

ORFEO D'OR

Richard Wagner
BAYREUTHER
FESTSPIELE
L I V E



Live Recording
4. August 1959

ORFEO

Wagner Lohengrin
Grümmer · Gorr · Kónya
Blanc · Crass · Waechter
Lovro von **Matačić**





BAYREUTHER FESTSPIELE

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

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

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

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

Wolfgang Wagner
Festspielleiter

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

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

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

Wolfgang Wagner
Festival Director

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

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

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

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

Wolfgang Wagner
Directeur du festival



Kónya, Sándor



Grümmer, Elisabeth



Blanc, Ernest



Gorr, Rita



Crass, Franz



Waechter, Eberhard



Neukirch, Harald



Kraus, Herold



Bell, Donald



Nöcker, Hans Günter



von Matačić, Lovro



Wagner, Wieland

BAYREUTHER FESTSPIELE

4. August 1959

Festspielhaus

LOHENGRIN

Romantische Oper in drei Aufzügen

Text und Musik von

RICHARD WAGNER

Heinrich der Vogler, deutscher König Franz Crass

Lohengrin.. Sándor Kónya

Elsa von Brabant Elisabeth Grümmer

Friedrich von Telramund, brabantischer Graf Ernest Blanc

Ortrud, seine Gemahlin. Rita Gorr

Der Heerrufer des Königs Eberhard Waechter

Vier brabantische Edle Harald Neukirch, Herold Kraus,
Donald Bell, Hans Günter Nöcker

Vier Edelknaben .. Elisabeth Witzmann, Hildegard Schünemann,
Annemarie Ludwig, Claudia Hellmann

Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele

(Chordirektor: Wilhelm Pitz)

LOVRO VON MATAČIĆ

- [1] Vorspiel 9'49

Erster Aufzug

Erste Szene

- [2] *Hört! Grafen, Edle, Freie von Brabant!* 4'41
Der Heerrufer · Männerchor · König Heinrich
- [3] *Dank, König, dir, daß du zu richten kamst!* 6'22
Friedrich · Männerchor · König · Heerrufer

Zweite Szene

- [4] *Seht hin! Sie naht, die hart Beklagte!* 3'35
Männerchor · König · Elsa
- [5] *Einsam in trüben Tagen* 7'47
Elsa · Männerchor · König · Friedrich
- [6] *Des Ritters will ich wahren* 1'55
Elsa · Männerchor · König · Heerrufer
- [7] *Wer hier im Gotteskampfe zu streiten kam* 5'40
Heerrufer · Männerchor · Friedrich · Elsa · König · Frauenchor

Dritte Szene

Gegrüßt, du gottgesandter Held!
Chor

[8]	<i>Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!</i> Lohengrin · Chor · König · Elsa	8'56
[9]	<i>Welch holde Wunder muß ich sehen?</i> Chor · Lohengrin · Friedrich · König	3'34
[10]	<i>Nun höret mich und achtet wohl</i> Heerrufer · Chor · Lohengrin · Friedrich	2'18
[11]	<i>Mein Herr und Gott, nun ruf' ich dich</i> König · Elsa · Lohengrin · Friedrich · Ortrud · Chor	4'17
[12]	<i>Durch Gottes Sieg ist jetzt dein Leben mein</i> Lohengrin · Chor · König · Elsa · Ortrud · Friedrich	4'44

CD 2	79'48
------	-------

Zweiter Aufzug

[1]	Orchestereinleitung	4'27
------------	---------------------	------

Erste Szene

[2]	<i>Erhebe dich, Genossin meiner Schmach!</i> Friedrich · Ortrud	3'12
[3]	<i>Was macht dich in so wilder Klage doch vergehn?</i> Ortrud · Friedrich	3'37

- | | | |
|-----|---|------|
| [4] | <i>Du wilde Seherin</i>
Friedrich · Ortrud | 6'38 |
|-----|---|------|

Zweite Szene

- | | | |
|-----|--|-------|
| [5] | <i>Euch Lüften, die mein Klagen</i>
Elsa · Ortrud · Friedrich | 3'44 |
| [6] | <i>Elsa! – Wer ruft?</i>
Ortrud · Elsa | 4'05 |
| [7] | <i>Entweichte Götter! Helft jetzt meiner Rache!</i>
Ortrud | 1'08 |
| [8] | <i>Ortrud, wo bist du?</i>
Elsa · Ortrud · Friedrich | 10'05 |

Dritte Szene

- | | | |
|------|--|------|
| [9] | <i>In Früh'n versammelt uns der Ruf</i>
Chor | 4'23 |
| [10] | <i>Des Königs Wort und Will' tu' ich euch kund</i>
Heerrufer · Männerchor · vier brabantische Edle
Friedrich · vier Edelknaben | 7'11 |

Vierte Szene

- | | | |
|------|---|------|
| [11] | <i>Gesegnet soll sie schreiten</i>
Chor | 5'27 |
| [12] | <i>Zurück, Elsa! Nicht länger will ich dulden</i>
Ortrud · Chor · Elsa · König · Lohengrin | 8'48 |

Fünfte Szene

Heil! Heil dem König!

Chor · König · Elsa · Lohengrin

[13] *O König! Trugbetörte Fürsten! Haltet ein!* 5'24
Friedrich · König · Chor · Lohengrin

[14] *Welch ein Geheimnis – In wildem Brüten* 4'20
König · Chor · Lohengrin · Friedrich · Ortrud · Elsa

[15] *Mein Held, entgegne kühn dem Ungetreuen!* 7'10
König · Chor · Lohengrin · Friedrich · Elsa

CD 3 62'48

Dritter Aufzug

[1] Vorspiel 2'57

Erste Szene

[2] *Treulich geführt ziehet dahin* 4'40
Chor · Kammerfrauen

Zweite Szene

[3] *Das süße Lied verhallt* 3'40
Lohengrin · Elsa

- | | | |
|-----|--|------|
| [4] | <i>Wie hehr erkenn' ich unsrer Liebe Wesen</i>
Lohengrin · Elsa | 8'26 |
| [5] | <i>Höchstes Vertraun hast du mir schon zu danken</i>
Lohengrin · Elsa | 6'00 |
| [6] | <i>Ach nein! Doch dort – der Schwan!</i>
Elsa · Lohengrin | 6'53 |
| [7] | Verwandlung | 4'04 |

Dritte Szene

Heil! König Heinrich!
Männerchor

- | | | |
|------|--|------|
| [8] | <i>Habt Dank, ihr Lieben von Brabant!</i>
König · Chor | 1'51 |
| [9] | <i>Was bringen die? Was tun sie kund?</i>
Chor · König · vier brabantische Edle · Lohengrin | 7'56 |
| [10] | <i>In fernem Land, unnahbar euren Schritten</i>
Lohengrin · König · Chor | 5'56 |
| [11] | <i>Mir schwankt der Boden!</i>
Elsa · Chor · Lohengrin | 1'40 |
| [12] | <i>Mein lieber Schwan!</i>
Lohengrin · König · Chor · Ortrud · Elsa | 8'38 |

