

W I E N E R P H I L H A R M O N I K E R



DIE PHILHARMONISCHEN KONZERTE
116. BESTANDSJAHR

1. ABONNEMENTKONZERT

DIRIGENT

DIMITRI MITROPOULOS

WIEN
1957/58

IM GROSSEN MUSIKVEREINSSAAL
SONNTAG, DEN 22. SEPTEMBER 1957, 11 UHR

OFFENTLICHE GENERALPROBE
SAMSTAG, DEN 21. SEPTEMBER 1957, 15 UHR

2. ABONNEMENTKONZERT
Sonntag, 20. Oktober 1957, 11 Uhr im Großen Musikvereinssaal
Öffentliche Generalprobe: Samstag, 19. Oktober 1957, 15 Uhr
Dirigent
HANS KNAPPERTSBUSCH

Franz Schmidt, Variationen über ein Husarenlied für großes
Orchester — Franz Schubert, Symphonie Nr. 7, C-Dur

D I E W I E N E R P H I L H A R M O N I K E R

Konzertmeister
 Boskovsky Willi
 Barylli Walter
 Sedlak Fritz

I. Violine
 Samohyl Franz
 Matheis Philipp
 Poduschka Wolfgang
 Obermeyer Hermann
 Duesberg Herbert
 Titze Carl Maria
 Kamper Anton
 Rosner Karl
 Streng Rudolf
 Weller Walter
 Larysz Eduard
 Leitermeyer Friedrich
 Novak Hans
 Grohmann Hans
 Stehlik Otto
 Swoboda Gustav

II. Violine
 Strasser Otto
 Johannis Carl
 Slawicek Franz
 Hübner Wilhelm
 Graf Erich
 Rumpold Siegfried
 Bartolomey Franz
 Fischer Franz
 Hartl Heinrich
 Faltl Hans
 Bauer Wilhelm
 Nessizius Otto
 Kusche Hans

Viola
 Stangler Ferdinand
 Weis Erich
 Kunz Franz
 Görner Theodor
 Koci Johann
 Stumpf Karl
 Pastor René
 Pioro August
 Breitenbach Günther

Violoncello
 Brabec Emanuel
 Kvarda Franz
 Pechhold Ernst
 Jelinek Robert
 Mayr Rudolf
 Maurer Karl
 Magg Herbert
 Heindl Karl

Kontrabass
 Streicher Ludwig
 Dürrer Adolf
 Hermann Josef
 Rühm Otto
 Görner Erich
 Krumpöck Otto
 Dobner Georg

Harfe
 Jelinek Franz
 Jelinek Hubert

Flöte
 Niedermayr Josef
 Reznicek Hans
 Schlaf Franz
 Luderer Anton
 Rivière Louis

Oboe
 Kamesch Hans
 Raab Ferdinand
 Hanak Hans
 Swoboda Karl
 Hadamowsky Hans

Klarinette
 Jettel Rudolf
 Boskovsky Alfred
 Prinz Alfred
 Bartosek Franz
 Krause Willi

Fagott
 Öhlberger Karl
 Pamperl Ernst
 Hanzl Rudolf
 Schieder Otto

Horn
 Freiberg Gottfried
 Veleba Josef
 Berger Hans
 Nitsch Otto
 Lackner Josef
 Koller Josef
 Kainz Leopold
 Kreuziger Emil
 Samwald Josef

Trompete
 Levora Josef
 Albrecht Hans
 Wobisch Helmut
 Rossbach Paul
 Gawanda Karl

Posaune
 Hadraba Josef
 Bauer Hans
 Bican Eduard
 Scheit Ernst
 Bahner Franz
 Totzauer Karl

Tuba
 Kolar Leopold
 Schädl Karl

Schlaginstrumente
 Gärtner Hans
 Hochrainer Richard
 Schuster Gustav
 Koller Hans
 Broschek Franz

P R O G R A M M

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Symphonie Nr. 5, D-Dur, op. 107
 (Reformations-Symphonie)

1. Andante — Allegro con fuoco
2. Allegro vivace
3. Andante
4. Andante con moto — Allegro vivace — Allegro maestoso

GUSTAV MAHLER

Symphonie Nr. 6 in a-Moll

1. Allegro energico, ma non troppo
 Heftig, aber markig
2. Scherzo. Wuchtig
3. Andante moderato
4. Finale. Sostenuto — Allegro energico

1. Satz. Andante — Allegro con fuoco

Eine langsame Einleitung klingt in eine Choralweise, die sogenannte „Dresdener-Amen-Formel“ aus, wie sie in den evangelisch-lutherischen Kirchen Sachsens gesungen wird; sie wurde später durch das Gralsmotiv in Wagners „Parsifal“ weltbekannt.

