

ORFEO D'OR



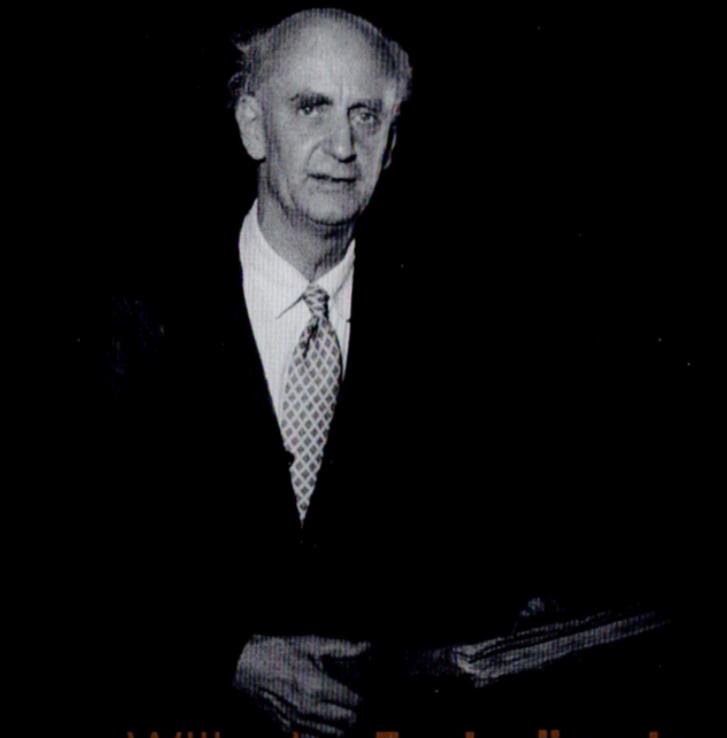
FEST
SPIEL
DOKV
MENTE

ORFEO

C 409 048 L

ORFEO

Live Recordings



Wilhelm Furtwängler
Die Salzburger Orchesterkonzerte
Wiener Philharmoniker
1949 – 1954

Bewahrung des Unwiederholbaren

1920 wurden die Salzburger Festspiele gegründet. Seither treffen einander alljährlich an einem der Schnittpunkte europäischer Kultur Künstler und Publikum aus aller Welt. Viel geliebt und oft gescholten waren die Salzburger Festspiele in diesem Jahrhundert den unterschiedlichsten Veränderungen ausgesetzt – und doch: Was die Väter des Festspielgedankens als Vision entwickelt hatten – einen Ort, an dem Kunst unter außerordentlichen Bedingungen ‚Ereignis‘ wird –, das hat sich auf wunderbare Weise immer wieder neu bestätigt.

In beinahe jedem Festspielsommer hat es in Salzburg Aufführungen gegeben, die von den Mitwirkenden, aber auch vom Publikum als ‚unwiederholbar‘ empfunden wurden. Solche Eindrücke zu bewahren, vermag – außer der lebendigen Erinnerung – einzig das akustische Dokument.

1925 übertrug der Österreichische Rundfunk zum ersten Mal eine Aufführung der Salzburger Festspiele, seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges sind alljährlich bis in die fernsten Länder der Welt Rundfunkstationen an die Festspielübertragungen angeschlossen. In diesen Jahren ist in Salzburg ein einzigartiges Archiv an akustischen Dokumenten entstanden. Nicht die ‚geschönte‘ Studioaufnahme, nicht das Bemühen um ‚Perfektion‘ – nur das Festhalten des lebendigen Ereignisses birgt die Chance, den an sich unwiederholbaren Augenblick für die Nachwelt zu bewahren.

1992 haben die Festspiele selbst begonnen, dieses Archiv zu öffnen und die Dokumente nach aufwendiger technischer Restauration in sorgfältiger Präsentation den Musikfreunden in aller Welt zugänglich zu machen. Die Salzburger Festspiele bekennen sich damit zu den großen künstlerischen Leistungen der Vergangenheit, ohne die

das Bild der Festspiele auch in Gegenwart und Zukunft unvollständig wäre.

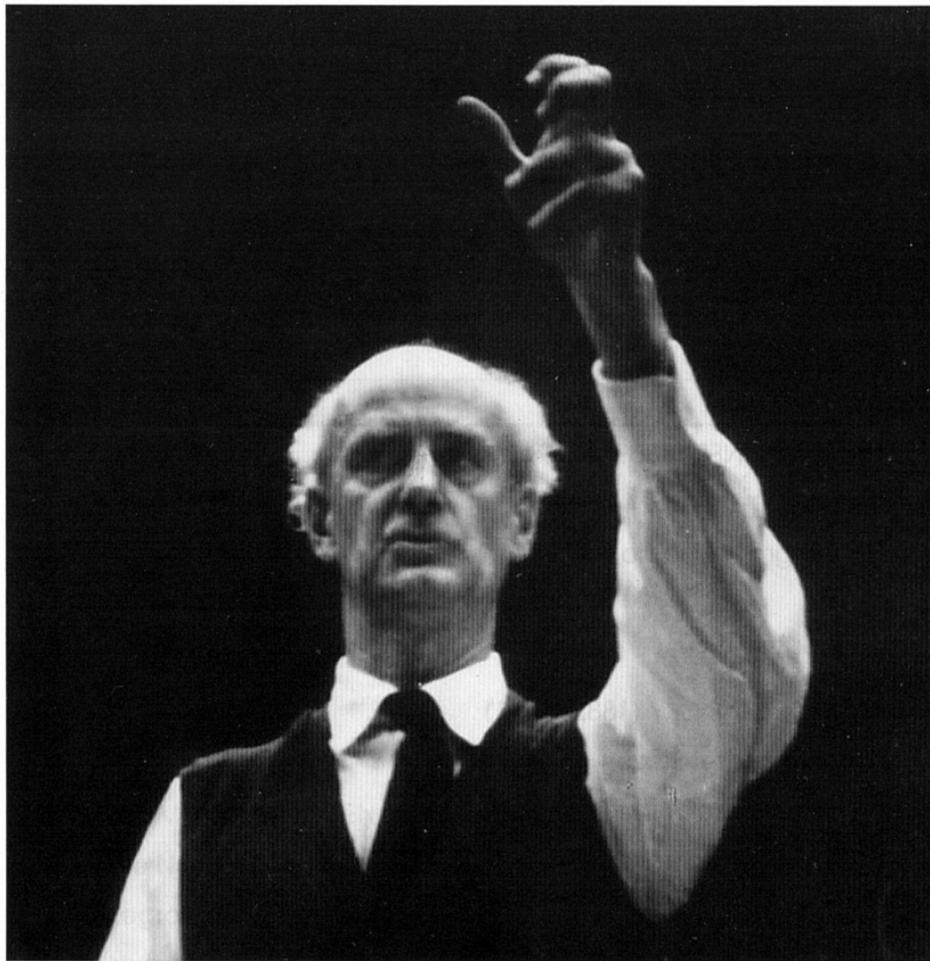
Preserving the Unrepeatable

The Salzburg Festival was founded in 1920. Ever since then artists and music lovers from around the world have been meeting annually at this crossroads of European culture. Much loved and often chided, the Salzburg Festival was exposed to many and varied changes during the 20th century. Yet the original idea as envisioned by its founders – a place where art could flourish under extraordinarily favourable conditions, where it could become a truly great event – has been confirmed time and again in wonderful ways.

Almost every summer there have been performances in Salzburg that the participants as well as the public have felt to be unrepeatable. Apart from people's memories, these impressions can be preserved only by means of acoustic documentation.

Austrian Radio broadcast its first Salzburg Festival performance in 1925, and since the end of the Second World War radio stations from the farthest corners of the earth have been connected to the Festival. Thus a unique body of acoustic documents has accumulated in Salzburg over the years. Only the preservation of the live event, rather than "protected" studio recordings or any striving towards perfection, can hope to keep the unrepeatable moment alive for posterity.

In 1992 the Salzburg Festival began to open its archives and to undertake the costly task of technical restoration, making the documents available to music lovers throughout the world in accurate, painstakingly prepared presentation. Thus the Salzburg Festival declares its contribution to the great artistic achievements of the past, without which its present-day and future image would remain incomplete.



SALZBURGER FESTSPIELE 1949–1954

Wiener Philharmoniker

Wilhelm Furtwängler

CD 1 78'53

7. August 1949

2. Orchesterkonzert

HANS PFITZNER (1869–1949)

Sinfonie C-Dur op. 46

Ⓛ Allegro – Adagio – Presto 15'12

15. August 1950

3. Orchesterkonzert

IGOR STRAWINSKY (1882–1971)

Sinfonie in drei Sätzen 22'34

Ⓜ Ohne Bezeichnung 10'20

Ⓝ Andante – Interlude 6'05

Ⓞ Con moto 6'06

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

Sinfonie No. 4 e-Moll op. 98 40'53

Ⓟ Allegro non troppo 12'39

Ⓠ Andante moderato 11'50

Ⓡ Allegro giocoso 6'15

Ⓢ Allegro energico e passionato 9'47

CD 2 66'37

31. August 1950

8. Orchesterkonzert

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Brandenburgisches Konzert No. 3 G-Dur BWV 1048 14'26

Ⓛ Allegro 8'09

Ⓜ Adagio 0'18

Ⓝ Allegro 5'55

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Sinfonie No. 3 Es-Dur op. 55 *Eroica* 52'04

Ⓞ Allegro con brio 15'55

5	Marcia funebre. Adagio assai	16'47
6	Scherzo. Allegro vivace	6'19
7	Finale. Allegro molto	12'44

CD 3	57'33
------	-------

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Brandenburgisches Konzert No. 5 D-Dur BWV 1050 **29'38**

1	Allegro	14'20
2	Affettuoso	8'49
3	Allegro	6'19

Wilhelm Furtwängler · Piano

Josef Niedermayr · Flöte

Willi Boskovsky · Violine

19. August 1951

3. Orchesterkonzert

FELIX MENDELSSOHN (1809–1847)

4 **Die Hebriden – Konzertouvertüre op. 26** **10'30**

GUSTAV MAHLER (1860–1911)

Lieder eines fahrenden Gesellen **17'11**

5	Wenn mein Schatz Hochzeit macht	3'51
6	Ging heut morgen über's Feld	4'19
7	Ich hab' ein glühend Messer	3'36
8	Die zwei blauen Augen	5'22

Dietrich Fischer-Dieskau · Bariton

CD 4	70'14
------	-------

ANTON BRUCKNER (1824–1896)

Sinfonie No. 5 B-Dur **70'12**

1	Adagio – Allegro	19'50
2	Adagio. Sehr langsam	14'48
3	Scherzo. Molto vivace	12'22
4	Finale. Adagio – Allegro	22'42

CD 5 76'49

31. August 1951 8. Orchesterkonzert

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Sinfonie No. 9 d-Moll op. 125 **76'47**

- | | |
|-------------------------------|-------|
| ① Allegro ma non troppo | 18'29 |
| ② Molto vivace | 12'29 |
| ③ Adagio molto e cantabile | 19'07 |
| ④ Presto – Rezitativ | 7'20 |
| ⑤ O Freunde, nicht diese Töne | 18'55 |

Allegro assai – Freude schöner Götterfunken

Irmgard Seefried · Sopran

Sieglinde Wagner · Alt

Anton Dermota · Tenor

Josef Greindl · Bass

Wiener Staatsopernchor

Mitglieder des Salzburger Dom-Chors

CD 6 52'24

30. August 1953 8. Orchesterkonzert

RICHARD STRAUSS (1864–1949)

① **Don Juan op. 20** **18'46**

PAUL HINDEMITH (1895–1963)

Die Harmonie der Welt **33'27**

- | | |
|-------------------------|-------|
| ② Musica instrumentalis | 11'24 |
| ③ Musica humana | 9'21 |
| ④ Musica mundana | 12'31 |

CD 7 79'07

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Sinfonie No. 8 C-Dur D 944 **51'38**

- | | |
|-----------------------------------|-------|
| ① Andante – Allegro ma non troppo | 14'07 |
| ② Andante con moto | 16'27 |
| ③ Scherzo. Allegro vivace | 9'46 |
| ④ Finale. Allegro vivace | 10'57 |

30. August 1954

8. Orchesterkonzert

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonie No. 8 F-Dur op. 93

27'21

⑤ Allegro vivace e con brio

8'33

⑥ Allegretto scherzando

4'39

⑦ Tempo di Menuetto

5'50

⑧ Allegro vivace

7'57

CD 8

57'38

Große Fuge B-Dur op. 133

Fassung für Streichorchester von Felix von Weingartner

① Overtura. Allegro – Allegro – Fuga.

18'05

Sinfonie No. 7 A-Dur op. 92

39'25

② Poco sostenuto – Vivace

13'38

③ Allegretto

9'35

④ Presto

8'20

⑤ Allegro con brio

7'38

Wilhelm Furtwängler – 50 Jahre danach

Am 30. November 2004 jährt sich zum 50. Mal der Todestag Wilhelm Furtwänglers. Ein halbes Jahrhundert ist in der Musikgeschichte eine lange Zeit – zumal die unsere sich wenig Zeit für Entwicklungen gönnt, Trends und Moden einander schneller ablösen als je zuvor. Der Glanz vieler großer Künstler, die im 20. Jahrhundert Geltung hatten, ist verblasst, ihre Leistungen nur mehr wenigen, einschlägig Interessierten ein Begriff. Wilhelm Furtwängler scheint eine der wenigen Ausnahmen zu sein. Ungebrochen ist sein Ruhm als einer der bedeutendsten Dirigenten, unverändert scheint das Interesse an seiner Rolle während des Nationalsozialismus, sogar seine Kompositionen finden allmählich immer mehr Aufmerksamkeit bei Interpreten und dadurch auch beim Publikum.

Wilhelm Furtwängler selbst wäre dieser letzte Aspekt vermutlich der wichtigste gewesen. Er betrachtete sich selbst nicht als komponierenden Dirigenten, sondern primär als Komponisten und litt zeitlebens darunter, dass ihm seine spektakuläre Dirigentenkarriere so wenig Zeit für die großen kompositorischen Aufgaben ließ, die ihn schon in früher Zeit beschäftigten. Sein umfassendes geistiges Interesse, seine im Sinne des 19. Jahrhunderts breite humanistische Bildung und der für Furtwängler cha-

rakteristische Wunsch, Welt und Leben in großen Zusammenhängen zu begreifen und darzustellen, ließen ihn in der Musik niemals andere als „große Lösungen“ akzeptieren. So stehen schon am Anfang seiner kompositorischen Tätigkeit nach frühen Klavierstücken, Kammermusik und Liedern das 1910 in Breslau uraufgeführte *Te deum* sowie eine erste große Sinfonie, die freilich Fragment geblieben ist. Auch später haben den Komponisten nur die großen Formen interessiert – was wohl erklärt, weshalb Furtwängler nicht „nebenbei“ komponieren konnte, sondern nur dann, wenn er die Zeit hatte, sich ganz auf das Komponieren zu konzentrieren. Noch in den letzten Wochen seines Lebens arbeitete er an der Fertigstellung seiner 3. Sinfonie, deren Aufführung er nicht mehr erleben sollte.

Nach Furtwänglers Tod haben bedeutende Dirigenten sich dieses Werkes angenommen, in jüngerer Zeit sind die Aufführungen auch der anderen großen Werke Furtwänglers, der 2. Sinfonie, des Klavierkonzertes und des Klavierquintetts, häufiger geworden; es wurden und werden kritische Ausgaben erarbeitet, sogar auf Schallplatten sind die wichtigsten Kompositionen erhältlich.

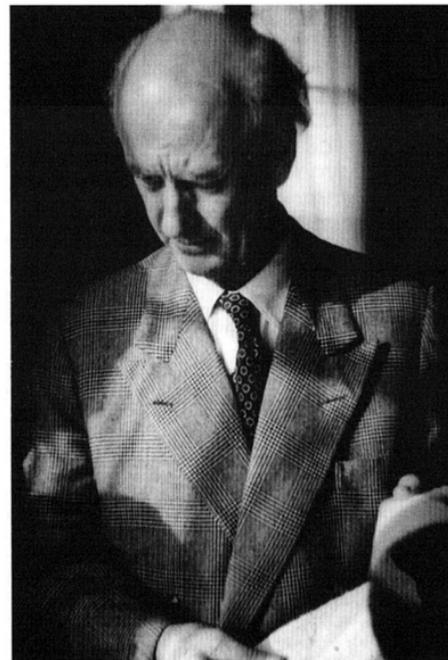
Die Bedeutung des Komponisten Furtwängler wird dennoch kontrovers diskutiert, auch wenn unsere dem Pluralismus zuneigende Gesellschaft eher akzeptieren könnte, dass Furtwänglers Musik nicht den verschiedenen Doktrinen des 20. Jahrhunderts folgt, sondern einzig der eigenen Überzeugung verpflichtet ist. Diese fußte in der Tradition der Meister der Klassik und Romantik. Furtwängler suchte innerhalb der großen sinfonischen Form, die er nicht wie andere Komponisten seiner Zeit für „überholt“ hielt, nach neuen Lösungen – und wer bereit ist, sich auf die Dimensionen seiner Bild- und Klangvorstellungen einzulassen, der wird nicht nur Furtwänglers souveränen Umgang mit Form und Inhalt oder die sichere Beherrschung des Handwerks, etwa in der Disposition des Orchesters bewundern, sondern auch die Lauterkeit und das Ethos dieser Musik, der alles Spekulative fremd ist. Nicht zuletzt deshalb wird auch der Komponist Furtwängler seinen Platz in der Musikgeschichte behaupten.

Der „Fall Furtwängler“

Ebenso scheint Furtwänglers Rolle in der Zeitgeschichte fixiert. Immer wieder wird der „Fall Furtwängler“ zum Thema gemacht, wobei man den Eindruck gewinnen kann, dass es weniger um Furtwängler selbst, sicher nicht den Musiker oder den politischen Men-

schen Furtwängler und seine gewiss besondere Situation in einer ungewöhnlichen Zeit geht, sondern um einen Vorwand für publikumswirksame Spekulation.

Dass Furtwängler ein Thema ist, an dem sich Zeitgeschichte festmachen und in gewissenhafter Weise aufarbeiten lässt, bewies der deutsche Historiker Fred K. Prieberg in seinem spannend zu lesenden Buch *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich* (Wiesbaden: F.A. Brockhaus 1986). In minutiöser Aufarbeitung der Fakten und Dokumente hat Prieberg Furtwänglers politisches Schicksal erschöpfend dargestellt: sein Verhältnis zum Nationalsozialismus, seinen Kampf gegen die braune Unkultur und für den Fortbestand der deutschen Musik, auch seine bisweilen riskante Überschätzung der eigenen Möglichkeiten und sein nicht immer erfolgreiches Bemühen, sich der Umklammerung und Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten zu entziehen. Daraus vor allem haben ihm jene einen Vorwurf gemacht, die nicht verstehen konnten oder wollten, dass Furtwängler nicht in die Emigration ging, sondern bis fast zuletzt in Deutschland blieb; andererseits ermöglichte eben dies vielen seiner Zeit- und Schicksalsgenossen im wörtlichen wie im übertragenen Sinn das Überleben. All dies ist sicher aufschlussreich für den, der sich ernsthaft



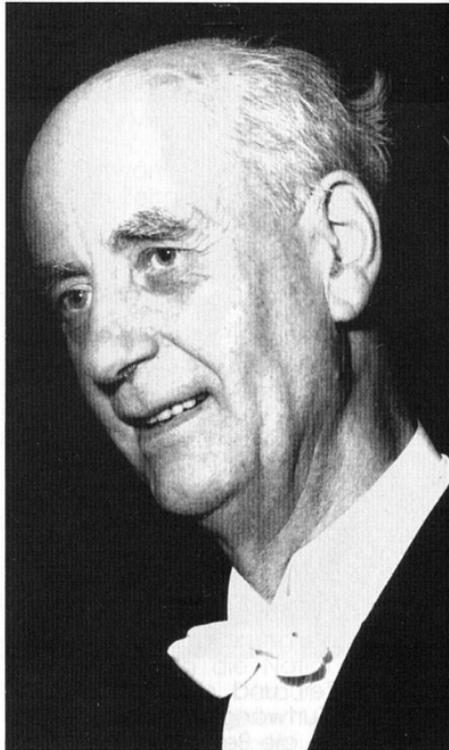
mit der Zeit und der Persönlichkeit Wilhelm Furtwänglers beschäftigen möchte; für die Bedeutung des Musikers hat es wenig Relevanz. Zumal ein Publikum, das mit dem Namen Furtwängler die mit vielen billigen Klischees wirksam aufgeputzte Bühnen- oder Filmfigur identifiziert, kaum das rechte Verständnis für die fortdauernde Wirkung des Interpreten Furtwängler aufbringen wird.

Furtwänglers zeitlose Gegenwart

Als Wilhelm Furtwängler starb, galt er unbestritten als einer der führenden Dirigenten des Jahrhunderts. Doch was bedeutete dies 1954? Gemessen an den globalen Dimensionen von heute, in denen sich Karrieren auch unbedeutender Dirigenten, Solisten oder Sänger vollziehen – ganz zu schweigen von den Stars der Popkultur – war Furtwänglers Wirkungskreis weitgehend auf Europa begrenzt. Nach seiner Rehabilitation 1947 blieben ihm sieben Jahre. In dieser Zeit dirigierte er viel, vor allem in Berlin – ab 1950 wieder als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker – und in Wien, wenn auch ohne offizielle Funktion, als Hauptdirigent der Wiener Philharmoniker. Mit den Wiener Philharmonikern arbeitete er im Sommer bei den Salzburger Festspielen. Sowohl mit den Berliner Philharmonikern als auch den Wiener Philharmonikern unternahm Furtwängler verhältnismäßig kurze Reisen nach Deutschland, in die Schweiz, nach Frankreich und England, einmal sogar nach Ägypten. Daneben gastierte Furtwängler gelegentlich bei Sinfonie- und Rundfunkorchestern in Italien, Frankreich, London, Stockholm, in der Schweiz und in Deutschland. Oper hat Furtwängler fast ausschließlich in Salzburg dirigiert, vereinzelte Aufführungen an der Mailänder Scala und der Wiener Staatsoper blieben die Aus-

nahme. Zwei Gastspiele in Südamerika – im Herbst 1950 und im Frühjahr 1954 – waren die einzigen Gelegenheiten außerhalb Europas; eine Amerika-Tournee der Wiener Philharmoniker unter seiner Leitung war für 1956 geplant und kam nicht mehr zustande. Vergleichsweise klein waren – noch hatte die Langspielplatte sich nicht durchgesetzt – das Repertoire und die Bekanntheit der Schallplattenaufnahmen Furtwänglers, die ab 1948 vor allem mit den Wiener Philharmonikern für EMI entstanden.

