

Konzertvorschau

Fr 10. April | 20.30 Uhr | Villa Elisabeth

Kammerkonzert
Werke von **Chausson, Fauré, Respighi**
ENSEMBLE DES DSO

Sa 18. April | 20 Uhr | Philharmonie

Widmann ›Babylon-Suite‹ (DEA)
Grieg Klavierkonzert
Strawinsky ›Psalmensymphonie‹
KENT NAGANO
Nikolai Lugansky Klavier
Rundfunkchor Berlin

So 19. April | 10.30 Uhr Open House

12 Uhr Kulturradio-Kinderkonzert

Haus des Rundfunks

Widmann ›Babylon-Suite‹

KENT NAGANO

Christian Schruff Moderation

Fr 24. April | 22 Uhr | Museum Europäischer

Kulturen, Dahlem

Kammerkonzert ›Notturmo‹

Das Konzert ist ausverkauft.

So 26. April | 20 Uhr | Philharmonie

Bach Brandenburgisches Konzert Nr. 3
Mendelssohn Bartholdy Violinkonzert
Mozart Symphonie Nr. 39
TON KOOPMAN
Thomas Zehetmair Violine

Fr 1. + Sa 2. Mai | 20 Uhr | Philharmonie

Mozart Symphonie Nr. 34
Bruckner Symphonie Nr. 7
HERBERT BLOMSTEDT

Fr 8. Mai | 20 Uhr | Philharmonie

Dvořák ›Die Mittagshexe‹
Eliasson Symphonie Nr. 4
Brahms Klavierkonzert Nr. 1
SAKARI ORAMO
Sir Andrés Schiff Klavier

So 17. Mai | 20 Uhr | Philharmonie

Beethoven Violinkonzert
Suk ›Asraek‹ – Symphonie Nr. 2
LEONARD SLATKIN
Hilary Hahn Violine

KONZERTEINFÜHRUNGEN

Zu allen Symphoniekonzerten in der Philharmonie – mit Ausnahme der Casual Concerts – findet jeweils 65 Minuten vor Konzertbeginn eine Einführung mit Habakuk Traber statt.

KAMMERKONZERTE

Ausführliche Programme und Besetzungen unter dso-berlin.de/kammermusik

KARTEN, ABOS UND BERATUNG

Besucherservice des DSO

Charlottenstraße 56 | 2. OG
10117 Berlin | am Gendarmenmarkt
Öffnungszeiten Mo bis Fr 9–18 Uhr
Tel 030. 20 29 87 11 | Fax 030. 20 29 87 29
tickets@dso-berlin.de

IMPRESSUM

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
in der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin
im rbb-Fernsehzentrum
Masurenallee 16–20 | 14057 Berlin
Tel 030. 20 29 87 530 | Fax 030. 20 29 87 539
info@dso-berlin.de | dso-berlin.de

Chefdirigent Tugan Sokhiev
Orchesterdirektor Alexander Steinbeis
Orchestermanager Sebastian König
Künstlerisches Betriebsbüro Regine Bassalig | Petra Sonne
Orchesterbüro Konstanze Klopsch | Marion Herrscher
Branding | Marketing Jutta Obrowski
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Benjamin Dries
Musikvermittlung Anne Kathrin Meier
Programmhefte | Einführungen Habakuk Traber
Notenarchiv Renate Hellwig-Unruh
Orchesterwarte Burkher Techel M. A. | Dieter Goerschel
Shinnosuke Higashida

Texte | Redaktion Habakuk Traber
Redaktion Benjamin Dries
Redaktionelle Mitarbeit Felicitas Böhm
Artdirektion .HENKELHIEDL | **Satz** Susanne Nöllgen
Fotos Tanja Kernweiss (Saisonmotive) und DSO-Archiv
© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2015

Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin.
Geschäftsführer Thomas Kipp
Gesellschafter Deutschlandradio, Bundesrepublik Deutschland, Land Berlin, Rundfunk Berlin-Brandenburg

Preis: 2 €



Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin

04
04

JAAP VAN ZWEDEN

Christianne Stotijn

Mezzosopran

Elgar ›Sea Pictures‹ für Alt und Orchester

Mahler Symphonie Nr. 5

Sa 4. April 2015

20.30 Uhr

Philharmonie

ein Ensemble der

ROC berlin

Sa 04 04

Uraufführung am 5. Oktober 1899
beim Norwich Festival unter der
Leitung des Komponisten;
Solistin: Clara Butt.

Edward Elgar (1857–1934)

›Sea Pictures‹ (Seebilder)

Ein Zyklus von fünf Liedern für Alt und Orchester op. 37 (1899)

- I. ›Sea Slumber Song‹ (Schlummerlied der See).
Andantino – Tranquillo
- II. ›In Haven (Capri)‹ (Im Hafen [Capri]). Allegretto
- III. ›Sabbath Morning at Sea‹ (Heiliger Morgen an der See).
Moderato – Molto maestoso – Grandioso
- IV. ›Where Corals Lie‹ (Wo Korallen liegen).
Allegretto ma non troppo
- V. ›The Swimmer‹ (Der Schwimmer). Allegro di molto – Largamente

PAUSE

Uraufführung am 18. Oktober 1904 in
Köln durch das Gürzenich-Orchester
unter der Leitung des Komponisten.

Gustav Mahler (1860–1911)

Symphonie Nr. 5 (1901–03, rev. 1911)

- I. Abteilung
 1. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt
 2. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz
- II. Abteilung
 3. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell
- III. Abteilung
 4. Adagietto. Sehr langsam –
 5. Rondo-Finale. Allegro

JAAP VAN ZWEDEN

Christianne Stotijn Mezzosopran

Dauer der Werke Elgar ca. 23 min | Mahler ca. 70 min

JAHRHUNDERTWENDE

Die beiden Werke des heutigen Konzerts rahmen ihrer Entstehungszeit nach die vorletzte Jahrhundertwende. Edward Elgar schrieb seine ›Sea Pictures‹ 1899; einzelne Skizzen und Vorstufen reichen weiter zurück. Mit der Komposition seiner Fünften begann Mahler im Sommer 1901. Von den vorangegangenen vier ›Wunderhorn‹-Symphonien unterscheidet sie sich dadurch, dass sie keinen Gesang, keinen Text, keine menschliche Stimme bemüht. Mahler war ein Meister des Liedes, neben den Symphonien steht diese Gattung wie eine zweite Säule seines Schaffens, zwischen beiden verlaufen zahlreiche Verbindungen. Von Elgar kann man Ähnliches kaum behaupten. Die Vorzüge seiner Vokal-Erfindungen konzentrieren sich auf das große Fach, das Oratorium. Lieder, insbesondere mit Klavierbegleitung, muss man überwiegend zu den Nebenwerken rechnen. Eine bedeutende Ausnahme stellen die ›Sea Pictures‹ dar. Sie sind von der Qualität getragen, die Elgar vor allem auszeichnete: Sie sind aus der Vorstellung des Orchesterklangs entworfen. Die Singstimme ist in ihn eingebettet – mit all ihren Artikulationsformen von der Nähe zum Sprechgesang bis zu den großen melodischen Bögen, die sie zieht, und mit all ihren Farben von den dunklen Tiefen bis zur strahlenden Höhe.