Das Hauptthema der nun folgenden Exposition setzt mit einem charakteristischen Quintsprung ein, der dem Satz seinen besonderen Charakter und Impuls verleiht. Bewegt erzählt er nun von den Kämpfen der Reformationszeit, von dem unerschütterlichen Gottvertrauen und der Zähigkeit ihrer Streiter. Eine nochmalige Zitierung des „Amen“ schafft den Übergang zur Reprise.

2. Satz. Allegro vivace

Frohgemut gestimmt, gleich einem Scherzo, und schlicht in seiner Haltung, zeigt sich das Allegro. Auch darin ist wieder ein Bild der Reformationszeit zu erblicken, „die musikalische Verkörperung einfachen, altväterisch schlichten und kräftigen Frohsinns“.

Ein kantables Trio zeichnet sich durch seinen pastoralen Charakter aus und lässt an eine Weihnachtsmusik denken.

3. Satz. Andante

Ein kurzes, aber erregtes Instrumentalrezitativ beherrscht dieses Andante, das auf das krönende Finale unmittelbar vorbereiten soll. Pausenlos leitet es daher auch über zum

4. Satz. Andante con moto — Allegro vivace — Allegro maestoso,

der den ausschließlich programmatischen Charakter der Symphonie am deutlichsten vor Augen zu führen weiß. Gleich bei seinem Beginn erhebt sich in den Holzbläsern der beherrschende Gedanke des Satzes, der von der Melodie des protestantischen Chorals „Eine feste Burg ist unser Gott“ getragen wird. Hat sich dieses Thema zwar im Laufe seiner symphonischen Verarbeitung auch gegenüber kriegerischen Klängen und häufigen Tonwiederholungen der übrigen thematischen Gedanken durchzusetzen, wirken aber umso mehr Melodik, Harmonik und Instrumentation zusammen, um den Eindruck feierlichen Ernstes wachzurufen, mit dem die Symphonie auch festlich schließt.

Dr. Helmut Boese

Gustav Mahler

geboren am 7. Juli 1860 in Kalisch (Böhmen),
gestorben am 18. Mai 1911 zu Wien.

Symphonie Nr. 6 in a-Moll

Besetzung: Piccoloflöte, vier Flöten, vier Oboen, Englisch-horn, vier Klarinetten, Bassklarinette, vier Fagotte, Kontrabass, acht Hörner, sechs Trompeten, vier Posaunen, Tuba, Harfen; Celesta, Schlagwerk (Pauken, Glockenspiel, Glocken, Herden-glocken, Xylophon), große Trommel, kleine Trommel, Triangel, Rute, Becken, Tamtam, Tamburin, Hammer), Streicher.

Gustav Mahler, der uns in seinen ersten Symphonien als ein aus der Überfülle seines reichen, überströmenden Herzens Schen-kender gegenübergetreten war und darum den Wunsch hatte, durch das Wort seinen Hörern den Zugang zu seinen Werken zu erleichtern, verzichtete von der fünften Symphonie an zunächst auf diese Hilfe. Das Unverständnis, mit dem die Menschen seinen großen und neuen musikalischen Ideen begegneten, war ihm schmerzliches Erlebnis geworden, und die Einsamkeit, in die er sich zurückgestoßen fühlte, verleiht den Symphonien, die auf die heute bereits populäre Vierte folgen, ein vollkommen neues Ge-präge. Wenngleich Mahler auf die Singstimme und auf thematische Beziehungen zu seinen Liedern verzichtet, die unsere Assoziationen in bestimmte Richtung zu lenken vermochten, so bleibt für ihn Musik dennoch immer wieder Auseinandersetzung mit den letzten Dingen. Die Frage nach dem Sinn unserer Existenz ist in allen seinen Werken gestellt.

