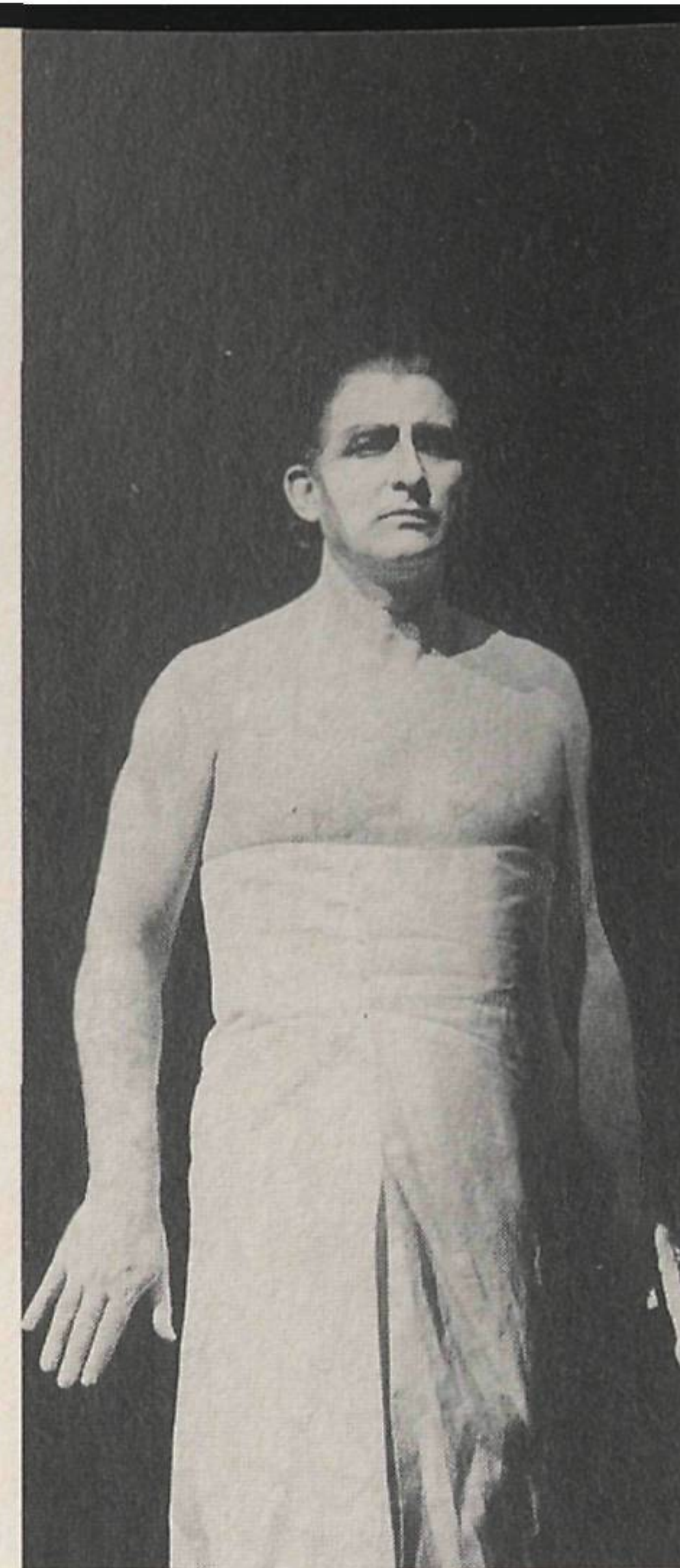


Parsifal in Hamburg

Ein naturalistischer ‚Parsifal‘ ist eine Lüge.“ So hatte Robert Wilson kurz vor der Geburt seiner ersten Wagner-Inszenierung an der Hamburgischen Staatsoper verkündet. Und so gab es dann auch kein realistisches Bühnenweihfestspiel, was ihm zumindest das Premieren-Publikum (obwohl davon wissend) mehrheitlich übelnahm. Der Texaner präsentierte einen radikal entrümpelten, teils minimalistisch reduzierten „Parsifal“. Er ließ weg, was altbekannt ist, oder setzte gegenläufige Akzente, wie mit den in Walt-Disney-Manier auf- und abtauchenden Maulwurfshügeln beim Karfreitagszauber. Kein Speer, kein Kuß, keine Erotik bei den Blumenmädchen, kein Chor auf der Bühne im ersten Akt (am Schluß dann eine Ansammlung kokonartig verpackter Gralsritter). Statt dessen sensibel ausgeleuchtete, suggestive 3-D-Bilder mit mystisch-archaischer Symbolik: Ein überdimensionaler Licht-Ring senkt sich im ersten Akt über den Gral, ein vereistes schwarzes Kästchen, sehr ähnlich der Wilsonschen Black-Box, die – vergrößert, als aufrechter Sarg – Klingsors Zauberschloß darstellt. Am Ende brennt an der Stelle des Eisbergs ein Feuer.

Frida Parmeggiani aus ägyptischen und fernöstlichen Vorbildern geschneiderte Kostüme bringen zusätzliche Elemente von Fremdheit, geben den Figuren (abgesehen von der „Ur-Frau“ Kundry) entpersonalisierte, uniformierte Züge.

Wilson verweigerte in Hamburg nicht nur die traditionelle Optik, er verweigerte auch, die Story zu inszenieren. „Zum Raum wird hier die Zeit“, sagt Gurnemann zu Parsifal – ein zentraler Satz auch für den amerikanischen Theatermacher. Er überläßt den durchgehenden Erzähl-Faden der Musik und kontrastiert ihn mit dem Mosaik seiner Assoziationen zu den Figuren. Sie bewegen sich mit quasi-leitmotivischer, durchweg monologischer, chiffrierter Gestik einsam über eine gemeinsame Bühne. Jede Person hat ihre eigene Choreographie, ihre eigene Welt, ihre eigene Zeit. Aber das auf Körper-

