

Aufnahmen / Recordings: Aufnahme von RIAS Berlin

Deutschlandradio Kultur

RSO concert at the Berlin Philharmonie (recorded on September 18, 1988)



Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin

ein Ensemble der



Remastering & Klangdesign:

THS Studio, Holger Siedler, www.ths-studio.de

Executive Editor & Programme Notes: Wolfgang Seifert

Übersetzung / Translation: J & M Berridge

Coverphoto: Archives

Graphic Arts: Birgit Fauseweh

Profil

Edition
Günter
Hänssler

© 2011 Deutschlandradio

Aufnahmen von RIAS Berlin aus dem Jahr 1988 (lizenziert durch Deutschlandradio)

© 2011 Profil Medien GmbH

D – 73765 Neuhausen

Profil.Medien@aecor.de

www.haensslerprofil.de

PH10042

Deutschlandradio Kultur

Profil

Edition
Günter
Hänssler

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphony no. 40 in G minor K550

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY

Symphony no. 6 in B minor op. 74 "Pathétique"

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

GÜNTER WAND

CD 5



**Das Deutsche Symphonie-Orchester
Berlin und sein Ehrendirigent**

Nicht allen Musikfreunden ist bewusst, dass dieses Berliner Orchester heute bereits den dritten Namen trägt und eine nicht unkomplizierte Geschichte hat. 1946 vom amerikanischen Sender RIAS (Radio in the American Sector) ins Leben gerufen, wurde es als „RIAS-Symphonie-Orchester“ (RSO) genau zehn Jahre alt. Als die Amerikaner das Orchester nicht mehr tragen wollten, sprangen die Deutschen ein und führten es mit dem alten Kürzel RSO unter dem neuen Namen „Radio-Symphonie-Orchester Berlin“ weiter. Zugeordnet wurde es zunächst dem SFB als Berliner Regionalsender, der es aber nicht allein finanzieren konnte. Deshalb entstand eine Träger-GmbH, der als weitere Gesellschafter das Land Berlin, die Bundesrepublik Deutschland und auch der inzwischen unter deutscher Intendanz stehende RIAS angehörten. In dieser Konstruktion hielt sich das RSO bis 1993.

Als man nach der politischen Wende im Westen gewahr wurde, dass es in Berlin noch ein zweites Radio-Orchester mit großer Tradition gab, nämlich das bereits 1923 gegründete und nach 1945 erst zum sowjetischen, dann zum DDR-Rundfunk gekommene „Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin“ (RSB), schien eine erneute Namensänderung notwendig. Das RSO wurde nochmals umgetauft und firmierte nun als „Deutsches Symphonie-Orchester“ Berlin (DSO). Organisiert ist es heute – zusammen mit dem RSB, dem Berliner Rundfunkchor und dem RIAS-Kammerchor – in der Auffang-Gesellschaft für die bei der deutschen Vereinigung in Ost- und Westberlin freigesetzten erhaltenswerten Klangkörper des DDR-Rundfunks und des ehemaligen RIAS, der „r.o.c. GmbH Berlin“.^[1]

Zum ersten Chefdirigenten des RSO war der junge Ungar Ferenc Fricsay berufen worden, ein Glücksfall, weil er das Orchester schnell auf ein sehr hohes Niveau bringen konnte, auch durch seine Verbindung mit einer großen Schallplatten-

Firma. Fricsay leitete es von 1948-54 sowie nochmals von 1959-63. Namhafte Gastdirigenten wie Karl Böhm, Wolfgang Sawallisch, Georg Solti, Otto Klemperer wurden eingeladen, in den achtziger Jahren – als Riccardo Chailly Chef war – auch Günter Wand. Er dirigierte sein erstes RSO-Konzert im Alter von 71 Jahren, am 3. April 1983, und hielt seitdem regelmäßig Verbindung zu diesem Berliner Qualitätsorchester, das er mehr und mehr schätzte. Auch als es sich unter seinem neuen Chef Wladimir Ashkenazy zum DSO gewandelt hatte, hielt Wand dem Orchester die Treue. Bis 1996 dirigierte er insgesamt fünfzehn stets umjubelte Konzerte – Werke von Beethoven, Brahms, Mozart, Mussorgsky, Schubert und Schumann – große Musik also, wie es seine Art war. Die meisten Konzerte in der Philharmonie wie im Konzerthaus wurden vom RIAS und vom SFB live aufgezeichnet. Deren Archive sind heute dem DLR (Deutschlandradio Berlin) bzw. dem rbb (Rundfunk Berlin-Brandenburg) zugeordnet. 1993 vermeldete die Pressestelle des Orchesters stolz: „Günter

Wand, mit dem das Orchester triumphale Erfolge feierte, wird Erster Gastdirigent des RSO (heute DSO).“ Und drei Jahre später erhielt er den Titel „Ehrendirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin.“

In seiner letzten Lebensphase, als er die Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern intensivierte, wollte Wand nicht wechselweise die beiden Berliner Orchester dirigieren und sich damit selbst Konkurrenz machen. Er konzentrierte sich mehr und mehr auf das Philharmonische Orchester und die mit ihm verabredete Bruckner-Serie, deren Vollendung sein Tod im Februar 2002 verhinderte.

Um Günter Wands Berliner Wirken komplett zu dokumentieren, wird mit dieser neuen Box mit 8 CDs die erfolgreiche erste DSO-Serie der GÜNTER WAND EDITION bei PROFIL HÄNSSLER ergänzt und fortgeführt.