50 Jahre später bietet sich ein völlig anderes Bild. Wilhelm Furtwänglers Musizieren ist nicht nostalgische Vergangenheit, sondern weltweit Gegenwart. In vielen Ländern gibt es eigene „Furtwängler-Gesellschaften“ – besonders aktiv diejenigen in Frankreich, in den USA und in Japan; Musiker aus allen Generationen bekennen sich zu dem Einfluss, den seine Interpretationen, die sie nur von Schallplatten kennen (können), auf ihr Musikverständnis ausgeübt hat – und dementsprechend groß und ungebrochen ist das Interesse für die Dokumente des Dirigenten Furtwängler. Alles, was Furtwängler seit den 30er-Jahren im Schallplattenstudio aufgenommen, findet sich in mehr oder weniger sorgfältigen Überspielungen im Repertoire der großen Schallplattenfirmen. Dazu – und vielfach wichtiger – kommen zahlreiche Konzert-



mitschnitte und Rundfunkaufnahmen aus der Berliner Philharmonie und dem Wiener Musikverein während der Kriegsjahre, vor allem aber die Live-Aufnahmen aus den letzten Jahren, die Furtwänglers Tätigkeit in Wien und Berlin, bei den Salzburger Festspielen, aber auch viele seiner Auftritte mit anderen

Orchestern, an der Scala oder beim italienischen Rundfunk umfassend dokumentieren. Die Erschließung dieses klingenden Nachlasses, der zum Teil aus Rundfunkarchiven, zum Teil aber auch aus privaten Sammlungen stammt, wurde nicht immer mit der nötigen Sorgfalt vorgenommen, zumal es oft kleine Firmen oder gar „Piraten“ waren, die sich das weltweite Interesse an Furtwängler-Aufnahmen zu Nutze machten. Erst in den letzten zehn Jahren ist hier ein größeres Verantwortungsbewusstsein festzustellen, wobei es nicht immer die großen Labels sind, die hier das Beispiel geben. Den Aufnahmen von den Salzburger Festspielen, die seit 1992 in der Edition *Festspieldokumente* erschienen sind, kommt innerhalb dieses klingenden Nachlasses ohne Zweifel besondere Bedeutung zu. Denn sie belegen – umfassend und nahezu lückenlos – einen wichtigen Teil von Furtwänglers künstlerischer Arbeit in seinen letzten Jahren – vor allem auch auf dem Gebiet der Oper.

Furtwänglers Salzburger Konzertprogramme

Wilhelm Furtwängler dirigierte erst relativ spät bei den Salzburger Festspielen. Obwohl er seit einem sensationellen Brahms-Konzert im Jahr 1922 zu den wichtigsten Dirigenten der Wiener Philharmoniker gehörte – von 1927 bis

1930 leitete er sogar die Abonnementkonzerte dieses Orchesters als ihr Chefdirigent – fand das erste Konzert der Wiener Philharmoniker unter Furtwängler in Salzburg erst im Sommer 1937 statt. Auf dem Programm stand jenes Werk, das die Wiener Philharmoniker unter keinem ihrer Dirigenten so häufig gespielt haben: Beethovens 9. Sinfonie.

Ein Jahr später – Furtwängler hatte bei den Festspielen, die durch den Anschluss Österreichs an Deutschland in eine prekäre Lage gekommen waren, auch die Leitung der vier Aufführungen von Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* übernommen – folgte ein kaum weniger „typisches“ Furtwängler-Programm: die Ouvertüre zu Pfitzners *Das Käthchen von Heilbronn*, Schuberts *Unvollendete* und die 7. Sinfonie von Bruckner. 1940, im Rahmen jener Konzertsreihe, die im ersten Kriegssommer anstelle der Festspiele von den Wiener Philharmonikern selbst veranstaltet wurde, standen zwei Abende mit Beethovens 8. Sinfonie, dem Trauermarsch aus Wagners *Götterdämmerung* und der „Ersten“ von Brahms auf dem Programm; im August 1944, nachdem die Festspiele wegen des „Totalen Krieges“ abgesetzt worden waren, gestattete Berlin ein einziges öffentliches Konzert: unter der Leitung Furtwänglers spielten die Wiener Philharmoniker die 8. Sinfonie von Bruckner.

Diesen drei Programmen folgten nach dem Krieg in insgesamt sieben Festspielsommern, in denen Wilhelm Furtwängler zwischen 1947 und 1954 zur zentralen künstlerischen Figur der Festspiele wurde, weitere zehn Konzerte, die im Wesentlichen der gleichen programmatischen Linie gehorchten. Es dominierten die Komponisten, die Furtwängler ein besonderes Anliegen waren, wobei auffällt, dass Mozart überhaupt nicht und selbst Beethoven nicht derart zentral vertreten waren wie in seinen sonstigen Konzertprogrammen. Offenbar war es Furtwängler wichtiger, in Salzburg und vor einem internationalen Publikum für jene Musik der Romantik und Spätromantik einzutreten, die er, wie er befand, gerade im Licht der „eben durchlittenen deutschen Katastrophe“ für besonders gefährdet hielt: dazu gehörten die großen Sinfonien von Schubert, Brahms und Bruckner, ebenso wie Werke von Weber, Mendelssohn, aber auch Hans Pfitzner (Vorspiele zu *Palestrina* und die C-Dur-Sinfonie) und Richard Strauss, von dem Furtwängler in Salzburg in diesen Jahren nicht weniger als vier der sinfonischen Dichtungen dirigierte. Darüber hinaus enthielten Furtwänglers Salzburger Konzertprogramme einige Werke des 20. Jahrhunderts: Stravinskys *Pétrouchka*-Suite und die *Symphonie in drei Sätzen* von 1945, Hindemiths *Sinfonische Metamorphosen* und die Sinfonie *Die Harmonie der Welt*, ja

sogar ein Werk des damals noch nicht 40-jährigen Österreichers Alfred Uhl.

Der Blick auf Furtwänglers Salzburger Konzertprogramme ist nicht nur in Hinsicht auf die durchaus nicht konservative Leitung der Festspiele in jenen Jahren interessant, sondern auch, weil er den bis heute gern genährten Vorwurf Lügen straft, Furtwängler sei der Musik des 20. Jahrhunderts desinteressiert gegenüber gestanden. Der Dirigent selbst notierte dazu 1949 in seinem Tagebuch: *„Ich würde es mir nie verzeihen, wenn ich nicht mit tiefster Anteilnahme den Lösungen und Bemühungen der Strawinsky, Honegger, Hindemith, Bartók und so mancher anderer begegnete: daß ich im übrigen mein eigenes Urteil modernen Werken gegenüber so wenig zu verbergen wünsche wie alten gegenüber, ist richtig. Das, was ich höre, das, was aus der Musik kommt, ist das Wesentliche, nicht, was ich darüber denke oder darüber lese. Im richtigen, wohlverstandenen Kontakt mit dem Publikum wird auch die moderne Musik ihr Leben führen.“*

1949 – Pfitzners Opus 46

Die ältesten erhaltenen Tonaufnahmen aus Salzburger Festspielkonzerten stammen aus dem Sommer 1949. Wenige Wochen zuvor, am 22. Mai, war Hans Pfitzner kurz nach seinem 80. Geburts-



tag in Salzburg gestorben. Furtwängler, der als 24-Jähriger 1910 von Pfitzner als Kapellmeister an die Oper von Straßburg verpflichtet worden war und der sich gerade auch nach 1945 für den aus vielerlei Gründen „unmodern“

Gewordenen, Vereinsamten eingesetzt hatte, stellte am 7. August einer Aufführung der „Achten“ von Bruckner Pfitzners kurze, aber inhaltsreiche Sinfonie op. 46 voran. In einem Aufsatz von 1948 versuchte Furtwängler, Pfitz-

ners Stellung unter seinen zum Teil wesentlich erfolgreicherer Zeitgenossen zu definieren. Es heißt dort unter anderem: *„Der Versuchung des Mammutismus, der Übergröße der Form, dem die Epoche von Strauss, Reger, Mahler huldigte, erlag er niemals. (...) Die Intuition, der musikalische ‚Einfall‘ – wie er es benannt hat – spielen in seinen Werken eine verhältnismäßig größere Rolle als in denen seiner Zeitgenossen. Er stellt sich dem Hörer unverhüllt, unbekümmert, aufrichtiger. Vor allem: er glaubt an den Inhalt seines Werkes, an die Themen, die er erfindet. Er glaubt damit an sich selber, das heißt in diesem Fall – und das ist bedeutsam – er glaubt an das, was einer ist, an den Geist, nicht an das, was einer vorstellt, an den Stil. Dieser Geist freilich ist Geist der deutschen Musik. Wie Bruckner, wie Reger, ist und bleibt Pfitzner eine im engeren Sinn ‚deutsche‘ Erscheinung.“*

Furtwänglers Interpretation des Opus 46 ist von diesem Wissen geprägt. Die knappe Form – die 1940 entstandene Sinfonie fasst drei kurze, durchaus klassisch geformte Sätze zu einer Einheit zusammen – wird ebenso erkennbar wie Pfitzners unverkrampfte, beinahe heiter wirkende Musizierlaune.

1950 – Strawinsky und Brahms

Zu dem völlig anders gearteten Witz

Igor Strawinskys fand Furtwängler wohl nicht den gleichen natürlichen Zugang. Seine Interpretation der *Symphony in Three Movements* – sie eröffnete Furtwänglers erstes Konzertprogramm im Festspielsommer 1950, gefolgt von *Till Eulenspiegels lustige Streiche* von Richard Strauss – ist eines der sicherlich interessantesten Dokumente der vorliegenden Edition. Furtwängler hat sich mit Strawinsky immer wieder auseinandergesetzt, aber er empfand die betont antiromantische, ja vielfach ironische Grundhaltung der Musik des gebürtigen Russen als *„auf die Dauer ermüdend“*. Er konnte bei Strawinsky sicherlich wenig von jener „sinfonischen Idee“ finden, auf der in seiner Überzeugung das Wesen großer absoluter Musik beruht. Doch gerade darum ist es reizvoll zu hören, wie Furtwängler auch hier seinen Ernst, seine unbedingte Vorstellung von Klang, von sprechender Gestik des Musizierens und innerer Spannung auf das Orchester zu übertragen vermag. Natürlich ist der Dirigent bei Brahms' 4. Sinfonie, die das Konzert beendete, ganz anders in seinem Element. Es gibt von dieser Sinfonie noch drei weitere Aufnahmen Furtwänglers aus den Jahren 1943, 1948 und 1949, allesamt mit den Berliner Philharmonikern. In der Salzburger Aufnahme spielen die Wiener Philharmoniker und der Hörer wird, ungeachtet der mangelhaften Ton-Qualität der einzig erhaltenen Kopie, die unserer

Restauration zugrunde liegt, Zeuge der besonderen Intensität und des einzigartigen Brahms-Klanges, der diese Konstellation auszeichnete. Furtwängler selbst sagte einmal über die Wiener Philharmoniker: *„Es besteht in diesem Orchester eine merkwürdige Sicherheit in allen jenen Dingen, die man beim Musizieren als der rein vitalen Sphäre zugehörig bezeichnen möchte, eine angeborene Stärke und Natürlichkeit der instinktiv-musikalischen Reaktionen.“* Diese Natürlichkeit ergibt zusammen mit Furtwänglers herber, ganz und gar unsentimentaler Gestaltung, in der sich Emotionalität und höchstes Formbewusstsein paaren, gerade bei dieser, sonst so oft trocken und spröde klingenden Sinfonie eine wahrhaft unvergleichliche Interpretation.

Furtwänglers unvergessenes Bach-Fest

Aus demselben Festspielsommer 1950 stammen zwei weitere einzigartige Furtwängler-Dokumente. Zum Abschluss der Festspiele hatten der Dirigent und die Wiener Philharmoniker ein Programm wiederholt, das schon zuvor in Wien einen unvergesslichen Eindruck hinterlassen hatte. Als Hommage an Johann Sebastian Bach, dessen 200. Todestag 1950 weltweit gefeiert wurde, spielten sie das 3. und das 5. der *Brandenburgischen Konzerte*. Furtwängler dirigierte nicht nur, er übernahm auch

selbst den Part des Tasteninstrumentes und musizierte mit zwei führenden Mitgliedern des Orchesters im 5. Konzert das Concertino. Obwohl es damals bereits üblich geworden war, für derartige Aufgaben ein Cembalo zu verwenden, wählte Furtwängler das Klavier – und er spielte es in einer ganz unvergleichlichen Art. Sein Klavierton gewann auf geheimnisvolle Weise die gleiche Klangqualität, die das Orchester unter seiner Leitung hatte – eine unwiederholbare Mischung aus Wärme, gesanglicher Intensität und vibrierender Lebendigkeit. Unnachahmlich mischte sich sein Spiel mit der Flöte Josef Niedermayrs und der Violine Willi Boskovskys, die große Kadenz im ersten Satz, sonst meist als virtuose Demonstration empfunden, wurde nicht nur zum Angelpunkt des Satzes, sondern zu einer persönlichen Huldigung Bachs.

Wer damals dabei war – in Wien oder eben in Salzburg – hat diesen Eindruck als etwas ganz Unvergleichliches im Gedächtnis behalten. Doch selbst die technisch höchst ungenügenden Tondokumente der Festspielaufführung ließen etwas von der besonderen Wirkung jener Bach-Aufführung ahnen. Joachim Kaiser, der deutsche Musikologe, war von einer Rundfunksendung derart beeindruckt, dass er darüber in der *Süddeutschen Zeitung* einen eigenen Essay veröffentlichte, aus dem wir

mit Erlaubnis des Autors zitieren: „Alle Welt redet immer von den wohlausgewogenen Proportionen, die gerade für die Barock-Musik so charakteristisch seien. Aber wenn man den Kopfsatz des 5. Brandenburgischen Konzertes unbefangen betrachtet, dann ist es doch fast verwunderlich, daß da ein konzertanter Satz plötzlich abbricht und mitten in ein verhältnismäßig kurzes Stück eine ungeheuer lange, ungeheuer ausdrucksvolle, alle Proportionen eigentlich doch sprengende Kadenz eintritt. (...)“

Furtwängler spürt, und er läßt spüren, daß da ein großer Kadenz-Auftritt stattfindet. Darum bringt er es zuwege, daß – kurz bevor dieser Einsatz des Klaviers stattfindet – alles beinahe erstarrt. Er spielt immer langsamer, die Zweiunddreißigstel stören ihn überhaupt nicht, das Klavier und das Orchester (...) vereinigen sich zu einem riesigen Doppelpunkt. Dann findet nahezu emphatisch, ganz langsam der Auftritt des Helden, also das sogenannte Solo, statt. Was Solo heißt, was solistisch ist, macht Furtwängler hier am Klavier viel klarer, als irgendeiner der anderen großen Pianisten oder Cembalisten es bisher je getan hat. Denn nicht nur, daß er den Doppelpunkt, von dem an dann der Soloauftritt stattfindet, außerordentlich hervorhebt, der Held, der sich da äußert, also das Klavierthema, spricht auch plötzlich viel langsamer. Man merkt, er

ist allein, er meditiert, er verliert sich. Und dieses Element der Meditation ist, wenn Furtwängler spielt, so ungeheuer groß, daß es mystische Züge annimmt. Nichts bleibt unbeseelt – alles geht ins einzelne, klingt erstaunlich schön, frei und romantisch. Wo andere nur einzelne Noten sehen, einzelne Sterne gleichsam, da entdeckt Furtwänglers Blick Sternbilder. Und trotzdem führt er sein Entdecken nicht aufdringlich pointiert vor.

Man darf nicht mit irgendwelchen Vorstellungen von Bach-Stil und Bach-Spiel, wie es angeblich sein muß oder sein soll, darangehen. Man muß zuhören, wie sich im Temperament eines großen Musikers die Linien Bachs brechen“ (Aus Joachim Kaiser, *Erlebte Musik*, Band I, München: dtv 1982).

Schöner, umfassender kann man wohl nicht den Eindruck in Worte fassen, den jenes ganz persönliche Bach-Fest des großen Dirigenten – Joachim Kaiser nennt ihn aus der Summe lebenslanger Beschäftigung mit Musik und ihrer Interpretation im Gespräch „den größten Interpreten, der je gelebt hat“ – in der Erinnerung unvergesslich machte. Dies erklärt zugleich, weshalb der Mitschnitt des Salzburger Konzertes, dessen Original leider verloren gegangen ist, dennoch ein halbes Jahrhundert erhalten geblieben ist: in technisch äußerst mangelhaften Privatkopien, aber eben doch so, dass eine

Restauration möglich schien. Ihre Ausföhrung – von der Wiederherstellung der originalen Tonhöhe über die Eliminierung von Störgeräuschen aller Art, von Verzerrungen und sogenannten „dropouts“ bis hin zu der Rekonstruktion des Klangbildes – erforderte unendlich viel Können, Geduld und Sorgfalt. Doch hat das Ergebnis – die Bewahrung eines tatsächlich unvergleichlichen Dokumentes nicht nur der Salzburger Festspiele – die Mühe gelohnt.

Das gilt auch, wenngleich in geringerem Maß, für Beethovens 3. Sinfonie *Eroica*, mit der jenes Konzert am 31. August 1950 in Salzburg endete. Von Furtwänglers Interpretation dieser Sinfonie, die er besonders liebte und häufig dirigierte, sind etliche Aufnahmen erhalten, darunter zwei klangtechnisch unvergleichlich bessere Studioaufnahmen mit den Wiener Philharmonikern. Dennoch ist auch dieser, in der Edition *Festspielsdokumente* erstmals veröffentlichte Mitschnitt ein wichtiges Dokument, denn er belegt, wie sehr gerade bei Furtwängler Interpretation mehr als das bloße Wiederholen einmal gefasster Werkvorstellungen war. Aus jeder Situation – bedingt durch Faktoren wie Anlass, Saalakustik, Publikum und natürlich Programm-Umfeld – entstand eine neue, spontan schöpferisch erfüllte Darstellung.

1951 – Mendelssohn, Mahler, Bruckner

Auch das nächste Salzburger Furtwängler-Konzert im Mittelpunkt der Festspiele 1951 hat wohl niemand vergessen, der dabei war. Das in seiner Ausdehnung ungewöhnliche, in sich aber höchst stimmige Programm begann mit der Konzertouvertüre *Die Hebriden* von Felix Mendelssohn, deren geheimnisvolle Natur- und Seelenlandschaft kein anderer Dirigent derart in Klang umzusetzen vermochte. In Gustav Mahlers *Liedern eines fahrenden Gesellen* erreicht das Orchester eine Gefühls- und Klangintensität, wie man sie kaum zuvor oder später wieder gehört hat. Auch den Sänger hat man nie vergessen. Es war der 26-jährige Dietrich Fischer-Dieskau, der hier zum ersten Mal bei den Salzburger Festspielen auftrat. Ein Jahr zuvor hatte der junge Bariton Furtwängler bei einem privaten Vorsingen so sehr beeindruckt, dass er ihn für dieses Festspielkonzert einlud. Obwohl es bereits die Londoner Studioaufnahme der Mahler-Lieder unter Furtwängler von 1952 gibt, kommt diesem Salzburger Mitschnitt besondere Bedeutung zu. Denn hier ist unerhört lebendig nachzuerleben, wie spontan und unmittelbar Furtwängler – Mahler gegenüber sonst eher zurückhaltend – auf den Herzschlag der Musik und auf den jungen Fischer-Dieskau einzugehen bereit war. Nie wieder meint man die *Lieder eines fahrenden Ge-*

sellen so innig und selbst in den schmerzlichen Ausbrüchen so verhalten gehört zu haben wie in Fischer-Dieskaus jugendlich hellem Gesang und dem warmen, beinahe kammermusikalisch delikaten Spiel der Wiener Philharmoniker unter Furtwänglers Leitung.

Den zweiten Teil dieses Konzertes bildete die 5. Sinfonie von Anton Bruckner. Furtwängler hat Bruckners Sinfonien – namentlich die 4., 5. und 8. – in seinen späten Jahren relativ häufig dirigiert, sogar auf Tourneen der Wiener und der Berliner Philharmoniker, wobei er sich, was damals noch keineswegs selbstverständlich war, jeweils für die Urfassungen entschied. Mit der Problematik dieser Urfassungen und überhaupt mit der Bruckner-Rezeption beschäftigte sich der Dirigent schon früh und äußerte in einem Vortrag im Jahr 1939 Grundsätzliches dazu. Es heißt dort unter anderem: „Für unsere Kenntnis Brucknerscher Tonsprache, Brucknerschen Stilwillens und Fühlens sind jedoch die Urfassungen sehr bedeutsam und aufschlußreich; die Unterschiede liegen sowohl in der Instrumentation wie in der Tempoführung; beide Male ist es die größere Einfachheit, Einheitlichkeit, Geradlinigkeit, die die Urfassungen kennzeichnet und dem weiträumigen Musikempfinden des Meisters mehr zu entsprechen scheint. Auch bei den zahlreichen, in den

Urfassungen wieder aufgemachten Strichen hat man im allgemeinen das Empfinden größeren organischen Zusammenhanges, und dies nicht nur innerhalb der Einzelheiten, sozusagen von Takt zu Takt, sondern vor allem auch in bezug auf das jeweilig Ganze. Gerade da, wo die Sprünge am rücksichtslosesten waren – das Finale der 5. Symphonie hatte früher 122 Takte weniger als jetzt –, steht die große Kraft, Klarheit und Wirksamkeit der Urfassung außer Frage. Dieses monumentalste Finale der Weltliteratur ist uns dadurch geradezu neu geschenkt ...“

Das Besondere in Furtwänglers Bruckner-Interpretation, wie wir es bei diesem späten Salzburger Mitschnitt erfahren, wird in diesen Sätzen klar formuliert. Es geht Furtwängler um das Deutlichmachen der großen organischen Zusammenhänge, um Bruckners weiträumiges Musikempfinden, das aber durch einen klaren Formwillen und große Spannung gebunden ist – eine Spannung, die nur wenige Bruckner-Dirigenten in ähnlicher Weise zu erzielen vermögen. Der Wiener Kritiker Erwin Mittag nannte die Aufführung vom 19. August 1951 „unübertrefflich – eine Propagandatat würdigster Art für den österreichischen Symphoniker. (...) An der Dirigentenleistung Furtwänglers muß diesmal besonders hervorgehoben werden, daß sie trotz des langen Atems der einzelnen Sätze von so

konzentrierter Lebendigkeit war, daß nicht nur die klangliche Pracht, sondern auch der logische Zusammenhang der einzelnen Teile plastisch zutage trat“ (Die Presse, 21.8.1951).

Beethovens „Neunte“ von 1951

Als Abschlusskonzert der Festspiele von 1951 dirigierte Furtwängler im Alten

Festspielhaus, in dem damals alle Orchesterkonzerte stattfanden, das aber für derart große Werke und Besetzungen eigentlich zu klein war, Beethovens 9. Sinfonie. Wenige Wochen zuvor hatte der Dirigent mit dem gleichen Werk die ersten Bayreuther Nachkriegsfestspiele eröffnet, bei den Berliner Festspielen im September stand eine weitere Aufführung bevor. In Wien



gehörten Aufführungen der 9. Sinfonie unter Furtwängler vollends zu den alljährlichen Fixpunkten der Philharmonischen Konzerte. Dementsprechend sind von seiner Interpretation zahlreiche Live-Mitschnitte, aber bezeichnenderweise keine Studioaufnahme erhalten. Furtwängler, der die Arbeit im Studio im Allgemeinen wenig schätzte, war überzeugt, dass ein Werk wie Beethovens „Neunte“ ohne den lebendigen Atem eines Konzertsaals, das gemeinsame Erleben von Ausführenden und Publikum nicht gültig darzustellen sei. Sein zugleich höchst bewusstes wie spontan auf das Umfeld von Orchester, Sänger, Saal und Publikum reagierendes Dirigieren ließ auch gerade bei einem solchen Werk nie ein identisches Ergebnis zu. An dieser Salzburger Aufnahme, die sich in ihrer Dramatik und ihrem herben Ernst wesentlich von anderen Aufführungen Furtwänglers unterscheidet, lässt sich das eindrucksvoll studieren.

