

Konzerthaus Berlin – Großer Saal
Sonntag, 14. März 2010, 15.30 Uhr

Konzert

Akademisches Orchester Berlin
Leitung: Peter Aderhold

Solo-Violine:
Sergey Malov

Unterstützt durch:

kulturradio^{rbb}
92,4

Das Programm am 14. März 2010

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Konzert für Violine und Orchester, D-Dur, op.61

Allegro ma non troppo

Larghetto

Rondo

Originalkadenz von Beethoven,
eine Transkription aus der Klavierfassung des gleichen Konzertes (op.61a)

Johannes Brahms (1833-1897)

Symphonie Nr. IV, e-Moll, op. 98

Allegro non troppo

Andante moderato

Allegro giocoso

|

Johann Sebastian Bach

Ciaccona aus der Kantate BWV 150

in einer Bearbeitung für Orchester

von Peter Aderhold

|

Allegro energico e passionato

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sondermarke der Deutschen Bundespost zur Eröffnung der
Beethoven-Halle zu Bonn, 1959



Beethovens einziges Violinkonzert wurde komponiert in der Zeit von Anfang November bis Mitte Dezember 1806 in Wien. Uraufführung am 23. Dezember 1806 im Theater an der Wien durch den Auftraggeber, Geiger und Dirigenten Franz Josef Clement.

Besetzung: Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher
Spieldauer: etwa 45 Minuten

„Man fürchtet, wenn Beethoven auf diesem Weg fortwandelt, werde er und das Publikum übel dabey fahren“¹. Auch wenn das Publikum, dem der misslaunige Kritiker ein „unangenehmes Gefühl der Ermattung“ prophezeite, das Violinkonzert bei seiner Uraufführung durchaus wohlwollend aufnahm, muss sich Beethoven Möser's Kritik zu Herzen genommen haben. Bei aller formsprengenden Genialität doch durchaus selbstkritisch, überarbeitete er den Solopart mehrmals und gestaltete ihn abwechslungsreicher und lebendiger: Die vom Komponisten 1808 autorisierte heutige Fassung besitzt eine deutlich andere Gestalt als die der Uraufführung.



Franz Josef Clement

Nach nur fünfwöchiger Kompositionsarbeit übergab Beethoven Ende 1806 das Auftragswerk an den jungen Geiger und Dirigenten des Orchesters des Theaters an der Wien, Franz Clement² (1780-1842). Der hob das Werk am 23. Dezember 1806 auf einer musikalischen Akademie aus der Taufe. Obwohl er kaum Probezeit hatte, meisterte der geniale Virtuose die Aufgabe mit Bravour. [Clement liebte es, seinen Vortrag mit *Effectchen* zu versehen. So stand im Programmzettel zum oben genannten Weihnachtskonzert (s.u.) „Herr Clement werde auf der Violine phantasieren und dann auch eine Sonate auf einer einzigen Saite mit umgekehrter Violin spielen“]. Dennoch verfiel das Werk in einen fast 40-jährigen Dornröschenschlaf, unterbrochen nur von einer Aufführung durch Pierre Baillot³ 1824 in Paris und endgültig wiedererweckt durch den 13-jährigen Joseph Joachim⁴ 1844 in London (unter Mendelssohns Leitung). Seitdem gehört es in das Standardrepertoire jedes renommierten Geigers.

Der erste Satz, *Allegro ma non troppo*, des Konzerts umfasst ganze 535 Takte und dauert je nach Interpretation und Solokadenz zwischen 20 und 26 Minuten. Das entsprach seinerzeit der Dauer eines ganzen Violinkonzertes und sprengte den üblichen konventionellen Rahmen. Die Architektur des Werkes orientiert sich an der bewährten Sonatensatzform, auch wenn diese stark erweitert wird. Statt zwei Themen stellt Beethoven in der Exposition gleich sechs Ideen vor, von denen aber fünf von lyrischem Charakter sind und untereinander wenige Kontraste aufweisen. Ungewöhnlich schon der Anfang des Konzerts, den die Solo-Pauke trägt: Ein aus fünf Vierteln bestehendes Motiv, welches - am Anfang noch unscheinbar - im weiteren Verlauf des Satzes immer mehr an Bedeutung gewinnt. Nach der Vorstellung der Motive durch das Orchester stellt sich der Solist mit einer auskomponierten Solokadenz vor. Sie beginnt mit gebrochenen Oktaven, die, weil schwer sauber zu spielen, von Geigern gefürchtet werden. Zu dem nun schon bekannten motivischen Material fügt die Solostimme zahlreiche Variationen hinzu und zwingt den Komponisten aufgrund des konzertierenden Prinzips zu einigen Änderungen im formalen Aufbau. Statt stur nach vorgegebenem Schema die Motive in der Durchführung zu verarbeiten und in der Reprise in anderer Tonart zu wiederholen, gestaltet Beethoven frei und verlegt Teile in Orchesterzischenspiele oder verwendet sie als Hintergrund für ausdrucksvolle Kantilenen der Violine. Gegen Ende, wie in klassischen Konzerten üblich, bleibt Raum für eine vom Solisten frei zu gestaltende Solokadenz.

