



LUCERNE FESTIVAL

HISTORIC
PERFORMANCES

audite

Wilhelm Furtwängler

Beethoven Symphony No. 9

Elisabeth Schwarzkopf | Elsa Cavelti

Ernst Haefliger | Otto Edelmann

Lucerne Festival Chorus | Philharmonia Orchestra



recording: live recording at LUCERNE FESTIVAL (Internationale Musikfestwochen Luzern)



recording date: 22 August 1954
recording location: Kunsthhaus, Lucerne

remastering: © Ludger Böckenhoff, 2014

rights: audite claims all rights arising from copyright law and competition law in relation to research, compilation and re-mastering of the original audio tapes, as well as the publication of this CD. Violations will be prosecuted.



The historical publications at audite are based, without exception, on the original tapes from broadcasting archives. In general these are the original analogue tapes, which attain an astonishingly high quality, even measured by today's standards, with their tape speed of up to 76 cm/sec. The remastering – professionally competent and sensitively applied – also uncovers previously hidden details of the interpretations. Thus, a sound of superior quality results. CD publications based on private recordings from broadcasts cannot be compared with these.

photos: Cover: Wilhelm Furtwängler © IMAGNO / Votava

© Archive LUCERNE FESTIVAL: p. 7: Wilhelm Furtwängler rehearsing with the Swiss Festival Orchestra / Hans Blättler | p. 12: Wilhelm Furtwängler signing autographs / Jean Schneider | p. 21: Wilhelm Furtwängler in Lucerne / Paul Weber | p. 24: Wilhelm Furtwängler signing autographs / Jean Schneider | p. 29 + DPac: Wilhelm Furtwängler in rehearsal / Gerold Züst

We have made every attempt to clear rights for all material presented here. Should you nonetheless believe that we have accidentally infringed your rights, please let us know at your earliest convenience. We will endeavour to resolve any issues immediately.

research & booklet editor: Malte Lohmann
art direction and design: AB•Design

audite

e-mail: info@audite.de • <http://www.audite.de>

© 2014 + © 2014 Ludger Böckenhoff



Ludwig van Beethoven Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125

Elisabeth Schwarzkopf, Sopran
Elsa Cavelti, Alt
Ernst Haefliger, Tenor
Otto Edelmann, Bass
Luzerner Festwochenchor
Philharmonia Orchestra
Wilhelm Furtwängler

Furtwänglers letzte Neunte. Ein musikalisches Elementarereignis als Vermächtnis

«Glanzlicht der Interpretation», «klingen-des Dokument einer Sternstunde»: So oder ähnlich könnten Werbeslogans für den vorliegenden Live-Mitschnitt von Beethovens Neunter Sinfonie mit Wilhelm Furtwängler lauten. Abgesehen von der Platitude derartiger Schlagworte: Sie überschauen den besonderen historischen Stellenwert dieser anhand der Originalbänder neu remasterten Aufnahme – im Hinblick auf die Luzerner Festspielchronik wie auch auf die Interpretationsgeschichte, insbesondere natürlich auf die Konstanten und Wandlungen von Furtwänglers (sehr subjektivem) Blick auf Beethovens Neunte.

Es war vor allem Arturo Toscanini, der durch seine Auftritte 1938 – im Geburtsjahr der Internationalen Musikfestwochen (IMF), so der frühere Name von LUCERNE FESTIVAL – und im Jahr darauf Luzerns Ruf als bedeutende Musikstadt entscheidend prägte. Während des Zweiten Weltkriegs kehrte er Europa dann allerdings den

Rücken. Die Anfangserfolge ermunterten die Luzerner Organisatoren und eine Elite von Schweizer Orchestermusikern indes, die Festwochen trotz kriegsbedingter Schwierigkeiten fortzusetzen. 1943 rief man das Schweizerische Festspielorchester (SFO) ins Leben, eine jedes Jahr neu zusammengestellte Formation, die fortan unter namhaften Dirigenten sämtliche Orchesterkonzerte musizierte. Wilhelm Furtwängler fungierte dabei mit Unterbrechungen als Aushängeschild: 1944 stand er erstmals für zwei Konzerte am Pult; von 1947, nachdem sein Dirigierverbot aufgehoben worden war, bis zu seinem Tod war er dann (mit Ausnahme des Jahres 1952) allsommerlich zu Gast. Kurz: Toscanini gab den Startimpuls. Furtwängler wiederum, der mit der Schweiz enger verbunden war als der Italiener – er lebte nach dem Krieg am Genfer See, pflegte viele Freundschaften mit Schweizern und gastierte zeitlebens bei verschiedenen Schweizer Klangkörpern – erwirkte die Verankerung der IMF in der damals noch schmalen Reihe der großen Festspiele.

Das SFO, respektive dessen Delegierter, verantwortete in diesen frühen Jahren die künstlerische Konzeption der Festspiele, während ein ehrenamtlich tätiges Luzerner Komitee für die Organisation zuständig war. Diese Struktur bekam 1949 erste Risse, denn die Luzerner Verantwortlichen fühlten sich mit Blick auf die Programmgestaltung in ihrer Kompetenz benachteiligt. Die anfänglichen Trübungen im Verhältnis mündeten in regelrechte Querelen und führten schließlich zur Eskalation: Als das gegenseitige Misstrauen zum unüberwindbaren Hindernis ausartete, verpflichteten die Luzerner 1954 kurzerhand anstelle des SFO das Philharmonia Orchestra aus London für neun Konzerte. (Das SFO wurde allerdings bereits 1955 wiederbelebt und bildete bis zu seiner endgültigen Auflösung 1993 einen wichtigen Pfeiler der Festspiele.) Allein dieser Umstand verleiht dem Jahr 1954 einen Sonderstatus in der langen Luzerner Festivalgeschichte, denn die Einladung an den Londoner Klangkörper leitete die allsommerliche «Parade» berühmter Gastorches-

ter ein, die heute zu einem Markenzeichen geworden ist.

