GÜNTER WAND

Profil

Edition Günter Hänssler

Günter Wand-Edition

Volume 16

WOLFGANG AMADEUS MOZART

CONCERTO
D MINOR FOR PIANO
AND ORCHESTRA K466

RICHARD STRAUSS

VIER LETZTE LIEDER
CONCERTO NO. 1
E FLAT MAJOR FOR HORN
AND ORCHESTRA OP. 11

Rudolf Firkusny, piano
Martina Arroyo, soprano
Hermann Baumann, horn
Kölner Rundfunk-
Sinfonie-Orchester

WDR THE COLOGNE BROADCASTS

Günter Wand, Mozart und Strauss

Dieser universelle Dirigent, der im Alter vielleicht zu sehr auf die Rolle als Bruckner- und Schubert-Spezialist festgelegt wurde, verehrte Wolfgang Amadeus Mozart lebenslang als seinen musikalischen Leitstern. Mozarts kompositorisches Prinzip, keine überflüssige Note zu schreiben, sondern gerade nur so viele wie für ein bestimmtes Stück notwendig, verwandelte er als Interpret in seinen kategorischen Imperativ. Dem Orchester übermittelte er stets nur die wirklich notwendigen Zeichen, vermied jede überflüssige Gestik oder gar wichtigtuerische Maestro-Attituden. Völlig uneitel, fühlte sich Wand (»*Ich bin komponistengläubig*«) immer im Dienst der Musik, zur Werktreue verpflichtet und nicht, wie manche seiner Berufskollegen, zu eitler Selbstdarstellung. Das galt nicht nur für seine Mozart-Aufführungen, sondern ganz allgemein für jedes seiner Programme.

Natürlich spiegelte sich Günter Wands Liebe zu seinem musikalischen Leitstern auch in seiner Aufführungsstatistik. Im Laufe seiner 70 aktiven Jahre am Pult dirigierte er Hunderte von Mozart-Programmen – Opern, Sinfonien, Konzerte, Serenaden, Litaneien, Vespern und Messen. Der zeitliche Schwerpunkt lag in den frühen und mittleren Jahren. Bereits 1941, da war der Erste Kapellmeister der Kölner Oper noch keine dreißig Jahre alt, vertraute ihm sein Intendant zum 150. Todestag Mozarts die Neueinstudierung und Festaufführung der »Zauberflöte« an, was eigentlich Chefsache gewesen wäre. Unmittelbar nach dem Krieg dirigierte der gerade kommissarisch zum Opern- und Konzertchef Kölns Berufene als seine erste Premiere wieder diese Mozart-Oper, und seinen von widrigen Klüngeleien erzwungenen Abschied vom Kölner Opernpult beging er 1967 mit »Cosi fan tutte«. Zwei Jahre später dirigierte er in der Frankfurter Oper, wohin ihn Intendant Christoph von Dohnányi als geehrten Gast wiederholt einlud, einen von der Kritik hoch gelobten »Don Giovanni«.

Einen entsprechenden Platz nahm Mozart auch in den Konzerten und Rundfunk-Aufnahmen ein. Allein mit dem Gürzenich-Orchester nahm Günter Wand während seiner fast 30jährigen Kölner Amtszeit 38 verschiedene Mozart-Kompositionen insgesamt 71mal ins Programm. Auch später, als er als Chef- und Ehrendirigent des NDR-Sinfonieorchesters mit Beethoven, Brahms, Bruckner und Schubert neue Schwerpunkte setzte, hinterließ er der Nachwelt wunderbar gelungene Studio-Aufnahmen und »Live Recordings« der großen Mozart-Konzerte und -Sinfonien.

Günter Wands Beziehung zu Richard Strauss ist von anderer Art, nicht so allgemein und universell wie seine Mozart- und Schubert-Verehrung, doch ebenfalls intensiv. Sie ist auf ganz bestimmte Werke und Werkgruppen konzentriert, zu denen er schon früh eine starke Affinität entwickelte. 1943 studierte er an der Kölner Oper zum ersten Mal »Ariadne auf Naxos« ein, bei deren festlicher Premiere aus Anlass des 75. Geburtstags von Richard Strauss natürlich er (und nicht der Chefdirigent) am Pult stand. Diese kammermusikalisch-feine Oper liebte Günter Wand außerordentlich, nicht nur, weil er später durch dieses Werk seine zweite Frau, die Koloratursopranistin Anita Westhoff, als bezaubernde Zerbinetta kennengelernt hatte. Das war in seiner ersten Nachkriegs-Spielzeit 1945/46. Einige Jahre später hat er diese Oper nochmals neu in Köln herausgebracht.

In den Gürzenich-Konzerten nimmt sich die Strauss-Statistik, entsprechend der geringeren Zahl von Kompositionen dieses Komponisten, relativ bescheiden aus; aber es sind immerhin 16 Strauss-Programme verzeichnet, in denen sich Wand auf die ihn faszinierenden frühen sinfonischen Dichtungen konzentrierte, doch auch das Hornkonzert op.11 und zweimal die wunderschönen »Vier letzten Lieder« dirigierte.

Wolfgang Amadeus Mozart
Konzert d-moll für Klavier und Orchester KV 466

Die Zahlenangaben darüber, wie viele Klavierkonzerte Mozart komponierte, weichen voneinander ab. Häufig wird die Zahl 27 genannt, und das d-moll-Konzert wäre nach dieser Zählart die Nummer 20. Doch das ist irreführend, weil sowohl die Konzerte für zwei und drei Soloklaviere mit Orchester als vor allem die frühen Schülerarbeiten des Elfjährigen unter Aufsicht des Vaters und die Übertragungen des Fünfzehnjährigen von drei Klaviersonaten Johann Christian Bachs nicht in die Reihe der »richtigen« 21 Klavierkonzerte Mozarts gehören. Die ersten sechs davon entstanden ab 1773 noch in Salzburg, die anderen ab 1781 in Wien.

