

Konzert Programme

BERLINER
PHILHARMONISCHES
ORCHESTER

in der Spielzeit
1935-36

P



**Die
Electrola-Stunde**
für den Opernfreund:

Toscanini
Muck
Stokowski
Mengelberg
Strauß
Sabajno
und viele andere

*

**Die
Electrola-Stunde**
mit weltberühmten
Künstlern:

Cortôt
Thibaud
Casals
Benjamino Gigli
Margherita Perras
Wilhelm Backhaus
Gerhard Hüsch
Feodor Schaljapin
und viele andere

*

**Die
Electrola-Stunde**
im Heimkabarett:

H. Jäger und W. Stech
Yvette Guilbert
Gustav Gründgens
Eleanor Powell
Meister-Sextett
Marita Gründgens
Hilde Hildebrand
und viele andere

Vorspiel in den Verkaufsstellen:

Carl Strässer, Mitternachtbau-Königstraße 46

Eduard Barth, Alter Postplatz 3

Weitere autorisierte ELECTROLA-Verkaufsstellen überall

Konzertdirektion Sulze & Galler, Stuttgart, Kronprinzstraße 3.

Stuttgart, Festsaal der Liederhalle

Montag, 4. Mai, abends 8 Uhr

Sinfonie-Konzert
des Berliner Philharmonischen
Orchesters

Leitung:

Wilhelm Furtwängler

Solist: Wilhelm Furtwängler

I.

Ouvertüre zu „Alceste“ Chr. W. Gluck

II.

Konzert für Klavier mit Orchester

A-dur (K. V. 488) W. A. Mozart

Allegro
Andante
Presto

Wilhelm Furtwängler

— P a u s e —

Sinfonie Nr. 3 Es-dur, op. 55 (Eroica) . . L. v. Beethoven

Allegro con brio
Marcia funèbre (Adagio assai)
Scherzo (Allegro vivace)
Finale (Allegro molto)

Konzertflügel Steinway & Sons

Preis 30 Pfennig

WILHELM FURTWÄNGLER



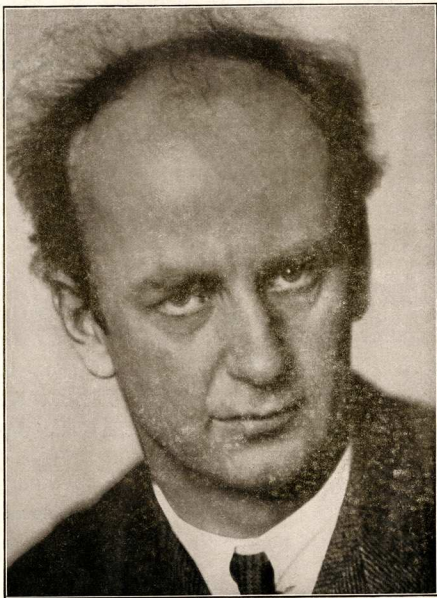
NUR AUF

„GRAMMOPHON“

*VORSPIEL UND SONDERLISTEN BEREITWILLIGST
IN ALLEN OFFIZIELLEN VERKAUFSSTELLEN*

DEUTSCHE GRAMMOPHON-AKTIENGESELLSCHAFT





Wilhelm Furtwängler

Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters.

1. VIOLINE:

Hugo Kolberg
Siegfried Borries
Erich Röhn
Carl Höfer
Alois Ederer
Georg Diburtz
Andreas Kalb
Josef Liebhauser
Alfred Graupner
Karl Kraus
Heinz Lindeholz
Richard Wolff
Bernhard Alt
Franz Veit
Hans Bastiaan
Nikolaus Lambinon
Hans Gieseler

2. VIOLINE:

Wolfgang Herold
Alfred Hornoff
Bruno Stenzel
Werner Lehmann
Fritz Peppermüller
Karl Schöngarth
Hugo Deumler
Friedrich Schirbel
Dr. Kurt Heinemann
Dr. Hans Ahlgrimm
Heinrich Semann
Henry Schröder
Joachim Schmedes
Richard Graubner

BRATSCHEN:

Willi Höber
Reinhard Wolf
Walter Bengelsdorff
Kurt Beckmann
Kurt Oberländer
Paul Stähr
Paul Kursch

Lorenz Höber
Erich Bader
Werner Buchholz
Kurt Christkautz

CELLO:

Arthur Troester
Hans Bottermund
Felix Tschirn
Fritz Lesse
Wolfram Kleber
Ernst Fuhr
Karl Rammelt
Max Paulus
Fritz Mayer
Karl Brehm