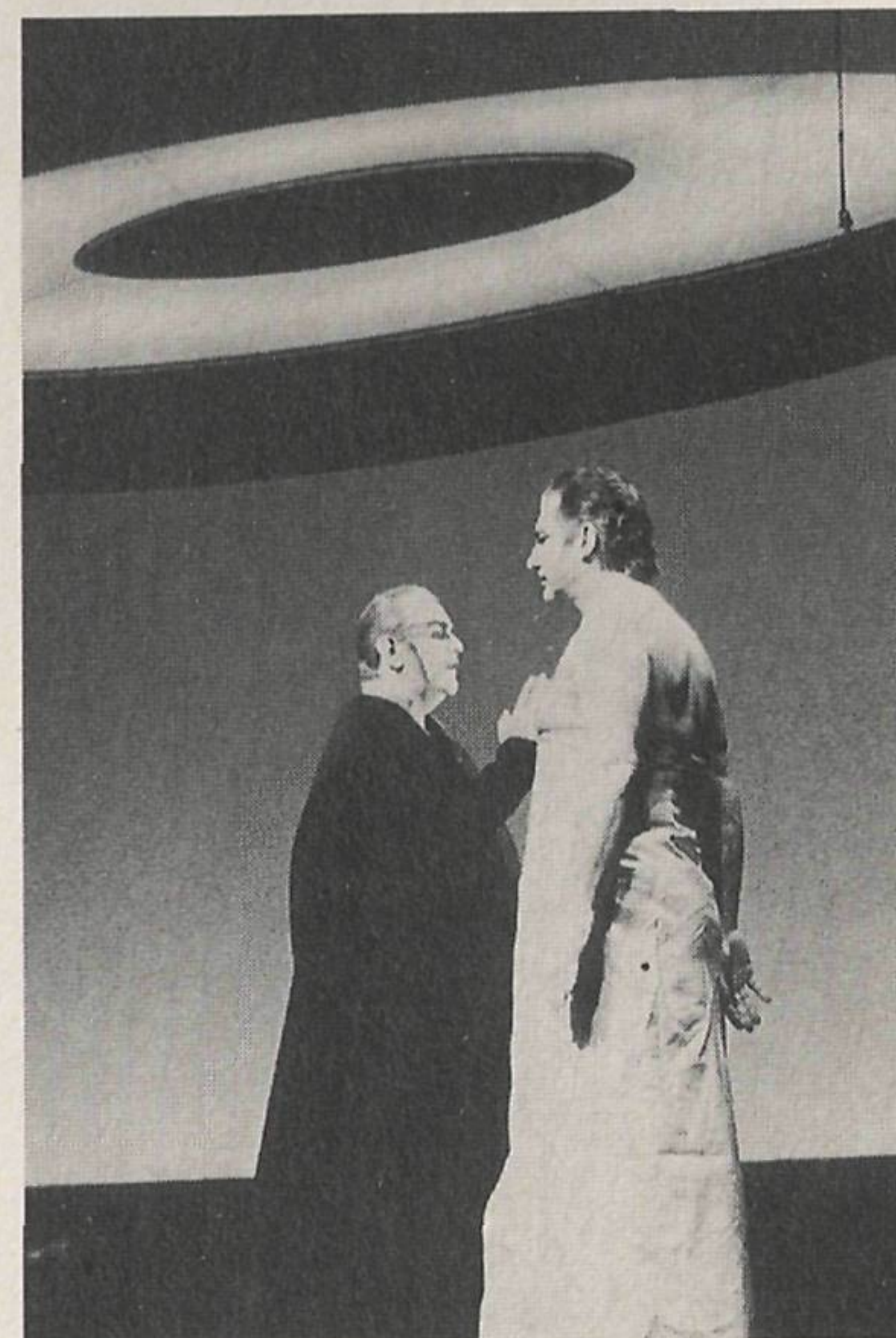


Siegfried Jerusalem als Parsifal

Spannung basierende Konzept ging nicht auf, die anvisierten großen Linien zerfaserten, rissen: Gute Vokalistinnen sind nicht automatisch gute Mimen.

Gurnemann Kurt Moll (als Sänger alle überragend) mühte sich als Körper-Darsteller. Siegfried Jerusalem gab einen akzeptablen Parsifal, hatte aber sichtlich Mühe, sich zu mühen; er versorgte den Abend mit ungewollter Komik. So etwa, als er im zweiten Akt den (imaginären) Speer fängt: Er steht da wie ein Verkehrspolizist – linker Arm hochgereckt, rechter Arm stocksteif ausgestreckt. Einzig Kundry Dunja Vejzovic wurde Wilsons Konzept gerecht und machte durch spannungsvolles Mimen- und Gesten-Spiel ihre stimmlichen Schwierigkeiten fast vergessen, besonders in der Verführungsszene mit Parsifal. Wilson

son durchbrach hier sein Prinzip der strikten Beziehungslosigkeit unter den Darstellern: Kundry spielt mit einem Speer im Kleinformat. Sie küßt den reinen Toren darauf nicht (das passiert in der Musik), sie sticht ihn. So ist die Verbindung zwischen Kuß und „Wunde“ direkt hergestellt, Parsifals „durch Mitleid wissend“ – Werden kongenial in einem Bild eingefangen. Allein dieser Augenblick lohnte den anstrengenden Fünf-Stunden-Abend.



Fotos: Peter Peitsch

Mir erschienen die heftigen Buh-Bombardements des Premieren-Publikums am Schluß – auch für Gerd Albrechts kammermusikalisch-durchsichtiges Dirigat (Klappern hier und da und kleinere Karambolagen inbegriffen) – als einseitig, eher als Zeichen von Verstörung, denn von Empörung.

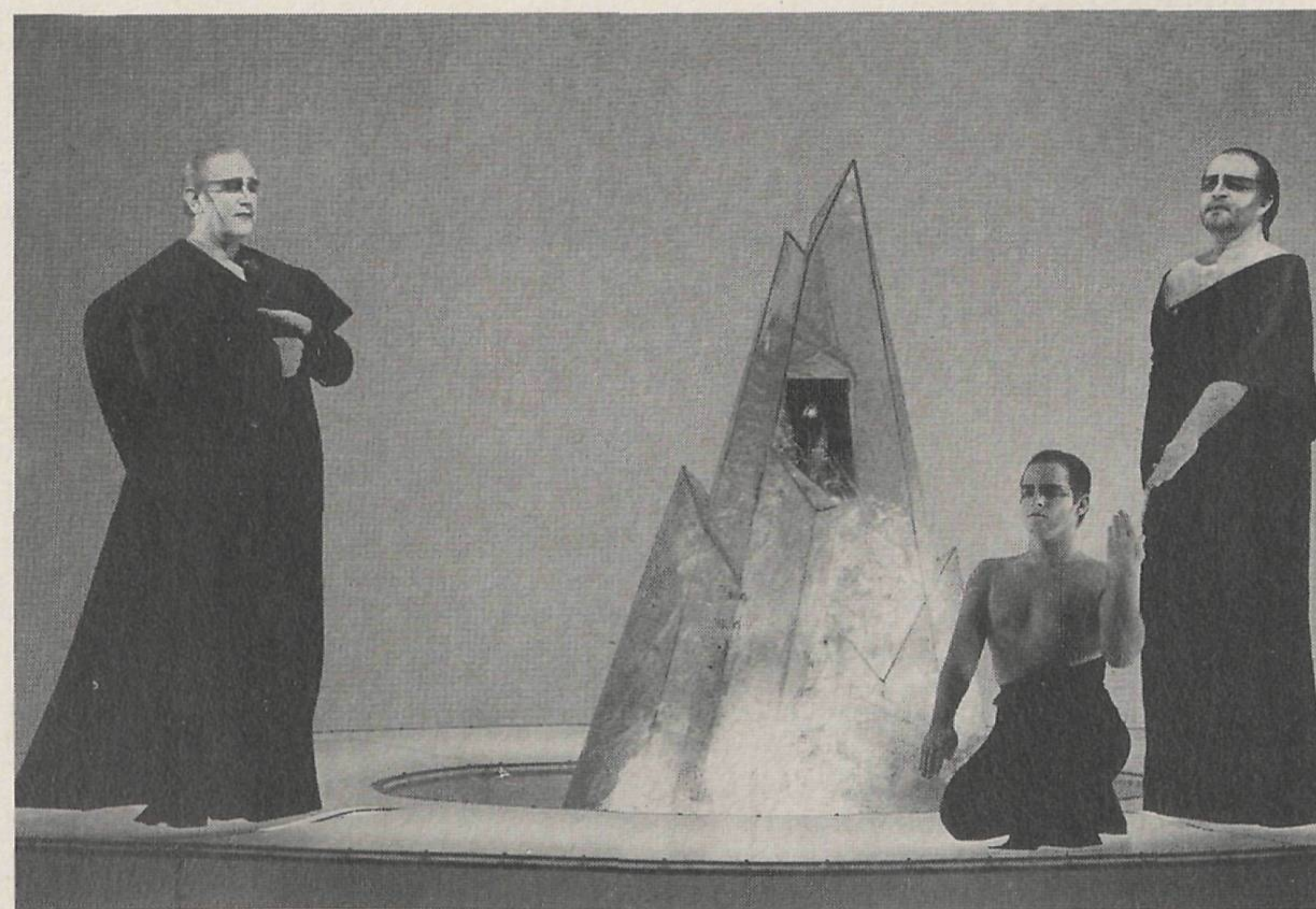


Foto: R. Brückhoff/Gröninger

Wie zu erwarten war, mied der amerikanische Regisseur Robert Wilson bei seiner Hamburger „Parsifal“-Inszenierung überkommene Regiekonzepte. Die Sänger agierten auf einer kargen, sensibel ausgeleuchteten Bühne mit sparsamen, statischen Gesten. Am besten gelang die Umsetzung dieses Regiekonzepts der Wilson-erfahrenen Dunja Vejzovic als Kundry.

Das Hamburger „Parsifal“-Experiment ist gleichzeitig gescheitert und geglückt. Wilson hatte auf die „falschen Pferde“ gesetzt. Mit kompetenten Darstellern aber (also Tänzern) könnten seine Ideen neue und aufregende Möglichkeiten für die Inszenierung aller Opern eröffnen, die man vermeintlich so genau kennt.