Lohengrin 1959 – Fest der großen Stimmen

Lohengrin, dessen Stoff Wagner noch kurz vor seinem Tod als den „*allertraurigsten*“ empfand, hatte in der Neugestaltung seines Enkels Wieland bei den Bayreuther Festspielen 1958 Premiere. So oft er dieses neben dem *Tannhäuser* vielleicht populärste Werk auch im Laufe seines Lebens inszenierte, in Bayreuth stellte er nur eine einzige Interpretation vor, die obendrein nicht bloß von seiner Hamburger Aufführung Ende 1957 inspiriert war, sondern im Wesentlichen sogar auf ihr beruhte und nach Wieland Wagners eigenem Bekenntnis für die Festspiele nur wenig verändert worden war: „*Sie unter scheidet sich nur durch ihre erlesene festspielmäßige Gestaltung.*“ Gleichwohl zählte dieser *Lohengrin* zu seinen bildstärksten und noch heute faszinierendsten Produktionen. Denn sie wirkte ungemein streng, stilisiert, mehr wie eine antike Tragödie anmutend als eine *Romanische Oper*. Manche Details mochten an mittelalterliche Buchmalerei erinnern, die gesättigten und leuchtenden Farben, die wenigen und auf das Mindeste reduzierten, gerade dadurch überhöhten plastischen Andeutungen innerhalb des Bühnenbilds. Dies blieb letztlich Kolorit, denn vor allem aber war sie dem Geist des attischen Dramas eines Aischylos oder Euripides angelehnt. Einige Fotografien lassen bis in die Gegenwart ihre

magische Kraft und symbolische Tiefe ahnen, sie ging als eines der Mirakel in das ikonographische Gedächtnis der Festspielgeschichte Neu-Bayreuths ein.

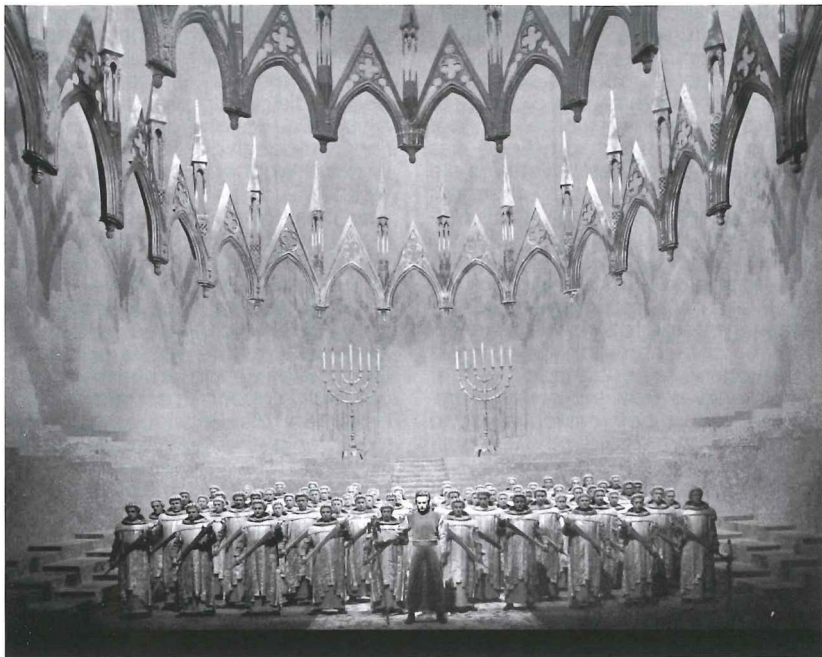
Erstaunlicherweise zählte der *Lohengrin* in Bayreuth bei weitem nicht zu den besonders häufig gespielten Werken, relativ spät, 1894, wurde er ins Festspielprogramm aufgenommen, im Jahr 1959 fand erst die 50. Aufführung statt. Eine spezifische Tradition der Wiedergabe existierte daher wohl nicht, jedoch zahlreiche Klischees, mit denen Wieland Wagner in mittlerweile gewohnter Art und Weise radikal brach und dagegen seine Neudeutung setzte, die versuchte, den geistigen und emotionalen Wesenskern des Werks zu entdecken, freizulegen und auf der Bühne darzustellen, durch kunstvolle Verknappung und Konzentration der theatralischen Mittel. Unter dem Stichwort der „Entrümpelung“ hatte dieses Verfahren seit Anfang der 50er Jahre für Furore gesorgt. Im *Lohengrin* kam es mit mehrfacher Konsequenz zur Anwendung: einmal im Verzicht auf alles Äußerliche, auf jeden ‚Kulissenzauber‘, zum andern auch in der Zurücknahme im gestischen Spiel der Solisten und des Chors, wodurch jede Bewegung, jede Wendung maßvoll-zeichenhaft wurde, zum dritten

schließlich in der bewussten Abkehr von allem konkret Historisierenden und jedem nationalistischen Unterton. W. E. Schäfer resümierte die Inszenierung so: *„Im ‚Lohengrin‘ hat Wieland Wagner den Schritt vom Musiktheater zum szenischen Oratorium getan. Die statuarisch angeordneten Chormassen, der ornamentale Charakter des Bühnenbildes, die fast ausgezirkelten Positionen der beiden Gegenspielerpaare Lohengrin-Elsa und Ortrud Telramund, kurz: der ‚zeremonielle‘ Charakter der Inszenierung verriet, dass der Enkel in dieser Wagner Oper kein romantisches Erlösungsdrama, sondern ein oratorisches Heilsgeschehen sehen wollte.“*

Entsprechend war der Bühnenraum zentral gegliedert, ein siebenstufiges, amphitheatralisches Halbrund bestimmte die Architektur, in der Mitte führte eine Treppe zur orchestraähnlichen kreisrunden Spielfläche, auf der die Solisten herausgehoben agierten. Jeder noch so leise Anflug eines Naturalismus war verbannt worden. Die Chöre, die in diesem Werk dominieren, handelten nicht mehr, sondern blieben nahezu regungslos ‚tönende Kulisse‘, sie kommentierten und reflektierten das Geschehen, darin dem Chor der altgriechischen Tragödien nah. Symmetrisch geordnet standen sie auf den Stufen des Amphitheaters, waren jedoch nicht mehr in „Brabanter“ und

„Sachsen“ getrennt, wie überhaupt die ursprünglich vorgegebenen Zeiten und Orte der Handlung aufgehoben wurden. Chor und Solisten sangen frontal ins Publikum – klanglich nicht unproblematisch –, was die Haltung visionären Schauens betonte. In einem Brief schrieb Wieland Wagner dazu mit aller Entschiedenheit: *„Auch der Chor im ‚Lohengrin‘ ist eine Gemeinschaft von Wundergläubigen – für Glaubenslose pflegen sich keine Wunder zu ereignen. Wunder sind nun einmal nicht zu lokalisieren, sondern geistige Ereignisse. Chorsänger, die dem Publikum den Rücken drehen, um die Erscheinung des Gralsritters ‚glaubhaft darzustellen‘, sind für mich nicht denkbar.“*

