

# Münchner Philharmoniker

Konzertprogramme 1988/89

## Programmhefte der Münchener Philharmoniker

Herausgegeben von der  
Direktion der Münchener Philharmoniker  
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:  
Dietmar Holland  
Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer  
Gesamtherstellung: Druckhaus Fritz König GmbH, München

Donnerstag, 16. Februar 1989  
20.00 Uhr

**5. Abonnementkonzert B**

Freitag, 17. Februar 1989  
20.00 Uhr

**5. Abonnementkonzert E**

Samstag, 18. Februar 1989  
20.00 Uhr

**4. Volkssymphoniekonzert**

Leitung Hiroshi Wakasugi  
Solisten Salvatore Accardo  
Edith Mathis

Alban Berg (1885–1935) Konzert für Violine und Orchester (1935)  
„Dem Andenken eines Engels“

I. Andante – Allegretto  
II. Allegro – Adagio

Pause

Gustav Mahler (1860–1911) Symphonie Nr. 4 G-dur (1900)  
1. Bedächtig. Nicht eilen  
2. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast  
3. Ruhvoll. Poco adagio  
4. Sehr behaglich  
(Gedicht aus „Des Knaben Wunderhorn“)



*Alban Berg im Sommer 1935 vor dem „Waldhaus“, in dem das  
Violinkonzert entstand*

Oswald Beaujean

## „... dort Worte zu finden, wo die Sprache versagt“

Zu Alban Bergs Violinkonzert

*Der Abschied jedoch, von dem die Musik tönt, scheint der von Welt, Traum und Kindheit selbst.  
(Th. W. Adorno)*

„Mein liebster Freund, das war gestern ein schöner Abend: der Gurrelieder I. Theil aus London. (B.B.C.) An diesen lieben, trauten, herrlichen Tönen konnte man wieder ermes- sen, wie glücklich man einmal war. Und was das für trost- lose Zeiten sind, in denen wir jetzt nun bald zwei Jahre leben.“ Zeilen aus einem Brief, den Alban Berg am 11. März 1935 an den Freund Arnold Schönberg richtet. Zei- len, die charakteristisch für Bergs seelische Verfassung in den letzten Monaten seines Lebens sind. Er sei „im Tief- sten so deprimiert wie noch nie“, heißt es fast schon leit- motivisch. Acht Monate später – wieder hat Berg die „Gur- relieder“ im Radio gehört – schreibt er in seinem letzten Brief an Schönberg: „Von mir kann ich Dir nur sagen, daß ich in diesen zweimal zwei Stunden nach Monaten wieder einmal empfand, daß man in diesem Leben auch glücklich sein kann.“ Vor dem Hintergrund dieser Sätze erscheint es nahezu müßig, darüber zu spekulieren, ob Berg mit dem Violinkonzert ein Requiem für die engelhafte Manon Gro- pius schrieb, oder ob er darüber hinaus „dieses Werk in vager Vorahnung auch als sein eigenes Requiem gestal- tete“. Nicht nur, daß solche Vermutungen mehr der Ver- denn der Erklärung dienen, es ist – angesichts der Größe und unendlichen Traurigkeit dieser Musik – überflüssig, sich in derlei Mystifikationen zu ergeben.

Das letzte vollendete Werk Alban Bergs entstand zunächst als Auftragskomposition. Der amerikanische Geiger Louis Krasner bat – von der Klaviersonate und der Lyrischen Suite tief beeindruckt – den Komponisten um ein Konzert. Berg lehnte ab. Was ihn umstimmte, wissen wir nicht genau. Zum einen war da Krasner, „der unscheinbare, leise Herr aus Boston (wir hatten immer das Gefühl, er spreche ‚con sordino‘)“, der „eine hartnäckige Entschlos- senheit besaß“. Zum anderen waren da Bergs finanzielle Schwierigkeiten, Resultat eines Aufführungsverbotes für seine Werke im nationalsozialistischen Deutschland. Kras- ner bot immerhin die nicht unerhebliche Summe von 1500

Dollar. Dennoch: Berg machte sich zögernd an die Arbeit, konnte sich über die formale Konzeption lange nicht klar werden, klagte noch nach Wochen – in einem Brief an die Schwester vom 31. März 1935 – über „diese Viehsarbeit an einem ganzen Violinkonzert, das im Herbst vollendet sein muß“. Drei Wochen später, am 22. April starb Manon Gropius, die 18jährige, engelhaft schöne Tochter Alma Mahlers, nach einem langen, mit unendlicher Geduld und Sanftmut ertragenen Leiden. Für den ohnehin zutiefst deprimierten Berg bedeutete der Tod des geliebten Mäd- chens eine Katastrophe. Ende April schreibt er einige Zei- len an Alma Mahler, die klar den Einstellungswandel zu sei- ner Partitur widerspiegeln: „Ich will auch brieflich nicht ver- suchen, dort Worte zu finden, wo die Sprache versagt, die den großen Mächten dieser Welt – selbst in solchen Zeiten – zu Gebote stehen ... Aber dennoch: eines Tages – noch bevor dieses fürchterliche Jahr zu Ende sein wird – mag ... aus einer Partitur, die dem Andenken eines Engels geweiht sein wird, das erklingen, was ich fühle und wofür ich heute keinen Ausdruck finde.“

In der Einsamkeit seines Waldhauses arbeitet Berg gera- dez u fieberhaft, in zuvor nie gekanntem Tempo an der Par- titur. Krasner hatte Berg noch in Wien besucht, wo er auf Wunsch des Komponisten stundenlang frei präludierte und improvisierte. Auf diese Weise machte Berg sich noch einmal mit den spieltechnischen Möglichkeiten des Instru- mentes vertraut, verschaffte sich vielleicht auch klangli- che Anregungen. Während eines Besuches im Waldhaus brachte Krasner im Sommer eine Reihe von Änderungs- wünschen vor, die er jedoch ausnahmslos wieder zurück- zog. Am 16. Juli schreibt Berg an seinen Auftraggeber: „Lieber Herr Krasner, ich habe gestern die Komposition des Violinkonzerts beendet. Ich bin darüber noch mehr erstaunt als Sie es vielleicht sein werden. Ich war aller- dings so fleißig, wie noch nie in meinem Leben und dazu kam, daß mir die Arbeit immer mehr Freude machte. Ich hoffe, ja ich glaube es zuversichtlich, daß mir dieses Werk gelungen ist.“ Zwei Wochen später ist auch die Partitur- einschrift vollendet. Arnold Schönberg erfährt Ende August von der Fertigstellung des Konzertes: „Für das Ganze habe ich eine sehr glückliche Reihe gewählt (nach- dem D-dur und ähnliche ‚Violinkonzert‘-Tonarten ja nicht in Frage kamen).“

Anfang Juni hatte Berg seinen Vertrauten Willi Reich um die Zusendung einer Choralsammlung gebeten: „... ich brauche für meine Arbeit eine Choralmelodie: Diskretion!“ Berg wählte den Choral „Es ist genug! ...“ aus der Bach- kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ und teilte Reich wenig später mit: „Ist das nicht merkwürdig: Die ersten



*Manon Gropius, zu deren Andenken Berg sein  
Violinkonzert komponiert hat*

vier Töne des Chorals (eine Ganztonfolge) entsprechen genau den letzten vier Tönen der Zwölftonreihe, mit der ich das ganze Konzert baue.“ Die zentrale Bedeutung des Chorals zeigt sich nicht zuletzt darin, daß der Komponist seinen Schüler wenige Tage vor Vollendung des Particells um den Text bittet: „Bitte vielmals: schreiben Sie mir den Text des Chorals „Es ist genug! So nimm, Herr meinen Geist ...“ aus Ihrem Choralbüchlein ab. Ich vergaß das.“ Berg übertrug den Text vollständig an die entsprechende Stelle der Partitur.

