

FEUILLETON

Gidon Kremers „Kammermusikfest Lockenhaus“

Die Kunst, ein Festspiel jung zu halten

Die Lebensfähigkeit einer Idee und ihrer organisatorischen Umsetzung hängt nur bedingt von der finanziellen Polsterung ab. Die immer wieder formulierte Behauptung, künstlerische Qualität sei in erster Linie nur durch Höchstgagen zu erzielen und abzusichern, wirft ein schräges Licht auf die bedenkliche Eigendynamik eines Musikbetriebes, an dessen Spitze unerschütterlicher Glaube an die Kaufbarkeit von „Ereignissen“ herrscht.

Der so hochbewertete Festspielgedanke läßt sich aber auch anders verwirklichen. In kleinerem Rahmen, locker abgesprochen im Detail, weniger kostenintensiv, unterhaltend im Ablauf und lehrreich in der musikalischen Konfrontation mit Werken und Interpreten, denen es leichtfällt, dieser „Konfrontation“ das Flair von entschiedener Verbundenheit zwischen Ausführenden und hörend „Mitwirkenden“ zu verleihen. Da in Lockenhaus die Musiker gewöhnlich die gesamte Festspieldauer über anwesend sind, entsteht eine Atmosphäre der Gleichberechtigung, wodurch sich – und dies gilt auch für den unermüdlich lenkenden und spielenden Gidon Kremer – selbst Spurenreste von Starglamour verflüchtigen. Der permanente Wechsel in den Funktionen, die fließenden Grenzen zwischen Akteuren und Auditorium und nicht zuletzt die enormen Konzertdimensionen fördern den Abbau von Schwellenängsten und Gesprächsbarrieren.

An den letzten drei Tagen, an denen ich das vielstimmige Geschehen verfolgen konnte, boten die Mitwirkenden eine Mischung aus anspruchsvoller literarischer Unterweisung mit wichtigen Akzenten im Bereich der Musik des 20. Jahrhunderts, erlesener, bewährter Kammermusik und leichtge-

schürzten „Anekdoten“. Sieht man von einem in der Tat straziösen Konzert mit vorwiegend Belanglosigkeiten unter dem Titel „Minimusik“ ab, so mußte es auffallen, wie beziehungsweise die anderen Werkzuordnungen waren und wie vehement und souverän die meisten Stücke vorgetragen wurden. Als „Mozart & Strawinsky“-Marathon war beispielsweise ein Durchgang angekündigt worden, in dessen Verlauf

Ohne Gidon Kremer ist das Kammermusikfest im burgenländischen Lockenhaus nicht mehr denkbar. Der Pianist Oleg Maisenberg zählt zu den regelmäßigen Gästen des außergewöhnlichen Festivals



Foto: Ariola

Duo Katia und Marielle Labèque gespielt. Für Mozart setzten sich Gidon Kremer, Tabea Zimmermann, Clemens Hagen (Divertimento KV 563), Klaus Thunemann, Antonio Meneses (Sonate für Fagott und Cello), András Schiff, Yuuko Shiokawa, Annette Bik, Kim Kashkashian, Ksenija Jankovic (Klavierkonzert KV 449 in der Quintettfassung), Irena Grafenauer und Mitglieder des Eder-Quartetts (Flötenquartett KV 298) und schließlich ein Ensemble unter der Führung von Gidon Kremer ein, das den Fünf Kontretänzen KV 609 rhythmischen Pfiff, aber auch jene Melancholie sicherte, die maßgebend zur faszinierenden ambivalenten Wirkung der Mozartschen Musik beiträgt.

Mit besonderer Umsicht war

ein Programm zum 50. Geburtstag von Alfred Schnittke ausgedacht worden. Stücke, die der aus dem Saratower Gebiet stammende Komponist besonders liebt (etwa Bachs f-Moll-Invention mit András Schiff und Schuberts g-Moll-Sonatine mit Gidon Kremer und Oleg Maisenberg), fungierten als musikhistorische Brückenköpfe zu Schnittke-Werken, deren gedankliche Eindringlichkeit einmal mehr beeindruckte. So legten David Geringas und Oleg Maisenberg den Perspektivenreichtum einer Cellosone aus dem Jahre 1978 frei, während das Eder-Quartett filigrane und flüchtige Strukturen im Dritten Streichquartett modellhaft nachzeichnete.

