum zweitenmal als Opernheld auf deutsche Bühnen kam? Im September hatte die

(Musik: Alfred Schnittke), eine musikalische Satire über die Dreyfus-Affäre gibt es schon, ein Musical soll folgen. Wie Cotels Librettist Mordecai Newman stützt sich auch Whyte auf authentische Textquellen, aber Akten sind nicht immer sehr sangbar. Newman hatte wohl auch deshalb das Schicksal von Drey-

Jost Meier hat eine sorgfältig erarbeitete Partitur erstellt, die in der Analyse allerdings mehr beeindruckt als in der Bühnenwirkung. Sie ist geringfügig weniger eklektisch als die Musik des Kollegen Cotel, hat ihre Stärken in den Chorszenen – und genau da auch ihre Schwächen. Denn ob „Judenpolka“ oder „antijüdische Marseillaise“, die antisemitischen Agitprop-Gesänge sind trotz kunstvoller Verfremdung Bühnenwirksamer als die Unschuldsbeteuerungen des Helden oder die Liebes- und Treuebekenntnisse seiner Gemahlin.

Dies ist alles gut gemeint und streckenweise auch gut gemacht, aber es muß doch den Bonus des Wohlmeinenden strapazieren. Das kann auch Torsten Fischers Uraufführungsinzenierung nicht überspielen, die durch ihr Schielen auf plakative Effekte unfreiwillig betont, daß dieses Musikdrama nur in Maßen dramatisch ist. Fischer läßt zu Beginn die hetzenden Antisemiten knallig durch die Papierwände des Bühnenbilds (Andreas Reinhardt) brechen, läßt den Judensternumriß des Gefangenens Lochs für Dreyfus in Flammen auflodern und schickt am Ende die aufgehetzten Spießbürger im Cabaret auf die Schaukel. So arrangiert er mal schicke, mal auch stärkere Bilder, aber erzeugt kaum starke Gefühle.

Paul Frey als Dreyfus bemüht sich redlich um die angemessene Verzweiflung, Aimee Willis als seine Frau wird in dieser Aufgabe von der Partitur stärker unterstützt. Das Ensemble ist groß und ausgewogen, der Aufwand beträchtlich, weshalb bei der von mir besuchten Zweitaufführung möglicherweise mehr Leute auf der Bühne als im Zuschauerraum waren. Die bekamen dafür eine besonders authentische Interpretation zu hören, weil für den kurzfristig erkrankten Christopher Keene der Komponist selbst als Dirigent einsprang und sich nicht nur den Beifall des Publikums, sondern auch die Zustimmung seiner Interpreten sicherte. Ob dieses Stück allerdings das „Dreyfus-Jahr“ überleben wird? Die Franzosen jedenfalls scheinen sich kaum darum zu kümmern, daß vor hundert Jahren die spektakuläre Affäre begann...

Rainer Wagner



Foto: Kramich-Photo

**Am 8. Mai 1994 fand an der Deutschen Oper Berlin die Uraufführung der Oper „Dreyfus – die Affäre“ statt. Paul Frey sang die Titelrolle des ambitionierten Stückes. Torsten Fischers effektvolle Inszenierung konnte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Drama nur in Maßen dramatisch ist.**

Bielefelder Oper Morris Moshe Cotels Oper „Dreyfus“ als europäische Erstaufführung herausgebracht (die Wiener Kammeroper will nachziehen), jetzt gab es an der Deutschen Oper Berlin als Uraufführung eine Oper in zwei Akten von George Whyte mit der Musik von Jost Meier mit dem Titel „Dreyfus – Die Affäre“.

Daß hier nach altem, fast vergessenem Brauch der Librettist an erster Stelle genannt wird, hat wohl seinen Grund. Der aus Ungarn stammende Brite George Whyte hat sich in sein Thema nämlich regelrecht verbissen. Seiner Oper folgt im Herbst in Bonn ein Ballett zum Thema

fus mit dem des Zionisten Theodor Herzl verknüpft, der in der Affäre Dreyfus den Beleg dafür sah, daß die Assimilation kein Weg zur Emanzipation der Juden sei. Bei Whyte wird dieses Thema subtiler angespielt – und von Jost Meiers Musik mit einem Chopin-Zitat abgedeckt. Dafür bricht Whytes Libretto ab, noch ehe die Geschichte zuende erzählt ist, nämlich mit dem Scheitern des Revisionsverfahrens – der späte Freispruch wird im Nachklang nachgereicht. Das muß kein Nachteil sein, niemand verlangt von einer Oper biographische Vollständigkeit. Zumal die Musik nach anderthalb Stunden ausgereizt ist. Der Schweizer

## CHERYL STUDER

Strauss: Vier letzte Lieder · Wagner: Wesendonck-Lieder  
STAATSKAPELLE DRESDEN · GIUSEPPE SINOPOLI



CD 439 865-2  
STRAUSS: Vier letzte Lieder  
WAGNER: Wesendonck-Lieder  
Tristan und Isolde:  
Vorspiel · Liebestod



4D AUDIO RECORDING

Photo: Jörg Reichardt