Im G-Dur-*Larghetto* des zweiten Satzes führen Solist und Orchester einen intimen Dialog. Die hochromantische Ausrichtung dieses Variationssatzes erreicht Beethoven durch eine Reduzierung des Orchesters - Flöten, Oboen, Trompeten und Pauken setzen aus - und mit der Spielanweisung *con sordino*⁵ für die Streichinstrumente. Eine wundervolle Melodie, viermal variiert, von unterschiedlichen Instrumenten begleitet und harmonisch exquisit ausgearbeitet, wobei das Thema stets in seiner ursprünglichen Form hörbar bleibt, verleiht dem Satz etwas traumhaft Schwebendes. Dann erklingt, kurz

¹ Johann Nepomuk Möser 1807 in der „Wiener Theater-Zeitung“

² Franz Clement war, wie Mozart, ein Wunderkind und das nicht nur als Geiger sondern auch als Komponist. Das Bild zeigt ihn 9-jährig. (Stich von H. Hessel, 1789, Nationalbibliothek Wien)

³ Pierre Baillot [1771-1842]; Violinist, Komponist, Begründer der modernen französischen Violinschule

⁴ Joseph Joachim [1831-1907]; berühmter Violinist, Komponist, 1. Direktor der Berliner Hochschule für Musik

⁵ mit Dämpfer

vor der Überleitung in den Schlusssatz, noch einmal das Anfangsmotiv des Themas durch die Hörner im dreifachen Pianissimo, wobei sie nur von filigranen Passagen der Solovioline begleitet werden – ein weiteres innovatives Detail der Instrumentation. Nach dieser Klangidylle überrascht der wütende Einsatz der Streicher, nun ohne Dämpfer und im Fortissimo und bereitet die improvisierte Überleitung des Solisten zum letzten Satz, *Rondo Allegro*, vor.

Zweimal wird das Rondothema von der Solovioline vorgetragen, zuerst in tiefer Lage – eines der wenigen Male, wo Beethoven die G-Saite der Solo-Violine bedient, dann zwei Oktaven höher und schließlich erklingt es ein drittes Mal im Orchestertutti. Beethoven übernimmt den in der Klassik beliebten Gestus des "Jagdrondos", das sich durch den bewegten Sechachteltakt und die charakteristischen Hornklänge auszeichnet. In den für das Rondo typischen Mittelteilen exponiert Beethoven, wie auch schon in der *Sonate Pathétique*, ein zweites Thema auf der Dominante.



Erstes Blatt aus dem Autograph des Violinkonzertes D-Dur, op. 61, gewidmet Stephan von Breuning.

Der dritte Satz dieses Konzerts ist in technischer Hinsicht der anspruchsvollste, wobei Beethoven auch hier „auf dem Teppich bleibt“ und virtuoson Exzessen a la Viotti oder Paganini keinen Raum lässt. Den ersten Teil füllt Beethoven mit den verschiedensten Spielfiguren und technischen Raffinessen, mit schnellen Tonleitern, mit über mehrere Oktaven gebrochenen Akkorden oder virtuoson Doppelgriffen. Nach dem zweiten Themenblock knüpft der Komponist in einer g-Moll-Passage an die lyrische Stimmung der ersten beiden Sätze an, ohne aber schon vorgestelltes thematisches Material zu verwenden. Nach dem dritten Einsatz des Themas erscheinen die Motive des ersten Mittelteils wieder, so dass sich für das ganze Rondo folgendes Formschema ergibt: A - B - A - C - A - B - Coda. Vor der Coda steht wieder eine nicht vom

