



BAYREUTHER FESTSPIELE

Die Bayreuther Festspiele wurden 1876 mit der ersten zyklischen Gesamtauführung von Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* eröffnet. Sechs Jahre später fand dann im Festspielhaus die Uraufführung des *Parsifal* statt. 1901 erst fand die Reihe der Bayreuther Erstaufführungen mit dem *Fliegenden Holländer* ihren Abschluss. Weit über zweitausend Vorstellungen hat es insgesamt gegeben, darunter gewiss zahlreiche, die zu sogenannten Sternstunden wurden dank hervorragender Künstler. Seit 1951 erschienen regelmäßig Tonaufnahmen besonders großartiger Abende, die mitgeschnitten und im Gedächtnis der Mit- und Nachwelt als außerordentliches Ereignis aufbewahrt wurden.

Mit der Aufnahme von *Tristan und Isolde* aus dem Jahre 1952 wurde der Beginn einer Serie mehr oder weniger historischer Dokumente gemacht, die nach und nach mehrere künstlerisch relevante und hochwertige Mitschnitte des Bayerischen Rundfunks präsentiert. Alle Beteiligten hoffen, die Arbeit der Bayreuther Festspiele aus früheren Jahren dadurch in die Erinnerung zurückzurufen und Zeugnis geben zu können von erstaunlicher Kontinuität ebenso wie von tiefgreifender Veränderung. Wir wollen die Vergangenheit keineswegs verklären und

beschönigen, sondern anhand des nachprüfbaren Tonmaterials Einblicke in das Wirken der *Werkstatt Bayreuth* geben. Sicher werden auf diese Weise Entwicklungslinien spannend nacherlebbar, für die einen als Reminiszenz, für andere als Entdeckung eines Unbekannten.

Ich selbst freue mich, dass es nach vielfältigen Überlegungen, nach der Überwindung mancher Vorbehalte und dem Ausräumen gewisser Zweifel nunmehr dazu kommt, der Öffentlichkeit musikalisch erstrangige Aufnahmen aus der langen Geschichte der Festspielaufführungen vorzustellen. Es sind konservierte Augenblicke einstiger Lebendigkeit. Das Theater ist eine transitorische Kunst, aber die technischen Möglichkeiten der Gegenwart helfen bei der Bewahrung des Kostbaren, Unwiederbringlichen.

Wolfgang Wagner
Festspielleiter

The Bayreuth Festival opened in 1876 with the first complete performance of Wagner's tetralogy *Der Ring des Nibelungen*. The world premiere of *Parsifal* followed six years later. One by one, Wagner's other works were added to the Festspielhaus repertory, culminating in 1901 with the addition to the Bayreuth canon of *Der fliegende Holländer*. Since 1876 there have been well over two thousand performances, including many which, thanks to the outstanding artists involved, have been truly outstanding. Since 1951 sound recordings of particularly great performances have been released on a regular basis, performances which contemporaries and succeeding generations have remembered as wholly exceptional.

A new series of more or less historic recordings was launched in 2003 with the 1952 *Tristan und Isolde*. It will eventually include several artistically important and high-quality live recordings from Bavarian Radio. All the parties involved hope that in this way it will be possible to recall the Bayreuth Festival's work in earlier years and to appreciate not only the astonishing sense of continuity but also the far-reaching changes that have taken place. It is our wish not to paint an unduly flattering portrait of the past but by means of this material to afford an occasional glimpse of the activities of what has been called the *Bayreuth Workshop*. Interesting lines of development can undoubtedly be retraced in this way, for some as reminiscences, for others as the discovery of something new.

I myself am pleased that after much deliberation and after overcoming many reservations and dispelling certain doubts it is now possible to release these musically first-rate recordings from the festival's long history. They preserve for posterity living moments from long ago. The theatre is a transitory art, but the technological possibilities of the present day can help us to preserve what is precious and irretrievable.

Wolfgang Wagner
Festival Director

Le Festival de Bayreuth fut inauguré en 1876 avec la première production intégrale de la Tétralogie *Der Ring des Nibelungen* de Richard Wagner. Six ans plus tard, *Parsifal* fut créé au Festspielhaus. Il fallut attendre 1901 et *Le Vaisseau fantôme* pour voir enfin

tous les ouvrages de Wagner à Bayreuth. Le Festival totalise à ce jour plus de deux mille représentations, dont un grand nombre de soirées mémorables servies par des interprètes d'exception. Depuis 1951, paraissent régulièrement des enregistrements de productions marquantes conservées pour rendre hommage au passé et servir de mémoire à la postérité.

La publication du *Tristan de 1952* a inauguré une série composée de documents plus ou moins historiques, série qui rendra accessible au public des enregistrements du plus haut niveau artistique, captés par la Radiodiffusion Bavaroise. Les différents partenaires associés au projet espèrent ainsi rendre compte du travail accompli jadis à Bayreuth et mettre en lumière le changement dans la continuité réalisé depuis. Notre intention n'est pas d'idéaliser ni d'enjoliver le passé, mais d'illustrer par le biais de documents sonores ce que fut le *Werkstatt Bayreuth*, l'atelier Bayreuth. De passionnantes perspectives seront ainsi ouvertes, résurgences pour les uns, révélations pour les autres.

Je me réjouis moi-même qu'il soit désormais possible, au terme de longues hésitations et procédures, de mettre à la disposition des mélomanes des documents musicaux de premier plan retraçant la longue histoire du festival. Ces instants de vie qui appartiennent au passé se trouvent désormais conservés. Si le théâtre est un art transitoire, la technologie d'aujourd'hui permet de préserver la magie de l'instant.

Wolfgang Wagner
Directeur du festival



Elisabeth Schwarzkopf
(1915–2006)
Sopran



Elisabeth Höngen
(1906–1997)
Alt



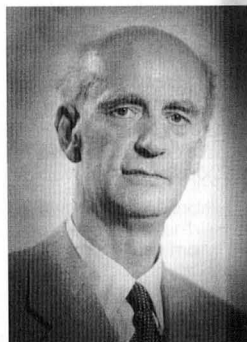
Hans Hopf
(1916–1993)
Tenor



Otto Edelmann
(1917–2003)
Bass



Wilhelm Pitz
(1897–1973)
Choreinstudierung



Wilhelm Furtwängler
(1886–1954)
Dirigent

BAYREUTHER FESTSPIELE

29. Juli 1951

Festspielhaus

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Symphonie No. 9 d-Moll op. 125 74'32

- ① Allegro ma non troppo e un poco maestoso 18'10
- ② Molto vivace – Presto 11'56
- ③ Adagio molto e cantabile – Andante moderato 19'23
- ④ Presto – Rezitativ 25'01
O Freunde, nicht diese Töne –
Freude schöner Götterfunken

Elisabeth Schwarzkopf · Sopran Elisabeth Höngen · Alt
Hans Hopf · Tenor Otto Edelmann · Bass

Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Chordirektor: Wilhelm Pitz

WILHELM FURTWÄNGLER

Weihe des Hauses

Die Neunte Symphonie Ludwig van Beethovens, dieses so enigmatische, faszinierende und in der Faszination höchst ambivalent rezipierte Spätwerk des ertaubten Komponisten, spielte sowohl in der Biographie Richard Wagners als auch in der Geschichte der Bayreuther Festspiele eine wichtige Rolle. Seit seiner Jugend ein begeisterter Beethoven-Verehrer, fertigte Wagner eine Abschrift der Symphonie für sich an und stellte einen Klavierauszug her, den er als 18-Jähriger selbstbewusst dem Verleger Schott übergab. In den sogenannten Pariser Novellen, vor allem in *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*, war die Neunte als Inkarnation des Beethoven'schen Kunstideals präsent, wie auch spätere seiner Schriften immer aufs Neue den Bezug zu ihrem Schöpfer und zu ihr selbst fanden. Als Dresdner Hofkapellmeister begründete Wagner zu Palmsonntag 1846 eine Tradition, die Neunte Symphonie an diesem Tag zu spielen. Schließlich stand auch die Grundsteinlegung der Bayreuther Festspiele am 22. Mai 1872 im Zeichen dieses Ausnahmewerks: Eine glanzvolle Aufführung im barocken Markgräflichen Opernhaus Bayreuths, von Wagner dirigiert, bildete den Höhepunkt der Feierlichkeiten. Seither ist die Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125

aufs Engste mit den Festspielen verbunden und erlebte aus unterschiedlichen Anlässen bis heute sechs Darbietungen im Festspielhaus, was ihre herausgehobene Bedeutung für Bayreuth unterstreicht.