Kein zweites Werk ist vom breiten Publikum, ja sogar von Verächtern der Wiener Schule, so bereitwillig akzeptiert worden, wie dieses erste dodekaphonische Konzert überhaupt. Immer wieder wurde darauf verwiesen, daß die zumindest relative Popularität mit dem offenkundigen Bestreben Bergs zusammenhinge, tonale mit seriellen Elementen zu verbinden. So schrieb bereits Theodor W. Adorno: „Die gewählte Reihe hat Berg ausgiebig jene tonalen Einschläge gestattet, an denen es nirgends bei ihm fehlt, und zugleich dafür gesorgt, daß sie mit der Konstruktion verschmolzen.“ Der gestrenge Kritiker vermochte in solchen „virtuosen Zwölftonmanipulationen“ freilich nicht nur Vorzüge zu erblicken: Berg verkenne, „daß der kritische Impuls der Zwölftontechnik in Wahrheit eben all das andere ausschließt. Bergs Schwäche ist, auf nichts verzichten zu können, während die Kraft aller neuen Musik im Verzicht liegt. Das Unversöhnte am späten Schönberg ... ist der zu frühen Versöhnung Bergs überlegen, die unmenschliche Kälte der großherzigen Wärme.“

Man muß diese Meinung Adornos zweifellos nicht rückhaltlos teilen, auch nicht im Hinblick auf das Violinkonzert. Tatsache aber ist, daß Berg jene „tonalen Einschläge“ durch die Konzeption seiner Reihe im Grunde vorprogrammierte. Diese nämlich läßt sich eben auch tonal deuten, im Sinne einer aufsteigenden Terzintervallik, die die Akkorde g-moll, D-dur, a-moll und E-dur bildet. Vier Ganztonschritte beschließen die Reihe, eben jene „ersten vier Töne des Chorals“. Nicht zuletzt diese Terz- und Ganzton-Intervallverhältnisse ermöglichten es Berg, sowohl den Bachchoral als auch das Kärntner Volkslied „Ein Vogel auf'm Zwetschgenbaum“ bruch- und mühelos in den musikalischen Zusammenhang zu integrieren – in der Tat also „eine sehr glückliche Reihe“, die überdies in idealer Weise die natürlichen Gegebenheiten der Violine mit ihren offenen Saiten G, D, A und E berücksichtigt.

Das Violinkonzert beginnt mit einem B in Baßklarinette und Harfe, während die Solovioline im zweiten Takt auf G einsetzt – die Anfangs- und Endbuchstaben des Namens

Berg. In den ersten Takten bereits werden die beiden harmonischen Pole – B-dur und g-moll – abgesteckt, zwischen denen das Werk lange oszilliert, ehe B-dur als zentrale Tonart etabliert wird. Dieses Oszillieren erinnert – wie Rudolf Stephan bemerkte – an jenes des Beginns der vierten Symphonie Gustav Mahlers, der sich nicht zwischen e-moll und G-dur entscheiden mag.

Zugleich spielt sich in diesem Oszillieren der ersten zehn Takte des Konzerts so etwas wie eine Gestaltwerdung ab; es ist, als komme die Musik zu sich selbst. Über dem B der Baßklarinette führt Berg in auf- und absteigenden, gleichsam tastenden Quintbewegungen Töne der Reihe ein, zunächst die ungeraden, dann die geraden, schließlich noch einmal die ungeraden. Berg hält sich bei diesem Wechselspiel von Harfe und Solovioline keineswegs an den Grundsatz der Zwölftontechnik, wonach alle zwölf Töne der Reihe erklingen sein müssen, bevor der erste wiederholt werden darf. Nach zehn Takten fächert er die Reihe akkordisch auf, und aus diesen dunklen Akkorden steigt in der Solovioline erstmals die vollständige Reihe auf. Ein angehängtes Seufzermotiv, das im weiteren Verlaufe thematisch bedeutsam wird, schließt diesen Aufstieg ab.

Dergestalt, fast träumerisch – man hat zurecht von einem „Vorgang ... des Auftauchens von Bildern (Erinnerungen) aus dem Unbewußten“ gesprochen, auch von einer „Reihe vom Ausdruckslosen zum Beseelten“ – dergestalt also beginnt ein Konzert, das in seiner formalen Gestaltung so streng durchkonzipiert ist, wie kaum ein zweites. Die Symmetrieverhältnisse in der Großform wie im Verhältnis kürzester Taktabschnitte könnte man geradezu als „klassisch“ bezeichnen. Auch dies mag den Erfolg des Werkes mitbegründen, ohne daß es dem Hörer bewußt wird.

Zwei große Teile gliedern sich in insgesamt vier Sätze; mit Bergs eigenen Worten: „Ia) Andante (Präludium), b) Allegretto (Scherzo), IIa) Allegro (Kadenz), b) Adagio (Choralbearbeitung)“. Auffällig ist, daß am Anfang und Ende jeweils ein langsamer Satz steht – es läßt sich nur vermuten, daß Berg bei der Konzeption an Mahlers neunte Symphonie dachte. Schon auf diese Weise erreicht Berg eine emotionale Klammer, eine Bogenform, die er auf der Ebene der einzelnen Sätze in strenger Symmetrie fortsetzt. Der erste Satz ist in der Makrostruktur eine A-B-A-Form, in der zum Mittelteil hin und von diesem zur Einleitung zurückgeführt wird. Jeder dieser drei Teile läßt sich freilich in weitere, nur wenige Takte umfassende, genau proportionierte Sinnpartikel zerlegen. Die Rückführung

zum Präludium leitet gleichzeitig zum wiederum dreiteiligen Allegretto über, das sich in ein Scherzo und zwei Trios gliedert – „Quasi Trio I“ und „Trio II“. Auch das Scherzo fächert sich in drei „Charaktere“ auf: scherzando, wienerisch und rustico, Elemente, die im Laufe des Satzes mehrfach, wenngleich in anderer Reihenfolge, wiederholt werden. Gegen Ende des Satzes – vor der Coda – erklingt im Horn und in den Trompeten das Kärntner Volkslied, „come una pastorale“.

Auch das Allegro ist dreiteilig, erneut eine A-B-A-Form. Dieser dritte Satz (der erste Satz des zweiten Teils) beginnt unvermittelt mit einem wilden Aufschrei des Orchesters, einem achttönigen Akkord. Nach 23 Takten – über die Bergsche Zahlensymbolik wird noch kurz zu reden sein – setzt unheilverkündend und „molto ritmico“ in den Hörnern der den Satz beherrschende Hauptrhythmus ein. Man hat diese Stelle als „Marsch zum Tode“ gedeutet, wie jeder Versuch, eine detaillierte Programmatik in das Werk hineinzulesen, ein problematisches Unterfangen.