Komponisten festgelegte Kadenz, die in einem langen Triller endet. Dazu spielen die Bässe den leicht variierten Kopf des Rondothemas, der in immer kleinere Bestandteile aufgelöst wird - eine bei Beethoven typische Durchführungstechnik. Die Coda - von Beethoven in vielen Werken als zweite Durchführung konzipiert - bringt ständig Anklänge an das Thema, das allerdings nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt erklingt. Mit einem triumphalen Doppelschlag endet das Konzert.

rb



Heute Dienstag den 23. Dezember 1806
Wird in dem k.k. priv. Schauspielhaus an der Wien
gegeben

Eine große
musikalische Akademie

mit Verstärkung des Orchesters
zum Vortheil des Franz Klement
Musikdirektor dieses Theaters

Erste Abtheilung

1. Eine große neue Ouverture von Herrn Mehul
2. Ein neues Violin Concert des Herrn Ludwig van Beethoven,
gespielt von Herrn Clement
3. Eine Arie des Herrn W. Mozart, gesungen von Mad. Campi
4. Eine Ouverture samt großem Chor des Herrn Händel aus der Ode
auf St. Cecilia, instrumentirt durch Herrn W. Mozart

Zweite Abtheilung

1. Eine neue Ouverture von Herrn Cherubini
2. Ein (unleserlich) Quartetto von Herrn Cherubini gesungen von
Mad. Campi, Herrn (unleserlich), Herrn (unleserlich) und Herrn
(unleserlich)
3. Wird Herr Clement auf der Violine phantasieren und auch eine
Sonate auf einer einzigen Saite mit umgekehrter Violin spielen
4. Ein großer Chor des Herrn Händel aus der Ode auf St. Cecilia
instrumentirt durch Herrn W. Mozart

Die Logen und gesperrten Plätze sind in seiner Wohnung beim
schwarzen Bären an der Wien Nw. 456 im 1ten Stock, von 9 Uhr
früh bis Nachmittag um 5 Uhr zu haben

Der Anfang um halb 7 Uhr

Abbildung und Übertragung des originalen Programmzettels der Uraufführung vom 23. Dezember 1806

Johannes Brahms (1833-1897)

Gedenkmarke der österreichischen Post zum 100. Todestag



Die **Sinfonie Nr. 4 in e-Moll op. 98** ist die letzte Sinfonie aus der Feder von Johannes Brahms. Sie entstand in der Sommerfrische, die der Komponist 1884 und 1885 in Mürzzuschlag/Steiermark verbrachte. Ihre Uraufführung fand am 25. Oktober 1885 unter Brahms' Leitung in Meiningen statt. Eine Woche später dirigierte Hans von Bülow das Werk auf einer Tournee mit der Meininger Hofkapelle durch den Westen Deutschlands und Holland.

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 3 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauke, Triangel, Streichersatz.

Spieldauer: ca. 45 min.

Annäherung an Brahms' Vierte

Es bereitet schon ein besonderes intellektuelles Vergnügen nachzuvollziehen, wie sich ein zeitgenössischer Musikkritiker bei der Beurteilung der Brahms'schen Vierten ins eigene Bein schießt. So schreibt der veritable Lied-Komponist Hugo Wolf (1860-1903), in seiner Eigenschaft als Musikkritiker⁶, glühender Wagnerverehrer und Brahms-hasser über eben diesen: „... *Die Kunst ohne Einfälle zu komponieren hat entschieden in Brahms ihren würdigsten Vertreter gefunden. Ganz wie der liebe Gott versteht auch Herr Brahms sich auf das Kunststück, aus nichts etwas zu machen. ...*“ Die als vernichtender Verriss gedachten Sätze kehren sich bei genauerer Betrachtung ins schiere Gegenteil! Gibt es ein größeres Lob für einen Komponisten? *Aus nichts etwas machen* – präziser könnte man Brahms Genius auch als aufgeklärter Brahms-Verehrer nicht beschreiben.