1933 erklang die Neunte, unter der Leitung von Richard Strauss, zum ersten Mal im Bayreuther Festspielhaus. Äußerer Anlass war der 50. Todestag Richard Wagners, darüber hinaus wollte man auch Siegfried Wagners, des 1930 überraschend verstorbenen Sohnes und Festspielleiters, in Ehren gedenken, aber infolge der Machtergreifung durch die Nazis in Deutschland geriet die Aufführung natürlich ins Zwielicht und konnte zur Feier des Regimes benutzt werden. 1944 wurden nach der Ausrufung des „totalen Kriegs“ sämtliche Theater geschlossen, die Zukunft der Bayreuther Festspiele war höchst ungewiss. Nach dem Krieg war an eine Wiederaufnahme des Festspielbetriebs lange Zeit nicht zu denken, erst 1951 gelang es den Wagner-Enkeln und Brüdern Wieland und Wolfgang nach großen Mühen, die Festspiele stattfinden zu lassen. Dies war ein kulturelles Großereignis im erstarkenden Nachkriegsdeutschland, ein Vorgang auch von hoher Symbolkraft, waren doch die Festspiele seit Langem ein interna-

tional anerkanntes Markenzeichen deutscher Kultur und Kunst. Was die „jungen Herren von Bayreuth“, wie man sie häufig halb respektvoll, halb ironisch titulierte, zustande brachten, glich jedoch weniger einem Anfang nach schwieriger Zeit, als vielmehr einem gründlichen Neubeginn, einer Auferstehung Bayreuths und der Festspielidee aus den Trümmern der alten Welt und kam einer ideellen Neugründung gleich, was in der Tat fast überall so empfunden wurde. Welches Werk hätte besser dazu gepasst, als die Neunte Symphonie Beethovens mit ihrer identitätsstiftenden Aura, die für die Deutschen damals so notwendig erschien, und mit ihrer grandiosen Hoffnung, dass „überm Sternenzelt (...) ein lieber Vater wohnen“ müsse, mit ihrer überwältigenden Botschaft, dass „alle Menschen (...) Brüder“ werden könnten? Am Festspielhaus bat ein schlichter Aushang die Besucher, „von Gesprächen und Debatten politischer Art auf dem Festspielhügel freundlichst absehen zu wollen“, denn: „Hier gilt's der Kunst“ – solche Verdrängung und die „Entrümpelung“ der Szene gehörten für lange Zeit zusammen.

Den Auftakt zu den ersten Nachkriegsfestspielen im 75. Festspieljahr gab es bei noch strahlender Sonne und großer Hitze am 29. Juli 1951,

einem Sonntag, um 20 Uhr. Auf dem Programm stand die Neunte, Wilhelm Furtwängler dirigierte, es sang ein erlesenes Solistenquartett mit Elisabeth Schwarzkopf (Sopran), Elisabeth Höngen (Alt), Hans Hopf (Tenor) und Otto Edelmann (Bass). Bereits die Ankunft der Gäste gestaltete sich zum außerordentlichen Erlebnis, die prominentesten unter ihnen waren zweifellos die Hohen Kommissare der drei westlichen Besatzungsmächte, John McCloy, Sir Ivone Kirkpatrick und André François-Poncet. Daneben kamen zahlreiche weitere, teils hochrangige Politiker, Exzellenzen und andere bedeutende Persönlichkeiten der noch jungen Bundesrepublik, vor allem „die Größen von Finanz und Industrie“. Sehr viele Besucher aus dem Ausland waren gekommen, was mit besonderer Genugtuung vermerkt wurde. „Auf dem großen Platz und rund um das Festspielhaus entfaltete sich alsbald das bunte gesellschaftliche Bild früherer Zeiten“, notierte ein Beobachter erleichtert und froh. Tausende Schaulustige säumten die Straßen und die Auffahrt zum Festspielhaus (es wurden 753 Wagen von der Polizei in neuen Gala-Uniformen gezählt), „um wenigstens einen kleinen Hauch der feierlichen Atmosphäre zu spüren“; wahrscheinlich Hunderttausende konnten die Eröffnungsveranstaltung in aller Welt am Radio mitverfolgen. Man sprach, zu Recht, von

einer „Wiedergeburt“ der Festspiel-idee Richard Wagners. Und wie Wagner einst die Neunte Beethovens als „verpflichtendes Bekenntnis seiner Tat“ angesehen habe, so glaubten jetzt die Enkel, „dieses Gelöbnis erneuern zu sollen“. Man war sich durchgängig der Würde des Augenblicks und seiner verheißungsvollen Größe bewusst und bezeichnete den Beginn „als den musikalischen Höhepunkt der Nachkriegszeit in Deutschland“.

Auf dem Balkon des Festspielhauses riefen, wie seit alters her üblich, Fanfarenbläser das Publikum, sich zu sammeln, und zwar mit dem Thema des „Einzugs der Gäste“ aus *Tannhäuser*. Elegante und mondan geschchnittene Abendtoiletten bei den Damen standen dem traditionellen Frack und Smoking bei den Herren gegenüber, der festliche Glanz war offenkundig berückend. Als ein „weihevoller Augenblick“ erschien es einem Berichterstatter, als „die Lichter im dicht besetzten Haus verlöschten und sich nach Minuten feierlicher Stille der Vorhang teilte“. Auf der blumengeschmückten Bühne hatte das „über einhundert Mann starke“ Festspielorchester Platz genommen sowie der von Wilhelm Pitz einstudierte Festspielchor (bei einer Probe mit dem Chor soll Furtwängler gesagt haben: „Singen Sie nicht hübsch, meine Damen, singen Sie schön!“), verstärkt

durch mehr als hundert Bayreuther Sängerinnen und Sänger – und sämtliche Festspielsolisten. Insgesamt waren wohl etwa 500 Mitwirkende beteiligt. Als Furtwängler die Bühne „elastisch und temperamentvoll“ betrat, „brandete tosender Beifall auf“. Er dirigierte auswendig. Ein Kritiker schrieb hingerissen: „Wenn Furtwängler (...) mit den sensiblen Bewegungen des Taktstocks, der überzeugenden Kraft seiner Augen, den Fingern der linken Hand, die mit magischer Beweglichkeit und suggestiver Kraft den Klang modellieren, manchmal auch durch symbolische Bewegung des ganzen Körpers, der ein einziges Nervenbündel zu sein scheint, die Musik gewissermaßen sichtbar macht, dann folgt ihm (...) das Bayreuther Festspielorchester mit einer leidenschaftlichen Hingabe. Eigentümlich, wie seine Zeichengebung der Musik vorausleitet (...). Die Musik scheint so im luftleeren Raum zu schweben und doch erklingt alles haarscharf und präzise.“