Als Gustav Mahler seine Fünfte in Angriff nahm, hatte er vier Spielzeiten als Wiener Hofoperndirektor hinter sich; er befand sich auf der Höhe seines Erfolgs als Dirigent. Die intensive Auseinandersetzung mit Opern brachte ihn als Komponisten dazu, unter neuen Voraussetzungen darüber nachzudenken, was die Musik von sich aus leisten und vermitteln könne. Die Theatererfahrung kommt gleichwohl auch in der Symphonie zur Geltung: in den unterschiedlichen Stilebenen, die Mahler riskiert, und in einer Polyphonie, die zwar an Bach geschult ist, aber manchmal wie ein szenisches Arrangement, fast wie eine tonal geordnete Collage wirkt. Die Gliederung in drei Abteilungen entspricht den Akten eines Dramas, das »lärmend lustvoll« (Michael Kube) endet.

Edward Elgar ›Sea Pictures‹

I. Sea Slumber Song

Sea-birds are asleep,
The world forgets to weep,
Sea murmurs her soft slumber-song
On the shadowy sand
Of this elfin land.

»I, the Mother mild,
Hush thee, o my child,
Forget the voices wild!
Isles in elfin light
Dream, the rocks and caves,
Lulled by whispering waves,
Veil their marbles bright.
Foam glimmers faintly white
Upon the shelly sand
Of this elfin land.

Sea-sound, like violins,
To slumber woos and wins,
I murmur my soft slumber-song,
Leave woes, and wails, and sins,
Ocean's shadowy might
Breathes good night,
Good night!«

Roden Berkeley Wriothesley Noel (1834–1894)

II. In Haven (Capri)

Closely let me hold thy hand,
Storms are sweeping sea and land;
Love alone will stand.

Closely cling, for waves beat fast,
Foam-flakes cloud the hurrying blast;
Love alone will last.

I. Schlummerlied der See

Seevögel sind eingeschlafen,
Die Welt vergisst zu weinen,
Die See plätschert ihr sanftes Schlummerlied
Auf den schattigen Sand
Dieses Elfenlands.

»Ich, die Mutter mild,
Sei still, oh mein Kind,
Vergiss die Stimmen wild!
Inseln im Elfenlicht
Träumen, die Felsen und Höhlen,
In Schlaf gewiegt von flüsternden Wellen,
Verhüllen ihren hellen Marmor.
Schaum schimmert in mattem Weiß
Auf dem Muschelsand
Dieses Elfenlands.

Meeresklang lockt wie Geigen
Zum Schlummer und gewinnt,
Ich murmle mein sanftes Schlummerlied,
Lasse Jammern und Klagen und Sünden,
Ozeans schattendunkle Macht
Haucht gute Nacht,
Gute Nacht!«

II. Im Hafen (Capri)

Lass eng mich halten deine Hand,
Stürme fegen über See und Land;
Liebe allein hat Bestand.

Halte mich fest, denn Wellen schlagen schnell,
Schaumflocken bewölken den rasenden Sturm;
Liebe allein wird dauern.

Kiss my lips, and softly say:
»Joy, sea-swept, may fade to-day;
Love alone will stay.«

Caroline Alice Elgar (1848–1920)

III. Sabbath Morning at Sea

The ship went on with solemn face;
To meet the darkness on the deep,
The solemn ship went onward.
I bowed down weary in the place;
For parting tears and present sleep
Had weighed mine eyelids downward.

The new sight, the new wondrous sight!
The waters around me, turbulent,
The skies, impassive over me,
Calm in a moonless, sunless light,
As glorified by even the intent
Of holding the day glory!

Love me, sweet friends, this sabbath day.
The sea sings round me
while ye roll
Afar the hymn, unaltered,
And kneel, where once I knelt to pray,
And bless me deeper in your soul,
Because your voice has faltered.

And though this sabbath comes to me
Without the stoled minister,
And chanting congregation,
God's Spirit shall give comfort. He,
Who brooded soft on waters drear,
Creator on creation.

He shall assist me to look higher,
Where keep the saints, with harp and song,
An endless sabbath morning,
And, on that sea commixed with fire,
Oft drop their eyelids raised too long
To the full Godhead's burning.

Elizabeth Barrett Browning (1806–1861)

Küss meine Lippen und sage sanft:
»Freude, meer-aufgewühlt, mag heute schwinden;
Liebe allein wird bleiben.«

III. Heiliger Morgen an der See

Das Schiff fuhr weiter, feierlich anzusehen;
Um die Dunkelheit über der Tiefe zu treffen,
Fuhr das erhabene Schiff weiter.
Matt beugte ich mich nieder an Ort und Stelle;
Denn Abschiedstränen und Müdigkeit
hatten meine Augenlider beschwert.

Der neue Anblick, der neue, wundersame Anblick!
Die Wasser um mich her, aufgewühlt,
Der Himmel gelassen über mir,
Still, in einem mondlosen, sonnenlosen Licht,
Als wäre er verherrlicht allein durch den Vorsatz,
Dem Tag die Herrlichkeit zu wahren!

Liebt mich, holde Freunde, an diesem Tag des Herrn.
Die See singt um mich her,
während ihr weit weg dahinzieht,
Den Hymnus, der unwandelbar;
Und kniet, wo ich einst niederkniete, um zu beten,
Und segnet mich noch tiefer in eurer Seele,
Weil eure Stimme stockte.

Und obwohl dieser heilige Tag zu mir kommt
Ohne Priester in seiner Robe
Und ohne singende Gemeinde,
Wird Gottes Geist mir Trost spenden. Er,
Der sanft auf der Öde der Wasser schwebte,
Als Schöpfer auf der Schöpfung.

Er wird mir beistehen, höher zu blicken,
Dorthin, wo die Heiligen mit Harfe und Gesang
Den Gottesdienst eines endlosen Morgens halten,
Und auf jene See, gemischt mit Feuer,
Senken sich oft ihre Augenlider, die sich zu lange erhoben
Zum vollen, brennenden Glanz der Gottheit.