Gustav Mahler schrieb die sechste Symphonie, die er selbst als seine „Tragische“ bezeichnete, im Sommer des Jahres 1904 in Maiernigg am Wörthersee. Es war in seinem äußeren Leben die glücklichste Zeit. Mit der geliebten Frau und seinen beiden kleinen Töchtern vereint, als erfolgreicher Leiter der kaiserlichen Oper, hatten alle seine Wünsche Erfüllung gefunden. Aber der Künstler war dadurch seinem inneren Auftrag nicht entfremdet worden. In der Einsamkeit seines Schaffens blieb sein inneres Ohr empfänglich den Offenbarungen einer höheren Welt, denen er prophetisch Ausdruck verlieh. Gerade die Sechste, die durch einen zur Zeit ihrer Entstehung kaum verständlichen Pessimismus gekennzeichnet ist, können wir erst jetzt, angesichts der Katastrophen, die wir erlebt haben und die uns noch bevorstehen mögen, in ihrer ganzen Größe verstehen.

Oft wird von der Subjektivität der Musik Beethovens und auch Mahlers gesprochen. Dies beruht auf einem Mißverständnis. Die Aufgabe des Künstlers besteht ja gerade in der Objektivierung seiner Erlebnisse. Sein eigenes Leid macht ihn nur hellsichtig für das, was alle Menschen betrifft. Darüber hinaus aber hat das Kunstwerk seine eigenen Gesetzmäßigkeiten und erst in dem Maße, als es dem Künstler gelingt, diese in immer größerer Meisterschaft zu erfüllen, werden seine Werke zu Symbolen von allgemeiner Gültigkeit. Gustav Mahler gehört zu jenen Künstlern, die tiefste menschliche Erkenntnisse mit höchster Künstlerschaft verbanden. Gerade die sechste Symphonie zeigt dies in besonderer Weise.

Da in einer kurzen Einführung der Raum für eine erschöpfende musikalische Analyse fehlt, müssen wir in Worten kurz den Gefühlsinhalt charakterisieren. Wiederum ist es der kämpfende Mensch, der, von höchsten Idealen erfüllt, nun durch verschiedene Phasen des Kampfes und der Erlebnisse hindurchgeführt wird.

Ernste, mutige Entschlossenheit spricht aus dem Beginn des **ersten Satzes**. Nach wenigen einleitenden Takten setzt das marschartige Hauptthema ein:



Gerade die Marschrhythmisik bei Mahler hat viele Mißverständnisse hervorgerufen und doch haben wir es hier mit einem jener charakteristischen Symbole zu tun, die Mahlers hellsichtige Genialität besonders eindringlich erkennen lassen. Das Eingeordnetsein in eine überindividuelle Gesetzmäßigkeit, sei sie nun im positiven oder negativen Sinne wirksam, wird durch nichts so treffend charakterisiert als durch die rhythmischen Elemente des Marsches.

Den Abschluß des Hauptthemas bildet das „Motto“ dieser Symphonie: ein A-Dur-Dreiklang, der in den a-Moll-Dreiklang übergeht, verbunden mit einem charakteristischen rhythmischen Motiv in den Pauken:



Diesem Motiv begegnen wir an allen formal hervorgehobenen Punkten nicht nur dieses Satzes, sondern auch des Scherzos

und des Finales. Das „Motto“ ist gleichsam die Signatur des Werkes und seines tragischen Inhaltes.

Eine kurze Überleitung der Holzbläser, in die eine aus dem Hauptthema abgeleitete Pizzicato-Figur der Streicher verwoben ist,



leitet zum Seitenthema in F-Dur über, das als Symbol des Optimismus und des Glaubens an den Sieg des Positiven verstanden werden kann.



Es zeigt die hohe Kunst Mahlers, wie es ihm mit nachtwandlerischer Sicherheit gelingt, den ersten Satz bei aller Größe der Konzeption doch in einer gewissen Sphäre der Naivität zu erhalten. Erst die großen Krisen im weiteren Verlauf der Symphonie führen zum Reifeprozeß der Individualität, die ihm den Einblick in die tieferen Hintergründe alles Geschehens gewährt.

Ein Orgelpunkt auf F, über dem die Streicher das Anfangsmotiv des Seitensatzes bringen, beschließt die Exposition, die nun zur Wiederholung gelangen soll.

Die folgende Durchführung greift zunächst in charakteristischen Umformungen und Steigerungen das Material des Hauptthemas auf, in deren Verlauf auch die folgende Gestalt auftritt.