Die Übersiedlung in die Donaumetropole befreite Mozart zwar mit einem Schlage aus der salzburgischen Enge und dem fürstbischöflichen Frondienst, aber er musste sich nun als freier Künstler durchschlagen. Eine Generation vor Beethoven war das fast unmöglich, und letztendlich ist er auch gescheitert, weil er nicht wie dieser von einer Gruppe von Mäzenen des Hochadels unterstützt wurde. In den ersten Jahren freilich war Mozart als Pianist höchst erfolgreich. Hauptsächlich damit verdiente er seinen Lebensunterhalt. Er unterrichtete und glänzte als Virtuose in gelegentlichen Hauskonzerten, vor allem aber in eigenen (d. h. auf eigene Rechnung veranstalteten) »Akademien« oder in solchen anderer Musiker, in denen er als Interpret eigener Konzerte auftrat. Bei aller Genialität und Originalität seiner Einfälle hielt er sich zunächst im Rahmen der gesellschaftlich-musikalischen Konventionen. In einem Brief an seinen Vater heißt es: »Die Concerten sind eben das mittelding zwischen zu schwer und zu leicht, sehr brillant, angenehm in die Ohren, natürlich, ohne in das leere zu fallen. Hie und da können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so, dass die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen ohne zu wissen warum.« Das ging einige Jahre recht gut, und er komponierte Konzert auf Konzert. Als sich aber mit zunehmender kompositorischer Reife (in der Zeit der späten großen Opern) Mozarts musikalische Sprache auch in seinen Klavierkonzerten vom Konventionellen abwandte und in die Bereiche individueller Subjektivität vorstieß, wurde seine Musik bald als »zu schwer« und »zu dissonanzenreich« kritisiert. Das anfängliche Publikumsinteresse am Pianisten und Klavierkomponisten Mozart ließ deutlich nach – mit entsprechenden materiellen Konsequenzen.

Mozarts vielleicht bedeutendstes und gewichtigstes Klavierkonzert in einer Moll-Tonart (es gibt daneben nur noch das ein Jahr später geschriebene c-moll-Konzert KV 491) komponierte er im Alter von gerade 29 Jahren. Er spielte es erstmals am 11. Februar 1785 in Wien. Zu seinen Lebzeiten wurde das Werk nicht gedruckt; die Erstausgabe erschien erst 1796 nach seinem Tod. Aber es ist das einzige seiner Klavierkonzerte, das im gesamten 19. Jahrhundert einen festen Platz in den Konzertprogrammen behauptete. Beet-

hoven war von diesem Werk so beeindruckt, dass er sogar eigene Kadenzen für die Ecksätze schrieb. Kein Wunder, denn in seiner Grundhaltung von Leidenschaft und Erregtheit schlug Mozarts erstes Moll-Konzert verwandte Saiten bei ihm an.

Erstmals tritt hier die Distanzierung von der Konvention unverhüllt zutage. Es ist, als ob die leidenschaftlich-dämonische d-moll-Welt des »Don Giovanni« plötzlich in die Sphäre des Gesellschaftlich-Verbindlichen einbricht. Mozart ersetzt in diesem Konzert den stilistischen Mittelweg, mit dem er es bisher Kennern und Liebhabern gleichermaßen recht zu machen verstand, durch das Moment des Bekenntnishaften. Unvermittelt schlägt er einen ernsteren, radikal subjektiven Ton an, ornamentale Brillanz wandelt sich zum gleichberechtigten, dramatischen Dialog zwischen Klavier und Orchester. Mit anderen Worten: in die Konzertform wird stärker als bisher das sinfonische Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit eingeführt, was zu einer neuartigen Vereinheitlichung der Struktur führt und das Wechselspiel zwischen Solist und Orchester auf eine neue Stufe eindringlichen Dialogs hebt.

Im Ablauf der drei Sätze wird vor allem der Grundkonflikt zwischen rebellischer Intention und geflissentlicher Anpassung thematisiert, am stärksten im ersten (Allegro). Schon die Einleitung mit dem Bassmotiv unter den dramatisch pochenden Streicher-Synkopen ist voller ungewöhnlicher Impulse. Erst im forte erklingenden Tutti erweist sich das einleitende Bassmotiv als Hauptthema, das jedoch – und das bezeichnet den scharfen Antagonismus zwischen Soloinstrument und Orchester – nicht vom Klavier aufgegriffen wird. Vielmehr wird es mit einem völlig neuen Thema zum Widerpart des Orchesters, das seinerseits weder das erste Thema des Klaviers noch die zweite Hälfte des zweiten Themas übernimmt. Soloinstrument und Orchester markieren mit ihrer unterschiedlichen Thematik eine neuartige Dialektik der Sonatensatzform. In der Durchführung verschärft er noch die in der Exposition entwickelten Gegensätze, für die – wie Alfred Einstein schreibt – »auch die Reprise keine Lösung« bringt. Es ist, so meint der große Mozart-Forscher, »als ob die Furien sich lediglich ermüdet, aber immer noch grollend zur Ruhe legen, bereit, in jedem Augenblick wieder aufzufahren.« [1]

Sehr kantabel setzt danach der zweite Satz (Romanze) mit einem wunderbar milden B-Dur-Thema ein, eine fast idyllisch verklärte Aufhellung der düsteren, balladesken Stimmung des Anfangssatzes. Doch im toccatahaften Mittelteil wird diese Stimmung plötzlich aufgesprengt, und erregte Triolen beherrschen das Feld, ehe der Satz zu seinem empfindsamen Anfang zurückfindet.

Der Finalsatz (Rondo. Allegro assai) beginnt mit einem unvermittelt auffahrenden »Raketenthema«, gelangt aber schließlich zum Ausgleich zwischen individueller Leidenschaftlichkeit und konventioneller Konzertform. Die energischen Impulse des Hauptthemas vermindern sich allmählich, ändern ihren Duktus, Soloklavier und Orchester kommen sich näher. Die Coda wirkt als liebenswürdiger, spielerisch heiterer und virtuos brillanter Schluss des Werkes, das so bedrohlich-düster begonnen hat. Dass diese Verbeugung vor der Konvention, die dem Komponisten den verdienten Erfolg sicherte, vielleicht nicht so ganz ernst gemeint war wie sein genereller Vorstoß in musikalisches

1 Alfred Einstein: Mozart, sein Charakter, sein Werk, Zurich and Stuttgart 1953

Neuland, geht aus dem Geschick hervor, mit dem er die Schlussdissonanz des Soloparts (ein arger Regelverstoß) in den bekräftigenden Tonika-Dominent-Akkordschlägen der letzten Takte untergehen ließ.