IV. Where corals lie

The deeps have music soft and low
When winds awake the airy spry,
It lures me, lures me on to go
And see the land where corals lie.

By mount and mead, by lawn and rill,
When night is deep and moon is high,
That music seeks and finds me still,
And tells me where the corals lie.

Yes, press my eyelids close, 'tis well,
But far the rapid fancies fly
The rolling worlds of wave and shell,
And all the lands where corals lie.

Thy lips are like a sunset glow,
Thy smile is like a morning sky,
Yet leave me, leave me, let me go
And see the land where corals lie.

Richard Garnett (1835–1906)

V. The Swimmer

With short, sharp, violent lights made vivid,
To southward far as the sight can roam;
Only the swirl of the surges livid,
The seas that climb and the surfs that comb.
Only the crag and the cliff to nor'ward,
The rocks receding, and reefs flung forward,
Waifs wrecked seaward and
wasted shoreward,
On shallows sheeted with flaming foam.

A grim, grey coast and a seaboard ghastly,
And shores trod seldom by feet of men –
Where the batter'd hull and the broken
mast lie,
They have lain embedded these long years ten.
Love! when we wandered here together,
Hand in hand through the sparkling weather,

IV. Wo Korallen liegen

Die Tiefen haben Musik, sanft und dunkel,
Wenn die Winde die luftige Gischt erwecken,
Sie lockt mich, lockt mich weiter zu gehen
Und das Land zu sehen, wo Korallen liegen.

Am Berg und auf der Wiese, im Gras und am Bach,
Wenn die Nacht tief ist und der Mond hoch steht,
Sucht und findet mich noch diese Musik,
Und sagt mir, wo die Korallen liegen.

Ja, drücke meine Augen zu, so ist es gut,
Aber weit fliegen die schnellen Fantasien
Zu wogenden Welten von Wellen und Muscheln,
Und all den Ländern, wo Korallen liegen.

Deine Lippen sind wie ein Abendglühen,
Dein Lächeln ist wie ein Morgenhimmel,
Doch lass mich, verlass mich, lass mich gehen
Und das Land sehen, wo Korallen liegen.

V. Der Schwimmer

Von kurzen, scharfen, heftigen Lichtstrahlen grell erhellt
Südwärts, soweit das Auge reicht;
Nur der Wirbel der Wellen in bläulichem Grau,
Die See wirft sich auf und die Brandung gleitet.
Nur die Klinken und Klippen liegen nordwärts,
Die Felsen weichen, und Riffe stoßen hervor,
Strandgut wird seewärts zerstört und
landwärts zu Müll gehäuft,
Auf Untiefen beprasselt mit gleißender Gischt.

Eine unwirtliche graue Küste und ein garstiger Strand,
Und Ufer, auf die selten ein Mensch seinen Fuß setzte –
Wo der zerschellte Rumpf und der zerbrochene
Mast liegen,
Sie lagen eingebettet diese zehn langen Jahre.
Liebe! Als wir hier zusammen entlanggingen,
Hand in Hand durch das strahlende Wetter,

From the heights and hollows of fern
and heather,
God surely loved us a little then.

The skies were fairer the shores were firmer –
The blue sea over the bright sand roll'd;
Babble and prattle, and ripple and murmur,
Sheen of silver and glamour of gold.

So, girt with tempest and winged with thunder,
And clad with lightning and shod with sleet,
And strong winds treading the swift waves under
The flying rollers with frothy feet.
One gleam like a bloodshot sword-blade
swims on
The sky-line, staining the green gulf crimson,
A death stroke fiercely dealt by
a dim sun,
That strikes through his stormy winding sheet.

O, brave white horses!
you gather and gallop,
The storm sprite loosens the gusty reins;
Now the stoutest ship were the
frailest shallop
In your hollow backs, on your
high arched manes.
I would ride as never man has ridden
In your sleepy, swirling surges hidden,
To gulfs foreshadowed through
strifes forbidden,
Where no light wearies and no love wanes.

Adam Lindsay Gordon (1833–1870)

Von den Höhen und Mulden mit Farnen
und Heide,
Damals liebte uns Gott ein wenig.

Die Himmel waren klarer, die Ufer fester –
Blau rollte die See über den hellen Sand,
Plätschern und Plappern und Kräuseln und Murmeln,
Schimmer von Silber und Glanz von Gold.

So, gegürtet vom Sturm und geflügelt mit Donner
Und gekleidet mit Blitzen und gestiefelt mit Schloßen,
Und starke Winde treten die flüchtigen Wellen unter
Die fliehende Brandung mit schäumenden Füßen.
Ein Lichtstreif wie die blutige Klinge eines Schwertes
schwimmt
Auf dem Horizont und färbt die grüne Bucht tiefrot.
Ein tödlicher Streich, heftig geführt von
verblassender Sonne,
Schlägt durch ihr stürmisches Leichentuch.

O, ihr wackeren weißen Rosse!
Ihr sammelt euch und galoppiert,
Die Sturmfee löst die ungestümen Zügel;
Nun wird das stämmigste Schiff zur
schwächlichsten Schaluppe
In eurem Hohlkreuz, auf euren
hochgebogenen Mähnen.
Ich würde reiten, wie nie ein Mensch ritt
In euren schläfrigen, wirbelnden Wellen verborgen,
Zu Buchten, vorauszuahnen durch
verbotene Passagen,
Wo kein Licht schmerzt und keine Liebe vergeht.

BILDER VOM LEBEN

von Habakuk Traber



Edward Elgar
»Sea Pictures«

Besetzung

Alt solo
2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte,
Kontrafagott, 4 Hörner,
2 Trompeten, 3 Posaunen,
Tuba, Pauken, Schlagwerk
(Tamtam, Große Trommel,
Becken), Harfe, Streicher

Edward Elgar komponierte den Zyklus »Seebilder« 1899 zwischen zwei seiner berühmteren Werke: den »Enigma-Variationen«, mit denen er sich den Weg zur großen Symphonie bahnte, und dem »Traum des Gerontius«, seinem bis heute bekanntesten Oratorium. Die fünf Lieder, die in einer Orchester- und einer Klavierfassung existieren, hatten wesentlichen Anteil an seinem wachsenden Ruhm. Bei der Uraufführung wurden sie so stürmisch bejubelt, dass der Komponist danach nicht mehr wusste, wie oft ihn das Publikum auf die Bühne rief. Es stimmte alles: Das Orchester war unter seiner Leitung bestens vorbereitet, die 26-jährige Sängerin Clara Butt meisterte sämtliche Schwierigkeiten ohne Mühe; sie trat in einem Kleid auf, das ihr die Silhouette einer Meerjungfrau verlieh, und sorgte damit visuell für einen erheblichen Vorab-Bonus. Die »Sea Pictures« erlebten nach ihrer Premiere hunderte von weiteren Aufführungen, zunächst in Großbritannien, dann auch in Deutschland (in der Übersetzung von Wilhelm Henzen) und Frankreich (in George Petilleaus Übertragung). Königin Victoria, bereits eine alte Dame, die das diamantene

Bild oben: »Die Bucht von Weymouth«, Gemälde von John Constable, 1816/17

Kronjubiläum hinter sich hatte, ließ sich zwei Wochen nach der Uraufführung eine Auswahl in einem Privatkonzert vortragen. Sie sang in jungen Jahren wie ihr Prinzgemahl Albert gern und gut; wenn Mendelssohn in London weilte, ließ sie sich von ihm zu dessen eigenen Liedern begleiten. Elgars Œuvre war sie sehr zugetan.

