



WIENER PHILHARMONIKER



WIEN  
1957/58

DIE PHILHARMONISCHEN KONZERTE  
116. BESTANDSJAH R

1. ABONNEMENTKONZERT

DIRIGENT

DIMITRI MITROPOULOS

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



# DIE WIENER PHILHARMONIKER

## 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  
Dürner 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 kriegesischen Klängen und häufigen Tonwiederholungen der übrigen thematischen Gedanken durchzusetzen, wirken aber umsomehr 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 Kalischt (Böhmen),  
gestorben am 18. Mai 1911 zu Wien.

### Symphonie Nr. 6 in a-Moll

**Besetzung:** Piccoloflöte, vier Flöten, vier Oboen, Englischhorn, vier Klarinetten, Baßklarinette, vier Fagotte, Kontrafagott, acht Hörner, sechs Trompeten, vier Posaunen, Tuba, Harfen, Celesta, Schlagwerk (Pauken, Glockenspiel, Glocken, Herdenglocken, 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 Schenkender 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 Gepräge. 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.

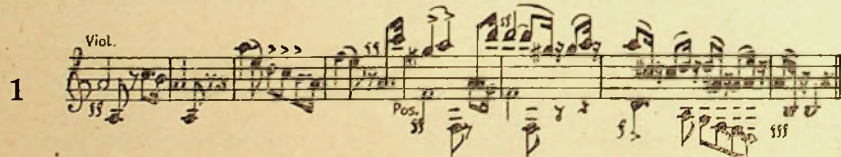
Gustav Mahler schrieb die sechste Symphonie, die er selbst als seine „Tragische“ bezeichnete, im Sommer des Jahres 1904 in Maiernigg am Wörthersee. Es war in seinem äußeren Leben die glücklichste Zeit. Mit der geliebten Frau und seinen beiden kleinen Töchtern vereint, als erfolgreicher Leiter der kaiserlichen 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 hell-sichtig 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.

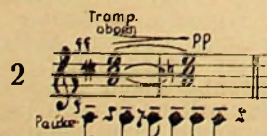
Da in einer kurzen Einführung der Raum für eine erschöpfende musikalische Analyse fehlt, müssen wir in Worten kurz den Gefühlsinhalt charakterisieren. Wiederum ist es der kämpfende Mensch, der von höchsten Idealen erfüllt, nun durch verschiedene Phasen des Kampfes und der Erlebnisse hindurchgeführt wird.

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



Gerade die Marschrhythmik bei Mahler hat viele Mißverständnisse hervorgerufen und doch haben wir es hier mit einem jener charakteristischen Symbole zu tun, die Mahlers hell-sichtige Genialität besonders eindringlich erkennen lassen. Das Eingordnetsein 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.

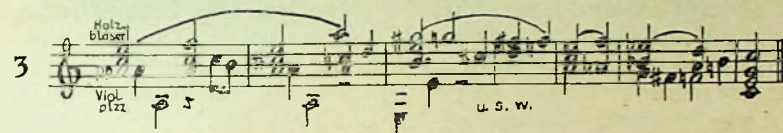
Den Abschluß des Hauptthemas bildet das „Motto“ dieser Symphonie: ein A-Dur-Dreiklang, der in den a-Moll-Dreiklang übergeht, verbunden mit einem charakteristischen rhythmischen Motiv in den Pauken:



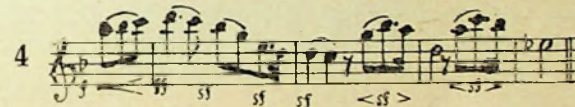
Diesem Motiv begegnen wir an allen formal hervorgehobenen Punkten nicht nur dieses Satzes, sondern auch des Scherzos

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,



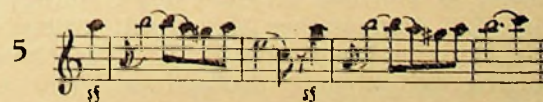
leitet zum Seitenthema in F-Dur über, das als Symbol des Optimismus und des Glaubens an den Sieg des Positiven verstanden werden kann.



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,



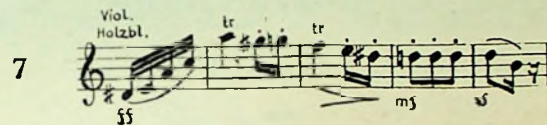
um in der Selbstbesinnung die Kraft zu finden, die er zur Bewältigung seines Kampfes benötigt. Eine lyrische Episode, die schon Elemente des langsamen Satzes vorwegnimmt, charakterisiert diesen Ruhepunkt im dramatischen Ablauf der Durchführung. Mit gesteigerter Intensität geht sodann der Kampf weiter 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.

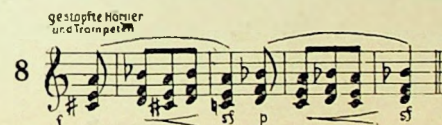
Die meisten Scherzosätze Mahlers lassen als Kontrast zu dem bewußt aus Erkenntnis handelnden Menschen mehr den unbewußt triebhaften Menschen in Erscheinung treten, ähnlich wie es Mozart in klassischer Weise in der Gegenüberstellung Tamino—Papageno in seiner „Zauberflöte“ gestaltet hat. So können wir 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 gemahnend, spricht sich hier in großartiger Weise aus. Der pochende Rhythmus, mit dem der erste Satz begann, eröffnet auch hier den Reigen.