1945 von Walter Legge zunächst als reines Schallplattenorchester gegründet und aus den besten Musikern des Vereinigten Königreichs zusammengestellt, erlangte das Philharmonia Orchestra schnell großes Renommee – nicht zuletzt dank der scharfen Schulung durch Herbert von Karajan, der aus dem zusammengewürfelten Verein in kürzester Zeit ein famoses Elite-Ensemble formte. Die Verpflichtung der Engländer stellte die Luzerner Organisatoren allerdings vor eine heikle Aufgabe, galt es doch mit dem schwierigen Verhältnis zwischen dem «Papst» Furtwängler und seinem «Gegenpapst» Karajan umzugehen. Nicht selten konnte nämlich der überaus selbstbewusste Furtwängler äußerst empfindlich auf Kritik reagieren; sein freundschaftlicher Umgang mit Kollegen schlug ebenso oft ins Gegenteil um und uferete in kleine Eifersüchteleien aus. In geradezu peinlicher Art und Weise beargwöhnte er in Wort und Tat den steilen Aufstieg des

jüngeren Karajan, auch in Luzern. Als nach den sogenannten «Entnazifizierungsprozessen» beide zu den jährlichen Stammgästen in der Zentralschweiz zählten – die Festspielverantwortlichen hatten Karajan 1948 erstmals eingeladen und ihm damit die Rückkehr auf die internationale Bühne ermöglicht –, gewährte man deshalb, diplomatisch geschickt, Furtwängler als Zeichen der ausschließlichen Wertschätzung stets exklusiv zwei Konzerte sowie eine Höchstgäbe.

Diese Gepflogenheit drohte beim Engagement des Philharmonia Orchestra Schiffbruch zu erleiden, denn die Musiker wünschten zwei Konzerte mit ihrem Chef Karajan – was unweigerlich zu einer Absage Furtwänglers geführt hätte. Und so griffen die Grabenkämpfe auch auf die Organisation über: Den Protokollen zufolge unterstellte die eine Partei Karajan gewiefte Taktik, warnte und fürchtete, Furtwängler werde geopfert, während die Gegenseite argumentierte, Furtwängler sei ein kranker Mann und Karajan gehöre die Zukunft. Zu guter Letzt fand man doch

noch eine Lösung: Weil Guido Cantelli seine Einladung an den Vierwaldstättersee nicht annehmen konnte, gewährte man Karajan in der Eigenschaft als dessen «Einspringer» zwei Auftritte. Eines der beiden Konzerte mit Furtwängler wurde dafür doppelt angesetzt, sodass dieser auf insgesamt drei Abende kam – und damit auf einen mehr als sein Antipode. Es war Beethovens Neunte Sinfonie, die Furtwängler zweimal interpretierte, am 21. und 22. August 1954. Drei Tage später dirigierte er im Abschlusskonzert dann noch Sinfonien von Haydn und Bruckner. Die übrigen Programme dieses ersten Gastspiels des Philharmonia Orchestra leiteten André Cluytens, Edwin Fischer (vom Klavier aus), Ferenc Fricsay und Rafael Kubelík.

Bereits 1948 hatte Furtwängler in Luzern Beethovens Neunte aufs Programm gesetzt (dieses Konzert wurde vom Schweizer Rundfunk leider nicht mitgeschnitten). Mit seiner finalen Deutung sorgte er 1954 noch einmal für den künstlerischen und geistigen Höhepunkt der Festspiele. Davon war auch die Kritik überzeugt: In der Neuen



Zürcher Zeitung attestierte Willi Reich den «beiden Abenden die künstlerische Krönung der Festwochen». Auch im Luzerner Vaterland war zu lesen, das Festival hätte «eine glanzvolle Krone erhalten». Und Richard Rosenberg berichtete im Luzerner Tagblatt, «so vermittelt, [lösten] die Freudenklänge Beethovens auch im Publikum einen Freudensturm» aus. Ein letztes Mal erlebten die Konzertbesucher jene einzigartige, geheimnisvolle Atmosphäre, die sich bei Furtwängler-Abenden so unvergleichlich einstellte und von der Zeitzeugen noch heute schwärmen.

Herbert Haffner zufolge handelte es sich bei dieser letzten um die insgesamt 103. (!) Aufführung der Neunten unter Furtwänglers Leitung. Ende September 1954 begann sein Gehör bedenklich nachzulassen; Mitte November kam noch eine Bronchopneumonie dazu. Ein Arzt resignierte und vermerkte, Furtwängler habe «die Angst befallen, dass er dem Schicksal Beethovens entgegenginge ... In dieser tiefen Depression hatte ihn eine akute Krankheit befallen, die vielleicht

zu beherrschen gewesen wäre, wenn der Kranke sich nicht selbst aufgegeben hätte. Ich bin davon überzeugt, dass der Arzt einem Kranken, dessen Willen zum Leben erloschen ist, nicht mehr helfen kann» (Herbert Haffner, *Furtwängler*, 2003). Am 30. November starb Furtwängler.