Der Komponist lag mit seinen Orchesterliedern im Trend. Das symbolhaft-maritime Genre erfreute sich um 1900 in den Künsten breiter Beliebtheit: Arnold Böcklins Gemälde »Spiel der Wellen« inspirierte mehrere Tondichtungen, die bekannteste stammt von Max Reger; Alexander Zemlinskys »Seejungfrau« übertrug Andersens Märchen in Töne; Undinen, Melusinen und Rusalkas, die Schönen aus dem Wasser mit ihrer Sehnsucht nach einer Menschensee, bevölkerten Schauspiel- und Opernbühnen; Wagners Rheintöchter-Szene aus dem Nibelungen-Ring inspirierte Maler zu großformatigen Taten. Die »Sea Pictures« trafen eine Seite des damaligen Zeitgeistes demnach nicht nur in Großbritannien; sie wirkten gleichsam im Sog der »Tristan«-Stimmung unter anderem durch die Thematik von Liebe, Tod und Spiritualität, in die Dichter und Komponisten viel Autobiographisches projizierten. Dass Elgar erst spät auf den Titel für seinen Meeres-Zyklus kam, widerlegt die enge Bindung an den allgemeinen Trend nicht.

Für die fünf Lieder wählte er Dichtungen unterschiedlichen Anspruchs; in die oberste Etage englischsprachiger Poesie gehört wohl keine von ihnen. Er vertrat die Auffassung, ein bedeutendes Gedicht könne nur dann in Musik ausgedrückt werden, wenn diese das Bestreben der Verse aufnehme und daraus ihr Eigenleben entwickle, also durch Umwandlung in eine Tondichtung. »Die Worte weniger kostbarer Poesie können der Musik leichter anverwandelt werden, weil sie Stimmungen und Atmosphäre nur andeuten, und durch ihre poetische Indifferenz der Musik kein Hindernis in den Weg stellen«, kurz: weil sie den Komponisten Impulse geben, aber den Weg des Werkes nicht vorzeichnen. In den »Sea Pictures« verfuhr Elgar dieser Ansicht entsprechend. Die Musik bestimmt Konstruktion, Farbe, Atmosphäre, geistige Richtung und inhaltliche Akzente; der Text schärft die Konturen des Klanges und der Bedeutungen. Mit reger Fantasie erfand er Wellenbewegungen aller Arten. In ihnen erfasste er den Charakter der jeweiligen Passagen. Mit lichtigem, aber etwas verhangenem Auf und Ab beginnt das erste Lied. In seinem zweiten Abschnitt hellt sich die Tonart auf, die Wellenbewegung aber wird in die Tiefe verlegt – als Sinnbild für die schweren Kräfte massiver Unterströme. Harte Akzente aus dem

Ein Grund für den Erfolg des Zyklus ist die schlichte Tatsache, dass er primär für Orchester geschrieben ist. Elgar fühlte sich mit dem Panorama des Orchesters viel wohler als mit der engeren Klangwelt des Klaviers, für das er keine große Zuneigung mitbrachte. Ein anderer Grund für den Erfolg der »Sea Pictures« liegt in den thematischen Verbindungen zwischen den Sätzen. Elgar führt mehrere Materialstränge zusammen und schafft so ein dramatisches Musikwerk.

Lynnette Borman



Edward und Alice Elgar, 1891

Elgars Genie erhob sich zu höchsten Höhen in seinen Orchesterwerken. Die Musik erschien ihm im orchestralen Gewand.

Robert Anderson

Schwung heraus deuten im Schlusstück das Zersprühen der Brandung an den Klippen an. Das zweite Lied hinterlegt Elgar mit einer Wellenfigur als Begleitung, während im vierten Motive dieser Art nur das Vorspiel und die Übergänge beleben. Im letzten dramatisieren durchfahrende Bewegungen von den Höhen gleißenden Lichts bis in die Tiefen des Meeresdunkels den Gesamtcharakter.



Clara Butt, die Uraufführungssängerin der ›Sea Pictures‹

Musikalische Gesten und Bilder schaffen Zusammenhänge, die der Text nicht herstellt, Verknüpfungen innerhalb der Lieder und Beziehungen zwischen den verschiedenen Stücken. So kommt Elgar gegen Ende des dritten Liedes auf den Anfang des ersten zurück, der dort als wiederkehrendes Ritornell dient. Für die Mitte des fünften übernimmt er den Zentralteil des ersten Liedes. Die Texte unterscheiden sich, die Musik bringt die Verse verschiedener Dichter gedanklich zusammen. Die drei verklammerten Lieder sind nicht nur die deutlich längsten des Zyklus, ihnen liegen auch die ambitioniertesten Dichtungen zugrunde. Sie verflechten Lebensgefühl, Religion, Mythologie und Symbolik ineinander. Im ersten spricht die See als Mutter, die Leben schenkt und in den (ewigen?) Schlaf zurücknimmt. Im Zusammenhang des Zyklus entspricht es einer Exposition, das dritte dann einem ersten Stadium der Durchführung. Die Strophen, die Elgar aus einem langen Poem von Elizabeth Barrett Browning auswählte, sind nicht leicht zu enträtseln. Mit dem Schiff wurde seit alters die Christengemeinde, aber auch die Überfahrt aus der Zeit in die Ewigkeit symbolisiert. Der Sabbat ist der geheiligte Tag, die Bedeutung oszilliert in dem Gedicht zwischen Sonntag und Allerheiligen; der Begriff wird nicht jüdisch, sondern katholisch besetzt, auch wenn die jüdische Auffassung darin mitschwingt: »Der Sabbat ist eine Erinnerung an die beiden Welten – diese Welt und die zukünftige, er ist ein Beispiel für beide Welten.« (Abraham Heschel) – Das fünfte Lied steuert den dramatischen Höhepunkt des Werkes an. Adam Lindsay Gordon spielt in den Versen, die Elgar vertonte, mit Gedanken an Natur, Kampf, Liebe und Tod, die den Empfindungen des Komponisten nahe kamen. Zwischen den drei großen »Säulen« stehen die Lieder zwei und vier wie Intermezzi – Erinnerungen an eine gewesene (›Wo Korallen liegen‹) und eine gelebte Liebe: Das Gedicht ›Im Hafen‹ schrieb Elgars Frau Alice; er hatte es schon 1897 vertont. Es war der Ausgangspunkt für die ›Sea Pictures‹.