Am Ende des A-Teils erklingen erstmals ausdrücklich – wenn auch rückläufig – die ersten vier Töne des Bachchorals „Es ist genug!“, und zwar „ganz frei“ in der Solovioline. Der Mittelteil greift auf Elemente des „Trios II“ aus dem zweiten Satz ebenso zurück, wie auf solche der Introduction; Anklänge, die gleichsam schemenhaft vorbeihuschen. Es ist eine großangelegte Soloepisode, im Grunde die Kadenz des Konzertes, die Berg damit von ihrer klassischen Position am Ende des ersten Satzes verlagert. Nach diesem kadenzartigen Abschnitt setzt die Reprise ein, die sich über Rückbezüge auf den Anfang des Satzes und einem tiefen Orgelpunkt F zum – in der Partitur als solchen ausdrücklich bezeichneten – „Höhepunkt“ des Allegros steigert. „Molto pesante“ fährt hier im Hauptrhythmus ein neuntöniger Akkord brutal drein, ein katastrophischer Ausbruch, jenen des späten Mahler vergleichbar.

Über zehn Takte hinweg baut Berg diesen Höhepunkt ab, läßt den Akkord nach und nach in sich zusammenbrechen, dünnt den Klang bis zum Pianissimo aus, ehe die Solovioline mit dem Bachchoral in B-dur das Adagio, den vierten Satz, eröffnet – ein Übergang, der in seinem emotionalen Zugriff auf den Hörer unbeschreiblich bleibt. Dennoch erfolgt er nicht völlig unvorbereitet: Der tiefe Orgelpunkt F – die Dominante von B – führt gleichsam zu ihm hin. Die Auflösung ist in der Katastrophe möglicherweise schon enthalten, zumindest vorbereitet. (Ob es dagegen tatsächlich im Sinne Bergs ist, jenen Erlösungsgedanken von Anfang an im Violinkonzert wirksam zu sehen – eben weil der Choral in der Reihe virulent ist – bleibt mindestens fraglich.)

Das Adagio wird bestimmt vom Bachchoral – insbesondere dem Ganztonmotiv –, der in zwei Variationen verarbeitet wird. Die zweite Variation steigert sich noch einmal zu einem ausbruchsartigen Höhepunkt, ehe vor Beginn der Coda – parallel zum zweiten Satz – eine letzte Reminiszenz an das Kärntner Lied erklingt. Die Coda schließlich verkürzt den Choral, verschmilzt ihn mit Elementen der Grundreihe, die sich schließlich im Klang der Streicher und der Solovioline ins Ätherische auflöst. Mit einer Erinnerung an die Quintbewegung der ersten Takte des Konzertes schließt das Werk, auf jenem B, mit dem es auch begann.

An dieser Stelle sei kurz auf die vorhin erwähnte *Zahlen-symbolik* Bergs verwiesen. Unter anderem aus Briefen an Schönberg wissen wir, daß Berg die Zahl 23 für höchst bedeutsam in seinem Leben hielt, sie war so etwas wie „seine“ Zahl. In der Tat sind die Zahlenverhältnisse im Violinkonzert auffällig: Der zweite Teil ist 230 Takte lang; in Takt 23 setzt – wie erwähnt – erstmals der unheilverkündende Hauptrhythmus ein, jenes eckige, stark synkopische Gebilde, das sich im Folgenden zunehmend als eigenständiges rhythmische Muster durchsetzt und fast schon motivischen Charakter gewinnt – die Wurzel mag in den schicksalsschweren Todesrhythmen Gustav Mahlers liegen; in Takt 115 (5 × 23) beginnt der tiefe Orgelpunkt, Takt 184 (8 × 23) bringt den letzten Choraleinsatz (im Kanon); Takt 207 die letzte Reminiszenz an die Kärntner Volksweise, und damit ist die Zahlensymbolik des Werkes noch nicht erschöpft. Dennoch: von diesen Zahlenverhältnissen darauf schließen zu wollen, Bergs Violinkonzert sei direkt autobiographisch konzipiert, der Komponist habe sich hier eben sein *eigenes* Requiem geschrieben, bleibt ein mehr als zweifelhafter Deutungsversuch, so verführerisch er immer sein mag.

Von Berg selbst wissen wir, daß er versuchte, „Wesenszüge des jungen Mädchens“ Manon Gropius „in musikalische Charaktere zu übersetzen“, und wir wissen auch, daß das Allegretto-Scherzo „das Bild des lieblichen Mädchens als phantastischer Reigen“ widerspiegeln will, daß der dritte und vierte Satz so etwas wie „Todeskampf“ und „Erlösung“ schildern sollen. Man tut gut daran, es bei dieser sehr allgemeinen Programmatik bewenden zu lassen, wenn man denn unbedingt eine braucht. Bergs Violinkonzert ist ganz sicher ein Abschied, ob Abschied vom Leben, wissen wir nicht, ganz sicher jedoch Abschied von einer Welt, von der Berg 1935 ahnte, daß sie unwiederbringlich verloren war.

In seinem letzten Brief an Schönberg heißt es: „Schließlich geht es mir auch moralisch nicht gut, was Dich von Einem,

der plötzlich entdecken mußte, daß er in seinem Vaterland nicht bodenständig ist und auf die Weise überhaupt heimatlos, nicht wundernehmen wird, um so mehr, als solche Dinge ja nicht reibungslos und nicht ohne tiefgehende menschliche Enttäuschungen vor sich gehen konnten und eigentlich fort dauern.“ Auch vor diesem Hintergrund sollte man Bergs Insistieren auf der Tradition begreifen: „Als er (Berg) Krasner an den Zug brachte, wies er zur anderen Seite des Sees hinüber und wiederholte mehrere Male ganz versonnen, als wenn er die Verantwortung spürte: „Drüben hat Brahms sein Violinkonzert geschrieben.““ In diesem Sinne vielleicht wäre Adornos Diktum zuzustimmen: „Die innerste Schönheit aber von Bergs späten Werken verdankt sich ... ihrer tiefen Unmöglichkeit; dem hoffnungslosen sich Übernehmen ..., dem todtraurigen Opfer des Zukünftigen an das Vergangene.“

Dietmar Holland

## Berg und Mahler

Die „österreichische“ Haltung des Scherzando-Teils aus Bergs Violinkonzert wäre wohl kaum ohne den Einfluß Gustav Mahlers möglich gewesen; Berg war derjenige Komponist der Wiener Schule Schönbergs, der die geheimen Beziehungen dieser Schule zur musikalischen Welt Mahlers konkret aufgedeckt hat. Nicht immer liegt das indessen so unmittelbar zu Tage, wie gerade im Violinkonzert, doch sind die Spuren, die Mahlers Musik bei Berg hinterlassen hat, vielfältig und höchst aufschlußreich. Das beginnt bereits bei Bergs erster und einziger Begegnung mit Mahler im Sommer 1907, als dieser dem jungen Komponisten riet, nicht ans Theater zu gehen, wenn er wirklich komponieren wolle. Tatsächlich trat Berg später niemals als Dirigent und kaum als Interpret seiner Werke an die Öffentlichkeit. Was ihn aber insbesondere an Mahler beeindruckt hat, davon spricht seine Musik wie keine andere: Der große symphonische Atem Mahlers stand Berg ebenso zu Gebote wie die prinzipielle Gebrochenheit seines Tonfalls.