Worum es ihm in seiner Inszenierung grundsätzlich ging, formulierte der Regisseur zur Premiere in einem Pressegespräch als *„den Kampf zwischen Gut und Böse im Menschen selbst (...), das christliche Mysterium in der Welt des Menschen.“* Diesen für uns heute nicht ganz unbedenklichen Gedanken relativierte er später zugunsten der Künstlerproblematik: *„Ein Künstler, der einsam auf der Welt ist und einsam bleiben muß.“* Lohengrin als entrücktes Mysterienspiel, fernab des Spektakelhaffen mit Schwerterkliren, Aufmärschen und Königstrompeten, das verblüffte und fesselte Besucher wie Kritiker gleichermaßen. In die ziemlich einhellige Begeisterung für



die Inszenierung, die einige hingerissen sogar „genial“ nannten, mischten sich allerdings gelegentlich kritische Töne, die vor allem die Brautgemach-Szene bemängelten, da sie in die Nähe des Kunstgewerblichen gerate, die *Frankfurter Allgemeine* bezeichnete

sie rundweg als „Devotionalienkitsch“. Ein anderes Blatt monierte „die schwer erträgliche Versüßlichung ... mit neckisch posierenden Brautjungfern“. 1958 regte sich daneben aber teilweise heftige Kritik an Wieland Wagners Eingriff in das Werk seines Großvaters:

Er hatte nämlich den 2. Akt geteilt und dafür den fugierten Männerchor *„In Früh'n versammelt uns der Ruf“* gestrichen. Im Jahr darauf, aus dem unsere Aufnahme stammt, war dies wieder rückgängig gemacht worden. Nur der weithin übliche Strich am Ende des Werks blieb, damit der Verzicht auf die so genannte ‚Weissagung‘ Lohengrins an den König, dass *„des Ostens Horden“* nach Deutschland *„siegreich nimmer ziehn“* sollen. Derart Martialisch-Prophetisches hatte einfach keinen Platz in Wieland Wagners zeitenthebener Interpretation, wie er auch den romantischen Habitus allenfalls als Anregung seiner Lichtregie nutzte. *„Ein intensives Blau mit einem kräftigen, zunächst befremdlichen, dann aber versöhnenden Stich ins Violette beherrscht das Bühnenbild“*, beschrieb ein Rezensent jene ungeheure Farbwirkung, von der nahezu alle Betrachter überwältigt wurden. Für einige war es eine Reminiszenz an die „Johannisnacht“ der „Meistersinger“-Inszenierung Wieland Wagners 1956, andere fühlten sich an Richard Wagner gemahnt, der mit Bezug auf seine Lohengrin-Musik vom *„klarsten blauen Himmelsäther“* gesprochen hatte, oder an Thomas Manns berühmte Charakteristik des Werks als *„blau-silberne Schönheit“*. Oder auch an Nietzsche, der einmal lakonisch festgestellt hatte: *„Im Lohengrin gibt es viele blaue Musik.“*

Blau, Rot, Gold und Silber – diese Farben beherrschten die Bühne und beforderten die Augen der Zuschauer. Ironisch vermerkten einige Korrespondenten die dazu passenden *„himmel blauen Sackkleider“* der Platzanweiserinnen, modisch ganz im Trend. So strikt Wieland Wagner alles opernhafte Gewöhnliche ausgeklammert hatte, auf *„ein unerhörtes, nie gesehnes Wunder“* der Erscheinung Lohengrins mit dem Schwan sowie auf die Taube am Schluss des Stücks verzichtete er nicht. Der Schwan, *„eine Art stilisierte Bronzeplastik“*, *„ein massivsilbernes Wikingerfahrzeug“* tauchte *„als überirdischen Glanz verbreitende Lichterscheinung“* auf, wurde aber als *„etwas zu klobig“* befunden, die Gralstaube dagegen fand wenig Anklang, denn sie sah befremdend *„weltraumraketenähnlich“* aus oder erinnerte an einen *„heraldischen Adler“*. Das gefiederte Zugtier, häufig Anlass zahlloser Parodien und Karikaturen, hatte übrigens kein Geringeres als der renommierte Künstler Ewald Mataré geschaffen, ein Lehrer von Joseph Beuys. Die Frankfurter Allgemeine freilich spöttelte, man könne den Schwan für ein *„aufblasbares Badetier“* halten und die Taube für den *„Vogel auf dem neuen Zweimarkstück“*. Die Bayerische Rundschau fand beide Requisiten *„fragwürdig“* – *„dieser unförmige, kurzhalsige Schwan“*, die *„an einen Reichsadler gemahnende“* Taube.

Alles in allem aber beschränkten sich die Einwände auf Details, im Grundsätzlichen wurde die *Lohengrin*-Inszenierung bejaht und als wegweisend eingestuft, indem Wieland Wagner „das Geschehen ‚nach innen hin‘ verdichtet“ habe und das Theater zu einem fast sakralen Raum werden ließ. „Heldengymnastik“, wie Wieland Wagner den unbeholfenen Bewegungsstil vergangener Zeiten bezeichnete, war einer ausgeklügelten Choreographie gewichen, andere Unsitten des Theaters dank beharrlicher Erziehungsarbeit und eines neuen Ensemblegeistes überwunden. Der Erfolg war gewaltig, der Applaus schien kein Ende nehmen zu wollen. Das „*Novum der Inszenierung*“ lag „weit mehr in der Ausdeutung des Werkes, als in den szenischen Mitteln selbst.“ Prinzipielle Diskussionen und scharfen Meinungsstreit, wie in vorangegangenen Jahren üblich, gab es nicht mehr. „Die Zeit, da man sich Jahr um Jahr vom Bayreuther Festspielhügel her eine revolutionisierende Inszenierungstat erwarten durfte, ist vorüber (...) Die Aktivität hat sich vielmehr von der im großen und ganzen abgeschlossenen Entwicklung eines neuen Aufführungsstils nun auf eine Vertiefung und Veredlung der musikalischen Wiedergabe der Werke verlagert“ (Rottenburger Anzeiger, 26. Juli 1958). Was ein Kritiker so genau beobachtete, führte 1959 zu zweierlei: zum „Fest der großen Stimmen“ und zu

einer kurzen Debatte um die Zukunft der Festspiele. 1959 war in der noch jungen Geschichte Neu-Bayreuths ein besonderes Jahr, denn erstmals stand das Wagnersche Hauptwerk *Der Ring des Nibelungen* nicht auf dem Spielplan, pausierte. Und Wieland Wagner beschloss mit dem „Fliegenden Holländer“ seine Inszenierungen des Festspielrepertoires. Dies warf für etliche Kritiker die Frage auf, ob den alljährlich neuen Sängerinnen und Sängern nicht endlich auch andere Regisseure zugesellt werden müssten. Die beiden Wagner-Enkel wurden aufgefordert, ihr ‚Inszenatorenmonopol‘ und den Turnus des Abwechsels im Regieführen aufzugeben, denn Bayreuth brauche eine „Blutauffrischung“. Namen wie die Günther Rennerts, Walter Felsensteins und Luchino Viscontis fielen. Die Wagner Brüder zeigten sich davon unbeeindruckt. Auf einer Pressekonferenz erklärte Wieland Wagner, die Festspiele wollten zwar auch künftig eine „Werkstätte im Sinne Richard Wagners“ bleiben, aber kein „Experimentiertheater“ sein. Die Wiederaufnahme des *Lohengrin* 1959 stellte vorrangig „die musikalische Linie des zweiten Aktes“ wieder her und gab im Übrigen den Solisten spürbar mehr darstellerische Bewegungsfreiheit in der Gestaltung ihrer Rollen. Insgesamt aber blieb die Inszenierung so, wie sie zuerst gewesen war: „Auge und Ohr des Zuschauers sind wie berückt – der Beifall