Die zwei Kammermusikwochen, an denen unter anderen auch das Hagen-Quartett, die Pianisten Alexandre Rabinowitsch und Robert Levin und der Geiger Daniel Philips teilnahmen, gingen begeistert „all'Ongarese“ zu Ende. Werke von Haydn, Bartók, Kodály, Dorati, Ligeti, Dohnányi und Dvořák führten in weitem Bogen zu einem dicken Strauß von Ungarischen Tänzen (Brahms) und halbseidener Csárdás-Akrobatik, an dessen Blüten und Stilblüten man sich nicht satt hören wollte. Lockenhaus floriert und soll auch 1985 weiterflorieren – zur Freude der Besucher, die keine Mühen scheuen, auch aus Übersee anzureisen.

Peter Cossé

Salzburger Festspiele 1984

Im Vordergrund: Luciano Berios Oper

Für die zeitgenössische Musik, die bei den Salzburger Festspielen eine untergeordnete Rolle spielt, stellen die traditionellen Aufführungsplätze eine starke Belastung dar. So wie es den Komponisten ehrt, nach Salzburg

gerufen zu werden, so birgt die „Auszeichnung“ auch schon den Keim einer unterschwelligen Einengung, vielleicht sogar Lähmung in sich. Jeder weiß, daß Salzburg längst nicht mehr der Ort ist, an dem vitales, aufrüttelndes, riskantes Musik-

theater aus der Sicht bedeutender, unbequemer Persönlichkeiten geboten wird.

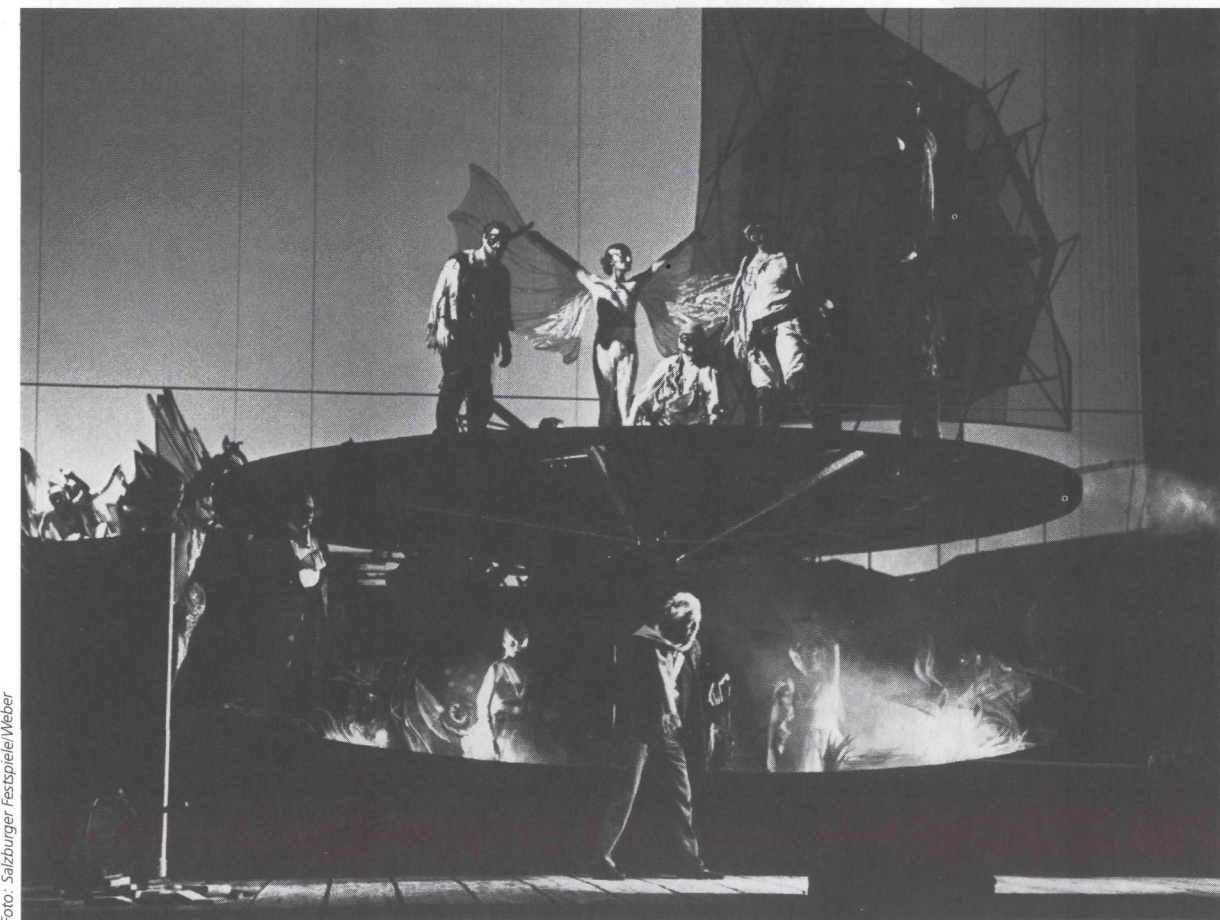
So ist es dem Regisseur Götz Friedrich, der sich im Sommer dieses Jahres mit großem intellektuellen und emotionalen Einsatz um Italo Calvinis Libretto „Un Re in ascolto“ („Ein König horcht“) gekümmert hat, nachzufühlen, wenn er im Programmheft der Festspiele eine für den Problembereich „Salzburg“ typische Bemerkung notiert hat: „Salzburg ist ein gefährlicher, gefährdeter Platz für eine derartige Befragung des Musiktheaters. Oder ist er der richtige?“. Provokanz und Zurücknahme, Behauptung und Beschwichtigung, Anarchie und Konvention? Der Satz steht nicht verloren im Raum, sondern bezieht sich auf Luciano Berios „musikalische Handlung“, deren vordergründige Spiralbewegung darin besteht, die Verhaltensform „Oper“ als einen absterbenden Ast unseres bedrohten Kulturwaldes zu porträtieren, freilich