Vol. 3 (CD 5)

Günter Wand dirigiert Mozart und Tschaikowsky
RSO-Konzert vom 18.9.1988 in der Philharmonie

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) - Sinfonie Nr. 40 g-moll KV 550

- | | |
|-------------------------|------|
| 1. Molto Allegro | 8:18 |
| 2. Andante | 8:17 |
| 3. Menuetto. Allegretto | 3:33 |
| 4. Allegro assai | 5:33 |

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840 – 1893) - Sinfonie Nr. 6 h-moll op. 74 „Pathétique“

- | | |
|-------------------------------|-------|
| 5. Adagio. Allegro non troppo | 17:10 |
| 6. Allegro con grazia | 8:12 |
| 7. Allegro molto vivace | 8:42 |
| 8. Adagio lamentoso | 10:41 |

Gesamtspielzeit: 70:31

Wolfgang Amadeus Mozart
Günter Wand
und sein musikalischer Leitstern

Schon der junge Wand hat in der Oper Mozart nicht nur gern, sondern bemerkenswert gut dirigiert, so gut, dass bereits dem 29jährigen Kapellmeister und nicht dem bewährten Generalmusikdirektor der alten Kölner Oper die Fest-Premiere der „Zauberflöte“ im Mozartjahr 1941 (150. Todesstag) anvertraut wurde. Mit demselben Werk begann er 1945/46 seine erste Nachkriegs-Saison und damit den künstlerischen Wiederaufbau der Kölner Oper im Provisorium der Universitätsaula. Und mit einer anderen reifen Mozart-Oper, mit „Cosi fan tutte“, verabschiedete sich Günter Wand 1967 von seinem Opernpublikum in der Domstadt, als die weitere Zusammenarbeit mit der Opern-Generalintendanz sich als unmöglich erwies. Es war eine für die Presse höchst eindrucksvolle, für die meisten Zuschauer und Zuhörer unvergessliche und anrührende Aufführung, vokal-instrumental wunderschön

ausbalanciert, getragen von einer fast schmerzlichen Heiterkeit des Musizierenens.

Die innere Nähe zu diesem Komponisten hat auch die Konzertprogramme des Kölner Gürzenich-Kapellmeisters Wand von Anfang an geprägt und sich fruchtbar ausgewirkt bis in seine Altersphase als Ehrendirigent des NDR-Sinfonieorchesters Hamburg. In Köln setzte er außer den bekannten Sinfonien und Konzerten (mit Solisten wie Clara Haskil, Wilhelm Kempff oder Wolfgang Schneiderhan) mithilfe des Gürzenich-Chors auch die geistlichen Werke des Salzburger Meisters immer wieder aufs Programm Eine dritte Ebene von Wands intensiver Beschäftigung mit Mozart waren die Serenaden, Divertimenti und Tänze, die er ebenfalls sehr liebte und immer wieder in interessanten Kombinationen in seine Programme einbrachte.

Wand hatte immer ein sehr genaues Gespür dafür, wie ideal bei Mozart künstlerische Idee und musikalische Ausfüh-

zung übereinstimmten. Dieses kompositorische Genie hat keine Note zuviel geschrieben, nur das jeweils Notwendige. Und genau so dirigierte Günter Wand, konsequenter Treuhänder des Notentextes und unerbittlicher Perfektionist, seinen Mozart: unaufwendig und schlicht, rhythmisch vital, treffsicher in den Tempi, mit beseligender Wärme, ja glühender Intensität.

Zeitlebens hat er sich zu Mozart als seinen „*musikalischen Leitstern*“ bekannt, bei dem „*alle Proportionen und Parameter, das Verhältnis von Form und Inhalt, die Relationen zwischen Dauer des Werkes und der einzelnen Sätze, von Tempo und Dynamik, Struktur im Kleinen wie im Großen übereinstimmen*“ und „*die angewandten Mittel immer sehr genau der Aussage entsprechen.*“

Fasziniert war Günter Wand erst recht von dem rational kaum erklärbaren Widerspruch zwischen dem kurzen, umtriebigen Leben Mozarts und der fast unübersehbaren Menge der vollendet

schön hinterlassenen Werke, die fast immer schon im Kopf fix und fertig waren, ehe er sie aufs Notenpapier übertrug. Für ihn war die Existenz eines solchen Phänomens „*eine Art Gottesbeweis.*“

Sinfonie Nr. 40 g-moll KV 550

Musiksoziologisch gesprochen, markiert Mozart zwischen Haydn und Beethoven besonders deutlich die Verwandlung des Musikers vom höfisch-aristokratischen Bediensteten in den bürgerlich-freien Künstler.

Aber es war seine Tragik, dass ihm mit der Übersiedlung nach Wien im Jahr 1781 zwar die Emanzipation vom Vater wie vom fürstbischöflichen Salzburger Dienstherrn gelang und damit die Befreiung der künstlerischen Fantasie, die Individualisierung des überlieferten Formenkanons. Was er jedoch nicht schaffte, war die dauerhafte soziale und ökonomische Etablierung. Bald nämlich hatte Mozarts anfängliche Wiener Erfolgskurve als komponierender Klaviervirtuose ihre

Peripetie erreicht. Er war plötzlich nicht mehr „à la mode,“ und die Wiener wandten sich unbekümmert anderen Idolen zu. Spätestens seit dem revolutionären „Figaro“ (1786) wandte sich die höfisch-aristokratische Gesellschaft von Mozart ab. Die Wiener mochten seine in Prag bejubelten Opern nicht, und der Erfolg seiner Konzert-Akademien nahm – wie die Schülerzahl – so rapide ab, dass Mozart kaum noch Klavierkonzerte komponierte. Seine künstlerische Ehrlichkeit, die jede bewusste Niveausenkung ausschloss, musste von ihm teuer bezahlt werden, mit zunehmender Isolation und Verarmung. Der „Zauberflöten“-Erfolg kam zu spät, um ihn noch retten zu können. Mozart starb krank und verarmt schon 1791, zehn Jahre nach seiner hoffnungsfrohen Ankunft in der Donaumetropole.