Abgesehen von einer, allen Teilnehmenden anzumerkenden, außermusikalischen Signifikanz des Abends, waren sich die Rezensenten durchweg einig über die ungewöhnliche und herausragende künstlerische Qualität. Dabei war Furtwängler erst spät in Bayreuth eingetroffen und hatte daher nur wenig Probenzeit zur Verfügung gehabt, weshalb er

die Generalprobe für die Öffentlichkeit sperren ließ, um noch intensiv arbeiten zu können. „Schon nach den ersten Takten war man von der Urgewalt der Sprache Beethovens überwältigt. Wie unglaublich sauber die leere Quint der Hörner, wie gewaltig klingt das Hauptthema des Allegro maestoso durch den weiten Raum. Das zarteste Pianissimo ist von einer durchsichtigen Klarheit, wie sie in anderen Häusern kaum je erreicht wird, gefürchtete Passagen (...) gelingen makellos. (...) Furtwängler schöpft die letzten Feinheiten aus, (...) jeder Takt ist geistig durchleuchtet“, resümierte einer der Kritiker tief beeindruckt. Ein anderer formulierte begeistert: „Furtwänglers Leitung ließ aus gesammelter Kraft, aus einer großartigen Weite der Überschau den Ideenreichtum des Werkes (...) klingendes Ereignis werden. Unvergleichlich die Frische und Spannkraft seiner Direktion, die Ideal und Größe seiner Auffassung, den Reichtum seiner Darstellung, die letzten Geheimnisse seiner polyphonen Zeichnung aufhellte und mit wachem Formbewußtsein durchleuchtete.“ An anderer Stelle wird betont: „Wilhelm Furtwängler wandelt den Augenblick der Festpieleröffnung in Bayreuth mit Beethovens Neunter in eine Beethoven-Deutung von entscheidender Gültigkeit. Atemberaubend die Spannungen zwischen Einzelheit und Gesamt-

ergebnis, einmalig die Vergeistigung des Klanggeschehens.“ „Am bestürzendsten aber die Reife und Klarheit, mit der er auf die Partitur als Ausgangsgebiet für den Schaffungsweg Wagners hinweist. Einzelheiten seiner instrumentalen Behandlung, die geradezu magische Bannkraft seiner Klangsteigerungen oder seiner Zeitmaße treten zurück vor dieser Enthüllung schöpferischer Urbeziehungen“, bekennt ein weiterer Rezensent. „In Furtwänglers Deutung blieb nichts verborgen: wundervoll die Kraft und architektonische Anlage der einmaligen Partitur, die energiegeladene Durchführung der lebhaften Sätze. (...) Der (...) gewissenhaft vorbereitete Festspielchor war auf voller Höhe seiner Leistungsfähigkeit hinsichtlich Klangschönheit und Stimmdisziplin.“ Das Soloquartett – „angeführt von dem über alle Maßen schönen, lichten Sopran Elisabeth Schwarzkopfs, der sich mit den kultiviert eingesetzten Stimmen von Elisabeth Höngen, Hans Hopf und Otto Edelmann aufs glücklichste vereinte“ – wurde als „prachtvoll“ charakterisiert. Elisabeth Schwarzkopfs Sopran erhielt das Lob, er sei „glockenrein, hell und beseelt“, Otto Edelmann wurde gerühmt für seine „vollkommene Klarheit und Tonschönheit“. „Die idealen akustischen Verhältnisse lassen jede feinste klangliche Bildung in dem Riesensaal zur Geltung kommen.“ Wie der

Dirigent, das Orchester und der Chor, so bewiesen auch die Solisten „tiefen Respekt und Ehrfurcht vor dem Willen des Schöpfers“. „Was da auf dem mächtigen, schwarz ausgeschlagenen Grund der Bühne erklang, schwang sich wie ein weltenfernes, menschnahes, menschenfernes, weltennahes Urlied in den Raum, einmalig und wohl an anderer Stätte unwiederholbar“, lautete das Fazit eines erschütterten Zuhörers. „Die ‚Neunte‘ unter Furtwängler ist musikalisch ein unvergleichliches Ereignis. Wer sie von ihm mit einem solchen Aufgebot vollendeter Künstler gehört hat – (...) hat sie schlechthin zum ersten Mal gehört. Männlich, ohne Sentimentalität, frei von jeglichem Zwang vollzieht sich in dieser Wiedergabe die Inkarnation des Komponisten. Die Spannungen des Aufbaues, der Eindruck, der sich aus einer vom Ingenium des Dirigenten ausgehenden Beleuchtung instrumentaler Klang-Gruppierungen ergibt, die atembeklemmenden Affekte der Gestaltung, die Exaktheit der Ausführung, die Wucht und Klangfülle der Chöre, die großen Atempausen, (...) der Einsatz bedeutender Solisten (...) hinterließen überwältigende Eindrücke.“ Ein Kritiker erkannte der Interpretation Furtwänglers uneingeschränkt „das Prädikat des Klassischen“ zu. „Seine Deutung des Werkes ist heute völlig frei von Übersteigerungen und Un-

klarheiten, seine Tempi sind fluktuierend“. Er sei ein Musiker, „dessen Beethoven-Deutung ohne Beispiel ist“. Einer prophezeite, dass das, was Furtwängler mit all den anderen Künstlern zustande gebracht habe, „in der Geschichte der Bayreuther Festspiele dermaleinst als eine neue ‚Weihe des Hauses‘ verzeichnet sein wird“.

Als der letzte Jubel des Finalsatzes der Neunten verklungen war und Furtwängler den Taktstock niedergelegt hatte, verharrte das internationale Publikum in ergriffener Betroffenheit. „Feierliche Stille herrschte im dunklen Zuschauerraum. Nur die durch die Klangmassen aufgeschreckten Fledermäuse kreisten lebhaft umher“, schrieb einer der Kritiker. Für niemanden war es leicht, nach diesem Konzert in die Wirklichkeit zurückzufinden: „Sekunden des Schweigens sind am Schluß zunächst die Antwort auf eine solche Monumentalität der Darstellung.“ Dann aber setzte der Beifall ein, der sich rasch zu Ovationen steigerte, zur hellen Begeisterung. Furtwängler verneigte sich bescheiden und leitete den Applaus „wieder und wieder auf seine Helfer ab“, die Gemeinschaft der Künstler des Neuen Bayreuth. Es gab einen zehnmütigen Beifallsorkan, begleitet von heftigem Fußtrampeln. Alle fühlten das Besondere der Stunde und den erfüllten Augenblick reinen Glücks.

Beim Hinausgehen, berichtete einer der Rezensenten, habe ein Herr seine elegante Begleiterin jedoch gefragt, ob denn alle Wagner'schen Overtüren so lange wie die heutige dauerten? Bayreuth war wieder in der Wirklichkeit angekommen.

Wilhelm Furtwängler dirigierte die Neunte Symphonie im Jahre 1954, am 9. August, noch einmal im Bayreuther Festspielhaus. Der Legende nach soll die Aufnahme der Neunten von 1951

aus dem Festspielhaus als Maßstab für die Größe und das Fassungsvermögen einer Audio-CD gedient haben, eine andere Erzählung besagt, diese Festlegung sei auf Drängen Herbert von Karajans erfolgt.

Peter Emmerich

(Die Namen der Rezensenten waren in den meisten Fällen nicht mehr zu ermitteln.)