Richard Strauss · Vier letzte Lieder

Als Richard Strauss im September 1949 starb, konnte er auf ein langes erfülltes Leben zurückblicken. Als Dirigent von keinem geringeren als Hans von Bülow ausgebildet, eroberte er die Pulte der großen Orchester, Opernhäuser und Festivals. Er begann früh zu komponieren und wurde vor und um 1900 mit Orchesterwerken, allen voran den sinfonischen Dichtungen bekannt und berühmt. Dann kam die lange Periode des Opernkomponisten Strauss, vom revolutionären Durchbruch mit »Salome« 1905 bis zu den abgeklärten Spätwerken der vierziger Jahre, der »Liebe der Danae« und »Capriccio«. Dazwischen Welterfolge wie der »Rosenkavalier«, »Ariadne auf Naxos«, »Frau ohne Schatten« und »Arabella«, immer einmal wieder ein Instrumentalwerk, viele Lieder. Vergleichbare Großwerke hat er nach dem Krieg nicht mehr komponiert. Aber mit den »Metamorphosen für 23 Solostreicher« und den »Vier letzten Liedern« für hohe Singstimme und Orchester hat er zwei Alterswerke von einsamem Rang geschaffen. Sie heben sich weit ab von den kompositorischen »Handgelenksübungen«, wie Strauss die Gelegenheitswerkchen nannte, mit denen er sich in den letzten Jahren vor seinem Tod beschäftigte.

Der vielleicht schönste Liederzyklus des Komponisten, die »Vier letzten Lieder«, ist von ihm nicht als geschlossenes Werk in vier Teilen konzipiert worden. Die Lieder wurden ohne programmatischen oder gedanklichen Zusammenhang und zeitlich relativ weit auseinander liegend komponiert. Wie immer, ließ sich Strauss von der poetischen Stimmung der Gedichte inspirieren. Zuerst vertonte er das Eichendorff-Gedicht »Im Abendrot« (1946/47), dann 1948 die drei Gesänge nach Gedichten von Hermann Hesse: »Frühling«, »Beim Schlafengehen« und zuletzt »September« (seine letzte vollendete Komposition). Veröffentlicht und uraufgeführt wurden die Lieder erst nach dem Tod von Richard Strauss, 1950 in London durch Kirsten Flagstad und Wilhelm Furtwängler, doch in ganz anderer Ordnung. Vorangestellt wurden die Hesse-Vertonungen mit »September« an zweiter Stelle; zum Schluss erst erklang das Eichendorff-Lied. Das Wunder ist, dass die »Vier letzten Lieder«, der Schwanengesang des Meisters, in dieser neu geordneten und bis heute beibehaltenen Reihenfolge als geschlossene Einheit wirken, deren Abfolge textlich und musikalisch Sinn macht.

Diese Gesänge mit Orchester sind ein bewusstes Abschiednehmen des Komponisten von der Welt, in der er rauschende Erfolge als Komponist wie als Dirigent erlebt hatte, aber mit dem totalen Krieg auch die Vernichtung nicht nur »seiner« geliebten Opernhäuser in Berlin, Dresden, München und Wien, sondern praktisch aller menschlichen und kulturellen Werte.

Schmerz und Trauer darüber hatte Strauss bereits 1945 in seinen ergreifenden »Metamorphosen« auf unnachahmliche Weise musikalisch ausgedrückt, in diesem einzigartigen Klagegesang von den Dimensionen eines Brucknerschen Adagios, entwickelt aus dem Trauermarsch-Thema der »Eroica« in wahrhaft meisterlicher polyphon-variativer Vielstimmigkeit.

Ganz anders verfährt er in den letzten Liedern. Zwar beschäftigt ihn schon das eigene nahe Ende, das für den 84-jährigen jedoch keine Schrecken mehr hat. Aber er komponiert nicht nochmals das Sterben wie in »Tod und Verklärung« (obwohl er daraus zitiert), sondern nimmt Abschied von einer in den Schrecken des Kriegs versunkenen Welt der Schönheit, die er mit erstaunlicher Intensität noch einmal musikalisch heraufzubeschwören versteht wie kein anderer. Wie Strauss die Inhalte dieser Lieder – das Abendrot, die Müdigkeit, den Nachttraum, die Dämmerung – als Symbol für das unendlich langsam dahin sinkende Leben auf geniale Weise melodisch, harmonisch und klanglich fasst, zeigt ihn ganz am Ende seines Lebens nochmals in voller Schaffenskraft, fast als ob der »Rosenkavalier«-Komponist auferstanden wäre. Doch die musikalische Schönheit dieser Gesänge ist reifer, sie berührt schmerzlicher, weil die Vergänglichkeit in jedem Takt unüberhörbar durchschimmert.

Frühling
(Hermann Hesse)

In dämmrigen Grüften
träumte ich lang
von deinen Bäumen und blauen Lüften,
von deinem Duft und Vogelsang.

Nun liegst du erschlossen
in Gleiß und Zier,
von Licht übergossen
wie ein Wunder vor mir.

Du kennest mich wieder,
du lockest mich zart,
es zittert durch all meine Glieder
deine selige Gegenwart!

September
(Hermann Hesse)

Der Garten trauert,
kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt
nieder vom hohen Akazienbaum.
Sommer lächelt erstaunt und matt
in den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen
bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.
Langsam tut er die großen
müdgewordnen Augen zu.

Beim Schlafengehen
(Hermann Hesse)

Nun der Tag mich müd gemacht,
soll mein sehnliches Verlangen
freundlich die gestirnte Nacht
wie ein müdes Kind empfangen.

Hände, laßt von allem Tun,
Stirn, vergiß du alles Denken,
alle meine Sinne nun
wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht
will in freien Flügen schweben,
um im Zauberkreis der Nacht
tief und tausendfach zu leben.

Im Abendrot
(Joseph von Eichendorff)

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand:
Vom Wandern ruhen wir beide
Nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachträumend in den Duft.

Tritt her und laß sie schwirren,
Bald ist es Schlafenszeit,
Daß wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede!
So tief im Abendrot,
Wie sind wir wandermüde –
Ist dies etwa der Tod?