Dass er gerade in diesem Jahrzehnt auf nahezu allen Gebieten, in allen musikalischen Gattungen, seine vielleicht bedeutendsten Kompositionen schuf, ist unbestreitbar. Nicht zuletzt wird das

durch die Trias der großen Sinfonien KV 543, 550 und 551 belegt. Es sind Mozarts letzte Sinfonien überhaupt. Die er, zwischen dem 26. Juni und dem 10. August 1788 geschrieben hat. Obwohl er danach noch drei Jahre lebte, schrieb er keine weitere Sinfonie mehr. Warum? Wir wissen es nicht, aber es ist unwahrscheinlich (und entspricht nicht der Mentalität des 18. Jahrhunderts), dass Mozart glaubte, mit jenen Werken sein letztes Wort gesagt zu haben. Es liegt näher, den Grund im Mangel an Aufträgen und Gelegenheiten für eine Aufführung zu suchen. Warum aber hat Mozart dann diese Werke so kurz hintereinander geschrieben? Kein Auftrag und keine exakt zuzuordnende „Akademie“ (Konzert auf eigene Rechnung) lassen sich für diese drei nachweisen, so dass seit der Romantik die Meinung vorherrschte, Mozart habe diese Sinfonien aus eigenem Antrieb, also für sich selbst geschrieben. Neuere Forschungen weisen aber doch auf mögliche Aufführungen hin. Dafür spricht schon die verschiedenartige Instrumentierung der Werke, die auf unter-

schiedliche Anlässe hindeuten. Gerade der g-moll-Sinfonie hat Mozart Klarinettenstimmen hinzugefügt und deren Oboenstimmen deshalb geändert. Das ist im Autograph belegt und spricht für zwei verschiedene Aufführungen. Vielleicht erklang die zweite Fassung im April 1791 in einer Akademie der Tonkünstler-Societät; sie enthielt „eine große Symphonie“ Mozarts, zu der nach den erhaltenen Akten Klarinetten verpflichtet wurden. Konkretere Angaben fehlen jedoch. Zum anderen wissen wir von zwei Akademien, die Mozart – der in fürchterlichen Geldnöten war, die er damit zu beheben hoffte – schon 1788 in Wien plante bzw. am 15. Oktober 1790 in Frankfurt tatsächlich veranstaltete. Zu beiden Konzerten sind zwar ebenfalls keine konkreten Programme überliefert, wohl aber indirekte Hinweise. Es wäre möglich, eine Sinfonie (KV 543?) der Wiener Akademie und zwei (zur Eröffnung „eine große Symphonie des Herrn Mozart“ und zum Schluss ebenfalls „eine Symphonie“) der Frankfurter zuzuschreiben. Das könnten, aber müssen nicht die beiden letzten

Werke gewesen sein, vielleicht in umgekehrter Reihenfolge (KV 551 und 550). Schon dieses Rätselraten, das mangels stichhaltiger Quellen nicht mit Sicherheit zu beenden ist, hat die Bedeutung dieser Sinfonien hervorgehoben, die zudem musikalische Gipfelwerke par excellence sind.

Die Tonart der „großen“ Sinfonie g-moll KV 550 (so genannt im Gegensatz zur „kleinen“ von 1773, KV 183) charakterisiert, parallel zu Mozarts anderen Stücken in derselben Tonart, seine dunkle und düstere emotionale Seite, die resignativ, aber, wie im Menuett-Hauptteil und dem Finalsatz, auch mannhaft-kämpferisch sein kann.

Die kompositorische Struktur ist dabei fast kammermusikalisch intim. Es fehlt der Glanz von Trompeten und Pauken, ursprünglich sogar der Klang der Klarinetten, die Mozart erst später hinzufügte. Gleich zu Beginn des ersten Satzes sind die Bratschen geteilt, und selbst die Hörner werden individuell und nicht, wie üblich, paarweise eingesetzt.

Dem abgedunkelten Klangbild entspricht die beharrlich düstere Stimmung fast aller Sätze; die im Finale noch bekräftigt wird.

Der Kopfsatz, **Allegro molto**, wird beherrscht vom Dualismus zwischen dem unruhigen Agitato der präludierenden Achtelbewegung und dem sich gewissermaßen „darauf setzenden“ Hauptthema aus dreimal absteigendem Halbtonmotiv und aufsteigender Sext (die wie Seufzer und Frage wirken). Demgegenüber verliert das ruhigere Seitenthema in Durchführung und Reprise an Bedeutung. Mozart verarbeitet fast ausschließlich das Hauptthema in konzentrierter, sehr intensiver Weise und reduziert es dabei auf seine Kernbestandteile. Hämmernde Gegenrhythmen, schneidende Bläser-Vorhalte und rasche Modulationen charakterisieren die wilde Jagd durch Motivfetzen und Tonarten, die erst auf einem dominantischen Orgelpunkt zum vorübergehenden Stillstand kommt, ehe die Reprise einsetzt, die fast wie eine zweite Durchführung wirkt.

Das **Es-Dur-Andante**, dessen Hauptthema imitatorisch eingeführt wird, bringt die erste emotionale Aufhellung. In seiner Kombination von Vorhaltsmelodik der Geigen, stetig schreitenden Bässen und einer damit kontrastierenden Zweiunddreißigstel-Bewegung ist es von einer verhaltenen, schwebenden Grazie.

Das **Menuetto-Allegretto**, wieder in g-moll, ist vom höfischen Tanz denkbar weit entfernt. Eher sinfonisch gearbeitet, ist es voller rhythmischer Energie. Zur unkonventionellen Synkopierung kommen engmaschige Stimmverschränkungen und herbe Akzente hinzu, die den männlichen Charakter des Satzes unterstreichen, der nur vom G-Dur-Trio im stilisierten Volkston vorübergehend unterbrochen wird.

Das abschließende **Allegro assai** mit dem auffahrenden „Mannheimer Raketenthema“ greift trotz dieses Bezugs auf eine vom jungen Mozart bewunderte Tradition nochmals die düstere Grundstimmung des Kopfsatzes auf, nicht me-

lancholisch-resignativ, sondern eher kämpferisch und – wie der zum Untergang verurteilte Don Giovanni – trotzigaufbegehend. Das herrische Unisono zu Beginn der Durchführung leitet mit seinen kühnen Sprüngen eine motivische Auseinandersetzung ein, deren starke Spannungen und leidenschaftlicher Ausdruck ihresgleichen suchen.