mit dem musikalischen und darstellerischen Repertoire des geliebten attackierten Genres. Die Situation ist simpel und läßt den Interpreten ungeheuren Entfaltungsspielraum – und dem Zuhörer/Zuschauer die Chance, seine assoziativen Möglichkeiten auszuschöpfen, gleichsam hörend und betrachtend sich der Spekulation und vielleicht einer utopieverwandten Traumsphäre zu öffnen. Prospero – König, Theaterdirektor, Impresario – brütet in seinem Büro, während draußen eine Probe mit vielen Verwicklungen abläuft. Ihm wird unwohl, in Fieberträumen bedrängen ihn Erinnerungen – verlassen stirbt er auf der leeren Bühne. Dies wäre die „Geschichte“, die zu erzählen Berio freilich nicht angetreten ist. Ausgehend von Situationen, wie sie für Shakespeares „Sturm“ charakteristisch sind, wird der Leidensweg theatralischer Wahrheitsfindung aufgerollt, die Fragwürdigkeit aller Konkretion, das Mißtrauen ge-

gen die schmuckhafte Vorderseite aller Erscheinungsformen – auch gegen das elementare Transportmittel aller musikalischen Erfindung, gegen die „Töne“. Auch deren Kehrseite – meint Prospero – müsse man hören. So vernimmt dieser erhobene und zugleich geschundene Mann das Protokoll seiner Abdankung, wendet sich von den bloß zu hörenden Dingen jenen zu, die erhört sein wollen. Die Fahrt geht logischerweise von einer überfüllten, virtuos arrangierten Theaterprobenszene direkt in die Einsamkeit.

Die in Koproduktion mit der Wiener Staatsoper in Angriff genommene und durchgeführte Erstinterpretation des Stoffes erzielte in Salzburg bemerkenswerte Resonanz. Viele Buhs, aber wenige Rufer. Es gab aber auch nichts zu bejammern, denn das gesamte darstellerische Personal, die Wiener Philharmoniker mit ihrem Dirigenten Lorin Maazel, das Triumvirat Schneider-Siemssen (Büh-

nenbild), Götz Friedrich (Regie), Rolf Langenfass (Kostüme), dazu die choreographischen Fußnoten von Bernd Roger Bienert, die chorische Überwachung von Erwin Ortner und die vibrierende Gescheitheit der Musik Luciano Berios bürgten für eine – bisweilen verwirrende – Fülle von Reizen, aus denen sich der ideale Kern mit Fortdauer der Aufführung immer besser herauschälen ließ. Theater auf dem Theater wieder einmal, aber doch ganz anders: Beklemmender in der Argumentation, strahlend allenfalls im hellen Widerschein komödiantischer Selbstbespiegelung, pessimistisch bis zur dialektisch schwebenden, offenen „Schlußzene“. Theo Adam war der gepeinigter Horcher, ein Sänger, der viel schweigen darf, jenseits aller Klischees von Titelpartie und Bühnendominanz. In seinem „Gefolge“ Heinz Zednik, Helmut Lohner, Patricia Wise, Karan Armstrong, Sylvia Greenberg, Roh-



