Deutsches Symphonie Orchester Berlin

DEBUSSY
Symphonie aus der Oper
›Pelléas et Mélisande‹

MAHLER
›Das Lied von der Erde‹

Mi 05.06.
20 Uhr | Philharmonie

DAVID ROBERTSON

Karen Cargill Mezzosopran
Simon O'Neill Tenor

Ein Ensemble der

ROC Rundfunk Orchester Chöre

Mi 05 06 | 20 Uhr

Uraufführung im Mai 1983 in der Opéra National de Paris durch das dortige Orchester unter der Leitung von Marius Constant.

Claude Debussy (1862–1918)
›Pelléas et Mélisande Symphonie‹,
aus der gleichnamigen Oper (1893–1899 |1902 | rev. 1907),
zusammengestellt von Marius Constant (1983)

Pause

Uraufführung am 20. November 1911 in der Tonhalle München im Rahmen einer Gedächtnis-Feier für Gustav Mahler. Bruno Walter dirigierte das Konzertvereins-Orchester (heute: Münchner Philharmoniker), Solisten waren mit William Miller und Mme Charles Cahier zwei amerikanische Künstler.

Gustav Mahler (1860–1911)
›Das Lied von der Erde‹
Eine Symphonie für eine Tenor- und eine Alt-Stimme und Orchester (1907|08)

I. ›Das Trinklied vom Jammer der Erde‹. Allegro pesante
II. ›Der Einsame im Herbst‹. Etwas schleichend, ermüdet
III. ›Von der Jugend‹. Behaglich, heiter
IV. ›Von der Schönheit‹. Comodo. Dolcissimo
V. ›Der Trunkene im Frühling‹. Allegro. Keck, aber nicht zu schnell
VI. ›Der Abschied‹. Schwer

DAVID ROBERTSON
Karen Cargill Mezzosopran
Simon O'Neill Tenor

Robin Ticciati musste die Leitung des heutigen Konzertes aus Krankheitsgründen bedauerlicherweise absagen. Wir danken David Robertson herzlich dafür, dass er kurzfristig eingesprungen ist und das geplante Konzertprogramm ohne Veränderung übernimmt.

Dauer der Werke
Debussy|Constant ca. 25 min | Mahler ca. 60 min

Deutschlandfunk Kultur

Das Konzert wird von Deutschlandfunk Kultur aufgezeichnet und am 6. Juni 2019 ab 20.03 Uhr gesendet. UKW 89,6 | DAB+ | online | App

MUSIK NACH WAGNER

Am 13. Februar 1883 starb Richard Wagner, ein gutes halbes Jahr nach der Premiere seines ›Parsifal‹. Mit seinem letzten Musikdrama und mit ›Tristan und Isolde‹ hatte er zu einer Atmosphäre beigetragen, der sich keine Kunst und kein Künstler um die vorletzte Jahrhundertwende ganz entziehen konnte, im deutschsprachigen Gebiet nicht, aber auch nicht in Frankreich. Dass sich ein Universaltalent wie Léon Leclère (1874–1966) das Pseudonym »Tristan Klingsor« zulegte, spricht Bände. Der Symbolismus ist vom Wagnérisme nicht zu trennen, und der Jugendstil ist wiederum ohne Symbolismus nicht zu denken. Im gemeinsamen Bereich dieser beiden Kunstrichtungen bewegt sich das heutige Programm mit Werken, in denen sich zwei grundverschiedene Zeitgenossen einmal nahekamen.

Claude Debussy komponierte seine Oper ›Pelléas et Mélisande‹ nach dem gleichnamigen Schauspiel von Maurice Maeterlinck (1862–1949); der Stoff – eine fatale Dreiecksbeziehung – ist mit der Tristan-Sage eng verwandt, die Kunst des Ahnens verfeinerte der belgische Dichter gegenüber dem Wagnerschen Drama erheblich: Worte umkreisen bei ihm das innere Leben, sie benennen es nicht; ihre »sensiblen Nuancen« können, so Debussy, in die Musik weitergeführt werden, und diese kann sich für kurze Zeit von ihnen lösen. Musik dringe in die Sprache und forme deren Gestalt, stellte Theodor W. Adorno für Mahlers Gesangswerke fest. Die Sprache verändere und erneuere sich aus dem Geist der Musik, meinte Stéphane Mallarmé, ein Exponent des Wagnérisme in Frankreich und ästhetischer Impulsgeber des jungen Debussy. ›Pelléas et Mélisande‹ und ›Das Lied von der Erde‹ versetzen ihr Auditorium in eine ferne Welt, in die der Sagen aus dem flämischen Mittelalter und in die der mehr als tausend Jahre alten chinesischen Poesie. Für beide gilt, was Debussy über Maeterlincks Drama sagte: Trotz »ihrer traum[- und märchen]haften Atmosphäre enthalten sie bei weitem mehr Menschlichkeit als sogenannte ›lebensnahe Stoffe‹«. Sie kümmern sich um die »Vie intérieure«, um Seelen-, Wunsch- und Sehnsuchtsleben, um die schwer zugängliche Gegend, in der das Ich und die Würde ihr Zentrum haben.

Gustav Mahler
›Das Lied von der Erde‹

I. Das Trinklied vom Jammer der Erde

Schon winkt der Wein im goldnen Pokale,
Doch trinkt noch nicht, erst sing ich euch ein Lied!
Das Lied vom Kummer
Soll auflachend in die Seele euch klingen.
Wenn der Kummer naht,
Liegen wüst die Gärten der Seele,
Welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!
Hier, diese Laute nenn ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
Das sind die Dinge, die zusammenpassen.
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
Ist mehr wert, als alle Reiche dieser Erde!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Das Firmament blaut ewig und die Erde
Wird lange fest stehn und aufblühn im Lenz.
Du aber, Mensch, wie lange lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
An all dem morschen Tande dieser Erde!

Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern
Hockt eine wildgespenstische Gestalt
Ein Aff ist's! Hört ihr, wie sein Heulen
Hinausgeht in den süßen Duft des Lebens!

Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!
Leert eure goldnen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

II. Der Einsame im Herbst

Herbstnebel wallen bläulich überm See;
Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;
Man meint, ein Künstler habe Staub vom Jade
Über die feinen Blüten ausgestreut.

Der süße Duft der Blumen ist verflogen;
Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.
Bald werden die verwelkten, goldnen Blätter
Der Lotosblüten auf dem Wasser ziehn.

Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe
Erlosch mit Knistern, es gemahnt mich an den Schlaf.
Ich komm zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh, ich hab Erquickung not!

Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.
Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange.
Sonne der Liebe willst du nie mehr scheinen,
Um meine bittern Tränen mild aufzutrocknen?

III. Von der Jugend

Mitten in dem kleinen Teiche
Steht ein Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan.

Wie der Rücken eines Tigers
Wölbt die Brücke sich aus Jade
Zu dem Pavillon hinüber.