nahm wieder ungeahnte Formen an.“ Hatte im Premierenjahr das „erste Bild“ des 2. Akts ein Söller ausgefüllt, so war dieser nun „hinter die große Mitteltribüne an den Horizont gerückt“. Das ermöglichte einen nahtlosen Übergang der Szenen und schuf jene ‚Morgensimmung‘, die Richard Wagner musikalisch wundervoll nuanciert ausgemalt hatte. Allerdings erschien Elsa im Zwiegespräch mit Ortrud auf diesem Söller nun sehr weit hinten und bekam „durch den Lichtkegel das Aussehen einer nächtlichen Madonnenvision“, was für manche Rezensenten „gewisse geschmackliche Grenzen“ doch deutlich überschritt.

Die wichtigsten Neuerungen betrafen die Besetzung. Am Pult des Festspielorchesters stand erstmals der kroatische Dirigent Lovro von Matačić, den Wieland Wagner von der gemeinsamen Arbeit am *Rienzi* in Stuttgart (1957) kannte. Die emphatischen Urteile in der Presse für Matačić standen der Würdigung der vertrauten und neubesetzten Sängerinnen und Sänger in nichts nach. „Seine ‚Lohengrin‘-Interpretation zeigte von Anfang bis Ende edlen Duktus – in der Wahl der Tempi, in der Schattierung, in der klangschönen Ausgewogenheit. Musikantisches Temperament und kultiviertes Stilempfinden halten sich bei Matačić die Waage.“ (Fränkische Presse, 28.7.1959) Er führte sich in Bayreuth „mit glän-



zendem Erfolg ein.“ „Matačić ist ein großartiger Musikanter, ein feinfühliges Begleiter, ein Mann, der Gegensätze liebt, Nuancen herausarbeitet und Atmosphäre gibt. Hinreißend das temperamentvolle Vorspiel zum dritten Akt.“ (Westfälisches Tageblatt, 29.7.1959)



„Er musiziert diesen Wagner mit ritterlichem Glanz und adeliger Festlichkeit, mit vollblütigem dramatischem Pathos, mit höchst temperamentvoller Kultiviertheit, die über eine schier unerschöpfliche Skala von Schattierungen und Nuancen der Tempi und Klangfarben verfügt.“ (Schweinfurter Tagesblatt)

Alle schwärmten von Sándor Kónya, der dem Lohengrin ideal Stimme und Gestalt verlieh: „... dessen Stimme

ebenso leuchtet wie das Gold seiner Rüstung“, „... kam tatsächlich ‚aus Glanz und Wonne‘ her – Ritter ganz in Gold, mit einem Belcanto-Tenor, der ebenfalls die Insignien des Goldes an sich trägt ...“, „... der vielumjubelte Held ...“, „Edel in der Haltung und im Spiel, mit einer wundervollen lyrischen Belcanto-Stimme, die von heldischem Glanz überstrahlt ist.“ Er „übertraf noch seine hervorragende Darbietung des Vorjahres.“ Elisabeth Grümmer, die die Elsa sang, erschien den Kritikern als „sehr beseelt“, „bei der Entfaltung ihrer pracht- und kraftvollen Stimme und in der Darbietung begeisternd“, „in Erscheinung, Gang und Spiel mit der gleichen verinnigten Stimme“, „ganz lyrisch, ganz erfüllt von fraulicher Innigkeit“, „stimmlich und gestalterisch der Idealtyp“. Des Lobes voll war man in den Zeitungen auch über Rita Gorr, die die Ortrud übernommen hatte, „gestalterisch wie gesanglich von unheimlicher, tödlicher Dämonie“. „Der große Eindruck, den sie im Vorjahr als Fricka hinterließ, bestätigte sich. Die Dämonie der Figur ... sprach sich gebieterisch in der großen, voluminösen, sicher geführten Stimme aus.“ Ihr zur Seite stand erneut Ernest Blanc als Telramund, der dieser unglücklichen Gestalt „eine Ausdrucksgehalt von düsterer Großartigkeit verleiht.“ Und über den Heerrufer Eberhard Waechters urteilte ein Rezensent, es sei „weder an der impo-

nierenden, königlichen Haltung noch an dem heldisch strahlenden, konzentrierten, jugendfrischen Gesang“ etwas auszusetzen. Da Franz Crass den König Heinrich erst nach Theo Adam sang, erscheint sein Name leider kaum in den Besprechungen, nur einmal ist die Rede von seiner „stimmgewalt-

gen“ Darbietung. Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass er das großartige Ensemble hervorragend ergänzte. Bis 1962 stand Wieland Wagners Inszenierung mit anhaltendem Erfolg auf dem Spielplan der Bayreuther Festspiele.

Peter Emmerich



Handlung

1 Vorspiel

Erster Aufzug

Antwerpen in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts. 2 König Heinrich der Vogler, auf Heerschau, versichert sich Brabants Gefolgschaft für den Verteidigungskrieg des deutschen Reiches gegen die Ungarn. Am Ufer der Schelde muss er jedoch zunächst Gericht halten: 3 Denn Graf Friedrich von Telramund klagt die Tochter des verstorbenen Herzogs von Brabant, Elsa, des Brudermordes an, den diese Friedrich überdies bereits gestanden haben soll. Friedrich, vom alten Herzog als Vormund eingesetzt, hat daraufhin seinem Recht auf Elsas Hand entsagt und Ortrud geheiratet, Tochter des friesischen Fürsten Radbod, dessen Geschlecht einst selbst in Brabant das Regiment führte. Unter diesen Umständen erhebt Friedrich nun seinerseits Anspruch auf das Herzogtum, zumal er Elsa als Motiv für den Mord unterstellt, unrechtmäßig mit einem bisher geheim gehaltenen Liebhaber herrschen zu wollen. Elsa wird gerufen. 4 Mit ihrer unschuldigen und traurigen Erscheinung ruft sie beim König und den Männern ebenso Verunsicherung hervor wie mit ihrer apathischen Reaktion auf die Klage. 5 Auf ihre Gebete