Theo Adam (Mitte) als Prospero in Luciano Berios Oper „Un Re in ascolto“, die in Salzburg während der Festspiele uraufgeführt wurde

Foto: Salzburger Festspiele/Weber

FEUILLETON

angiz Yachmi, Thomas Moser, Alfred Muff, Samy Molcho und ein großes Aufgebot von Komparsen, die dem Theater innere Ausgelebigtheit und lärmende Äußerlichkeit verleihen, gestört von Krankenwagensire-

nen und gestört auch von einer Musik, die zeitweilig trotz raffinierter klanglicher Streuungen seltsam unbestimmbar, unkonziliant bleibt und die Sänger über weite Strecken buchstäblich allein läßt. *Peter Cossé*

Internationaler Carl-Flesch- Violinwettbewerb 1984

Vormachtstellung junger Musiker aus Fernost

Der internationale Carl-Flesch-Violinwettbewerb, von der Londoner Guildhall School of Music and Drama 1945 in Erinnerung an den großen Solisten und Lehrer ins Leben gerufen, seit 1968 von der City of London übernommen und in zweijährigem Turnus als Teil des „City of London Festival“ durchgeführt, gehört nach wie vor zu den bedeutenden Violinwettbewerben. Trotz des im ganzen mehr technisch denn musikalisch hohen Niveaus blieb in diesem Jahr ein würdiger Träger der Carl-Flesch-Medaille, ein fertiger Solist, der getrost auf die Konzertpodien der Welt entlassen werden könnte, oder aber eine solistische Ausnahmeerscheinung, wie sie gelegentlich in Wettbewerben do-

minierte, außer Sichtweite. Die Entscheidung der Jury war insofern gerechtfertigt und ergab sich letztendlich vor allem aus den Schlußkonzerten, die sich zum ersten Mal in zwei Abschnitte aufteilten. Die Finalisten hatten sowohl mit je einem Mozart-Konzert (Nr. 3, 4 oder 5), begleitet von den London Mozart Players unter Norman Del Mar, als an den darauffolgenden Abenden auch mit einem der sog. großen Violinkonzerte (nach Wahl Bartók Nr. 2, Beethoven, Brahms, Elgar, Mendelssohn oder Tschaikowsky), für die das Royal Philharmonic Orchestra ebenfalls unter Norman Del Mar zur Verfügung stand, ihre Podiumsreife zu beweisen. Die Jury mußte nach dem erfreulicherweise hochkarätigen Mo-

zartabend und im Einklang mit den Erkenntnissen, die sie aus den ersten beiden Durchgängen über die Finalisten gesammelt hatte, mit dem Dilemma fertig werden, für das eigentliche Abschlußkonzert potentielle Preisträger zu präsentieren, ohne dabei dem Publikum und dem Orchester drei Mal das Tschaikowsky-Konzert zumuten zu müssen, das sich die beiden Koreaner Sungsi Yang und Hae-Sun Kang, der Japaner Masayuki Kino und der seit 1976 in den USA lebende Exilrusse Lev Polyakin gewählt hatten, während einzig die Japanerin Takumi Kubota mit Bartók und Christoph Poppen aus der Bundesrepublik mit Brahms aufwarteten. Doch die Rechnung ging nicht auf, die Solisten verdarben die sorgfältige Planung gründlich. Bot im ersten Konzert Takumi Kubota eine bestechend reife und brillante Bartók-Interpretation, mit der die Jury nicht gerechnet zu haben schien und die ihr verdienstermaßen die dritte Platzierung einbrachte, so brach am Abschlußabend Lev Polyakin entgegen aller Erwartungen mit dem Tschaikowsky-Konzert völlig ein. Hatte er bis zu diesem Augenblick trotz eines sehr virtuos gespielten Mozart den Wettbewerb beherrscht und sich mit Beethovens Violinsonate Nr. 8 (im zweiten Stadium) zu Recht den Albert-Frost-Sonata-Preis erspielt, so versagten ihm im entscheidenden Moment die Nerven und von Tschaikowsky blieb mit