War schon für Mahler die musikalische Erfahrung der Natur nur noch als reflektierte möglich, dann wurde sie vollends in Bergs „Wozzeck“ zum Bedrohlichen, ja Apokalyptischen. Und die Katastrophen, die Mahlers sechste Symphonie noch inmitten der traditionellen Tonalität beschwört, werden in den Fratzen und Visionen der drei Orchesterstücke op. 6 Bergs zur tödlichen Gewißheit und im kurz darauf komponierten „Wozzeck“ sogar zur leibhaftigen Bühnenrealität. Gerade die drei in jeder Hinsicht außerordentlichen Orchesterstücke stehen zu dem Widmungsträger Arnold Schönberg so weit wie nur irgend möglich entfernt, aber umso näher der musikalischen Welt Mahlers (und nicht nur der sechsten Symphonie). Das „österreichische“ Element ist es nicht allein, was beide Komponisten so sehr verbindet; es ist auch die Erfahrung einer „Logik des Zerfalls“, die Gestaltung großer, ausschweifender Formen in den romanhaften Kurven von Steigerungen, brütenden Episoden – sogenannten Suspensionstellen, an denen die Musik stillzustehen scheint, als halte sie den Atem an (wie es im „Wozzeck“ einmal tatsächlich heißt) – und markerschütternden Zusammenbrüchen, Allegorien des Todes. Freilich geschieht das bei Berg auf vergleichsweise gedrängtem Raum und entfaltet sich erst richtig in seinen beiden Opernpartituren; der symphonische Atem Mahlers löst sich in Bergs Komponieren im Bewältigen *dramatischer* Zusammenhänge.

Berg war – im Gegensatz zu Mahler – ein genuiner Opernkomponist, aber das hinderte ihn nicht daran, auch im Bereich der Instrumentalmusik neue Wege zu gehen. Die zyklischen Anlagen bedachte er dabei jeweils von Grund auf neu und vor allem unter dem deutlichen Einfluß Mahlers: So erinnert der Aufbau des Violinkonzerts an den der neunten Symphonie Mahlers mit ihren beiden langsamen Eck- und den beiden schnelleren Mittelsätzen, oder die Anlage der „Symphonischen Stücke“ aus der Oper „Lulu“ – die sogenannte Lulu-Symphonie also – an eine imaginäre Mahler-Symphonie mit drei Charakterstücken in der Mitte, wohl nach dem Vorbild der siebenten Symphonie Mahlers, deren zweite Nachtmusik Berg ohnehin besonders liebte. Und die erste Wirtshausszene im „Wozzeck“ ist geradehin ein großes Mahlersches Scherzo (mit zwei Trios), während die „Lyrische Suite“ – eine Art „opera assoluta“ (Adorno) – sich umgekehrt auf eine Vokalsymphonie Mahlers in der Anlage bezieht: auf das „Lied von der Erde“, dessen posthume Uraufführung (in München) Berg miterlebt hat. Die drei Scherzo-Sätze der „Lyrischen Suite“ entsprechen den drei Mittelsätzen des „Lieds von der Erde“, in denen Erinnerungen gestaltet werden, und die beiden langsamen Sätze entsprechen den beiden schwermütigen Teilen des „Lieds von der Erde“. Der erste Satz ist in beiden Werken eine Art symphonischer „Auftakt“, eine rudimentäre Sonatenform.

Doch erst die neunte Symphonie Mahlers greift tiefer ins Gefüge des Bergschen Tonfalls ein: Ihr stockender Anfangsrhythmus – von Berg selbst in einem Brief an seine Frau als eine Art Krankheit zum Tode gedeutet – wird in Bergs Musik zum *thematischen* Faktor, zu jenem Leit-(Todes-) Rhythmus der „Lulu“, zum Abbild manischer Bedrohung in der zweiten Wirtshausszene des „Wozzeck“ und schließlich zum physischen Todeskampf im ersten Satz des zweiten Teils jenes Violinkonzerts, das nicht umsonst „Dem Andenken eines Engels“ gewidmet ist. Im Scherzando-Satz des ersten Teils erinnert nicht nur der „wienerische“ Charakter an die vierte Symphonie Mahlers, sondern auch die Solovioline an die zum makabren Totentanz aufspielende Fiedel, jene um einen Ton höher als normal gestimmte Geige des Knochenmannes, die auch in der ersten Wirtshausszene des „Wozzeck“ ertönt. Die teilweise denaturierte Tongebung der Solovioline im Violinkonzert setzt dann diese Linie subtiler fort.

Auch die tonale Ambiguität des Anfangs der vierten Symphonie – man weiß zunächst nicht recht, welches die Haupttonart ist – teilt sich dem tastenden Anfang des Bergschen Violinkonzerts mit, wie ja überhaupt die gebrochene Tonalität, freilich jenseits des bereits erreichten

Ufers der Mahler noch unbekanntes „Atonalität“, eines der Grundelemente dieses Werkes ist, und das ist ein eminent Mahlerisches, ähnlich wie jene rührende Stelle am Schluß, wenn sich das Zitat des Kärntner Volksliedes allmählich wieder hörbar macht. Das Komponieren in Schichten des unbewußten und bewußten Wahrnehmens und in kleinsten Übergängen ist ebenfalls von Mahler ausgearbeitet worden, nachdem es bereits in der Musik Schumanns aufgetaucht war. (Von Schumann führen etliche Spuren zu Mahler und Berg).

Wie diskret die musikalische Welt Mahlers in Bergs Komponieren eingedrungen ist, macht ein verborgenes Zitat aus dem Scherzo der vierten Symphonie deutlich, das im Violinkonzert – in der Reprise des Allegro-Abschnitts nach der akrobatischen Solokadenz – kurz vor dem katastrophischen Höhepunkt auftaucht (Takt 104 – 108): Jenes makabre Glissando-Jodlermotiv, mit dem die Violoncelli das Mahlersche Scherzo zum Ende führen, kehrt bei Berg im thematischen Todesrhythmus wieder. Was sich bei Mahler noch auf die Tonalität bezog – die immer weiter ausgreifenden Sprünge des Jodlers stecken den Raum des C-dur-Dreiklangs ab –, projiziert Berg auf die Tonfolge der für das Violinkonzert gewählten Zwölftonreihe, wobei der erste Ton, ähnlich wie im Beispiel Mahlers, auf den „Grundton“ fixiert bleibt, von dem aus durch ein Glissando die weiteren Töne erreicht und zur Gesamtreihe (bei Mahler: zur Bestätigung der Tonart) gewissermaßen „addiert“ werden.

Das in die zwölftönig strukturierte Umgebung eingefügte Zitat eines Kärntner Kinderliedes schließlich erinnert an die „nichtexistenten Kinderlieder“, die, nach Adorno, in Mahlers seraphischer vierten Symphonie aufklingen und dort ebenso wie in Bergs Violinkonzert den Ausdruck von Abschied aus Einsicht ins Unwiederbringliche annehmen. Die Ideologie der Stilleinheit und des „guten Geschmacks“ hat über beide keine Macht.