Kalle Burmester

Gegen den Mainstream

Am 21. Juni jährt sich zum 100. Male der Geburtstag von Hermann Scherchen. Als FonoForum in der Juli-Ausgabe 1984 dem Dirigenten eine Retrospektive widmete, war Scherchen beinahe nur noch ein Name für das Musiklexikon: Großer deutscher Dirigent, Wegbereiter der Neuen Musik, Aktivist der Arbeiterchorbewegung, Gründer des Ars-Viva-Verlags und der Zeitschrift Melos, Leiter eines berühmten Studios für Elektroakustik in Gravesano, Buchautor, Werkeditor, Orchestergründer, Dirigier- und Kompositionslehrer so exponierter Musiker wie Luigi Nono, Iannis Xenakis, Bruno Maderna, Igor Markevitch, Francis Travis, Ernest Bour, Karel Ančerl und vieler anderer; bei all dem ein unbequemer Querdenker, der die Tabus des Musikbetriebs verletzte. Zu hören gab es 1984 von ihm gerade noch eine Schallplatte – Schönbergs „Erwartung“ bei Wergo. Aber seit dem damaligen Vorstoß ist einiges geschehen: ein Scherchen-Kongreß in Lugano, die große Scherchen-Ausstellung in der Berliner Akademie der Künste 1986, Sendereihen im Rundfunk, ein Fernsehfilm, Zeitschriftenaufsätze, Buchveröffentlichungen und – Schallplatten. Ob Bach oder Nono, Beethoven oder Xenakis, Gabrieli oder Stockhausen – das Kriterium für Scherchens Zugang zu alter wie neuer Musik war deren Beziehung zur Gegenwart, zu dem, was einen wachen und an allen fortschrittlichen Entwicklungen in Kunst, Wissen-

schaft und Gesellschaft interessierten Zeitgenossen des 20. Jahrhunderts betreffen könnte. Oft sind dabei bis heute unerreichte Interpretationen gelungen, die beim Alten neuartige, fesselnde Perspektiven und beim Neuen und Allerneuesten ansprechende, ja anspringende Ausdrücklichkeit ermöglicht haben.

Was Scherchens 150 Produktionen für das amerikanische Label Westminster anbelangt, entsprach das aufnahmetechnische Niveau, das der Westminster-Produzent Kurt List, ein in die USA emigrierter Berg- und Webern-Schüler, für die Einspielungen seines Hauses realisierte, Scherchens dirigentischer Devise „alles hörbar machen“ genau. Den Scherchen-Westminster-Fundus heute wieder zugänglich zu machen, wäre nicht nur eine musikhistorische Großtat, damit könnte auch ein aktueller Maßstab für die sinnvolle, partiturgerechte technische Reproduktion von Musik gesetzt werden. Leider hat man davon bis jetzt nur durch beiläufige CD-Veröffentlichungen des Pop-Labels MCA, in dessen Besitz das Westminster-Programm in den 70ern überging, einen kleinen Ausschnitt zu hören bekommen. Immerhin war das wenige auf gute Weise digital überspielt, was man von den vielen Live-Mitschnitten

aus trüben italienischen Quellen nicht sagen kann.

Gerade bei Aufnahmen des Dirigenten Scherchen, dem wie keinem anderen der elektroakustische Tonträger zur Herstellung einer bewußten klanglichen Umsetzung der Partitur am Herzen lag, wirken die klangverstümmelnden Manipulationen einer unfähigen Tontechnik besonders katastrophal. Nur die Veröffentlichung der Berliner „Edition RZ“ mit einer Probe der sechsten Sinfonie Beethovens (Edition RZ, Leibnizstr. 33, 1000 Berlin 12) und eine Platte des Scherchen-Vereins mit von Scherchen edierten und dirigierten Kompositionen vorklassischer Meister genügen dem klanglichen Anspruch des Dirigenten und sind als echte Geburtstagsgeschenke zu begrüßen (Hermann-Scherchen-Verein, Postfach, CH-4143 Dornach 2). Schön wäre es, könnte man wieder die „Garden Party“ auflegen, jene von der Hermann-Scherchen-Gravesano-Band unter ihm als Bandleader eingespielte Schallplatte mit Tanzmusik. Auch wären der Cha-Cha-Cha „Simoné“, der Rumba „Frénésie“ oder der Fox „The Man I Love“ ein angemessenes Geburtstagsständchen für Scherchen, den Aufklärer und Sinnenmenschen, dem jeder Kulturmief zuwider war.

Bernhard Uske

Neue Aufgaben für Charles Dutoit

Für größere Tourneen wie jüngst mit dem Philharmonia Orchestra London wird Charles Dutoit in der Saison 1991/92, in der er Leiter des Orchestre National de France wird, kaum mehr Zeit haben. Denn neben dieser neuen Aufgabe bleibt er dem Orchestre symphonique de Montréal, dem er seit 1977 vorsteht und mit dem er über 40 Schallplatten aufgenommen hat, weiterhin verbunden. Auf die Frage, wie er die derzeitige künstlerische Situation des Orchestre National de France einschätzt, antwortet Dutoit: „Das Orchester ist in den letzten Jahren stark ver-

nachlassigt worden, so daß es für mich eine reizvolle Aufgabe ist, es wieder auf ein hohes Niveau zu bringen. Ein Orchester besteht gewöhnlich aus einer Anzahl von guten oder weniger guten Musikern, aber selbst wenn es lauter hervorragende Instrumentalisten wären, ergäbe sich nicht automatisch ein erstklassiges Ensemble. Die Aufgabe besteht für mich also nicht so sehr darin, das Orchester National de France in technischer und musikalischer Hinsicht zu formen, sondern hauptsächlich darin, eine gemeinsame Ethik, eine gemeinsame Philosophie zu entwickeln. Ein Reservoir an gu-

Um die discographische Hinterlassenschaft des Dirigenten Hermann Scherchen, der am 21. 6. 1891 geboren wurde, war es lange Zeit schlecht bestellt. Wenn auch seine wichtigsten Aufnahmen für das Label Westminster bis heute nicht komplett vorliegen, sind inzwischen immerhin einige interessante Einspielungen wiederveröffentlicht worden.