Mahlers Fünfte Symphonie

Kunst ist nicht Wissen. Wenn sie Rätsel stellt, muss sie die Lösungen nicht mitliefern. Entscheidendes enthüllt sich durch wiederholte Beschäftigung mit den Werken, bei bedeutenden sind den möglichen Entdeckungen keine Grenzen gesetzt. Edward Elgar lichtete die Geheimnisse in den Gedichten von Barrett Browning und Gordon nicht; er baute die Verse so in seine Musik ein, dass sie von deren

Es gibt einige Themen, die sich durch Elgars Vokalschaffen ziehen, und die auch in den ›Sea Pictures‹ anklängen: der Verlust eines geliebten Menschen durch Tod oder Trennung, die Furcht vor Depressivität und sogar Selbstmord, die Heilung durch die Hoffnung, welche die Religion bietet, und die Wiedergewinnung positiver und fruchtbarer künstlerischer Betätigung.

Patrick Little

Bewegung und Wirkung mitgerissen werden. Bei den Hörern weckt das Ineinanderspielen von Wort- und Tonkunst Gedanken und Empfindungen, die das Vernommene nicht unbedingt deuten, sondern irgendwohin weiterführen. »Natürlich genügt das einmalige Hören nicht, selbst der geübteste und fähigste Hörer muss erst die Beziehungen der einzelnen Partien des Werkes zueinander aufsuchen, bevor sich ihm die Bedeutung des Ganzen erschließt«, äußerte Gustav Mahler in Bezug auf neue Werke im Allgemeinen, seine damals neue Fünfte im Besonderen. Zu seinen ersten Symphonien verfasste er noch Programme, die das Verstehen erleichtern sollten. In einer berühmt gewordenen Ansprache vom Herbst 1900 – acht Monate vor Arbeitsbeginn an der Fünften – lehnte er sie rundheraus ab: »Fort mit den Programmen, die falsche Vorstellungen erzeugen. Man lasse dem Publikum seine eigenen Gedanken über das aufgeführte Werk.« Und später zur Fünften: »Es bedarf nicht des Wortes, alles ist rein musikalisch gesagt.« Damit meinte Mahler zweierlei: Anders als in der Zweiten bis Vierten Symphonie wird in der Fünften nicht gesungen, und: Was die Musik zu sagen hat, muss nicht vorab in Worten verkündet werden. Ihre Sprache wirkt jenseits der verbalen Begrifflichkeit.

Damit ist nicht gesagt, dass die Musik nur auf sich bezogen bleibe und keine Außenbeziehungen eingehe; auch nicht, dass Lieder, die musikalischen Schnittstellen zum Volksgut, als Material und Aussageform keine Rolle spielten. Mindestens drei, die Mahler im Sommer 1901 neben den Anfangsarbeiten an der Fünften komponierte, hinterließen in ihr deutliche Spuren: ›Der Tambours' sell‹ nach einem Gedicht aus der Sammlung ›Des Knaben Wunderhorn‹, das erste der ›Kindertotenlieder‹, ›Nun will die Sonn' so hell aufgehn‹, und ein weiteres Rückert-Lied, ›Ich bin der Welt abhanden gekommen‹. Das Wunderhornlied vertonte er als Trauermarsch; im Text spricht ein junger Deserteur kurz vor seiner Exekution. Wie Mahler in diesem todschaurigen Gesang das Lied vom guten Kameraden musikalisch verarbeitete, so finden sich auch in der Fünften manche Motive und Wendungen, die ihren Ursprung in der Volks-, Trivial- und Gebrauchsmusik haben. Die Eröffnungsfanfare, mit der die Erste Trompete allein die Symphonie beginnt, wendet ein Militärsignal, die Ankündigung eines Marsches, nach Moll und reißt es nach kurzer Zeit zu einem strahlenden Durchbruch auf. Man kann darin eine Devise für das ganze Werk und seine Entwicklung sehen. Das melodisch weit geführte Thema, das auf die Inszenierung des Trauermarsch-Typus folgt, mischt in seinen Verlauf neben Anklänge an den ›Tambours' sell‹ auch solche an das populär gewordene Lied ›Letzte Rose‹, obwohl Mahler Friedrich von Flotow und seine Musik nicht besonders schätzte. Der Seitengedanke, mit dem er einen weiteren Charakterkontrast einführt, greift mit seiner Sexten-Seligkeit nicht

Gustav Mahler Symphonie Nr. 5

Besetzung

4 Flöten (3. und 4. auch Piccolo), 3 Oboen (3. auch Englischhorn), 3 Klarinetten (3. auch Bassklarinette), 3 Fagotten (3. auch Kontrafagotte), 6 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken, Schlagwerk (Becken, Große Trommel, Große Trommel mit Becken, Kleine Trommel, Triangel, Glockenspiel, Tamtam, Holzklopfer), Harfe, Streicher



Die Wiener Hofoper, die Gustav Mahler von 1897 bis 1907 leitete.

Alle Verständigung zwischen dem Komponisten und dem Hörer beruht auf einer Konvention: dass der letztere dieses oder jenes Motiv oder musikalische Symbol [...] als den Ausdruck für diesen oder jenen Gedanken oder geistigen Inhalt gelten lässt. [...] Auf meine Sprache aber sind die Menschen noch nicht eingegangen. Sie haben keine Ahnung, was ich sage, und es scheint ihnen sinnlos und unverständlich.

Gustav Mahler, 1896



Alma und Gustav Mahler, 1903

Die Fünfte ist sehr, sehr schwer.

Gustav Mahler

weniger tief ins volkstümliche Milieu. Im dritten Satz, dem Scherzo, geben sich Ländler- und Walzermotive in Hülle und Fülle ein nicht immer konfliktfreies Stelldichein. Das Finale beginnt, als wolle der Komponist in idealtypischer Weise Populäres aller Arten um einen impulsiven Anfangsappell scharen.