## „Was ihr nun hört, ist alles nicht wahr“

Zur Konzeption von Mahlers vierter Symphonie

Nach dem hochfliegend-pathetischen Grundton seiner ersten drei Symphonien, die er selbst gelegentlich als seine „Trilogie der Leidenschaft“ bezeichnet hat, folgte Mahler einem idyllisch-humoresken Impuls, schlüpfte gewissermaßen unter die Narrenkappe und entwarf eine geradezu aufreizend „naive“ musikalische Bilderwelt, die von Anfang an die Zuhörer befremdete. Ursprünglich als Schlußsatz der dritten Symphonie unter dem programmatischen Vermerk „Was mir das Kind erzählt“ geplant, wurde ein bereits 1892 komponiertes Lied, die Humoreske „Das himmlische Leben“, ein bayerisches Kinderlied vom himmlischen Schlaraffenland, das in „Des Knaben Wunderhorn“ unter dem Titel „Der Himmel hängt voller Geigen“ zu finden ist, zum Ausgangspunkt einer ganz neuen Symphonie. Stieg die dritte Symphonie sozusagen vom Urgestein zur höchsten Bewußtseinsstufe auf, so setzt die vierte gleich jenseits solcher Reflexionsstufen an: bei der „Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt, die für uns etwas Schauerlich-Grauensvolles hat“ (Mahler). Keine Musik für Erwachsene also ist hier gemeint, sondern eine aus dem Blickwinkel des Kindes, „welches im Puppenstand dieser höheren Welt schon angehört“ (Mahler). Das Lied ist die Keimzelle der gesamten Symphonie: Mahler komponierte gleichsam von rückwärts. Ein Lied-Finale in einer Symphonie: das kam allerdings bisher nicht vor. Und mehr noch: In ihm verbirgt sich der Schlüssel zum Verständnis der Symphonie. „Im letzten Satz erklärt das Kind, wie alles gemeint sei“ (Mahler).

Der gewöhnliche Konzertbesucher dürfte sich auch heute noch irritiert fühlen von der Art, wie hier dennoch der symphonische Anspruch, freilich ganz gegen die Erwartung, durchgesetzt wird und zwar mit einem musikalischen Tonfall, der tatsächlich eher an Kindermusik erinnert, als daß er etwas gemein hätte mit der „hohen“ Musik, die sonst im Konzertsaal erklingt. Denn: Wie kann ein anspruchsvolles symphonisches Werk mit Schellengeklingel beginnen und obendrein mit einem Thema, das gar keines ist, sondern montiert wurde aus zwei Motiven Schuberts (aus den Klaviersonaten op. 53 und op. 122) und am Ende gar wie Haydn klingt? Die Narrenschelle des Anfangs scheint zwar ein Signal zur Schlittenfahrt zu geben, möglicherweise in ein musikalisches Märchen- oder Traumland, aber die

ersten Motivfloskeln vor dem seltsamen „Thema“ stehen befremdlich in der „falschen“ Tonart h-moll. Heißt es nicht, die Symphonie gehe aus G-dur? Das erste „Thema“ steht dann auch wirklich in dieser Tonart, aber erst mußten wir selber unter die Narrenkappe, um uns in die fremde und doch auch wieder so eigenartig vertrauliche musikalische Welt einführen lassen zu können. Nach einem solchen Anfang sollten wir jedoch auf alles gefaßt sein.

Mit einem Kunstgriff hat Mahler alles verkleinert und dadurch in Distanz zu uns gerückt, ja, die Narrenkappe, die er sich aufgesetzt hat, bedeutet auch die Stillmaske, hinter der die Wahrheit – jedenfalls vorerst – verborgen bleibt. Gerade das Vertraute an der Musik ist hier nicht geheuer; sie redet wie in Anführungsstrichen. Gleichzeitig erinnert sie uns ans eigene Kindergefühl vor dem Unbekannten, an den Reiz des Fremdartigen. Es klingt weder echt noch gar falsch, eher so, wie Kinder die Musik der Erwachsenen hören: „Der Haydnscherz der Kindersymphonie weitet sich in der Vierten zu einem geräumigen Phantasiereich, in dem gleichsam alles noch einmal vorkommt. So wie jenes Lärmfeld (am Ende der Durchführung des ersten Satzes, D. H.) machen Kinder Lärm, die auf Töpfe schlagen und womöglich sie zusammenhauen“ (Th. W. Adorno). Diese Musik hat der Welt der Erwachsenen auch eines voraus: Sie kann noch staunen. Daß es dabei alles andere als kindisch zugeht, macht der weitere Verlauf deutlich: „Der erste Satz beginnt, als ob er nicht bis drei zählen könnte, dann aber geht es gleich ins große Einmal-eins und zuletzt wird schwindelnd mit Millionen und aber Millionen gerechnet“ (Mahler). Die Musik steht von Anfang bis Ende auf doppeltem Boden, und die Narrenschellen sind ihre Anführungszeichen.

Der mit Mahler befreundete Dirigent Willem Mengelberg hat eine bemerkenswerte Probenanweisung des Komponisten zum Auftakt des Hauptthemas – wenn es denn eines ist – überliefert: „Bitte spielen Sie das so, als ob wir in Wien einen Wienerwalzer anfangen.“ Natürlich ist die Taktart des Satzes kein Walzer, sondern ein Vierteltakt, doch es kommt gerade darauf an, das „als ob“ eines Walzeranfangs zu treffen, also die Haltung und den Tonfall eines solchen. So subtil verfährt Mahlers Verfremdungstechnik in seiner seraphischen Symphonie.

Sie „schüttelt nichtexistente Kinderlieder durcheinander“ und schafft Klänge wie von einer Traumokarina hervorgebracht, meinte Adorno – „so müßten Kinderinstrumente sein, die keiner je vernahm“ –, doch das alles hüllt sich in den Schein einer Simplizität, die sich allerdings als „Spiel im Spiel“ entpuppt. Nichts ist buchstäblich zu nehmen in



*Gustav Mahler*  
*Autotypie nach einer Radierung von Emil Orlik*

diesem verkleinerten musikalischen Welttheater, einem merkwürdig gebrochenen Spiel von Leben und Tod oder von Wirklichem und Möglichem unter der Maske des „Nai-ven“, wie etwa im Bauerntheater oder in der Kinderphanta-sie. Den Erwachsenen mag das wunderbar vorkommen, doch soll Mahler zu seiner Frau gesagt haben: „Laß die komponieren, die für anderes zu dumm sind.“ Der erste Satz hieß ursprünglich „Die Welt als ewige Jetztzeit“, verweist also auf das „weltlich' Getümmel“, dem das „himmlische Leben“ des Lied-Finales als eine Art „Deutung“ gegenübergestellt wird. Und der zweite Satz verwandelt gar die gebrochene Serenität des ersten in schier haarsträubend Sinistres: Nach Mahlers eigener Aussage spielt hier „Freund Hein“ (der Tod also) auf. Um den Effekt des Schauerlich-Fremdartigen erreichen zu können, schreibt Mahler vor, daß die Solovioline um einen Ton höher zu stimmen sei, damit sie „schreiend und roh“ klinge, eben wie wenn der Knochenmann zum makabren Tanz aufspielt. Der angstvoll gepreßte Ton von Straßenfiedeln ist es, den Mahler im Ohr hatte und in die Konzertsaalmusik einzuführen wagte.