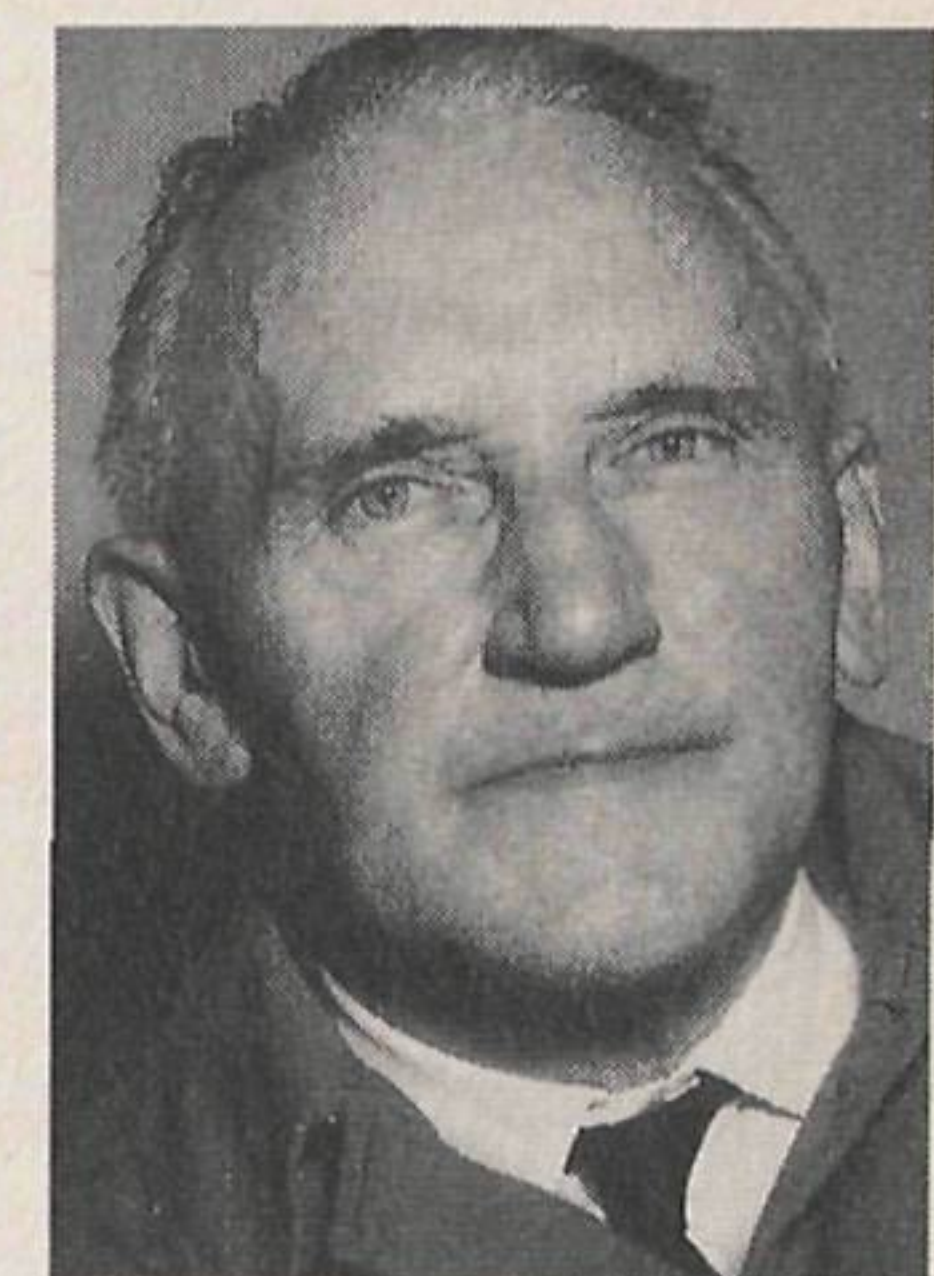
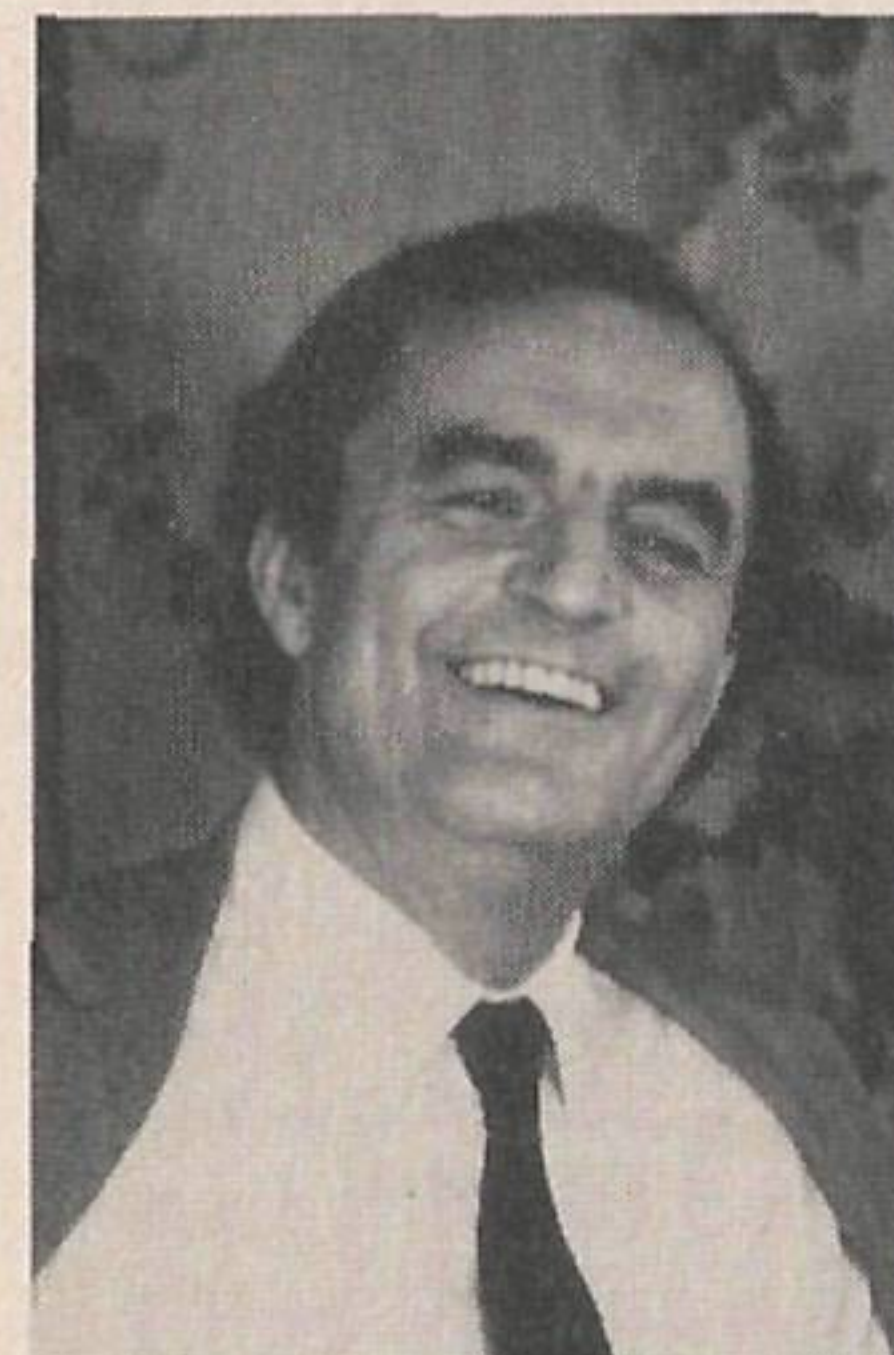


Foto: FF-Archiv



Charles Dutoit, seit 12 Jahren erfolgreicher Chef des Orchestre symphonique de Montréal, übernimmt ab der Saison 1991/92 das Orchestre National de France, dessen Leiter bisher Lorin Maazel war.

ten Orchestermusikern ist dort meines Erachtens zweifellos vorhanden, französische Musiker haben aber im Großen und Ganzen mehr Interesse an der künstlerischen Individualität als an der Ensemble-Leistung. Sie sind somit vom Charakter und Temperament her das genaue Gegenteil der Japaner, deren große Stärke die Disziplin ist.“

Dutoit, dem allgemein eine große Affinität zur französischen und russischen Musik des 19. Jahrhunderts nachgesagt wird, findet es „ein bißchen frustrierend“, wenn er bei Gastdirigaten immer wieder um ein Ravel-, Debussy-, Saint-Saëns-Programm gebeten wird – insbesondere, wenn die Stärken des Gastorchesters mehr bei der Wiener Klassik oder Romantik liegen: „Tatsache ist doch, daß die großen und berühmten Orchester überall auf der Welt ihre eigene musikalische Domäne haben, in der sie praktisch konkurrenzlos sind. Es wäre sinnlos, ihnen hier den Rang streitig machen zu wollen. Kein Orchester kann auf allen Gebieten Überragendes leisten, es muß, um auf Teilgebieten erstklassig zu sein, anderes vernachlässigen. Um ein praktisches Beispiel zu nennen: Das große deutsche Orchesterrepertoire wird von den Berliner und Wiener Philharmonikern abgedeckt. Hier ist die große nach-Wagnerische Nikisch-Furtwängler-Tradition spürbar, gegen die ein außereuropäisches Orchester gar nicht erst anzukämpfen braucht. Interessanterweise gelingt dies nur Leuten, die aus der Alte-Musik-Szene kommen (wie z.B. Roger Norrington), indem sie auf ihre Weise versuchen, zum Ursprung der Partituren zurückzugehen und eine neue Sicht zur Diskussion zu stellen.“