In dem Häuschen sitzen Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern,
Manche schreiben Verse nieder.

Ihre seidnen Ärmel gleiten
Rückwärts, ihre seidnen Mützen
Hocken lustig tief im Nacken.

Auf des kleinen Teiches stiller
Wasserfläche zeigt sich alles
Wunderlich im Spiegelbilde.

Alles auf dem Kopfe stehend
In dem Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan;

Wie ein Halbmond steht die Brücke,
Umgekehrt der Bogen. Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.

IV. Von der Schönheit

Junge Mädchen pflücken Blumen,
Pflücken Lotosblumen an dem Uferrande.
Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,
Sammeln Blüten in den Schoß und rufen
Sich einander Neckereien zu.

Goldne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
Ihre süßen Augen wider,
Und der Zephir hebt mit Schmeichelkosen
Das Gewebe ihrer Ärmel auf,
Führt den Zauber
Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
Dort an dem Uferrand auf mutgen Rossen,
Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen;
Schon zwischen dem Geäst der grünen Weiden
Trabt das jungfrische Volk einher!

Das Ross des einen wiehert fröhlich auf
Und scheut und saust dahin,
Über Blumen, Gräser wanken hin die Hufe,
Sie zerstampfen jäh im Sturm die hingesunknen
Blüten.
Hei! Wie flattern im Taumel seine Mähnen,
Dampfen heiß die Nüstern!

Goldne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Und die schönste von den Jungfraun sendet
Lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.
Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung.
In dem Funkeln ihrer großen Augen,
In dem Dunkel ihres heißen Blicks
Schwingt klagend noch die Erregung
Ihres Herzens nach.

V. Der Trunkene im Frühling

Wenn nur ein Traum das Leben ist,
Warum denn Müh und Plag!?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen, lieben Tag!

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Kehl und Seele voll,
So tauml' ich bis zu meiner Tür
Und schlafe wundervoll!

Was hör ich beim Erwachen? Horch!
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag ihn, ob schon Frühling sei,
Mir ist als wie im Traum.

Der Vogel zwitschert: Ja!
Der Lenz ist da, sei kommen über Nacht!
Aus tiefstem Schauen lauscht' ich auf,
Der Vogel singt und lacht!

Ich fülle mir den Becher neu
Und leer ihn bis zum Grund
Und singe, bis der Mond erglänzt
Am schwarzen Firmament!

Und wenn ich nicht mehr singen kann,
So schlaf ich wieder ein,
Was geht mich denn der Frühling an!?
Lasst mich betrunken sein!

VI. Der Abschied

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.
O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt
Der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Weh'n
Hinter den dunklen Fichten!

Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel.
Die Blumen blassen im Dämmerschein.
Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf.
Alle Sehnsucht will nun träumen,
Die müden Menschen geh'n heimwärts,
Um im Schlaf vergess'nes Glück
Und Jugend neu zu lernen!
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.
Die Welt schläft ein!

Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.
Ich stehe hier und harre meines Freundes.
Ich harre sein zum letzten Lebewohl.
Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
Die Schönheit dieses Abends zu genießen.
Wo bleibst du? Du lässt mich lang allein!
Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute
Auf Wegen, die vom weichen Grase schwellen.
O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunk'ne
Welt!

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk
Des Abschieds dar.
Er fragte ihn, wohin er führe
Und auch warum es müsste sein.
Er sprach, seine Stimme war umflort:
Du, mein Freund,
Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!
Wohin ich geh'? Ich geh', ich wandre in die Berge.
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz!
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!
Die liebe Erde allüberall
Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!
Allüberall und ewig blauen licht die Fernen,
Ewig, ewig …!

Aus: Hans Bethge, ›Die chinesische Flöte‹

Deutschlandfunk Kultur

Das Konzert im Radio

Konzert
Sonntag bis Freitag, 20.03 Uhr

Oper
Samstag, 19.05 Uhr

Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.
Jeden Abend.

bundesweit und werbefrei
DAB+, Kabel, Satellit, Online, App
deutschlandfunkkultur.de

LIEBE, ABSCHIED

von Habakuk Traber

Claude Debussy | Marius Constant
›Pelléas et Mélisande Symphonie‹

Besetzung
3 Flöten (3. auch Piccolo),
2 Oboen, Englischhorn,
2 Klarinetten, 3 Fagotte, 4 Hörner,
3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba,
Pauken, Glocke, 2 Harfen, Streicher

Bild oben: ›Am Brunnen im Park‹, Bühnendekoration zu ›Pelléas et Mélisande‹ (Entwurf) von Georg Daubner, 1922

Ferne Zeit, seelische Präsenz: Debussys ›Pelléas et Mélisande‹
Für die einen war sie Kult, für die anderen ein Ärgernis. Claude Debussys Oper ›Pelléas et Mélisande‹ erzielte am 30. April 1902 bei ihrer Uraufführung in der Pariser Opéra Comique einen Skandalerfolg. Empört reagierten große Teile des hauptstädtischen Opernpublikums; Mélisandes traurigem Bekenntnis: »Ich bin nicht glücklich!« beschieden sie johlend: »Wir auch nicht!«. Kritiker spotteten, einige hatten bereits bei Probenbesuchen polemische Munition gesammelt; ›Le Figaro‹ gab am Premierentag die Heirat von »P. Léas und Méli Zandt« bekannt. Komponistenkollegen wie Richard Strauss, Camille Saint-Saëns und Nikolai Rimsky-Korsakow fanden die Musik gestaltlos und blutleer. Hingerissen und begeistert waren dagegen junge Leute, überwiegend Conservatoire-Studenten, die der Schriftsteller-Dandy Jean Lorrain »Pelléastres« nannte. Sie gingen in die Oper, sooft sie konnten, und stylten sich nach dem Outfit der Bühnenhelden. Rückhalt fanden sie bei namhaften Komponisten und Gelegenheitskritikern wie Paul Dukas

und Vincent d'Indy; der Pianist Ricardo Viñes, Maurice Ravel und sein heute nahezu vergessener Kollege Florent Schmitt besuchten alle 14 Vorstellungen, die in einer ersten Serie ab der Premiere gegeben wurden. Am 25. Januar 1913 feierte die Opéra Comique die 100. Aufführung von ›Pelléas et Mélisande‹. Das Stück war eine sichere Bank.