Mit seinem Tod und dem Toscaninis 1957 endete mit Blick auf die Dirigentengilde eine Kunstepoche, namentlich auch für Luzern. Schon zu Lebzeiten eine Legende als vermeintlicher Beschwörer des unrettbar Vergangenen, als ein Anti-Perfektionist, der sich seiner Persönlichkeitswirkung und musikalischer Überredungskraft bewusst und «an verzückt aufblickende Musiker und Hörer» (Peter Gülke) gewohnt war, stand Furtwängler Schallplattenaufnahmen reserviert gegenüber. Die sterile Atmosphäre im Studio behagte ihm nicht. Obendrein erregte die Vorgehensweise des Schallplattenmoguls Legge (His Master's Voice/EMI), an den er vertraglich gebunden war, sein Missfallen, weil dieser den Antipoden Karajan förderte. Von Beethovens Neunter Sinfo-

nie unter Furtwängler existiert etwa ein Dutzend Tonkonserven, darunter keine einzige Studioaufnahme. Zwei Live-Mitschnitte gelten bis heute als Referenz: die berühmt-berüchtigte, energiegeladene Berliner Aufführung, die Furtwängler 1942 vor versammelter Nazi-Führungsprominenz leitete, und jene von 1951 zur Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele.

Wer sich die Luzerner Wiedergabe anhört und sie mit diesen beiden oder anderen Aufnahmen vergleicht, wird sich ein eigenes Urteil bilden. Hier sei lediglich auf einige Punkte aufmerksam gemacht, die Furtwänglers letzte Aufführung der Neunten prägen. Pauschal betrachtet, unterscheidet sie sich bezüglich der (sehr breiten) Tempi bloß marginal von der Bayreuther Version; in Luzern brauchte Furtwängler nur Sekunden mehr, wogegen er sich in Berlin extremer bewegte, das heißt: für den dritten Satz ein noch langsames und bei den anderen Sätzen eine etwas raschere Gangart wählte. Trotz dieser Differenzen, die allein für Erbsenzähler von Belang sind, bleibt der Dirigent sich und

seiner Sichtweise treu. Peter Gülke hat in seinem Aufsatz *Der Erwählte* unübersehbare Bemerkungen zur Essenz von Furtwänglers Interpretation der Neunten notiert, die auf der 1942er-Aufführung fußen, ihre Gültigkeit aber auch für die späteren Wiedergaben keineswegs verlieren. Etwa wenn es heißt, der erste Satz stehe unter einem «Überdruck, der das Gefüge fast zerreißt; die Abstürze haben eine Wucht, als rissen sie die Musik ins Bodenlose; die Dimension der Crescendi erscheint riskant gesteigert.» Die Tutti, so Gülke weiter, glichen «katastrophischen Ballungen», Furtwängler wechselte «um der Eindringlichkeit der Details willen die Tempi» und sorge «im Scherzo für schneidende Schärfe und rhythmische Insistenz». Das Adagio wiederum (doppelt so langsam wie von Beethovens Metronomangabe gefordert!) traue «sich fast nicht heraus» und halte «sich am Rand des Verstummens, jeden Ton setzend und singend, als erklänge er zum letzten Mal». Das Finale schließlich gleiche einer «überdrehten Paranoia», gelange an eine

Grenzsituation, deren Legitimität zu hinterfragen aber subaltern und deshalb obsolet sei.

Den Rezensenten der Luzerner Aufführung fielen denn auch ähnliche Charakteristika auf. So beschied die *Neue Zürcher Zeitung* dem Philharmonia Orchestra «ideales Zusammengehen insbesondere in den rhythmisch gestrafften Partien – im ganzen Scherzo und in der fugierten Stretta des Finales», hielt aber auch fest: «[A]n anderen Stellen schien sich die Anpassung des Orchesters an die freie, manchmal förmlich improvisierend anmutende (obwohl natürlich einer genauen künstlerischen Konzeption entspringende) Gestaltungsart Furtwänglers nur allmählich zu vollziehen, wodurch sich bei einigen Einsätzen [...] gewisse Zögerungen ergaben.» Der Kritiker benennt überdies konkrete «musikalische Höhepunkte» der Aufführung: «den mit unvergleichlicher Bedeutsamkeit hervorgehobenen feierlichen Eintritt der Blechbläser zu Beginn der Durchführung des ersten Satzes, das mit dämonischen Kräften ausgestattete

Scherzo, das herrliche Aufatmen der Streicher in den beiden ersten Takten des Adagios, das mit hinreißender musikalischer Sprachgewalt gebrachte Rezitativ der Cello und Kontrabässe im vierten Satz und der [...] erste Einsatz des vollen Freudenhymnus in den Streichern. Dieses Erlebnis ist mit der ersten Begegnung mit Furtwängler vor 35 Jahren in Wien verbunden; damals wie heute empfanden wir den [...] völlig entmaterialisierten Klang [...] als ein musikalisches Elementarereignis.» Im *Luzerner Tagblatt* war zu lesen, der Vortrag habe seine «Eindringlichkeit und auch Verständlichkeit» nicht zuletzt dank des «drastischen Hervorhebens der melodischen Essenz, wie es schon Wagner forderte», gewonnen. Und in den *Luzerner Neusten Nachrichten* zeigte sich Paul Alfred Sarasin begeistert, wie Furtwängler «mit unerhört reichen dynamischen Abschattierungen Spannungen zu erzeugen weiß, Entladungen vorbereitet». «Es war nicht mitreißend, sondern aufwühlend», lautete schließlich das Fazit im *Vaterland* – völlig zu Recht.