1953 – Richard Strauss, Hindemith, Schubert

Das Jahr 1952 fehlt in Furtwänglers Salzburger Festspiel-Präsenz. Eine Erkrankung zwang den Dirigenten zur Absage aller geplanten Festspieltermine, darunter eine Reprise der sensationellen *Otello*-Aufführung von 1951 und eine Neueinstudierung von *Die Hochzeit des Figaro*. Letztere holte Furtwäng-

ler 1953 nach, zusätzlich studierte er Mozarts *Don Giovanni* in der Felsenreitschule neu ein. Daneben blieb nur für ein Orchesterkonzert Raum. Zum Ende der Festspiele dirigierte Furtwängler wiederum ein ungewöhnlich langes und gehaltvolles Programm. Am Beginn stand *Don Juan* von Richard Strauss, im Zentrum die Sinfonie *Die Harmonie der Welt* von Paul Hindemith und zuletzt Schuberts Große C-Dur-Sinfonie.

Mit Paul Hindemith verband Furtwängler eine lange und durchaus freundschaftliche Beziehung. Furtwängler war dem neun Jahre Jüngeren früh begegnet, er schätzte dessen Qualitäten als Musiker und handwerkliche Gediegenheit und hatte den Komponisten (nach Hindemiths eigenem Zeugnis) früh (und vergeblich!) vor Experimenten gewarnt, welche die Musik nach seiner Überzeugung in eine Sackgasse führen würden. Dennoch verfolgte er Hindemiths Entwicklung mit Interesse, setzte sich für Aufführungen von dessen Werken ein und nahm öffentlich für Hindemith Stellung, als dieser von der nationalsozialistischen Kulturpolitik in Acht und Bann getan wurde. Im Gegenzug hat Hindemith in einem Nachruf auf Furtwängler dem Dirigenten ein bemerkenswertes Zeugnis ausgestellt. Der Komponist spricht von der „*unsäglich(e)n Lauterkeit, mit der er musizierte*“, von dem „*untrüglichen Sinn für Proportion, mit dem Furtwängler Phrasen,*

Themen, Teile, Sätze, ganze Symphonien und Programme als kunstvolle Einheiten darzustellen verstand“, und erkennt „*in seiner Kraft des Verstehens, Einordnens und Darstellens*“ ein Maß, das uns heute fehlt (Aus *Wilhelm Furtwängler im Urteil seiner Zeit*, hrsg. von Martin Hürlimann, Zürich/Freiburg: Atlantis Verlag 1955).

Die Sinfonie *Die Harmonie der Welt*, die Hindemith parallel zur Entstehung seiner erst 1957 in München uraufgeführten vorletzten Oper als eine Art sinfonisches Konzentrat schuf, fand von Anfang an Furtwänglers besonderes Interesse. Galt sie ihm doch als Beweis, dass auch Hindemith – wie Strawinsky und Bartók, ja selbst Schönberg – gegen Ende seiner Schaffenszeit zu jenen Grundgesetzen der Musik zurückgefunden hatte, an deren Gültigkeit Furtwängler festhielt. Schon bald nach der Uraufführung, die Paul Sacher in Basel geleitet hatte, dirigierte Furtwängler die Sinfonie in Berlin und schrieb darüber an den Komponisten: „*Ich glaube, daß Sie mit der Aufführung zufrieden gewesen wären. Das Werk selbst hat dem Orchester und vor allem mir, je länger wir uns damit befaßten, desto mehr Freude gemacht. Mir scheint es das beste aller ihrer bisherigen Orchesterwerke zu sein, wenn es auch an das Publikum infolge seiner Länge Anforderungen stellt.*“ Die österreichische Erstaufführung fand bei den

Salzburger Festspielen 1953 statt, wobei allein die Tatsache, dass Furtwängler Hindemiths Sinfonie zwischen zwei derart aussagekräftige Werke stellte, die hohe Meinung belegt, die er von dem Werk und dessen Komponisten hatte. Das intensive, klangdichte Spiel der Wiener Philharmoniker lässt sowohl die handwerkliche Meisterschaft des Komponisten als auch die bekenntnis-hafte Dimension des Werkes erleben – Musik als zeitloser und weltumspannender Ausdruck der Humanität.

Unter diesem Anspruch hören wir auch Furtwänglers Interpretation der Großen C-Dur-Sinfonie von Franz Schubert. Wie kaum einem anderen Dirigenten gelang Furtwängler an diesem Werk der Beweis, wie wenig der über Generationen gehegte Vorwurf zutrifft, Schubert habe die sinfonische Großform nicht bewältigt. Furtwängler hält die zwingende Spannung vom ersten Hornmotiv bis zum ekstatisch gesteigerten Finale durch. Besser als sonst begreift der Hörer den Übergang der *Andante*-Einkleitung zum *Allegro ma non troppo* des Hauptsatzes als logische Entwicklung und die trotz der breiten Anlage unerhörte Dramatik, aus der sich zwingend die Erweiterung der klassischen Form ergibt; kein Dirigent hat es wie Furtwängler vermocht, im *Andante con moto* Spannung und Entspannung als treibende Kraft der Musik derart bewusst werden zu lassen, und in *Scherzo*

und *Finale* wird vollends eine sinfonische Dimension geöffnet, die weit über Schubert hinaus den Weg zu Bruckner und Mahler weist.

Das Dokument dieser Salzburger Schubert-Aufführung erhält besonderes Gewicht, weil es neben der berühmten Berliner Studioaufnahme von 1951 und einer weiteren Aufzeichnung mit den Berliner Philharmonikern von 1950 die einzig erhaltene Aufnahme dieser Sinfonie mit den Wiener Philharmonikern aus den späten Jahren ist – Beleg auch dafür, dass Furtwänglers Musizieren, ungeachtet der klaren Konzeption seiner Darstellungen, sehr wesentlich von dem Orchester geprägt war, mit dem er musizierte. Das gilt ebenso für Furtwänglers ebenso temperamentvoll wie spannungsvolle Darstellung der Tondichtung *Don Juan* von Richard Strauss, die im Spiel der Wiener Philharmoniker durchaus andere Farben und Akzente als in der Berliner Aufnahme von 1947 annimmt. Leider ist die Live-Aufnahme von 1953 nicht erhalten geblieben, wohl aber existiert Furtwänglers Interpretation des *Don Juan* mit den Wiener Philharmonikern in einer später entstandenen Studioproduktion. Um Furtwänglers für heutige Begriffe sicherlich ungewöhnliche Programmkonzeption dennoch zu dokumentieren, haben wir für die Rekonstruktion des Salzburger Konzertes mit freundlichem Einverständnis der EMI

diese Wiener Aufnahme hier eingefügt.

1954 – Furtwänglers Beethoven-Verhältnis

Das letzte der Salzburger Konzerte enthielt zum Abschluss der Festspiele 1954 ein reines Beethoven-Programm. Im Nachhinein – es war zugleich das letzte Konzert der Wiener Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler überhaupt – könnte man in dieser Tatsache so etwas wie Bestimmung sehen. Ohne Zweifel bedeutete kein anderer Komponist Furtwängler so viel. Die Musik Beethovens und das Phänomen ihrer Wirkung haben ihn von seiner frühesten Jugend an, auch in seinen Schriften, beschäftigt. Der erste große Aufsatz *Anmerkungen zu Beethovens Musik* stammt von 1918. Bis zu der unerhört packenden Analyse des ersten Satzes der 5. Sinfonie von 1951 lässt sich verfolgen und belegen, wie Furtwängler bemüht war, das Spannungsverhältnis zwischen Beethoven und dem Musiker des 20. Jahrhunderts, aber auch das Spannungsverhältnis zwischen der Musik Beethovens und dem heutigen Publikum zu analysieren.

Furtwänglers zentrale Beschäftigung mit Beethoven war getragen von der Erkenntnis, dass sich die Musiker des 20. Jahrhunderts, die schöpferischen wie die reproduzierenden, immer wei-

ter von dem entfernten, was in seiner Überzeugung das Wesen Beethovens ausmacht. Es ist erstaunlich zu lesen, wie hellichtig der 32-Jährige schon 1918 diese Entwicklung sah und analysierte, und wie er immer wieder – in Vorträgen, Briefen und Notizen – den Zwiespalt aufzeigt, der sich für ihn zwischen dem chaotischen, materialistischen, technisch hybriden Weltbild des Menschen von heute und dem immer neu um das Gesetz, um die Ordnung, um die Form ringenden und darin unendlich demütigenden Künstler Beethoven auftut. Wobei Furtwängler bei aller Skepsis zutiefst davon durchdrungen war, dass die Menschen, das „Publikum“, an dessen Instinkt und letzte Urteils kraft er glaubte, Beethoven gerade nach dem Chaos des Zweiten Weltkrieges zutiefst nötig hatten. Insofern hatten seine Aufführungen von Werken Beethovens – zumal in den letzten Jahren – stets einen außerordentlichen, beinahe priesterlichen Charakter, der sie über die Wiederholbarkeit bloßen Musizierens erhob.

Das gilt in ganz besonderem Maß für jenes letzte Salzburger Konzert vom 30. August 1954. Beim Anhören dieses Konzertmitschnittes fällt auf, dass Furtwängler das, was er an den Werken für wesentlich hielt, noch stärker herausarbeitet als bei früheren Gelegenheiten. Die 8. Sinfonie zum Beispiel, die ihm wegen ihrer „humanistischen Hal-

tung“ besonders am Herzen lag, erscheint hier unter völlig anderem Vorzeichen als in der verhallenden Interpretation anderer Dirigenten. Es sind nicht so sehr die breiten Zeitmaße, die überraschen, als vielmehr die überdeutliche Artikulation, die Furtwängler jedem einzelnen musikalischen Gedanken und der Entwicklung des Ganzen zuteil werden lässt. Als etwas Bizarres, in seinen schroffen Formulierungen beinahe Aggressives, zugleich in höchstem Maß Geordnetes trifft uns die Sinfonie gegenüber, wobei in Furtwänglers Deutung die Nähe zur A-Dur-Sinfonie einsichtig wird. Diese selbst, die stets einen besonderen Platz in den Programmen Furtwänglers einnahm – und in zahlreichen Aufnahmen aus verschiedenen Lebensabschnitten erhalten ist –, offenbar in kaum einer anderen Aufnahme so überzeugend, wie wenig die von Wagner hergeleitete Charakteristik von der „Apotheose des Tanzes“ zutrifft. Zwar wird das rhythmische Element hier zum eigentlichen Impuls der Musik, allein mit Tanz im üblichen Sinn hat das nichts zu tun. Die charaktervoll rhythmisierte Bewegung, die zwingend aus der Einleitung in das bewegte, aber nicht gehetzte Tempo des Hauptsatzes führt, das unerbittlich sich steigernde Schreiten des *Allegretto*, das kontrastreiche, sich jedoch jedem äußeren Effekt verweigernde *Scherzo*, und endlich der aus dem bewusst zurückgenommenen Zeit-

maß bis an die Grenze des Erträglichen gesteigerte Taumel des Finalsatzes offenbaren in Furtwänglers Deutung bestürzende Aktualität und zugleich die Zeitlosigkeit eines Künstlers, der das Chaos der Klangmaterie, aber auch das Chaos in sich selbst zu bezwingen vermochte. Hätten wir nichts als dieses späte Tondokument, es würde genügen, um Furtwänglers einzigartigen Rang als Beethoven-Interpret zu belegen.

Zur vorliegenden Edition

Seit 1992 veröffentlichen die Salzburger Festspiele Tondokumente aus dem Festspielarchiv vornehmlich des Österreichischen Rundfunks. In dieser CD-Edition sind auch zahlreiche Aufnahmen erschienen, die Wilhelm Furtwänglers Wirken bei den Salzburger Festspielen in Oper und Konzert dokumentieren. Einige von ihnen wurden leider bereits aus dem Katalog genommen, was das Ziel der Edition *Festspieldokumente* das „Unwiederholbare zu bewahren“ infrage stellt. Die Salzburger Festspiele haben sich deshalb entschlossen, aus Anlass des 50. Todestages des Dirigenten zumindest alle erhaltenen Salzburger Konzertaufnahmen Furtwänglers gesammelt herauszugeben. Die vorliegende Edition, die ORFEO International, Partner der *Festspieldokumente* seit 1992, in einer limitierten Sonderauflage veröffentlicht,

enthält alle Aufnahmen, die im Lauf der Jahre in unserer Edition erschienen sind, sowie einige Raritäten, die erstmals einem großen Kreis von Musikfreunden zugänglich gemacht werden. Für die Bereitschaft, die Salzburger Furtwängler-Edition 2004 in dieser Form zu ermöglichen, sei an dieser Stelle EMI Classics in London, ORFEO International in München und der deutschen Wilhelm-Furtwängler-Gesellschaft in Berlin ausdrücklich gedankt.

Mein besonderer Dank gilt aber auch Othmar Eichinger, der mit seinem Tonstudio in Wien seit 1992 die digitale Aufbereitung der historischen Aufnahmen durchführt. Anders als bei vielen späteren Tondokumenten aus Salzburg, für die im Festspielarchiv des Österreichischen Rundfunks Originalbänder zur Verfügung stehen, fehlen solche Quellen im Fall Furtwängler fast völlig. Die Originalbänder des Senders Rotweissrot, der bis 1954 für die Übertragungen der Salzburger Festspiele verantwortlich war, sind mit einer Ausnahme nicht erhalten. Lediglich das letzte Salzburger Konzert von 1954 existiert in einer Kopie im Archiv des Salzburger Landesstudios, einige frühe „Leitungsmitschnitte“ stammen aus deutschen Rundfunkarchiven, die meisten der hier vorgelegten Tondokumente aber verdanken ihre Erhaltung privaten Sammlern.

Um dem heutigen Hörer dennoch einen Begriff von der Spiel- und Klangqualität der Wiener Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler vermitteln zu können, genügt nicht, was man üblicherweise unter „digitales Remastering“ zusammenfasst. Hier ist tatsächlich die Arbeit eines Restaurators vonnöten, die nicht nur die minutiöse Beherrschung aller technischer Möglichkeiten und ein gehöriges Maß an Ausdauer voraussetzt, sondern vor allem Einfühlungsvermögen, Geschmack und Phantasie, um in die Nähe jenes ganz besonderen Furtwängler-Klages zu kommen, den Zeitzeugen bis heute unverwechselbar im Gedächtnis behalten haben. Um dieses Unverwechselbare zu bewahren und auch späteren Generationen erlebbar zu machen, wurden auch die bereits früher erschienenen Aufnahmen für die vorliegende Edition noch einmal überarbeitet.

Gottfried Kraus



Wilhelm Furtwängler: Fifty Years On

On 30 November 2004 the world of music will mark the fiftieth anniversary of Wilhelm Furtwängler's death. Half a century is a long time in the history of music, especially an age like our own, when we allow ourselves so little time to develop and when trends and fashions succeed one another more

quickly than ever. Many great artists of the 20th century have faded in importance, their achievements recognized by only a handful of enthusiasts. Wilhelm Furtwängler seems to be one of the few exceptions to this rule. His reputation as one of the greatest conductors of all time remains

undimmed. His role in the Third Reich continues to fascinate. And even his compositions are gradually attracting the attention of performers and, hence, the public at large.

This last-mentioned aspect is the one that Furtwängler himself would no doubt have welcomed most of all. He saw himself not as a conductor who also wrote music but first and foremost as a composer, and throughout his life it pained him to admit that his spectacular career as a conductor left him with so little time for the great compositional challenges that had occupied him in his youth. His vast intellectual interests, his broad humanistic education – very much in the spirit of the 19th century – and his entirely typical desire to forge a link between life and the wider world obliged him to accept nothing less than “grand solutions” in music. His early piano pieces, chamber works and songs were very soon followed by two much bigger works, a *Te Deum* that received its first performance in Breslau in 1910 and his first great symphony, for all that the latter remained a torso. Later, too, he was interested only in large-scale forms, which no doubt explains why he could not write music as a sideline but only when he had time to concentrate on composition to the exclusion of all else. During the final weeks of his

life he continued to work on his Third Symphony but did not live to hear it performed.

Following his death a number of leading conductors began to take an interest in his work, and in recent years there have been more and more performances of some of his other great works, including his Second Symphony, Piano Concerto and Piano Quintet. Critical editions have been produced, and his principal works have even appeared on record.

But Furtwängler’s significance as a composer will always remain disputed, even if our pluralistic age is happy to accept that his music does not adhere to any of the 20th century’s various doctrines but follows the courage of its own convictions, being rooted in the tradition of the great Classical and Romantic composers. Furtwängler sought new solutions within the framework of large-scale symphonic form, a form which, unlike other composers of his age, he refused to regard as outmoded. Listeners willing to enter his vast world of images and sounds will admire not only his sovereign handling of form and content and his assured command of the craft of composition, notably in his disposition of the orchestra, but also the integrity and ethos of his music, which eschews all sense of the

speculative. Not least because of this, Furtwängler as a composer will continue to maintain his place in the history of music.

The “Furtwängler case”

In much the same way, Furtwängler’s role in 20th-century history appears to be fixed. Time and again we hear talk of the “Furtwängler case”, although it is impossible to avoid the suspicion that what is at issue here is not so much Furtwängler himself – and certainly not the musician or the political thinker and his undoubtedly unique situation in an exceptional age – but the pretext for speculations calculated to excite public interest.

That Furtwängler is a figure on whom contemporary historians can latch in order to exercise their consciences was ably demonstrated by the German historian Fred K. Prieberg in his gripping account of the conductor’s life, *Kraftprobe: Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, published in Wiesbaden by F. A. Brockhaus in 1986 and in an English translation by Quartet Books in 1991. Prieberg’s detailed examination of all the relevant facts and documents provides an exhaustive account of Furtwängler’s political fate, including his attitude to National Socialism, his battle with Nazi barbarism and his desire to safeguard

the future of German music, and his sometimes risky overestimation of his own power and his not entirely successful attempts to prevent himself from being sequestered by the National Socialists. This has been a particular reproach on the part of those commentators who are unable or unwilling to accept that Furtwängler chose not to leave Germany but to remain almost until the end, in spite of the fact that his decision to stay enabled many of his contemporaries and companions in misfortune to survive in both a literal and a figurative sense. All this is undoubtedly enlightening for those wishing to take a serious interest in Furtwängler’s age and personality. But it is of little relevance to his standing as a musician, not least because a public that identifies the name of Furtwängler with a stage or film character rendered theatrically effective by means of a plethora of cheap clichés will scarcely be in a position to understand his abiding impact as a performer.

Furtwängler’s timeless presence

At the time of his death, Furtwängler was undoubtedly regarded as one of the leading conductors of his century. But what did that mean in 1954? Judged by today’s global standards, when even insignificant conductors, instrumentalists and singers, to say

nothing of pop stars, have international careers, Furtwängler's sphere of influence was modest, being limited in the main to Europe. Following his rehabilitation in 1947, only seven short years remained to him. During that time he conducted a great deal, mainly in Berlin, where he was re-appointed principal conductor of the Berlin Philharmonic in 1950, and in Vienna, where he became de facto conductor of the Vienna Philharmonic, albeit with no official function. During the summer months he appeared with the Vienna Philharmonic at the Salzburg Festival. And with both orchestras he undertook relatively brief tours of Germany, Switzerland, France and England, even visiting Egypt on one occasion. He also made a number of guest appearances with radio and symphony orchestras in Italy, France, London, Stockholm, Switzerland and Germany. His operatic performances were limited almost entirely to Salzburg, individual appearances at La Scala and the Vienna State Opera proving very much the exception. Two guest engagements in Latin America in the autumn of 1950 and the spring of 1954 were his only appearances outside Europe. A tour of America by the Vienna Philharmonic was planned for 1956 but did not take place. His recorded repertory was relatively small – the long-playing record had yet to achieve its break-

through – and his recordings were comparatively little known. From 1948 onwards most of his recordings were made with the Vienna Philharmonic for EMI.

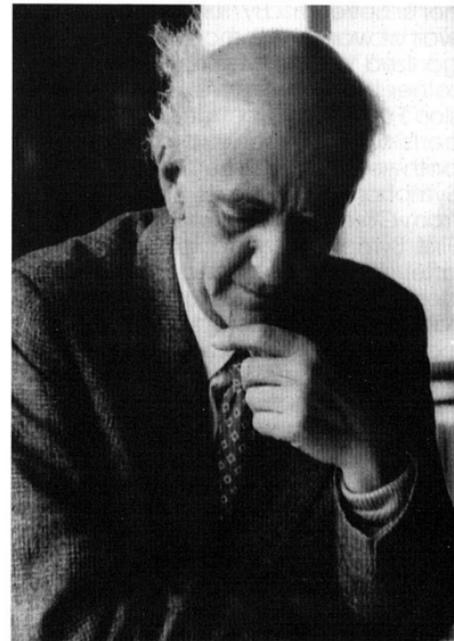
Fifty years later the picture is completely different. Wilhelm Furtwängler's music-making is not confined to the nostalgic past but exists in the here and now all over the world. There are Furtwängler Societies in many countries – the ones in France, the United States and Japan are especially active. Musicians of every generation admit to being influenced by his interpretations, which they can know only from recordings. And interest in these recordings is correspondingly great and undiminished. Everything that Furtwängler recorded in the studio from the 1930s onwards may be found in more or less careful repressings from the major record companies. In addition to these – and far more important – are the numerous live concerts and radio recordings made in the Berlin Philharmonie and Vienna Musikverein during the war, to say nothing of the live recordings from the final years of his life, recordings that provide a comprehensive account of his activities in Vienna, Berlin, the Salzburg Festival and, to a lesser extent, his appearances with other orchestras, be they La Scala or Italian Radio. This recorded legacy is based

in part on radio archives and in part on private collections and has not always been made available with the requisite care, not least because it has often been small firms or even pirate companies that have exploited the worldwide interest in Furtwängler's recordings for their own ends. Only in the last ten years has there been a greater sense of responsibility, and here it has not always been the major labels that have set an example. Within this recorded legacy the recordings from the Salzburg Festival that have been released with the framework of ORFEO'S *Festspieldokumente* Edition since 1992 are undoubtedly of special significance inasmuch as they provide almost total coverage of an important aspect of Furtwängler's artistic activities during the final years of his life, especially in the field of opera.

Furtwängler's Salzburg concert programmes

Furtwängler's Salzburg Festival début came relatively late in his career. He had been one of the Vienna Philharmonic's leading conductors since a sensational Brahms concert in 1922. Between 1927 and 1930 he even conducted the orchestra's subscription concerts. But it was not until the summer of 1937 that he first appeared in Salzburg at the head of the Vienna

Philharmonic in a programme that included the work that the orchestra played more often under him than under any other conductor: Beethoven's Ninth Symphony.