Immer wieder arbeitete der Komponist an seiner Partitur, besserte, fügte ein, strich. Dieser Prozess begann während der Premierenproben. Regie und Theaterleitung erbaten mehr Orchesterzwischenspiele für Bühnenumbauten. Diese oft eilig geschriebenen Erweiterungen fügten schließlich dem Werk eine zusätzliche Dimension hinzu, denn sie wirkten als Komplement zu den gesungenen Szenen. In diesen achtete Debussy auf Textverständlichkeit und ein angemessenes Theatertempo, das nicht durch Arien mit viel Gesang zu wenig Text gebremst werden sollte. Kurz vor der Premiere erklärte er: »Seit Langem schon war es meine Absicht gewesen, Musik für das Theater zu schreiben«, ihm fehlte nur das rechte Stück. »Das ›Pelléas‹-Drama, das trotz seiner traumhaften Atmosphäre bei weitem mehr Menschlichkeit enthält als all die sogenannten ›lebensnahen Stoffe‹, schien mir auf wunderbare Weise dem zu entsprechen, was ich wollte. Es herrscht hier eine zauberisch beschwörende Sprache, deren sensible Nuancen ihre Weiterführung in der Musik und im orchestralen Klangkolorit finden konnten. Auch habe ich versucht, einem Schönheitsgesetz zu gehorchen, das man seltsamerweise zu vergessen scheint, sobald es sich um Musik für das Theater handelt. Die Personen des ›Pelléas‹-Dramas versuchen ganz natürlich zu singen und nicht in einem willkürlichen Tonfall, der aus veralteten Traditionen stammt.« Die orchestralen Zwischenspiele aber folgen dem symphonischen Ideal motivisch-thematischer Reflexion. Im Kontext des Ganzen bilden sie nicht nur bühnentechnisch erforderte Brücken, sondern auch Spiegel, Strecken des Nachdenkens außerhalb der Handlung und doch eng auf sie bezogen.

Marius Constant, aus Rumänien stammender Komponist und Dirigent, der 1946 als 21-Jähriger Paris zu seiner Wahlheimat machte und dort unter anderem bei Olivier Messiaen und Arthur Honegger studierte, setzte sich mit Debussys Oper mehrfach auseinander. 1992 erarbeitete er mit dem Regisseur Peter Brook die ›Impressions de Pelléas‹, die auf eine feinzeichnende theatralische Wirkung abzielten, deshalb vergleichsweise kleine Bühnen bevorzugten und die Koloristik des Orchesters dem Schwarzweiß des Klavierklangs überließen. Die Produktion wurde 1993 auch im Rahmen der Berliner Festspiele gezeigt. Ihr stellten die Künstler folgende Inhaltsangabe voran:

»Prinz Golaud verirrt sich bei der Jagd. In der Nähe einer Quelle trifft er auf eine geheimnisvolle Frau, die von anderswo kommt. Sie scheint sehr erschrocken, sie heißt Mélisande. Sogleich bezaubert, heiratet

Claude Debussy, um 1895

Debussy komponierte seine Oper nach dem gleichnamigen Drama des belgischen Dichters Maurice Maeterlinck, der dem Symbolismus zugerechnet wird. Das Schauspiel erschien 1892 erstmals im Druck, am 17. Mai 1893 wurde es im Théâtre des Bouffes-Parisiens uraufgeführt. Debussy saß im Publikum. Er sah und hörte das Drama, nach dem er als Opernstoff suchte. Im Sommer 1893 begann er mit der Komposition. Das Libretto erarbeitete er selbst, indem er Maeterlincks Text unter anderem durch Auslassung einiger Szenen opernge-recht kürzte. Er erhielt dafür die Zustimmung des Dichters. Den Prosacharakter von Maeterlincks Sprache ließ er bewusst bestehen.

H. T.

Maeterlinck entnahm seine Stoffe entweder dem Märchen oder den Geschichten, Sagen und Erzählungen des alten Flandern. […] Es fällt auf, dass in jedes dieser Stücke hauptsächlich ein einziges Grundgefühl hineinkomponiert ist. Es geht um Liebe, Tod, menschliche Gebrechen oder gar Lebensangst im existenziellen Sinne, wobei der Dialog die feinen Schattierungen des Grundgefühls mehr auf impressionistische Weise andeutet als realistisch ausmalt. Hier hat das erzeugen einer Stimmung Vorrang vor der oft spärlichen Handlung, denn es ist das unsichtbare Leben, die »vie intérieure«, die hier transparent wird.

Hans W. Panthel, 1972

Golaud Mélisande und führt sie in das Schloss seiner Familie. Seine Mutter, Geneviève, und sein Großvater, der weise Arkel, stimmen der Ehe zu. Im Schloss trifft Mélisande auf Pelléas, den Halbbruder von Golaud. Bei einem Spiel mit dem Ehering, den ihr Golaud schenkte, fällt dieser in das tiefe Wasser des Brunnens. Als Golaud dies erfährt, ist er empört und verlangt, dass sie den Ring wiederfinde. Der Ring ist unauffindbar. Mélisande gesteht ihre Not: Sie ist nicht glücklich. Ihr einziges Glück ist Pelléas, den sie mit ihren langen Haaren spielen lässt. Golaud überrascht sie bei ihren Spielen. Golaud wird eifersüchtig. Indem er vorgibt, sie wie Kinder zu behandeln, nimmt er Pelléas mit und enthüllt ihm die Existenz eines unheimlichen Abgrunds, dem der Geruch des Todes entsteigt. Die Schatten des Verdachts umhüllen mehr und mehr die Personen mit Ausnahme Arkels, der sich immer eine Hoffnung bewahrt. Zwischen Dunkelheit und Taghelle gestehen sich Pelléas und Mélisande ihre Liebe. Golaud tritt auf und schlägt, von Gewalt übermannt, Pelléas tot. Kurz darauf stirbt Mélisande. Sie wird ihre Herkunft nicht enthüllen, noch warum sie gekommen war, sie, die ›nicht von hier war‹.« – Zu ergänzen wäre, dass Golaud und Mélisande sechs Monate warten, ehe sie sich zu seiner Familie ins Schloss Allemonde wagen, dass Mélisande kurz vor ihrem Tod ein zartes Mädchen zur Welt bringt, und dass zeichenhafte Ereignisse nicht auf den Verlust des Eherings begrenzt sind: Als Golaud und Mélisande sich an der Waldquelle zum ersten Mal begegnen, fällt ihr eine kleine Krone ins Wasser. Als sie ihren Ehering verliert, stürzt Golaud im Wald vom Pferd.