Brahms kriert tatsächlich aus dem Nichts mit konzentrierter schöpferischer Energie einen eigenen, in sich geschlossenen Kosmos voller Harmonie und Prägnanz. Eine einfache Terzenkette wird ihm zum Material für einen ganzen Satz. Acht Takte eines simplen Bach-Chorals explodieren förmlich wie unter Zauberhänden in ein Bouquet von 30 subtilen, fein ziselierten Variationen. Vom ersten Ton an betritt man eine Welt, die über eine ganz eigene Atmosphäre, eine eigene Schwerkraft, eigene kosmische Bewegungen und eine eigene Sprache verfügt.

Brahms erschließt sich dem Hörer nicht über das Herz. Der „schöne“ Einfall, die „zu Herzen gehende“ Melodie galten ihm nichts. Inspiration oder der „Kuss der Muse“ erhielten ihre Legitimation erst durch unermüdliche Arbeit. Er war ein entschiedener Gegner einer ganz auf Wirkung ausgerichteten musikalischen Ästhetik. Dies forderte geradezu den Hohn der „Neudeutschen“, der Wagner- und Liszt-Partei heraus, die sich im Besitz des ultimativen Kunstwerks wähnten. Wo großmäuliges Wortgetümmel und hohle Emphase Scheinfassaden errichteten, hinter denen gähnende musikalische Leere vor sich hinwuselte, wo sich Musik nur mit der Krücke eines programmatischen Idioms verständlich machen konnte, hielt Brahms mit seinem wahrhaft progressiven Ansatz dagegen. Arnold Schönberg erkannte 1933 als erster den wegweisend modernen Kompositionsansatz von Brahms: Aus kleinsten motivischen Zellen, manchmal gar nur aus Intervallen entwickeln sich durch stete Veränderungen große instrumentale Formen. Diese thematisch-motivische Arbeit wurde zum tragenden Prinzip ganzer Sätze und beeinflusste den Schönbergschen Neuanfang einer seriellen Musik maßgeblich.

Diejenigen, die Brahms als „Traditionalisten“ klein redeten, hatten nichts verstanden. Das Diktum Richard Wagners „...*ist es unmöglich, auf dem Gebiet der Symphonie nach dem Vorgange Beethovens noch Neues und Beachtenswertes zu leisten ...*“⁷ galt als unumstößlich, zeugt letztlich aber doch nur von Provinzialismus und Kleingeist. Und hätte er nur hören wollen, wie viel Brahms zu sagen hat, wäre ihm auch diese Peinlichkeit erspart geblieben: „*Diese Epigonen erscheinen mir wie Menschen, die uns auf eine oft reizend umständliche Weise mitteilen, dass sie uns nichts zu sagen haben.*“ – Sicher stand Brahms fest auf den traditionellen Säulen von Kontrapunkt und Generalbass und war damit im Zirkel der Komponisten des späten 19. Jahrhunderts eher ein Exot. Dieses sichere Fundament eröffnet ihm aber die Freiheit, neue Wege zu erproben: Er setzt innovative Akzente, modelliert ungeahnte Formen, sprengt musikalische Dimensionen.

Brahms Weg zur Sinfonik war beschwerlich und langwierig. Der „*Riese [Beethoven], der hinter ihm marschierte*“⁸ warf einen langen Schatten, so dass Brahms, oft mutlos und deprimiert, eigentlich gar keine Sinfonie schreiben wollte. Tastende Versuche eine Sinfonie „vor Beethoven“ zu schreiben (seine Serenaden op.11 und op.16) und die erste richtige Sinfonie „nach Beethoven“ op. 68, die nach zwanzigjährigem Bemühen, vielen Skrupeln und unendlichen Korrekturen 1876 vollendet wurde, zeugen aber von der Hartnäckigkeit und Obsession, mit der Brahms sein Ziel letztlich doch verfolgte. Auch wenn er sich mit seiner „Ersten“ noch nicht völlig aus dem Schatten des „Riesen“ entfernt hatte – Clara Schumann hatte dies in Bezug auf den Finalsatz hellseherisch erkannt – so war doch ein Tor aufgestoßen und ein Bollwerk beseitigt, das ihm bisher den eigenen Weg in die Sinfonik verwehrt hatte.