BÄSSE:

Linus Wilhelm
Paul Pingel
Arno Burkhardt
Alfred Krueger
Hermann Menzel
Wilhelm Soppart
Siegfried Klinghoff
Herbert Teubner

FLÖTEN:

Albert Harzer
Paul Bose
Friedrich Thomas
Heinz Breiden

OBOEN:

Gustav Kern
Erich Venzke
Carl Heinz Müller

KLARINETTEN:

Ernst Fischer
Alfred Bürkner
Oskar Audileit
Herbert Gräfe

FAGOTTE:

Karl Leuschner
Oskar Rothensteiner
Heinrich Lieberum
Arthur Zillicher

HÖRNER:

Gustav Otto
Martin Ziller
Leonhard Tiersch
Otto Hess
Georg Hedler
Willi Koch

TROMPETEN:

Paul Spörri
Anton Schuldes
Herbert Rotzoll
Otto Feist

POSAUNEN:

Ernst Heidrich
Friedrich Quante
Richard Wilhelmy
Heinz Walter Thiele

TUBA:

Friedrich Hägler

SCHLAGZEUG:

Hans Giese
August Lohse
Willi Schimmel

HARFEN:

Otto Müller
Fritz Hartmann

ORCHESTERWART:

Franz Jastrau

Christoph Willibald Gluck

geb. 2. Juli 1714 in Weidenwang bei Neudamm (Oberpfal-),
gest. 15. November 1787 in Wien.

Ouvertüre zur Oper „Alceste“.

Für Konzertaufführungen mit Schluß versehen von Felix Weingartner

Die Uraufführung der Oper in italienischer Sprache fand statt am 26. Dezember 1766 zu Wien. Beim Druck der Partitur veröffentlichte Gluck die erste jener berühmten Vorreden, in denen er seine Reformpläne entwickelte und begründete. Er schrieb u. a.: „Ich bildete mir ein, die Ouvertüre solle die Zuschauer auf die Handlung vorbereiten, welche dargestellt werden soll, und sozusagen den Inhalt derselben ankündigen. Die Mitwirkung der Instrumente solle sich nach dem Maße der Wichtigkeit und der Leidenschaft richten, und es solle im Dialog ein schroffer Abstand zwischen der Arie und dem Rezitative nicht gelassen sein, um nicht die Periode zur Unzeit abzuschneiden oder die Kraft und die Wärme der Handlung ungehörig zu unterbrechen. Ich glaubte ferner, mein größtes Bestreben müsse darauf beschränkt sein, einer schönen Einfachheit nachzustreben, und ich habe vermieden, mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit zu glänzen; eine neue Erfindung schien mir nur dann schätzbar, wenn sie natürlich aus der Situation und der Empfindung hervorging; und es gibt keine Regel der Anordnung, welche ich nicht zugunsten des Effektes gutwillig aufzuopfern bereit gewesen wäre. Dieses sind meine Prinzipien.“

Nachdem Text und Partitur einer gründlichen Umarbeitung unterzogen worden waren, fand die Pariser Erstaufführung, fast zehn Jahre später als die Wiener, am 23. April 1776 statt.

SULZE & GALLER

Stuttgart, Kronprinzstr. 3

Anruf 225 99

ÄLTESTE KONZERTDIREKTION WÜRTTEMBERGS

Konzert-Programm im Mai 1936

Montag, den 4. Mai

**Das Berliner Philharmonische Orchester
mit Wilhelm Furtwängler**

Festsaal der Liederhalle

Donnerstag, den 7. Mai

Lieder- und Duetten-Abend

Hilde Gammersbach, Sopran

Gerard van den Arend, Bariton

Konzertsaal der Liederhalle

Freitag, den 8. Mai

Wendling-Quartett

Jubiläumskonzert aus Anlaß des 25 jährigen Bestehens

Konzertsaal der Liederhalle

Montag, den 11. Mai

Konzert der Hochschule für Musik

Saal der Hochschule

Donnerstag, den 14. Mai

Edwin Fischer, Klavier-Abend

Konzertsaal der Liederhalle

Montag, den 18. Mai

Symphonie-Konzert der Württ. Staatstheater

Festsaal der Liederhalle

Vorfrage

Dienstag, 5. Mai: **Prof. Horneffer** Haus des Deutschtums

Mittwoch, 6. Mai: **Ludwig Wüllner** Konzertsaal der Liederhalle

Dienstag, 12. Mai: **Prof. Horneffer** Haus des Deutschtums

Dienstag, 19. Mai: **Prof. Horneffer** Haus des Deutschtums

Ludwig van Beethoven

geb. 16. Dezember 1770 in Bonn, gest. 26. März 1827 in Wien.