Mary Garden, die erste Mélisande, in der ersten Szene des dritten Akts, 1908

Bei den ›Impressions‹ stand das Theatralische im Vordergrund. Ein Jahrzehnt vorher dachte Constant in die Gegenrichtung. Aus Debussys Oper stellte er eine Orchestersuite zusammen, die er ihrer Verlaufslogik wegen als Symphonie bezeichnete. An der Zwiegesichtigkeit von ›Pelléas‹ hob er die andere Seite, die des Klangprozesses, hervor. Er wählte vor allem Orchesterzwischenspiele aus und fügte sie aneinander. Das Resultat lässt erstaunen. Vordergründig bewegt sich Constant teilweise in großen Sprüngen durch Debussys Partitur. Aus dem – vergleichsweise kurzen – Vorspiel blendet er unmittelbar auf das Ende der ersten Szene (Begegnung Mélisandes und Golauds im Wald) und die Überleitung in die zweite (Geneviève, Golauds Mutter, liest Arkel, seinem Großvater, einen Brief des Verschwundenen an seinen Halbbruder Pelléas vor). Constant belässt zwar die Auszüge aus der Oper in ihrer ursprünglichen Reihenfolge, aber er überspringt dabei oft mehrere Szenen. An die Überleitung aus der ersten Szene im zweiten Akt, in der Mélisande beim Rendezvous mit Pelléas der Ehering in den Brunnen fällt, schließt er den Beginn des dritten Akts an (Mélisande lässt ihr langes Haar aus dem Fenster ihres Turmzimmers über Pelléas fallen); vom Nachspiel zur zweiten Szene des dritten Akts, in der Golaud seinen Halbbruder in eine finstere Grotte unter der Burg führt und dieser beinahe in einen Abgrund stürzt, geht er zur zweiten Szene des vierten

Die Premiere war gewiss kein Triumph für Debussy. Doch von der zweiten Aufführung an blieb das Publikum ruhig und vor allem neugierig, alles zu hören, was das Werk zu sagen hatte. Die kleine Gruppe von Bewunderern, zum großen Teil Studenten und Schüler des Konservatoriums, nahm von Tag zu Tag zu.

André Messager, Dirigent der Uraufführung

›Apfelbaum mit roten Früchten‹, Gemälde von Paul Elie Ranson, 1902

Akts, in der sich die finale Katastrophe in Ahnungen und Andeutungen abzeichnet. In allen Fällen gibt es inhaltliche und musikalische Anknüpfungspunkte. Die Suite endet mit dem Schluss der Oper in Mélisandes (Sterbe-)Gemach. Einmal wird hier der Gesang in den Orchestersatz eingezogen: Das Horn, das Instrument des Waldes, »singt« gleichsam Arkels Worte: »Ich habe nichts gehört.« Leise, zu Glocken- und Harfenklang, geht Mélisande aus der Welt, die nicht die ihre war.

Wenn dieses Werk [die Oper ›Pelléas et Mélisande‹] irgendwelche Verdienste hat, dann ist dies vor allem die Verbindung zwischen musikalischer und szenischer Bewegung.

Claude Debussy, 1900

Erstaunen lässt, dass Constant die Auszüge aus Debussys Partitur fast unverändert aneinander montierte, nur eine kurze Passage transponierte und einzelne gesangsbezogene Takte wegließ, und dass sich dennoch alles zu einem folgerichtigen und überzeugenden Verlauf zusammenfügt. Er verdeutlichte damit, dass Debussy die Zwischenspiele nicht einfach nach Bedarf einfügte, sondern ihnen einen inneren, fortschreitenden Zusammenhang verlieh. Ohne Brüche entstand so eine fließende Musik, in der die emotionalen, mythischen Kräfte des Dramas wie in einem Film in der Distanz vorüberziehen. In der Fernansicht entfaltet die Handlung ihre musikalische Kraft.

›Amour‹, Lithographie von Maurice Denis, 1899

Ferne und Ich: Mahlers ›Lied von der Erde‹

Debussy wird in ›Pelléas‹ symphonisch, wenn die Singstimmen schweigen. Mahler drängt im ›Lied von der Erde‹ das Symphonische zum Gesang. Die Texte dafür fand er in Hans Bethges Band ›Die chinesische Flöte‹, Nachdichtungen fernöstlicher Poesie aus dem achten Jahrhundert. Es handelt sich dabei um Lyrik aus dritter Hand. Bethge veredelte Übertragungen von Hans Heilmann, der seinerseits nicht chinesische Originale, sondern französische Übersetzungen verdeutscht hatte. Mahler wiederum veränderte Bethges Vorlage teilweise erheblich. Er

Gustav Mahler
›Das Lied von der Erde‹

Besetzung
Tenor solo
Alt solo
Piccoloflöte, 3 Flöten (3. auch Piccolo), 3 Oboen (3. auch Englischhorn), 3 Klarinetten, Kleine Klarinette, Bassklarinette, 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken, Schlagwerk (Glockenspiel, Triangel, Becken, Tamtam, Tamburin,Große Trommel), 2 Harfen, Celesta, Mandoline, Streicher

Nach Almas Erinnerungen wurde Mahler das Büchlein mit dem Titel ›Die chinesische Flöte‹ von dem befreundeten Hofrat Dr. Theobald Pollak, einem alten Freund von Almas Vater Emil Schindler, geschenkt – wann dies geschah, ist unklar. Auf jeden Fall erschien die Erstausgabe im Leipziger Insel-Verlag 1907, Verfasser war Hans Bethge. Bethge (1876–1946) war promovierter Romanist und Schriftsteller, aus Dessau gebürtig, später in Berlin lebend und mit Heinrich Vogeler und Wilhelm Lehmbruck befreundet.

Jens Malte Fischer, 2003

Gustav Mahler, 1909

verdeutlichte und versinnlichte Bilder, welche die Gedichte entwerfen, schärfte Aussagen, Symbole und Gegensätze, passte die Sprache der Musik und ihrer Diktion an. Bei Letzterem ist die Einwirkung der Tonkunst auf die Wortgestalt offenkundig. Bei den anderen Revisionsformen erschließt sie sich auf höherer Ebene: Das, wonach der Komponist mit seinem Werk strebt und worin es sich erfüllen soll, braucht eine geräumigere, intensivere Bildlichkeit und eine deutlichere Polarität, als Bethge sie bietet. Nicht der Text sucht sich seine Musik, sondern die Musik sucht sich ihren Text und formt ihn zurecht. Bei Debussy verhielt es sich ähnlich. Für sein Musiktheater brauchte er eine Vorlage wie Maeterlincks Drama, und er bearbeitete sie entsprechend seiner kompositorischen Vorstellung, gleichsam nach dem Willen seiner Musik.

Als vollen Titel wählte Mahler: ›Das Lied von der Erde. Eine Symphonie für eine Tenor- und eine Alt-(oder Bariton)stimme und Orchester‹. Lied – Erde – Symphonie: In diesen drei Begriffen sind die formalen und inhaltlichen Eigenheiten des Werkes komprimiert. Als Symphonie enthält es alle herkömmlichen Satzcharaktere der Gattung: einen Kopfsatz, der den musikalischen Sprachraum und sein Material, Fallhöhe und Urspannung der Affekte vorzeichnet (›Das Trinklied vom Jammer der Erde‹), einen langsamen Satz (›Der Einsame im Herbst‹), Scherzo (›Von der Jugend‹, ›Von der Schönheit‹, ›Der Trunkene im Frühling‹) und Finale. Die Maßgaben der Tradition sind erfüllt. Die sechs Stücke lassen sich außerdem in zwei Abteilungen gliedern: Das letzte, das fast die halbe Aufführungszeit beansprucht, bildet die eine, die restlichen fünf die andere. Die Form erscheint wie eine Spiegelung der Dritten Symphonie, die Mahler in Skizzen mit »Das irdische Leben« überschrieb. Auch sie besteht aus sechs Sätzen, von denen einer die halbe Werkdauer einnimmt; hier ist es der erste.