Neben seiner Orchesterarbeit bemüht sich Charles Dutoit, junge Talente in Konzerten vorzustellen, zu einem Zeitpunkt, wo diese noch so gut wie unbekannt sind. Daß Förderung junger Talente allein noch keine Garantie für eine Künstlerkarriere sein soll und sein kann, erläutert Dutoit an folgender Episode: „Unlängst fanden in New York eine Reihe von Konzerten statt, bei denen jungen, jüdischen Künstlern, meist aus osteuropäischen Ländern und der UdSSR, eine Möglichkeit gegeben werden sollte, sich zu präsentieren. Die Startbedingungen waren

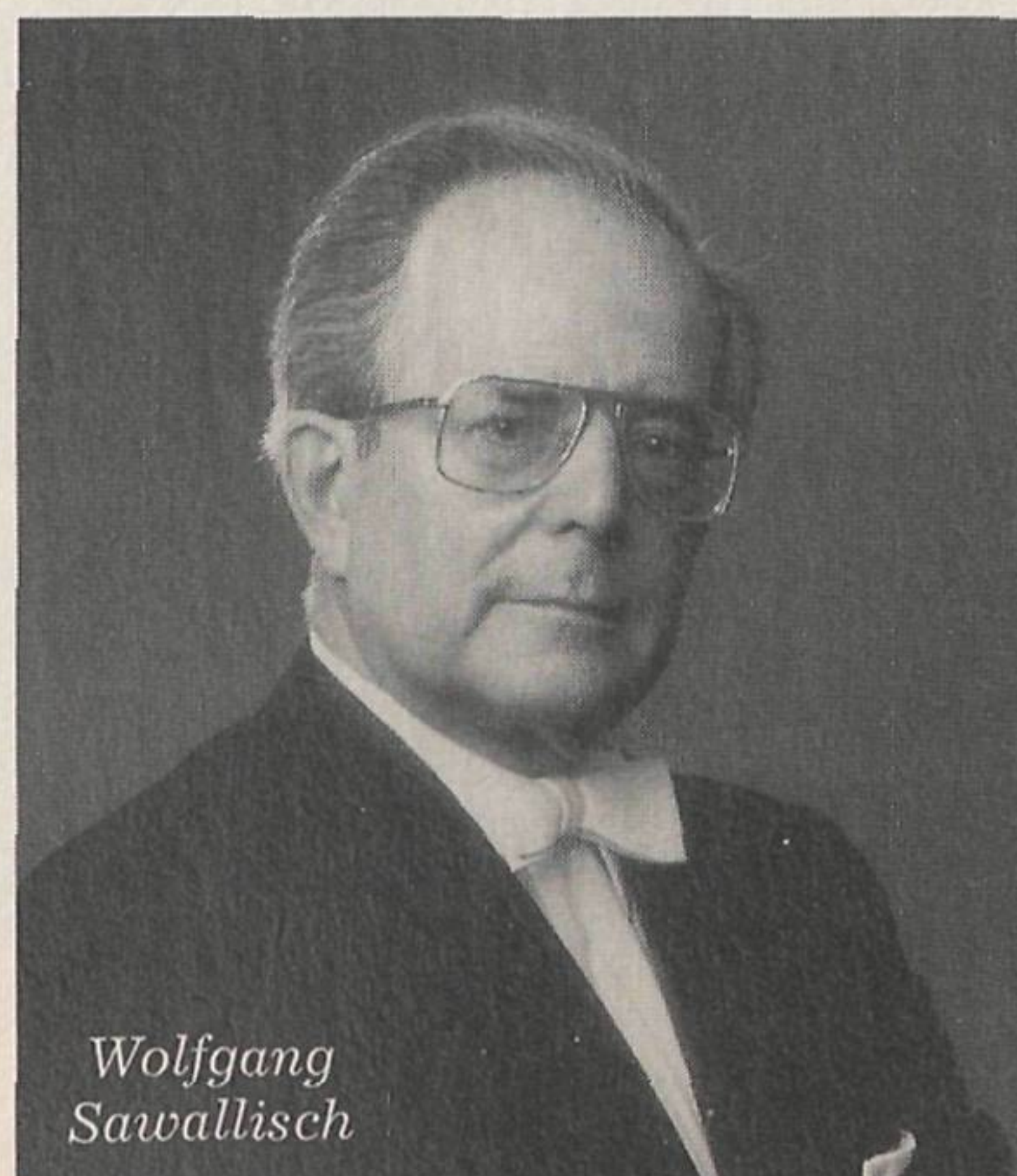
denkbar günstig, denn die örtlichen Organisatoren hatten alles getan, um die 'Auserwählten' im besten Licht erscheinen zu lassen. Trotzdem sind die Musiker schnell wieder in der Versenkung verschwunden, woran sich zeigt, daß sich auf dem freien Markt mit Beziehungen allein auch nicht alles erreichen läßt...“

Auf die Frage, welcher Komponist der Gegenwart am ehesten richtungsweisend für die Musik des kommenden Jahrhunderts sein könnte, nennt Dutoit Lutoslawski. So sehr er beispielsweise die Werke von Dutilleux und Boulez schätzt, er betrachtet sie doch als isolierte Erscheinungen und weniger als Schöpfer einer neuen Musiksprache, die in das nächste Jahrhundert weisen könnte.

Marie-Luise v. Schuckmann

Notizen aus New York

Das erste Auftreten Wolfgang Sawallischs mit dem Philadelphia Orchestra in New York, nachdem seine Übernahme dieses Klangkörpers bekanntgemacht worden war, war ein großer Erfolg. Das Programm beinhaltete Dvořáks „Sinfonische Variationen“ op. 78 und das Cellokonzert (beide Werke waren in den vorangegangenen Tagen für die EMI aufgezeichnet worden) sowie Beethovens vierte Sinfonie. Einige Kritiker hier hatten vor diesem Konzert spekuliert, daß Sawallisch sich als reiner „Kapellmeister“ erweisen würde, d. h. seriös