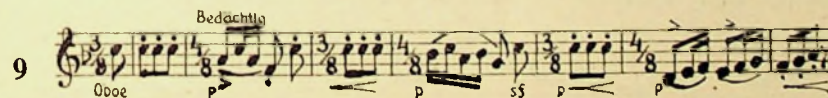
Die thematischen Beziehungen, die alle vier Sätze verbinden, verleihen gerade der sechsten Symphonie ein besonderes Maß an innerer Geschlossenheit. Auch ein weiteres Motiv stammt aus dem ersten Satz:



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

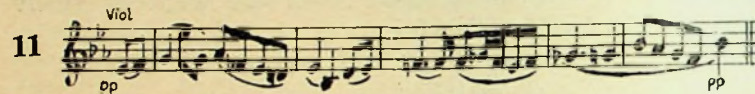


führt zur stark veränderten Wiederkehr des ersten Scherzoteiles. Wiederum folgt das Trio, nunmehr in D-Dur. Das Motiv der Rückführung (10), nunmehr in es-Moll, leitet zur kurzen Coda über, die mit einer grellen Dissonanz dem ganzen spukhaften Treiben ein Ende setzt.

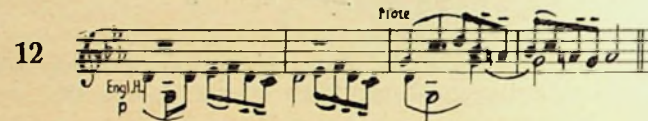
Das **Andante** greift jene bereits in der Durchführung des ersten Satzes angedeutete Episode der Selbstbesinnung, der Meditation in einsamer Zurückgezogenheit auf und in er-



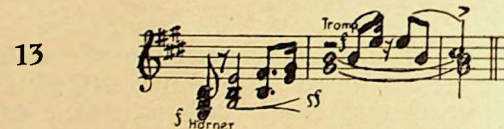
greifender Schönheit ziehen die Gedanken des Meisters an uns vorüber. In Es-Dur das tiefempfundene Hauptthema,



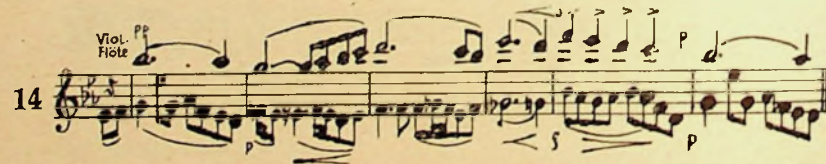
das in seiner Fortspinnung folgende Gestalt erhält:



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

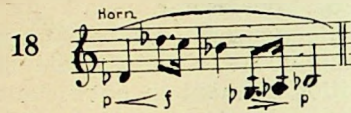


auch bereits Elemente des Seitensatzes

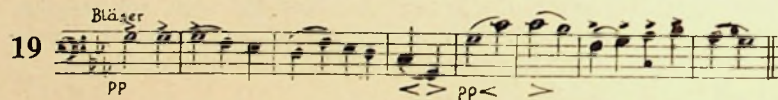




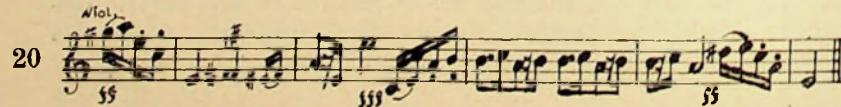
sowie ein Motiv, das im weiteren Verlauf in mannigfachen Varianten Bedeutung erhält:



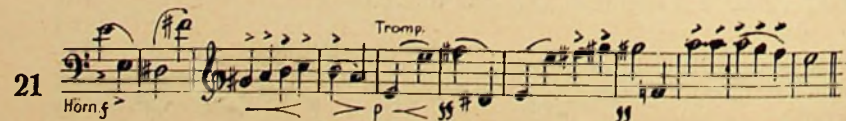
Nun folgt ein von Holz- und Blechbläsern vorgetragener Choral, der in dieser Gestalt nicht mehr auftaucht; die in diesem Satz zur höchsten Entfaltung gelangte Variationskunst Mahlers läßt jedoch den Choral und vor allem seine Fortspinnung in zahlreichen Verwandlungen wieder erscheinen, so insbesondere 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 Holzbläsertriolen 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 - U - 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 wir 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 Abschlusßakkord in Verbindung mit dem Paukenmotiv des Mottos.

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 Auslandspresse. Internationale Musik-Festwochen Luzern 1957 • Philharmonisches Tagebuch • Programmorschau 1957/58



# 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. Tschaikowskij:      Symphonie Nr. 4, f-Moll, op. 36
7. Konzert: 19./20. April 1958      Dirigent: Mario Rossi  
Domenico Cimarosa:      Matrimonio per raggio  
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  
Solist: Emanuel Brabec (Violoncello)  
Dimitri Schostakowitsch:  
Symphonie Nr. 5, op. 97

Allfällige Termin- und Programmänderungen vorbehalten.