Furtwängler returned to Salzburg in 1938. By now, Germany's annexation of Austria had placed the festival on a precarious footing, persuading him to assume direction of that year's four performances of Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*. He also con-

ducted a concert on 28 August that was typical of his programming: Pfitzner's overture to Kleist's *Das Käthchen von Heilbronn*, Schubert's "Unfinished" Symphony and Bruckner's Seventh. By 1940 the country was at war and the concerts were organized by the Vienna Philharmonic rather than the festival. On this occasion Furtwängler conducted two concerts with the same programme on both evenings: Beethoven's Eighth Symphony, Siegfried's Funeral March from *Götterdämmerung* and Brahms's First Symphony. And in August 1944, after the festival had been abandoned following the declaration of total war, Berlin allowed a single public concert to take place: the Vienna Philharmonic played Bruckner's Eighth Symphony under Furtwängler's direction.

These three programmes were followed by ten concerts at seven festivals between 1947 and 1954, during which period Furtwängler became the festival's dominant personality. All ten programmes were planned along much the same lines, concentrating on the composers who were particularly close to the conductor's heart, although it is striking that Mozart did not figure at all and that Beethoven was far from playing the preeminent role that he did at Furtwängler's other concerts. Evidently he thought it more

important to appear in Salzburg before an international audience as the advocate of the Romantic and late Romantic works that he felt were particularly threatened by what he termed the "*German disaster that we have just suffered*". These works included the great symphonies of Schubert, Brahms and Bruckner, pieces by Weber, Mendelssohn, Pfitzner (the preludes to *Palestrina* and the C major Symphony) and Strauss, no fewer than four of whose symphonic poems Furtwängler conducted in Salzburg during these years. His festival programmes also featured a handful of 20th-century works: Stravinsky's *Petrushka* Suite and *Symphony in Three Movements* (1945), Hindemith's *Sinfonische Metamorphosen* and symphony *Die Harmonie der Welt*, and even a piece by the Austrian composer Alfred Uhl, who was not yet forty years old.

This glance at Furtwängler's Salzburg concert programmes is of interest not only in view of the administration's far from conservative programming during these years but also because it gives the lie to a reproach often levelled at the conductor even today, namely, that he was indifferent to the music of the 20th century. Furtwängler himself addressed this very point in a diary entry in 1949: "*I should never forgive myself if I were not profoundly*

sympathetic in my response to the solutions and efforts of Stravinsky, Honegger, Hindemith, Bartók and many others. But it is also right and proper that I should make no secret of my opinion about modern works no less than about older ones. The essential thing is what I hear, what emerges from the music, not what I think or read about it. Modern music, too, will lead a life of its own once it is placed in proper contact with the public, contact that presupposes a true understanding of it."

1949: Pfitzner's op. 46

The oldest surviving recordings of concerts from the Salzburg Festival date from the summer of 1949. Only a few weeks previously, on 22 May, Hans Pfitzner had died shortly after his eightieth birthday. Furtwängler had been engaged by Pfitzner as Kapellmeister at the Strasbourg Opera in 1910, when he was twenty-four, and especially in the years after 1945 did much to promote the works of a composer who was now isolated and for many reasons regarded as unfashionable. On 7 August he prefaced a performance of Bruckner's Eighth Symphony with Pfitzner's brief but dense Symphony op. 46. In an essay that he wrote in 1948 he sought to define Pfitzner's position among his contemporaries, many of whom were

substantially more famous: "*He never succumbed to the temptation of gigantism, or overinflated form, to which the age of Strauss, Reger and Mahler subscribed. (...) Intuition and the musical 'idea' – as he called it – play a relatively more important role in his works than in those of his contemporaries. He presents himself to the listener as more open, more care-free, more honest. Above all, he believes in the content of his work and in the themes that he invents. As a result he also believes in himself, which in the present case – and this is significant – means that he believes in what one is, in the spirit, not in what one imagines, namely, style. This spirit is, of course, the spirit of German music. Like Bruckner and Reger, Pfitzner will always be a 'German' phenomenon in the narrower sense of the term.*"

Furtwängler's account of Pfitzner's Symphony is marked by this understanding. Dating from 1940, it is a concise piece in three short, classically structured movements that together form a unity. Its succinct form emerges from Furtwängler's reading as clearly as the composer's relaxed, almost cheerful-sounding mood.

1950: Stravinsky and Brahms

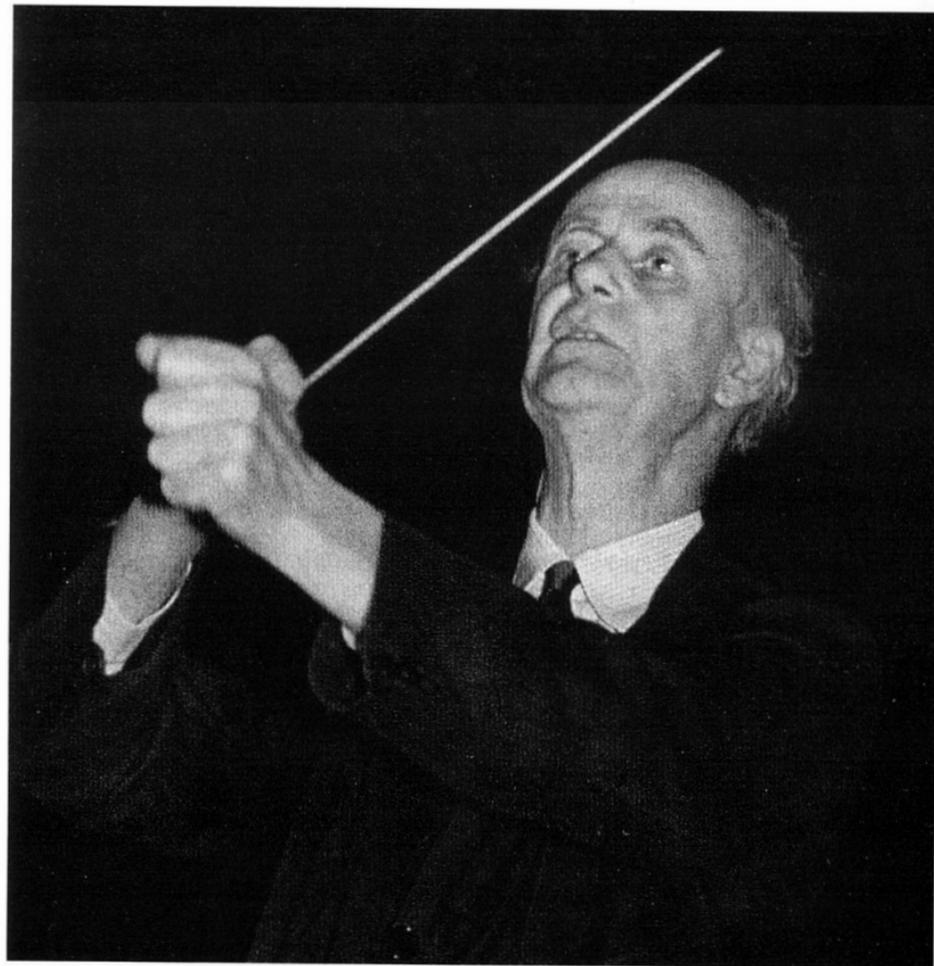
Furtwängler was evidently less drawn to Stravinsky's completely different

sort of wit. None the less, his interpretation of the Symphony in Three Movements, which opened the conductor's first concert at the 1950 festival and which was followed by Strauss's *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, is undoubtedly one of the most interesting of the present releases. Furtwängler repeatedly sought to come to terms with Stravinsky's music, but found its emphatically anti-Romantic, often ironic tone "wearisome in the long run". Certainly he could discover in Stravinsky's works little of the "symphonic idea" on which he believed the essence of all great absolute music is based. Yet precisely for this reason it is fascinating to hear him in this repertory, instilling in the orchestra his characteristic seriousness of purpose and uncompromising views not only on sonority but on the gestural language of music-making and a sense of inner tension. Needless to add, he is completely in his element, by contrast, in Brahms's Fourth Symphony, which ended the concert. There exist three other recordings of this symphony under Furtwängler's direction, all with the Berlin Philharmonic and dating from 1943, 1948 and 1949. In the case of the present recording from Salzburg, which was made with the Vienna Philharmonic, the listener will sense the peculiar intensity and unique Brahms sound produced by this partnership - and

this in spite of the poor quality of the only surviving copy on which the present release is based. Furtwängler himself once said of the Vienna Philharmonic: "There is a remarkable sense of assurance in this orchestra in all those areas that one might describe as belonging to the purely vital sphere of music-making, an innate strength and a naturalness to their instinctively musical reactions." When combined with Furtwängler's austere and altogether un sentimental approach, in which emotion is coupled with a supreme awareness of form, this naturalness produces a genuinely incomparable reading of a work that so often sounds dry and uninviting.

Furtwängler's unforgotten celebration of Bach

Furtwängler's final concert at the 1950 festival produced two further recordings, each of them unique in its way. This was in fact a repeat of a concert that he had already given with the Vienna Philharmonic in the Austrian capital, where it had left an abiding impression. Bach's Third and Fifth *Brandenburg Concertos* were performed as a homage to the composer, the bicentenary of whose death was then being marked all over the world. Furtwängler conducted from the keyboard, performing the continuo in the Fifth *Brandenburg Concerto* with two



of the orchestra's sectional leaders. Although it was already customary at this time to use a harpsichord in these works, Furtwängler preferred a piano, which he played in an altogether incomparable way. In some mysterious fashion his tone acquired the same quality as the orchestra under his direction, a unique blend of warmth, cantabile intensity and vibrant life. His playing blended matchlessly with Josef Niedermayr's flute and Willi Boskovsky's violin, while the great cadenza in the opening movement, which generally seems to be little more than a virtuoso display, became not just the movement's crux but a personal tribute to Bach.

Listeners who heard this performance in Vienna or Salzburg have retained a memory of something quite unique. And even the technically unsatisfactory recordings of the Salzburg performance give at least an inkling of its special impact. The German writer on music Joachim Kaiser was so impressed by a radio broadcast that he published an article on it in the *Süd-deutsche Zeitung*. The following excerpt is reproduced with the author's kind permission: "The whole world talks constantly about the well-balanced proportions that are said to be so characteristic of Baroque music in particular. But if one takes an impartial look at the opening movement

of the Fifth Brandenburg Concerto, one cannot but wonder at the way in which a concertante movement suddenly breaks off and introduces an immensely long and expressive cadenza into a relatively short piece, with the result that all sense of proportion is lost. (...) Furtwängler senses that a great cadenza enters here and ensures that his listeners sense it, too. That is why, shortly before the piano enters, he brings everything to a virtual halt. He plays increasingly slowly, the demisemiquavers do not trouble him in the slightest, piano and orchestra combine to produce an enormous colon. It is at this point that the hero enters slowly and emphatically with the 'solo'. Here at the piano Furtwängler makes the meaning of the words 'solo' and 'soloistic' far clearer than any other great pianist or harpsichordist has done before. Not only does he give extraordinary emphasis to the colon that marks the start of the solo passage, but the hero who expresses himself here – in other words, the piano theme – suddenly speaks much more slowly as well. One notices that he is alone, meditating, lost in thought. When Furtwängler plays, this meditative element is so tremendous that it acquires positively mystical features. Nothing remains soulless – detail is everything, sounding astonishingly beautiful, free and Romantic. Where others see only

individual notes – individual stars, as it were – Furtwängler's gaze discovers constellations, yet in spite of this he declines to impose his discoveries on us in a pointedly obvious way. (...) Listeners should not bring to this reading any preconceived ideas on how Bach should or should not be played and what his style involves, but should listen to the way in which Bach's lines are refracted in the temperament of a great musician" (Joachim Kaiser, *Erlebte Musik*, vol. 1 (dtv: Munich 1982)).

One cannot imagine a finer or more comprehensive summing up of the impression left by this entirely personal celebration of Bach's music by a great conductor whom Joachim Kaiser, drawing on a lifetime's experience of music and its exponents, once described in conversation as "the greatest interpreter ever to have lived". That it left such an indelible impression also helps to explain why the live recording of this Salzburg concert has survived for half a century in private copies which, technologically speaking, are extremely faulty but which still enabled them to be restored. (The original tapes have unfortunately been lost.) The restoration process involved restoring the original pitch, removing all manner of extraneous noises, including distortions and dropouts, and reconstruct-

ing the original sound. This demanded an infinite amount of skill, patience and care, but the result – the preservation of a unique document not just in terms of the Salzburg Festival – fully justifies the effort involved.

This is also true, albeit to a lesser extent, of Beethoven's Third Symphony, the "Eroica", which ended the concert on 31 August 1950. There are a number of other recordings of Furtwängler's interpretation of this symphony, a work of which he was particularly fond and which he conducted on many occasions. Indeed, two of them, both made in the studio with the Vienna Philharmonic, are, technically speaking, of incomparably better quality. Yet the present live recording, released here for the first time as part of our *Festspiieldokumente* Edition, is also important in that it shows the extent to which interpretation for Furtwängler was far more than the mere repetition of existing ideas about a work. Every performance was conditioned by changing factors, including the occasion, the acoustics of the hall, the audience and, of course, the other works on the programme, resulting in a new and spontaneously creative account of the piece in question.

1951: Mendelssohn, Mahler and Bruckner

Once again, few of those who attended Furtwängler's concert at the 1951 festival will have forgotten the occasion. Unusually long, it was none the less extremely coherent as a programme and began with Mendelssohn's overture *Die Hebriden* ("Fingal's Cave"), whose mysterious

natural landscape and soulscape no other conductor was able to evoke as wonderfully well as Furtwängler. In Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen* the orchestra achieved a degree of emotional and tonal intensity rarely heard before or since. Nor has the soloist been forgotten: it was the twenty-six-year-old Dietrich Fischer-Dieskau, making his Salzburg Festival début. A year earlier the



young baritone had so impressed the conductor at a private audition that he had invited him to take part in the present concert. Although Fischer-Dieskau can also be heard in a studio recording made in London with Furtwängler in 1952, this live recording from Salzburg is of special significance, for it allows listeners to hear for themselves the spontaneity and immediacy with which the conductor – normally somewhat reserved in his attitude to Mahler – was willing to respond to the pulse of the music and to the young Dietrich Fischer-Dieskau. Never again have we heard these songs performed in as inward and restrained a manner, even in their most anguished outbursts, as in Fischer-Dieskau's youthfully bright-sounding singing and in playing by the Vienna Philharmonic under Furtwängler that combines warmth with an almost chamberlike delicacy.

The second half of the concert was made up of Bruckner's Fifth Symphony. Towards the end of his life, Furtwängler conducted Bruckner's symphonies – especially the Fourth, Fifth and Eighth – relatively frequently, even performing them on tour with the Vienna and Berlin Philharmonics. In each case he chose the original versions, a choice by no means self-evident at this time. Furtwängler had taken an early interest in the problems

of these editions and in the reception of Bruckner's music in general, expressing his views in a lecture that he gave in 1939: *"The original versions are highly revealing for our knowledge of Bruckner's emotional development, his stylistic aims and his musical language. The differences lie partly in the orchestration, partly in the tempo markings and in both respects the original versions have a greater simplicity, a greater sense of unity and directness which seems to correspond more closely to the expansiveness of Bruckner's nature. In the many instances where the cuts have been restored, we feel a sense of greater organic cohesion, not only in the particular, from one bar to another, but in respect of the movement as a whole. The points at which these cuts had been most ruthlessly made – such as in the Finale of the Fifth Symphony, which used to be 122 bars shorter than now – are precisely the points where the greater power, clarity and effectiveness of the original version are undeniable. It is as though we were looking at this most monumental of finales for the first time."*

These remarks serve to encapsulate the special features of Furtwängler's Bruckner, features also palpable in this late recording from Salzburg. Furtwängler was concerned to clarify the great organic links within these works

and to explore Bruckner's sense of spaciousness, which is none the less held in check by a clear awareness of the formal constraints and by a tension that few Bruckner conductors were as capable of achieving as Furtwängler. Writing in *Die Presse* on 21 August 1951, the Viennese critic Erwin Mittag described the performance two days earlier as "incomparable – an act of propaganda of the worthiest kind in support of the Austrian symphonist. (...) As for Furtwängler's achievement as conductor, it needs to be stressed above all that in spite of the length of the individual movements, his conducting was imbued with such concentrated vitality that not only the magnificence of the sonorities emerged as something three-dimensional, so too did the logical connection between the individual sections".

Beethoven's Ninth Symphony in 1951

For the final concert of the 1951 festival, Furtwängler conducted Beethoven's Ninth Symphony in the old Festspielhaus, a hall used for all the festival's orchestral concerts even though it was really too small for such large-scale works and forces. Only a few weeks earlier Furtwängler had opened the first post-war Bayreuth Festival with the same work, and a further performance was to follow at the Berlin Festival in

September. In Vienna, performances of the Ninth under Furtwängler's direction were annual fixtures at the Philharmonic's concerts. As a result, there are numerous recordings of his live concerts, but, significantly, there are no studio recordings. Furtwängler had a generally low opinion of work in the studio and was convinced that a piece like Beethoven's Ninth could not be adequately performed without the living breath of a concert hall and without the communal experience of performers and audience. His style of conducting was both supremely conscious and at the same time capable of reacting spontaneously to his surroundings, be they orchestra, soloists, hall or public, with the result that no two performances were identical, especially in a work like the Ninth. This may be observed to impressive effect in this Salzburg recording, which differs substantially from Furtwängler's other performances in terms of its drama and harshly austere seriousness of purpose.

1953: Richard Strauss, Hindemith and Schubert

Furtwängler missed the 1952 Salzburg Festival through illness, which forced him to cancel all his planned appearances, including a revival of the sensational *Otello* of 1951 and a new production of *Le nozze di Figaro*. He



caught up with this last-named piece in 1953, when he also superintended a new production of *Don Giovanni* in the Felsenreitschule. This left time for only one concert, but it was an unusually long and substantial programme that he conducted at the end of the festival on 30 August. It began with Strauss's *Don Juan*, followed by Hindemith's symphony

Die Harmonie der Welt, and it ended with Schubert's "Great" C major Symphony.

Furtwängler had long been friendly with Hindemith, who was his junior by nine years. They had met at an early date and the conductor valued his colleague as a musician, praising his craftsmanship and, according to Hin-

demith's own testimony, warning him – in vain – against experimentation, experiments which he was convinced would lead music into a cul-de-sac. Even so, he followed Hindemith's development with interest, championing his works and speaking out in his defence when his works were proscribed by the National Socialists. Hindemith returned the favour in the form of a remarkable testimonial, writing an obituary of Furtwängler in 1954 in which he spoke of the "ineffable integrity with which he made music" and of the "unerring sense of proportion" with which he was able "to depict phrases, themes, sections, movements, whole symphonies and programmes as artistic units". In his "power to understand, order and depict, he had a sense of balance that we lack today" (quoted from *Wilhelm Furtwängler im Urteil seiner Zeit*, ed. Martin Hürtimann (Atlantis Verlag: Zurich and Freiburg 1955)).

Hindemith's symphony *Die Harmonie der Welt* was written in parallel with his penultimate opera, which in the event had to wait until 1957 for its Munich première. A symphonic concentrate of the opera, it elicited Furtwängler's interest from the outset as he saw in it proof of the fact that like Stravinsky and Bartók and even Schoenberg, Hindemith had returned at the end of his creative life to the

basic principles of music, the validity of which Furtwängler himself had always upheld. It was not long after its first performance under Paul Sacher in Basel that Furtwängler himself conducted the work in Berlin, writing to the composer: "I think you would have been pleased with the performance. The more we worked on the piece, the more the orchestra and I myself in particular enjoyed it. It seems to me your finest orchestral work to date, even if its length places great demands on its audience." The Austrian première took place at the 1953 Salzburg Festival, with the mere fact that Furtwängler programmed it between two other powerful works attesting to the high opinion that he had of the piece and its composer. The intense, sonorous playing of the Vienna Philharmonic allows listeners to hear both the composer's technical mastery and the work's confessional dimension – music as a timeless and international expression of humanity.

We may regard Furtwängler's interpretation of Schubert's "Great" C major Symphony in a similar light. Few conductors were as successful in refuting the age-old reproach that Schubert could not handle large-scale symphonic form. Furtwängler maintains a compelling state of tension from the opening horn motif to the ecstatically climactic finale.

The transition from the *Andante* introduction to the *Allegro ma non troppo* of the main part of the opening movement strikes the listener as far more of a logical development than is normally the case, and, in spite of the work's broad design, the same is true of the unprecedented sense of drama that leads necessarily to the expansion of Classical form. No other conductor had Furtwängler's ability to demonstrate that the music's driving force in the *Andante con moto* is the way in which tension is built up and then released, while in the *Scherzo* and final *Allegro vivace* he opens up a symphonic dimension that points far beyond Schubert to Bruckner and Mahler.

The present recording from Salzburg is of particular significance because – apart from the famous studio recording made in Berlin in 1951 and a further recording with the Berlin Philharmonic dating from 1950 – this is the only surviving recording of this symphony with the Vienna Philharmonic from the final years of Furtwängler's life. It, too, affords proof of the fact that, irrespective of the clear conception of his interpretations, Furtwängler's music-making was heavily influenced by the orchestra that he was conducting. This is also true of his lively and gripping account of Strauss's tone poem *Don Juan*, which acquires completely dif-

ferent colours and emphases from those found in his 1947 Berlin recording. Unfortunately the live recording of 1953 has not survived, Furtwängler's only account with the Vienna Philharmonic being a later studio recording. But Furtwängler's programming is so unusual, at least by today's standards, that in order to be able to document it, we have reconstructed his 1953 Salzburg concert by including the Vienna recording, released here by kind permission of EMI.

1954: Furtwängler's Beethoven legacy

Furtwängler's final Salzburg concert took place at the end of the 1954 festival and was devoted entirely to Beethoven. In retrospect – this was also Furtwängler's last concert with the Vienna Philharmonic – one might see this as providential. Certainly, no other composer meant as much to Furtwängler. Beethoven's music and the phenomenon of its impact exercised him from his earliest youth, not only as a musician but as a writer too. His first major essay, *Notes on Beethoven's Music* (published in English as "Beethoven for Today"), dates from 1918. Between then and his uniquely gripping analysis of the opening movement of the Fifth Symphony in 1951 we can trace a whole series of attempts to explore the field of tension not only between Beet-

hoven and the 20th-century musician but also between Beethoven's music and the audiences of today.



Furtwängler's fascination with Beethoven was sustained by his realization that 20th-century musicians – both creative artists and performers – were moving increasingly away from the very thing that in his view constituted the essence of Beethoven. It is astonishing to discover how clear-sightedly the thirty-two-year-old con-

ductor was able to see this development in 1918 and how perceptively he analysed it, returning again and again in lectures, letters and diary jottings to the rift that he saw between the chaotic, materialistic and technologically hubristic picture of the world that people have today and Beethoven as an artist forever struggling to discover laws, order and form and hence infinitely humble as a composer. For all his scepticism, Furtwängler was convinced that people – the “audience” in whose instincts and ultimate power of judgement he firmly believed – had a deep need of Beethoven in the chaos of the post-war period. To that extent his performances of Beethoven's works, especially in his later years, invariably had an exceptional, almost priestlike quality that raised them above the repetitiveness of mere music-making.