Spiegelung scheint im ›Lied von der Erde‹ ein Prinzip zu sein, das Form und Inhalt auf verschiedenen Ebenen verknüpft. Im dritten, dem Stück vom Porzellan-Pavillon, wird es genannt: Vergnügte junge Leute sehen ihr Spiegelbild im Wasser. In der ersten Abteilung, den Sätzen eins bis fünf, prägt es die Struktur: Das fünfte ist wie das erste ein Trinklied, das eine blickt auf die Welt, das andere auf deren Gegenpol, das Ich. Wie das zweite spricht das fünfte von einem, der sich aus der Welt begibt, entweder durch das Alter oder durch die Existenzform. Die Sätze drei und vier behandeln zwei Aspekte des Rückblicks: das Vergangene als starke Stilisierung (Jugend) und das Ideal als Leitbild (Schönheit). Im Finale wirkt das Spiegelprinzip im Sinne einer Verkehrung der Verhältnisse: Dieses Hauptstück führt nicht wie gewöhnlich in die Symphonie, sondern aus ihr heraus – mit einem langen Abschied. Schließlich reflektiert sich in den Texten aus ferner Zeit und Gegend das komponierende Subjekt merkwürdig verfremdet und zugleich pointiert. Die beiden Sätze, die der Zählung nach die Werkmitte bilden,

›Septemberabend‹, Gemälde von Maurice Denis, 1891

sprechen im Vergleich zur Umgebung in Erinnerungen, dem einwärts gewandten Spiegel von Leben und Sehnsucht. Mitten in diesen Genrebildern von Jugend und Schönheit verbirgt sich der Künstler, dem laut Mahler nichts Schlimmeres widerfahren kann, als dass »ihm Leben und Träumen einmal zusammenfließen, so dass er die Gesetze der einen Welt in der anderen schauerlich büßen müsste«.

Um »Lieder« handelt es sich in ganz direktem Sinn: Alle sechs Sätze bewegen sich in Strophen. Mahler variiert sie besonders in den Außenstücken so stark, dass sie wie Themenexposition, -durchführung und -reprise wirken. Dennoch scheint die Gliederung in Strophen durch, im Finale als Verhältnis »breit entworfener, einander entsprechender [Ereignis-]Felder« (Adorno), die allmählich das Zeitgefühl aufheben. Im eröffnenden ›Trinklied‹ wird der Strophenanfang durch den Überschwang des Hornsignals, das Ende durch einen Refrain markiert (»Dunkel ist das Leben, ist der Tod«). Das aufstrebende Signal sinkt von Mal zu Mal einen Ton nach unten, der fallende Refrain setzt dagegen immer einen Halbton höher an; dass er in der dritten Strophe weggelassen wird, verstärkt seine Wirkung. Besonders deutlich tritt die Strophengliederung im dritten und fünften Lied, dem ›Trunkenen im Frühling‹, hervor. Die Stelle des eröffnenden Signals nimmt hier eine Anleihe aus dem Vergnügungsviertel der Kunst, aus einem Brettl-Lied des Oscar Straus, ein (so wie im ersten Lied die Gesangspassagen mit einem »Schunkel«-Auftakt beginnen).

»Erde« bedeutet für Mahler dreierlei: das irdische Leben (im Gegensatz zum himmlischen), die aufblühende und absterbende, sich beständig erneuernde Natur und die letzte Ruhestätte. Entsprechend ziehen sich durch diese Gesangssymphonie ein lebens- und ein todessymbolischer »Grundton« (Hermann Danuser), die vor allem im ersten Stück ineinander verwoben sind, in den Mittelsätzen aber einzeln hervortreten,

Die meisten Gedichte, die Mahler aus Bethges Sammlung ›Die chinesische Flöte‹ auswählte, stammen von Li Bai, der früher unter dem Namen Li Tai Po geführt wurde. Er war, wie nicht wenige Künstler nach ihm, ein Trinker, und er genoss zumindest zeitweise den Sonder- und Schutzstatus, den Joseph Roth in seiner ›Legende vom Heiligen Trinker‹ für die Hellsichtigen und Genialen unter dieser Spezies Mensch beanspruchte.

H. T.

›Einsamkeit‹, handkolorierte Zinkografie von Emile Bernard, 1892

Alle Werke bis dahin waren aus dem Gefühl des Lebens entstanden; im Wissen aber um die schwere Herzkrankheit, die ihn befallen, hatte er, wie der verwundete Fürst Andrej in Tolstois ›Krieg und Frieden‹ begonnen, sich von der Sphäre des Lebens seelisch zu lösen – eine Lockerung aller bisherigen Bindungen veränderte sein Gesamtgefühl, das »Lied von der Erde« ist, wie ich es schon einmal in Anlehnung an ein Wort Spinozas ausgedrückt habe, eine Schöpfung sub specie mortis. Die Erde ist im Entschwinden, eine andere Luft weht herein, ein anderes Licht leuchtet darüber und so ist es ein völlig neues Werk Mahlers, hat einen neuen Kompositionsstil, eine neue Art der Erfindung, der Instrumentation, der Satztechnik. Und es ist ein »Ichwerk«, wie Mahler noch keines, auch nicht in seiner Ersten, geschaffen.

Bruno Walter, 1936

Bruno Walter, Dirigent der Uraufführung, 1912

Es ist wie das Vorbeiziehen des Lebens, besser des Gelebten in der Seele des Sterbenden. Das Kunstwerk verdichtet, entmaterialisiert; das Tatsächliche verflüchtigt, die Idee bleibt; so sind diese Lieder.

Anton Webern an Alban Berg, 1918

allerdings nicht ohne Kontrasthintergrund. »Kein zweites Werk Mahlers ist so polar angelegt wie ›Das Lied von der Erde‹. Es darf angenommen werden, dass sich Mahler in der Beschäftigung mit Bethge Grundzüge chinesischer Philosophie angeeignet hatte. Zwei widerstreitende und sich zugleich ergänzende Prinzipien bestimmen das Denken, das sich in Begriffen wie Himmel und Erde, männlich und weiblich, gebend und nehmend, aktiv und passiv, Licht und Dunkel, schöpferisch und empfangend, also im Paar Yang und Yin spiegelt. Das kam dem philosophischen Denken Mahlers durchaus nahe.« (Reinhard Schulz)

Die Dialektik der Gegensätze beeinflusst die musikalische Disposition bis ins Detail: Mahler verlangt zwei Singstimmen, eine hohe und eine tiefe, vorzugsweise eine Männer- und eine Frauenstimme; sie singen nie gemeinsam. Das musikalische Material lässt er aus zwei Urmotiven hervorgehen: dem Hornsignal des Anfangs und der Antwort darauf. Das Hornsignal ist der halbtonlos pentatonischen Skala entnommen, aus der Mahler fernöstliches Kolorit gewinnt. Die meckernd-groteske Replik spaltet er in zwei Gestalten: Aus der halbtönigen Ausstufung bilden sich chromatische Linien, die absteigend zu Klage- und Jammerfiguren werden, aufsteigend aber nach Größerem streben; aus der mäandernden Bewegung entsteht eine charakteristische Figur, der Doppelschlag: Er umwickelt einen Zentralton von oben und unten, ist Dekor, Motiv und rhetorische Formel in einem.