Die Stilhöhe dieses Primärmaterials ist die der Trivialmusik. Mahler verfährt in der Fünften auf der musikalischen Ebene ähnlich wie in den »Wunderhorn«-Liedern und -Symphonien auf der textlichen: Dort nahm er die Gedichte, die er vertonen wollte, aus der Volksliedsammlung Achim von Arnims und Clemens Brentanos, bearbeitete sie, »schliff« sie »wie Rohdiamanten« (Mahler), integrierte sie in einen differenziert ausgearbeiteten Zusammenhang und schmolz sie durch zahlreiche Metamorphosen und Konstellationen zum Kunstwerk um. Für die Urgedanken der Fünften griff er in den Fundus des musikalisch Bekannten und Vertrauten, stilisierte, was er dort fand, bis es sich seinen symphonischen Absichten fügte. Nicht die raffinierte Erfindung steht am Anfang der komponierten Musik, sondern Vorhandenes, Vorgefundenes und seine sukzessive Ausdeutung und Veredelung. Das simple Urmaterial wird durch die Symphonie aus dem Anschein seiner Niedrigkeit befreit; die Kunst ihrerseits sucht Rückhalt in der Umgangssprache.

Die Verbrüderung mit dem Trivialen entsprach einem Zug der Zeit; man denke etwa an die Opern Engelbert Humperdincks oder an manche Themen und Passagen in Symphonischen Dichtungen von Richard Strauss. Obwohl die Materialnähe zur »unteren« Musik insbesondere in der kritischen Auseinandersetzung mit der Fünften immer wieder betont wurde, ist sie, aus den Zusammenhängen der Entstehungszeit betrachtet, nicht das Besondere des Werkes, sondern seine Teilhabe an einem allgemeineren Trend; sie kennzeichnet auch nur eine Seite der Symphonie. Die andere, die ihr entgegenwirkt, ist die der hohen Kunst, die Mahler im Vorfeld der Fünften durch erneute Bach-Studien schärfte. Ohne sie wäre die Verfeinerung und Erlösung des Populärmaterials nicht denkbar. Kunstvoll ist die Form der Fünften. Mahler plante zunächst »eine regelrechte Symphonie in vier Sätzen, deren jeder für sich besteht und abgeschlossen ist.« Am Ende stand ein fünfsätziges Werk, das der Komponist in drei übergeordnete Abteilungen gliederte. Die beiden ersten und die beiden letzten Sätze bilden jeweils eine von ihnen, das Scherzo in der Mitte allein die dritte.

Die Anfangs- und Schlusssätze sind so an- und ineinander gearbeitet, dass sie nur gemeinsam ihren musikalischen Sinn offenbaren. Das gilt auch für das berühmt gewordene Adagietto, das seit Luchino Viscontis Thomas Mann-Verfilmung »Tod in Venedig« oft als Einzel-



stück gespielt wird und inzwischen auf den fragwürdigen Status eines Kuschel-Klassik-Hits heruntergewirtschaftet wurde – ausgerechnet das Stück der Symphonie, in dem Mahler kein Trivialmaterial verwendete, sondern das bestimmende Anfangsthema weiter und weiter entwickelte, bis es sich in das »Blickmotiv« aus Wagners »Tristan« verwandelte. Dass mit dieser auskomponierten Liebeserklärung Alma Schindler gemeint war, dass diese verstand, annahm und den Komponisten wenige Monate später heiratete, gehört zu den Trivia im Schrifttum über Gustav Mahler. In der Symphonie geht dieser Satz ohne Unterbrechung in das Finale über und wird in diesem mehrfach in Erinnerung gerufen. »Grazioso« sind die entsprechenden Passagen überschrieben. Adagietto und Finale werden nicht nur durch einen zäsurlosen Übergang miteinander verbunden, sondern auch durch Reminiszenzen miteinander verzahnt: Die Ausdruckswelt der Liebesmusik ist Vorspiel, aber auch Teil des Finalgeschehens. Sie wirkt dort nicht vor allem durch vordergründige Dominanz, sondern durch gezielte, dosierte Präsenz, die gliedern und fokussierenden Einfluss ausübt. In der Aura liegt ihre Stärke, nicht in der messbaren Macht.

Das Verhältnis der beiden ersten Sätze zueinander gestaltete Mahler noch enger und komplexer aus, in der Gesamtform wie im Detail. Ihre Verflechtung organisierte er auf mehreren Ebenen: in Gesten, Charakteren und Klangwirkungen, in formalen Entsprechungen, in der entwickelnden und erinnernden Beziehung von Themen und

»Im Bach'schen Stil«, Aquarell und Ölfarbenzeichnung von Paul Klee, 1919

Hat ein Komponist den Hörern von selbst die Empfindungen aufgedrängt, die ihn durchfluteten, dann ist sein Ziel erreicht. Die Tonsprache ist dann den Worten nahe gekommen, hat aber unendlich mehr, als diese auszudrücken vermögen, kundgetan.

Gustav Mahler, 1900

Das Adagietto verhält sich zu dem anschließenden Finale ähnlich wie das Bach'sche Präludium zur Fuge.

Friedrich Saathen

Motiven, in betonten Gegenbildern und in einer Linie, die durch die Sätze führt und über sie hinausweist. Der erste Satz ist ein Trauermarsch, in den plötzlich die wilde Jagd einbricht. Mahler bezeichnete diese heftige Episode als Trio, wie es als Alternativteil zu jeder Art von Marsch gehört. Im Trauerfall des Genres verlieh man diesem Mittelabschnitt in der Regel hellere, tröstliche Züge. Mahler aber lässt, bildlich gesprochen, die apokalyptischen Reiter los und assistiert ihnen mit schwerem Blech. Die Fanfare ruft danach wieder zum Trauermarsch zurück. – Der zweite Satz entfesselt dann die wilde Jagd und blendet Reminiszenzen an den Trauermarsch in seinen infernalischen Verlauf ein; die Verhältnisse von Haupt- und Nebensache scheinen umgekehrt. Im Prozess der Formgestaltung dieses »stürmisch bewegten« Satzes (so die Vortragsanweisung in der Partitur) erhalten die Erinnerungen, die zum Teil umgeformt und weiterentwickelt werden, eine unverzichtbare Rolle: Sie fungieren als zweites Thema und damit als notwendige Gegenkraft zum Höllenwirbel des ersten.