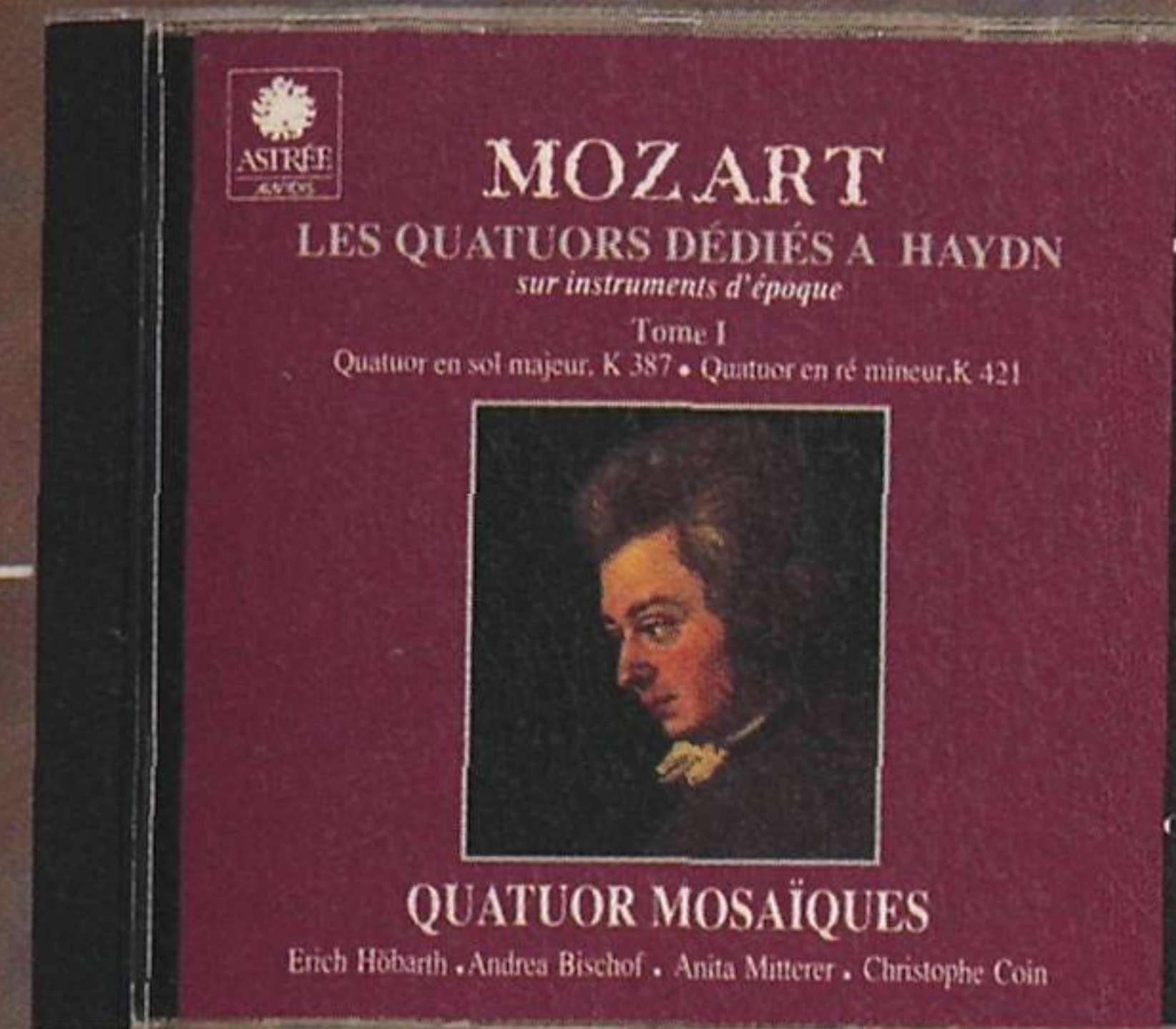
Wolfgang Sawallisch



und würdig, doch ohne Charisma. Skeptiker vertraten sogar die Meinung, daß er mit 68 Jahren etwas zu alt für den Philadelphia-Chefdirigenten-Posten sei. In diesem Konzert jedoch – es gab herzlichen Beifall von einem großen Publikum – mußte Sawallischs charakteristisch geschmeidiges, fast athletisches Dirigieren auf dem Podium solche Bedenken zerstreuen. Er mag ja ein „elder statesman“ an Jahren, Gedankentiefe und Erfahrung sein und dies alles in ein Konzert mit einbringen; physisch ist er jedoch offensichtlich so fit und jugendlich wie vor Jahren.

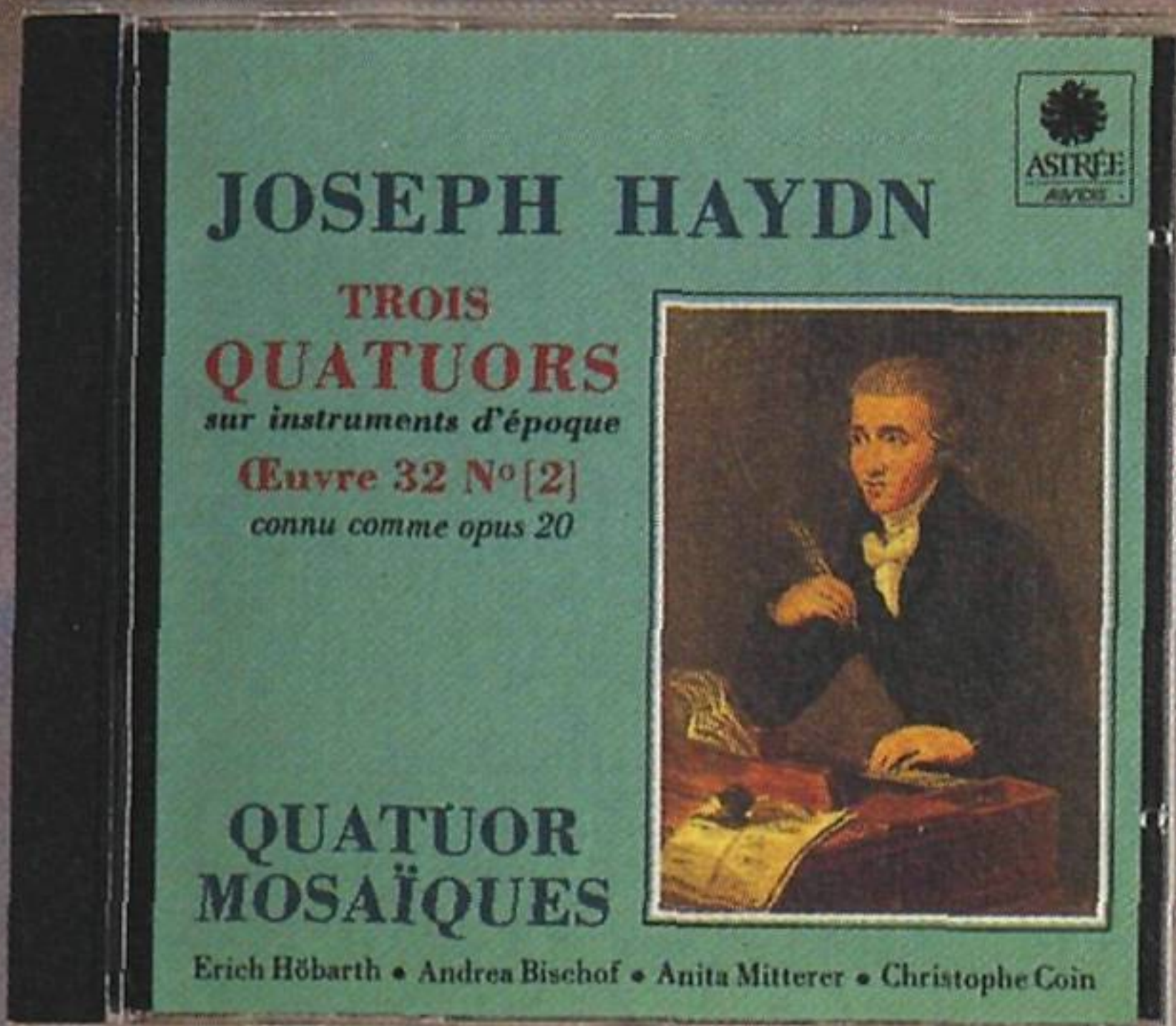
Da Sawallisch gerade damit beschäftigt ist, einen kompletten Beethoven-Zyklus mit dem Amsterdamer Concertgebouw Orchester aufzunehmen, war seine Darstellung der Vierten natürlich von besonderem Interesse. Er übermittelte Beethoven mit Klarheit, Finesse und einem genauen und poetischen Sinn für die formale Ausgewogenheit. Die Qualität des Orchesterklanges war ein weiterer entscheidender Punkt: Einige Dirigenten erreichen eine oberflächliche Perfektion des Klanges, wie glänzender Lack auf gutem Holz; Sawallischs Könnerschaft scheut den Firnis und entdeckt – um im Bild zu bleiben – die Schönheit des Holzes selber. Es gibt nur wenige heutzutage, welche die Kraft musikalischer Ideen in einem so schönen Klanggewand präsentieren können. Philadelphia kann sich glücklich schätzen.

Bis jetzt konnte sich das New Yorker Publikum nur anhand von Kritiken über die kontroversen Inszenierungen Harry Kupfers informieren. Als unlängst die Komische Oper Berlin mit Harry Kupfers Produktion von Glucks „Orpheus und Eurydike“ die Brooklyn Academy of Music besuchte, konnte man sich selber ein Bild machen. Sicherlich macht der Orpheus-Mythos auch in modernem Kontext einen Sinn. Die Vorstel-