Sie leitet zur Verarbeitung des Seitenthemas (4) über, die mit einzelnen Elementen der Hauptthemengruppe durchsetzt wird. Die nächste Phase bringt geheimnisvolle Celestaklänge, in die Herdenglocken hineintönen. Der Held zieht sich gleichsam in die Einsamkeit hoher Berge zurück,

um in der Selbstbesinnung die Kraft zu finden, die er zur Bewältigung seines Kampfes benötigt. Eine lyrische Episode, die schon Elemente des langsamen Satzes vorwegnimmt, charakterisiert diesen Ruhepunkt im dramatischen Ablauf der Durchführung. Mit gesteigerter Intensität geht sodann der Kampf weiter und führt zur Reprise. Das Hauptthema erscheint zunächst in A-Dur, aber schon seine Wiederholung bringt es wieder in a-Moll, so wie wir es im „Motto“ keimhaft vorgebildet finden. In der Überleitung hören wir wieder die Celestaklänge. Der Seitensatz wird nur kurz, nach D-Dur transponiert, angedeutet, worauf die weitgespannte Coda folgt. Nach den pochenden Vierteln des Beginns, nunmehr auf Fis, ertönt eine neue Umformung des Hauptthemas in e-Moll. Die Coda greift im Sinne der von Beethoven entwickelten Sonatenform wieder einzelne Elemente der Durchführung auf. Der Satz schließt in A-Dur mit Elementen des Seitenthemas. Der Optimismus des Helden hat gesiegt.

Die ursprüngliche Reihenfolge der Mittelsätze war Scherzo—Andante. Nach der Uraufführung in Essen im Jahre 1906 hat Mahler die Reihenfolge geändert, ist aber schließlich zur ursprünglichen Ordnung wieder zurückgekehrt, die der Idee des Werkes besser gerecht wird und einen klaren organischen Aufbau der Symphonie bewirkt. Vielfach wird allerdings die geänderte Reihenfolge (Andante-Scherzo) noch beibehalten.

Die meisten Scherzosätze Mahlers lassen als Kontrast zu dem bewußt aus Erkenntnis handelnden Menschen mehr den unbewußt triebhaften Menschen in Erscheinung treten, ähnlich wie es Mozart in klassischer Weise in der Gegenüberstellung Tamino—Papageno in seiner „Zauberflöte“ gestaltet hat. So können wir auch in dem bedeutenden **Scherzo** dieser Symphonie eine Charakterisierung des menschlichen Lebens erblicken, soweit es von den Kräften des Unterbewußtseins bestimmt wird. Ein dämonisches Wesen mit groteskem Einschlag, an die skurrile Phantastik E. T. A. Hoffmanns gehmahnend, spricht sich hier in großartiger Weise aus. Der pochende Rhythmus, mit dem der erste Satz begann, eröffnet auch hier den Reigen.



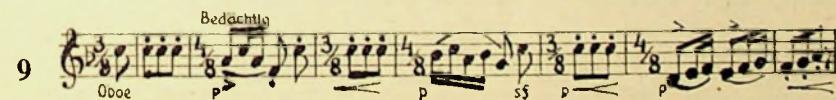
Die thematischen Beziehungen, die alle vier Sätze verbinden, verleihen gerade der sechsten Symphonie ein besonderes Maß an innerer Geschlossenheit. Auch ein weiteres Motiv stammt aus dem ersten Satz:



Eine akkordische Bewegung der gestopften Hörner führt auch hier zum Schicksalsmotiv des ersten Satzes (2).



Als Kontrast im Sinne eines Trios tritt nunmehr ein „altväterisch“ versponnenes Thema in F-Dur auf, das durch vielfachen Taktwechsel und seinen graziösen Charakter gekennzeichnet ist.



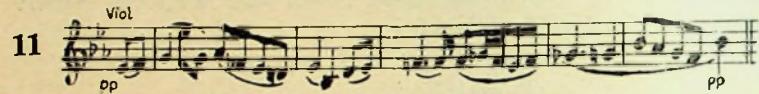
Eine kurze Rückführung in f-Moll



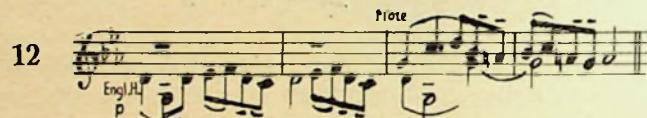
führt zur stark veränderten Wiederkehr des ersten Scherzoteiles. Wiederum folgt das Trio, nunmehr in D-Dur. Das Motiv der Rückführung (10), nunmehr in es-Moll, leitet zur kurzen Coda über, die mit einer grellen Dissonanz dem ganzen spukhaften Treiben ein Ende setzt.