hin sei ihr im Traum ein Ritter erschienen, dem sie sich voller Zuversicht anvertrauen wolle. Friedrich glaubt darin Schwärmerei für den Liebhaber zu erkennen und fordert Genugtuung. Elsa und Friedrich stellen sich dem Gottesgericht, das dem König als einzig sinnvolle Lösung erscheint. 6 Vom König befragt, kann Elsa jedoch keinen Ritter nennen, der für sie gegen Friedrich antreten soll. Bei Brabants Edlen findet Elsas Ankündigung, der Streiter erlange ihre Hand und die herzogliche Krone, kein Gehör. 7 In der Mittagssonne lässt der Heerrufer seine Stimme durch die Lande schallen, ohne dass sich ein Kämpfer für Elsa stellt. Nachdem Elsa den König zu einem zweiten Ruf bewegen kann und sie ein inbrünstiges Gebet zum Himmel schickt, geschieht das Wunder: Auf dem Fluss nähert sich ein Nachen, gezogen von einem wilden Schwan, in dem ein Ritter in glänzender Silberrüstung steht. 8 Am Ufer angelangt, verabschiedet sich der Ritter zunächst von dem Tier, um sich dann vor dem König zu verneigen und sein Eintreten für Elsas Unschuld zu verkünden. An Elsas Erneuerung ihres Eheversprechens für den Retter knüpft er aber eine Bedingung: Sie darf ihn nie nach Herkunft, Name und Abstammung fragen. Auf Elsas Treuegelöbnis hin folgt die Liebeserklärung des Fremden. 9 Dem Kläger Friedrich kündigt er dagegen die Niederlage vor dem Gericht an. Friedrich lässt sich auch

von den Bedenken seiner Gefolgsleute nicht umstimmen. Der Kampfplatz wird abgemessen. [10] Vom Heerrufer instruiert [11] und vom König im Gebet vereint, verleihen alle ihrer Zuversicht Ausdruck. [12] Der Kampf selbst ist von kurzer Dauer: Rasch überwältigt der fremde Ritter den Grafen Friedrich, schenkt ihm aber das eigentlich verwirkte Leben. Elsa, König und Volk bejubeln den gottgesandten Sieger und künftigen Herzog.

Zweiter Aufzug

[1] Orchestervorspiel

[2] Nachts in der Burg von Antwerpen. Während im Palast ein Freudenfest im Gange ist, sitzen Friedrich und Ortrud, nunmehr geächtet, auf den Stufen des Münsters. Die Weigerung Ortruds, die Stadt zu verlassen, löst einen Ausbruch des Zorn und der Verzweiflung bei Friedrich aus: Nur wegen ihr habe er die Ehre verloren. [3] Kein Geständnis von Elsa, sondern Ortrud als angebliche Augenzeugin des Brudermordes und ihre Prophezeiung, ihr altes friesches Fürstengeschlecht werde wieder an die Macht kommen, habe ihn bewogen, sie zur Frau zu nehmen und die Klage gegen Elsa zu erheben. Seine Deutung der Geschehnisse, nach der Gott sie durch seine Niederlage als Lügnerin bloßgestellt hat, lässt Ortrud nicht gelten. [4] Sie gewinnt Friedrichs

Vertrauen zurück, indem sie ihm den Verdacht nahe legt, das Frageverbot des siegreichen Schwanenreiters an seine zukünftige Frau sei Teil eines Zaubers, mit dem er den Kampf zu seinen Gunsten manipulieren konnte. Zwei Mittel stellt Ortrud in Aussicht, das Blatt noch zu wenden: Zweifel bei Elsa zu erwecken, auf dass sie das Frageverbot breche, oder dem Leib des Ritters ein kleines Glied abzuschlagen, und sei es nur des Fingers Spitze. Den aufgebrachten Friedrich mahnt Ortrud zur Ruhe und beschwört gemeinsam mit ihm die Macht der Rache. [5] Auf dem Söller erscheint Elsa, überselig den Lüften Dank abstattend, die ihr nicht nur den Retter gebracht und ihre Tränen getrocknet haben, sondern auch ihrer Liebesglut Kühlung verschaffen. [6] Doch nun tragen sie zu Elsa Ortruds schneidende Stimme und Klage, sie habe der Glücklichen doch nie etwas Böses getan, herauf. Von Mitleid erfasst macht sich Elsa auf den Weg nach unten, der vom Hofe Verstoßenen Einlass zu gewähren. [7] Diesen Moment nutzt Ortrud zu einem heidnischen Rachegebet. Als Prophetin der vom Christentum entweihten germanischen Götter sieht sie sich auch als Betrügerin noch im Recht. [8] Für Elsas Vergebung und Versprechen, Gnade für Friedrich erwirken zu wollen, bedankt sich Ortrud, indem sie Elsa vor möglichen Gefahren warnt, die sich hinter dem Frageverbot ihres Bräutigams verbergen



könnten. Elsa, wiewohl verunsichert, bittet Ortrud ins Haus, damit sie sich beide für den Brautzug schmücken können. Friedrich tritt aus dem Schatzen und frohlockt angesichts des nahenden Sturzes seines Todfeindes.

[9] Im Morgengrauen versammeln sich die Männer von Brabant. [10] Der Heerführer setzt sie nicht nur über Friedrichs Ächtung in Kenntnis, sondern auch darüber, dass der unbekannte Ritter nicht als Herzog, sondern als Schützer von Brabant mit ihnen am Tag nach der Hochzeit in den Kampf gegen die Ungarn ziehen will. Den Unmut von vier Edlen darüber nutzt Friedrich unbemerkt, um diese als Verbündete zu gewinnen. [11] Der Brautzug nähert sich dem Münster, [12] als Ortrud auf der Kirchentreppe für einen Eklat sorgt: Nicht Elsa,

sondern ihr gebühre der Vortritt, da das Gottesgericht von einem Namen- und womöglich Ehrlosen missbraucht worden sei. Elsas Argument, die Taten des Helden sprächen für sich, setzt Ortrud den Vorwurf der Zauberei entgegen. Da erscheint der Beschuldigte mit dem König und weist Ortrud mit einem bannenden Blick in die Schranken. [13] Beim Versuch des Brautpaares, gemeinsam das Münster zu betreten, stellt sich ihnen nun todesmutig Friedrich in den Weg und fragt seinen Kontrahenten aus dem Gottesgericht nach Namen, Stand und Ehre. Der so Befragte entgegnet, Antwort wäre er nur Elsa schuldig, was bei ihr tiefe Bestürzung hervorruft. [14] Die Erstarrung und Anspannung aller [15] löst der König auf, indem er den Helden aus der Verantwortung gegenüber Friedrich

nimmt. Doch dieser flüstert Elsa zu, in der Brautnacht könne die Identität des Gatten enthüllt werden, mit seiner Hilfe auf dem von Ortrud erklärten gewaltsamen Weg. Von ihrem Bräutigam noch einmal öffentlich vor die Wahl gestellt, die Frage an ihn zu richten, ordnet Elsa ihrer Liebe den Zweifel unter. Der Hochzeitszug zieht unter Fanfaren ins Münster.

3. Aufzug

① Vorspiel

② Unter feierlichen Klängen geleiten König und Gefolge das frisch getraute Paar in sein Brautgemach. ③ Alleingelassen preisen beide nur kurz das gemeinsame Glück, dann nimmt das Schicksal seinen Lauf. ④ Erst mischt sich in Elsas Liebesbeteuerungen Enttäuschung, den Geliebten nicht zärtlich beim Namen nennen zu können, dann Sorge und schließlich Misstrauen vor möglichem Unheil hinter dem Geheimnis. ⑤ Andeutungen, dass ihm Elsas Liebe kein hartes Los, sondern vielmehr höchstes Glück bescheren muss, treiben Elsa schließlich zum Äußersten: ⑥ Aus Angst, diesem Anspruch nicht gewachsen zu sein und den Gatten früher oder später zu verlieren, stellt Elsa die verhängnisvolle Frage. Den hereinstürzenden Friedrich erschlägt der Schwannritter. Dann brechen Elsa und er getrennt auf, um vor den König zu treten.