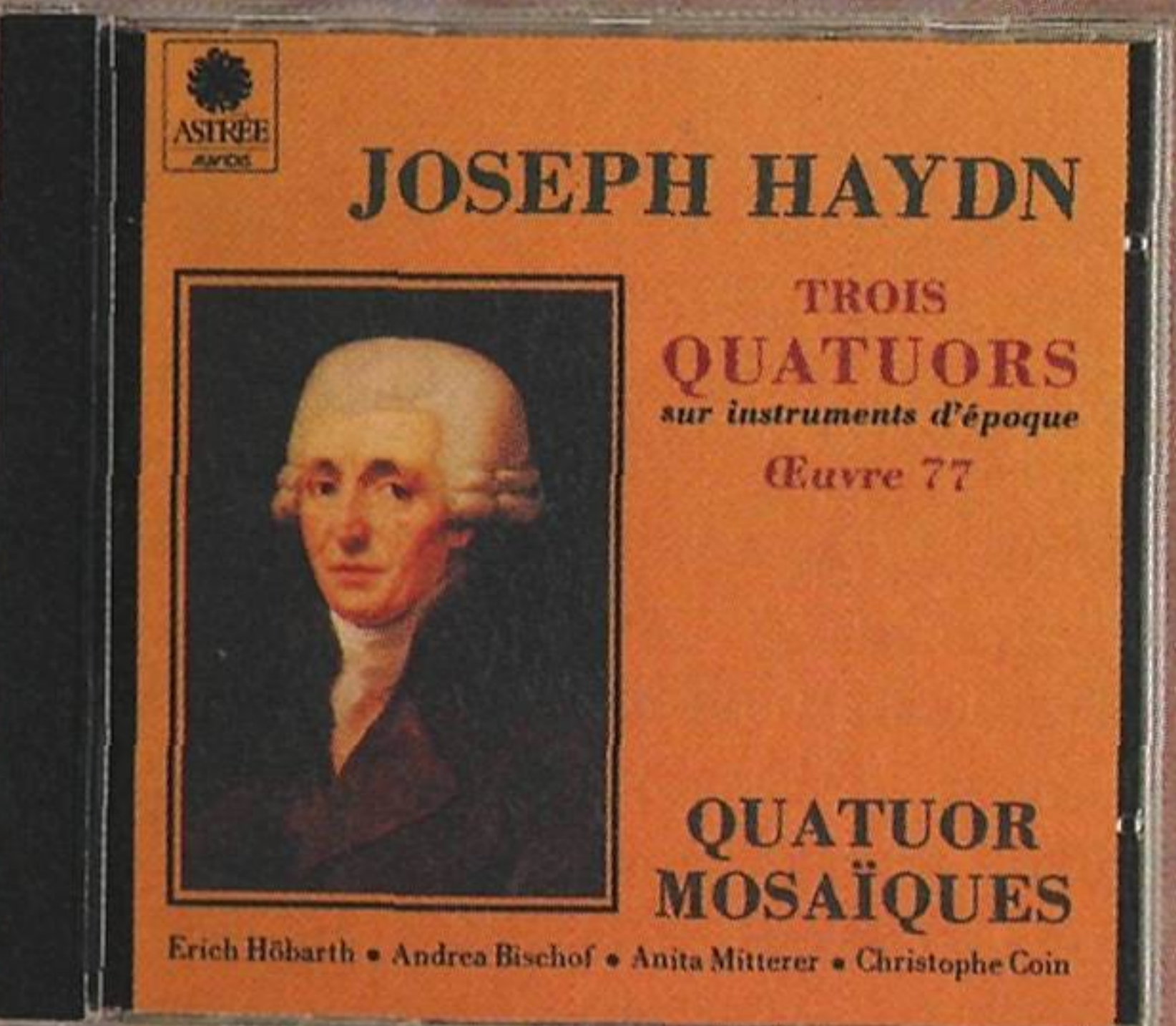
E 8746

Die J. HAYDN gewidmeten Quartette / I
Quartett in G-Dur, K 387
Quartett in d-Moll, K 421



E 8786

Quartett in C-Dur, opus 20/II, H.III.32
Quartett in D-Dur, opus 20/IV, H.III.34
Quartett in g-Moll, opus 20/III, H.III.23



E 8799

Quartett in G-Dur, opus 77/I, H.III.81
Quartett in F-Dur, opus 77/II, H.III.82
Quartett in d-Moll, opus 77/III
(opus 103), H.III.83



E 8721

Quintetto secondo, B-Dur, G 414
Quintetto terzo, e-Moll, G 415
Quintetto sexto, C-Dur, G 418

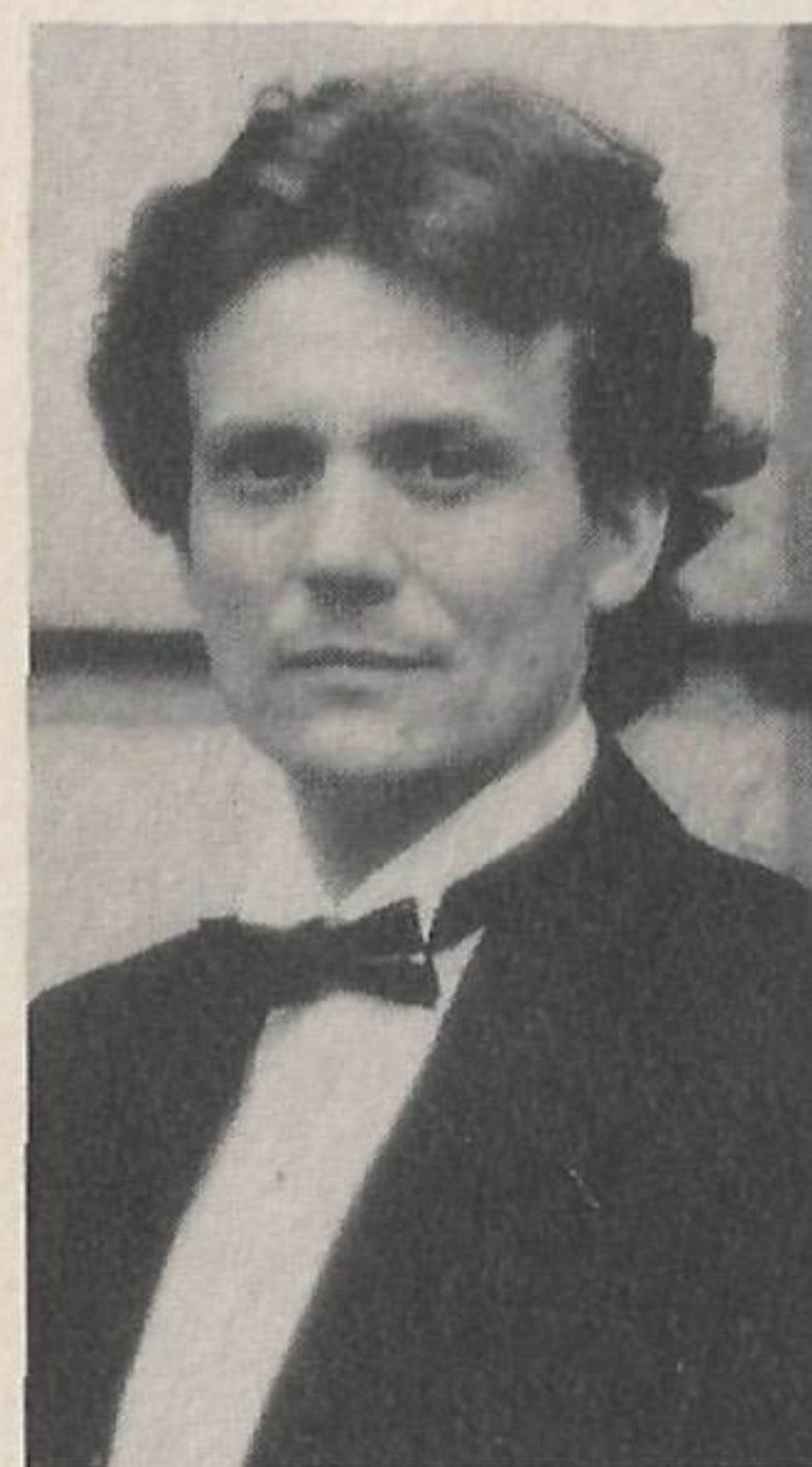
ein anderer blick auf musik



DAS QUATUOR MOSAÏQUES SPIELT DIESE MUSIK AUF HISTORISCHEN INSTRUMENTEN MIT EINER INTELLIGENZ, EINER STRUKTUR- UND KLANGSORGFALT, DIE BEWUNDERUNG ABVERLANGEN.