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky

Der Leitstern Mozart schloss für Günter Wand zu keiner Zeit seine Hinwendung zu anderen großen Komponisten aus, mit deren Werken er sich identifizieren konnte. Schon frühzeitig gehörte auch der Russe Pjotr Iljitsch Tschaikowsky mit seinen Sinfonien Nr. 4, 5 und 6 dazu. In seiner Spätphase dirigierte Wand fast nur noch die beiden letzten Sinfonien, geniale und sowohl inhaltlich wie strukturellkompositorisch faszinierende Werke.

Stärker noch als ihre Vorgängerin scheint die „Sechste“ die eigentliche Schicksalsinfonie zu sein. Sie wirkt, als ob Tschai-

kowsky, sein baldiges Ende vorausahnend, mit dieser großartigen, bekenntnishaft-persönlichen Musik seinen eigenen orchestralen Abgesang geschaffen hätte. Insbesondere das finale „**Adagio lamentoso**“, das er selbst gegenüber dem Großfürsten Konstantin als „*der Stimmung eines Requiem nahekommend*“ charakterisierte, lässt kaum eine andere Deutung zu.

Natürlich ist vieles nachträglich in diese Sinfonie hineinspekuliert worden. Doch es gibt brieflich belegte und von Zeitzeugen überlieferte Fakten, an denen man nicht vorbeikommt. Unbestreitbar ist die schwere Schaffenskrise Tschaikowskys, die ihn in den ersten Jahren nach der „Fünften“ am Versuch einer „Sechsten“ zunächst scheitern ließ. Das korrespondiert mit seiner immer wieder aufbrechenden abgrundtiefen Verzweiflung am Leben, die durch die jähe und totale Abwendung seiner langjährigen, ebenso großzügigen wie verständnisvollen Gönnerin Nadeshda von Meck noch verstärkt wurde. Als dann ab Frühjahr 1893

die Sechste Sinfonie dann doch endlich Gestalt annahm, schrieb Tschaikowsky diese todestraurige Musik gleichsam in Trance, wie unter einem inneren Zwang. „*Ich bin des Lebens überdrüssig... Es ist etwas Endgültiges und Hoffnungsloses... und etwas so Gewöhnliches, wie es alle Finali sind...*“ Dazu passt, dass er die Taufe der „Sechsten“ durch seinen Bruder Modest auf den bedeutungsschweren Beinamen „Pathétique“ widerspruchslos akzeptierte. Schon Hugo Riemann^[2] fand, dass dieser – besonders im Zusammenhang mit dem für viele Zeitgenossen geheimnisumwitterten plötzlichen Tod des Komponisten bald nach der Uraufführung am 10. Oktober 1893 – „die Phantasie des Zuhörers in einer bestimmten Richtung, nämlich der des tragischen Pathos, anrege.“

Ungewöhnlich ist die etwa 45 Minuten dauernde „Sechste“ nicht nur aus diesen Gründen. Trotz seiner düsteren Stimmungslage während des Kompositionsprozesses und seiner immer wieder geäußerten Todessehnsucht fand Tschai-

kowsky zu überraschend neuen strukturellen Lösungen. Er suchte und entdeckte neue und individuelle Wege zu einer ganz persönlichen sinfonischen Sprache, die nicht nur seine Freunde und Zeitgenossen, sondern die Zuhörer in aller Welt bis heute im Innersten zu berühren vermag.

Als er sich darüber im Klaren war, dass diese Sinfonie nur mit einem langsamen Satz enden könne, schuf er eine ganz neuartige und originelle Satzanordnung mit einem noch einigermaßen konventionellen Kopfsatz, zwei kontrastierenden, eher tänzerisch bestimmten Mittelsätzen und dem Adagio als Finale. Unkonventionell ist gleichwohl die Durchdringung fast aller Sätze und ihrer Themen mit dem die Sinfonie einleitenden Vorhalts-Motiv, dessen fallende kleine Sekunde die Melodik und damit die Stimmung des ganzen Werkes prägt. Keimartig wirkt es in allen wichtigen Themen der anderen Sätze (bis auf den dritten) als unterschwelliges Todeslamento quasi leitmotivisch fort.

Der erste Satz, ein **Adagio – Allegro non troppo**, folgt trotz mehrfacher Tempo- und Ausdruckswechsel formal einem erweiterten klassischen Sonatensatz-Schema, meisterhaft durchgeführt bis zur Coda in H-Dur mit ihrem choralartigen Bläsersatz über ruhig fortschreitenden tiefen Streicher-Pizzicati.

Dem folgen kontrastierend zwei eher tänzerische Sätze, zunächst ein Walzer-Erinnerungen herauf beschwörendes **Allegro con grazia** im ungewöhnlichen 5/4-Takt. Ihm folgt ein nicht weniger origineller 12/8-Satz im Tempo **Allegro molto vivace**, der in sich Scherzo und Marsch vereinigt. Es beginnt fast harmlos im Stil einer flotten italienischen Tarentella, bis ein von Quartensprüngen bestimmtes Oboenthema an Bedeutung gewinnt, während sich die zwölf Achtel des Anfangs in Triolen über einem Allabreve-Marschrhythmus im Vierviertel-Takt verwandeln. Der vordergründige Glanz dieses Satzes ist düster. Der sich fast zu explosiver Raserei steigende Geschwindmarsch wirkt trotz (oder gerade

wegen) seiner Kraft und Energie nicht befreiend, sondern letztlich unheimlich; früh schon wurde er als „*Parade höllischer Mächte*“ empfunden.

Das finale **Adagio lamentoso** ist in schlichter dreiteiliger Liedform angelegt, deren Themen sämtlich auf verschiedene Weise vom Hauptmotiv des Werkes geprägt sind. So ungewöhnlich wie schon die Tempobezeichnung des Finalsatzes ist vor allem seine Coda, das abschließende Aushauchen des letzten Odems, das Versinken ins absolute Nichts, in tiefstes und am Ende fast nicht mehr wahrnehmbares h-moll. Bis zur Uraufführung der „Sechsten“ war ein derartiger sinfonischer Abgesang unvorstellbar, im Wortsinne unerhört. Was Tschaikowsky mit dieser Verschmelzung von unendlicher Traurigkeit und zugleich anrührender Schönheit gelang, ist einzigartig, und nur ein großer Interpret wie Günter Wand kann einer solchen Musik wirklich gerecht werden.