Der langsame Satz („Ruhevoll“) richtet sich dann ausdrücklich an den hohen Kunstverstand und liefert, wie Paul Bekker erkannt hat, „die Entscheidung über den Gesamtcharakter des Werkes: über die Frage, ob das Spiel der beiden ersten Sätze eben nur unterhaltsames Spiel sei oder ob ihm eine in der Maske der Heiterkeit verborgene Tiefe des Lebens- und Weltgefühls zugrunde liege“. Mahler verwendet hier wieder die kunstvolle Metamorphosentechnik des ersten Satzes, die aber nun zu einem Variationsatz über zwei auseinander hervorgehende Themen führt. Der Unterschied dieser Themen liegt nur im Tongeschlecht. Doch der Schlüssel zur Werkkonzeption wird auch hier noch nicht geliefert. Einzig kurz vor dem ätherischen Schluß (auf der Dominante, also „offen“) leuchtet, in einem unbeschreiblichen salto mortale ästhetisch sehr gewagter Art, als *Vision* die mögliche Wahrheit auf, jenes Motiv aus dem Lied-Finale, das bereits die Durchführung des ersten Satzes umrahmte. Dort war es freilich fratzenhaft verzerrt und signalisierte in dem Lärmfeld kurz vor Ende der Durchführung übertriebene, außer Rand und Band geratene Lustigkeit, während es jetzt wie ein deus ex machina, als *Epiphanie* nämlich, unvermittelt ins Geschehen einbricht.

Nach dem musikalischen Doppelpunkt, den der „offene“ Schluß des langsamen Satzes erreicht hat, enthüllt schließlich eine Frauenstimme, mit „kindlich heiterem Ausdruck“ (so lautet Mahlers Anweisung zu Beginn des Lied-Finales), daß das „himmlische Leben“ *nur die Fortsetzung*

*des irdischen* sei. Hintergründiger hätte der Verlust an positiven Jenseits-Vorstellungen wohl kaum ausgedrückt werden können. Dieses Schlaraffenland hält zwar alle Speisen bereit, aber auch genau dieselbe Gewalt und das Blutvergießen, das im „weltlich' Getümmel“ seine wohlbe-kannte Rolle spielt: „Das Gedicht kulminiert in einer aberwitzigen Christologie, die den Heiland der darbenden Seele als Nahrung serviert und unwillentlich das Christentum als mythische Opferreligion verklagt: ‚Johannes das Lämmlein auslasset, der Metzger Herodes drauf passet‘. Dazu intonieren die Flöten die staccato-Achtel aus der Narreneinleitung des ersten Satzes und die Klarinetten deren Sechzehntelfigur“ (Th. W. Adorno). Die „himmlische“ Musik ist zwar mit der irdischen unvergleichbar, aber dafür können wir sie auch nicht hören. Und am Ende, nach dem Abstieg von G-dur nach E-dur, schläft die Musik sogar so paradox zum Textinhalt („daß alles für Freuden erwacht“) ein, daß niemand mehr glauben möchte, sie könnte jemals wieder erwachen.

## Der Text des Lied-Finales

Wir genießen die himmlischen Freuden,  
Drum tun wir das Irdische meiden.  
Kein weltlich Getümmel  
Hört man nicht im Himmel!  
Lebt alles in sanfterster Ruh!  
Wir führen ein englisches Leben!  
Sind dennoch ganz lustig daneben!  
Wir tanzen und springen,  
Wir hüpfen und singen!  
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,  
Der Metzger Herodes drauf passet!  
Wir führen ein geduldig's,  
Unschuldig geduldig's,  
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!  
Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten  
Ohn' einig's Bedenken und Achten,  
Der Wein kost't kein Heller  
Im himmlischen Keller,  
Die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,  
Die wachsen im himmlischen Garten!  
Gut' Spargel, Fisolen  
Und was wir nur wollen!  
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!  
Gut' Äpfel, gut' Birn und gut' Trauben!  
Die Gärtner, die alles erlauben!  
Willst Rehbock, willst Hasen,  
Auf offener Straßen  
Sie laufen herbei!  
Sollt' ein Fasttag etwa kommen  
Alle Fische gleich mit Freuden ange-  
schwommen!  
Dort läuft schon Sankt Peter  
Mit Netz und mit Köder  
Zum himmlischen Weiher hinein.  
Sankt Martha die Köchin muß sein.

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,  
Die uns'rer verglichen kann werden.  
Elftausend Jungfrauen  
Zu tanzen sich trauen!  
Sankt Ursula selbst dazu lacht!  
Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,  
Die uns'rer verglichen kann werden.  
Cäcilia mit ihren Verwandten  
Sind treffliche Hofmusikanten!  
Die englischen Stimmen  
Ermuntern die Sinnen,  
Daß alles für Freuden erwacht.

*Aus „Des Knaben Wunderhorn“*

Bruno Walter

## Die Musik als Kern und Schale

Aus einem Brief an Ludwig Schiedermair  
vom 5. Dezember 1901 über den Grundgedanken  
der vierten Symphonie Mahlers

Sehr geehrter Herr!

Sehr gern bin ich bereit, Ihrem Wunsche nach Aufklärung über den Grundgedanken der Vierten Symphonie Gustav Mahlers zu entsprechen; nur möchte ich vorher das Verhältnis dieses Grundgedankens zum Werke bei Mahler in einigen Worten zu deuten versuchen; es wird von so vielen Seiten der Ruf nach einem Programm erhoben, daß es wichtig erscheint, Mahlers Stellung zu dieser Frage zu präzisieren. Um es gleich herauszusagen: Mahler perhorresziert aufs energischste jedes Programm; muß man denn wirklich, so fragt er, ein Programm haben, um einen Satz mit erstem Thema, zweitem Thema, Durchführung und Reprise zu verstehen? Oder ein Scherzo mit Trio? Oder ein Andante mit Variationen? Die Konstruktion der drei ersten Sätze der Vierten ist eine so völlig diesem Schema entsprechende, daß der Ruf nach einem Programm höchstens durch den Wunsch gerechtfertigt erscheinen könnte, das Verhältnis des vokalen, vierten Satzes zu den vorhergehenden zu ergründen; und diesem Wunsch wird durch den Text des letzten Satzes schon zur Genüge entsprochen. Aber man ist eben heut gewöhnt, bei komplizierter erscheinenden musikalischen Gebilden durch ein Programm über alle Intentionen des Autors aufgeklärt zu werden, und kommt deshalb nicht darauf, daß, auch heutzutage noch, die Musik selbst Kern und Schale zugleich sein kann; das ist aber bei Mahler durchaus der Fall. Er hat allerdings die Ausdrucksmittel der Musik aufs höchste potenziert, ihr Reich wirklich erweitert, sein unerhört reiches und kompliziertes Empfindungsleben schuf sich seine eigene Sprache in der Musik, in der er nun aber, wie alle absoluten Musiker, nur Dinge sagt, die nie mit Worten klar zu bezeichnen wären, da sie einer Sphäre entstammen, die nichts mit Zeit und Raum, der Form der einzelnen Erscheinung zu tun hat. [...]