Konzert Nr. 1 Es-Dur für Horn und Orchester op. 11

Vermutlich waren es Horntöne des Vaters, die dem Kleinkind Richard Strauss erste musikalische Eindrücke verschafften. Franz Strauss, der viel gerühmte Erste Hornist der Münchner Hofkapelle, den Hans von Bülow im Vergleich mit dem berühmten Geiger den »Joachim des Waldhorns« nannte, übte und musizierte natürlich auch zuhause. Er war ein bemerkenswerter Mann, geradlinig bis zur Starrköpfigkeit, aber ein exzellenter Musiker. Sein Ideal waren die Klassiker und deren Nachfolger: Haydn, Mozart, Beethoven, allenfalls noch Mendelssohn, später auch Brahms. Der »neu-deutschen Schule« und ihren Protagonisten Wagner und Liszt stand er hingegen äußerst kritisch, ja feindlich gegenüber. Doch als unentbehrliches Mitglied der Hofkapelle musste er bei den Münchner Wagner-Uraufführungen unter Hans von Bülow (»Tristan« und »Meistersinger«) mitwirken und später, auf Anforderung der »Parsifal«-Dirigenten Hermann Levi, sogar im Bayreuther Festspiel-Orchester. Und so stieß er 1882 im »mystischen Abgrund« zwar widerwillig, aber – zur Genugtuung Wagners – meisterhaft ins Horn. Dennoch änderte sich die Abneigung dieses bajuwarischen Starrkopfs gegen den Bayreuther Meister nicht; als sich bei der Nachricht vom Tod Wagners das gesamte Münchner Hoforchester zu dessen Ehren von den Stühlen erhob, blieb Franz Strauss als einziger sitzen.

Den heranwachsenden und bald als hochbegabt erkannten Richard versuchte er in seinem Sinne musikalisch-stilistisch zu beeinflussen und zu erziehen, fand zunächst auch entsprechende Lehrer und hatte, wie die ersten Kompositionen von Richard bezeugen, damit auch Erfolg. Die Frühwerke des jungen Genies bewegten sich zunächst nur im vorgegebenen klassizistischen Rahmen, vermochten diesen aber bereits virtuos auszufüllen. Noch war nicht abzusehen, dass Richard Strauss einmal mit seinen sinfonischen Dichtungen und Opern die vom Vater so gehasste neudeutsche Schule ins 20. Jahrhundert fortführen würde.

Ein besonders schönes Beispiel für den „frühen Strauss“ ist sein erstes Hornkonzert, noch weit entfernt von Don Juans Abenteuern, Till Eulenspiegels lustigen Streichen, Salomé’s und Elektras Ekstasen oder der zweideutigen Walzerseligkeit des Ochs von Lerchenau. 1882 entstand es zunächst in einer Version

mit Klavierbegleitung. Orchestriert und verlegt wurde es etwas später als op. 11. Das war das Geburtstagsgeschenk des Abiturienten Strauss an den verehrten Vater, der mit diesem frischen, stil- und formsicher konzipierten und ausgearbeiteten Stück Musik höchst zufrieden war und gern den Solopart blies. Öffentlich uraufgeführt wurde es allerdings nicht durch Vater Strauss in München, sondern vom Hornisten Gustav Leinhos mit der Meininger Hofkapelle unter der Leitung des Wagnerianers Hans von Bülow 1885 in Meiningen. Dort wurde der junge Strauss auch vom Hofkapellmeister unter die Fittiche genommen, erhielt Dirigier-Unterricht und konnte erste Pult-Erfahrungen mit den »Meiningern« sammeln, die eines der besten Orchester jener Zeit waren.

Das Hornkonzert op. 11 ist ein kurzes, unproblematisches Werk, für den Hörer leicht zugänglich und für den Solisten sehr effektiv, weil es ihm erlaubt, mit (fast) allen Möglichkeiten des Instruments von den Naturtönen, Dreiklängen und Jagdsignalen bis zu schönen gesanglichen Bögen oder komplizierteren virtuosen Passagen zu glänzen. Die Form ist im Prinzip dreiteilig (Allegro – Andante – Rondo. Allegro), aber einsätzig, d.h. die Teile gehen ohne Pause ineinander über. Unschwer sind stilistische Einflüsse von Mendelssohn-Bartholdy und Carl Maria von Weber zu erkennen. In der Instrumentierung und der Wahl der Klangfarben macht sich jedoch schon die Hand des späteren Meisters der Orchesterpalette bemerkbar, beispielsweise in der Kontrastierung von Horn und Solocelli vor Holzbläser-Hintergrund gegen Ende des ersten Teils oder in der Kombination von Horn-Gesang, flatternden Bläserakkorden und Streicher-Pizzicati im zweiten. Den Schluss des Konzerts bildet eine heitere Stretta, in der am Ende das Horn zum Anfang zurückfindet und nur noch den Dreiklang durchmisst.

Rudolf Firkusny (1912 – 1994)

Der in der früheren Tschechoslowakei geborene Pianist und Komponist, der 1948 die amerikanische Staatsbürgerschaft annahm, studierte zuerst in Brünn und Prag, u. a. bei Janacek und Suk, später in den USA bei Arthur Schnabel. Er schrieb Klaviermusik, auch mehrere Konzerte, Streichquartette sowie eine »Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts«. Firkusny unterrichtete an der Juilliard School of Music in New York und feierte nach dem Ende des kommunistischen Regimes in der alten Heimat ein triumphales Comeback. Er hatte einen großen Ruf als Mozart-Interpret, setzte sich aber auch für zeitgenössische Musik ein, insbesondere für die Werke von Leos Janacek und Bohuslav Martinu.

Martina Arroyo (geb. 1937)

Die in Harlem geborene farbige Amerikanerin studierte außer Klavier und Gesang zunächst Romanistik. Sie arbeitete als Lehrerin und Sozialpädagogin, ehe sie 1958 erste künstlerische Erfolge mit einem Debut in der New Yorker Carnegie Hall und mit zunächst kleineren Sopran-Partien an der Metropolitan Opera verbuchen konnte. Der eigentliche Durchbruch kam erst in den sechziger Jahren in Europa. Sie sang große Rollen an der Deutschen Oper Berlin und hatte sensationellen Erfolg mit ihrem Einsprung für Birgit Nilsson als Aida. Seit 1965 war die Arroyo ein renommierter Star an den großen Bühnen der Welt diesseits und jenseits des Atlantiks. Mit Liederabenden eroberte sie auch den Konzertsaal. Ihr Repertoire reichte von Händel über Mozart. Beethoven, Rossini, Meyerbeer, Verdi, Wagner, Puccini und Mahler bis Schönberg (Gurre-Lieder) und in die Gegenwart. Mit den Uraufführungen von Samuel

Barber's »Andromache's Farewell« und Stockhausens »Momente« hat sie zwei wichtigen Werken des 20. Jahrhunderts zum Durchbruch verholfen.