Aufführungen von Beethovens Neunter Symphonie bei den Bayreuther Festspielen

Performances of Beethoven's Ninth Symphony in Bayreuth Interprétations de la Neuvième Symphonie de Beethoven à Bayreuth

22. Mai 1872 (Dirigent: Richard Wagner*)

4. August 1933 (Dirigent: Richard Strauss)

29. Juli 1951 (Dirigent: Wilhelm Furtwängler)

11. August 1953 (Dirigent: Paul Hindemith)

9. August 1954 (Dirigent: Wilhelm Furtwängler)

23. Juli 1963 (Dirigent: Karl Böhm)

10. August 2001 (Dirigent: Christian Thielemann)

* Aufführung im Markgräflichen Opernhaus
aus Anlass der Grundsteinlegung zum Bayreuther Festspielhaus

The Consecration of the House

Beethoven's Ninth Symphony – this enigmatic and fascinating work by the already profoundly deaf composer, its very fascination generating the most ambivalent responses – played an important role in Wagner's life and has continued to do so throughout the history of the Bayreuth Festival. Wagner was an enthusiastic admirer of Beethoven from his early youth, not only preparing a copy of the full score for his own private study but also working on a piano transcription, which the eighteen-year-old composer confidently offered to the publishing house of Schott. In the short stories that he wrote in Paris a decade later, especially *A Pilgrimage to Beethoven*, the Ninth Symphony emerges as the embodiment of Beethoven's artistic ideal, just as his later writings repeatedly refer to the work and its composer. As Kapellmeister to the court of Dresden, Wagner established a tradition of performing the Ninth Symphony on Palm Sunday, beginning in 1846. And the work was given as the high point of the festivities attending the laying of the foundation stone of the Bayreuth Festspielhaus on 22 May 1872, the brilliant performance taking place under Wagner's own direction in the Margraves' Opera House

in the town. Since then the Symphony no. 9 in D minor op. 125 has been closely associated with the Bayreuth Festival and to date has been performed six times in the Festspielhaus to mark various events in the Festival's history, thereby underlying its special importance for Bayreuth.

The Ninth Symphony was first heard in the Festspielhaus in 1933 under the direction of Richard Strauss, a performance ostensibly held to mark the fiftieth anniversary of Wagner's death, while also being intended to honour the memory of the composer's son, Siegfried, who had died suddenly in 1930 while running the Festival. Following the National Socialists' seizure of power, however, the performance inevitably acquired a more dubious significance and was used to celebrate the new regime. In 1944, following the declaration of "total war", all the country's theatres were closed and Bayreuth's future looked highly uncertain. Once the war was over, it took a long time before any serious thought could be given to reopening the Festival, and it was not until 1951 that Wagner's grandsons, Wieland and Wolfgang, succeeded with great difficulty in resuming operations. The reopening was a major

cultural event in an increasingly prosperous post-war Germany, while also having great symbolic value, the Festival having long been regarded as an international emblem of German culture and art. The reopening of the Festival under the direction of the "young gentlemen", as Wieland and Wolfgang were often called, half respectfully, half tongue-in-cheek, was less of a resumption of the Festival after a difficult interim period than a completely fresh start, allowing Bayreuth and the idea underlying it to arise phoenix-like from the ashes of the old world. At the same time it enabled the Festival to be re-established on a new conceptual basis, and this, indeed, is how it was almost invariably viewed. And which work was better suited to the occasion than Beethoven's Ninth Symphony, a work that serves to create a sense of identity among its listeners, something that was so necessary for the Germans of this period, and which expresses the great hope that "a dear father" must "dwell above the starry vault", overwhelming us with its message that "all men" can become "brothers"? Within the precincts of the Festspielhaus, a simple notice invited the audience "kindly to refrain from conversations and debates of a political nature on the Festival Hill", because: "What matters here is art." For a long time, this

suppression of the past went hand in hand with the pared-down production style of New Bayreuth.

The first post-war Bayreuth Festival opened on Sunday 29 July 1951 at eight o'clock in the evening, the event also marking the seventy-fifth anniversary of the first Bayreuth Festival of 1876. The sun beat down, and it was extremely hot. On the programme was the Ninth Symphony, conducted by Wilhelm Furtwängler, with a handpicked team of soloists: Elisabeth Schwarzkopf (soprano), Elisabeth Höngen (contralto), Hans Hopf (tenor) and Otto Edelmann (bass). Even the arrival of the audience proved an exceptional event, its most prominent members undoubtedly being the High Commissioners of the three western occupying powers, John McCloy, Sir Ivone Kirkpatrick and André François-Poncet. There were also numerous politicians, some of them very high-ranking, as well as ambassadors and other leading figures from the still young Federal Republic. Above all, according to one eyewitness report, there were "the great and the good from finance and industry". Observers were particularly gratified to note the large number of visitors from abroad. "On the large forecourt and all round the Festspielhaus, the colourful society scenes from earlier times soon

unfolded," another commentator was relieved and pleased to note. Thousands of onlookers lined the streets and the approach road to the Festspielhaus (the police in their new gala uniforms counted 753 cars) "in order to enjoy at least a breath of the festival atmosphere", while an estimated international audience of several hundred thousand was able to follow this inaugural event on the radio. People spoke, quite rightly, of a "rebirth" of Wagner's idea of a festival. And just as Wagner himself had once regarded Beethoven's Ninth Symphony as a "binding profession of faith", so Wagner's grandsons believed that they "should now renew this vow". Contemporaries were fully aware of the dignity of the moment and of its tremendous promise for the future, describing this new beginning as "the musical high point of post-war German history".

In keeping with a long-standing tradition, wind players positioned on the Festspielhaus balcony played a fanfare, inviting the audience to take their seats. On this occasion, the theme was that of the "Entry of the Guests" from *Tannhäuser*. The women wore elegant and fashionably cut evening dresses, while the men were in traditional tails and dinner jackets, the festive brilliance evidently beguiling observers, one of whom

wrote of the "solemn moment" when "the lights in the packed house were turned down and after a silence that seemed to last for minutes, the curtains parted". Numbering more than one hundred players, the orchestra was seated on the flower-decked stage, as was the Festival Chorus, which had been rehearsed by Wilhelm Pitz (during one of the chorus rehearsals, Furtwängler is said to have exclaimed: "Don't sing prettily, ladies, sing beautifully!") and which was reinforced by one hundred local singers and all the soloists from that year's Festival. There must have been some five hundred performers in all. When Furtwängler strode out on to the stage "with elastic, lively movements", "thunderous applause broke out". He conducted without a score. One of the critics present was plainly enraptured: "When Furtwängler renders the music visible not only with the subtle movements of his baton but with the compelling power of his eyes and the fingers of his left hand, shaping the music with magic mobility and suggestive force, to say nothing of the symbolic movement of his whole body, which seems to be a single bundle of nerves, then the Bayreuth Festival Orchestra follows him with impassioned commitment. It is strange how his conducting gestures hurry ahead of the music (...). The music itself seems in this

Wilhelm Furtwängler 1951



way to hover in the airless space and yet everything sounds crystal clear and precise."