⑦ - ⑧ Wiederum am Ufer der Schelde rüsten der König und die Männer zum Aufbruch. ⑨ Plötzlich tragen die vier brabantischen Edlen den toten Friedrich herbei, gebeugten Hauptes naht Elsa und zuletzt ihr Mann, um doppelte Klage zu erheben, anstatt mit in den Kampf gegen die Ungarn zu ziehen. Über Friedrichs Überfall ist rasch Gericht gehalten, doch für Elsas Vergehen gibt es nur eine Strafe: die Antwort des Gralsritters Lohengrin, Sohn Parzivals, ⑩ als der sich der Held zu erkennen gibt, und der nun verpflichtet ist, zum Gral zurückzukehren.

⑪ Schon naht der Schwan unter dem Entsetzen der Menge und Elsas, ⑫ von Lohengrin wehmütig begrüßt. Er nimmt Abschied von Elsa und überreicht ihr Horn, Schwert und Ring für den tot geglaubten Bruder Gottfried, der binnen Jahresfrist zurückkehren soll. Da stürmt triumphierend Ortrud heran und verkündet, sie sei es gewesen, die Gottfried in just den Schwan verwandelt habe, der Lohengrin nach Brabant gebracht hat. Lohengrin gelingt es, in einem Gebet den Zauber zu lösen. Unter den Augen der entsetzt zusammenbrechenden Ortrud tritt der junge Herzog in seiner menschlichen Gestalt an Land, während die Gralstaube an seiner statt Lohengrin in seinem Kahn davonzieht. Unter den Wehklagen aller stirbt Elsa in den Armen des Bruders.

The 1959 Bayreuth “Lohengrin”: a feast of great voices

Wieland Wagner directed five different productions of *Lohengrin* in the course of his life. His only Bayreuth staging of a work that his grandfather had described shortly before his death as “the most tragic” of all his creations and that was to become arguably the most popular of all his operas after *Tannhäuser* was first seen in 1958. It was not merely inspired by his Hamburg production of December 1957, it was based in no small way on that staging. As Wieland himself admitted, the Hamburg production was taken over virtually unchanged, differing “*only in its choice presentation within a festival framework*”. At the same time, this Bayreuth *Lohengrin* remains one of Wieland’s most fascinating productions, its visual impact proving peculiarly powerful by dint of its exceptional rigour and stylisation, being redolent more of a Greek tragedy than of the “*Romantic opera*” that Wagner had called it. A number of its details may have recalled illuminated manuscripts of the Middle Ages – one thinks of its rich and vibrant colours – while its sets were merely hinted at, a handful of three-dimensional structures reduced to their bare essentials, their significance thereby enhanced. And

yet this aspect remained ultimately no more than local colour, for above all the production drew on the spirit of Attic tragedy as conceived by a dramatist such as Aeschylus or Euripides. Even today, surviving photographs allow us to sense the magic power and symbolic depth of this production, which has gone down in the festival’s iconographic annals as one of the miracles of New Bayreuth.

Somewhat remarkably, *Lohengrin* is one of the least performed works in the Bayreuth repertory, having entered the canon only at a relatively late date in the festival’s history in 1894. The fiftieth performance took place in 1959. As a result, it is arguable whether a performing tradition may be said to have existed in Bayreuth. Instead, the work was beset by countless clichés, which Wieland swept away in his typically radical manner, replacing them with a new approach to the piece that sought to discover and lay bare its intellectual and emotional nucleus and to present those findings onstage by skilfully reducing to their essence the theatrical resources at his disposal. Said by Wieland himself to involve a process of “*Entrümpelung*” – a term

normally used in the context of clearing out old lumber –, this approach had caused a public outcry when first seen at Bayreuth in the early 1950s. In the case of *Lohengrin* it was applied with peculiar rigour, not only through the avoidance of all superficialities, including special effects, but also by reducing the moves and gestures of the soloists and chorus to a minimum, so that every move, however restrained, acquired a symbolic force. Above all, however, Wieland turned his back on pseudo-history and dispensed with the work's nationalistic undertone. Walter Erich Schäfer summed up Wieland's achievement as follows: *"In Lohengrin Wieland Wagner progressed from music theatre to staged oratorio. The massed chorus arranged along statuesque lines; the ornamental character of the sets; the positioning of the two groups of opposing characters, Lohengrin and Elsa, on the one hand, and Ortrud and Telramund on the other, positions that could almost have been drawn with a pair of compasses; in a word, the 'ceremonial' character of the staging showed that the composer's grandson wanted to see this Wagner opera not as a Romantic drama all about redemption but as a soteriological oratorio on the subject of salvation."*

In keeping with this concept, the sets were constructed round a central axis and dominated by an amphitheatrical, semicircular structure made up of seven tiers, with a central stair leading down to the circular acting area. Here, in a space reminiscent of the *orchestra* of the classical stage, the soloists were thrown into sharp relief. Every trace of naturalism was banished. The chorus, which in this work plays such a major role, no longer joined in the action but remained virtually motionless, a "musical backdrop", commenting and reflecting on events and in that way recalling the chorus of ancient Greek tragedy. Symmetrically grouped, its members stood on the steps of the amphitheatre but were no longer divided into the Brabantines and Saxons specified by the libretto, just as Wieland had removed all other reference to the times and places originally stipulated by Wagner. Chorus and soloists addressed the audience directly, stressing the element of visionary contemplation, even if this proved problematical in terms of musical balance. In a letter that he wrote to Käthe Siewerts on 8 January 1962, Wieland emphasized his conviction that, *"In Lohengrin, the chorus, too, is a community of individuals who believe in miracles – for people who have no faith, miracles tend not to happen. Miracles cannot be local*

ized, they are spiritual occurrences. Members of the chorus who turn their backs on the audience in order to make the appearance of the Grail Knight seem 'credible' are simply inconceivable to me."

Wieland took the opportunity of a press conference held at the time of the opening night to explain that his production was essentially about "the struggle between good and evil within man himself (...), the Christian mystery in the world of man". He later qualified this idea, which is not entirely easy for modern audiences to accept, and instead approached the work from the standpoint of the artist's problematical relationship with the world: Lohengrin is "an artist who is alone in the world and who must remain alone there". His production of *Lohengrin* as an otherworldly mystery remote from the usual stage spectacle, with its clash of arms, processions and fanfares, left audiences and critics both amazed and gripped by what they saw on-stage. Critical responses to the production were almost entirely positive, with some writers even describing it as "inspired". Only occasionally do we find a more critical note, more especially with regard to the scene in the bridal chamber, which was said to be unduly reminiscent of the Arts and Crafts Movement, the *Frankfurter*