Günter Wand

Es ist das Ziel dieser posthumen Wand-Edition, mit dem klingenden Vermächtnis der Rundfunk-Aufnahmen des großen Dirigenten Aspekte seines musikalischen Wirkens aufzuzeigen, die von den zu seinen Lebzeiten erschienenen Schallplatten-Publikationen nicht abgedeckt wurden, und mit den besten Aufnahmen aus den verschiedenen Schallarchiven dem heutigen Hörer in digitaler Spitzentechnik eine Vorstellung von der außerordentlichen interpretatorischen Spannweite dieses Dirigenten zu vermitteln.

Geboren am 7. Januar 1912 in Elberfeld, studierte Günter Wand in Köln und München. Schon als Zwanzigjähriger trat er ins Berufsleben ein und lernte sein Handwerk „von der Pike auf“, erst als Korrepetitor der Wuppertaler Oper, dann als Operetten- und Opernkapellmeister in Allenstein/Ostpommern. Weder Nazi noch Anpasser, fand er vier Jahre lang keine seinem Können angemessene Stellung, bis sich ihm 1938 eine Chance in Detmold

bot. Von dort aus holte ihn ein Jahr später der Kölner Intendant als Ersten Kapellmeister an sein großes Opernhaus. Dann kamen Krieg, Bomben, Zerstörung. Das Ende des „Dritten Reichs“ überlebte Wand in Salzburg, erst als Chef des Mozarteum-Orchesters, dann als Musical-Arrangeur des amerikanischen „special service“.

Im Oktober 1945 kam Wand zurück ins total zerstörte Köln, wo er mit dem Wiederaufbau von Oper und Konzert beauftragt wurde. Ein Jahr später wurde er als Deutschlands jüngster Generalmusikdirektor in beiden Ämtern bestätigt, konzentrierte sich aber als Gürzenich-Kapellmeister zunehmend auf sein Orchester. In seinen fast 30 Kölner Jahren machte er es zu einem der besten deutschen Klangkörper. In kühnen Programm-Kombinationen verband er die große klassisch-romantische Musik mit Vergangenheit und Gegenwart, erarbeitete ein Repertoire von Monteverdi und Bach bis Zimmermann und Ligeti. Insbesondere holte er die von den Nazis verbotene „entartete“

Musik nach Deutschland zurück und engagierte sich mit Dutzenden wichtiger Ur- und Erstaufführungen für die junge Generation. Das in der Ära Wand erreichte künstlerische Niveau war einzigartig.

1974 übersiedelte er in die Schweiz und arbeitete von dort aus intensiv mit den Orchestern der ARD, der BBC und von NHK Tokio. Seine 1977 mit dem WDR-Sinfonieorchester begonnene Produktion sämtlicher Bruckner- und Schubert-Sinfonien wurde zum Welterfolg – und zum Beginn seiner Altkarriere. Von 1982-91 war Günter Wand Chefdirigent des NDR-Sinfonieorchesters und blieb als dessen Ehrendirigent auf Lebenszeit aktiv bis zuletzt. Mehrfach preisgekrönte Schallplatten-Zyklen (Brahms und Beethoven) und seine berühmten „Live Recordings“ zeugen von diesen späten Jahren. Zugleich war er „Chief Guest Conductor“ des BBC Symphony Orchestra, hatte sensationelle Auftritte in Tokio und am Pult des Chicago Symphony Orchestra. Wahre Triumphe konnte er auf den Londoner „Proms“ und den Festivals in Edinburgh,

Berlin und Schleswig-Holstein feiern. Außerdem konzertierte er regelmäßig mit den Münchener und, vor allem, mit den Berliner Philharmonikern, mit denen er seine vielleicht schönsten Schubert- und Bruckner-Aufnahmen als „Live Recordings“ umjubelter Konzerte realisierte.

Wands Musizieren berührte durch eine unnachahmliche Balance von werkgetreuer Perfektion, emotionaler Erfüllung, intellektueller Kontrolle, äußerster Sensibilität und spiritueller Durchdringung. „Der Musik dienen“ nannte er seinen Auftrag. Siebzig Jahre lang hat ihn dieser völlig uneitle Mann zu erfüllen versucht. Dabei ist er zu einsamer Größe aufgestiegen, eine weit herausragende Figur in unserer umtriebigen Zeit, sein Name Synonym für höchste musikalische Qualität.

Günter Wand starb im Alter von neunzig Jahren, am 14. Februar 2002, in seinem Haus in Ulmiz, einem kleinen Dorf im Schweizer Kanton Fribourg.

Wolfgang Seifert

The Deutsches Symphonie-Orchester Berlin and its honorary conductor

Not all music lovers are aware that this Berlin orchestra has been renamed twice and has a rather complicated history behind it.

Formed by the American radio station RIAS (Radio in the American Sector) in 1946, the orchestra went under the name "RIAS-Symphonie-Orchester" for exactly ten years. When the Americans decided to relinquish the orchestra, the Germans took it over and, retaining the old initials RSO, it became the "Radio-Symphonie-Orchester Berlin" (RSO Berlin). It was initially assigned to the Berlin regional station Sender Freies Berlin (SFB). The SFB could not finance it alone, so a limited-liability company was formed in which the other shareholders were Berlin, the Federal Republic of Germany and RIAS, which was now under German intendancy. The Radio-Symphonie-Orchester Berlin was maintained in that way until 1993.

However, there was another similarly named radio orchestra in Berlin. Formed in the 1920s, after 1945 the "Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin" (RSB) had passed through Soviet hands to the East German broadcasting services. After the reunification of Germany, it was decided to change the name of the younger "Radio-Symphonie-Orchester Berlin" to "Deutsches Symphonie-Orchester Berlin" (DSO Berlin). Together with the RSB, the Rundfunkchor Berlin and the RIAS Kammerchor, the DSO is today the responsibility of a limited-liability company formed to control the best orchestras of the former East German broadcasting services and the former RIAS, and called "roc GmbH" (Rundfunk Orchester und Chöre).