Quite apart from the extra-musical significance of the evening, of which all the participants were visibly aware, the critics were in agreement about the exceptional and, indeed, outstanding nature of the performance. In fact, Furtwängler had been late arriving in Bayreuth and had had very little rehearsal time, so that he refused to allow members of the public to attend the final rehearsal, preferring to use the opportunity to work more intensively with the performers. "Even after the opening bars, we were already overwhelmed by the elemental force of Beethoven's language," wrote one of the critics, profoundly impressed. "How incredibly pure the open fifths on the horns, how powerfully the main theme of the *Allegro maestoso* filled the vast auditorium! The gentlest pianissimo was of a translucent clarity rarely achieved in other houses, while passages that are normally feared (...) were flawlessly played. (...) Furtwängler delves deep into the score and extracts every last subtlety from it, (...) every bar is lit by the light of his intellect." Another critic was no less enthusiastic: "Furtwängler's conducting allowed the work's wealth of ideas to emerge from his concentrated strength and from the

magnificent breadth of his overview of the piece. The freshness and tension of his direction were incomparable, throwing light on the ideal nature and grandeur of his conception, the richness of his reading and the ultimate secrets of the work's polyphony and irradiating it with an acute consciousness of its form." Elsewhere we read: "Wilhelm Furtwängler used the Bayreuth Festival's reopening for a reading of Beethoven's Ninth of universal validity. The tension between the individual detail and the overall result was breathtaking, the spiritualization of the music-making unique." "The most astonishing aspect of all, however, was the maturity and clarity with which he drew attention to the way in which the score formed the starting point for Wagner's own creative journey," admitted another reviewer. "Details in his handling of the instruments, the almost literally magical sway of his climaxes and tempi took second place to his revelation of archetypal creative relationships." "Nothing remained lost in Furtwängler's reading: the power and architectural design of this unique score were quite wonderful, as was the vigorous execution of the *allegro* movements. (...) Conscientiously prepared, the Festival Chorus was at the very peak of its powers in terms of its tonal beauty and vocal discipline." The four soloists were de-

scribed as "splendid" and were "led by the incomparably beautiful, radiant soprano of Elisabeth Schwarzkopf, whose voice could not have blended more felicitously with the cultivated voices of Elisabeth Höngen, Hans Hopf and Otto Edelmann". Schwarzkopf's soprano was praised for being "as pure as a bell, bright and soulful", while Otto Edelmann's contribution was said to be notable for its "perfect clarity and tonal beauty". "The ideal acoustics allowed every detail of the performance, however subtle, to be shown off to advantage in this vast space." Like the conductor, orchestra and chorus, the soloists, too, were said to demonstrate "profound respect and reverence for the creator's wishes". "The sounds that rose up from the vast black-lined stage wafted into the auditorium like a primeval song, remote from the world, akin to humanity, remote from humanity and akin to the world, a unique occurrence that could probably not be repeated elsewhere," one listener summed up the performance, profoundly shaken by what he had heard. "Musically speaking, the Ninth under Furtwängler was an incomparable occasion. Anyone who has heard him perform it with such consummate artists (...) has heard it for the first time. Virile, without sentimentality, free from all constraint, it was a performance that embodied the

composer's innermost wishes. The tensions inherent in the work's structure, the impression produced by the light shed on the instrumental groupings by Furtwängler's inspired conducting, the heart-stopping emotions produced by his shaping of the work, the exactness of the performance, the weight and tonal fullness of the chorus, the great pauses for breath, (...) the use of leading soloists (...) - all this left an overwhelming impression." One critic had no hesitation in describing Furtwängler's reading as "classic". "His interpretation of the work is now entirely free from excesses and from moments lacking in clarity, his tempi fluctuate naturally." Furtwängler, the critic went on, was a musician "whose Beethoven interpretations are without parallel". Another prophesied that what Furtwängler and his artists had achieved "will one day be described in the annals of the Bayreuth Festival as a new 'Consecration of the House'".

When the jubilation of the final movement had died away and Furtwängler had put down his baton, the international audience was initially too moved to applaud. "Solemn silence reigned in the darkened auditorium. Only the bats, startled by the sheer volume of sound, circled agitatedly overhead," wrote one of the critics. No one who was present found

it easy to return to the real world after this concert: "Whole seconds of silence were the initial response to so monumental a performance." But then the applause began, quickly becoming an ovation and an expression of open enthusiasm. Furtwängler bowed modestly, repeatedly directing the applause to his fellow performers – the team of artists that made up New Bayreuth. The applause went on for ten minutes and was accompanied by much stamping of feet. All who were present felt that it had been a very special performance and that they had been vouchsafed a moment of pure joy. As the audience was filing out, one critic reports overhearing a member of the general public asking his elegant companion if all Wagner's overtures were as long as this one. Bayreuth had come down to earth again.

Wilhelm Furtwängler returned to Bayreuth on 9 August 1954 to conduct the Ninth Symphony, again in the Festspielhaus. According to legend, the 1951 recording of the Ninth from the Bayreuth Festspielhaus served as a yardstick by which to measure the size and capacity of an audio CD. Another version of the same story insists that it was Herbert von Karajan who made this claim.

(In the majority of cases it was not possible to establish the names of the critics.)

(Translation: Stewart Spencer)

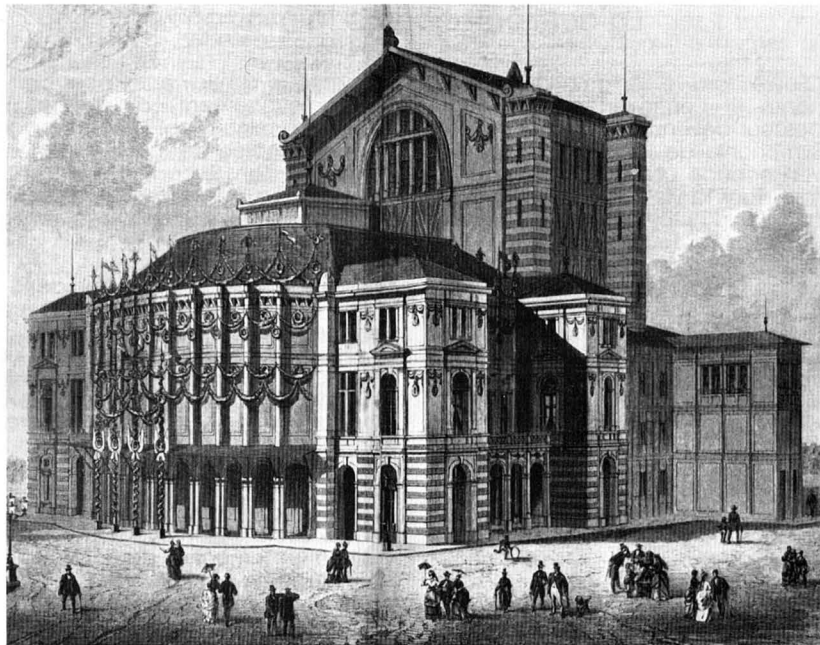


La consécration de la maison

Œuvre tardive, énigmatique, fascinante et controversée d'un compositeur devenu sourd, la Neuvième Symphonie de Ludwig van Beethoven occupe une place importante tant dans la vie de Richard Wagner que dans l'histoire du Festival de Bayreuth. Admirateur de Beethoven depuis sa jeunesse, Wagner se confectonna une copie de l'œuvre et en réalisa une réduction pour piano qu'il présenta à l'éditeur Schott, avec l'assurance de ses dix-huit ans. Si la Neuvième apparaît, dans les *Pariser Novellen*, et plus particulièrement dans *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* (*Un pèlerinage dans l'œuvre de Beethoven*), comme l'incarnation même de l'idéal esthétique beethovénien, ses écrits ultérieurs continuent de faire constamment référence à l'œuvre et à son auteur. Alors qu'il occupait, à Dresde, les fonctions de Kapellmeister de la Cour de Saxe, Wagner décida, en 1846, que le dimanche des Rameaux verrait désormais exécutée la Neuvième Symphonie. N'oublions pas enfin que la pose de la première pierre du Festspielhaus de Bayreuth, le 22 mai 1872, se déroula sous le signe de cette œuvre d'exception : une exécution magistrale, dirigée par Wagner lui-même, eut, en effet, lieu à l'Opéra Margra-

ve baroque de Bayreuth, pour couronner l'événement. La Symphonie N° 9 en ré mineur op. 125 se trouve, depuis, associée de manière étroite au festival, dans le cadre duquel elle fut exécutée à six reprises, signe de l'importance cruciale qu'elle revêt pour Bayreuth.