Wie die pentatonische Urformel des Anfangs durchzieht der Doppelschlag alle sechs Sätze. Im ersten tritt er im Brustton pathetischer Rhetorik zum »Singen« und zum »goldenen Wein«, also zur rauschhaften Lebensfeier auf. Im zweiten Stück wirkt er im Perpetuum Mobile der Violinen – ebenfalls einem Zeichen des Lebens, obwohl das Lied zur todessymbolischen Seite gehört. In der Nummer drei, in der Mahler bei zarter Instrumentierung weite Melodiebögen zieht, erscheint er im Mittelteil als Scharnier zwischen Tonrepetitionen und exotisch kolorierten Figuren. Im vierten Stück wird er zunächst eingepackt in Flötentriller, befreit sich dann mit den Trompetensoli, die den Durchbruch zum Marsch leisten. Im fünften Stück mag man ihn als Verzierung oder in »trunken«-gezerrter Perspektive entdecken. Im Finale aber wird er zum Fluchtpunkt, zur Figur, in der Musik und Sprache zusammenlaufen. Aus ihm entsteht das einleitende Oboensolo, ein fernes Lebenszeichen über todkündenden Tamtamschlägen. Er prägt das aufgesprengte Klangfeld von Naturlauten, zu denen der Alt von Vögeln singt, die »still in ihren Zweigen hocken – die Welt schläft ein«. Er grundiert das Warten aufs letzte Lebewohl und signalisiert Abschied: Er ist der letzte singbare Rest, wenn sonst nichts mehr geht, die letzte Figur, ehe der Gesang im siebenmaligen »Ewig« versiegt, ohne in den Grundton zurückzukehren. Als stilisierter Naturlaut ist er zugleich das Ursprünglichste, das Natur-Lied von der Erde.

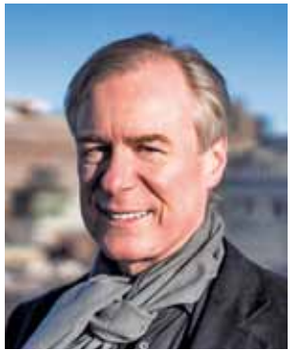
›Der Spaziergang‹, Gemälde von Franz von Stuck, 1903

›Das Lied von der Erde‹ sei »wohl das Persönlichste, was ich bis jetzt gemacht habe«, bekannte Mahler. Wie sich dies mit den imaginären Szenerien aus dem fernen China verträgt, erläutert eine alte Legende, die Ernst Bloch mitteilte. Sie erzählt »von dem Träumer Han-tse, dem Dichter, der das Buch seiner Geliebten dichtete, der schönen Li-fan, die ihn verschmäht hatte. Ins Tal der silbernen Apfelblüte schrieb er das Mädchen, schrieb ihr einen herrlichen See und ein Schloss aus Jade, die köstlichsten Gewänder, Feste und Gespielinnen, und der Mond ging nicht unter im Tal der silbernen Apfelblüte. Das alles träumte sein magisches Wort, ja er konnte noch Li-fan selber aus dem Buch zu sich rufen, bis sie der Tag wieder vertrieb: Übermächtig war so sein Leben geteilt, in den traurigen, alternden Tag und die geheimnisvolle Schöpfung, die zu ihm kam und ihn immer wieder verließ. Bis zu jenem letzten Morgen; die Verwandten suchten Han-tse in seiner Hütte, lange vergeblich, man fand ihn nicht, doch auf dem Tisch lag sein Buch aufgeschlagen, mit einem neuen, dem letzten Kapitel: Die Ankunft Hantses im Tal der silbernen Apfelblüte. So hat sich ein Dichter selber in sein Werk hineingeschrieben, ›hinter die Mauer aus ewigen Buchstaben‹, ästhetisch wirklich ›produktiv‹. Mahlers letzte Musik wirkt manchmal so im Realen.« Seine Sechste Symphonie endet in der Katastrophe, die Siebte auf der Festwiese, die Achte im Himmel, ›Das Lied von der Erde‹, der Zählung nach die Neunte, endet in der Kunst.

Jeder Ton, den er schreibt, spricht nur von ihm, jedes von ihm komponierte Wort, das vor tausend Jahren gedichtet wurde, drückt nur ihn aus – ›Das Lied von der Erde‹ ist der persönlichste Laut in Mahlers Schaffen, vielleicht auch in der Musik. Auch die Erfindung, die von der Sechsten an dem Symphoniker gelegentlich weniger wichtig an sich wie als Material für sein gestaltendes Formen war, erlangt wieder persönlichsten Charakter und in diesem Sinn ist es vollkommen richtig, das ›Lied von der Erde‹ das »Mahlerischeste« seiner Werke zu nennen.

Bruno Walter, 1936

Die Künstler



DAVID ROBERTSON
gehört sowohl im Opern- wie im symphonischen Repertoire zu den renommiertesten Dirigenten der Gegenwart. Im kalifornischen Santa Monica gebürtig, studierte er an der Royal Academy of Music in London zunächst Horn und Komposition, bevor er sich dem Dirigieren zuwandte. Leitungspositionen übernahm er seit den 1980er Jahren beim Jerusalem Symphony Orchestra, beim Orchestre national de Lyon und dem BBC Symphony Orchestra. In den 13 Jahren seiner Amtszeit als Principal Conductor des Saint Louis Symphony Orchestra wurde der internationale Ruf des Klangkörpers bedeutend gesteigert. Seit 2014 ist er in selber Position beim Sydney Symphony Orchestra tätig. Mit besonderer Leidenschaft widmet sich der Künstler der zeitgenössischen Musik. So leitete er zwischen 1992 und 1999 das Ensemble intercontemporain und dirigierte zahlreiche Uraufführungen. An der Metropolitan Opera in New York hat Robertson ein breites Repertoire dirigiert, das von Mozart bis Adams reicht. Im September dieses Jahres wird er dort anlässlich der Saisoneröffnung die Premiere von Gershwins ›Porgy and Bess‹ leiten. Der Dirigent tritt regelmäßig mit dem Royal Concertgebouw Orchester, der Tschechischen Philharmonie, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und der Dresdner Staatskapelle auf und gastiert beim Musikfest Berlin, beim Edinburgh Festival, bei den BBC Proms und Musica Viva in München. Beim DSO debütierte David Robertson bereits im Jahr 1983, zuletzt war er mit dem Orchester im September 2010 zu erleben.