1989 zog sie sich von der Bühne zurück und übernahm Lehrtätigkeiten an führenden US-Universitäten sowie an der Sommerakademie Salzburg. Sie gehörte den Jurys des George-London- und des Tschaikowsky-Wettbewerbs an, außerdem dem Board of Trustees der Carnegie Hall. Von Präsident Ford wurde sie in das National Council of Arts berufen und hat schließlich die Martina Arroyo Foundation gegründet, eine eigene Stiftung, mit der sie jungen Sängerinnen und Sängern durch komplette Rollen-Studien zur Bühnenreife verhilft.

Günter Wand, der durch seine langjährige Opernpraxis ein feines Ohr für Stimmen hatte, mochte die »Vier letzten Lieder« von Richard Strauss 1967 mit keiner anderen Sängerin für den WDR produzieren.

Hermann Baumann (geb. 1934)

Der gebürtige Hamburger kam erst relativ spät zu seinem Instrument. Zunächst betätigte er sich als Jazz-Drummer, Chordirigent, Pianist und Cellist, ehe er an der Musikhochschule Hamburg bei dem Hornisten Fritz Huth studierte. Seine Begabung war so groß, dass er bereits nach zwei Jahren Erster Hornist in Dortmund und bald darauf, 1961, im Südfunk-Sinfonieorchester Stuttgart wurde. 1964 Erster Preis des ARD-Wettbewerbs in München. Seit 1967 unterrichtete er an der Folkwang-Schule Essen, wo er bald eine Professur erhielt. Er galt als bester deutscher Hornist, gab Konzerte in allen Kontinenten und Metropolen und Meisterkurse in aller Welt. Baumanns internationaler Ruf basierte auch auf dem Umstand, dass er alle Sonderformen seines Instruments technisch und musikalisch mit außerordentlicher Perfektion beherrschte, gleich ob es sich um das Naturhorn der Mozart-Zeit oder um das »Cor à Piston« handelte. Er musizierte als Solist mit den berühmtesten Dirigenten, sehr viel auch mit Spezialisten für Alte Musik wie Harnoncourt und Leonhardt, was ihn nicht hinderte, in den achtziger Jahren auch Werke zeitgenössischer Komponisten wie György Ligeti und Gerhard Pflüger aus der Taufe zu heben.

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 Repertoire-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/Ostpreußen. 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 Alterskarriere. Von 1982-91 war Günter Wand Chefdirigent des NDR-Sinfonieorchesters und blieb als dessen Ehrendirigent auf Lebenszeit aktiv bis zuletzt. Mehrfach preisgekrönte Schallplattenzyklen (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 geworden, 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

Günter Wand, Mozart and Strauss

Although in his old age perhaps too exclusively seen as a Bruckner and Schubert specialist, this universal conductor venerated Wolfgang Amadeus Mozart as his musical lodestar all his life. As a conductor, he adopted as his categorical imperative Mozart's compositional principle of never writing a superfluous note but just as many as a particular piece needed. He always gave the orchestra only those signals which were really necessary, avoiding superfluous gestures and any form of showmanship. Completely modest, Wand (»I believe in composers«) always saw himself as serving the music, as being obliged to render it authentically and not, like some of his fellows, to boost his own image. That was true in general for all his programmes, not only for his Mozart performances.

Günter Wand's love of Mozart was naturally also reflected in his performance statistics. In the course of his seventy active conducting years, but predominantly in his early and middle periods, he conducted hundreds of Mozart programmes – operas, symphonies, concerts, serenades, litanies, vespers and masses. As early as 1941, as principal conductor at the Cologne Opera and not yet thirty years of age, he was entrusted with the task of marking the 150th anniversary of Mozart's death with a new and celebratory production of *The Magic Flute*, a job his superior should actually have done. Then, as newly appointed acting operatic and concert director of Cologne directly after the war, he began by performing the same Mozart opera again. And, when a regrettable series of intrigues forced him to leave the Cologne Opera in 1967, the last work he produced there was *Così fan tutte*. Two years later, he conducted a highly praised *Don Giovanni* at the Frankfurt Opera, where he was often an honoured guest at the invitation of artistic director Christoph von Dohnányi.

Mozart also featured prominently in the concerts and radio recordings. Alone during his almost thirty years of office in Cologne and with the Gürzenich Orchestra, Günter Wand included 38 different Mozart compositions in his programmes and performed Mozart 71 times. Even later, when he was principal and honorary conductor of the NDR Symphony Orchestra and focused mainly on Beethoven, Brahms, Bruckner and Schubert, he left to posterity marvellous studio and live recordings of Mozart's major concertos and symphonies.

Günter Wand's relationship with Richard Strauss was different in nature, not as general and universal as his veneration of Mozart and Schubert. It was nonetheless intense and concentrated on certain works and groups of works to which Wand had early developed great affinity. At the Cologne Opera in 1943, he (and not the principal conductor) for the first time conducted *Ariadne auf Naxos* at a festive event marking Richard Strauss's 75th birthday. Günter Wand particularly loved that opera, with its fine, chamber-music quality, not least because it was in that work that he later made the acquaintance of his second wife, the coloratura soprano Anita Westhoff, who made a charming Zerbinetta. That was in his first postwar season of 1945/46. He presented a new production of the opera in Cologne some years later.

The statistics show a relatively modest number of performances of Strauss's works in the Gürzenich concerts, but that is because Strauss did not write a

great number of concert works. In fact, sixteen Strauss programmes are listed, in which Wand concentrated on the early symphonic poems that fascinated him; the Horn Concerto op. 11 also appears, while there were two performances of the wonderful *Vier letzte Lieder*.