C'est en 1933, sous la direction de Richard Strauss, que la Neuvième fut donnée pour la première fois au Festspielhaus. Si la raison officielle était la célébration du cinquantenaire de la mort de Richard Wagner, l'on voulait, par la même occasion, rendre hommage à Siegfried Wagner, fils du compositeur et directeur du festival subitement disparu en 1930. Suite à la récente arrivée au pouvoir des nationaux-socialistes, l'événement revêtit naturellement un caractère suspect, utilisé qu'il fut pour faire l'éloge du nouveau régime. En 1944, après que la « Guerre totale » eût été proclamée, tous les théâtres allemands furent fermés, ce qui mit le Festival de Bayreuth dans une situation on ne peut plus précaire. Une fois le conflit terminé, plusieurs années s'écoulèrent avant que la reprise du festival puisse être envisagée. Ce n'est qu'en 1951 que les frères Wieland et Wolfgang Wagner, petits-fils du compo-



teur, parvinrent, après avoir surmonté d'innombrables obstacles, à le relancer. Dans cette Allemagne en pleine renaissance, la réouverture du Festival de Bayreuth fut un événement culturel d'une portée et d'une force symbolique considérables. Il faut dire que cette manifestation était, de-

puis des décennies, perçue dans le monde entier comme un emblème de la culture allemande. Ce que les « jeunes messieurs de Bayreuth », comme on les nommait souvent avec un mélange de respect et d'ironie, réussirent fut moins la relance d'une manifestation après une période difficile

que l'inauguration d'une ère nouvelle, la résurrection de Bayreuth et de son festival des décombres de l'ordre ancien, un renouveau spirituel qui, à vrai dire, était dans l'air. Quelle œuvre pouvait mieux convenir que la Neuvième de Beethoven, avec son aura identitaire, si importante pour les allemands de cette époque, son immense espoir qu'« *au-dessus d'une voûte étoilée (...) règne un père plein de bonté* », et ce noble message selon lequel « *tous les hommes (...) peuvent devenir frères* »? Aux murs du Festspielhaus, un simple écriteau priait les spectateurs « *de s'abstenir de toute conversation à caractère politique sur la Colline verte* », au motif qu'il était « *ici, question d'art* » – ce type de recommandation allait, pendant longtemps, aller de pair avec une volonté de dépourssierage scénique.

L'inauguration du premier festival de l'après-guerre, qui coïncidait avec le soixante-quinzième anniversaire de la manifestation, eut lieu par une journée chaude et ensoleillée, le dimanche 29 juillet 1951, à vingt heures. Au programme figurait la Neuvième, dirigée par Wilhelm Furtwängler, à la tête d'un quatuor de solistes de premier ordre comprenant Elisabeth Schwarzkopf (soprano), Elisabeth Höngen (alto), Hans Hopf (ténor) et Otto Edelmann (basse). L'arrivée des

invités constituait un événement en lui-même, les plus importants étant, incontestablement, les hauts-commissaires des trois puissances occupantes, John McCloy, Sir Ivone Kirkpatrick et André François-Poncet. Étaient également présents quantité de politiciens de haut rang, de diplomates et de personnalités de l'encre jeune République fédérale, en particulier du « monde de la finance et de l'industrie ». Un très grand nombre de spectateurs étaient venus de l'étranger, ce qui suscita beaucoup de satisfaction. « *Sur l'esplanade et tout autour du Festspielhaus l'on retrouvait le public varié de naguère* », fit remarquer un observateur avec joie et soulagement. Des milliers de badauds s'étaient massés sur le bord de la chaussée (les agents de police, vêtus de leurs nouvel uniforme de gala, dénombèrent 753 voitures) et de la voie menant au Festspielhaus, « *pour humer, ne serait-ce qu'un peu, l'atmosphère solennelle* » (de l'événement), et il est vraisemblable que des centaines de milliers d'auditeurs, répartis à travers le monde, suivirent à la radio le concert inaugural. L'on évoqua à juste titre une « renaissance » du concept que Richard Wagner avait eu jadis du festival. Et de même que Wagner avait, en son temps, vu dans la Neuvième de Beethoven, un « *devoir éclairant son action* », Wieland et Wolfgang esti-

maient judicieux de « *redonner une forme nouvelle à cet engagement* ». Chacun avait pleinement conscience de la gravité de l'instant, de sa grandeur riche de promesses, et l'on qualifia le début de ce concert de « *plus grand moment musical de l'Allemagne d'après-guerre* ».

Depuis le balcon du Festspielhaus, des fanfares de cuivres appelèrent, comme autrefois, le public à se rassembler, sur le thème de l'« *Entrée des convives* » de *Tannhäuser*. Aux toilettes chics et élégantes des dames répondaient les smokings et les fracs des messieurs, faisant régner une atmosphère de gala des plus brillantes. Un commentateur décrivait comme un « *instant solennel le moment où les lumières s'éteignirent dans la salle bondée et où le rideau se leva, après plusieurs minutes de silence recueilli* ». Sur la scène garnie de fleurs, avait pris place l'orchestre du festival, comptant plus de cents musiciens, ainsi que le chœur, préparé par Wilhelm Pitz (on raconte que lors d'une répétition, Furtwängler aurait dit: « *Mesdames, votre chant ne doit pas être joli, mais beau!* »), auquel vinrent s'ajouter plus de cent chanteurs et chanteuses de Bayreuth ainsi que la totalité des solistes du festival, ce qui portait l'effectif à un total d'environ 500 participants. Lorsque Furtwängler entra

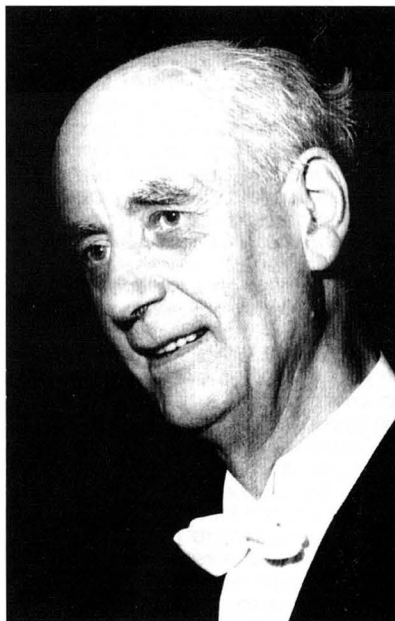
en scène d'une démarche « *souple et décidée* », la salle « *croula sous un tonnerre d'applaudissements* ». Il dirigea par cœur. Un critique écrivit, enthousiaste: « *Lorsque (...) par de subtils mouvements de la baguette, l'expression intense des yeux, les doigts de la main gauche, qui modèlent le son avec une agilité magique et une immense puissance de suggestion, parfois aussi par un mouvement symbolique du corps tout entier, qui semble n'être qu'un seul et même nerf, Furtwängler donne quasiment à voir la musique, l'Orchestre du Festival de Bayreuth le suit comme un seul homme. La manière dont ses gestes sculptent la musique est unique (...). Celle-ci semble comme en apesanteur, le tout sonnant cependant avec une définition et une précision extrêmes.* »