Eine Bemerkung noch zu den weiteren Mitwirkenden, denn Chor und Solisten hatten selbstverständlich einen wesentlichen Anteil am hohen Stellenwert der Aufführung. Der von 1939 bis zur Jahrtausendwende Jahr für Jahr aus Laien zusammengesetzte Luzerner Festwochenchor sang bereits zwischen 1947 und 1950, einstudiert vom Luzerner Komponisten und Chordirigenten Albert Jenny, unter Furtwängler, so auch bei dessen bereits erwähntem ersten Luzerner Dirigat der Neunten im Sommer 1948. Bis auf den in der Rolle des Ochs von Lerchenau im *Rosenkavalier* legendär gewordenen österreichischen Bassisten Otto Edelmann wirkten auch die Solisten, allesamt regelmäßige Gäste in Luzern, bereits an dieser ersten Neunten Furtwänglers mit: der Tenor Ernst Haefliger – seine Gestaltung der Evangelistenpartien in Bachs Passionen bleibt unvergesslich –, die Sopranistin Elisabeth Schwarzkopf, die Ehefrau von Walter Legge, und die schweizerische Mezzosopranistin Elsa Cavelti, eine kompromisslose und sich selbst wie ihrer

Umwelt gegenüber äußerst anspruchsvolle Sängerin, die bis nach dem Krieg in Deutschland gefördert wurde, nachdem die landeseigenen Musikinstitutionen ihr Talent verkannt hatten. Schwarzkopf und Edelmann gehörten überdies dem Solistenquartett in Furtwänglers Bayreuther Aufführung der Neunten von 1951 an.

Erich Singer



Furtwängler's last Ninth. An elemental musical event as a legacy

“An interpretational highlight”, “a sonic document of a magic moment”: this is how advertising slogans for this live recording of Beethoven's Ninth Symphony with Wilhelm Furtwängler might be worded. Aside from the platitude of such catchphrases, however, the particular historical significance of this recording, newly re-mastered from the original tapes, would be overlooked – both in view of the history of the festival and in view of the history of interpretation, especially of course the constant and changing aspects of Furtwängler's (very subjective) view of Beethoven's Ninth.

It was Arturo Toscanini who, with his performances in 1938 – the first season of the Internationale Musikfestwochen (IMF), as LUCERNE FESTIVAL was initially called – and the following year, was instrumental in promoting Lucerne's reputation as an important musical city. During the Second World War, however, he

turned his back on Europe. Meanwhile, the festival's initial success encouraged its organisers and an élite of Swiss orchestral musicians to continue the IMF, despite war related difficulties. In 1943, the Swiss Festival Orchestra (SFO) was founded, a formation which was newly assembled each year and who, henceforth, played all orchestral concerts under renowned conductors. With a few interruptions, Wilhelm Furtwängler acted as a figurehead in this undertaking: in 1944 he appeared for the first time, conducting two concerts, and from 1947, after his conducting ban had been lifted, he returned each year until his death (with the exception of the 1952 season). In short, Toscanini gave the initial impulse. Furtwängler, on the other hand, who had closer ties to Switzerland than the Italian conductor – after the war, he lived on Lake Geneva, had many Swiss friends and throughout his life appeared with several Swiss orchestras – managed to establish the IMF as one of the then small number of great festivals.

The SFO, via its delegates, was responsible for the festival's artistic planning during these early years, whilst an honorary Lucerne committee was in charge of the organisation. In 1949, this structure bore strains for the first time, for the committee felt that its expertise was disadvantaged with regard to programming. The initial differences in the relationship resulted in veritable disputes, ending in escalation. By the time the mutual mistrust had degenerated into an insuperable barrier in 1954, the management, without further ado, decided to dispense with the SFO and instead engaged the London Philharmonia Orchestra for nine concerts. (The SFO, however, was revived the following year and remained an important pillar of the festival until 1993, when it was finally dissolved.) This circumstance alone awards the year 1954 special status in the long festival history, for the invitation of the London orchestra introduced the annual "parade" of famous guest orchestras which has become a hallmark of LUCERNE FESTIVAL.

Founded in 1945 by Walter Legge initially as a pure recording orchestra, and assembled from the best British musicians, the Philharmonia Orchestra soon achieved great success – not least thanks to the strict training of Herbert von Karajan who, within a very short amount of time, formed a first-class ensemble out of the motley group of players. Engaging the British orchestra, however, faced the Lucerne management with a delicate task, for they now had to manage the difficult relationship between the "pope" Furtwängler and his "anti-pope" Karajan. Not infrequently did the acutely confident Furtwängler react extremely sensitively to criticism; his friendly manner in dealing with colleagues equally often changed into the opposite, escalating into petty jealousies. He observed Karajan's steep rise, including in Lucerne, with suspicion and in a downright embarrassing manner. When both of them, following the "De-Nazification Processes", had become regular guests in Central Switzerland – the festival had invited Karajan for the first

time in 1948, thus enabling his return to the international stage – Furtwängler, with some diplomatic aptitude and as a symbol of exclusive appreciation, was granted two concerts and a remarkable fee. This tradition seemed to be doomed when the Philharmonia Orchestra was booked, since the musicians wished to perform two concerts with their chief conductor Karajan – which would inevitably have resulted in Furtwängler cancelling. Thus trench warfare also took over the management: according to the minutes, one party accused Karajan of cunning tactics, warning and fearing that Furtwängler would be sacrificed, whilst the other party argued that Furtwängler was an ill man and Karajan the conductor of the future. In the end, a solution was found. As Guido Cantelli was unable to accept his invitation to Lucerne, Karajan was granted two performances as his "replacement". One of the two Furtwängler concerts was programmed twice so that he would have three performances in total, thus one more than his antipode. It was Beethoven's Ninth Symphony that

Furtwängler interpreted twice, on 21 and 22 August 1954. Three days later, he also conducted the closing concert featuring symphonies by Haydn and Bruckner. The remaining programmes of this first appearance by the Philharmonia Orchestra were directed by André Cluytens, Edwin Fischer (from the piano), Ferenc Fricsay and Rafael Kubelík.