Ausnahme eines letzten kraftvollen Versuchs im dritten Satz wenig übrig. Mangelnde Flexibilität des Dirigenten Norman Del Mar, aber ebenso Koordinationsschwächen und stilistische Extreme im anschließenden Brahms-Konzert schadeten dem ansonsten beachtlichen Gesamteindruck, den Christoph Poppen hinterließ. Unter allen Teilnehmern schien er mir – ohne hier Lokalpatriotismus üben zu wollen – in den verschiedenen Stadien am ausgewogensten und vielseitigsten, eine Persönlichkeit, deren Eigenständigkeit und gebietende Substanz den Rahmen und die Normen eines Wettbewerbs sprengte – leider ohne sich in der entsprechenden Form zu profilieren. Warum sich ein solcher Vollblutmusiker mit dem noch reichlich farblosen und mehr introvertierten, allerdings auch 10 Jahre jüngeren Sungsi Yang aus Korea den 5. Rang teilen mußte, bildete eine von mehreren schwer durchschaubaren Entscheidungen. Ebenso konnte man mit dem 18jährigen Japaner Masayuki Kino, dem Zweitplatzierten, Gewinner des „Audience Prize“ und des „W. H. Smith Prize“ für den vielversprechendsten Finalisten unter 23 Jahre, nicht ganz glücklich werden. Sein Tschaikowsky-Konzert, das den Wettbewerb beendete, erschöpfte sich in einer beachtlich sauberen Technik, blieb aber ohne persönliche Anteilnahme oder Aussage. Ohne das Potential dieses jungen, sympathischen Japaners, eines Schülers von Yfrah Neaman, anzuzweifeln, stand ihm sicherlich die hervorragende und unverständlicherweise nur viertplatzierte Koreanerin Hae-Sun Kang, die die einzige eigenständige und gültige Interpretation des Tschaikowsky-Werkes bot und deren sichere Karriere es aufmerksam zu verfolgen gilt, nicht nach. Allerdings darf man auf die Entwicklung der jüngsten Teilnehmerin, der gerade 16jährigen Amerikanerin Desirée Ruhstrat gespannt sein, die immerhin die zweite Runde erreichte und deren herausragendes Talent mit einem Sonderpreis gewürdigt wurde.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Die Jury des Flesch-Wettbewerbs (v.l.n.r.): M. Parikian, R. de Barbieri, J. Meyer-Josten, H. Krebs, W. Schneiderhan, V. Avramov, I. Haendel, Y. Neaman, M. Auclair, H. Li



Foto: Rosemary Weller

Bayreuther Festspiele 1984

Phantastisches und Anachronistisches

Wer in diesem Jahr die Bayreuther Festspiele besucht hat, ohne eine Karte für den „Fliegenden Holländer“ in der nach zwei Jahren wiederaufgenommenen Inszenierung von Harry Kupfer (aus

dem Jahr 1978) ergattert zu haben, dem blieb das eigentliche theatrale Ereignis dieser Spielzeit vorenthalten. Kupfers psychologisierende „Holländer“-Interpretation deutet das Geschehen im Rah-

men einer beklemmend-realistischen Krankheitsgeschichte eines von Wahnvorstellungen heimgesuchten jungen Mädchens, das sich einer verklemmten, gefühlkalten und egoistischen Umwelt gegenübersteht. Senta, unfähig aus ihren Phantasmagorien auszubrechen und mit ihren unbewältigten Ängsten allein gelassen, zerbricht seelisch und stürzt sich am Ende schicksalhaft in den Tod. Kupfer und sein Bühnenbildner Peter Sykora entwarfen ein

möglich ist – diese Aufführung demonstriert es in bisher einmaliger Perfektion. Temporeich, mitreißend und spannend gehen diese knapp Zweieinhalbstunden auch musikalisch wie im Fluge vorüber, woran Woldemar Nelsson und das Festspielorchester sowie das darstellerisch (hier ist ständig etwas von gezielter Personenregie zu spüren) und gesanglich in allen Partien zwingend besetzte Solistenensemble ebenbürtig beteiligt ist. Was