Si l'on fait abstraction du fait que la soirée revêtait visiblement pour l'assistance une signification avant tout extra-musicale, les journalistes furent unanimes à saluer l'exceptionnelle qualité artistique de l'exécution. Il convient de préciser que Furtwängler était arrivé relativement tard à Bayreuth et n'avait, de ce fait, bénéficié que de peu de temps pour répéter. Aussi ne permit-il pas au public d'assister à la générale, afin de pouvoir encore travailler en profondeur. « *Dès les premières mesures, l'on fut*

subjugué par la puissance élémentaire du langage beethovénien. La quinte à vide des cors sonna avec une incroyable netteté, le thème principal de l'Allegro maestoso emplit la salle de toute sa puissance. Le pianissimo le plus ténu était d'une transparence que l'on rencontre dans peu de salles et les passages les plus délicats (...) furent négociés de manière impeccable. (...) Furtwängler mit en lumière le moindre détail (...) et chaque mesure était profondément habitée », résumait, impressionné, l'un des critiques présents. Un autre écrivit, enthousiaste: « *Par l'ampleur de sa conception d'ensemble et sa manière d'emmagasiner les énergies, Furtwängler sut faire de la richesse de l'œuvre (...) une fascinante expérience sonore. La fraîcheur et la tension de sa direction, l'idéalisme et la grandeur de sa lecture mettaient en lumière, de manière unique et avec un sens aigu de la forme, la vastitude de son interprétation comme les plus infimes détails polyphoniques* ». On pouvait lire ailleurs: « *Wilhelm Furtwängler fait de la réouverture du Festival de Bayreuth, avec la Neuvième, un événement beethovénien d'une portée décisive. La relation entre le détail et le tout fait apparaître des tensions à couper le souffle, tandis que le son produit exhale une spiritualité unique.* »

Un autre observateur explique que le « *plus ahurissant est l'autorité et la clarté avec lesquelles (Furtwängler) montre combien cette partition est à l'origine du parcours de Richard Wagner. Les traits saillants de l'orchestration, la puissance hypnotique quasiment surnaturelle des crescendi ou de la gestion du temps musical s'effacent devant la révélation de cette dimension prophétique. (...) L'interprétation de Furtwängler ne laisse rien dans l'ombre: la force et l'architecture de cette partition unique, le développement débordant d'énergie des mouvements vifs se trouvent merveilleusement mis en lumière. (...) Préparé de main de maître, le chœur a atteint des sommets en termes de beauté sonore et de discipline.* » « *Emmené par le soprano miraculeusement lumineux d'Elisabeth Schwarzkopf, auquel se mêlaient idéalement les voix judicieusement choisies d'Elisabeth Höngen, Hans Hopf et Otto Edelmann* », le quatuor vocal fut qualifié de « *somptueux* ». La voix d'Elisabeth Schwarzkopf fut louée pour sa « *pureté cristalline, sa lumière et sa grâce* », tandis qu'Otto Edelmann se voyait encensé pour « *la clarté de son émission et la splendeur de son timbre* ». « *L'acoustique idéale de l'immense salle rendait justice aux plus subtiles nuances.* » Au même titre que le chef, l'orchestre et le chœur, les solistes firent montre

« d'un profond respect à l'égard des intentions du compositeur ». Un auditeur, bouleversé, écrivit que « la musique produite sur cette imposante scène recouverte de noir résonnait comme un chant des origines, loin et proche du monde, proche et loin du cœur des hommes, unique car possible en ce lieu seul ». « La Neuvième interprétée par Furtwängler est une expérience musicale sans équivalent. L'entendre sous sa direction, avec des musiciens aussi accomplis (...) c'est l'entendre pour la première fois. Virile, sans rien de sentimental ou de forcé, cette exécution apparaît comme l'incarnation même du compositeur. Les moments de tension, l'impression qui se dégage des agrégats instrumentaux mis en lumière par le chef, les affects qui tiennent l'auditeur en haleine, la précision de l'exécution, la puissance et l'opulence des chœurs, les silences prolongés, (...) l'engagement manifesté par les solistes de haut rang (...) auront durablement marqué les esprits. » Un critique estima que l'interprétation de Furtwängler était « l'essence même du classicisme ». « Sa lecture de l'œuvre est aujourd'hui exempte de toute exagération, de tout flou, et ses tempi sont flexibles », ajoutant qu'il était un musicien, « dont la vision de Beethoven n'avait pas d'équivalent. » Un autre prophétisa que ce que Furtwängler et l'en-



semble des exécutants avaient livré, « resterait dans l'histoire du Festival de Bayreuth comme une nouvelle « consécration de la maison ». »

Lorsque le dernier accord du finale eut retenti et que Furtwängler eut posé sa baguette, le public international demeura comme frappé de

stupeur. « Un silence recueilli régnait dans la salle obscure. Seules quelques chauves-souris, effrayées par le fracas sonore, voletaient au-dessus de nos têtes », écrivit un journaliste. Après un tel concert, le retour à la réalité n'était aisé pour personne : « Les secondes de silence qui suivirent la fin de l'exécution furent la première réponse du public à ce maelström. » Les applaudissements se firent ensuite entendre, suivis d'ovations délirantes. Furtwängler les refusa avec modestie, les renvoyant « toujours et encore vers les exécutants » et l'ensemble des artistes du Nouveau Bayreuth. Ce tonnerre d'applaudissements dura une dizaine de minutes, le public frappant frénétiquement le sol de ses pieds. Tous avaient conscience de vivre un moment unique, un instant de pur bonheur. Un observateur raconte qu'un monsieur demanda, en sortant, à l'élégante dame qui l'accompagnait si toutes les ouvertures de Wagner durait autant que celle que l'on venait d'entendre. Bayreuth était redescendu sur terre.

Wilhelm Furtwängler dirigea la Neuvième Symphonie de Beethoven encore une fois au Festspielhaus, le 9 août 1954. La légende veut que l'enregistrement de 1951 ait servi de référence pour déterminer la durée que devait avoir le disque compact.

Certains disent même que c'est Herbert von Karajan qui en avait ainsi décidé.

(Il ne nous a pas été possible de retrouver le nom des auteurs de la plupart des articles repris dans le présent texte.)

(Traduction : Hugues Mousseau)

DISKOGRAPHIE BAYREUTHER FESTSPIELE

- 1952 Tristan und Isolde; Mödl · Vinay · Malaniuk
Hotter · Weber; Karajan C 603 033
- 1955 Tannhäuser; Brouwenstijn · Windgassen
Fischer-Dieskau · Greindl; Cluytens C 643 043
- 1956 Der Ring des Nibelungen; Varnay · Brouwenstijn
Madeira · Milinkovic · Hotter · Windgassen
Suthaus · Neidlinger · Greindl · Uhde · Mill
Kuën · Traxel; Knappertsbusch C 660 513
- 1959 Lohengrin; Crass · Kónya · Grümmer
Blanc · Gorr · Waechter; Matačić C 691 063
- 1964 Parsifal; Vickers · Ericson · Stewart
Hotter · Neidlinger; Knappertsbusch C 690 074

Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele

ORFEO
KKCC-4448
(Orfeo.C754081)

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン (1770~1827)

交響曲第9番二短調 作品125「合唱付き」

- 1 第1楽章
アレグロ・マ・ノン・トロツポ・エ・ウン・ポコ・マエストロ (20'28")
- 2 第2楽章
モルト・ヴィヴァーチェ (10'01")
- 3 第3楽章
アダージョ・モルト・エ・カンタービレ (9'37")
- 4 第4楽章
プレスト・アレグロ・モルト (14'30")