This is especially true of Furtwängler's final Salzburg concert on 30 August 1954. On listening to this live recording, it is impossible not to be struck by the feeling that, even more than in the past, Furtwängler was anxious to bring out what he regarded as essential to these works. He had always been attracted to what he termed the “humanism” of the Eighth Symphony, and here it appears in a completely different light from that produced by the anodyne accounts

of other conductors. It is not so much his broad tempos that are surprising as the extremely clear articulation that he brings to bear not only on every musical idea but on the development of the work as a whole. As a result the symphony strikes us as somehow bizarre, as almost aggressive in its brusque formulations, yet at the same time as supremely well ordered, with Furtwängler's reading of it pointing up its proximity to the Seventh Symphony. This last-named work occupied a special place in Furtwängler's programmes, with many surviving recordings from various periods of his life, yet none demonstrates as convincingly as this the inappropriateness of Wagner's characterization of the work as the “apotheosis of the dance”. True, the rhythmic element becomes the true impulse behind the music, but this has nothing to do with dance in the usual sense of the term. The characterful and rhythmical motion that leads ineluctably from the introduction to the animated but never hurried tempo of the main *Vivace*; the implacably increasing tread of the *Allegretto*; the contrastive *Scherzo*, which none the less eschews all outward effect; and, finally, the frenzy of the final movement, which gains in momentum from the consciously restrained tempo of the opening to the very brink of what is tolerable; in Furtwängler's interpretation all this re-

veals astonishing actuality and yet also the timelessness of a musician who was able to tame not only the chaos of his musical matter but also the chaos within himself. If this late recording were all that had survived, it would still be enough to demonstrate Furtwängler's uniqueness as an exponent of Beethoven's music.



A note on the present edition

The Salzburg Festival has been releasing recording since 1992, mostly from the archives of Austrian Radio.

They include many that document Furtwängler's activities in Salzburg both in the opera house and the concert hall. A number of them have unfortunately been deleted, thereby calling into question the aim of the *Festspieldokumente* Edition to "preserve the unrepeatability". As a result the Salzburg Festival has decided to reissue all of Furtwängler's surviving concert recordings from Salzburg to mark the fiftieth anniversary of his death. These recordings are being released in a special limited edition by our partner, ORFEO International. It includes all the recordings that have appeared in the *Festspieldokumente* Edition over the years, together with a number of rarities that are now being made available for the first time to a larger circle of music lovers. We should like to take this opportunity to thank EMI Classics in London, ORFEO International in Munich and the German Wilhelm Furtwängler Society in Berlin for their willingness to enable us to release the 2004 Salzburg Furtwängler Edition in this form.

I am particularly grateful to Othmar Eichinger, whose sound studio in Vienna has been responsible for digitally remastering these historic recordings since 1992. In the case of many of the later recordings from Salzburg it has been possible to use the original tapes in the festival archives of Aus-

trian Radio, but such tapes are almost entirely lacking in Furtwängler's case. With a single exception, the original tapes of Radio Rotweissrot, which was responsible for Salzburg Festival broadcasts up to 1954, no longer exist. Only the final concert from the 1954 festival survives in a copy in the archives of the Salzburg Landesstudio. A number of early in-house recordings have been taken from various German radio archives, but the majority of the recordings released here owe their preservation to private collectors.

In order to give modern listeners an idea of the high standards of playing and the quality of sound of the Vienna Philharmonic under Wilhelm Furtwängler, what is normally described as digital remastering is not sufficient. What is needed here is the work of a restorer, work that presupposes not only a detailed command of all the requisite techniques and a great deal of perseverance but above all a real empathy, taste and imagination needed to come close to the very special Furtwängler sound that contemporary witnesses can still recall as something utterly distinctive. In order to preserve this distinctive quality and allow later generations to experience it for themselves, all the recordings, including those previously released, have been remastered for the present edition.

(Translation: Stewart Spencer)

LIMITIERTE SONDERAUSGABE

Aus Anlass des 50. Todestages von WILHELM FURTWÄNGLER † 30. November 1954

Quellen der Aufnahmen:

- 7.8.1949 Pfitzner · Furtwängler-Archiv Clarens
15.8.1950 Strawinsky · Privatarchiv, Brahms · Furtwängler-Archiv Clarens
31.8.1950 Bach/Beethoven/Bach · Furtwängler-Archiv Clarens
19.8.1951 Mendelssohn/Mahler/Bruckner · Furtwängler-Archiv Clarens
31.8.1951 Beethoven · Archiv ORF Salzburg
30.8.1953 Strauss · Aufnahme EMI*
Hindemith/Schubert · Furtwängler-Archiv Clarens
30.8.1954 Beethoven · Archiv ORF Salzburg
Große Fuge op. 133 · Archiv Wiener Philharmoniker

FESTSPIELDOKUMENTE

Herausgegeben von den Salzburger Festspielen
Artistic Supervision: Gottfried Kraus

Eine Aufnahme der Sendergruppe Rot-Weiß-Rot

*Mit freundlicher Genehmigung der EMI

Digital Remastering: Othmar Eichinger · Gottfried Kraus

Redaktion · Literary Editing: Christiane Delank

Bildnachweis: Archiv der Salzburger Festspiele

Cover-Design: Atelier Langenfass, Ismaning



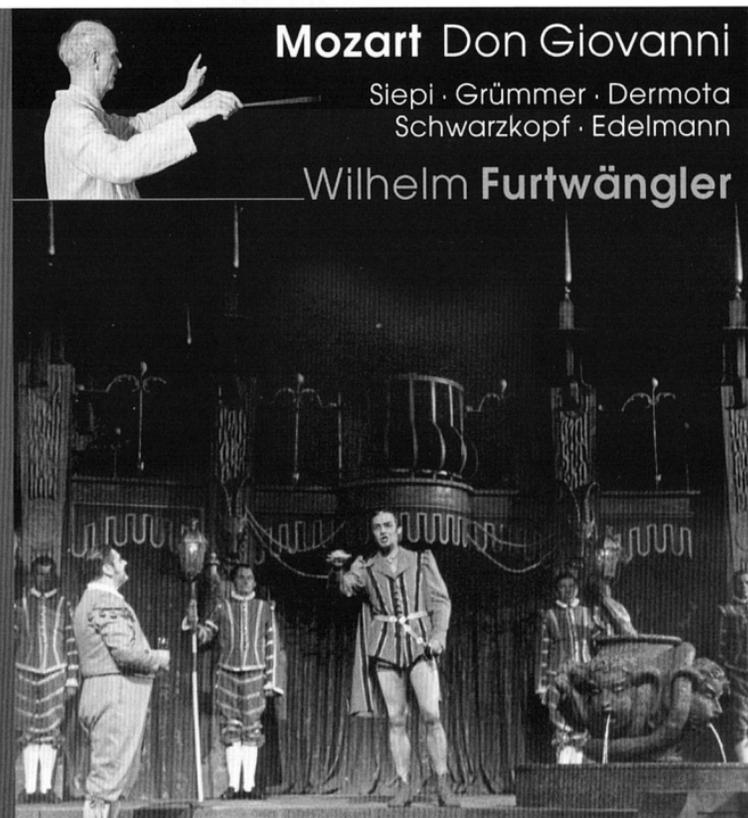
ORFEO D'OR



FEST
SPIEL
DOKV
MENTE

ORFEO

Live Recording
27. Juli 1953



Mozart Don Giovanni

Siepi · Grümmer · Dermota
Schwarzkopf · Edelmann

Wilhelm Furtwängler

3 CD C 624043 D

LIMITIERTE SONDERAUSGABE

Aus Anlass des 50. Todestages von
WILHELM FURTWÄNGLER
† 30. November 1954

Quellen der Aufnahmen:

- 7.8.1949 Pfitzner · Furtwängler-Archiv Clarens
15.8.1950 Strawinsky · Privatarchiv, Brahms · Furtwängler-Archiv Clarens
31.8.1950 Bach/Beethoven/Bach · Furtwängler-Archiv Clarens
19.8.1951 Mendelssohn/Mahler/Bruckner · Furtwängler-Archiv Clarens
31.8.1951 Beethoven · Archiv ORF Salzburg
30.8.1953 Strauss · 2 · 3. 3.1954 Aufnahme EMI*
Hindemith/Schubert · Furtwängler-Archiv Clarens
30.8.1954 Beethoven · Archiv ORF Salzburg
Große Fuge op. 133 · Archiv Wiener Philharmoniker

FESTSPIELDOKUMENTE

Herausgegeben von den Salzburger Festspielen

Artistic Supervision: Gottfried Kraus

Eine Aufnahme der Sendergruppe Rot-Weiß-Rot

*Mit freundlicher Genehmigung der EMI

Digital Remastering: Othmar Eichinger · Gottfried Kraus

Redaktion · Literary Editing: Christiane Delank

Bildnachweis: Archiv der Salzburger Festspiele

Cover-Design: Atelier Langenfass, Ismaning

© © 2004 ORFEO International Music GmbH, München · Trademark(s) Registered 



フルトヴェングラー ザルツブルク音楽祭ライブ・ボックス Furtwängler / Die Salzburger Orchesterkonzerte

ウィルヘルム・フルトヴェングラー指揮

WILHELM FURTWÄNGLER

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

WIENER PHILHARMONIKER

CD1~CD8

録音: 1949年~1954年、ザルツブルク、フェストシュピールハウス(ライブ)

原盤: 独ORFEO C 408048 L (8CD)

特典CD (SSX-10202)

ヨハネス・ブラームス: 交響曲第1番 ハ短調 作品68

録音: 1947年8月13日、ザルツブルク、フェストシュピールハウス(ライブ)

音源提供: 日本フルトヴェングラー協会

原盤制作: キングレコード株式会社

ハンス・プフィツナー:

Hans Pfitzner (1869 - 1949)

交響曲 ハ長調 作品46*Symphonie C-Dur op.46*

① アレグロ - アダージョ - プレスト Allegro - Adagio - Presto 15:12

イーゴル・ストラヴィンスキー:

Igor Strawinsky (1882 - 1971)

3楽章の交響曲*Symphonie in drei Sätzen*

② 第1楽章: (指定無し) 1st Mov.: Ohne Bezeichnung 10:20

③ 第2楽章: アンダンテ - インターリュード 2nd Mov.: Andante - Interlude 6:05

④ 第3楽章: コン・モート 3rd Mov.: Con moto 6:06

ヨハネス・ブラームス:

Johannes Brahms (1833 - 1897)

交響曲 第4番 ホ短調 作品98*Symphonie No.4 e-moll op.98*

⑤ 第1楽章: アレグロ・ノン・トロツポ 1st Mov.: Allegro non troppo 12:39

⑥ 第2楽章: アンダンテ・モデラート 2nd Mov.: Andante moderato 11:50

⑦ 第3楽章: アレグロ・ジョコーソ 3rd Mov.: Allegro giocoso 6:15

⑧ 第4楽章: アレグロ・エネルジーコ・エ・パシヨナート 4th Mov.: Allegro energico e passionato 9:47

録音:1949年8月7日(プフィツナー)、1950年8月15日(ストラヴィンスキー/ブラームス)、ザルツブルク、フェストシュピールハウス(ライブ)

ヨハン・セバスティアン・バッハ:

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

ブランデンブルク協奏曲 第3番 ト長調 BWV1048*Brandenburgisches Konzert No.3 G-Dur BWV 1048*

① 第1楽章: アレグロ 1st Mov.: Allegro 14:26

② 第2楽章: アダージョ 2nd Mov.: Adagio 0:18

③ 第3楽章: アレグロ 3rd Mov.: Allegro 5:55

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン:

Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

交響曲 第3番 変ホ長調 作品55《英雄》*Symphonie No.3 Es-Dur op.55 "Eroica"*

④ 第1楽章: アレグロ・コン・ブリオ 1st Mov.: Allegro con brio 52:04

⑤ 第2楽章: 葬送行進曲 アダージョ・アツサイ 2nd Mov.: Marcia funebre. Adagio assai 16:47

⑥ 第3楽章: スケルツォ アレグロ・ヴィヴァーチェ 3rd Mov.: Scherzo. Allegro vivace 6:19

⑦ 第4楽章: フィナーレ アレグロ・モルト 4th Mov.: Finale. Allegro molto 12:44

録音:1950年8月31日、ザルツブルク、フェストシュピールハウス(ライブ)

ヨハン・セバスティアン・バッハ:

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

ブランデンブルク協奏曲 第5番 二長調 BWV1050

Brandenburgisches Konzert No.5 D-Dur BWV 1050

- | | |
|--|-------|
| ① 第1楽章: アレグロ 1st Mov. : Allegro | 29:38 |
| ② 第2楽章: アフェトゥオーソ 2nd Mov. : Affettuoso | 14:20 |
| ③ 第3楽章: アレグロ 3rd Mov. : Allegro | 8:49 |
| | 6:19 |

ヴァルヘルム・フルトヴェングラー(ピアノ)、ヨーゼフ・ニーダーマイアー(フルート)、ウィリ・ボスコフスキー(ヴァイオリン)
Solisten: Wilhelm Furtwängler, Piano · Josef Niedermeyer, Flöte · Willi Boskovsky, Violine

フェリックス・メンデルゾーン:

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 - 1847)

④ 序曲《フィンガルの洞窟》作品26

Die Hebriden - Konzertouvertüre op.26

10:30

グスタフ・マーラー:

Gustav Mahler (1860 - 1911)

さすらう若人の歌

Lieder eines fahrenden Gesellen

- | | |
|--|-------|
| ⑤ 彼女の婚礼の日は Wenn mein Schatz Hochzeit macht | 17:11 |
| ⑥ 朝の野べを抜けば Ging heut morgen über's Feld | 3:51 |
| ⑦ 私の胸の中には燃える剣が Ich hab' ein glühend Messer | 4:19 |
| ⑧ 彼女の青い目が Die zwei blauen Augen | 3:36 |
| | 5:22 |

ディートリヒ・フィッシャー=ディースカウ(バリトン)
Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton

録音:1950年8月31日(バッハ)、1951年8月19日(メンデルスゾーン/マーラー)、ザルツブルク、フェストシュピール
ハウス(ライブ)

アントン・ブルックナー:

Anton Bruckner (1824 - 1896)

交響曲 第5番 変ロ長調

Symphonie No.5 B-Dur

70:12

- | | |
|--|-------|
| ① 第1楽章: 序奏、アダージョ - アレグロ 1st Mov. : Introduction, Adagio - Allegro | 19:50 |
| ② 第2楽章: アダージョ ひじょうに緩やかに 2nd Mov. : Adagio. Sehr langsam | 14:48 |
| ③ 第3楽章: スケルツォ モルト・ヴィヴァーチェ 3rd Mov. : Scherzo. Molto vivace | 12:22 |
| ④ 第4楽章: フィナーレ アダージョ - アレグロ・モデラート
4th Mov. : Finale. Adagio - Allegro moderato | 22:42 |

録音:1951年8月19日、ザルツブルク、フェストシュピールハウス(ライブ)

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン:

Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

交響曲 第9番 二短調 作品125 《合唱つき》

Symphonie No.9 d-moll op.125

76:47

- ① 第1楽章: アレグロ・マ・ノン・トロツポ 1st Mov. : Allegro ma non troppo 18:29
- ② 第2楽章: モルト・ヴィヴァーチェ 2nd Mov. : Molto vivace 12:29
- ③ 第3楽章: アダージョ・モルト・エ・カンタービレ 3rd Mov. : Adagio molto e cantabile 19:07
- ④ 第4楽章: プレスト - レシタティーヴ 4th Mov. : Presto - Rezitativ 7:20
- ⑤ 「おお歓喜よ、この音ではなく」-アレグロ・アツサイ-「歓喜よ 美しい神々のような」
"O Freunde, nicht diese Töne" - Allegro assai - "Freude schöner Götterfunken" 18:55

イルムガルト・ゼーフリート(ソプラノ)、ジークリンデ・ワーグナー(アルト)、アントン・デルモータ(テノール)、ヨーゼフ・グラインドル(バス)

Irmgard Seefried, Sopran · Sieglinde Wagner, Alt · Anton Dermota, Tenor · Josef Greindl, Bass

ウィーン国立歌劇場合唱団 Wiener Staatsopernchor

ザルツブルク聖堂合唱団 Mitglieder des Salzburger Dom-Chors

録音:1951年8月31日、ザルツブルク、フェストシュピールハウス(ライブ)

リヒャルト・シュトラウス:

Richard Strauss (1864 - 1949)

① 交響詩《ドン・ファン》作品20

Don Juan op.20

18:46

パウル・ヒンデミット:

Paul Hindemith (1895 - 1963)

交響曲《世界の調和》

Die Harmonie der Welt

33:27

- ② 第1楽章: 楽器の音楽 1st Mov. : Musica instrumentalis 11:24
- ③ 第2楽章: 人間の音楽 2nd Mov. : Musica humana 9:21
- ④ 第3楽章: 天体の音楽 3rd Mov. : Musica mundana 12:31

録音:1954年3月2-3日、ウィーン、ムジークフェラインザール(EMIセッション録音)(R・シュトラウス)、1953年8月30日、ザルツブルク、フェストシュピールハウス(ライブ)(ヒンデミット)

フランツ・シューベルト:

Franz Schubert (1797 - 1828)

交響曲 第9(8)番 ハ長調 D.944 《ザ・グレイト》*Symphonie No.9 (8) C-Dur DV 944*

- | | |
|---|-------|
| ① 第1楽章: アンダンテ - アレグロ・マ・ノン・トロツポ 1st Mov. : Andante - Allegro ma non troppo | 14:07 |
| ② 第2楽章: アンダンテ・コン・モート 2nd Mov. : Andante con moto | 16:27 |
| ③ 第3楽章: スケルツォ アレグロ・ヴィヴァーチェ 3rd Mov. : Scherzo. Allegro vivace | 9:46 |
| ④ 第4楽章: フィナーレ アレグロ・ヴィヴァーチェ 4th Mov. :Finale. Allegro vivace | 10:57 |

51:38

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン:

Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

交響曲 第8番 ヘ長調 作品93*Symphonie No.8 F-Dur op.93*

- | | |
|--|------|
| ⑤ 第1楽章: アレグロ・ヴィヴァーチェ・エ・コン・ブリオ 1st Mov. : Allegro vivace e con brio | 8:33 |
| ⑥ 第2楽章: アレグレット・スケルツァンド 2nd Mov. : Allegretto scherzando | 4:39 |
| ⑦ 第3楽章: テンポ・ディ・メヌエット 3rd Mov. : Tempo di Minuetto | 5:50 |
| ⑧ 第4楽章: アレグロ・ヴィヴァーチェ 4th Mov. : Allegro vivace | 7:57 |

27:21

録音:1953年8月30日(シューベルト)、1954年8月30日(ベートーヴェン)、ザルツブルク、フェストシュピールハウス(ライブ)

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン:

Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

大フーガ 変ロ長調 作品133*Große Fuge B-Dur op.133*(フェリックス・ワインガルトナー編曲による弦楽合奏版)
(Fassung für Streichorchester von Felix von Weingartner)

18:05

- | | |
|--|--|
| ① 序奏. アレグロ - フーガ. アレグロ・メノ・モツノ・エ・モデラート - アレグロ・モルト・エ・コン・ブリオ
Ouverture. Allegro - Fuga. Allegro - Meno mosso e moderato - Allegro molto e con brio | |
|--|--|

交響曲 第7番 イ長調 作品92*Symphonie No.7 A-Dur op.92*

39:25

- | | |
|---|-------|
| ② 第1楽章: ポーコ・ソステヌート - ヴィヴァーチェ 1st Mov. : Poco sostenuto - Vivace | 13:38 |
| ③ 第2楽章: アレグレット 2nd Mov. : Allegretto | 9:35 |
| ④ 第3楽章: プレスト 3rd Mov. : Presto | 8:20 |
| ⑤ 第4楽章: アレグロ・コン・ブリオ 4th Mov. : Allegro con brio | 7:38 |

録音:1954年8月30日、ザルツブルク、フェストシュピールハウス(ライブ)

ヨハネス・ブラームス:

Johannes Brahms (1833 - 1897)

交響曲 第1番 ハ短調 作品68

Symphonie No.1 c-moll op.68

- | | |
|--|-------|
| ① 第1楽章: ウン・ボーコ・ソステヌート - アレグロ 1st Mov. : Un poco sostenuto-Allegro | 14:55 |
| ② 第2楽章: アンダンテ・ソステヌート 2nd Mov. : Andante sostenuto | 10:06 |
| ③ 第3楽章: ウン・ボーコ・アレグレット・エ・グラツィオーソ 3rd Mov. : Un poco allegretto e grazioso | 5:14 |
| ④ 第4楽章: アダージョ、ピウ・アンダンテ - アレグロ・マ・ノン・トロツポ・マ・コン・ブリオ、ピウ・アレグロ 4th Mov. : Adagio, più andante-Allegro ma non troppo ma con brio, più allegro | 16:49 |

47:12

録音:1947年8月13日、ザルツブルク、フェストシュピールハウス(ライブ)

ヴィルヘルム・フルトヴェングラー:
没後50年

2004年11月30日、音楽界はヴィルヘルム・フルトヴェングラーの没後50年を記念することになる。半世紀は音楽史には長い時間であり、とりわけこうした時代においてはなおさらだ。自分たちが自ら発展していく時間はほとんどなく、流行とファッションはかつてなく急速に次々と変化する時代。20世紀の多くの偉大な芸術家の重要性は失われつつあり、彼らの業績は一握りの愛好家によって評価されているだけである。ヴィルヘルム・フルトヴェングラーは、そうした風潮から外れている数少ない例だと思われる。あらゆる時代における最も偉大な指揮者の1人という彼の評価は、今も陰ることはない。第三帝国時代の彼の活動は、今もなお人の心を捉えている。彼の作品も演奏されるほどの関心を集めるようになり、その結果として聴衆も彼の作品に興味を持つこととなった。

後者の観点は、疑いなく、フルトヴェングラー自身がとりわけ歓迎するであろうことだ。

フルトヴェングラーは自らを、作曲もする指揮者としてではなく、まず何よりも作曲家としてみなしていた。フルトヴェングラーは、指揮者としての華々しい経歴によって、若い頃に取り掛かっていた規模の大きな作品に挑む時間がほとんど残されていないと感じ、そのことは生涯を通じて彼を苦しめた。フルトヴェングラーの広範な知的関心、幅広い人間主義的教育——極めて19世紀な精神において——そして人生とより広い世界との間に相互関連を築こうという彼の極めて典型的な熱意が、他ならぬ音楽での「壮大な解決」を彼に余儀なくさせた。その初期にピアノ曲、室内楽曲、歌曲を書いた後、フルトヴェングラーははるかに大きな2つの作品、テ・デウムと最初の交響曲^[訳注1]を作曲している。前者は1910年にブレスラウ(現在のポーランドのヴロツワフ)にて初演された。一方、後者は未完成のまま残された^[訳注2]。後年のフルトヴェングラーは、やはり大作にしか興味を示さなかったが、そのことが、彼が副業として作曲することができず、他のすべてを放り出して作曲に専念する時間がある場合にだけ作曲したことへの明