Furtwängler had already programmed Beethoven's Ninth in 1948 at Lucerne (this concert sadly was not recorded by Swiss Radio). With his final interpretation in 1954, he created another artistic and intellectual peak of the festival. The press agreed – in the *Neue Zürcher Zeitung*, Willi Reich wrote that "both evenings were the artistic *pièce de résistance* of the festival"; the *Lucerne Vaterland* commented that the festival had received a "prestigious crown"; and Richard Rosenberg reported in the *Luzerner Tagblatt* that "communicated like this, Beethoven's sounds of joy resulted in a joyful storm amongst the audience". One last time, the concert-goers experienced the unique, mysterious at-

mosphere which Furtwängler concerts, incomparably, created and of which contemporary witnesses rave to the present day.

According to Herbert Haffner, Furtwängler's last performance of Beethoven's Ninth was also his 103rd! Towards the end of September 1954, his hearing began to wane alarmingly; in mid-November he also contracted bronchial pneumonia. A doctor gave up hope and noted that Furtwängler had "become possessed by the fear that he was going towards the same fate as Beethoven ... In this deep depression, he had contracted an acute illness which might have been managed if the patient had not given up on himself. I am convinced that a doctor cannot help a patient whose will to live has faded" (Herbert Haffner: *Furtwängler*, 2003). Furtwängler died on 30 November.

His death and Toscanini's demise three years later marked the end of an artistic era within the conductors' guild, and also for Lucerne. A legend, even during his lifetime, as a reputed conjuror of irretrievably bygone times, and as an anti-perfectionist

who was aware of the effect of his personality and his musical persuasiveness, used to "ecstatic glances from musicians and audience" (Peter Gülke), Furtwängler had his reservations about LP recordings. He did not like the sterile atmosphere of the studio. On top of that, the strategy of the record mogul Legge (His Master's Voice/EMI), to whom he was contractually bound, incurred his displeasure, since the latter promoted his antipode Karajan. Around a dozen recordings of Beethoven's Ninth Symphony under Furtwängler survive, though not one of them is a studio recording. Two live recordings are still regarded as reference recordings: the notorious, energetic Berlin performance which Furtwängler conducted in 1942 in front of assembled leading Nazis, and that of 1951, re-opening the Bayreuth Festival.

Those who listen to the Lucerne interpretation and compare it to these two or other recordings will come to their own conclusions. Here, only a few elements will be pointed out which characterise Furtwängler's last performance of the

Ninth. Generally speaking, its (very broad) tempos differ only marginally from the Bayreuth version; in Lucerne, Furtwängler took only seconds longer, whereas his pace in Berlin was more extreme, meaning that for the third movement, he chose an even slower speed, and for the other movements a slightly faster tempo. Despite these differences, which are only relevant to bean counters, the conductor remains true to himself and his approach. In his essay *Der Erwählte* [The chosen one], Peter Gülke made most pertinent comments concerning the essence of Furtwängler's interpretation of the Ninth which are based on the 1942 performance but which do not lose their validity for his later performances. For instance, when he observes that the first movement is subjected to "overpressure which almost tears the structure apart; the falls occur with great momentum, as though they were pulling the music into a void; the dimension of the crescendos appears precariously increased". The tuttis, as Gülke continues, resemble "catastrophic

concentrations", with Furtwängler changing "tempos in order to emphasise the details" and creating "an acute sense of pungency in the Scherzo, as well as rhythmic insistence". The Adagio, on the other hand (half the speed of Beethoven's metronome marking!), "hardly dares to come out", almost "falling silent, positioning and singing each note as though it was to sound for the last time". Lastly, the finale resembles an "overwrought sense of paranoia", reaching a borderline situation; questioning its legitimacy, however, would be subaltern and thus obsolete.

The reviewers of the Lucerne performance observed similar characteristics. The *Neue Zürcher Zeitung* attested "ideal ensemble" within the Philharmonia, "particularly in the rhythmically taut passages – in the entire Scherzo and in the fugal stretto of the finale", but also noted: "At other points, the orchestra's reaction to the free, sometimes seemingly improvisatory (though of course emanating from an exact artistic conception) interpretation of Furtwängler appeared to be gradual, resulting in some

hesitation [...] at certain entries.” The critic even nominates concrete “musical high points” of the performance – “the solemn brass entry at the beginning of the development of the first movement, accentuated with unparalleled momentousness; the demonic powers of the Scherzo; the glorious gasp of relief from the strings in the first two bars of the Adagio; the wonderfully idiomatic recitative of the cellos and double basses in the fourth movement and the [...] first entry of the full *Ode to Joy* in the strings. This experience is associated with the first encounter with Furtwängler thirty-five years ago in Vienna; then as now we perceived the [...] completely dematerialised sound [...] as an elemental musical event.” The *Luzerner Tagblatt* wrote that the performance owed its “urgency and also its comprehensibility” not least to the “drastic emphasis of the melodic essence, as demanded already by Wagner”. And in the *Luzerner Neuste Nachrichten* Paul Alfred Sarasin enthused how Furtwängler knew “how to create tension with incredibly dynamic nuancing, preparing outbursts”. “It

was not sweeping, but stirring”, the *Vaterland* concluded – and rightly so.

Another comment about the other performers, for the choir and soloists of course made a major contribution to the high level of the performance. The Lucerne Festival Chorus, newly assembled from amateurs each summer from 1939 until the turn of the millennium, had already sung under Furtwängler between 1947 and 1950 (rehearsed by the Lucerne composer and choral conductor Albert Jenny), and also at his afore-mentioned first Lucerne performance of the Ninth in the summer of 1948. With the exception of the Austrian bass Otto Edelmann (who had become legendary in the role of Baron Ochs von Lerchenau in *Der Rosenkavalier*), the soloists, all regular guests at Lucerne, had also taken part in that first performance of the Ninth: the tenor Ernst Haefliger, whose appearances as Evangelist in Bach’s passions remain unforgettable; the soprano Elisabeth Schwarzkopf, Walter Legge’s wife; and the Swiss mezzosoprano Elsa Cavelti, an uncompromising singer who made high

demands of herself and those around her, and who was promoted in Germany until the post-war era, after the musical institutions of her home country had failed to recognise her talent. Schwarzkopf and Edelmann also formed part of the quartet of soloists for Furtwängler’s Bayreuth performance of the Ninth in 1951.