エリーザベト・シュヴァルツコップ (ソプラノ)

エリーザベト・ヘンゲン (アルト)

ハンス・ホップ (テノール)

オットー・エーデルマン (バス)

ヴィルヘルム・フルトヴェングラー 指揮

バイロイト祝祭管弦楽団、同合唱団

【録音：1951年7月29日／バイロイト音楽祭でのライブ(モノラル)】

2007年、フルトヴェングラー・ファンには衝撃的なニュースが飛び込んできた。それは日本のフルトヴェングラー・センターが会員用として頒布したフルトヴェングラー指揮のベートーヴェン第9交響曲、1951年7月29日、パイロイト音楽祭での演奏である(WFHC-013)。言うまでもなく、この日の録音はEMIが1955年に発売して以来、今なお世界中でベスト・セラーを続けている。しかし、このセンター盤の歌い文句は「正真正銘のライヴが世界で初めて登場、EMIはライヴとリハーサルを編集したもの」ということだった。

フルトヴェングラー・センターが音源としたのはバイエルン放送局所蔵のテープである。このテープの存在については古くはオルセンのディスコグラフィ(1970年、73年)やTahraレーベルの主宰者ルネ・トレミヌの制作した同じくディスコグラフィ(1997年、トレミヌのディスコグラフィには、この第9のテープはスウェーデン放送局にも保管

されているという)に記載されていたが、音そのものが公になったのは今回が初めてである。この世紀の大発見については朝日新聞の夕刊にも大きく取り上げられ、さらに『レコード芸術』2007年9月号ではこのセンター盤については中村政行(フルトヴェングラー・センター)、檜山浩介、金子健志、井坂紘の4氏がそれぞれの視点で書いた紹介記事が同時に掲載されるという全く異例の事態となった。

2007年12月、フルトヴェングラー・センター盤と同じ音源で、初の市販盤がオルフェオより登場した。以下、オルフェオ=O盤、EMI=E盤として話を進めるが、2008年4月、ドイツArchipelからも同一音源と思われるものが発売されたが(ARPCD-0401)、音源の出自についての情報が明記されていないので、ここでは対象外とする。

O盤とE盤であるが、同じ日の演奏とされているので、当然だが解釈は酷似し

ている。しかし、両者は明らかに別演奏であることが明白だ。けれどもO盤が手つかずのライヴであり、E盤がライヴとリハーサルをミックスしたものと即断するには注意が必要であろう。さきほどの『レコード芸術』で金子氏は自ら指揮をする経験等をふまえ、「O盤こそリハーサルではないか」と推測しているが、私自身もこの説を支持する。私は金子氏のように奏者の吹いた音の違いやオーケストラと合唱の微妙なバランスの違いは指摘出来ないが、自分自身が最も重視したのは金子氏も指摘していた「不足する高揚感」である。フルトヴェングラーがライヴとスタジオ録音において、どのような違いを示すかは過去に出た録音から多くのファンは容易に想像がつくはずである。つまり、私もこのO盤を初めて聴いた時(実際に聴いたのはセンター盤であるが)、何となく「軽く流している」との印象を受けたのである。

センター盤の解説にはE盤には方々で

音を操作している箇所が散見されると指摘している。しかし、レコード制作上、普通に行われていることである。特に当時の決してダイナミック・レンジの広くない録音機に収録するとすれば、弱い音は強めに、逆に強い音は抑え気味にしなければならない。特にこの第9に限って言えば、第3楽章までと第4楽章以降は編成的にも音楽的にも全く異質と言っても良い。極端な話、第4楽章の音量に合わせてレベル設定を行い、それでもって全曲を収録すればある意味では最も自然なバランスで収録することが出来る。だが、そうして収録したものを通して場合、第4楽章に入った際、ヴォリュームを極端に下げなければならなくなるので、現実的には非常に不便なものとなる。

もうひとつ、センター盤の解説で強調しているのは第4楽章の“vor Gott”の長いフェルマータである。E盤ではこのフェルマータを切る直前にクレッシェンドするが、

O盤ではこれが聴きとれない。そのため、センター盤の解説ではこのクレッシェンドは「EMIの制作者がつけ加えたもの」としている。私自身はこの追加はあり得ないと思う。オーケストラ曲でも長く音をのばして終わる作品は、大なり小なり瞬間的にクレッシェンドして終わることが多いからだ。だから、O盤のリハーサルでは軽く流し、本番のE盤では熱がこもってクレッシェンドしたと考えても不自然ではない。また、センター盤の解説では他のフルトヴェングラーの第9のライブ録音で、こうしたクレッシェンドが認められないこともE盤の操作の証拠としている。だが、演奏の1回性ということを考慮した場合、この現象がE盤のクレッシェンドを全否定出来るとまでは言えないと考えている。さらに、このO盤がライブであるとするすると、第4楽章の最後の部分が問題となってくる。E盤の最後は周知のようにオーケストラのアンサンブルが完全に崩

壊して終わっているが、O盤の方はかなりきっちりと決まっている。仮にE盤がリハーサルだとしたら、EMIがあえて崩れているテイクを選択した意図が理解出来なくなる。特にレコード化を前提とした場合、よほどのことがないかぎり乱れている方のテイクは使用しないからである。

もうひとつ疑問に思うのはこのE盤が「ライブとリハーサルのミックス」と指摘する声は多いが、では具体的にどの箇所でもハサミが入っているかの記述が見あたらないことである。フルトヴェングラーのHMV(EMI)録音を聴いていると、時々瞬間ではあるが音が変質する箇所がある。その箇所でも本当につないだのかどうかの確認は得られないが、そのように思える箇所がいくつかあることだけは確かである。だが、このE盤の第9には、少なくとも私には怪しげな箇所は感じられなかった。唯一変だと思われるのは終わりの拍手だけである。LPによって拍手の出でく

るタイミングがずれているのは確かにかしい。

私は2005年、E盤の初期LP(ALP128 6~7)から音を録ったCDを制作した(GS-2009)。この解説にはパイロイトの第9のアメリカ初出LPの解説の一部を引用したが、これはちょっと気になった。「この演奏はパイロイト祝祭歌劇場という最高の音響下で収録されたのだが、結局、ハイファイ録音でなこいことを理由にこれまで発売されることはなかった」(1956年に発売されたアメリカRCA LM6043の解説より、石川英子訳)。この短い文章では詳しい経緯は不明であるものの、当時、いかにも試験的に収録したような雰囲気を感じられる。つまり、このE盤は収録後に試聴し、すぐにNGとなったのではなからうか。そう考えると、このE盤こそ全くの手つかずのライブであるかもしれない。

そのほか、O盤とE盤では明らかに同一演奏と思われる箇所もあるし、O盤で

はなぜかシュワルツコップの歌唱がうわづっているのもわかる。どちらが本当のライブか、このO盤はいかなる理由で収録されたのか…。決定的な証拠が出てこない限り、議論はまだまだ続きそうである。

●曲目について

ベートーヴェン：交響曲第9番 二短調 作品125《合唱付き》

ベートーヴェン(1770-1827)は交響曲第8番までは伝統的な純粋器楽のための交響曲を書いたが、この最後の交響曲第9番では第4楽章に独唱と合唱も加える新機軸を打ち出した。歌詞として使用されたのはシラーの「歓喜に寄す」で、1822年から24年頃にかけて書かれている。曲想は巨大、荘厳であり、人類愛と神への称賛を高らかに歌うものである。曲は以下の4つの楽章よりなる。

第1楽章 アレグロ・マ・ノン・トロツポ・ウン・ボコ・マエストーソ