確な説明になっている。彼の生涯の最後の数週間、フルトヴェングラーは第3交響曲の作曲を続けていたが、その演奏を聞くまで生きながらえることはできなかった^[訳注3]。

彼の死後、多くの指導的な指揮者たちがフルトヴェングラーの作品に興味を示し始め、近年では交響曲第2番、ピアノと管弦楽のための交響的協奏曲、ピアノ四重奏曲を含むフルトヴェングラーの大作が徐々に演奏されるようになってきた。クリティカル・エディションも制作され、主要な作品は録音として世に現れるようになった。

しかし作曲家としてのフルトヴェングラーの重要性は、常に争点となっている。フルトヴェングラーの音楽は、20世紀の様々な主義とはまるで接点がなく、むしろ古典派、ロマン派の偉大な作曲家たちの伝統に根ざした独自の信念に従っているとされるが、たとえそのことが、この多元的な時代においてすんなりと受け入れられているとしても、論争からは逃れられない。フルトヴェングラーは、規模の大きな交響曲形式の枠組みの中で、新しい解決を模索した。その形式は、彼の同

時代の作曲家たちとは異なったもので、彼はそれを時代遅れとみなすことを拒んだ。フルトヴェングラーの幅広い心象と音像の世界に入り込んだ聞き手は、フルトヴェングラーの卓越した形式と内容の扱い、そして創作力の自信を持った扱い、とりわけオーケストラの処理を賛美するだけでなく、頭でっちな取り組みを避けた彼の音楽の品位と精神の感覚を賞賛するであろう。それだけが理由ではないが、作曲家としてのフルトヴェングラーは、音楽史において、己の地位を保ち続けるであろう。

フルトヴェングラー裁判

ほぼ同様に、20世紀の歴史におけるフルトヴェングラーの役割は固定されたようだが、私たちは何度となく『フルトヴェングラー裁判』についての議論を聞いてきたが、疑問を回避することは不可能である。つまり、ここで意見が分かれていることは、フルトヴェングラー自身——おそらく音楽家や政治的思想家とし

てのフルトヴェングラーではなく、例外的時代に飲み込まれ明らかに特殊な状況にいるフルトヴェングラー——というわけではなく、むしろ大衆の興味をかき立てるために計画された、推測へのもっともらしい理由である。

フルトヴェングラーは、同時代の歴史家たちにとって、その良心を試すために取り上げやすい人物である、ということを、ドイツの歴史家、フレート・K. プリーベルクが、『力比べ：第三帝国でのヴィルヘルム・フルトヴェングラー Kraftprobe: Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich』(F.A. Brockhaus社、ドイツ、ヴィースバーデン 1986) という、この指揮者の人生についての興味深い著作の中で示している。プリーベルクは、関係するあらゆる事実や記録について詳細に調査することで、フルトヴェングラーの政治的宿命についての徹底した説明を成し遂げた。そこは、彼のナチへの態度や、ナチの蛮行に対する抵抗、ドイツの音楽の未来を保護しようとする希望、時に危険なまでの自分の力への過信、ナチによって表舞台から消されることを避けるための努力(完全にはうまくいか

なかったが^[訳注4])などが含まれる。フルトヴェングラーがドイツに留まる決意をしたことで、逆境に置かれた戦時下の人々や彼の仲間たちは、直接的、間接的に生き長らえることができたという事実があるのだが、それにもかかわらず、フルトヴェングラーがドイツを離れずに、ほとんど最後までドイツに留っていた行為を好意的に受け止めない評者たちが存在する。プリーベルクの文章は、そうした評者たちへ向けられた強い非難になっている。明らかにこれらはすべて、フルトヴェングラーの時代や人間性に真摯な関心を寄せようと望んでいる人たちに対しての啓蒙である。だがそうしたことは、音楽家フルトヴェングラーの名声とはほとんど関係ない。それは、一部の人が指揮者フルトヴェングラーの不滅の影響力を理解する立場にいるとはとても思えないから、というばかりではない。たしかに、フルトヴェングラーの名前を舞台や映画の登場人物、それも安っぽい型にはまった表現の多用によって芝居がかった効果を与えられるような人物と重ね合わせようとする人はいるのだが。

時代に縛られない フルトヴェングラーの存在

フルトヴェングラーが亡くなった時、彼は疑うことなくその世紀の主導的指揮者の1人とみなされていた。しかし1954年にそのことが何を意味していたらうか。今日の世界標準によって判断を下すと、ポップ・スターは言うまでもなく、取るに足らない指揮者、器楽奏者、歌手ですら国際的なキャリアを担っているものだが、フルトヴェングラーが及ぼす影響の範囲は狭く、主としてヨーロッパに限られていた。1947年の復帰の後、彼に残された時間は僅か7年しかなかった。その間に、フルトヴェングラーは、主としてベルリンで、数多くの指揮活動をした。1950年にはベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の首席指揮者に復帰した。またウィーンでは、正式の肩書きこそなかったものの、事実上ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団における最重要の指揮者になっていた。夏には、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団とともにザルツブルク音楽祭に出演した。そして両オーケストラと、

ドイツ、スイス、フランス、英国、時にはエジプトまで、短めの楽旅を行った。またフルトヴェングラーは、イタリア、フランス、ロンドン、ストックホルム、スイス、ドイツの様々な放送管弦楽団、交響楽団に多数の客演をした。彼のオペラ公演はほとんどすべてがザルツブルク音楽祭に限られており、スカラ座やウィーン国立歌劇場への個別の出演はまったくの例外だ。1950年秋と1954年春の2度、フルトヴェングラーはラテン・アメリカへの客演を行っているが、これは彼がヨーロッパの外に出た唯2回のことである^[訳注5]。1956年にウィーン・フィルハーモニー管弦楽団との米国楽旅が計画されたが、フルトヴェングラーの死によって実現しなかった。フルトヴェングラーが録音を残したレパートリーは広いとは言えない——LPレコードはまだ普及途上だった——上に、彼の録音はあまり世間に知られるものではなかった。1948年以降、フルトヴェングラーの録音の大半は、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団とともにEMIに対して行われたものである。

50年後の今日、状況は一変した。ヴィル

ヘルム・フルトヴェングラーが作り上げた音楽は、過去を思い返して懐かしむためのものに留ることなく、今日でも世界中で現役である。多くの国にフルトヴェングラー協会があり、フランス、合衆国、日本の協会がとりわけ活発に活動している。あらゆる世代の演奏家たちが、録音からしか知ることができないにもかかわらず、フルトヴェングラーの演奏からの影響を認めている。それに呼応して、フルトヴェングラーの録音への関心は高く、衰えることがない。フルトヴェングラーが1930年代以降にスタジオで録音した録音はすべて、主要レコード会社から多かれ少なかれ注意を払われて再発売されたものを見つけられるだろう。それらに加え——そして遥かに重要だが——おびたしい数のライブ録音と放送用録音がある。晩年のライブ録音はもちろん、第二次世界大戦中にベルリンのフィルハーモニーやウィーンのムジークフェラインで行われた演奏会のライブ録音や放送用録音もたくさんある。晩年のライブ録音は、フルトヴェングラーがウィーン、ベルリン、ザルツブルク音楽祭で行った活動や、それら

とは程度に差はあるもののスカラ座やイタリアの放送局のような他のオーケストラに向いた演奏について、総括的報告になっている。この録音遺産は、一部は放送局の保管庫に、一部は個人の収集物に基づいており、常に十分な注意が払われた上で世に出回っていたわけではなかった。それは、フルトヴェングラーの録音への関心を自分たちの目的のために利用しようという小企業ないしは海賊会社が多いせいである、というばかりでない。使命感への強い関心が生じたのはようやくこの10年ほどのことで、そこで範を示したのは主要レーベルばかりではなかった。これらの録音遺産の中において、このザルツブルク音楽祭での録音は間違いなく重要な意味を持ったものだ。これは1992年から始まったORFEO社のザルツブルク音楽祭エディションの一環として発売されたもので、フルトヴェングラー晩年の10年間の芸術活動、とりわけオペラの分野における活動について、その重要な一面のほぼ全容を提供してくれるものなのだ。

ザルツブルク音楽祭の演奏会における フルトヴェングラーのプログラム

フルトヴェングラーがザルツブルク音楽祭に初出演したのは、彼の経歴の中でも比較的遅かった。彼は1922年の素晴らしいブラームス演奏会以降、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の主要指揮者の1人であった。1927年から1930年の間、フルトヴェングラーはこのオーケストラの定期演奏会までも指揮した。しかしフルトヴェングラーがウィーン・フィルハーモニー管弦楽団を率いて初めてザルツブルクに現れたのは、ようやく1937年夏のことだった^[訳注6]。そのプログラムには、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団が、他のいかなる指揮者よりもフルトヴェングラーの下で演奏した作品が含まれていた。ベートーヴェンの交響曲第9番である。フルトヴェングラーは1938年にザルツブルクに戻ってきた。その時には、ドイツによるオーストリア併合が音楽祭の足元をぐらつかせていた。音楽祭はフルトヴェングラーに、4公演のワーグナー《ニュルンベルクの

マイスタージンガー》を指揮するよう要請していた^[訳注7]。またフルトヴェングラーは8月28日には、プフィツナー《ハイルブロンンのケートヒェン》序曲、シューベルトの未完成交響曲、ブルックナーの交響曲第7番という、典型的な彼らしい選曲の演奏会を指揮した。1940年までにはオーストリアは戦時下に置かれ、演奏会は音楽祭というよりはウィーン・フィルハーモニー管弦楽団によって組織されていた。この状況でフルトヴェングラーは2晩、ベートーヴェンの交響曲第8番、ワーグナー《神々の黄昏》からジークフリートの葬送行進曲、ブラームスの交響曲第1番という同じ内容の演奏会を2回指揮した^[訳注8]。1944年8月、全面戦争の宣言を受けてザルツブルク音楽祭の中止が決まった後、ベルリンの政府から1回だけ公演が許可された。フルトヴェングラーがウィーン・フィルハーモニー管弦楽団を指揮してのブルックナーの交響曲第8番だった^[訳注9]。

戦後になって、1947年から1954年までの間、フルトヴェングラーは7回の音楽祭に出演、10回のプログラムを指揮した。この

間、フルトヴェングラーはザルツブルク音楽祭を牽引する人物であった。10回すべてのプログラムは、フルトヴェングラーの心にとりわけ近い作曲家に集中するという基本線で作られている。もっとも、モーツァルトはまったくそうは思えないし、ベートーヴェンについてはフルトヴェングラーの他の演奏会ほど重要な役割を担っていない、という点は目立つが。フルトヴェングラーは、ロマン派と後期ロマン派の作品の擁護者としてザルツブルクの国際的な聴衆の前に現れることを、明白に重要なことだと考えていた。フルトヴェングラーは、ロマン派と後期ロマン派の作品が、彼が「苦しみ抜いたドイツの惨状」と言い表すものによって、ことのほか脅かされていると感じていたのだ。そうした作品には、シューベルト、ブラームス、ブルックナーの交響曲、ウェーバー、メンデルスゾーン、プフィツナー（《パレストリーナ》前奏曲、交響曲 八長調）、そしてシュトラウスの曲が含まれていた。フルトヴェングラーは戦後のザルツブルク音楽祭で、シュトラウスの交響詩のうち少なくとも4曲を指揮した^[訳注10]。ザルツブルク

音楽祭でのフルトヴェングラーのプログラムには、いくつかの20世紀の作品も取り上げられていた。ストラヴィンスキーの《ペトルーシュカ》組曲、3楽章の交響曲（1945年）、ヒンデミットの交響的変容、交響曲《世界の調和》、そして当時まだ40歳にも満たなかったオーストリアの作曲家、アルフレート・ウール^[訳注11]の曲までも演奏した。

フルトヴェングラーがザルツブルク音楽祭での演奏会で組んだプログラムを見て興味深いのは、当時のザルツブルク音楽祭の運営は保守的なプログラミングに背を向けていた、という点だけでなく、今日ですらしばしばこの指揮者に向けられる非難、すなわち「フルトヴェングラーは20世紀の音楽に無関心だった」という非難が誤りであることを示している点にもある。

フルトヴェングラー自身、まさにこの点について、1949年に記された日記で述べている。「もし私が、ストラヴィンスキー、オネゲル、ヒンデミット、バルトーク、その他大勢の作曲家の精進と努力に対して深く共感せぬままにいるのなら、私は自分を決して許さない

だろう。だが、過去の作品についてと同様、近代の作品についても、私は自分の意見を隠すことなどないというのも、また正当なことだ。もっとも重要なことは、私が耳で聞くものであり音楽から現れ出るものであり、私が音楽について考えたり読んだりするものではない。近代の音楽も、その作品を真に理解することを前提として、聴衆との接点に適切に置かれれば、おのずとその道を歩むことになるだろう。

1949年：プフィツナーの作品46

フルトヴェングラーのザルツブルク音楽祭で現存する最古の演奏会の録音は、1949年夏のものである^[訳注12]。そのほんの数週間前の5月22日、ハンス・プフィツナーは80歳の誕生日の少し後に亡くなった。フルトヴェングラーは1910年、24歳の時に、プフィツナーによってストラスブール^[訳注13]歌劇場の楽長として契約した。そして、ことに1945年以降は、孤立し、様々な理由から時代遅れ

とみなされていたこの作曲家の作品を大いに紹介した。8月7日、フルトヴェングラーはブルックナーの交響曲第8番の前に、プフィツナーの短く晦渋な交響曲 Op.46を演奏した。1948年に書いたエッセイにおいて、フルトヴェングラーは、多くはずっと有名である同時代人たちの中でのプフィツナーの位置を定めようとしている。「プフィツナーは、シュトラウス、レーガー、マーラーが信奉していた大作主義や肥大化した形式への誘惑には決して屈しなかった。[...]同時代の作曲たちの作品と比べて、彼の作品においては、直感と音楽の『発想』——そうフルトヴェングラーは呼んでいる——が比較的より重要な役割を担っている。彼は聴衆に向かって、より開けっぴろげに、より屈託なく、より誠実に自らの姿をさらけ出している。何よりもプフィツナーは自身の作品の内容を信じており、彼が生み出した主題を信じている。結果として、彼は自分自身をも信じており、そのことは、この場合において——これは意義深いことだが——本来のもの即ち精神を信じることであり、思い浮かべられるもの即ち様式を信じているのではな

いことを意味している。この精神は、もちろん、ドイツの音楽の精神である。ブルックナーやレーガーと同様、プフィツナーは常に狭い意味での『ドイツ的』人物であり続けるだろう。

フルトヴェングラーがプフィツナーの交響曲について述べたことは、この理解に特徴付けられている。1940年に作曲された、連続して演奏される3つの短く古典的構成を持つ楽章からなる簡潔な作品である。フルトヴェングラーの解釈からは、作曲者の寛いだ、ほとんど陽気に響く気分のように、簡潔な形式が明確に表されている。

1950年：ストラヴィンスキーとブラームス

フルトヴェングラーは明らかに、ストラヴィンスキーのまったく別種の才能にほとんど魅力を感じていなかった。それにもかかわらず、フルトヴェングラーによる3楽章の交響曲の演奏は、疑いなく今回の発売のうちでもっとも興味深いものの一つである。この曲は、

1950年のザルツブルク音楽祭におけるフルトヴェングラーの最初の演奏会の冒頭に置かれ、シュトラウスの《ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら》が続いた。フルトヴェングラーは何度もストラヴィンスキーの音楽を受け入れようとしたが、そのまったくの反口マン主義的を、しばしば皮肉な調子で「結局は退屈」とみなしていた。おそらくフルトヴェングラーは、ストラヴィンスキーの作品に、彼があらゆる偉大な絶対音楽の本質が根ざしていると信じている「交響的発想」をほとんど見出せなかったのだろう。だからこそ、フルトヴェングラーがこうしたレパートリーを演奏するのを聞くのは興味をそそられる。フルトヴェングラーは、彼特有の真面目さと、響きにおいても音楽を作る所作や内的緊張の感覚においても妥協のない観点を、オーケストラにはっきりと教え込んだ。言うまでもないが、演奏会の最後に置かれたブラームスの交響曲第4番では、対照的に、フルトヴェングラーは本領を発揮している。フルトヴェングラーが残したこの交響曲の他の3つの録音は、1943年、1948年、1949年、

いずれもベルリン・フィルハーモニー管弦楽団との演奏である。このザルツブルクでの録音は、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団との演奏である。この発売に際して用いた唯一現存する録音コピーの貧弱な音質にもかかわらず、聞く者は、この組み合わせならではの独特な強靱さと独自のブラームスの音を感じるのだらう。フルトヴェングラー自身、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団についてかつてこう述べている。「このオーケストラには、音楽を生み出す行為における純粋に生命的な分野、本質的に持っている強さ、そして本能的に音楽に反応する自然さ、とみなされるであろうあらゆる領域において、並外れた安心感がある」。フルトヴェングラーの、感情が高度な形式感と一体となった、厳格かつまったく感傷的でないアプローチと結び付けられると、この自然さは、ほとんどの場合で無味乾燥で魅力なく聞こえる作品から、真に比類ない解釈を引き出すのだ。

フルトヴェングラーの 忘れられぬバッハへの祝賀

1950年の音楽祭におけるフルトヴェングラーの最後の演奏会から2曲が残されており、いずれもそれぞれユニークなものだ。この演奏会は実際のところ、既にウィーンでウィーン・フィルハーモニー管弦楽団と催した演奏会の再演で、ウィーンでは強い印象を残したものだ。バッハのブランデンブルク協奏曲の第3番と第5番は、世界中で没後200年が記念されていたこの作曲家への敬意として演奏された。フルトヴェングラーは鍵盤楽器から引き振りをし、ブランデンブルク協奏曲第5番では、オーケストラの他の首席奏者と共に通奏低音を演奏した。当時、この作品ではチェンバロが用いられることが既に一般的になっていたが、フルトヴェングラーはピアノを好み、まったく比類ない流儀で演奏した。何らかの神秘的な方法によって、フルトヴェングラーの生み出す音色は、独特の温かみの調和、強靱なカンタービレ、そして活気と、彼が指揮したオーケス

ラと同じ質感を得ている。フルトヴェングラーの演奏は、ヨーゼフ・ニーダーマイアーのフルートとウィリ・ボスコフスキーのヴァイオリンと見事に融合している。また第1楽章の長いカデンツァは、通常は名技を披露するものだと思われているが、それがこの楽章の最大の見せ場というのではなく、バッハに対する個人的賛辞になっている。この演奏をウィーンやザルツブルクで聞いた聴衆は、何か非常に独自の記憶を持ち続けることになった。ザルツブルクでの演奏の録音は技術的にまったく満足いくものではないが、少なくとも演奏が与える格別の衝撃はかろうじて伝わってくる。

ドイツの音楽評論家、ヨアヒム・カイザーは、ラジオ中継でこれを聞いてたいへんに感動したため、南ドイツ新聞にこの演奏についての記事を書いた。カイザーの許可を得て、以下、抜粋を紹介したい。「バロック音楽に特有の性格であると考えられているバランスの取れた構成については、常に世界中で話題になっている。だが、ブランデンブルク協奏曲第5番の第1楽章に公平な

視線が注がれるなら、協奏的な楽章が突然中断され、非常に長く表情豊かなカデンツァが比較的短い曲に挿入され、結果として構成感がまったく失われるという手法には驚かざるをえない。[...]ここに挿入されているカデンツァが素晴らしいものだ、フルトヴェングラー自らが感じ、さらに聴衆にもそれを感じさせる。それが、ピアノが入る少し前に、フルトヴェングラーがすべてを実質的に停止させた理由である。フルトヴェングラーは徐々にゆっくりと演奏し、32分音符を少しも苦にしない。ピアノとオーケストラは、大きな句点を打つために融合する。この時点で、主人公がゆっくりと現れ、決然とソロが始まる。このピアノにおいて、フルトヴェングラーは、他のあらゆる偉大なピアニストやチェンバリストがなしたことの無いほど明確に『ソロ(独奏)』かつ『ソロイスティック(独奏的な)』という言葉の意味を具現化していた。フルトヴェングラーは、ソロのパスセージが始まる箇所の句点をことさらに強調しただけでなく、ここで自らを表現する主人公——別の言葉で言うと、ピアノの主題——は、突如としてさらにゆっ

くりと語り出すのである。フルトヴェングラーが一人、瞑想しながら、考えに沈んでいく様子が窺えるだろう。フルトヴェングラーがピアノを弾く時、この瞑想的な要素はとても強く、完全に神秘的なものにまで達している。魂のない箇所は1つもない——細部はすべて、驚くほど美しく鳴り響きながら、自由にロマンティックだ。他の人たちが個々の音符しか見えない——ちょうど個々の星と同様に——ところでも、フルトヴェングラーがよく見れば星座が見つかる。だが彼は自分の発見を私たちにあからさまに押し付けようとはしない。[……]聴衆はその解釈に、バッハはどのように演奏されるべきかされぬべきか、バッハの様式に何が含まれるのか、といった先入観はいかなるものも持ちこむべきではない。そうではなく、バッハの音楽が、1人の偉大な音楽家の気質というレンズによって屈折していく様を聞くべきなのである」(ヨアヒム・カイザー『体験音楽』第1巻 1982年、ミュンヘン)。

偉大な指揮者によるバッハの音楽へのごく個人的な讚美から生じた感想で、これよ

りも見事な、理解のある要約は思いつかない。ヨアヒム・カイザーはフルトヴェングラーについて、自身の若い頃からの音楽経験と音楽解説を基に、「かつて存在した最も偉大な演奏家」だと発言したことがある。

消え去られることのない印象が残されたということは、なぜこのザルツブルクでの演奏会のライブ録音が私的録音として半世紀の間残されたのかを説明する手助けにもなっている。この録音は、技術的にはまったく瑕だらけではあるが、しかしなんとか修復可能なものだった(残念だが、オリジナルのテープは現存しない)。修復作業には、ピッチの修正、歪やドロップアウトを含むあらゆる種類の余計な雑音の除去、そして本来の響きの再現などがある。作業には、途方もない技能、忍耐、注意が求められた。その結果は、関わった努力が十分に正当であることを証明している。これによって、単にザルツブルク音楽祭における貴重な記録が保たれた、というばかりのことではない。

そこまでではないにせよ、このことは、1950年8月31日の演奏会の最後に演奏さ

れたベートーヴェンの交響曲第3番《英雄》についても同様である。フルトヴェングラーがこのほか好み、多くの機会に指揮したこの交響曲には、フルトヴェングラーの演奏した他の録音も数多くある。実際のところ、これらのうちの二つ、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団となされたスタジオでの録音は、技術的にも比較的良好な音質である。そうではあっても、ここに収録されたライブ録音はやはり重要である。これはORFEOのザルツブルク音楽祭エディションの1つとしてはこのセットで初めて刊行されたものだ。ここには、フルトヴェングラーにとって演奏とは作品についての従来の考えの単なる繰り返しを遥かに超えたものである、という点が示されている。どの演奏も、時期、会場の音響、聴衆、そしてもちろんプログラムの他の作品といった様々な要素による影響を受け、その結果、取り上げられた曲の新たなかつ自発的な創作の根拠へと帰着するのである。