KAREN CARGILL
sang beim DSO zuletzt im Februar 2018. Sie gastiert regelmäßig in den großen Konzert- und Opernhäusern weltweit. Geistliche Programme, etwa Bachs ›Matthäus-Passion‹, Händels ›Messiah‹ und Dvořáks ›Stabat Mater‹ wie symphonische Werke führen sie zu so namhaften Orchestern wie dem Boston, Philadelphia, Chicago, Rotterdam und Seoul Philharmonic Orchestra, den Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden sowie dem London Symphony, London Philharmonic und Royal Concertgebouw Orchestra. Auf der Opernbühne ist Karen Cargill als Wagner-Sängerin gefragt und tritt an international renommierten Häusern wie dem Royal Opera House in Covent Garden, der Metropolitan Opera in New York, der Deutschen Oper Berlin und beim Glyndebourne Festival auf. Mit ihrem Liedbegleiter Simon Lepper konzertiert sie in der Wigmore Hall London, dem Concertgebouw Amsterdam, dem Kennedy Center Washington und der Carnegie Hall in New York. Unter der Leitung von Robin Ticciati war Karen Cargill an der CD-Produktion von Berlioz' ›Les nuits d'été‹ und ›La mort de Cléopâtre‹ beteiligt, die im Juni 2013 vom Grammophone-Magazin zur ›Aufnahme des Monats‹ gekürt wurde. Im Juli 2018 wurde ihr vom Royal Conservatoire of Scotland die Ehrendoktorwürde verliehen.

SIMON O'NEILL
studierte an der University of Otago, Victoria University of Wellington, Manhattan School of Music und dem Juilliard Opera Center New York. Der neuseeländische Tenor erhielt das Fulbright Stipendium, wurde 2005 als Arts Laureate of New Zealand ausgezeichnet und 2017 von Queen Elisabeth in den New Zealand Order of Merit aufgenommen. Er gastierte an der Metropolitan Opera, dem Royal Opera House Covent Garden, dem Teatro alla Scala, der Wiener und Berliner Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, den Bayreuther und Salzburger Festspielen. Auch auf den bedeutenden Konzertbühnen tritt Simon O'Neill regelmäßig auf. Unter anderem sang er die ›Glagolithische Messe‹ in Prag unter Pietari Inkinen, ›Das Lied von der Erde‹ mit James Levine und dem Met Orchestra in der Carnegie Hall, ›Fidelio‹ bei den Salzburger Festspielen und den BBC Proms mit Daniel Barenboim sowie die Titelrolle im ›Siegfried‹ in Hongkong unter Jaap van Zweden und beim Edinburgh Festival unter Mark Elder. Zu seinen Konzertauftritten in dieser Saison gehören ›Die Gurrelieder‹ mit dem Spanish National Orchestra und David Afkham, ›Das Lied von der Erde‹ und Mahlers Achte Symphonie in Paris mit Valery Gergiev und eine Rückkehr zum Edinburgh Festival.

Das **DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN**
hat sich in den über 70 Jahren seines Bestehens durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie seine CD- und Rundfunkproduktionen einen exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-Symphonie-Orchester, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit 1993. Ferenc Fricsay definierte als erster Chefdirigent Maßstäbe im Repertoire, im Klangideal und in der Medienpräsenz. 1964 übernahm der junge Lorin Maazel die künstlerische Verantwortung, 1982 folgte Riccardo Chailly und 1989 Vladimir Ashkenazy. Kent Nagano wurde 2000 zum Chefdirigenten berufen; seit seinem Abschied 2006 ist er dem Orchester als Ehrendirigent verbunden. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher mit progressiver Programmatik und konsequentem Einsatz für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts Akzente im hauptstädtischen Konzertleben; von 2012 bis 2016 legte Tugan Sokhiev einen Schwerpunkt auf französisches und russisches Repertoire. Seit September 2017 ist Robin Ticciati Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. Neben seinen Konzerten in Berlin ist das Orchester mit zahlreichen Gastspielen und vielfach ausgezeichneten CD-Einspielungen im internationalen Musikleben präsent. Das DSO ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter
Robin Ticciati

Ehemalige Chefdirigenten
Ferenc Fricsay †
Lorin Maazel †
Riccardo Chailly
Vladimir Ashkenazy
Kent Nagano
Ingo Metzmacher
Tugan Sokhiev

Ehrendirigenten
Günter Wand †
Kent Nagano

1. Violinen
Wei Lu
1. Konzertmeister
N. N.
1. Konzertmeister
Byol Kang
Konzertmeisterin
Hande Küden
stellv. Konzertmeisterin
Olga Polonsky
Isabel Grünkorn
Ioana-Silvia Musat
Mika Bamba
Dagmar Schwalke
Ilja Sekler
Pauliina Quandt-Marttila
Nari Hong
Nikolaus Kneser
Michael Mücke
Elsa Brown
Ksenija Zečević
Lauriane Vernhes

2. Violinen
Andreas Schumann
Stimmführer
Eva-Christina Schönweiß
Stimmführerin
Johannes Watzel
stellv. Stimmführer
Clemens Linder
Matthias Roither
Stephan Obermann
Eero Lagerstam
Tarla Grau
Jan van Schaik
Uta Fiedler-Reetz
Bertram Hartling
Kamila Glass
Marija Mücke
Elena Rindler

Bratschen
Igor Budinstein
1. Solo
Annemarie Moorcroft
1. Solo
N. N.
stellv. Solo
Verena Wehling
Leo Klepper
Andreas Reincke
Lorna Marie Hartling
Henry Pieper
Birgit Mulch-Gahl
Anna Bortolin
Eve Wickert
Thaïs Coelho
Viktor Bátki

Violoncelli
Mischa Meyer
1. Solo
Valentin Radutiu
1. Solo
Dávid Adorján
Solo
Adele Bitter
Mathias Donderer
Thomas Rößeler
Catherine Blaise
Claudia Benker-Schreiber
Leslie Riva-Ruppert
Sara Minemoto

Kontrabässe
Peter Pühn
Solo
Ander Perrino Cabello
Solo
Christine Felsch
stellv. Solo
Gregor Schaetz
Matthias Hendel
Ulrich Schneider
Rolf Jansen

Flöten
Kornelia Brandkamp
Solo
Gergely Bodoky
Solo
Upama Muckensturm
stellv. Solo
Frauke Leopold
Frauke Ross
Piccolo

Oboen
Thomas Hecker
Solo
Viola Wilmsen
Solo
Martin Kögel
stellv. Solo
Isabel Maertens
Max Werner
Englischhorn

Klarinetten
Stephan Mörth
Solo
Thomas Holzmann
Solo
Richard Obermayer
stellv. Solo
Bernhard Nusser
N. N.
Bassklarinette

Fagotte
Karoline Zurl
Solo
Jörg Petersen
Solo
Douglas Bull
stellv. Solo
Hendrik Schütt
Markus Kneisel
Kontrafagott

Hörner
Barnabas Kubina
Solo
N.N.
Solo
Ozan Çakar
stellv. Solo
Georg Pohle
Joseph Miron
Antonio Adriani
N. N.