Dritte Sinfonie (Eroica) in Es-dur, op. 55 (1804)

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 3 Hörner,
2 Trompeten, Pauken, Streichquintett.

Die Geschichte der Namengebung für dieses Werk des vierunddreißigjährigen Beethoven ist zum ideellen Hintergrund geworden, auf dem wir die Sinfonie hören. Des Meisters Schüler Ferdinand Ries hat uns die berühmte Szene überliefert, welche zur Umbenennung der „Sinfonia grande, intitolata Buonaparte“ in „Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo“ den Anstoß gab.

Der imaginäre „Andere“ wurde hier Beethoven gleichsam zum Spiegel

des eigenen Genius. Er hat in ihm nicht den Helden, nicht das Genie, die dämonische Größe an sich gemeint, sondern den großen Menschen als die tragische Erscheinung, die über alle hinausragende Ausnahme. Sie hatte für alle gelebt, in ihr schien der Menschheit Wert bewahrt. Daß Bonaparte auch nur ein Verächter der Menschenrechte sein würde, entthronte ihn für Beethoven.

Die Musik der Eroica, der Verzweiflung des Heiligenstädter Testaments entwachsend, ist uns Inbegriff für den Ausdruck des Außerordentlichen: sein Kampf, sein Tod, seine Rätselhaftigkeit, sein Aufschwung. Die Eroica war für die Zeit, in die sie hineingestellt wurde, ein unvergleichlich Neues. Sie war es auch im Rahmen des bisherigen Beethovenschen Schaffens: Neu die Aufnahme eines Trauermarsches in die sinfonische Form, umwälzend das Gewicht, mit dem Beethoven das Scherzo ausgestaltete, ungewöhnlich die souveräne Freiheit in der Behandlung der Sonatenform. Was noch heute überwältigt, ist die über alles Zeitliche hinausragende Kühnheit der Idee und ihre Verwirklichung, die abgründige Tiefe, aus der Unsagbares Sprache gewann.

Allegro con brio:



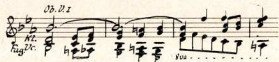
Die Introduction, mit der Beethoven in seinen beiden ersten Sinfonien das thematische Geschehen vorbereitet hatte, ist hier in die zwei Akkordschläge des gesamten Orchesters, energiegeladene Ausrufungszeichen verdichtet. Das anschließende Hauptthema, im Violoncello einsetzend, ist nichts anderes als die melodische Zerlegung dieses einleitenden Es-dur-Dreiklangs. Auch weiterhin bleibt das Prinzip des Dreiklangs — in der Gleichzeitigkeit wie im Nacheinander — der tragende Grund, auf dem das motivische Spiel dieses 1. Satzes, und nicht allein dieses Satzes erwächst.

Ein zweites prägendes Gestaltungsmoment ist der Gegenrhythmus. Seine unruhevolle Wucht ist Beschwerung und Vorwärtsdrängen zugleich. Er kündigt sich schon als Synkopen-Einsatz der 1. Violinen im Hauptthema an. Er bestimmt in der Form heftiger Akzente auch die nächste Entwicklung.

Der folgende Überleitungsteil gleitet sehnüchtig leidbewußt dahin im Dialog der Holzbläser:



Er gewinnt neue Spannung im leicht kontrapunktierenden Spiel der Gegenbewegungen:



um dann im funkensprühenden, aufregenden Ansturm:

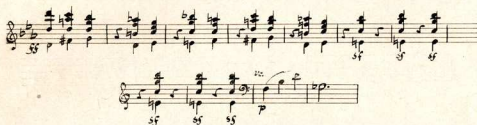


das Bollwerk der Dominanttonart B-dur zu nehmen.

Hier setzt entspannende Ruhe mit dem Seitenthema ein: ein akkordischer, sanft pulsierender Gesang, bald im Holz, bald in den Streichern:



Dann aber strafft sich das Geschehen zu scharfem Schritt, drängt zum ersten schicksalhaften Höhepunkt, jenen sechs wuchtigen Sforzato-Schlägen des gesamten Orchesters:

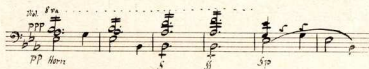


Plötzliches Zurücksinken in ein atemholdendes Piano leitet mit Anklängen an das Hauptthema zur Durchführung über.