Allgemeine Zeitung even dismissing it out of hand as "the sort of kitsch more usually associated with devotional objects". Another newspaper condemned the "barely tolerable saccharine treatment of the scene (...) with its coquettishly posturing bridesmaids". In 1958 there was also much criticism of the cavalier way in which Wieland had divided Act Two and cut the double male-voice chorus, "In Früh'n versammelt uns der Ruf". By the following year, when the present recording was made, this passage had been reinstated. The one remaining cut affected the end of the work: in a passage that is traditionally cut, Lohengrin tells King Henry that "no eastern hordes shall ever lord it over German lands". Such martial prophecies had no place in Wieland's timeless production. The Romantic garb in which the work is cloaked was no more than the starting point for an impressive lighting plot. "The stage is dominated by an intense blue with a powerful tinge of purple that is initially alienating, but later comforting," one reviewer described the tremendous impact of Wieland's use of colour, an impact that left virtually every member of the audience overwhelmed. It was a lighting plot that reminded some observers of St John's Eve in Wieland's 1956 production of *Die Meistersinger*, while others in the audience recalled

Wagner's own reference to "the clearest blue of ethereal heaven" in the context of the music of *Lohengrin* and others again were reminded of Thomas Mann's famous characterization of the work as the expression of a "silvery blue beauty", a description which, in turn, recalls Nietzsche's laconic observation that "There is a lot of blue music in Lohengrin".

Blue, red, gold and silver were the colours that dominated the stage and beguiled the eyes of the audience. A number of newspaper correspondents also struck an ironic note in commenting on the fashionably matching "sky blue sack dresses" worn by the usherettes. Although Wieland was keen to avoid all sense of operatic routine, he none the less included the traditional swan and dove, the former accompanying Lohengrin's appearance as an "unheard-of miracle, never previously seen", the latter appearing at the end of the work. Various described as "a kind of stylised bronze sculpture" and a "solid silver Viking vessel", the swan was a "thing of light radiating an otherworldly glow" but was felt to be "somewhat too ungainly", while the Grail dove found little favour, reminding some reviewers of a "space rocket", others of a "heraldic eagle". The swan – so often the subject of parody and caricature – was

created by none other than the eminent sculptor Ewald Mataré, who numbered Joseph Beuys among his students. The critic of the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* could not, of course, resist the temptation to deride the swan as an "inflatable rubber duck", while the dove was compared to "the bird on the new two-mark coin". The *Bayerische Rundschau* also thought both props "questionable", referring to "the shapeless, short-necked swan" and claiming that the dove recalled nothing so much as "an imperial eagle".

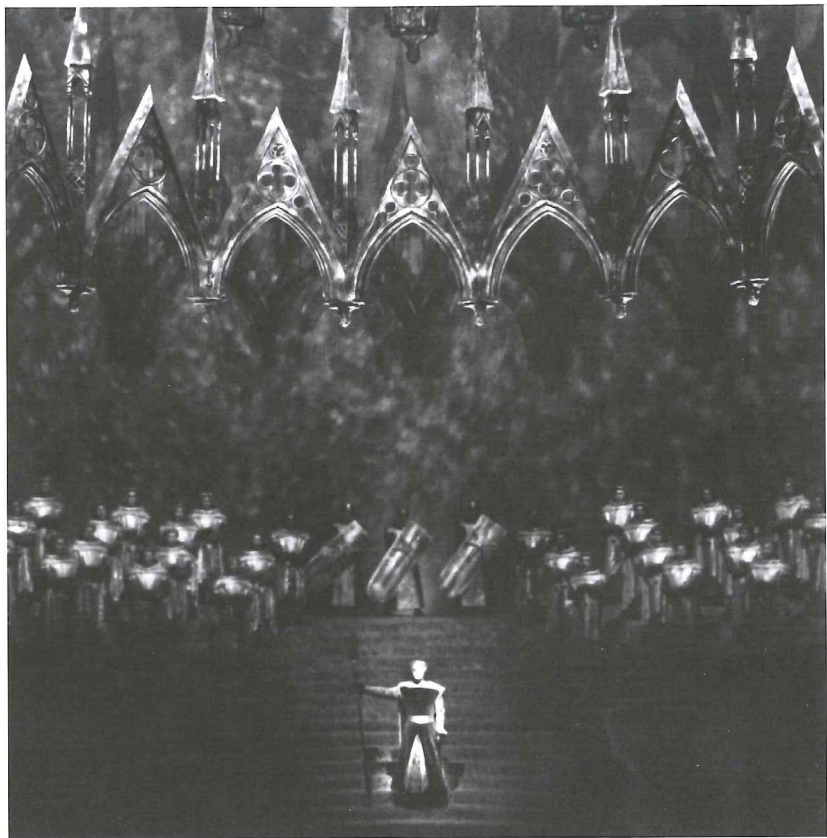
All in all, however, critical objections were limited to details. In essence, the reception was positive and the production regarded as pioneering in that Wieland had "internalized the action" and turned the theatre into a quasi-sacred space. "Heroic gymnastics" – Wieland's term for the clumsy style of moves of earlier times – had given way to a type of choreography that was properly thought through, while other bad habits associated with the theatre had been overcome thanks to persistent hard work with the singers and a new ensemble spirit. The result was a tremendous success, and the applause seemed to last for ever. The "novelty of the production" lay "more in the interpretation of the work than in the actual means used to stage it."

There were no longer any arguments on points of principle, as there had been in previous years. Differences of opinion were now a thing of the past.

"The days when, year in, year out, a revolutionary production could be expected on Bayreuth's Festival Hill are over," wrote the critic of the *Rottenburger Anzeiger* on 26 July 1958.

"Activity has now shifted from the development of a new production style, which is now largely in place, to a deepening understanding and greater refinement of the musical aspect of the works." This was a perceptive comment, and it had two consequences in 1959, leading both to a "feast of great voices" and to a brief debate about the future of the Bayreuth Festival. This was an exceptional year in the admittedly brief history of New Bayreuth, as it was the first time since 1951 that there was no production of the *Ring*. Moreover, Wieland's production of *Der fliegende Holländer* marked the completion of his survey of all the works in the Bayreuth canon, prompting a number of critics to ask if new directors would have to be found in future, just as new singers were invited to Bayreuth each year. Wagner's two grandsons were invited to give up their monopoly on productions and, instead of taking it in turns to direct their grandfather's works, hand over this task to others. Bayreuth was said

to need "new blood". Among the names that were mentioned were those of Günther Rennert, Walter Felsenstein and Luchino Visconti. The Wagner brothers were unimpressed by these arguments, and at a press conference Wieland declared that although the Bayreuth Festival would remain "a workshop in the spirit of Richard Wagner", it would not engage in "experimental theatre". The 1959 revival of *Lohengrin* "reinstated the musical line of the second act" and clearly gave the soloists more scope for interpretative freedom than they had had in 1958. In general, however, the production remained as it was: *"The spectator's eye and ear are entranced – the applause once again exceeded expectations."* In 1958, the sets for the opening scene of Act Two had been dominated by the solar, the private upper chamber on the first floor of a medieval house, whereas by 1959 this had been "moved back behind the great central stair case at the rear of the stage". This allowed the first scene to pass almost seamlessly into the second, creating the "morning mood" painted by Wagner's music in such wonderful detail. The only drawback of this new arrangement was that Elsa, still in the solar, was now very far upstage for her scene with Ortrud, while the beam of light in which she appeared gave her the "appearance of a



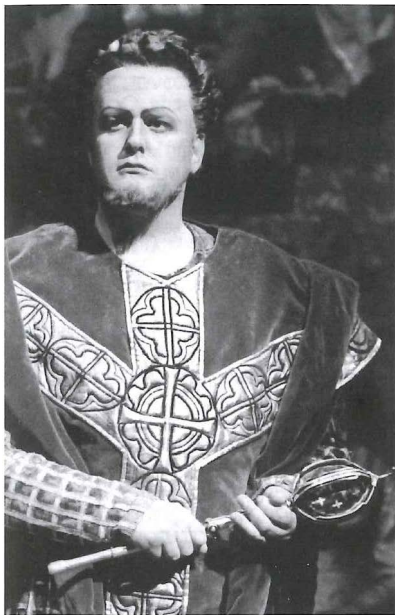
nocturnal vision of the Madonna", thereby "transgressing the bounds of good taste" in the minds of a number of the reviewers.