Seine zweite Sinfonie folgte nur ein Jahr später (1877) und wurde vom Publikum begeistert aufgenommen. Die Musikkritik biss sich daran allerdings lange Zeit die Zähne aus – es war von Anleihen an Mozart und Haydn, Beethoven, Schumann und Mendelssohn die Rede – nur wenige gestanden dem Komponisten zu, einen ureigenen Stil gefunden zu haben. Das Prinzip der motivischen Verdichtung gewinnt in der „Zweiten“ und in der

⁶ im Wiener „Salonblatt“ v. 19. Januar 1886

⁷ Richard Wagner „Oper und Drama“ 1851 [verändert]

⁸ Brahms an den Dirigenten Hermann Levi, 1871 [verändert]

noch erfolgreicheren „Dritten“ (1883) zunehmend an Bedeutung und damit hatte sich Brahms Kompositionsstil in Räume begeben, die sich von allen Vorgängern deutlich abgrenzten und ein originäres Brahmsches Universum bildeten.

Als „Urlaubssinfonie“ kann man seine letzte, IV. Symphonie in e-Moll, op.98 wahrlich nicht bezeichnen, auch wenn sie in der Sommerfrische der Jahre 1884 (1. und 2. Satz) und 1885 (4. und 3.Satz) in Mürzzuschlag in der Steiermark entstand. Die *„norddeutsche Schwermut“* spreche aus ihr, sie sei spröde, resignativ und schwer verständlich und der berühmte, brahmsfreundliche Kritiker Eduard Hanslick räumte ein, *„...ich hatte den ganzen [ersten] Satz über die Empfindung, als ob ich von zwei schrecklich geistreichen Leuten durchgeprügelt würde.“*⁹ Was die Rezeption des Werkes erschwerte, war wohl u.a. die Tatsache, dass Brahms sowohl vom musikalischen Material als auch bei dessen Anordnung auf Verfahrensweisen älterer Zeiten zurückgreift und mit diesem „Blick zurück“ eine wie auch immer geartete Wehmut herauf beschwört.

Der Kopfsatz (Allegro ma non troppo) hat die traditionell übliche Sonatensatzform, wobei sich Brahms allerdings die Freiheit nimmt, die Form nach seinen Vorstellungen und Notwendigkeiten zu modulieren. Das lyrische Hauptthema und das leidenschaftliche Seitenthema haben die Rollen getauscht, die Harmonik verliert ihre gestalterische Bedeutung. Schwerpunkt ist die Verflechtung motivischer Details, der ständige Bedeutungswechsel funktionaler Partikel und der wiederholte Bruch der rhythmisch-metrischen Führung. Das ist Brahms intellektueller Kompositionsstil in höchster Ausprägung.

Der Rückgriff auf ältere Zeiten wird besonders im zweiten Satz (Andante moderato) ganz deutlich. Er beginnt mit einer unbegleitet vorgetragenen Bläsermelodie im phrygischen Modus¹⁰. Brahms konfrontiert die phrygische Melodik einerseits rigoros mit der Harmonik seiner Zeit, andererseits gibt er aber ihren Tendenzen zu einer archaischen Harmonik nach. Aus dieser Mischung von Vertrautem und Fremdartigem bezieht der Satz seine eigentümliche Aura. Dazu nutzt Brahms geschickt die klanglichen Differenzen zwischen Bläsern und Streichern, um die beiden Themengruppen des Satzes zu charakterisieren.

Der dritte Satz (Allegro giocoso) steht in ausgelassener Extrovertiertheit. Fast erscheint die fröhliche Stimmung als Übertreibung, der man keinen rechten Glauben schenken möchte, zumal Brahms – ungewöhnlich und überraschend – das Triangel einsetzt. Dennoch ist der Satz authentisch und keine Parodie, eher ein übermütiges Kehraus-Finale, das Brahms in die Rolle des Scherzos drängt, weil er ihm die Finalrolle nicht geben möchte.