The shareholders are Deutschlandradio, the governments of Germany and Berlin, and rbb (Rundfunk Berlin-Brandenburg, the successor to SFB).

Ferenc Fricsay was appointed the first principal conductor of the Radio-Symphonie-Orchester Berlin in 1948 and remained until 1954; he held the same post a second time in the period 1959-63. Choosing the young Hungarian turned out to be a stroke of luck, because he greatly raised the level of the orchestra within a short space of time and was connected with a large recording company. Guest appearances with the orchestra were given by such celebrated conductors as Karl Böhm, Wolfgang Sawallisch, George Solti, Otto Klemperer and, in the 1980s, when Riccardo Chailly was principal conductor, Günter Wand. Wand conducted his first RSO concert on April 3, 1983 at the age of 71 and would regularly return to the fine orchestra and grew to esteem it more and more. He remained loyal to the orchestra when it became the DSO under the new principal conductor Vladimir Ashkenazy. Up to 1996 Wand conducted fifteen acclaimed concerts comprising the great music he so loved – works by Beethoven, Brahms, Mozart, Musorgsky, Schubert and Schumann. SFB recorded most of the concerts

in the Philharmonie and the Konzerthaus. In 1993, before the last name change, the press office of the orchestra proudly announced: "Günter Wand, with whom the orchestra has been triumphantly successful, becomes principal guest conductor of the RSO." He was made honorary conductor of the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin three years later.

In the last phase of his life, when his work with the Berliner Philharmoniker intensified, Wand did not want to alternate between the two Berlin orchestras and so to speak become his own rival. He therefore increasingly concentrated on the Berliner Philharmoniker and the Bruckner series, the completion of which was prevented by his death in February 2002.

To complete the documentation of Günter Wand's work in Berlin, this new 8-CD box has been released by PROFIL HÄNSSLER to complement and build upon their successful first DSO series in the GÜNTER WAND EDITION.

Vol. 3 (CD 5)

Günter Wand conducts

Mozart and Tchaikovsky

RSO concert of September 18, 1988
in the Philharmonie

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Symphony no. 40 in G minor K550

- | | |
|-------------------------|------|
| 1. Molto Allegro | 8:18 |
| 2. Andante | 8:17 |
| 3. Menuetto. Allegretto | 3:33 |
| 4. Allegro assai | 5:33 |

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)

Symphony no. 6 in B minor op. 74
"Pathétique"

- | | |
|-------------------------------|-------|
| 5. Adagio. Allegro non troppo | 17:10 |
| 6. Allegro con grazia | 8:12 |
| 7. Allegro molto vivace | 8:42 |
| 8. Adagio lamentoso | 10:41 |

Total time: 70:31

Wolfgang Amadeus Mozart

Günter Wand and his musical lodestar

Even as a young man, Wand not only liked conducting Mozart at the Cologne Opera but did it so well that in 1941, when he was only twenty-nine, he and not the well-established general music director was entrusted with conducting the gala premiere of *The Magic Flute* at the old Cologne Opera to mark the 150th anniversary of Mozart's death. Using the great hall of the University as a makeshift venue, he opened his first postwar season in 1945/46 with the same opera, and it marked the beginning of his work to re-establish the Cologne Opera. And it was with another mature Mozart opera, *Così fan tutte*, that Günter Wand took leave of his opera audiences in Cologne in 1967, when it had become impossible for him to continue working with the opera management. That vocally and instrumentally beautifully balanced performance in an almost painfully cheerful mood greatly impressed the press and was an unforgettable and moving experience for most of the audience and listeners at home.

Wand's affinity with Mozart also characterized his concert programmes right from the start of his time as director of the Cologne Gürzenich Orchestra, and continued to bear fruit in his old age, when he was honorary conductor of the NDR Symphony Orchestra in Hamburg. In Cologne, in addition to the popular symphonies and concertos (with soloists like Clara Haskil, Wilhelm Kempff and Wolfgang Schneiderhan), he also several times featured Mozart's sacred works in his programmes with the aid of the Gürzenich Choir. Wand's intense involvement with Mozart extended to the serenades, divertimenti and dances, which he also loved very much and frequently introduced in interesting combinations into his programmes.

Wand always had an infallible sense of how perfectly the artistic idea and its musical execution were in agreement in Mozart's works. Mozart wrote only as many notes as were necessary, never one too many. And that was how Günter Wand, a dependable trustee of the mu-

sical text and relentless perfectionist, conducted his Mozart, simply and without waste, with vital rhythms and unerring tempos, with blissful warmth – indeed, with burning intensity.

He had all his life seen Mozart as his "musical lodestar", in whom "all proportions and parameters, the relationships between form and content, between the duration of the work and the individual movements, between tempo and dynamics, between macrostructure and microstructure are in agreement" and where "the means applied always correspond quite precisely with the statement."

Günter Wand was particularly fascinated by the almost inexplicable contradiction between Mozart's short but very active life and the immense number of utterly beautiful works he created – works that had mostly taken shape completely in his head before he wrote them down. For Wand, that phenomenon was "a kind of proof of God's existence."

Symphony no. 40 in G minor K550

In terms of musical sociology, Mozart particularly exemplified the change between Haydn and Beethoven from the musician who served aristocratic courts to the freelance artist.

The tragedy in Mozart's life was that although by moving to Vienna in 1781 he had succeeded in emancipating himself from both his father and the employ of the prince-bishop of Salzburg, thus liberating his artistic imagination and individualizing the established formal canon, he did not manage to establish himself socially or economically. Mozart's initial success in Vienna as a composing virtuoso pianist had soon reached a turning-point. He was suddenly no longer *à la mode*, and the Viennese blithely turned to other idols. At the latest, the revolutionary *Figaro* (1786) caused aristocratic society to turn against Mozart. The Viennese did not like his operas, though they were enthusiastically acclaimed in Prague, and the success of his "academies" -

like the number of his pupils – declined so rapidly that Mozart hardly composed any more piano concertos. He paid dearly for his artistic integrity, which did not permit him to lower his standards, and became increasingly isolated and impoverished. The success of *The Magic Flute* came too late to save him. Mozart died ill and poverty-stricken in 1791, just ten years after his happily optimistic arrival in Vienna.