Erich Singer

Translation: Viola Scheffel

**L'ultime Neuvième de Furtwängler.
Un phénomène naturel musical
et un testament**

« Apothéose de l'interprétation », « document sonore d'une heure de gloire » : ce pourrait être les slogans publicitaires vantant cet enregistrement en direct de la Neuvième Symphonie de Beethoven sous la direction de Wilhelm Furtwängler. Mais hormis leur platitude, ces clichés omettraient la valeur historique particulière de cet enregistrement remasterisé à l'appui des bandes originales – en regard de la chronique du festival de Lucerne, de l'histoire de l'interprétation, et tout particulièrement en regard des constantes et des métamorphoses de la vision (très subjective) de Furtwängler sur la Neuvième.

Ce fut notamment Arturo Toscanini qui établit de manière décisive la réputation de Lucerne comme ville musicale significative en s'y produisant en 1938 – l'année de naissance des Semaines Internationales de musique de Lucerne, comme s'appela tout d'abord le LUCERNE FESTIVAL – et un an

plus tard. Mais il tourna le dos à l'Europe pendant la Seconde Guerre mondiale. Ces premiers succès encouragèrent les organisateurs du festival et une élite de musiciens d'orchestre suisses à maintenir le festival en dépit des difficultés dues à la guerre. En 1943 fut créé l'Orchestre suisse du festival, une formation recomposée chaque année qui joua dès lors tous les concerts orchestraux sous la direction de chefs renommés. Wilhelm Furtwängler en devint le fleuron, à quelques interruptions près : il dirigea deux concerts pour la première fois en 1944 ; une fois levée son interdiction d'exercer, il y fut convié tous les étés (à l'exception de l'année 1952), de 1947 jusqu'à sa mort. Toscanini avait donné le coup d'envoi. Furtwängler quant à lui, plus étroitement lié à la Suisse que l'Italien – il vécut sur les rives du lac de Genève après la guerre, entretenant de nombreuses amitiés avec des Suisses et dirigeant différentes formations sonores suisses – assura l'ancrage du festival dans les rangs encore réduits des grandes manifestations musicales.



Au début, l'Orchestre suisse du Festival voire son délégué était responsable de la conception artistique tandis qu'un comité lucernois bénévole s'occupait de l'organisation. Cette structure commença à se fissurer dès 1949 car les responsables lucernois se sentaient défavorisés dans leurs compétences concernant l'agencement du programme. Les dissensions initiales aboutirent à de véritables querelles qui finirent par éclater : lorsque la méfiance mutuelle dégénéra en obstacle insurmontable, les Lucernois engagèrent sans autre forme de procès le Philharmonia Orchestra de Londres pour neuf concerts au lieu de l'Orchestre suisse du Festival en 1954 (l'Orchestre fut toutefois reconstitué dès 1955 et resta l'un des piliers du festival jusqu'à sa dissolution définitive en 1993). Cette circonstance à elle seule confère à cette année 1954 un statut spécial dans la longue histoire du Festival de Lucerne car l'invitation de l'orchestre londonien initia la « parade » d'orchestres célèbres invités tous les étés qui est devenue la griffe du festival.

Créé à l'origine en 1945 par Walter Legge comme un pur orchestre discographique et composé des meilleurs musiciens du Royaume-Uni, le Philharmonia Orchestra ne tarda pas à acquérir une grande renommée – surtout grâce au travail intensif d'Herbert von Karajan, qui sut en un temps record faire de la formation hétéroclite un orchestre de premier rang. L'engagement des Anglais confronta cependant les organisateurs lucernois à un épineux problème car il s'agissait en effet de contourner la difficile relation entre le « pape » et son « contre-pape » Karajan. Il n'était pas rare en effet que Furtwängler, très sûr de lui, réagisse avec une extrême sensibilité à la critique ; son amabilité envers ses collègues tournait bien souvent à l'animosité et se perdait en jalousies mesquines. Avec une obsession embarrassante, il suivait, aussi méfiant en actes qu'en paroles, l'ascension fulgurante de son cadet Karajan, aussi à Lucerne. Lorsque tous deux se retrouvèrent parmi les invités annuels permanents du centre de la Suisse au terme des dits « procès

de dénazification » – les responsables du festival avaient invité Karajan pour la première fois en 1948, lui permettant ainsi de revenir sur la scène internationale – on accorda donc toujours à Furtwängler avec diplomatie deux concerts exclusifs et des cachets de star en signe de la plus haute estime.

Une coutume qui menaça de sombrer lorsque fut engagé le Philharmonia Orchestra car les musiciens souhaitaient deux concerts avec leur chef Karajan – ce qui aurait inévitablement entraîné le départ de Furtwängler. Et c'est ainsi que la guerre de tranchées gagna aussi l'organisation : à en croire les procès-verbaux, un camp accusait Karajan de pratiquer une tactique de manipulation, mettait en garde et redoutait que Furtwängler ne fût sacrifié tandis que le camp adverse argumentait que Furtwängler était un vieillard malade et que Karajan incarnait l'avenir. On finit quand même par trouver une solution : parce que Guido Cantelli n'avait pu répondre à l'invitation de se produire au lac des Quatre-Cantons, on accorda

deux concerts à Karajan en sa qualité de « remplaçant au pied levé ». L'un des deux concerts avec Furtwängler fut pour cette raison programmé deux fois, si bien que ce dernier disposa de trois soirées – à savoir une de plus que son adversaire. Le programme en était la Neuvième Symphonie de Beethoven que Furtwängler interpréta deux fois, les 21 et 22 août 1954. Trois jours plus tard, il dirigea encore des symphonies de Haydn et Bruckner lors du concert de clôture. Les autres programmes de cette première tournée du Philharmonia Orchestra furent dirigés par André Cluytens, Edwin Fischer (de son piano), Ferenc Fricsay et Rafael Kubelík.