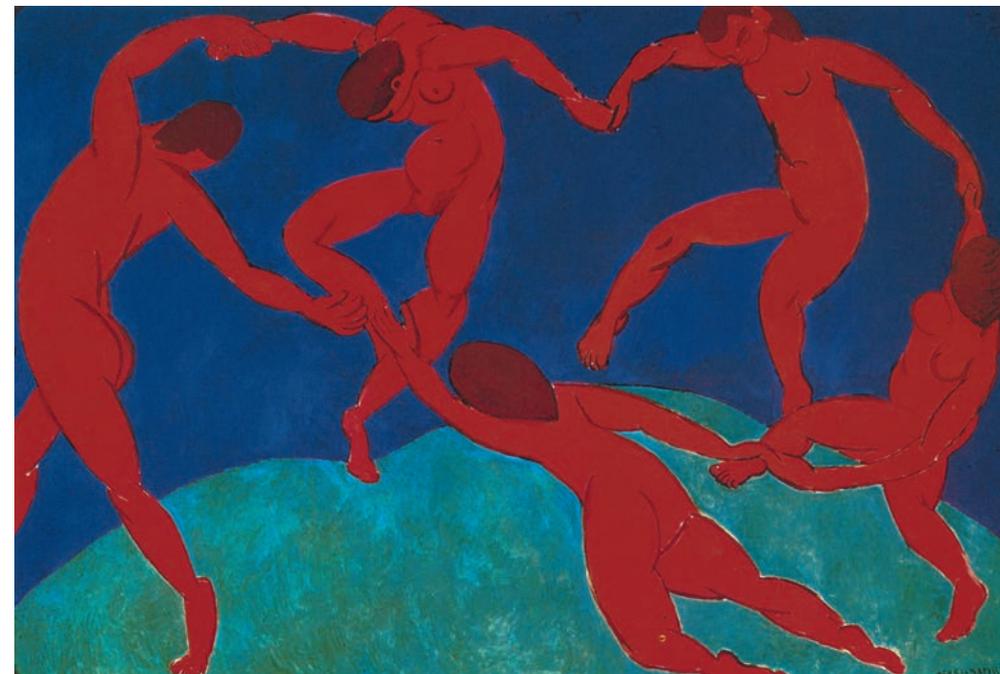


Der Kölner Gürzenich-Saal, Uraufführungsort der Fünften Symphonie, 1899

Die ersten Skizzen stammen aus dem Jahr 1901. Mahler war damals Anfang Vierzig. Es gibt aber noch einige andere markante Daten aus dieser Zeit seines Lebens: die ersten nachhaltigen Erfolge seiner Wiener Operndirektion, der Beginn einer Konzertdirigentenkarriere von exemplarischer Größenordnung, erste Anzeichen eines definitiven Durchbruchs auch seiner Musik. Das Jahr 1901 war zudem das Jahr einer schweren Gesundheitskrise und das Jahr seiner ersten Begegnung mit der Frau seines Lebens. Alles in allem eine bewegte Zeit, eine Zeit großer Veränderungen, eine Zeit der Wende.

Friedrich Saathen

Zusammen bilden Satz eins und zwei die weitaus größte Abteilung; das Scherzo, das ihnen folgt, aber ist das längste Einzelstück der Fünften. So gab es das noch nie. Selbst in Bruckners Riesenwerken blieben die Scherzi trotz aller Wiederholungsfreude, in der sie sich ergingen, stets die deutlich kürzesten Sätze. Bei Mahler aber scheint die symphonische Welt kopfzusteigen und Purzelbäume zu schlagen. »Zwischen der »Fledermaus« und dem »Rosenkavalier« ist kein Walzer von vergleichbaren Dimensionen geschrieben worden«, stellte Friedrich Saathen fest. Wundersam sind nicht nur die Fülle der Ideen, die Vielgestaltigkeit und inneren Verstreungen der Form, sondern vor allem das kompositorische Raffinement, mit dem die Themen geformt, durchgeführt und kombiniert werden; fünf von ihnen werden auf dem Höhepunkt des Satzes zugleich gespielt. Mit strikter Konsequenz verfolgt der Komponist sein Prinzip, dass sich »nicht einmal etwas wiederholen darf, sondern alles aus sich heraus sich weiterentwickeln muss«. Er spielte die Fertigkeiten aus, die er bei seinen Bach-Studien gewann. Des Thomaskantors hohe Kunst und



der Wiener drehseliges Vergnügen – diese kühne Kombination wirkt übermütig. Die kompositorische paart sich mit instrumentaler Virtuosität; »die einzelnen Stimmen sind«, laut Mahler, »so schwierig, dass sie eigentlich lauter Solisten bedürfen.« Das Scherzo, die imaginäre Tanzszene, bringt die Wende in der Fünften. Dass sie in derselben Tonart steht wie die Choralvision im zweiten Satz, ist kein Zufall. Die beiden Ausdrucksbereiche eignen sich als Gegenpole: Feierlichkeit und Feiern.

Sie stehen auch am Ende der Symphonie – als krönender Abschluss eines Rondos. Für dessen wiederkehrendes Ritornell zog Mahler den Volkston heran, den er zu Anfang in fast kruder Einfachheit vorführt, dann aber vielfach abwandelt. Die Episoden dagegen komponierte er kunstvoll als Fugen über ein hurtiges, motorisches Thema. Es bindet alle möglichen Gegenspieler an sich, durchweg Themen, die man zuvor schon hörte; es wirkt wie ein Magnetkern, der Gestalten aller Arten, auch Rückblicke in den zweiten und vierten Satz, um sich lagert. Sie verschmelzen jedoch nicht, sondern münden in den Choral, der im zweiten Satz angelegt, im Finale schon mehrmals vorhergesagt war. Er spannt die Brücke über die ganze Symphonie, und doch wollte Mahler das große Werk mit ihm nicht schließen, sondern mit dem weltlichen Gegenbild des Trauermarsches, der drängenden Vitalität, dem schieren Elan.

»Der Tanz«. Gemälde von Henri Matisse, 1909/10

Es ist durchgeknetet, dass auch nicht ein Körnchen ungemischt und unverwandelt bleibt. Jede Note ist von der vollsten Lebendigkeit und alles dreht sich im Wirbeltanz.

Gustav Mahler über das Scherzo

Ein Programm
von Deutschlandradio

Deutschlandradio Kultur

Das Konzert im Radio.