Das **Andante** greift jene bereits in der Durchführung des ersten Satzes angedeutete Episode der Selbstbesinnung, der Meditation in einsamer Zurückgezogenheit auf und in er-

greifender Schönheit ziehen die Gedanken des Meisters an uns vorüber. In Es-Dur das tiefempfundene Hauptthema,



das in seiner Fortspinnung folgende Gestalt erhält:



Eine e-Moll-Episode, die mit einem hohen Akkord der Streicher und einer melancholischen Oboenmelodie beginnt, führt zu einem kraftvollen Aufschwung in E-Dur,



worauf eine Variante des Hauptthemas wiederkehrt.



Dieses Material wird nun in mannigfacher Weise abgewandelt und verklingt wieder ruhevoll in Es-Dur.

Das grandiose **Finale** gehört zu den bedeutendsten Schöpfungen der Musikliteratur und steht ebenbürtig neben den Meisterwerken Beethovens und Bruckners. Hier offenbart sich die souveräne Beherrschung der Form besonders eindringlich. In diesem Satz, der allein über eine halbe Stunde dauert, ist die formale Disposition von meisterhafter Klarheit, die bewirkt, daß die Spannung nicht einen Augenblick abreißt und die innere Ausgewogenheit des Satzes nirgends das Gefühl eines Leerlaufs oder der Länge aufkommen läßt. Hier gelingt Mahler die Lösung formaler Probleme, mit denen auch Schubert und Bruckner schwer

zu ringen hatten. (Wer sich eingehender mit diesem Satz befassen will, um seine Größe ganz zu erfassen, sei auf die im IX. Jahrg., Heft 2 der „Musikforschung“ in Kiel erschienene Analyse dieses Satzes verwiesen.)

Das Finale hat Sonatenform. Es beginnt mit einer weitgespannten Einleitung von 114 Takten, die das thematische Material der Exposition allmählich entwickelt. Daneben hat die Einleitung aber auch die Aufgabe — etwa im Sinne einer Dramen-Exposition — den Hintergrund darzustellen, der nicht nur die Aufstellung der drei kontrastierenden Elemente der Exposition (HTh - Ü - SS) und deren dramatische Auseinandersetzung in der Durchführung entscheidend bestimmt, sondern darüber hinaus bis in die Reprise und Coda wirksam ist.

Schon mit dem ersten Akkord, einem übermäßigen Terzquartakkord über C, wird dem Hörer durch die harmonische Unbestimmtheit sozusagen der Boden unter den Füßen weggezogen. Wir sehen auch im weiteren Verlauf, wie sich c-Moll und a-Moll zunächst die Waage halten, bis sich schließlich a-Moll als Haupttonart durchsetzt. Aus diesem Akkord entfaltet sich die erste thematische Gestalt der Einleitung,



die an allen entscheidenden Wendepunkten des Satzes in Erscheinung tritt und bereits den für die meisten Themen des Satzes so charakteristischen Oktavsprung enthält. Unmittelbar schließt sich das aus den beiden ersten Sätzen bereits bekannte „Schicksalsmotiv“ (2) an. Der folgende Abschnitt bringt neben Andeutungen des Hauptthemas



auch bereits Elemente des Seitensatzes



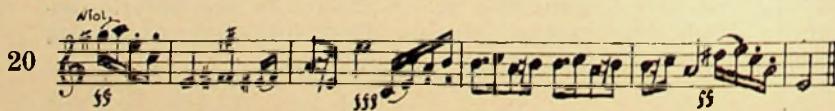
sowie ein Motiv, das im weiteren Verlauf in mannigfachen Varianten Bedeutung erhält:



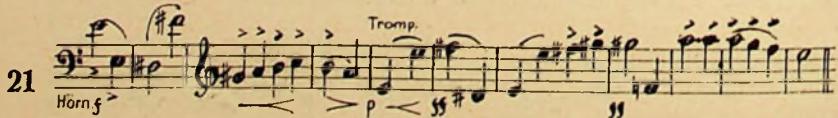
Nun folgt ein von Holz- und Blechbläsern vorgetragener Choral, der in dieser Gestalt nicht mehr auftaucht; die in diesem Satz zur höchsten Entfaltung gelangte Variationskunst Mahlers lässt jedoch den Choral und vor allem seine Fortspinnung in zahlreichen Verwandlungen wieder erscheinen, so insbesondere in der Überleitungsgruppe der Exposition. Die Hauptaufgabe des Chorals ist die Herstellung des eingangs erwähnten Hintergrundes und der Grundstimmung des ganzen Satzes.



Wiederum ertönt das „Motto“, nunmehr in G-Dur:g-Moll, woran sich eine Entwicklung des thematischen Materials des Chorals schließt. Auch diese Gruppe wird mit dem Motto, diesmal C-Dur:c-Moll abgeschlossen. In rascher Steigerung wird der Beginn der eigentlichen Exposition, das Hauptthema, erreicht:



Die auf das Hauptthema folgende Überleitung, die auch als zweite Hauptthemengruppe bezeichnet werden kann, beginnt mit einer dem Choral verwandten Gestalt



und führt zur Seitensatzgruppe, deren Material uns bereits in der Einleitung (17) begegnete. Die vom Horn vorgetragene Melodie, von Holzbläsertrioen leicht begleitet, stellt auch in diesem Satz wieder das positive Element und einen Ruhepunkt dar, bevor die großen Auseinandersetzungen der Durchführung mit elementarer Gewalt losbrechen. Ein Aufschwung des ganzen Orchesters von großer Wärme



leitet über zur kurzen Schlußgruppe.

Die nun folgende Durchführung gliedert sich in drei Hauptabschnitte, die hier nur flüchtig angedeutet werden können. Der erste Abschnitt beginnt mit einer Wiederholung des Satzbeginns, greift nochmals Elemente des Seitensatzes auf und hat die Funktion, den bisherigen Abschnitt (Einleitung und Exposition) in einer großangelegten Steigerung zum Abschluß zu bringen. Der erste Höhepunkt, harmonisch durch einen Trugschluß gekennzeichnet, wird noch verstärkt durch den ersten Hammerschlag, mit dem nun der zweite Abschnitt der Durchführung beginnt. Ein erbittertes Ringen hebt an, immer gewaltiger bedrängen die Mächte der Vernichtung den kämpfenden Menschen. Gleichzeitig aber fühlen wir, wie seine Kräfte in diesem Kampfe wachsen, und werden zutiefst ergriffen von diesem Ringen. Charakteristisch sind die großen Sprünge in der melodischen Führung der Blechbläser, vor allem der Posaunen. Dieser Mittelteil der Durchführung gliedert sich wiederum in sieben Unterabschnitte, die die einzelnen Elemente der Exposition (HTh - Ü - SS) verarbeiten, wobei abwechselnd die positiven und die negativen Aspekte die Überhand gewinnen. Mit dem zweiten Hammerschlag findet dieser Abschnitt sein Ende. Der dritte Teil der Durchführung führt zurück zur weitgehend veränderten Reprise. Zunächst ertönt wieder der übermäßige Terzquartakkord. Die Reprise des Seitensatzes wird in die Einleitung vorverlegt. Nach dem Wiedereintreten des Hauptthemas erscheint er nicht mehr. Auch darin können wird eine Bestätigung des tragischen Grundcharakters erblicken. Von dem ruhig-friedlichen Element des Seitensatzes, dessen Apotheose wir noch im Rahmen der Reprise der Einleitung

vernommen haben, sind nur mehr Rudimente übrig geblieben: ein Symbol der Zerstörung. Die folgende ausgedehnte neue Schlußgruppe, die diesen ungeheuren Satz abschließt, trägt aber durchaus nicht verzweifelten Charakter, sondern zeigt vielmehr ein breites, warmes und gefaßtes Ausströmen. Aus ihm spricht die Gewißheit, daß auch das Ausharren auf einem scheinbar verlorenen Posten in moralischer Hinsicht von großer Tragweite für die menschliche Entwicklung, sowohl der einzelnen Individualität wie auch der Menschheit als ganzer, sein kann.