Trompeten
Joachim Pliquett
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

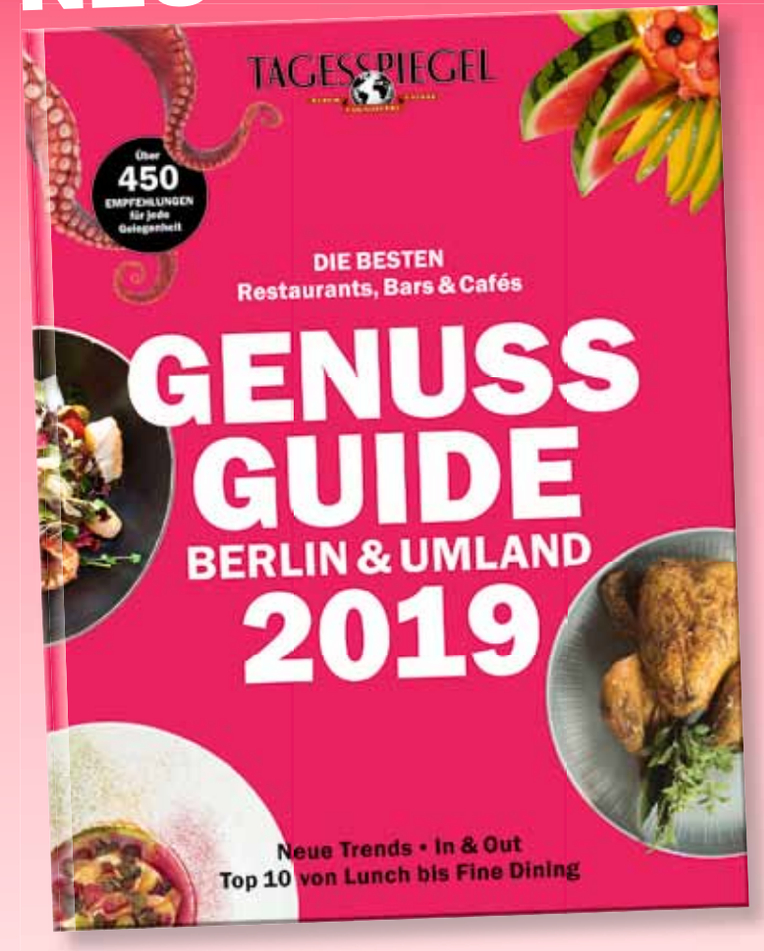
Tuba
Johannes Lipp

Harfe
Elsie Bedleem
Solo

Pauken
Erich Trog
Solo
Jens Hilse
Solo

Schlagzeug
Roman Lepper
1. Schlagzeuger
Henrik Magnus Schmidt
stellv. 1. Schlagzeuger
Thomas Lutz

NEU



Für 9,80 € im Handel erhältlich
Versandkostenfrei bestellen: shop.tagesspiegel.de

Preis inkl. MwSt. Anbieter: Verlag Der Tagesspiegel GmbH, Askanischer Platz 3, 10963 Berlin

Konzertvorschau

Fr 7. Juni | 22 Uhr | Hamburger Bahnhof
20.45 Uhr Einlass | 21 Uhr Kurzführung
Kammerkonzert ›Notturno‹
Werke von **Bacewicz, Fitelberg, Weinberg**
ANAMYKTOS QUARTETT

So 16. Juni | 20 Uhr | Philharmonie
Roussel Symphonische Fragmente aus ›Das Festmahl der Spinne‹
Saint-Saëns Violoncellokonzert Nr. 1
Prokofjew Symphonie Nr. 4
LIONEL BRINGUIER
Gautier Capuçon Violoncello

Mi 19. Juni | 20 Uhr | Philharmonie
Mahler Symphonie Nr. 6
JAKUB HRŮŠA

Fr 28. Juni | 20 Uhr | Philharmonie
Schubert Ouvertüre ›Im italienischen Stil‹
Mozart Klavierkonzert Nr. 17
Mendelssohn Bartholdy Symphonie Nr. 4 ›Italienische‹
KENT NAGANO
Emanuel Ax Klavier

Do 5. Sept | 20 Uhr | Musikinstrumenten-Museum
Kammerkonzert ›Notturno Extra‹ – ›100 jahre bauhaus‹
Werke von **Schönberg, Strawinsky**
ENSEMBLE DES DSO
Sarah Aristidou Sopran
Dominique Horwitz Sprecher

Fr 6. Sept | 20.30 Uhr | Villa Elisabeth
Kammerkonzert
Werke von **Dubois, Françaix**
POLYPHONIA ENSEMBLE BERLIN

So 8. Sept | 12 Uhr | Haus des Rundfunks
rbbKultur-Kinderkonzert – Open House ab 10.30 Uhr
Werke von **Badelt, Korngold, Vaughan Williams, Wagner**
LANCELOT FUHRY
Christian Schruff Moderation

KONZERTEINFÜHRUNGEN

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

SAISONVORSCHAU 2019|2020

Die neue Saisonvorschau inklusive aller Abonnement-Informationen liegt heute Abend für Sie aus. Gerne senden wir Ihnen diese auch kostenfrei zu. Bitte schreiben Sie uns hierfür eine E-Mail mit dem Betreff ›Vorschau‹ und Ihrer Anschrift an *marketing@dso-berlin.de*. Abonnements können Sie auch online unter *dso-berlin.de/abo* buchen.

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 Robin Ticciati
Orchesterdirektor Alexander Steinbeis
Orchestermanager Sebastian König
Künstlerisches Betriebsbüro
Moritz Brüggemeier, Barbara Winkelmann
Orchesterbüro Konstanze Klopsch, Marion Herrscher
Marketing Tim Bartholomäus
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Benjamin Dries
Musikvermittlung Linda Stein (Elternzeitvertretung)
Programmhefte | **Einführungen** Habakuk Traber
Notenarchiv Renate Hellwig-Unruh
Orchesterwarte Burkher Techel M. A., Shinnosuke Higashida, Kai Steindreischer

Texte | **Redaktion** Habakuk Traber
Redaktion Benedikt von Bernstorff
Artdirektion Preuss und Preuss GmbH | **Satz** Susanne Nöllgen
Fotos Monica Menez (Titel), Frank Eidel (DSO), Chris Lee (Robertson), K. K. Dundas (Cargill), Stephen Langdon (O'Neill), DSO-Archiv (sonstige)
© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2019

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

Preis: 2,50 €