Konzert
Di bis Fr, So • 20:03

Oper
Sa • 19:05

In Concert
Mo • 20:03

bundesweit und werbefrei

UKW, DAB+, Kabel, Satellit, Online, App
deutschlandradiokultur.de



Die Künstler

JAAP VAN ZWEDEN

ist seit 2008 Musikdirektor des Dallas Symphony Orchestra, seit 2012 auch des Hong Kong Philharmonic Orchestra, das sich unter seiner Leitung große internationale Beachtung erwarb. Seine Dirigentenlaufbahn begann er 1995, nachdem er 16 Jahre lang Konzertmeister des Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam war. Als Chefdirigent leitete er u. a. das Netherlands Symphony Orchestra, das Residentie Orkest und die niederländischen Rundfunkorchester. Van Zweden ist weltweit als Dirigent für Konzert und Oper gefragt. Unter seinen vielfach gelobten Einspielungen wurden Wagners »Parsifal« und »Meistersinger« mit dem Edison Award 2012 ausgezeichnet. 1997 gründete van Zweden mit seiner Frau die Papageno-Stiftung zur Förderung autistischer Kinder. Mit vielfältigen, u. a. musiktherapeutischen Angeboten konnte bereits unzähligen betroffenen Familien geholfen werden.



CHRISTIANNE STOTIJN

widmet sich mit besonderem Engagement dem Kunstlied. Ihr Debüt in der Berliner Philharmonie im Jahr 2008 gab sie, begleitet von Mitsuko Uchida, in Schönbergs »Buch der hängenden Gärten«. Mit den Pianisten Joseph Breinl und Julius Drake, mit denen sie auch international konzertiert, spielte sie richtungsweisende Aufnahmen mit Liedern von Schubert, Tschaikowsky, Mahler, Wolf und Berg ein. Als Konzertsängerin arbeitet sie mit den besten Orchestern Europas und der USA, u. a. den Berliner Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, dem Chicago und dem Boston Symphony Orchestra zusammen. Regelmäßig gastiert sie an den großen Opernhäusern u. a. in Paris, Brüssel, London und Amsterdam. Ihre Gesangsausbildung begann Christianne Stotijn im Jahr 2000 nach Abschluss eines Violinstudiums in Amsterdam.



Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat in den 68 Jahren seines Bestehens das Berliner Musikleben und das kulturelle Ansehen der Stadt wesentlich geprägt. Gegründet wurde es 1946 vom Rundfunk im amerikanischen Sektor (RIAS). Bereits unter seinem ersten Chefdirigenten Ferenc Fricsay erwarb sich das damalige Radio-Symphonie-Orchester Berlin (RSO) international einen ausgezeichneten Ruf durch seinen transparenten und flexiblen Klang, seine Stilsicherheit, sein Engagement für die Gegenwartsmusik und seine Offenheit für mediale Chancen. Nach Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Vladimir Ashkenazy, Kent Nagano und Ingo Metzmacher ist Tugan Sokhiev seit 2012 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Orchesters. Das DSO ist ein Ensemble der roc berlin in der Trägerschaft von Deutschlandradio, der Bundesrepublik Deutschland, dem Land Berlin und dem Rundfunk Berlin-Brandenburg.



Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter

TUGAN SOKHIEV

Ehemalige

Chefdirigenten

Ferenc Fricsay †

Lorin Maazel †

Riccardo Chailly

Vladimir

Ashkenazy

Kent Nagano

Ingo Metzmacher

Ehrendirigenten

Günter Wand †

Kent Nagano

1. Violinen

Wei Lu

1. Konzertmeister

NN

1. Konzertmeister

NN

Konzertmeister

NN

stellv. Konzertmeister

Olga Polonsky

Ingrid Schliephake

Isabel Grünkorn

Ioana-Silvia Musat

Mika Bamba

Dagmar Schwalke

Ilija Sekler

Pauliina Quandt-

Marttila

Nari Brandner

Nikolaus Kneser

Michael Mücke

Elsa Brown

Ksenija Zečević

2. Violinen

Andreas Schumann
StimmführerEva-Christina
Schönweiß
StimmführerinJohannes Watzel
stellv. Stimmführer

Clemens Linder

Rainer Fournes

Matthias Roither

Stephan Obermann

Eero Lagerstam

Tarla Grau

Jan van Schaik

Uta Fiedler-Reetz

Bertram Hartling

Kamila Glass

Marija Mücke

Bratschen

Igor Budinstein

Solo

Annemarie

Moorcroft

Solo

Birgit Mulch-Gahl

stellv. Solo

Verena Wehling

Leo Klepper

Andreas Reincke

Lorna Marie Hartling

Henry Pieper

Anna Bortolin

Eve Wickert

Thaïs Coelho

Viktor Bátki

Violoncelli

Mischa Meyer

1. Solo

NN

1. Solo

Dávid Adorján

Solo

Adele Bitter

Andreas

Lichtschlag

Mathias Donderer

Thomas Rößeler

Catherine Blaise

Claudia Benker

Leslie Riva-Ruppert

Sara Minemoto

Kontrabässe

Peter Pühn

Solo

Ander Perrino

Cabello

Solo

Christine Felsch

stellv. Solo

Gregor Schaetz

Gerhardt Müller-

Goldboom

Matthias Hendel

Ulrich Schneider

Rolf Jansen

Flöten

Kornelia

Brandkamp

Solo

Gergely Bodoky

Solo

NN

stellv. Solo

Frauke Leopold

Frauke Ross

Piccolo

Oboen

Thomas Hecker

Solo

Viola Wilmsen

Solo

Martin Kögel

stellv. Solo

Isabel Maertens

Max Werner

Englischhorn

Klarinetten

NN

Solo

NN

Solo

Richard

Obermayer

stellv. Solo

Bernhard Nusser

Joachim Welz

Bassklarinetten

Fagotte

Karoline Zurl

Solo

Jörg Petersen

Solo

Douglas Bull

stellv. Solo

Hendrik Schütt

Markus Kneisel

Kontrafagott

Hörner

Barnabas Kubina

Solo

Paolo Mendes

Solo

Ozan Cakar

stellv. Solo

D. Alan Jones

Georg Pohle

Joseph Miron

NN

Trompeten

Joachim Pliquet

Solo

Falk Maertens

Solo

Heinz

Radzischewski

stellv. Solo

Raphael Mentzen

Matthias Kühnle

Posaunen

András Fejér

Solo

Andreas Klein

Solo

Susann Ziegler

Rainer Vogt

Tomer Maschkowski

Bassposaune

Tuba

Johannes Lipp

Harfe

Elsie Bedleem

Solo

Pauken

Erich Trog

Solo

Jens Hilse

Solo

Schlagzeug

Roman Lepper

1. Schlagzeuger

Henrik Magnus

Schmidt

stellv. 1. Schlagzeuger

Thomas Lutz

ONO

Schenken
Sie einen
Day spa
80 €

SPA

du kommst
zurück zu dir

THE MANDALA HOTEL | POTSDAMER PLATZ | BERLIN
FON 030 590 05 11 00 | WWW.ONOSPA.DE

ONO
SPA