It can hardly be doubted that he wrote his most important compositions in nearly every genre in that decade. That is proved not least by his three great final Symphonies K543, K550 and K551, composed between June 26 and August 10, 1788. Why did he then stop writing symphonies, although he still had three years to live? It is improbable (and out of keeping with eighteenth-century mentality) that Mozart felt he had run out of ideas. It seems more likely that he wrote no more symphonies because of a lack of commissions and performance opportunities. Yet why did Mozart write his last

three symphonies in such rapid succession? There is no evidence that they had been commissioned or were intended for particular "academies" (concerts at his own expense). The prevailing opinion during the Romantic era was that Mozart wrote these symphonies for himself, but more recent research has shown that they were possibly performed on separate occasions during his lifetime. The idea is supported by the fact that the three works differ in instrumentation. In the G minor Symphony Mozart added clarinet parts and altered the oboe parts accordingly. That is evident in the autograph and suggests two different performances. The second version was perhaps performed at an academy of the Tonkünstler-Societät (a concert society) in April 1791; it contained "a large symphony" by Mozart, for which clarinetists were especially engaged, but that is all we know. We do however know of two planned academies which Mozart actually held - one in Vienna in 1788, the other in Frankfurt on October 15, 1790 - in the hopes of reducing his terrible financial

difficulties. The actual programmes of the two concerts are not known, but there are indirect hints of what they contained. It is possible to ascribe one symphony (K543?) to the academy in Vienna and two to the one in Frankfurt ("a large symphony by Herr Mozart" at the beginning and "a symphony" at the end). They could have been the two last works, perhaps in reverse order (K551 and K550). It is precisely this endless speculation in the absence of explicit information which has given added emphasis to these two culminating symphonic works.

Mozart's use of the key of G minor in the Symphony K550 (often called "great" to distinguish it from the "little" Symphony in G minor K183 of 1773) and in other works characterizes the dark and gloomy side of his emotions, which can be resigned, but also manly and aggressive, as in the main section of the minuet and in the final movement.

In terms of texture, the work is almost as intimate as chamber music. It lacks the

pomp of trumpets and kettledrums, and originally omitted even the lustre of the clarinets that Mozart added later. The violas are divided right at the start of the first movement, and even the horns, which were usually heard in pairs, are used individually. The darker sound is in keeping with the persistently gloomy mood of almost all the movements and is reinforced in the final movement.

The *Allegro molto* opening movement is dominated by the dualism of the restlessly agitated running quaver motion in the manner of a prelude and the insistent principal theme comprising three descending semitone motifs and a rising sixth (like sighs and a question), in contrast to which the quieter subsidiary theme loses in significance in the development and recapitulation. The principal theme is almost exclusively developed in concentrated, very intense manner and reduced to its basic elements. Hammering counter-rhythms, strident suspensions in the winds and rapid modulations characterize the wild chase

through motivic fragments and keys. It is brought to a temporary halt only at a dominant pedal point before the onset of the recapitulation, which then seems almost like a second development section.

The E flat major *Andante*, whose principal theme is introduced imitatively, brings the first emotional brightening. Its combination of melody with suspended notes in the violins, constantly striding basses and a contrasting demisemiquaver motion gives it a restrained, hovering grace.

The *Menuetto. Allegretto*, again in G minor, could not be further removed from the original courtly dance. Conceived symphonically, it is full of rhythmic energy. In addition to the unconventional syncopation, the close meshing of voices and the dry accents underline the masculine character of the movement, interrupted briefly only by the G major Trio in stylized folk idiom.

The concluding *Allegro assai* uses an aggressively ascending "Mannheim rocket theme" but returns, in spite of that reference to a tradition the young Mozart admired, to the gloomy mood of the opening movement, not in a melancholy and resigned manner, but rather aggressively and - like the downfall of the condemned Don Giovanni - defiantly rebellious. With its bold leaps, the imperious unison at the beginning of the development section introduces a motivic confrontation that is incomparable in its powerful tension and passion.

Pyotr Ilyich Tchaikovsky

Having Mozart as his lodestar at no time prevented Günter Wand from turning his attention towards other great composers with whose works he could identify. He conducted the Russian Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Symphonies nos. 4, 5 and 6 at an early stage in his career. In his late phase, Wand conducted almost exclusively the two last symphonies, which are brilliant works, fascinating in both content and structure.

The Sixth Symphony seems to deal with fate still more powerfully than its predecessor. It is almost as if Tchaikovsky, anticipating his early end, conceived this great, personally revelatory music as his own orchestral swansong. Especially the *Adagio lamentoso* final movement, which he himself characterized to the Grand Duke Constantine as "approaching the mood of a Requiem", hardly permits of another interpretation.

Much has naturally been read into this symphony subsequently. Yet there exists evidence in correspondence and facts delivered by contemporary witnesses that cannot be ignored. It is indisputable that Tchaikovsky was in a serious creative crisis, which in the years immediately following the Fifth Symphony caused him to fail in his attempts to write the Sixth. He suffered repeated bouts of abysmal despair, exacerbated by the sudden rift between him and Nadezhda von Meck, his generous and understanding patron of many years' standing. When at last the Sixth Symphony began

to take shape in the spring of 1893, Tchaikovsky wrote the deathly sad music in a trance as it were, driven by inner compulsion. "I am weary of life ... It is a final and hopeless thing ... and as ordinary as all finales are ..." He accordingly did not object to his brother Modest's idea of assigning the epithet "Pathétique" to the Sixth Symphony. For many contemporaries, the composer's sudden death just nine days after the premiere on October 10, 1893 was shrouded in mystery. Particularly in that context, Hugo Riemann (1849-1919), the most important German music historian of the nineteenth century and a contemporary of Tchaikovsky's, felt that the epithet "steered the listener's imagination in a definite direction - that of tragic pathos."