Die kurze Coda beginnt ähnlich wie die Durchführung mit einer neuen Variante des Einleitungsakkordes. Nochmals ertönt das Motto. Eine Variante des Oktavsprungmotivs



über einem Paukenwirbel auf A führt zu dem vom ganzen Orchester gebrachten Abschlußakkord in Verbindung mit dem Paukenmotiv des Motto.

Wie bei kaum einem anderen Komponisten ist bei Mahler zum vollen Verständnis des einzelnen Werkes die Kenntnis des Gesamtwerkes von größter Bedeutung. Die neun Symphonien bilden eine Einheit und so empfinden wir auch die Tragik dieser Symphonie anders, wenn wir an die siebente und insbesondere an die achte Symphonie denken, die uns mit der Zuversicht der Unvergänglichkeit der menschlichen Seele erfüllt.

Prof. Erwin Ratz

MUSIK- BLÄTTER

DER WIENER PHILHARMONIKER

INHALT: Dimitri Mitropoulos: Bekenntnisse eines Dirigenten • Prof. Dr. Roland Tenschert: Der faustische Zug in Gustav Mahlers Wesen und Werk • Die Wiener Philharmoniker im Spiegel der Auslands-presse. Internationale Musik-Festwochen Luzern 1957 • Philharmonisches Tagebuch • Programmvorstellung 1957/58

12. JAHRGANG

FOLGE 1

Acht Abonnementkonzerte / Nicolai-Konzert Furtwängler-Gedächtniskonzert

Saison 1957/58

GROSSER MUSIKVEREINSSAAL

1. Konzert: 21./22. September 1957 Dirigent: Dimitri Mitropoulos
Felix Mendelssohn-Bartholdy:
Symphonie Nr. 5, D-Dur, op. 107 (Reformations-Symphonie)
Gustav Mahler: Symphonie Nr. 6, a-Moll
2. Konzert: 19./20. Oktober 1957 Dirigent: Hans Knappertsbusch
Franz Schmidt: Variationen über ein Husarenlied für großes Orchester
Franz Schubert: Symphonie Nr. 7, C-Dur
3. Konzert: 18./19. Jänner 1958 Dirigent: André Cluytens
Georges Bizet: Symphonie Nr. 1, C-Dur
Emanuel Chabrier: Habanera und Fête polonaise (Entr'acte)
L. v. Beethoven: Symphonie Nr. 7, A-Dur, op. 92
4. Konzert: 1./2. Februar 1958 Dirigent: Carl Schuricht
C. M. v. Weber: Ouverture zu „Euryanthe“
Franz Schubert: Symphonie Nr. 5, B-Dur
Robert Schumann: Symphonie Nr. 2, C-Dur, op. 61
5. Konzert: 1./2. März 1958 Dirigent: Rafael Kubelik
Friedrich Smetana: Mein Vaterland („Má vlast“), Symphonischer Zyklus
Nicolai-Konzert: 29./30. März 1958 Dirigent: Herbert von Karajan
L. v. Beethoven: Symphonie Nr. 9, d-Moll, op. 125
6. Konzert: 12./13. April 1958 Dirigent: Dr. Karl Böhm
Richard Strauss: Also sprach Zarathustra, op. 30
P. I. Tschaikovskij: Symphonie Nr. 4, f-Moll, op. 36
7. Konzert: 19./20. April 1958 Dirigent: Mario Rossi
Domenico Cimarosa: Matrimonio per raggiro
Joseph Haydn: Symphonie Nr. 96, D-Dur (Mirakel-Symphonie)
Richard Strauss: Don Juan, op. 20
Robert Schumann: Symphonie Nr. 4, d-Moll, op. 120
- Furtwängler-Ged.-Konzert: 26./27. April 1958 Dirigent: Dr. Karl Böhm
Johannes Brahms: Variationen über ein Thema von Joseph Haydn, op. 56a
Anton Bruckner: Symphonie Nr. 4, Es-Dur („Romantische“)
8. Konzert: 17./18. Mai 1958 Dirigent: Eugene Ormandy
Dimitri Kabalewski: Colas Breugnon (Ouverture)
Richard Strauss: Don Quixote, op. 35
Dimitri Schostakowitsch: Solist: Emanuel Brabec (Violoncello)
Symphonie Nr. 5, op. 97

Allfällige Termin- und Programmänderungen vorbehalten.