Im Finale (Allegro energico e passionato) greift Brahms auf die barocke Passacaglia zurück. Bei dieser Reihungsform wird über einen fest stehenden achttaktigen Bass (ostinato) eine Folge von Variationen gelegt. Brahms hält sich zwar nicht an die durchgehende Basslinie, übernimmt aber strikt die Achttaktigkeit der Melodie. 31 Mal wird das Thema durchgeführt, das er möglicherweise der Aria *„Nach dir, Herr, verlangst mich“* aus der Kantate BWV 150 von J.S. Bach entlehnt hat. Dabei verschleiert er aber die Tatsache, dass Achttakter an Achttakter gereiht wird und erzeugt den Eindruck einer großen, weit schwingenden Form. Durch geschickte Platzierung der Variationen, Gruppierung, Tempowechsel und motivische Veränderung präsentiert sich der Satz quasi als modifizierter Sonatensatz und stellt damit das geniale *opus summum* Brahmscher Kompositionstechnik dar. Rainer Bloch

⁹ Max Kahlbeck (Brahms-Biograph): Brahms III/2, S.451-453

¹⁰ phrygischer Modus: eine aus dem antiken Griechenland stammende Tonleiter mit „orientalischem“ Klang, die im Mittelalter in der Kirchenmusik Verwendung fand.



Sergey Malov

1983 in eine Musikerfamilie geboren, erhielt Sergey Malov seinen ersten Violinunterricht im Alter von sechs Jahren bei Tatiana Liberova. Anschließend studierte er am Mozarteum Salzburg bei Prof. Helmut Zehetmair und besuchte 2003/04 die Königliche Musikhochschule in Madrid, wo er Meisterkurse bei Joseph Silberstein, Walter Levin und Rainer Schmidt absolvierte. Er studiert zurzeit Bratsche bei Thomas Riebl am Mozarteum in Salzburg und Violine bei Antje Weithaas an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin

Im Januar 2009 wurden Sergey Malov sowohl der Erste Preis als auch der Publikumspreis beim Jascha-Heifetz-Violinwettbewerb in Vilnius verliehen. Im Mai 2009 gewann er den Ersten Preis beim Tokyo-International-Viola-Competition. Er ist außerdem Preisträger von zahlreichen nationalen und internationalen Wettbewerben, u.a. „Louis Spohr“ in Weimar, „Paganini“ in Genua, „Gradus ad parnassum“ in Wien, „Paganini“ in Moskau, „Vibrarte“ in Paris und „ARD“ in München.

Als Solist konnte sich Sergey Malov bereits mit Orchestern wie der St. Petersburg Philharmonie, dem Hermitage Orchester St. Petersburg, dem Bolschoi Symphonieorchester Moskau, dem Kaliningrad Symphonie Orchester, der Bayerische Kammerphilharmonie, dem Tonkünstlerorchester in Wien und dem Enescu Philharmonic Orchestra in Bukarest profilieren. Er trat in Konzertsälen wie der Philharmonie in St. Petersburg, dem Moskau Conservatorium, dem Auditorio Nacional in Madrid, dem Mozart-Saal in Zaragoza, dem Expo Saal in Hannover, im Salzburger Mozarteum, im Wiener Musikverein, dem Théâtre des Champs-Élysées u.a. auf. Er war auch zu Gast beim Gstaad Festival, beim Festival "Les vacances de Monsieur Haydn" in Frankreich sowie beim „Festival Montpellier et Radio-France“.

Seine kommenden Pläne umfassen Konzertauftritte beim Kuopio Symphony Orchestra (Mendelssohn Violinkonzert), beim Lahti Symphony Orchestra sowie sein Debüt mit dem London Philharmonic Orchestra (Brahms Violinkonzert).

Sergey Malov spielt eine wunderbare Geige von Ernest Auguste Bernardel (1826-1899).



SOMMERKONZERT

im Schloss Diedersdorf
am Sonntag, 04.07.2010

16.00 Uhr

Wolfgang Amadeus Mozart Ouvertüre zur Oper „Titus“, KV 621
(1756-1791)

Joseph Haydn
(1732-1809)

Konzert für Violoncello und Orchester
op.101, D-Dur

Franz Schubert
(1797-1828)

Sinfonie Nr.3, D-Dur, D 200

Adagio maestoso - Allegro con brio
Allegretto
Menuetto. Vivace
Presto vivace



Akademisches Orchester Berlin e.V.

Leitung: Peter Aderhold

Solistin:

Sylvia Demgenski, Violoncello

Das nächste Konzert des Akademischen Orchesters Berlin
findet statt am 21.11.10 um 16.00 Uhr im Sendesaal des RBB in der Masurenallee.
Infos unter www.aob-cv.de