Um den Gegensatz zwischen der Programmmusik, in der die Musik zu einer so trivialen Existenz herabgewürdigt wird und der Mahlerschen Musik (wie überhaupt der absoluten Musik) zu kennzeichnen, möchte ich versuchen, die Entstehung der Vierten Symphonie (die durchaus der Genesis seiner früheren Werke analog ist) kurz zu schildern: Mahler, der vor Jahren das Lied „Das himmlische

Leben“ komponiert hatte, fühlte sich, durch die ergötzliche, kindliche Darstellung dieses himmlischen Lebens angeregt, in solch' eine überaus heitere, ferne, sonderbare Sphäre hineinversetzt, und das Thematische, das ihm aus dieser ganz eigenen Empfindungswelt entstand, verarbeitete er symphonisch. Da dies freilich eine eigene Welt war, in der er lebte, deren Luft wohl noch nie ein Anderer geatmet hatte, so bot auch ihr musikalischer Niederschlag wohl viel des Neuen und Überraschenden. Es lag ihm hier wie überall fern, bestimmte Vorgänge und Gedanken zu schildern; die dieser Sphäre entstammenden Themen wurden ihrer Eigenart gemäß symphonisch durchgeführt und führten natürlich zu ebenso eigenartigen Kombinationen. Durch kein Programm würde man zum Verständnis dieses Werkes oder einer andern Mahlerschen Symphonie gelangen; es ist absolut Musik und unliterarisch von Anfang bis Ende, eine viersätzigte Symphonie, organisch in jedem Satz und dem, der Sinn für einen subtilen Humor hat, durchaus zugänglich. [...]

Unter diesem etwas ausführlich geratenen Vorbehalt teile ich Ihnen nun mit, daß die drei ersten Sätze der Vierten Symphonie ein himmlisches Leben schildern könnten: man könnte sich im ersten Satz den Menschen denken, der es kennen lernt; es waltet darin eine unerhörte Heiterkeit, eine unirdische Freude, die ebenso oft anzieht wie befremdet, ein erstaunliches Licht und eine erstaunliche Luft, der freilich auch menschliche und rührende Laute nicht fehlen. – Der zweite Satz könnte die Bezeichnung finden: Freund Hein spielt zum Tanz auf; der Tod streicht recht absonderlich die Fiedel und geigt uns in den Himmel hinauf. Ich bemerke nochmals, daß diese nur eine der vielen möglichen Bezeichnungen ist. – „Sankt Ursula selbst dazu lacht“ könnte der dritte Satz genannt werden; die ernsteste der Heiligen lacht, so heiter ist diese Sphäre, d. h. sie lächelt nur, und zwar lächelt sie so, erzählte mir Mahler, wie die Monumente der alten Ritter und Prälaten, die man beim Durchschreiten alter Kirchen mit über die Brust gefalteten Händen sieht, und die das kaum bemerkbare friedvolle Lächeln der zu ruhiger Seligkeit hinübergeschlummerten Menschenkinder haben; feierliche, selige Ruhe, ernst milde Heiterkeit ist der Charakter dieses Satzes, den auch tief schmerzliche Kontraste – wenn Sie so wollen, als Reminiszenzen des Erdenlebens – sowie eine Steigerung der Heiterkeit ins Lebhaftige nicht fehlen. – Wenn der Mensch nun verwundert fragt, was das alles bedeutet, so antwortet ihm ein Kind mit dem vierten letzten Satze: „Das ist das himmlische Leben.“ [...]



*Hiroshi Wakasugi*

## Der Dirigent des Konzerts

Hiroshi Wakasugi, 1935 in Tokyo geboren, Schüler von Hideo Saito und Norbert Kaneko, ist einer der prominentesten Dirigenten seines Heimatlandes Japan. 1965 gründete Wakasugi als Chefdirigent das Yomiuri Nippon Symphony Orchestra Tokyo, das er in konsequenter Aufbauarbeit zu einem der führenden japanischen Orchester formte. 1967 wurde er mit dem Kunstpreis des japanischen Kultusministeriums ausgezeichnet.

Die Bedeutung des Dirigenten im japanischen Musikleben sei durch Aufzählung der Werke dokumentiert, die er in japanischer Erstaufführung u. a. dirigierte: Debussy: „Das Martyrium des heiligen Sebastian“; Schönberg: „Gurrelieder“, „Pelleas und Melisande“; Wagner: „Parsifal“, „Der Fliegende Holländer“, „Das Rheingold“; Strauss: „Ariadne auf Naxos“; Penderecki: „Lukas Passion“; Berlioz: „Die Trojaner“; Boulez: „Le Marteau sans Maître“.

Als Gründer und musikalischer Leiter des „Tokyo Chamber Opera Theatre“ leitete Wakasugi u. a. folgende Erstaufführungen: Monteverdi: „Krönung der Poppea“; Busoni: „Arlechino“; Schönberg: „Von heute auf morgen“; Milhaud: „Le Pauvre Matelot“; Poulenc: „Mamelles de Tirésias“; Henze: „Landarzt“; Britten: „Curlw River“.

Von 1977 bis 1983 war Hiroshi Wakasugi Chefdirigent des Kölner Rundfunk-Sinfonieorchesters und ist dort noch regelmäßig als Gastdirigent tätig. Von 1981 bis 1986 war Hiroshi Wakasugi Generalmusikdirektor der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf/Duisburg.

Am 1. August 1982 wurde Hiroshi Wakasugi als „ständiger Dirigent der Staatsoper und Staatskapelle Dresden“ verpflichtet und leitete bereits im August 1982 im Rahmen eines Gastspiels der Dresdner Staatskapelle und Staatsoper drei Aufführungen der „Entführung aus dem Serail“ und einen Mozartabend der Staatskapelle in Edinburgh. Außerdem leitete er mit großem Erfolg die Neuinszenierung von Alban Bergs Oper „Wozzeck“.

Das Tonhalle Orchester Zürich ernannte Hiroshi Wakasugi mit Beginn der Spielzeit 1987/88 zum künstlerischen Leiter und Chefdirigent. Gleichzeitig steht er auch dem Tokyo Metropolitan Orchestra als Chefdirigent vor.

Für seine Verdienste um die Ausbreitung und Förderung des europäischen Musikschaffens in Japan ist Hiroshi Wakasugi der „Santory-Musikpreis 1987“ verliehen worden.

## Die Solistin des Konzerts

Die gebürtige Schweizerin Edith Mathis studierte in ihrer Heimatstadt Luzern und in Zürich. Ihre gesangliche Ausbildung verdankt sie Elisabeth Bosshart, die als erfahrene Stimmbildnerin bis weit über ihre Studienzeit hinaus ihre musikalische Beraterin blieb. Ersten Bühnenerfahrungen in Luzern und Zürich folgte eine mehrjährige Verpflichtung an die Kölner Oper. Rasch wurden die großen Opernhäuser in Hamburg, Berlin und München, die Festspiele von Glyndebourne, München und Salzburg – um nur einige zu nennen – auf die vielversprechende Sopranistin aufmerksam. 1970 trat Edith Mathis zum ersten Mal an der New Yorker Metropolitan Opera (Pamina in der „Zauberflöte“) und an Londons Covent Garden Opera House (Susanna im „Figaro“) auf. Zwei Jahre später fand ihr Debüt an der Wiener Staatsoper (Zerlina in „Don Giovanni“) statt.