En 1948 déjà, Furtwängler avait mis au programme de Lucerne la Neuvième de Beethoven (concert qui ne fut malheureusement pas enregistré par la radio suisse). Avec son interprétation finale, il assura une fois de plus en 1954 le point culminant artistique et intellectuel du festival, ce dont la critique était convaincue elle aussi. Dans le journal *Neue Zürcher Zeitung*, Willi Reich attesta aux « deux soirées le



couronnement artistique du festival ». On put lire aussi dans le journal lucernois *Vaterland* que le festival aurait « reçu une prestigieuse couronne ». Et Richard Rosenberg rapporta dans le *Luzerner Tagblatt* : « Ainsi présentées, les clameurs de joie de Beethoven [déclenchèrent] dans le public aussi une joie impétueuse ». Une ultime fois, les auditeurs furent témoins de cette atmosphère unique, énigmatique et incomparable propre aux concerts de Furtwängler et encore très présente dans les mémoires de ceux qui y assistèrent.

Selon Herbert Haffner, il s'agissait ici de la 103^e (!) représentation de la Neuvième sous la conduite de Furtwängler. Fin septembre 1954, son ouïe commença à faiblir gravement ; mi-novembre, une broncho-pneumonie se déclara. Un médecin se résigna, faisant remarquer que Furtwängler avait été « saisi par la peur de partager le même sort que Beethoven ... Dans cette profonde dépression, il avait été victime d'une maladie aiguë qu'il aurait peut-être pu surmonter s'il n'avait pas abandonné la lutte. Je suis convaincu que le médecin ne

peut plus venir en aide à un patient dont le désir de vivre s'est éteint » (Herbert Haffner, *Furtwängler*, 2003). Furtwängler décéda le 30 novembre.

Avec sa mort et celle de Toscanini en 1957, c'est une ère artistique qui s'acheva en regard de la guilde des chefs d'orchestre, pour Lucerne aussi. De son vivant déjà une légende en tant qu'évocatrice supposé d'un passé à jamais perdu, en tant qu'anti-perfectionniste conscient de son aura et de sa force de conviction musicale, et habitué « à des musiciens et des auditeurs subjugués » (Peter Gülke), Furtwängler était réservé à l'égard des enregistrements discographiques. L'atmosphère stérile du studio ne lui convenait pas. De plus, les méthodes de Legge, maître incontestable de l'univers discographique (His Master's Voice/EMI), et auquel il était lié par contrat, lui déplaisaient car Legge promouvait son rival Karajan. Il existe de la Neuvième Symphonie de Beethoven dirigée par Furtwängler environ une douzaine d'enregistrements dont aucun en studio. Deux enregistrements en

direct font référence aujourd'hui encore : la tristement célèbre représentation berlinoise, chargée d'énergie que Furtwängler dirigea en 1942 devant un parterre de hauts fonctionnaires nazis, et celle de 1951 pour la réouverture du festival de Bayreuth.

Qui écoute l'enregistrement de Lucerne et le compare à ces deux enregistrements ou à d'autres se forgera sa propre opinion. Attirons seulement l'attention sur quelques points qui marquent l'ultime représentation de la Neuvième par Furtwängler. Dans l'ensemble, elle ne s'écarte que marginalement de la version de Bayreuth concernant les tempi (très larges) ; à Lucerne, Furtwängler ne prit que quelques secondes de plus tandis qu'il choisit des tempi plus contrastés à Berlin, à savoir un tempo encore plus lent pour le troisième mouvement et un tempo un peu plus rapide dans les autres mouvements. En dépit de ces différences qui n'intéressent que les exégètes, le chef resta fidèle à soi-même et à sa vision. Peter Gülke a fait dans son article *Der Erwählte* [L'Élu] des

remarques inégalées sur l'essence de l'interprétation de la Neuvième par Furtwängler qui reposent sur la représentation de 1942 mais qui sont valables pour les reprises ultérieures. Par exemple lorsqu'il dit que le premier mouvement est soumis à une « surpression qui déchire presque la trame ; la violence des chutes semble précipiter la musique dans l'abîme ; la dimension des crescendi atteint une intensification risquée. » Les tutti, poursuit Gülke, semblaient des « concentrations catastrophiques », Furtwängler changeant « de tempi pour servir l'insistance des détails » et créant « dans le Scherzo une acuité incisive et une urgence rythmique ». L'Adagio quant à lui (deux fois plus lent que ne le requiert l'indication métronomique de Beethoven !) n'osait « presque pas se montrer » et se confinait « au bord du silence, plaçant et chantant chaque ton comme s'il devait sonner pour la dernière fois ». Le finale ressemblait enfin à une « paranoïa excessive », touchant à des limites dont il est secondaire et obsolète de remettre en question la légitimité.