Ihre weitgespannte Entwicklung läßt in einer Oboen-Episode ein neues Moment wie auf anderer Ebene bedeutsam hervortreten:



Überhaupt zeigt sich in dieser Durchführung, was wir immer wieder im Verlauf gerade der Eroica erleben: die transzendierende Kraft der Beethovenschen Polyphonie. Es ist, als ob aus dem ringenden Gegeneinander das Hauptthema bei der Reprise geläutert hervorginge. Wir erkennen das gleiche Gesicht, aber es ergreift jetzt im Glanz seltsam erhöhter Vergeistigung. Beethoven hat das Erregende dieses Vorgangs noch dadurch gesteigert, daß er schließlich die Durchführung mit dem Einsatz des Hauptthemas im Horn im dissonierenden Zusammenprall der Harmonien zer-springen läßt:



Noch einmal wird nach beendeter Reprise, auf höherer Stufe (C-dur), der gleiche Durchführungsprozeß vollzogen:



Erst diese Coda bringt die Lösung aller Spannungen, führt zum sieghaften Abschluß.

Marcia funebre (Adagio assai).

Der Trauermarsch, dieser Klagegesang der Erschütterung, kreist um Beethovens Schicksalstonart c-moll. Immer wieder zwingt der schreitende Hauptsatz zum Erinnern der unaufhebbaren Wirklichkeit des Todes:



Die bereite Hingabe an den Schmerz:



ein erstes Sich-Finden (motivische Substanz: c-moll-Dreiklang abwärts):



ein Anbrechen neuer Lebensmöglichkeit im Neu-Gewinnen des Verlorenen in seiner Unverlierbarkeit (thematische Idee: C-dur-Dreiklang aufwärts):



alles das bringt kein endgültiges Überwinden.

Erst in der sakralen Strenge der gewaltigen f-moll-Doppelfuge wird Abstand vom eigenen Erleben gewonnen:





Sie ist, wie immer die Fuge bei Beethoven, nicht Endziel, sondern der entscheidende Durchgang zur höheren Metamorphose.

Ein Zurückfallen in noch leidenschaftlicheres, noch wilderes Erfahren des Schmerzes führt zur letzten Grenze: Im plötzlichen As-dur-Einbruch des elegischen Schlusses scheint eine Jenseitsstimme Trost zu künden:



Die Klage erstirbt, aufgehoben — unaufhebbar.

Scherzo (Allegro vivace).

Es wäre gewaltsam, vom langsamen Satz zum Scherzo eine ideelle Brücke schlagen zu wollen. Schon das ästhetische Gesetz heischte Entspannung, Befreiung. Beethoven gibt sie im dahinsprühenden Allegro vivace:



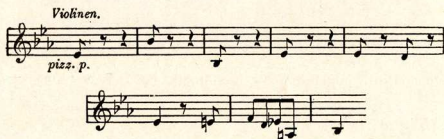
Sein Thema, ein oszillierender Es-dur-Dreiklang, findet im Trio der Hörner die besinnliche Variante:



Das fortreißende, wirbelnde Ungestüm dieses Scherzo-Satzes ist nicht minder ein Ausdruck des Genialischen als das Finale.

Finale (Allegro molto).

Toccatenhaftes Aufrauschen der Einleitung kündigt rätselvoll Ereignishaftes an:



Dieses Thema scheint wie ein Blick auf das sich selbst überlassene Schöpferische. Nicht nur im Musikalischen zeigt sich hier eine Übereinstimmung mit der „Prometheus“-Komposition, deren thematische Idee, von Beethoven nun schon zum vierten mal ergriffen, erst in dieser Sinfonie zur tiefsten Entfaltung gelangen konnte.

Das für die Entwicklung dieses Variationensatzes entscheidende Gegen-thema:



erinnert an die Dreiklangsthematik des 1. Satzes. Eine Fuge und eine Doppelfuge führen wie im Adagio zu den Höhen des Absoluten empor.

Federnde Triolen fangen den Rhythmus des Scherzo ein. An ihnen findet ein entfesselter Dithyrambus seine Auslösung:



Noch einmal bricht im Poco Andante Erinnerung an vergangenes Leid durch:



Doch jäh reißt das Presto mit dem Sturmatem der Introduction zurück in den Wirbel des Daseins.

Robert Oboussier.