1951年：メンデルスゾーン、マーラー、ブルックナー

またも1951年のフルトヴェングラーの演奏会に臨んだ人々のほとんどが、この機会を忘れることはないだろう。常ならぬ長い、それにもかかわらず一貫性がすこぶる保たれたプログラムは、メンデルスゾーンの序曲《フィンガルの洞窟》で始まった。その神秘的な景色と心象風景を、どんな指揮者もフルトヴェングラーほど素晴らしく見事に思い起こさせることはできないだろう。マーラーの歌曲《さすらう若人の歌》では、オーケストラが、それより前にも後にもまず聞いたことがない強烈な感情と音の度合いに達していた。また独唱者も忘れられない。26歳のディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウで、これがザルツブルク音楽祭への初出演だった。その1年前、この若きバリトンが私的なオーディションでこの指揮者に強い印象を与え、フルトヴェングラーからこの演奏会に招かれたのだった。フィッシャー＝ディースカウの歌は、1952年にフルトヴェングラーと

英国ロンドンで行ったスタジオ録音でも聞くことはできるとはいえ、このザルツブルクでのライブ録音には特別な意義がある。というのも、普段はマーラーに対してどこか遠慮がちな態度を取っているこの指揮者が、マーラーの音楽の拍動と若きディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウの歌に喜んで応えたいという自発性と臨場性を、聴衆が皆聞くことができるからである。この歌曲集を、フィッシャー＝ディースカウは若さに満ちた明るい響きで歌い、フルトヴェングラーはウィーン・フィルハーモニー管弦楽団を指揮して、温かみとまるで室内楽のような繊細さとを結び付けて、結果、もっとも苦渋に満ちた爆発の際ですら内省的で控えめな演奏になっている。この曲がそのように演奏されるのを、2度と聞くことはなかった。

この演奏会の後半は、ブルックナーの交響曲第5番だった。晩年が近づくにつれ、フルトヴェングラーはブルックナーの交響曲——とりわけ第4番、第5番、第8番——を比較的頻繁に指揮し、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団やベルリン・フィルハーモ

ニー管弦楽団との楽旅でさえそれらを演奏した。いずれの場合でもフルトヴェングラーは、当時はまだ決して自明の選択というわけではなかった原典版を選んでいる。フルトヴェングラーはこれらの版の問題やブルックナーの音楽の一般への受容に早くから関心を示し、1939年に行われた講演において自らの見解を述べている。「原典版は、ブルックナーの感情的発達、その様式の目的、そしてブルックナーの音楽言語についての知識をおおいに明らかにするものだ。相違は、一部はオーケストレーションにあり、一部はテンポ指示にある。どちらの点でも、原典版はずっと簡素で、ずっと素直で統一性があり、ブルックナーの気質の雄大さにより密接に関連しているように思われる。カットが復元された多くの場合において、大きな有機的結合の感覚が感じられ、それは1つの小節から次の小節へという細かいものではなく、楽章全体として感じられるものである。これらのカットがもっとも情け容赦なくなされている箇所——かつては現行版よりも122小節も短かった交響曲第5番の終楽章のように——

は、まさしく原典版の力強さ、明確さ、有効性が疑いない箇所である。それはあたかも、この極めて堂々とした終楽章を初めて見上げているかのようなのである」。

これらの発言は、フルトヴェングラーのブルックナーの特別な特徴を包含しており、その特徴はこの後年のザルツブルクでの録音からも容易に理解できる。フルトヴェングラーは、これらの作品が内に持つ大きな有機的結合を明らかにし、ブルックナーの雄大な感覚を探ろうとしているのだ。とはいえ、ブルックナーの雄大さは形式の束縛への明確な意識と緊張によって抑制されているのだが、それをフルトヴェングラーほど実現できる指揮者はほとんどいない。ウィーンの音楽批評家、エルヴィン・ミッタークは、1951年8月21日のディ・プレッセ誌の記事で、その2日前の演奏についてこう書いている。「比類のないものだ——このオーストリアの作曲家を支持するにもっとも価値のある類の布教活動だ。[...]指揮者としてのフルトヴェングラーの到達に関しては、それぞれの楽章の長さにもかかわらず、フルトヴェングラーの指揮は密

度の濃い生命力を得ており、壮麗な響きがどこか三次元的に現れるだけでなく、個々の部分の間を論理的に繋いでいるということ、何よりも強調される必要がある」。

1951年：ベートーヴェンの交響曲 第9番

1951年の音楽祭の最後の演奏会に、フルトヴェングラーはベートーヴェンの交響曲第9番を旧祝祭劇場で指揮した。このホールは、そうした規模の大きく力強い作品にはあまりにも小さかったのは事実だとしても、音楽祭のすべてのオーケストラ演奏会に用いられていた。そのほんの数週間前、フルトヴェングラーは戦後最初のバイロイト音楽祭を同じ作品で開幕したばかりだった。さらに9月には、ベルリン音楽祭での演奏が続くことになる。ウィーンでは、フルトヴェングラーの指揮による第9交響曲の演奏は、フィルハーモニーの演奏会での毎年の恒例行事だった。この結果として、フルトヴェングラー

が指揮した第9交響曲のライブ録音は多数ある。だが、重要なことだが、スタジオ録音はない。フルトヴェングラーはスタジオ内での作業に対して概して低い評価しか持っておらず、またベートーヴェンの第9交響曲のような曲は、コンサートホールの生きた息づきなしでは、そして演奏者たちと聴衆との体験の共有がなければ、適切に演奏されることはできないと確信していた。フルトヴェングラーの指揮行為には、オーケストラ、独唱者たち、ホール、聴衆など、彼を取り巻く環境に対して自ずと反応する優れた意識と同時に能力があり、その結果、とりわけ第9交響曲のような作品においては、同じ演奏は2つとないのだ。そのことは、このザルツブルクでの録音で見事に見出せるのではないだろうか。この演奏は、劇的表現の点からも、厳格なまでに真剣な決意という点でも、フルトヴェングラーの他の演奏から大きく異なっている。

1953年:リヒャルト・シュトラウス、ヒンデミット、シューベルト

フルトヴェングラーは病気のため1952年のザルツブルク音楽祭への出演を取りやめ、そのため、1951年に大きな話題となった《オテッロ》の再演や、《フィガロの結婚》の新制作といった、予定されていた出演をキャンセルせざるを得なかった。1953年、フルトヴェングラーはフェルゼンライトシューレでの《ドン・ジョヴァンニ》の新制作の監修をし、《フィガロの結婚》の借りを返した。この新制作のため、この年の演奏会は1回しか行かず余裕が残されていなかったが、8月30日の音楽祭の閉幕演奏会でフルトヴェングラーが指揮したプログラムは、いつになく長く盛りだくさんのものだった。シュトラウスの《ドン・ファン》で始まり、続いてヒンデミットの交響曲《世界の調和》、そしてシューベルトの大ハ長調交響曲で締め括られた。フルトヴェングラーは、9歳年下のヒンデミットとは長い間の友人だった。彼らは若い頃に出会い、フルトヴェングラーはヒンデミットを音

楽家として高く評価していた。フルトヴェングラーはヒンデミットの職人技を賞賛していたが、同時に、ヒンデミット自身の証言によると、フルトヴェングラーはヒンデミットに対し、音楽を袋小路に追い込む(そうフルトヴェングラーは確信していた)ような実験的手法に対して警告をしたという。もちろん、この警告は徒労に終わったが。そうであっても、フルトヴェングラーはヒンデミットの発展を興味深く追ひ、ナチによってヒンデミットの作品が禁止された時には、彼の作品を擁護し、彼を弁護した。ヒンデミットはこの厚意に対し、1954年にフルトヴェングラーが亡くなった時、追悼文を書くという素晴らしい敬意をもって返した。そこでヒンデミットは、「フルトヴェングラーが音楽を作る言葉にできぬ高潔さ」と、フルトヴェングラーが「フレーズ、主題、部分、楽章、交響曲全曲、そしてプログラムを芸術的融合として表現する」ことができる「形を整えることへの誤りない感覚」について述べている。さらに、フルトヴェングラーの「理解し、秩序立て、表現する力において、彼は今日の我々から失われたバランス

感覚を持っていた」とも述べている。(『時代の判断におけるフルトヴェングラー』Martin Hurlimann編 Atlantis Verlag チューリッヒとフライブルク 1955年)

ヒンデミットの交響曲《世界の調和》は、彼の最後から2番目のオペラと並行して書かれた。この作品の初演は1957年のミュンヘンまで待たなくてはならなかった。オペラから交響曲に濃縮されたこの作品は、当初からフルトヴェングラーの関心を引き付けた。フルトヴェングラーはこの作品で、ヒンデミットが、ストラヴィンスキーやバルトークさらにはシェーンベルクと同様、その創作活動の末期に、音楽の基本方針に立ち戻ったという証拠を見出した。そしてそのことが妥当であることを、フルトヴェングラー自身、常に支持していたのだった。バーゼルでバウル・ザッハーがこの曲の初演を行って^[訳注14]からあまり時を経ずして、フルトヴェングラーもまたこの作品をベルリンで指揮した。彼は作曲家にこう書き送った。「あなたがこの演奏を喜んでくれると思っております。作品に取り組むほどに、オーケストラも私も、作品がこと

のほか楽しくなっています。この曲の長さが聴衆に大きな負担を強いることになるにしても、私にはこの曲がこれまでのあなたの作品の中でもっとも素晴らしいものと思われる。オーストリア初演は1953年のザルツブルク音楽祭で行われた。フルトヴェングラーがこの曲を他の2つの力強い作品の間に置いたということだけでも、フルトヴェングラーがこの作品とその作曲家について高い評価をしていることの証拠になっている。ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の力強く朗々と鳴り響く演奏によって、聞く者に、この作曲家の卓越した作曲技術と、この作品の告白的側面を感じさせてくれる——人間性が時代と国の境を超えて表される音楽である。

フルトヴェングラーによるシューベルトの大ハ長調交響曲の演奏も、同じ様にみなされているかもしれない。シューベルトは大規模な交響曲の形式を扱うことができないという昔からある悪評に抗論できる指揮者はほとんどいなかった。フルトヴェングラーは、冒頭のホルンの動機からフィナーレのうっとりとしたクライマックスまで、説得力のある緊張

状態を維持している。第1楽章におけるアンダンテの導入から主部のアレグロ・マ・ノン・トロポへの移行では、通常の場合よりもずっと論理的な展開が聞く者に印象付けられている。また、この作品の広大な設計にもかかわらず、古典的形式の表現を必然的に導くかつてない劇的感覚も同様である。アンダンテ・コン・モトにおける音楽の推進力が、緊張が生じては解放するように示す能力を、フルトヴェングラーほど持っている指揮者はいない。他方、スケルツォと終楽章のアレグロ・ヴィヴァーチェでは、フルトヴェングラーは、シューベルトを遙かに越え、ブルックナーやマーラーに向かっている交響曲の様相を切り開いている。

このザルツブルクでの録音は、ことのほか重要なものである。というのも——1951年にベルリンで行われた有名なスタジオ録音と、1950年のもう1つのベルリン・フィルハーモニー管弦楽団との録音は別として——、これは、フルトヴェングラーが晩年にこの交響曲をウィーン・フィルハーモニー管弦楽団を指揮した、唯一現存する録音だからである。ま

たこの録音は、フルトヴェングラーが演奏において明確な構想を練っていたとしても、それとはまた別に、フルトヴェングラーの音楽作りは指揮するオーケストラから強い影響を受けている、ということの証明にもなっている。これは、フルトヴェングラーが指揮するシュトラウスの交響詩《ドン・ファン》の生き生きとして人を魅了する演奏においても言えることで、1947年のベルリンでの録音に見出されるものとはまったく異なった色彩と力強さを獲得している。しかし残念なことに1953年のライヴ録音は現存しない。フルトヴェングラーがウィーン・フィルハーモニー管弦楽団を指揮した唯一の録音は、後年のスタジオ録音である。フルトヴェングラーのプログラミングは、少なくとも今日からするとまったく一般的なものではなく、そのプログラミングを記録するという目的から、EMI社の厚意を得て、ウィーンでのスタジオ録音を替りに置いて、1953年のザルツブルク音楽祭の演奏会を復元した。

1954年:フルトヴェングラーのベートーヴェン伝説

フルトヴェングラーのザルツブルクでの最後の演奏会が1954年の音楽祭の閉幕に催され、そこではすべてベートーヴェンの作品が演奏された。今にして思えば——これはフルトヴェングラーがウィーン・フィルハーモニー管弦楽団を指揮した最後の演奏会になった——この演奏会は巡りの良いものだった。もちろん、フルトヴェングラーにとってベートーヴェンほど重要な作曲家は他にいない。ベートーヴェンの音楽とそこから受けた衝撃は、青年時代から、音楽家フルトヴェングラーのみならず、文筆家フルトヴェングラーにも影響を及ぼしていた。フルトヴェングラーの最初の主要なエッセイ『ベートーヴェンの音楽についての注釈』は1918年に刊行された。それから、フルトヴェングラーが1951年に交響曲第5番の第1楽章についてのたいへんに興味を引く分析を書き表すまでの間、私たちは、ベートーヴェンと20世紀の音楽家の間のみならず、ベートーヴェ

ンの音楽と今日の聴衆の間においても、劇的緊張の領域を模索する一連の非常に多くの試みを辿っていくことが可能だ。フルトヴェングラーがベートーヴェンに魅了されているのは、20世紀の音楽家たち——創作芸術家も演奏家も——が、ベートーヴェンの本質を構成している核心(と彼が感じているもの)から次第に離れていっている、という認識によって支えられている。1918年に、この32歳の指揮者が、どれほど先見の明をもってそうした展望を見出すことができたか、また現代の世界絵図と芸術家としてのベートーヴェンの間にフルトヴェングラーが見出した断絶について考察した講義や手紙、日記のメモに何度も何度も立ち返って、いかに鋭敏にそれを分析したか、そのことを知ると驚きを禁じえない。今私たちがいるこの世界絵図は、混沌として、実利主義的で、技術過信である。一方、芸術家としてのベートーヴェンは、法、秩序、形式を見出を見出すために長年奮闘しており、そしてそれゆえ作曲家として非情に謙虚である。フルトヴェングラーはその疑念から、人々——フルトヴェン

グラーは聴衆の直感と判断への究極の力を強く信じていた——は、第二次世界大戦後の時期の混沌の中で、ベートーヴェンを深く必要としている、と確信していた。その範囲内において、フルトヴェングラーによるベートーヴェン作品の演奏には、ことに晩年においては、単なる音楽生産の繰り返しを超越した世界へと音楽を引き上げた、いつもながらに非凡で、あたかも神父のごとき性格があった。

このことは、とりわけ1954年8月30日の、フルトヴェングラーにとってザルツブルクでの最後の演奏会に言える。このライブ録音を聞いていると、フルトヴェングラーが以前にも増して、彼がこれらの作品の本質とみなしているものをなんとしてでも引き出そうとしている感覚に、聞く者は胸を打たれずにはいられない。フルトヴェングラーは、彼が第8交響曲の「人間主義」と呼んでいたものに常に魅了されており、ここではそれが、他の指揮者たちの退屈な解釈によって生み出される視点とはまったく異なった視点で現れている。フルトヴェングラーは、驚くべき幅広いテンポ

よりも、極めて明瞭なアーティキュレーションを、あらゆる音楽的着想のみならず、作品全体の展開にも反映させている。結果として、フルトヴェングラーは第7交響曲との近接を際立たせる解釈を用いて、この交響曲が、どこか風変わりで、ぶっきらぼうな書法においてほとんど挑戦的で、さらに同時にこの上なく見事に秩序立てられているという印象を私たちに与えている。交響曲第7番は、フルトヴェングラーのプログラムの中でも特別な位置を占めており、彼の生涯の様々な時期の多くの録音が残されている。けれど、「舞踏の神化」という、ワーグナーによって不適切に表現されたこの作品の真の特性を、この演奏ほど説得力をもって示している演奏はない。リズム的要素はたしかに音楽を背後から突き動かすものになっているが、しかしこれは一般的な意味における舞踊とは何の関係もない。性格がよく現れているリズムカルな動きは、導入部から、快活だが決してテンポを急がない主部のヴィヴァーチェへと、否応なく突き進む。執念深く増大していくアレグレットの足取り。対照的なスケルツォで

は、それにもかかわらず上辺だけの効果を避けている。そしてついに終楽章の熱狂へと至るのだが、それは冒頭の意識的に抑制されたテンポからまさに堪えられる寸前へと勢いを増していった結果である。フルトヴェングラーの演奏では、これらすべてが驚くべき現実を明らかにしており、音楽の内容だけでなく、自分自身においても、その混沌を治めることのできる時代を超越した音楽家をも明らかにしているのだ。もしこの晩年の録音が残されたすべてであったとしても、ベートーヴェンの解釈者としてのフルトヴェングラーの独自性を示すにはなお十分だろう。

このエディションへの注釈

ザルツブルク音楽祭は1992年以来、主としてオーストリア放送の保管庫から録音を刊行してきた。その中には、ザルツブルク音楽祭でのフルトヴェングラーのオペラ、演奏会での記録が多数含まれている。それらうちのいくつかは、残念なことに消去され

てしまった。その結果、『2度とはない出来事を保存する』という、ザルツブルク音楽祭エディションの目的に疑問が生じてしまった。それを受けてザルツブルク音楽祭は、フルトヴェングラーの没後50年を記念して、ザルツブルク音楽祭の演奏会での現存するすべてのフルトヴェングラーの録音を再び世に送ることを決意した。これらの録音は、私たちの提携先であるOrfeo Internationalによって特別の限定盤としてで発売される。そこには、何年にも渡ってザルツブルク音楽祭エディションで刊行されてきたすべての録音が含まれており、その中には、多くの音楽愛好者にとってようやく初めて入手可能になったいくつかの珍しい録音も含まれている。私たちは、この場を借りて、2004年のザルツブルク音楽祭フルトヴェングラー・エディションをこの形態で刊行することを可能にした、ロンドンのEMI Classics、ミュンヘンのOrfeo International、ベルリンのドイツ・ヴィルヘルム・フルトヴェングラー協会のご厚意に対して、感謝の意を述べたいと思う。とりわけ私は、オトマル・アイヒンガー氏に感謝

をする。彼のウィーンにある音響スタジオは、1992年以来、これらの歴史的録音のデジタル・リマスタリングに関与してきた。後年のザルツブルク音楽祭での録音は、多くの場合、オーストリア放送の音楽祭関係の保管庫に残されているオリジナルのテープを利用することができたが、フルトヴェングラーの場合、そうしたテープはほとんどすべてが失われていた。ただし例外もある。1954年までザルツブルク音楽祭の放送を担当していたロートヴァイスロート放送^[訳注15]のオリジナル・テープはもはや現存していないが、ただ1954年の音楽祭における閉幕演奏会だけは、ORFのザルツブルクの地方局の保管庫にコピーが残されていた。演奏会場の中でのライブ録音は、初期のものでは、その多くはさまざまなドイツの放送局の保管庫から日の目を見たものだが、ここに刊行された録音の大半は、個人的収集家が保管していたものによっている。

現代の聴衆に、ヴィルヘルム・フルトヴェングラーが指揮するウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の高い水準の演奏と音の質

感を理解してもらうためには、一般的にデジタル・リマスタリングと呼ばれるものだけでは不十分である。ここでは、修復師の仕事が求められている。その仕事においては、必要なすべての技術について細かい指示を出したり、かなりの忍耐が求められるというばかりでなく、何より真の共感、審美眼、そして発想が前提とされており、そこでは、当時演奏に立ち会った人々が今聞いても、これは何か完全に独特なものである、と思いきこすことができるほどまったく独特なフルトヴェングラーの音へと近づこうとする意識が必要とされる。このフルトヴェングラーの独特な質感を保存し、後の世代の人たちが自分でそれを体験できるようにするため、以前刊行されたものを含むすべての録音が、このエディションのためリマスターされたのである。

ゴットフリート・クラウス Gottfried Kraus
(2004年記)^[訳注16]

訳注1、2:交響曲 ニ長調のこと(交響曲第1番ではない)。1902-1903年に作曲された。この文章も含め多くの文献で「未完」とされているが、この3楽章からなる交響曲は、1903年にプレスラウでゲオルク・ドルンの指揮によって初演されおり、今日、不完全な形(第1楽章 アレグロを含む)でしか残されていない、ということのようである。

訳注3:フルトヴェングラーの交響曲第3番の初演については情報が混乱しているので、ここで整理しておく。フルトヴェングラーはこの作品の終楽章の出来栄に納得していなかったといわれ、それに基づき、未亡人エリーザベト・フルトヴェングラーは当初、終楽章を含まない形態での上演しか許可しなかった。1956年1月26日、ヨーゼフ・カイルベルトがベルリン・フィルハーモニー管弦楽団を指揮した「初演」はこの3楽章の形態である。全4楽章の初演は、まず放送によるものが1983年7月10日、ブライアン・ライト指揮BBC交響楽団(放送日は1984年2月26日)。公開演奏による初演は、1986年1月27日、エフ・ディ・メニューヒン指揮オーストリア放送交響楽団。

訳注4:いわゆる「ヒンデミット事件」を指している。1934年、ナチがヒンデミットの作品を上演禁止にしたことに、フルトヴェングラーが新聞紙上で強い抗議をしたことから、同年12月、彼はベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の常任指揮者からの辞任を強いられた。しかし翌1935年3月には首席指揮者に戻った。

訳注5:ここの記述は正確さに欠ける。まずフルトヴェングラーが1950年にアルゼンチン、ブエノスアイレスのコロソ歌劇場管弦楽団に客演したのは、4月から5月にかけてのことである(なお「1954年春」は、同年3月、ヴェネズエラのカラカス交響楽団への客演)。南米へはこの2回の他、1948年4月にやはりコロソ歌劇場管弦楽団に客演している。戦前では、1925、1926、1927年のニューヨーク・フィルハーモニー管弦楽団に客演していることは有名である。さらにヨーロッパ外ということでは、文章でも直前に触れているが、1951年のベルリン・フィルハーモニー管弦楽団との楽旅でエジプトのカイロを訪れてもいる。

訳注6:日程は出演記録を参照。

訳注7:日程は出演記録を参照。この《ニュルンベルクのマイスタージンガー》は、1936、1937年とアルトゥーロ・トスカニーニが担当していたのだが、ナチによるオーストリア併合に激怒したトスカニーニが1938年のザルツブルク音楽祭をボイコットしたため、この年はフルトヴェングラーが指揮することになった。

訳注8:日程は出演記録を参照。この年のザルツブルク音楽祭への出演はこの演奏会のみ。

訳注9:日程は出演記録を参照。ちなみにこの年のザルツブルク音楽祭は、この演奏会と、非公開の総練習という名目で1回だけの上演が許可されたシュトラウス《ダナエの愛》(8月16日、指揮はクレメンス・クラウス)のみ。