Les critiques de la représentation de Lucerne notèrent eux aussi des caractéristiques similaires. Le journal *Neue Zürcher Zeitung* attesta ainsi au Philharmonia Orchestra « une homogénéité idéale notamment dans les parties rythmiquement tendues – dans tout le Scherzo et dans la strette fuguée du finale », mais il retint aussi : « À d'autres passages, l'ajustement de l'orchestre à la direction libre de Furtwängler, semblant parfois littéralement improviser (bien que cela soit évidemment le fait d'une conception artistique très précise) ne paraissait se réaliser que progressivement si bien qu'il en résulta certains retards à quelques entrées [...]. » Le critique nomme même des « points culminants musicaux » de la représentation : « L'entrée solennelle des cuivres mise en relief avec une signification incomparable au début du développement du premier mouvement, le Scherzo doté de pouvoirs démoniaques, la merveilleuse respiration des cordes dans les deux premières mesures de l'Adagio, le récitatif exposé avec une éloquence musi-

cale irrésistible par les violoncelles et les contrebasses au quatrième mouvement et la [...] première entrée de l'hymne à la joie aux cordes. Cette expérience est liée à la première rencontre avec Furtwängler il y a 35 ans à Vienne ; aujourd'hui comme hier, nous ressentions la [...] sonorité totalement dématérialisée [...] comme un phénomène naturel musical. » On put lire dans le *Luzerner Tagblatt* que la prestation avait acquis son « caractère pressant et sa clarté » grâce aussi à la « mise en relief drastique de l'essence mélodique comme l'exigeait déjà Wagner ». Et dans le journal *Luzerner Neusten Nachrichten*, Paul Alfred Sarasin encense la manière dont Furtwängler « sait générer des tensions, préparer des décharges avec des nuances dynamiques d'une richesse inouïe ». « Ce fut non seulement captivant mais aussi bouleversant », disait enfin le journal *Vaterland* – à juste titre.

Une dernière remarque sur les autres protagonistes car chœur et solistes contribuèrent pour beaucoup à la grande qualité de la représentation. Répétant avec le

compositeur et chef de chœur lucernois Albert Jenny, le chœur du festival, constitué chaque année d'amateurs depuis 1939 jusqu'au début du millénaire, chanta déjà entre 1947 et 1950 sous la direction de Furtwängler, également durant l'été 1948 lorsqu'il dirigea la Neuvième pour la première fois. Excepté Otto Edelmann, basse autrichienne devenue légendaire dans le rôle d'Ochs von Lerchenau du *Chevalier à la rose*, les solistes, tous des habitués de Lucerne, participèrent déjà à cette Neuvième de Furtwängler : le ténor Ernst Haefliger – son interprétation des parties d'évangéliste dans les Passions de Bach reste inoubliable –, la soprane Elisabeth Schwarzkopf, épouse de Walter Legge, et la mezzo-soprano suisse Elsa Cavelti, une cantatrice sans compromis et d'une exigence extrême envers elle-même et envers les autres, dont la carrière fut promue en Allemagne jusqu'après la guerre tandis que les institutions musicales de son propre pays avaient méconnu son talent. Schwarzkopf et Edelmann firent en outre partie du quatuor de solistes lors de la

représentation de la Neuvième en 1951 à Bayreuth sous la direction de Furtwängler.

Erich Singer

Traduction: Sylvie Coquillat



LUCERNE FESTIVAL Historic Performances

In Kooperation mit audite präsentiert LUCERNE FESTIVAL herausragende Konzertmitschnitte prägender Festspielkünstler. Ziel der Edition ist es, bislang weitgehend unveröffentlichte Schätze aus den ersten sechs Jahrzehnten des Festivals zu heben, dessen Geburtsstunde 1938 mit einem von Arturo Toscanini geleiteten «Concert de Gala» schlug. Die Tondokumente stammen aus den Archiven von SRF Schweizer Radio und Fernsehen, das die Luzerner Konzerte seit Anbeginn regelmäßig überträgt. Sie werden klanglich sorgfältig restauriert und durch Materialien und Fotos aus dem Archiv von LUCERNE FESTIVAL ergänzt: eine klingende Festspielgeschichte.

LUCERNE FESTIVAL Historic Performances

In cooperation with audite, LUCERNE FESTIVAL is presenting outstanding concert recordings of the work of artists who have shaped the Festival throughout its history. The aim of this CD edition is to retrieve treasures – for the most part previously unreleased – from the first six decades of the Festival, which was founded in 1938 with a special gala concert led by Arturo Toscanini. These recordings come from the archives of Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), which, from the outset, has regularly broadcast the performances from Lucerne. Carefully remastered and supplemented with materials and photos from the LUCERNE FESTIVAL archive, they represent a history of the Festival in sound.

LUCERNE FESTIVAL Historic Performances

En coopération avec audite, le LUCERNE FESTIVAL présente des enregistrements de concert hors pair d'artistes légendaires du festival. Le but de cette édition est de redonner vie à des trésors pour la plupart inédits des six premières décennies du festival dont la naissance fut marquée en 1938 par un « Concert de Gala » sous la direction d'Arturo Toscanini. Les documents sonores proviennent des archives de Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) qui retransmet régulièrement les concerts de Lucerne depuis le tout début. Ces documents font l'objet d'une restauration méticuleuse et sont complétés par des matériaux et photographies des archives du LUCERNE FESTIVAL : une histoire sonore du festival.

1 - 4 Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Symphony No. 9 in D minor, Op. 125

- I. *Allegro ma non troppo e un poco maestoso* 18:38
- II. *Molto vivace – Presto – Coda* 12:09
- III. *Adagio molto e cantabile – Andante moderato* 19:49
- IV. *Finale. Presto – Allegro assai – Allegro assai vivace (alla Marcia) –
Andante maestoso – Adagio ma non troppo ma divoto –
Allegro energico e sempre ben marcato – Allegro ma non tanto –
Presto – Maestoso – Prestissimo* 25:56

Elisabeth Schwarzkopf *soprano*

Elsa Cavelti *alto*

Ernst Haefliger *tenor*

Otto Edelmann *bass*

Lucerne Festival Chorus

Philharmonia Orchestra

Wilhelm Furtwängler

total time: 76:32

audite
95.641