Hildegard Behrens (Brünnhilde), Manfred Jung (Siegfried) und Aage Haugland (Hagen) in Peter Halls verunglückter Regie von Wagners „Ring“-Tetralogie (großes Foto). Links unten: Lisbeth Balslev als Senta und Simon Estes in der Partie des Holländers. Harry Kupfer inszenierte

teils phantastisch-visionäres, teils wirklichkeitsnahes, das Geschehen jedoch immer hochromantisch überhöhtes Szenarium von unglaublicher Wandlungsfähigkeit, Expressivität und Illusionskraft. Dabei sind die einzelnen Szenen mit fast filmischen Mitteln so bruchlos miteinander verbunden, daß sich die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit auch für den Zuschauer ständig verwischen. Was heute bühnentechnisch auf dem Theater

der Chor (Einstudierung Norbert Balatsch) an rasanter Action zu leisten hat und auch scheinbar mühelos bewältigt, sollten sich Regisseure wie Peter Hall öfters ansehen, sie könnten daraus für ihre eigenen Arbeiten Nutzen ziehen. Ein Glück, daß Bayreuth derzeit mit Simon Estes über einen Holländer-Darsteller verfügt, der nicht nur in Kupfers unkonventionellem Regie-Konzept aufgeht, sondern der auch der Rolle kraft seines unverwech-

Fotos: Bayreuther Festspiele

FEUILLETON

selbaren Timbres, seiner stimmlichen Strahlkraft und schauspielerischen Fähigkeiten eine ganz eigene und – von der Regie intendiert – auch erotische Note verleiht. Mit der Sena der nicht immer an großen Vorgängerinnen meßbaren Lisbeth Balslev konnte man ebenfalls zufrieden sein. Matti Salminen zeichnet einen zwischen Verständnislosigkeit, Kaltschnäuzigkeit und offener Brutalität schwankenden Daland – eine Charakterstudie von ätzender Schärfe. Mary und der Steuermann sind mit Anny Schlemm und Graham Clark passabel besetzt. Der Eindruck, daß Robert Schunk, der als Erik Ovationen erntete, nicht nur der Bayreuther Siegfried von morgen sein könnte, verfestigte sich auch bei dieser Gelegenheit.

Der Siegfried dieser Saison hieß – vielen zum Ärgernis – immer noch Manfred Jung, der im ersten Durchgang (wohl krankheitsbedingt) vollkommen überfordert war, in der zweiten Aufführungsserie des „Rings“ aber tapfer seinen Mann stand. Peter Halls von Ungereimtheiten, Peinlichkeiten und Unterlassungssünden nach wie vor strotzende „werk-treue“ Auslegung der Götter-Mythologie ist leider auch nach einem Jahr Besinnung nicht besser geworden. In der „Götterdämmerung“ nahm man die Rücknahme einiger überflüssiger Ausstattungsdetails (Gibichungenhalle) und eine optische Verbesserung der Schlußszene zur Kenntnis; ansonsten blieb in der zwischen Modernismen und Anachronismen ziellos hin und her schitternden Inszenierung alles beim alten. Grund genug, den Mantel des Stillschweigens über dieses unausgeglichene britische Elaborat zu breiten, das zudem – trotz manchmal durchschimmernder guter Ansätze – Wagners geniale Musik rücksichtslos zu verkleinern trachtet. Wo haltloser, unnötiger Detail-Fanatismus (Ausstattung: William Dudley) – mit z.T. lächerlich-akribischen Auswüchsen – auf eine kaum vorhandene Personenführung trifft, gibt es leider wenig zu diskutieren. Man kann sich also getrost den Sängern zuwenden. Ob Jeanni-

ne Altmeyer als Sieglinde oder aber Hildegard Behrens als Brünnhilde unter den Damen die Palme gebührt, ist schwer zu entscheiden. Beide warteten mit Gesangsleistungen und einer Rollenidentifikation auf, die dem Festspielgedanken Rechnung trugen. Siegfried Jerusalem (Siegfried) und Siegmund Nimsgern (Wotan, Wanderer) sind an ihren Aufgaben im Vergleich zum vergangenen Jahr deutlich gewachsen. Norbert Orth glaubte einen Loge kreieren zu können, der das Rezitativische der Partie vernachlässigt – das mußte schiefgehen. Hermann Becht, mittlerweile ein eingefleischter Al-