Als Opernsängerin wurde Edith Mathis vor allem mit Mozart berühmt: als Cherubino, Susanna, Pamina, Zerlina, Ilia und in den Bühnenwerken des jungen Mozart („Bastien und Bastienne“, „Ascanio in Alba“, „Il re pastore“, „Lucio Silla“). Sie singt die lyrischen Partien des deutschen Fachs (Lortzing, Weber und Beethovens „Fidelio“-Marzelline), von Richard Strauss die Sophie im „Rosenkavalier“ und die Zdenka in „Arabella“. Nach frühen Ausflügen ins italienische Fach entzückte sie mit ihrer Darstellung der Melisande in Debussys Oper „Pelléas und Melisande“. In zeitgenössischen Werken war sie in der Berliner Uraufführung von Henzes „Jungem Lord“ als Luise zu hören, sang die Kathi bei der Hamburger Uraufführung von Gottfried von Einems „Der Zerrissene“ und die Regina in Hindemiths „Mathis der Maler“.

Neben ihren Opernaktivitäten beruhte Edith Mathis' Erfolg von Anfang an auch auf ihren Leistungen als Oratorien- und Konzertsängerin. Als Interpretin von Bachs Kantaten und Händels Oratorien hat sie sich ebenso einen Namen gemacht wie als Liedsängerin (deutsches Repertoire bis Schönberg, französische Komponisten).

Seit 1967 hat Edith Mathis in zahlreichen Schallplatten-Aufnahmen für „Deutsche Grammophon“ und „Archiv Produktion“ ihr großes Können unter Beweis gestellt. Sie ist in den vergangenen Jahren mit einer Reihe von Aus-



*Edith Mathis*

zeichnungen geehrt worden: 1978 erhielt sie den Hans-Reinhart-Ring der schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur und den Kunstpreis der Stadt Luzern. Sie trägt den Titel einer bayerischen Kammersängerin (1980) und erhielt als erste Sängerin vom Lübecker Senat den Buxtehude-Preis (1981). Das Festival de Musique Montreux-Vevy zeichnete Edith Mathis 1982 mit einem „Prix Mondial du Disque“ für ihre Verdienste um die Musik aus.



*Salvatore Accardo*

## Der Solist des Konzerts

Salvatore Accardo, in Turin geboren, begann schon mit drei Jahren Geige zu spielen. Er konnte Noten lesen, bevor er lesen und schreiben lernte. Am Konservatorium in Neapel studierte er bis zur Abschlußprüfung und besuchte danach an der Academia Chigiana in Siena die Meisterklasse von Yvonne Astruc, einer ehemaligen Schülerin von Enescu.

Bei seinem ersten öffentlichen Auftritt mit 13 Jahren spielte er ein hochvirtuoses Programm, unter anderem die Capricen von Paganini. Trotzdem betont er, daß er kein Wunderkind war, sondern daß ihm gerade sein sehr frühes Violinstudium die Möglichkeit gab, ein breites Repertoire aufzubauen. Er hat viele begehrte Preise gewonnen, darunter den ersten Preis im Paganini-Wettbewerb 1958 und den ersten Preis beim Concours International in Genf.

Salvatore Accardo konzertiert regelmäßig in allen wichtigen Musikzentren der Welt als Solist in Violinabenden und Orchesterkonzerten oder als Mitglied einer Kammermusikgruppe. Er trat u. a. auf mit dem London Philharmonic, Symphony und Philharmonia Orchestra, dem Orchestre de Paris, dem Royal Philharmonic und dem Orchester der Mailänder Scala unter Dirigenten wie Abbado, Chailly, Maazel, Muti, Tennstedt, Zender u. a. Accardo leitete als Solist auch mehrere Kammerorchester, so das English Chamber Orchestra, das Italienische und das Niederländische Kammerorchester.

Er lebt in Rom und hält jeden Sommer Meisterkurse an seiner alten Akademie in Siena ab. Accardo gab sein Debüt bei dem Edinburgh-Festival 1979. Der Künstler spielt eine Guarneri aus dem Jahre 1733 und besitzt zudem die berühmte Stradivari „Firebird“ von 1718.

Unter seinen zahlreichen Schallplattenveröffentlichungen ragen die Gesamteinspielung der Violinkonzerte von Paganini und Aufnahmen der großen klassisch-romantischen Konzerte hervor.

In Anerkennung seiner außergewöhnlichen künstlerischen Leistung verliehen ihm die italienischen Musikkritiker den „Premio Abbiati“ und die italienische Regierung den Rang eines „Cavaliere di gran Croce“ (1982).

Kulturelles  
Engagement  
braucht Partner



Audi –  
Weggefährte  
der Münchner  
Philharmoniker



5. Abonnementkonzert B  
5. Abonnementkonzert E  
4. Volkssymphoniekonzert

Sehr geehrte Konzertbesucher,  
wegen plötzlicher Erkrankung mußte

**Salvatore Accardo**

seine Mitwirkung am heutigen  
Konzert leider absagen.

**Thomas Zehetmair**

hat sich freundlicherweise kurzfristig bereit  
erklärt, den Solopart in Alban Bergs Violinkonzert  
zu übernehmen.

Wir bitten um Ihr Verständnis.

## *Liebe Konzertbesucherinnen, liebe Konzertbesucher,*

im Auftrag der Audi AG, die im Rahmen ihrer Partnerschaft mit den Münchner Philharmonikern seit 1985 vor allem die Auslandsreisen des Orchesters (zuletzt Israel-Tournee im November 1988) unterstützt, wurde im vergangenen Herbst ein Plakatwettbewerb für die im April 1989 stattfindende Nordamerika-Tournee der Münchner Philharmoniker unter der Leitung von Sergiu Celibidache durchgeführt. Beteiligt waren daran die Hochschule für Gestaltung in Offenburg und mehrere nationale und internationale Graphiker. Die Vorgabe für die Entwürfe waren: Einbeziehung der Begriffe „North America Tour 1989“, „Munich Philharmonic“, „Music Director Sergiu Celibidache“, „Sponsored by Audi“ sowie eventuell die Findung eines Emblemes für die Münchner Philharmoniker.

Wir möchten Sie herzlich einladen, sich an der Auswahl der Preisträger zu beteiligen. Geben Sie bitte auf beigefügten Karten an, welcher Entwurf Ihnen am besten gefällt. Eine entsprechende Nummer ist jeweils unter den Entwürfen angebracht.

Bitte wenden!

---

Plakatwettbewerb „Nordamerika-Tournee“ der Münchner Philharmoniker

Mir gefällt der Entwurf Nr. \_\_\_\_\_ am besten.

Name: \_\_\_\_\_

Adresse: \_\_\_\_\_

Telefonnummer: \_\_\_\_\_

Geben Sie bitte noch Ihren Namen und Adresse an und werfen Sie die Karte mit Ihrer Wahl in einen der im Foyer aufgestellten Kästen. Als Belohnung für Ihr Mitmachen haben sich die Münchner Philharmoniker und AUDI etwas Besonderes ausgedacht:

Drei Konzertbesucher, die per Los ermittelt werden, erhalten jeweils zwei Eintrittskarten, eine kostenlose Übernachtung und einen Leih-Audi zur An- und Abreise für das Brucknerkonzert der Münchner Philharmoniker mit Sergiu Celibidache am 26. September 1989 in St. Florian (Österreich).

Letzter Abgabetermin für die Karte: 18. Februar 1989. Falls Sie zu den Gewinnern gehören, werden Sie umgehend benachrichtigt.

*Ihre*  
*Münchner Philharmoniker*