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto in D minor for
piano and orchestra K466

There is disagreement about how many piano concertos Mozart composed. If the frequently quoted total of 27 is accepted, then the D minor Concerto becomes no. 20. That is misleading, however, since the concertos for two and three pianos and orchestra, the early works the eleven-year-old created under his father's supervision and the concerto arrangements the fifteen-year-old made of three of Johann Christian Bach's piano sonatas do not belong in the series of Mozart's 21 »true« piano concertos. The first six of these were written in Salzburg from 1773 to 1779, the others in Vienna from 1781 onwards.

While moving to Vienna at once freed Mozart from the narrow confines of Salzburg and the prince-bishop's forced labour, it also meant that he had to fend for himself as a freelance musician. That was all but impossible a generation before Beethoven, and he ultimately failed because unlike Beethoven, he did not have the support of noble patrons. Mozart was of course most successful as a pianist in the early years, and he mainly earned his living that way. Apart from teaching, he shone as a virtuoso at occasional house concerts, but above all at the »academies« he organized for his own account or at those of other musicians, when he performed his own concertos. For all the ingenuity and freshness of his ideas, he stayed within the framework of social and musical conventions. In a letter to his father he wrote: »The concertos strike a happy medium between too difficult and too easy – they're very brilliant, pleasing to the ear without being vacuous, naturally; bits here and there are reserved for the satisfaction of the connoisseur – but in such a way that the ordinary listener should be satisfied too, without knowing why.« The formula worked very well for some years, and he composed concerto after concerto. But when increasing compositional maturity (in the time of the late operas) caused Mozart's musical language to depart from convention and venture into the regions of individual subjectivity, his piano concertos were soon criticized as being »too difficult« and »too full of dissonance«. Public interest in the pianist and piano composer took a definite downturn – with corresponding financial consequences for Mozart.

Mozart was just twenty-nine when he composed the C minor Concerto K466, the perhaps more important and weightier of his two piano concertos in a minor key (the other being the C minor Concerto K491, written a year later). He performed it for the first time in Vienna on February 11, 1785. It was never published during his lifetime, the first edition appearing in 1796, five years after his death. It is the only Mozart piano concerto which established a permanent place in concert programmes throughout the nineteenth century. Beethoven was so impressed by the work that he even wrote his own cadenzas for the outer movements – no wonder, since the tone of passion and arousal in Mozart's first minor-key concerto struck a chord in him.

It is in this work that Mozart's departure from convention really becomes apparent for the first time. It is as if the passionate and demonic D minor world of *Don Giovanni* suddenly bursts into the sphere of pleasant entertainment. In this concerto Mozart abandons the stylistic happy medium with which he had thus far pleased both connoisseurs and ordinary music-lovers, abruptly striking a more serious, radically subjective tone and turning merely ornamental brilliance into a balanced dramatic dialogue between the piano and the orchestra. In other words, the symphonic principle of motivic and thematic work is transferred to the concerto form in greater measure than had hitherto been the case, leading to a new standardization of the structure and raising the alternation between soloist and orchestra to a new level of urgent dialogue.

The basic conflict between rebellious intention and conscientious conformity is treated in the course of the three movements, most strongly in the first (*Allegro*). Even the introduction with the bass motif under dramatically throbbing syncopation in the strings is full of unusual impulses. It is not until the *forte* tutti that the introductory bass motif emerges as the principal theme. Characterizing the intense antagonism between solo instrument and orchestra, that theme is however not taken up by the piano. Instead, together with a completely new theme, it becomes the opponent of the orchestra, which takes up neither the first theme of the piano nor the second half of the second theme. With their different subject matter, the solo instrument and the orchestra mark out a new dialectics of sonata first-movement form. The opposites developed in the exposition section are intensified even more in the development section. The great Mozart scholar Alfred Einstein observed that even the recapitulation brings no resolution, going on to say, »it is as if the furies had merely got tired but continued to be resentfully wakeful, ready to rear up at any moment even as they rest.«[1]

By contrast, the second movement (*Romance*) begins very songfully with a wonderfully gentle B flat major theme, an almost idyllic transfiguration of the sombre, balladic mood of the opening movement. But the peace is suddenly broken in the toccata-like middle section, excited triplets dominating the field until the movement returns to its sensitive beginning.

The final movement (*Rondo. Allegro assai*) begins with an abruptly flaring »rocket theme«, but finally reconciles individual ardour and conventional concerto form. The vigorous impulses of the principal theme gradually lessen and change their flow, reducing the distance between the piano and the orchestra. The coda brings the work which began so threateningly and gloomily to a friendly, playfully happy and brilliantly virtuosic close. This bow to convention, which secured the composer's justified success, was perhaps not intended quite so seriously as his advance into virgin territory on a broad front, to judge by the skill with which he has the final dissonance in the solo part (a serious contravention of the rules) die away in the crashing affirmatory tonic-dominant chords of the last bars.

1 Alfred Einstein: Mozart, sein Charakter, sein Werk, Zurich and Stuttgart 1953

Richard Strauss · Vier letzte Lieder

Richard Strauss was able to look back at a long, fulfilled life before he died in September 1949. Trained as a conductor by the great Hans von Bülow, he took the great orchestras, opera houses and music festivals by storm. He began composing early in life and by about 1900 was famous for his orchestral works, in particular the symphonic poems. Then came the long period of Strauss the opera composer, stretching from his revolutionary breakthrough with Salome in 1905 to the balanced late works of the 1940s, *Die Liebe der Danae* and *Capriccio*. In between there were worldwide successes like *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten* and *Arabella*, as well as several more instrumental works and many lieder.

He did not compose any more large-scale works after the war, but two of his last compositions, the *Metamorphosen* for 23 solo strings and the *Vier letzte Lieder* for high voice and orchestra are of exceptional quality. They are infinitely more than compositional »wrist exercises«, Strauss's term for the small occasional works with which he busied himself in his final years.

Strauss's perhaps most beautiful lieder cycle was not composed as a self-contained work. Chronologically, the »Four Last Songs« were written relatively far apart and in different contexts. As usual, Strauss was inspired by the poetic mood of the texts he chose. He set the Eichendorff poem *Im Abendrot* first (1946/47), while the three songs after poems by Hermann Hesse, Frühling, Beim Schlafengehen and, finally, *September* (the last composition he completed) date from 1948. They were published and then premiered together in London in 1950, after Richard Strauss's death, by Kirsten Flagstad and Wilhelm Furtwängler, but in a quite different order, opening with *September*, followed by the other Hesse settings, and ending with the Eichendorff. That order has been retained to this day, and the marvel is that the *Vier letzte Lieder*, Strauss's swansong, seem to form a self-contained unit and make textual and musical sense that way.