Marc VIGNAL / LE MONDE DE LA MUSIQUE





Jochen Kowalski erhielt viel Beifall für seine überragende Leistung als Orpheus in Glucks Oper „Orpheus und Eurydike“. Die Regie von Harry Kupfer, der damit sein New Yorker Debüt gab, blieb umstritten.

lung von Orpheus als einem modernen Rock-Star ist so weit hergeholt nicht; auch in der griechischen Vorlage wird er von seinen Bewunderern am Ende in Stücke gerissen – nur ein kleiner Schritt zu der Art, wie Fans heute mit ihren Idolen umgehen. Auch Eurydikes plötzlicher, sinnloser Tod bei einem Unfall macht vor der urbanen Kulisse, die Kupfer gestaltete, mehr Sinn als ein Schlangenbiß, und Orpheus' Seelenschmerz, pantomimisch dargeboten, war bewegend.

Unglücklicherweise geriet diese Szene, die ersten zehn Minuten des Stückes, bereits zum Höhepunkt. Danach verlor sich Kupfers Inszenierung in einer Reihe von Bildern, die eher den Zuschauer schockten als die Tragödie verdeutlichten: verrottete Schienenstränge, ein halluzinierender Rauschgiftsüchtiger, ein Irrenhaus, Amor als Penner. Solche Bilder sind vielleicht sinnvoll im Kontext einer modernen Oper, aber sie haben zu Glucks im wesentlichen lyrischer Partitur überhaupt keinen Bezug. Kupfers Bebilderung steht immer quer zu Glucks eher formalem dramatischen Ausdruck. Der Anblick Jochen Kowalskis, dessen männlicher Alt momentan wahrschein-

lich der schönste in der Welt ist – Koloraturen singend, während er gleichzeitig eine Scheibe einschlägt –, ist haarscharf an der Grenze zur Komik, und überschreitet diese Grenze, wenn er einen Fernseher herumschleppt, während er Eurydike aus dem Hades führt.

Für die Gründungsväter der Oper – unter ihnen Gluck – drückt die Musik das Drama aus. Wenn aber ein Regisseur sich gegen den Geist der Musik wendet, muß das Publikum zwischen Musik und Szene wählen, und das endet meistens in Konfusion. Die Herausforderung für einen Regisseur muß sein, Glucks sicherlich etwas betagte Oper unter den ihr innewohnenden Bedingungen zum Leben zu erwecken. Wenn Kupfer ein Stück machen wollte über politische Unterdrückung heute, den Pesthauch der Großstadt, die Tyrannie der Medizin und die Notlage eines von seiner Vorstadt-schlampe mißverstandenen Künstlers, warum hat er dann nicht ein Werk in Auftrag gegeben und Gluck in Ruhe gelassen? Schlimmer noch als die genannten Mißgriffe: Kupfers Inszenierung ist langweilig. Und für einen Regisseur gibt es keine größere Sünde.

Barrymore L. Scherer

Experiment mit alter Musik

Alte Musik wie „mit neuen Ohren“ zu hören ist das Ziel von Vladimir Ivanoff und seinem 1986 gegründeten Ensemble Sarband.



Von Zeit zu Zeit tut sich auch in der „Alten Musik“ etwas Neues. Neue Ensembles sind zwar nichts neues, aber Newcomer, die mit „Alter Musik“ etwas „Neues“ machen, sind schon eine Novität. Dazu ist unbedingt das Ensemble „Sarband“ zu

zählen. Gegründet wurde es 1986 von Vladimir Ivanoff, der, zunächst vom Jazz herkommend, sich dem Studium mittelalterlicher Musik zuwandte und als Lautenist in verschiedenen Ensembles, u.a. der „Schola Basiliensis“, mitwirkte. Allerdings befriedigte ihn aber auf Dauer jene akademisch rekonstruierte „authentische“ Aufführungspraxis nicht mehr. Der Kontakt mit Musikern aus anderen Kulturbereichen führte zu dem Gründungsgedanken eines Ensembles, das Anregungen verschiedener Kulturen aufgreifen und ihre Beziehungen zur frühen abendländischen Musik in Konzert und Forschung verdeutlichen sollte. Damit war ein Konzept gefunden, um über die bloße Pflege mittelalterlicher Mu-

sik und Fragen der Aufführungspraxis hinaus derartige Berührungspunkte und daraus resultierende Zusammenhänge musikalisch hörbar zu machen und so dem Zuhörer eine Chance zu bieten, „Altes“ mit „neuen Ohren“ zu hören. Konsequenterweise ist dieses Vorhaben nun nach fünf Jahren konzertanten Erprobens auf der ersten Platte von Sarband „Cantico“ zu hören (Jaro/Efa CD 4151, vgl. FF 4/91); hier werden italienische Lauden und sufistische Hymnen des Islam einander gegenübergestellt. Man hört Gemeinsamkeiten des einstimmigen Gesangs des Abendlandes – auch in der frühen Mehrstimmigkeit – mit traditionellen orientalischen Weisen, gleichzeitig wird aber auch der Scheideweg in der Entwicklung deutlich. Eine derartige Zielsetzung und musikalisch überzeugende Verwirklichung dessen geht in der Tat über das hinaus, was andere Mittelalter-Ensembles mit ihren Programmen bieten. Einige glückliche Umstände führten Ende letzten Jahres zur Kooperation von Sarband mit dem bulgarischen Frauenchor Le Mystère des Voix Bulgares („Mystère“, Jaro CD 4153). Dokumentiert ist auf dieser Platte ein Zeitraum von etwa 500 Jahren bulgarischer Vokalmusik, die in der Gegenüberstellung wiederum ganz verblüffende Gemeinsamkeiten mit vergleichbaren Stücken aus mittelalterlichen Handschriften offenbaren. Wissenschaftlich erforscht, erweisen sich hier die Gemeinsamkeiten allerdings als eher zufällig, wirkliche musikgeschichtliche Zusammenhänge lassen sich nicht eindeutig herstellen. Spannend und aufschlußreich ist es jedoch allemal, dieses Experiment als Hörer mitzuverfolgen. Zur adäquaten Umsetzung solcher Projekte ist freilich nicht nur genaue Kenntnis und gründliches Studium der Quellenlage Voraussetzung, sondern auch Experimentierfreudigkeit und technische Perfektion. Die Arrangements der Konzertprogramme entstehen zum Teil aus der Improvisation, zum Teil sind es richtige Partituren, die Vladimir Ivanoff selbst schreibt. Das Konzept jedenfalls scheint aufzugehen. Für den Herbst ist ein neues Projekt geplant: „Musik der Könige“. Man darf also wieder „neu“-gierig sein.

Alfons Hirth

Authentische Klangerlebnisse

Vivarte von SONY CLASSICAL



SONY CLASSICAL CD 46492 DDD



SONY CLASSICAL CD 46669 DDD



SONY CLASSICAL CD 45942 DDD



SONY CLASSICAL CD 46702 DDD



SONY CLASSICAL CD 46493 DDD

Mozart:

Grande Sestetto Concertante
after K. 364, Duos K. 423, 424

L'Archibudelli:

Vera Beths, Gijs Beths,
Kusmaul, van Dael, Bylsma,
Scheifes. CD 46631 DDD



Klassische
Begegnungen

Die noch junge Serie VIVARTE von SONY CLASSICAL ist heute bereits ein Begriff für den Reiz authentischer Aufführungspraxis, die den ganzen Reichtum alter Werke neu erlebbar macht.

Der hohe Anspruch, mit dem VIVARTE angetreten ist, kann allerdings nur von Künstlern ersten Ranges erfüllt werden. Künstlern, bei denen sich souveräne Beherrschung historischer Instrumente, profunde Kenntnis zeitgenössischer Quellen, Kreativität und reine Spielfreude verbinden.

Auch für die jetzt vorliegenden VIVARTE-Neuerscheinungen konnte SONY CLASSICAL wieder Interpreten gewinnen, deren Entdeckerfreude sich unmittelbar ihrem Publikum mitteilt. Freuen Sie sich also auf außergewöhnliche Erlebnisse.

Bitte schicken Sie mir regelmäßig die aktuellen Informationen über Ihre Neuveröffentlichungen.

Name Alter

Vorname

Straße

PLZ/Ort

SONY CLASSICAL
Im Vertrieb der Sony Music
Postfach 10 05 40
6000 Frankfurt/M. 1