The Sixth, which lasts about 45 minutes, is unusual not only in that respect. In spite of his depressed state of mind during the process of composition and his repeated avowals of longing for death, Tchaikovsky hit on surprising new structural solutions. He sought and discovered

new and individual ways to develop a quite personal symphonic language that had the power to touch the hearts of his friends and contemporaries; it still has that power over listeners across the world.

When he realized that this symphony could only end with a slow movement, he decided on a quite new and original sequence of movements: an opening movement which is to some extent conventional, two contrasting, rather dance-like middle movements and an *Adagio* final movement. Equally unconventional is the way almost every movement and theme is pervaded by the introductory motif of the first movement; its falling minor second dominates the melodies of the entire work and thus its mood. It is seminal to all the important themes of the other movements except the third - a subliminal lament acting as a kind of leitmotiv.

In spite of repeated changes in tempo and expression, the first movement,

Adagio - Allegro non troppo, is in extended sonata first-movement form that leads in masterly fashion to the coda in B major, with its chorale-like wind writing over peacefully descending pizzicato scales in the bass strings.

There follow two contrasting dance-like movements, the first in unusual 5/4 time, *Allegro con grazia*, conjuring up reminiscences of a waltz. The ensuing *Allegro molto vivace* is in no less original 12/8 time and combines scherzo and march. It begins more or less innocently in the style of a brisk Italian tarantella, until an oboe theme dominated by leaps of a fourth gains in significance, while the opening 12/8 time changes into triplets over an alla-breve march rhythm in 4/4 time. Despite the movement's superficial brightness, the mood is gloomy. In spite of (or precisely because of) the power and energy with which it mounts to explosive fury, the effect of the quick march is ultimately uncanny, not liberating; contemporaries soon dubbed it a "parade of hellish forces".

The final *Adagio lamentoso* movement is in simple ternary song form and uses themes that all contain the principal motif of the work in various forms. Just as unusual as its being a slow movement is the coda it leads into, which is like the expulsion of the last breath and the descent into absolute nothingness, in darkest and finally almost imperceptible B minor. A symphonic swansong of this kind was unimaginable before the premiere of the Sixth Symphony. The way Tchaikovsky fused endless sadness and moving beauty in this work is a unique achievement and one to which only a great interpreter like Günter Wand can do full justice.

Günter Wand

Born in Elberfeld (now part of Wuppertal) on January 7, 1912, Günter Wand was educated in Cologne and Munich. His career began at the age of twenty, when he began learning his job "from the ground up", first as rehearsal pianist at the Wuppertal Opera, then as operetta and opera conductor in Allenstein, East Prussia. Neither a Nazi nor a time-server, it took him four years to find a post worthy of his abilities, that of chief conductor in Detmold in 1938. A year later, the director of the Cologne Opera recruited him as Principal Conductor. Then came war, bombs, destruction. Wand witnessed the end of the Third Reich in Salzburg, where he was head of the Mozarteum Orchestra; he later worked as musical arranger to the American "Special Service".

Wand returned in October 1945 to a totally destroyed Cologne, where he was given the job of rebuilding operatic and concert life. He was confirmed in office in both fields a year later as Germany's



youngest General Music Director, but as Gürzenich Kapellmeister increasingly concentrated on his orchestra, which over the space of 30 years in Cologne he turned into one of the best in the country. He pursued ambitious programme combinations linking the great works of the Classical and Romantic eras with early and contemporary music, building up a repertoire stretching from Monteverdi and Bach to Zimmermann and Ligeti. He was particularly concerned to repatriate the "degenerate music" banned by the Nazis and committed himself to dozens of world and national premieres for the young generation. The artistic level attained during the "Wand era" was exemplary.

He moved to Switzerland in 1974 and worked intensively from there with the orchestras of the ARD (German public broadcasting), the BBC and NHK Tokyo. His recordings of all the Bruckner and Schubert symphonies with the WDR Symphony Orchestra, begun in 1977, were a worldwide success and marked the

start of his "third-age" career. From 1982 to 1991, Günter Wand was Principal Conductor of the NDR Symphony Orchestra and remained active, as its honorary conductor for life, until the last. Several prizewinning CD cycles (Brahms and Beethoven) and his famous "live recordings" attest to the vigour of this "late" period. At the same time he was Chief Guest Conductor of the BBC Symphony Orchestra, made sensational appearances in Tokyo and wowed US audiences at the rostrum of the Chicago Symphony Orchestra. He celebrated outright triumphs at the Proms in London's Royal Albert Hall and at the festivals in Edinburgh, Berlin and Schleswig-Holstein. He was also to be regularly heard in concert with the Munich and, memorably, the Berlin Philharmonic, with whom he realized what may be his finest accounts of Schubert and Bruckner symphonies as "live" recordings of acclaimed concerts.

Wand's music-making moved those who heard it with its impeccable balance of

perfection coupled with faithfulness to the original, emotional fulfilment, intellectual control, utmost sensitivity and spiritual penetration. He described his mission as "serving music", a cause to which this totally unpretentious man remained committed for seventy years. He rose to be one of the true "greats" of the twentieth century, a figure standing head and shoulders above our restless times, his name synonymous with the highest musical quality.

Günter Wand died at the age of ninety, on February 14, 2002, in his house in Ulmiz, a little village in the Swiss canton of Fribourg.

Wolfgang Seifert

Translation: J & M Berridge

[1] Die Abkürzung steht für „Rundfunk-Orchester und Chöre GmbH“ mit den Gesellschaftern DeutschlandRadio, Bundesrepublik Deutschland, Land Berlin und rbb (als Nachfolgesender des SFB).

[2] 1849-1919, bedeutendster deutscher Musikhistoriker des 19. Jahrhunderts und Zeitgenosse Tschaikowskys.