These orchestrally accompanied lieder represent the composer's deliberate farewell from a world which had brought him resounding successes as a composer and conductor, but also the Total War, which had brought the destruction of »his« beloved opera houses in Berlin, Dresden, Munich and Vienna and of practically all human and cultural values.

Strauss had already given inimitable musical expression to the resulting pain and sorrow in his poignant *Metamorphosen* of 1945, an altogether unique song of lament with the dimensions of a Bruckner adagio that develops in variational polyphony from the funeral march theme of Beethoven's »Eroica«.

He proceeded quite differently in his four last songs. While occupied with his own approaching death at the age of eighty-four, he no longer feared it. (Although he quoted from *Tod und Verklärung*, he did not again depict dying as he had done in that work, instead bidding farewell to the world of beauty which had sunk in the horrors of the war and evoking it musically with astonishing and inimitable intensity. The brilliant way Strauss set the content of the poems – the red of evening, fatigue, a dream, the twilight – in

melody, harmony and sound as symbols of the infinitely slow submergence of life reveals him to have been in full command of his creative powers right at the end of his life, almost as if the composer of *Rosenkavalier* had risen again. But the musical beauty of these songs is mature and more painfully moving because the element of transience is unmistakable in every bar.

Spring (Hermann Hesse)

In dusky vaults I have long dreamt
of your trees and blue skies,
of your scents and the songs of birds.
Now you lie revealed
in glistening splendour,
flushed with light,
like a wonder before me.

You know me again,
you beckon tenderly to me;
all of my limbs quiver
from your blissful presence!

September (Hermann Hesse)

The garden is mourning,
the rain sinks coolly into the flowers.
Summer shudders
as it meets its end.

Leaf upon leaf drops golden
down from the lofty acacia.
Summer smiles, astonished and weak,
in the dying garden dream.

For a while still by the roses
it remains standing, yearning for peace.
Slowly it closes its large eyes grown weary.

While going to sleep (Hermann Hesse)

Now that the day has made me so tired,
my dearest longings shall
be accepted kindly by the starry night
like a weary child.

Hands, cease your activity,
head, forget all of your thoughts;
all my senses now
will sink into slumber.

And my soul, unobserved,
will float about on untrammeled wings
in the enchanted circle of the night,
living a thousandfold more deeply.

In Twilight (Joseph von Eichendorff)

We've gone through joy and crisis
Together, hand in hand,
And now we rest from wandering
Above the silent land.

The valleys slope around us,
The air is growing dark,
And dreamily, into the haze,
There still ascends two larks.

Come here, and let them flutter,
The time for sleep is soon.
We would not want to lose our way
In this great solitude.

O vast and silent peace!
So deep in twilight ruddiness,
We are so wander-weary –
Could this perchance be death?

Concerto no. 1 in E flat major
for horn and orchestra op. 11

It was presumably his father's horn playing that formed the infant Richard Strauss's first musical impressions. Franz Strauss, the much praised first hornist in the Munich Hofkapelle whom Hans von Bülow called the »Joachim of the French horn«, naturally practised and played at home. He was a remarkable man, straight to the point of pigheadedness but an excellent musician. His ideal was represented by the Classical composers and their successors – Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn and, later, Brahms as well. He was on the other hand extremely critical of and even hostile towards the »Neo-German school« and its protagonists Wagner and Liszt. Nevertheless, as an indispensable member of the Hofkapelle, he had to take part in the Wagner premieres conducted by Hans von Bülow in Munich (*Tristan and Meister-singer*) and later, at the request of the *Parsifal* conductor Hermann Levi, even perform in the Bayreuth Festival Orchestra. So it was that in 1882 he reluctantly – but much to Wagner's gratification – made his masterly plunge into the »mystic abyss« with his horn. But that did not lessen the stubborn Bavarian's aversion to the Bayreuth maestro; when the message of Wagner's death reached the Munich Hofkapelle, all the other musicians rose to their feet in his honour, but Franz Strauss remained seated.

When Richard was an adolescent and even when he soon gained recognition as a highly talented composer, Franz Strauss tried to influence him and bring him round to his own tastes in musical style; he secured the services of suitable teachers and, as Richard's first compositions show, was initially successful. The young genius's early works remained within the Classicist framework, although they were already extremely virtuosic. It was not yet foreseeable that with his symphonic poems and operas Richard Strauss would eventually carry on into the twentieth century the Neo-German tradition his father so hated.

Though still a long way from the adventures of Don Juan, the merry pranks of Till Eulenspiegel, the ecstasies of Salome and Elektra or the favourite waltz of Baron Ochs, the First Horn Concerto is a particularly beautiful example of »early Strauss«. Strauss originally composed it with piano accompaniment in 1882, orchestrating and publishing it a little later as op. 11. The original version was the matriculant's birthday present to his venerated father, who was highly pleased with this fresh piece, which was true to style and form and well executed, and he enjoyed playing the solo part. However, not father Strauss in Munich but hornist Gustav Leinhos in Meiningen performed the public premiere – with the Meiningen Hofkapelle under the baton of the Wagnerite Hans von Bülow in 1885. Bülow took the young Strauss under his wing and made him his assistant, taught him to conduct and gave him experience with the Meiningen Hofkapelle, one of the best orchestras of the time.

The Horn Concerto op. 11 is a short, unproblematic work, easily accessible to listeners and very effec-tive for hornists, allowing them to exploit (almost) the full potential of the instrument, from natural notes, triads

and hunting calls up to beautiful lyric and complicated virtuoso passages. The form is basically ternary (*Allegro - Andante - Rondo. Allegro*), but in one movement, there being no breaks between the sections. The stylistic influences of Mendelssohn and Carl Maria von Weber are not difficult to discern. Yet the later master's orchestral palette is already evident in the instrumentation and selection of tone colours, examples being the contrast of horn and solo cellos against a woodwind background near the end of the first section and the combination of horn song, fluttering chords in the winds and pizzicato in the strings in the second section. The concerto closes with a cheerful stretta, in which the horn finally returns to the beginning and simply plays the triad.