訳注10:1947年8月10日、《死と変容》。1948年8月5日、《英雄の生涯》。1950年8月15日、《ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら》。1953年8月30日、《ドン・ファン》。

訳注11:アルフレート・ウール(1909-1992)の、16世紀の旋律による導入と変奏。1948年8月5日の演奏会で取り上げている。また、フルトヴェングラーは1950年にウールの奇想曲を何回か演奏している。

訳注12:1947年8月13日にザルツブルク音楽祭で演奏されたブラームスの交響曲第1番の録音は存在する。特典盤を参照。

訳注13:1910年当時はドイツ帝国領シュトラスブルクだった。

訳注14:交響曲《世界の調和》は、1952年1月25日、バーゼルで初演された。その元となったオペラ《世界の調和》は、1957年8月11日、ミュンヘンで初演された。

訳注15:Rot-Weis-Rot(RWR)放送は、戦後の1945年にオーストリアに誕生した放送局。米国の管理下に置かれていた。名前は「赤白赤」という意味で、これはオーストリアの国旗を示している。1955年にオーストリア放送(ORF)に吸収される形で消滅した。

訳注16:ゴットフリート・クラウスは、1980年代までORFの音楽部門主局長を務めた人物で、ザルツ

ブルク音楽祭とも密接な関係にある。80歳を過ぎた現在もなお、オーストリア音楽界における重要人物である。なお、文中に登場するエンジニア、オトマール・アイヒンガーは、ORF時代の彼の部下で、現在多くのリマスタリング作業においてクラウスの協力をしている。

訳注1、2、3については、東京フルトヴェングラー研究会代表の野口剛夫氏から詳細な情報をいただくことができました。深くお礼申し上げます。野口氏は、フルトヴェングラーの交響曲第3番の日本初演の指揮者でもあります。

(日本語訳 吉田光司)

ヴィルヘルム・フルトヴェングラーのザルツブルク音楽祭における出演記録

下線のあるものは、当セットに音源が収録されているもの。

1937年

8月27日, 祝祭劇場

ベートーヴェン:交響曲第9番《合唱つき》

リア・ギンスター, ロゼッテ・アンダイ, ヘルゲ・ロス
ヴェンゲ, ヘルベルト・アルゼン

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

1938年

7月23日, 8月10, 19, 29日, 祝祭劇場

ワーグナー:《ニュルンベルクのマイスタージン
ガー》

カール・カーマン/ワルター・グロスマン, マリア・
ライニング, セト・スヴァンホルム/アウグスト・
ザイダー, ヘルベルト・アルゼン, エーリヒ・ツィン
マーマン, ピロシユカ・トゥチェック, フリッツ・クレン,
ほか

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団, ウィーン国
立歌劇場合唱団

8月28日, 祝祭劇場

プフィツナー:《ハイブルンのケートヒェン》序曲

シューベルト:交響曲第8番《未完成》

ブルックナー:交響曲第7番

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

1940年

7月29日(おそらく30日も), 祝祭劇場

ベートーヴェン:交響曲第8番

ワーグナー:《神々の黄昏》—ジークフリートの死
と葬送行進曲

ブラームス:交響曲第1番

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

1944年

8月14日, 祝祭劇場

ブルックナー:交響曲第8番

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

1947年

8月10日, 祝祭劇場

ウェーバー:《魔弾の射手》序曲

R. シュトラウス:交響詩《死と変容》

シューベルト:交響曲第9番《ザ・グレイト》

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

8月13日, 祝祭劇場

ヒンデミット:ウェーバーの主題による交響的変容

ブラームス:ヴァイオリン協奏曲

ブラームス:交響曲第1番

ユーディ・メニューイン(ヴァイオリン)

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

1948年

7月31日, 8月3, 6日, 祝祭劇場^[注]

ベートーヴェン:《フィデリオ》

エルナ・シュリューター, ユリウス・パツァーク, フェ
ルディナント・フランツ, ヘルベルト・アルゼン, リー
ザ・デラ・カーザ, ルドルフ・ショック, オットー・エー
デルマン, ヘルマン・ガロス, カール・デンヒ

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団, ウィーン国
立歌劇場合唱団

ギュンター・レンネルト演出

[注]会場をフェルゼンライトシューレとしている資料もあ
るが、ザルツブルク音楽祭の公式記録や、フランス・ヴィ
ルヘルム・フルトヴェングラー協会から刊行されたCDの
表示では、会場は祝祭劇場(フェストシュピールハウス)
である。

8月5日, 祝祭劇場

ウール:16世紀の旋律による導入と変奏

プフィツナー:《パレストリーナ》の3つの前奏曲
ストラヴィンスキー:《ペトルーシユカ》組曲
(1947年版)

R. シュトラウス:交響詩《英雄の生涯》

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

1949年

7月27日, 8月5, 11, 19日, フェルゼンライトシューレ

モーツァルト:《魔笛》

ヨーゼフ・グラインドル, ヴァルター・ルートヴィヒ,
イルムガルト・ゼーフリート, ヴィルマ・リップ, カー
ル・シュミット・ヴァルター, エディト・オラヴェス,
ペーター・クライン, パウル・シェフラー, ゲルトルー
ト・グロープ=ブランドル, ジークリンデ・ワーグ
ナー, エリーザベト・ヘンゲン, エリーザベト・ルト
ガース, ルートヒルデ・ベッシュ, ポリー・パティク
ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団, ウィーン国
立歌劇場合唱団

オスカール・フリッツ・シュー演出

7月30日, 8月3, 8, 16, 20日, 祝祭劇場

ベートーヴェン:《フィデリオ》

キルステン・フラグスタート, ユリウス・パツァーク,
パウル・シェフラー, ヨーゼフ・グラインドル, イルム
ガルト・ゼーフリート, リヒャルト・ホルム, ハンス・ブ
ラウン, ヘルマン・ガロス, カール・デンヒ

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団, ウィーン国
立歌劇場合唱団

ギュンター・レンネルト演出

8月7日, 祝祭劇場

プフィツナー:交響曲 長八調

ブルックナー:交響曲第8番

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

8月18日, 講演

1950年

7月27,31日,8月4,18,20,29日,祝祭劇場

モーツァルト:《ドン・ジョヴァンニ》

ティート・ゴッピ,リュエバ・ウェリッチ/アンネリース・クッパー,アントン・デルモータ,エリーザベト・シュヴァルツコプフ/エシュテル・レティ,エーリヒ・クンツ,イルムガルト・ゼーフリート,アルフレート・ペル,ヨーゼフ・グラインドル

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団,ウィーン国立歌劇場合唱団

オスカー・フリッツ・シュー演出

7月29日,8月3,16,21日,フェルゼンライトシュレーモーツァルト:《魔笛》

ヨーゼフ・グラインドル,ヴァルター・ルートヴィヒ,イルムガルト・ゼーフリート,ヴィルマ・リップ,エーリヒ・クンツ,ヘッダ・ホイサー,ペーター・クライン,パウル・シェフラー,リーザ・デラ・カーザ/アンネリース・クッパー,ジークリンデ・ワーグナー,エリーザベト・ヘンゲン,ハンネローレ・シュテフェック,ルイーゼ・ライトナー,フリードル・モイスブルガー,ほか

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団,ウィーン国立歌劇場合唱団

オスカー・フリッツ・シュー演出

8月5,11,14,17,22日,祝祭劇場

ベートーヴェン:《フィデリオ》

キルステン・フラグスタート,ユリウス・パツァーク,パウル・シェフラー,ヨーゼフ・グラインドル,エリーザベト・シュヴァルツコプフ,アントン・デルモータ,ハンス・ブラウン,ヘルマン・ガロス,リュボミール・パンチェフ

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団,ウィーン国立歌劇場合唱団

ギュンター・レンネルト演出

8月15日,祝祭劇場

ストラヴィンスキー:3楽章の交響曲

R.シュトラウス:《ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら》

ブラームス:交響曲第4番

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

8月31日,祝祭劇場

パッハ:ブランデンブルク協奏曲第3番,ブランデンブルク協奏曲第5番

ベートーヴェン:交響曲第3番《英雄》

ヨーゼフ・ニーダーマイヤー(フルート)

ウィリ・ボスコフスキー(ヴァイオリン)

ヴィルヘルム・フルトヴェングラー(ピアノ)

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

1951年

8月1,6,10,17,29日,フェルゼンライトシュレー

モーツァルト:《魔笛》

ヨーゼフ・グラインドル,アントン・デルモータ,イルムガルト・ゼーフリート,ヴィルマ・リップ,エーリヒ・クンツ,エディト・オラヴェス,ペーター・クライン,パウル・シェフラー,クリステル・ゴルツ,マルゲリータ・ケニー,ジークリンデ・ワーグナー,ハンネローレ・シュテフェック,ルイーゼ・ライトナー,フリードル・モイスブルガー,ほか

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団,ウィーン国立歌劇場合唱団

オスカー・フリッツ・シュー演出

8月7,11,18,21,30日,祝祭劇場

ヴェルディ:《オテッロ》

ラモン・ヴィナイ,ドラジカ・マルティニス^[注],パウル・シェフラー,アントン・デルモータ,ジークリンデ・ワーグナー,アウグスト・ヤレッシュ,ヨーゼフ・グラインドル,ゲオルク・モンティ,フランツ・ピーアパッハ

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団,ウィーン国立歌劇場合唱団

ヘルベルト・グラーフ演出

[注]これは本名。1950年代以降はカルラ・マルティニスの芸名を用いており、資料によってはそちらの名前になっていることもある。

8月19日,祝祭劇場

メンデルスゾーン:序曲《フィンガルの洞窟》

マーラー:《さすらう若人の歌》

ブルックナー:交響曲第5番(原典版)

ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ(バリトン)
ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

8月20日,講演『我々とベートーヴェン』

8月31日,祝祭劇場

ベートーヴェン:交響曲第9番《合唱つき》

イルムガルト・ゼーフリート,ジークリンデ・ワーグナー,アントン・デルモータ,ヨーゼフ・グラインドル
ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団,ウィーン国立歌劇場合唱団,ザルツブルク大聖堂合唱団員

1953年

7月27日,8月3,8,18,28日,フェルゼンライトシュレー

モーツァルト:《ドン・ジョヴァンニ》

チェーザレ・シエピ,エリーザベト・グリュンマー,アントン・デルモータ,エリーザベト・シュヴァルツコプフ,オットー・エーデルマン,ワルター・ベリー,エルナ・ベルガー,ラファエレ・アリエ

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団,ウィーン国立歌劇場合唱団

ヘルベルト・グラーフ演出

8月7,11,14,29日,祝祭劇場

モーツァルト:《フィガロの結婚》(ドイツ語訳詞上演)

エリーザベト・シュヴァルツコプフ、パウル・シェフラー、イルムガルト・ゼーフリート、エーリヒ・クンツ、ヒルデ・ギュデン、ジークリンデ・ワーグナー、エンドレ・コレー、ペーター・クライン、エーリヒ・マイクト、リゼロッテ・マイケル、アロイス・ペルネストルファー
ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団、ウィーン国立歌劇場合唱団
ヘルベルト・グラーフ演出

8月12日、モーツァルテウム

ヴォルフ:春に、妖精の歌、さようなら、眠る幼な子イエス、現象、澄ました娘、心変わりした娘、アナクレオンの墓、花の挨拶、エピファニアスの祭、どんなに長い間私は待ち望んでいたことでしょう、何をそんなにかっかと怒っているの、いけませんわ、若いお方、私の恋人が私を食事に招いてくれた、私を花で覆って、主よ、この地には何が芽生えるのでしょうか、私の巻き毛髪の影で、口の悪い連中は皆、明るい月が、子守歌、夜の魔法、ジプシー娘
エリーザベト・シュヴァルツコプフ(ソプラノ)
ヴィルヘルム・フルトヴェングラー(ピアノ)

8月30日、祝祭劇場

R.シュトラウス:交響詩《ドン・ファン》

ヒンデミット:交響曲《世界の調和》

シューベルト:交響曲第9番《ザ・グレイト》

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

1954年

7月26,30日,8月5,16,28日,祝祭劇場

ウェーバー:《魔弾の射手》

ハンス・ホプフ、エリーザベト・グリュンマー、アルフレート・ベル、オスカー・チェルウェンカ、リタ・シュトライヒ、クルト・ベーメ、クラウス・クラウゼン、オットー・エーデルマン、カール・デンヒ
ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団、ウィーン国立歌劇場合唱団
ギュンター・レンネルト演出

8月3,6,10,13,18日,フェルゼンライトシュレ

モーツァルト:《ドン・ジョヴァンニ》

チャーザレ・シエビ、エリーザベト・グリュンマー、アントン・デルモータ、エリーザベト・シュヴァルツコプフ、オットー・エーデルマン、ワルター・ベリー、エルナ・ベルガー、デゾ・エルンスター
ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団、ウィーン国立歌劇場合唱団
ヘルベルト・グラーフ演出

8月30日、祝祭劇場

ベートーヴェン:交響曲第8番、大フーガ(弦楽合奏演奏)、交響曲第7番

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団

(吉田光司 編)

幻の音源「ブラームスの交響曲 第1番
(1947年8月13日、ウィーン・フィル)」

平林直哉

この「フルトヴェングラー／ザルツブルク音楽祭ライブ・ボックス」の特典CDであるブラームスの交響曲第1番(1947年8月13日、ウィーン・フィル)は、これまでは私家盤等で一部に流布していたものだが、今回初めて一般の市場に登場する。

この音源についてさまざまな文献からの情報を総合すると、以下の2点が問題視されている。まずひとつは、そもそも本当にフルトヴェングラーの演奏かどうか疑わしいということ。もうひとつは録音年には異説があり、1942年または1944年とも言われる。

まず最初の真贋問題だが、これについては全く問題ない。間違いなくフルトヴェングラーの演奏である(理由については後述)。このように捉えられる最大の要因は、この録音のオリジナルが存在しないことであろう。つまり、現在私たちが聴くことの出来る音源はオリジナル・テープからの何らかのコピー

(恐らくはエア・チェック)である。同様な例はフルトヴェングラーでは1954年のパイロイト音楽祭のベートーヴェンの交響曲第9番が知られている。1955年、EMIはフルトヴェングラーの没後、フルトヴェングラー指揮の3種類の第9のテープ(1951年と54年のパイロイト音楽祭、1954年のルツェルン音楽祭)を比較試聴し、最終的に1951年のテープがLP化されたわけだが、少なくともこの時点では1954年のパイロイト音楽祭のオリジナル録音は存在していたわけである。しかし、現在は放送局にはすでにオリジナルは存在せず、劣悪な状態のコピーしか残っていない。このような例はほかにもあり、たとえば1953年8月26日、フルトヴェングラーがルツェルン音楽祭に出演した際のシューマンの交響曲第4番、ベートーヴェンの同第3番《英雄》の音源もオリジナル・テープが存在しないため、個人がエア・チェックしたテープからCD化がなされた。もちろん、こうした例はフルトヴェングラーだけに限らず、日常的に頻繁に起こっている。その理由は意外に単純である。日々行われている演奏会の

記録をすべて保管するだけの場所が放送局に無尽蔵にあるわけではない。手狭になれば廃棄されたり、あるいは消去して再使用されるのが普通である。以前、Tahraレーベルのルネ・トレミヌは、スイス放送がフルトヴェングラー、シェルヘンなどの歴史的録音を多数消去したことを非難していたが、同様のことは今でも世界中の放送局で普通に行っていることである。

録音データの異説についての根拠はよくわからない。思い当たるのは、かつてアメリカ・ヴォックス原盤と称して発売された録音年代不詳のLP、ブラームスの交響曲第1番（日本コロムビア、DXM-163）である。この実体は1947年のHMV録音なのだが、一部ではなぜか「1942年または44年のHMVの〈未刊行録音〉」とも噂された。この説とどうやら混同されているのではないか。しかし、お聴きのようにこれはライブであり、明らかにセッション録音ではない。また、1942年～44年前後にフルトヴェングラーがウィーン・フィルを振ってブラームスの交響曲第1番を演奏したという記録も見あたらない。ライ

ヴに限定して記録と照合すると、他の公演の可能性があるとすれば1949年9月24日・25日（ウィーン）、同10月4日（ロンドン）、同10月8日（パリ）がある。けれども、1949年のいずれの公演も中継放送の記録がないので、このディスクの演奏は1947年8月13日と断定してまず間違いなからう。

核心の部分があとまわしになってしまったが、この曲におけるフルトヴェングラーの特徴的な解釈の例をいくつかあげてみよう。第1楽章、冒頭のティンパニの音だが、最初の音と次の音との間にはわずかに〈タメ〉がある。展開部前で大きく落とされるテンポ、コーダ前の470小節付近からの加速とそのあとの崩れるような大きな減速と強調されるピッツィカート。第2楽章では66小節、ティンパニのトレモロが長く引きのばされ、そのあとのヴァイオリンは素晴らしいテンポ・ルバートで歌われる。最後は独奏ヴァイオリンの3連符で大きくリタルダンドし、最後から2番目の独奏ヴァイオリンの音だけが鳴り響く時間をたっぷりとして、ようやく一番最後のトゥッティが奏される。第3楽章では50小節から

70小節付近の加速と減速、繰り返し直後のトランペットの強奏と急激に落ちるテンポ、そして強いピッツィカート。第4楽章では序奏部の物々しい雰囲気、コーダ直前の悪魔的な響きなど。このような刻印はフルトヴェングラーが指揮したブラームスの交響曲第1番の録音すべてに聴かれるものだが、このディスクにもそれらがはっきりと聴き取れる。つまり、フルトヴェングラー以外の何ものでもない。オーケストラに関しても疑いの余地はあるまい。この弦楽器の艶やかな音色、そして独特なオーボエ、ホルンなどはまぎれもなくウィーン・フィルである。

また、今回はディスク化にあたりピッチを修正して復刻してあるので、初めてこの演奏が正当に評価されることにもなる。

以下は演奏の本質とは無関係であるが、調査の過程で気が付いたことである。この1947年のザルツブルク音楽祭は、フルトヴェングラーの戦後初登場となったもので、この年は他にターリッヒ、ミュンシュ、バルビローリ、クレンペラー、アンセルメ、クナッパertz、ツブッシュなどの指揮者が出演している。フル

トヴェングラーの公演である8月13日はヒンデミットの《ウェーバーの主題による交響的変容》、ブラームスのヴァイオリン協奏曲（独奏：メニューイン）、同じくブラームスの交響曲第1番というプログラムであった。しかし、手許にあるザルツブルク音楽祭の「1947オフィシャル・ガイド」によると、予定ではヒンデミットではなくベートーヴェンの《コリオラン》序曲となっている。変更が起きる最も一般的な理由は、大所帯や特殊な編成が何らかの原因で実現不能になったり、あるいは技術的な問題で限られた時間内に仕上げるのが困難と判断されたりする場合である。そう考えると打楽器の多いヒンデミットから、より簡素な編成のベートーヴェンに変更されたという可能性が高いと思われる。けれども、ザルツブルク音楽祭の演奏記録ほか、他の資料も参照したが、すべてがヒンデミットになっている。従って、ヒンデミットであったことはほぼ間違いのないようだが、変更の理由は不明である。ついでに記すと、ヴァイオリン協奏曲のみリハーサルの断片映像が残されている。

（2011年6月記）



ザルツブルク音楽祭「1947オフィシャル・ガイド」表紙

KONZERTKALENDER SCHEDULE OF CONCERTS

ORCHERSTERKONZERTE / ORCHESTRAL CONCERTS

Wiener Philharmoniker 2. August, 19.30 Uhr, im Mozarteum		Vienna Philharmonic Orchestra 2nd August, 7.30 p. m., Mozarteum	
Dirigent EDWIN FISCHER		Conductor	
Klavierkonzert c-moll W. A. MOZART		Piano-Concert in c-minor W. A. MOZART	
Klavierkonzert d-moll W. A. MOZART		Piano-Concert in d-minor W. A. MOZART	
Symphonie Es-dur W. A. MOZART		Symphony in E-flat major W. A. MOZART	
Solist EDWIN FISCHER		Soloist	
10. August, 11 Uhr, im Festspielhaus		10th August, 11 a. m., Festspielhaus	
Dirigent VACLAV TALICH		Conductor	
„Mein Vaterland“ F. SMETANA		"My Native Country" F. SMETANA	
„Aus der Neuen Welt“, Symphonie A. DVORAK		"From the New World", Symphony A. DVORAK	
13. August, 19.30 Uhr im Festspielhaus		13th August, 7.30 p. m., Festspielhaus	
Dirigent WILHELM FURTWÄNGLER		Conductor	
„Coralen“-Ouvertüre L. v. BEETHOVEN		"Coralen"-Ouverture L. v. BEETHOVEN	
Violinkonzert JOHANNES BRAHMS		Violin Concert JOHANNES BRAHMS	
Erste Symphonie JOHANNES BRAHMS		First Symphony JOHANNES BRAHMS	
Solist YEHUDI MENUHIN		Soloist	
17. August, 11 Uhr, im Festspielhaus		17th August, 11 a. m., Festspielhaus	
Dirigent CHARLES MUNCH		Conductor	
„Iberia“ CLAUDE DEBUSSY		"Iberia" CLAUDE DEBUSSY	
Symphonie CESAR FRANK		Symphony CESAR FRANK	
Dritte Symphonie ALBERT ROUSSEL		Third symphony ALBERT ROUSSEL	
20. August, 19.30 Uhr, im Festspielhaus		20th August, 7.30 p. m., Festspielhaus	
Dirigent JOHN BARBIROLI		Conductor	
„Euryanthe“, Ouvertüre C. M. v. WEBER		"Euryanthe", Overture C. M. v. WEBER	
„Walk to the paradise garden“ FREDERICK DELIUS		"Walk to the paradise garden" FREDERICK DELIUS	
„Oxford“-Symphonie Nr. 92 JOSEPH HAYDN		"Oxford"-Symphony No. 92 JOSEPH HAYDN	
Vierte Symphonie JOHANNES BRAHMS		Fourth symphony JOHANNES BRAHMS	

70

演奏会スケジュール表

[資料提供: 平林直哉]

Staff for Bonus CD

Producer : Shigeki Matsuzaka

Mastering Engineer : Seiji Kaneko (King Sekiguchidai Studio)

Special Thanks to : THE WILHELM FURTWÄNGLER SOCIETY, JAPAN

日本語解説書

発行：キングレコード株式会社 / 制作：松坂茂樹 / デザイン：アプローチ

2011・7・27

【取り扱い上のご注意】●ディスクは両面共、指紋、汚れ、キズ等を付けないように取り扱って下さい。●ディスクが汚れたときは、メガネふきのような柔らかい布で内周から外周に向かって放射状に軽くふき取って下さい。レコード用クリーナーや溶剤等は使用しないで下さい。●ディスクは両面共、鉛筆、ボールペン、油性ペン等で文字や絵を書いたり、シール等を貼付しないで下さい。●ひび割れや変形、又は接着剤等で補修したディスクは、危険ですから絶対に使用しないで下さい。

【保管上のご注意】●直射日光の当たる場所や、高温・多湿の場所には保管しないで下さい。●ディスクは使用后、元のケースに入れて保管して下さい。●プラスチックケースの上に重いものを置いたり、落としたりすると、ケースが破損し、ケガをすることがあります。