berich, muß sich vor unschönen Intonationstrübungen hüten, ähnlich wie sich Aage Haugland mit dem Hagen nicht überfordern sollte. Er ist (noch) kein wirklich „schwarzer“ Baß. Mit Peter Haage als Mime hat man einen guten Griff getan, er setzt würdig die Tradition eines Stolze oder Zednik fort. Weitere Pluspunkte dieses „Ring“-Zyklus: Franz Mazura und Sophia Larson (Gunther und Gut-rune) sowie die exzellenten Rheintöchter und Walküren. Und Peter Schneiders musikalisch erfülltes Dirigat ist nicht laut genug zu rühmen. (Siehe auch Editorial.)

Stefan Mikorey

Covent Gardens Spielplan für 1984/85

Acht Neuinszenierungen

Anläßlich einer Pressekonferenz im Foyer des kgl. Opernhauses, bei der sich Colin Davis u.a. mit der Frage konfrontiert sah, wie es zu dem Fehlengagement von Christoph Eschenbach („Cosi

fan tutte“) gekommen sei und warum man sich nicht um Dirigenten wie Sawallisch, Tennstedt oder Janowski bemühe, stellte Covent Garden seinen Spielplan für die kommende Saison vor.

Bei den acht geplanten Neuinszenierungen handelt es sich um „Turandot“ (mit Jones/Dimitrova und Domingo/Veronelli/Martinucci), „Tannhäuser“ in der Dresdner Fassung (Venus: Randová, Tannhäuser: König/Wenkoff, Elisabeth: Jones, Regie: Moshinsky, mus. Ltg.: Davis), „Der Rosenkavalier“ (Marshallin: Te Kanawa, Octavian: Baltsa, Ochs: Haugland/Missenhardt, Sophie: Bonney, Regie: Schlesinger, mus. Ltg.: Solti), „Manon“ (Cotrubas, Regie: Marelli, mus. Ltg.: Davis), Händels „Samson“ (Vickers, Vaness, mus. Ltg.: Rudel), „Il barbiere di Siviglia“ in der Kölner Inszenierung von Michael Hampe, „Ariadne auf Naxos“ in der Inszenierung der Pariser Oper und mit Jessye Norman in der Titelpartie, sowie Rossinis „La donna del lago“ in einer Gemeinschaftsproduktion mit der Houston Grand Opera und Frederica von Stade in der Titelpartie.

Als Wiederaufnahmen stehen „Tosca“, „Don Pasquale“, „Carmen“ (mit Berganza/Carreras), „Boris Godunov“ (mit Nesterenko), „Don Giovanni“, „Die Fledermaus“, „Die Zauberflöte“, „I Capuleti ed i Montecchi“ (mit Troyanos/Ricciarelli), „Don Carlos“, Michael Tippets „King Priam“, „Andrea Chenier“ (mit Domingo), „Samson et Dalila“ (mit Domingo/Baltsa), „La Bohème“, „Cosi fan tutte“ und „Macbeth“ mit Bruson/Dimitrova) auf dem Programm.

Außerdem führt Covent Garden mit dem Beginn dieser Spielzeit ein neues, vereinfachendes System für den Preis der Theaterkarten ein, das den Höchstpreis £ 34 (704 Sitzplätze) festlegt und 853 Sitzplätze für £ 10 oder weniger anbietet.

Hans-Theodor Wohlfahrt

Unter den Wiederaufnahmen in den Spielplan von Covent Garden für die Spielzeit 84/85 befindet sich auch Verdis „Don Carlos“. Robert Lloyd singt die Partie des Philipp



Foto: Catherine Ashmore

HIS MASTER'S VOICE  KLASSIK IN PERFEKTION

Eine Partnerschaft von höchster Qualität ANNE-SOPHIE MUTTER HERBERT VON KARAJAN

Wiener Philharmoniker
Vivaldi · Vier Jahreszeiten

ANNE-SOPHIE MUTTER
„DIE VIER JAHRESZEITEN“, Vivaldi
Wiener Philharmoniker
Dirigent Herbert von Karajan
LP 1C 067 27 0102 1 T DMM
MC 1C 267 27 0102 4 T
CDC 7 47043 2 T



EMI ELECTROLA



THE MUSIC COMPANY