Rudolf Firkusny (1912-1994)

Born in Czechoslovakia, the pianist and composer became an American citizen in 1948. He studied with personalities like Janácek and Suk in Brno and Prague, and later with Arthur Schnabel in the USA. He wrote piano works, including several concertos, as well as string quartets and a history of twentieth-century music. Firkusny taught at the Juilliard School of Music in New York and celebrated a triumphant comeback in his home country after the end of the communist regime. Famed as a Mozart interpreter, he also supported contem-porary music, especially the works of Leos Janácek and Bohuslav Martinu.

Martina Arroyo (born 1937)

Born in Harlem, she initially studied the piano, singing and Romance languages. After working as a teacher and in social education, she had her first artistic successes in 1958, when she made her debut at Carnegie Hall and sang minor soprano parts at the Metropolitan Opera. Her true breakthrough came in Europe in the 1960s, when she sang major roles at the Deutsche Oper in Berlin and was sensationally successful when she stood in for Birgit Nilsson as Aida. By 1965 Arroyo was a renowned star at the major opera houses on both sides of the Atlantic. She also won great acclaim for her lieder recitals. Her repertoire ranged from Handel though Mozart, Beethoven, Rossini, Meyerbeer, Verdi, Wagner, Puccini and Mahler to Schoenberg (*Gurrelieder*) and contemporary composers. In the world premieres of Samuel Barber's *Andromache's Farewell* and Stockhausen's *Momente* she helped two important twentieth-century works to make their breakthrough.

She left the stage in 1989 and taught at leading universities in the USA and at the Salzburg Summer Academy. She adjudicated at the George London Competition and the Tchaikovsky Compe-tition, and was a member of the Carnegie Hall board of trustees. Appointed to the National Council of Arts by President Ford, she finally formed the Martina Arroyo Foundation, through which she helps young singers qualify for the stage by coaching them through complete roles.

Günter Wand, who had developed a fine ear for voices during his many years of opera activities, did not want to record the *Vier letzte Lieder* of Richard Strauss with any other singer for WDR in 1967.

Hermann Baumann (born 1934)

Hermann Baumann was born in Hamburg. He began playing the horn relatively late, performing as a jazz drummer, choir conductor, pianist and cellist before studying with the hornist Fritz Huth at the Hamburg College of Music. He was so talented that he was appointed principal horn in Dortmund after only two years; soon afterwards, in 1961, he joined the Südfunk Radio Symphony Orchestra in Stuttgart. He won first prize at the ARD Competition in Munich in 1964. In 1967 he began teaching at the Folkwang Hochschule in Essen, where he soon received a professorship. Regarded as the best German hornist, he gave concerts and conducted master classes all over the world. Baumann was internationally famous for his extraordinary mastery, both at the technical and the musical level, of all the various forms of his instrument, from the valveless horn of Mozart's time to the »cor à piston«. He performed with the most famous conductors and also collaborated a great deal with early music specialists like Harnoncourt and Leonhardt, but that did not stop him from premiering works by contemporary composers like György Ligeti and Gerhard Pflüger in the 1980s.

Günter Wand

It is the aim of this posthumous Wand Edition to document the recordings made for radio by the great conductor in such a way that this »legacy in sound« will illuminate aspects of his musical activity not covered by the discs released commercially during his lifetime, applying the finest digital techniques to the best recordings from the various sound archives in order to give the listener an idea of this conductor's extraordinary range of repertoire.

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 con-firmed 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 prize-winning 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

Aufnahmen/Recordings:

www.wdr-orchester.de
Mozart: 13.9.1969
Strauss (Vier letzte Lieder): 15./16.6.1967
Strauss (Konzert Nr.1 in Es-Dur): 31.10.1975

Produzent/Producer:
Mozart und Strauss (Vier letzte Lieder): Hermann Lang
Strauss (Konzert Nr. 1 in Es-Dur): Karl O. Koch

Aufnahmeort/Recording Location: Köln, Funkhaus

Tonmeister/Sound Engineer:
Mozart: Hans Georg Daehn, Strauss: Otto Nielen

Remastering & Klangdesign:
Wolfgang Ellers & THS Studio, Holger Siedler, www.ths-studio.de

Executive Editor & Programme Notes:
Wolfgang Seifert

Übersetzung/Translation:
J & M Berridge

Coverphoto: B. Fauseweh

Graphic Arts: info@fauseweh-online.de, Birgit Fauseweh

℗ Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, 1967, 1969, 1975
Lizenziert durch die WDR mediagroup licensing GmbH
© 2007 by Profil Medien GmbH
D – 73765 Neuhausen
Profil.Medien@arcor.de

PH 06005

PH06005

WOLFGANG AMADEUS MOZART . RICHARD STRAUSS – GÜNTER WAND

GÜNTER WAND

Profil

Edition Günter Hänssler

PH06005

(LC) 13287

WOLFGANG AMADEUS MOZART
RICHARD STRAUSS

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Concerto D minor for piano and orchestra K466 31:25

1. Allegro 14:26
2. Romance 9:17
3. Rondo. Allegro assai 7:40

Rudolf Firkusny, *piano*

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Vier letzte Lieder 18:46

4. Frühling (Hermann Hesse) 3:27
5. September (Hermann Hesse) 4:07
6. Beim Schlafengehen (Hermann Hesse) 5:04
7. Im Abendrot (Joseph von Eichendorff) 6:23

Martina Arroyo, *soprano*

Concerto no. 1 E flat major for horn and orchestra op. 11 15:20

8. Allegro 10:19
9. Andante 3:54
10. Rondo. Allegro 1:08

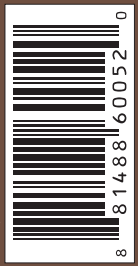
Hermann Baumann, *horn*

Gesamtspielzeit/Total time: 66:24

Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester
(today: WDR Sinfonieorchester Köln)
GÜNTER WAND

WDR THE COLOGNE BROADCASTS

Manufactured in Germany.
Booklet in English & German.
℗ Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, 1967, 1969, 1975
© 2007 by Profil Medien GmbH
D-73765 Neuhausen
Profil.Medien@arcor.de
www.haenssler.profil.de
Executive Editor: Wolfgang Seifert



Günter Wand Edition

PH06005

WOLFGANG AMADEUS MOZART . RICHARD STRAUSS – GÜNTER WAND