The most important changes affected the conductor and cast. Appearing on the Festspielhaus podium for the first time was the Slovene conductor Lovro von Matačić, with whom Wieland had worked on *Rienzi* in Stuttgart in 1957. According to the critic of the local *Fränkische Presse*, the conductor's interpretation "revealed a real nobility of style from start to finish – in his choice of tempo, his subtle shadings and mellifluous balance. With Matačić, the lively temperament of the professional musician is offset by a cultivated sense of style." Matačić's Bayreuth début, the critic concluded, was "a brilliant success" (28 July 1959). Other critics felt that Matačić was "a magnificent musician, a sensitive accompanist, a man who loves opposites, bringing out nuances and creating a real sense of atmosphere. The exuberant prelude to Act Three was quite thrilling" and that Matačić performed the work "with knightly brilliance and noble magnificence, full-blooded dramatic emotion and an extremely spirited refinement that draws on an almost literally inexhaustible range of shades and nuances in terms of both tempo and tone colour".

The singers – whether familiar from 1958 or new to their roles in Bayreuth – were praised in no less lavish terms. All the critics wrote enthusiastically about Sándor Kónya, whose Lohengrin was altogether ideal from a vocal and physical standpoint. "His voice gleams like the gold of his armour", "he did indeed come 'from radiance and bliss', a knight dressed entirely in gold, with a *bel canto* tenor that likewise bears the insignia of gold", "the much-acclaimed hero", "noble in bearing and acting, with a wonderfully lyrical *bel canto* voice lit by heroic radiance". He "surpassed even his outstanding performance of the previous year". Elisabeth Grümmer sang Elsa and struck reviewers as "utterly inspired", "filling her audience with enthusiasm for the way she deployed her magnificent and powerful voice and also for her acting", "in appearance, deportment and acting at one with her spiritualized voice", "entirely lyrical, entirely filled with womanly inwardness", "both vocally and histrionically the ideal Elsa". The press likewise had nothing but praise for the Ortrud of Rita Gorr, a performance said to be "imbued with eerie, deadly demonism in terms of both singing and acting". "The profound impression that she left last year as Fricka was confirmed on this occasion. The demonism of the character (...) found imperious expression



in her large but well-controlled voice." Returning as Friedrich von Telramund was the French baritone Ernest Blanc, who brought to the part of Ortrud's unhappy consort "an expressive force of sombre magnificence", while another critic described the Herald of Eberhard Waechter as "lacking neither in impressive, regal bearing nor in a voice of heroic radiance and youthfully fresh concentration". The King Henry in this performance was Franz Crass, whereas in earlier performances the part had been taken by Theo Adam. As a result, Crass is mentioned in only one review, his performance being described as "vocally powerful". But there is no doubt that he admirably complemented this splendid ensemble. Wieland's production remained in the Bayreuth repertory until 1962. It was a lasting success.



Synopsis

❶ Prelude

Act One

Antwerp in the first half of the 10th century. ❷ King Henry the Fowler has come to Antwerp to review his troops

on the banks of the Scheldt and assure himself of Brabant's allegiance in his defensive war against the Hungarians. But first he has to sit in judgement. ❸ Count Friedrich von Telramund accuses Elsa, the daughter of the late Duke of Brabant, of fratricide, claiming that she has already admitted to her guilt. Friedrich had previously been appointed her guardian by the old king but on hearing her confession had renounced his right to Elsa's hand and instead had married Ortrud, the daughter of the Frisian prince Radbod, whose family had once ruled Brabant. As a result, Friedrich now lays claim to the duchy of Brabant, at the same time asserting that Elsa had a motive for murdering her brother inasmuch as she wanted to rule the country illegally with a lover whose identity she has hitherto kept a closely guarded secret. Elsa is summoned. ❹ Henry and the menfolk are unsettled not only by the sadness and innocence of her bearing but also by her failure to react to the charges laid against her. ❺ She says only that in answer to her prayers a knight has appeared to her in a dream and that she now places her trust in him. Friedrich thinks that this merely reflects her infatuation with her lover and demands restitution. Elsa and Friedrich prepare to submit to divine judgement, which seems to King Henry to be the only

sensible solution. [6] King Henry asks Elsa to name her champion, but she is unable to do so. Although she announces that her knight will receive her hand in marriage and with it the crown of the Duchy of Brabant, none of the Brabantine nobles is willing to fight on her behalf. [7] As the sun reaches its highest point, the Herald calls on a knight to come forward and defend Elsa's honour, but no one responds to his call. Elsa demands that he repeats his appeal, but again there is no response. Only when Elsa raises an ardent prayer to heaven does the miracle occur. A small boat appears on the river. It is drawn by a wild swan and bears a knight in shining silver armour. [8] Reaching the shore, the knight bids farewell to the swan, then bows to the king and announces that he has come to champion Elsa's innocence. She repeats her promise to marry her saviour, but he responds by imposing a condition on her: she must never ask him where he has come from nor seek to know his name and lineage. Elsa promises to be faithful to him, and the stranger declares his love for her. [9] Friedrich, conversely, is told that he will be defeated in the ordeal. In spite of the misgivings of his followers, he will not be persuaded to change his mind. The arena is measured out. [10] The Herald announces the conditions under which the single combat

is to be fought. [11] King Henry prays that right may prevail and all join him in expressing their trust in God. [12] The combat itself is soon over: the foreign knight quickly defeats Count Friedrich but spares his life, even though it is forfeit. Elsa, King Henry and the populace acclaim the God-sent victor and future Duke of Brabant.

Act Two

[1] Orchestral introduction

[2] Antwerp Castle at night. Celebrations are in progress inside the castle, while Ortrud and Friedrich, now outlawed, sit outside on the minster steps. Ortrud's refusal to leave the town provokes an outburst of anger and despair on Friedrich's part: it is entirely because of her that he has been dishonoured. [3] If he had married Ortrud and accused Elsa of fratricide, it was not because Elsa herself had admitted to the deed but because Ortrud had claimed to have witnessed it and prophesied that her ancient Frisian royal house would be restored to power. But Ortrud dismisses his suggestion that through his defeat God has exposed her as a liar. [4] She regains his trust by telling him that if the victorious knight has forbidden his future wife from asking him about his origins, it is because of a magic spell which also allows

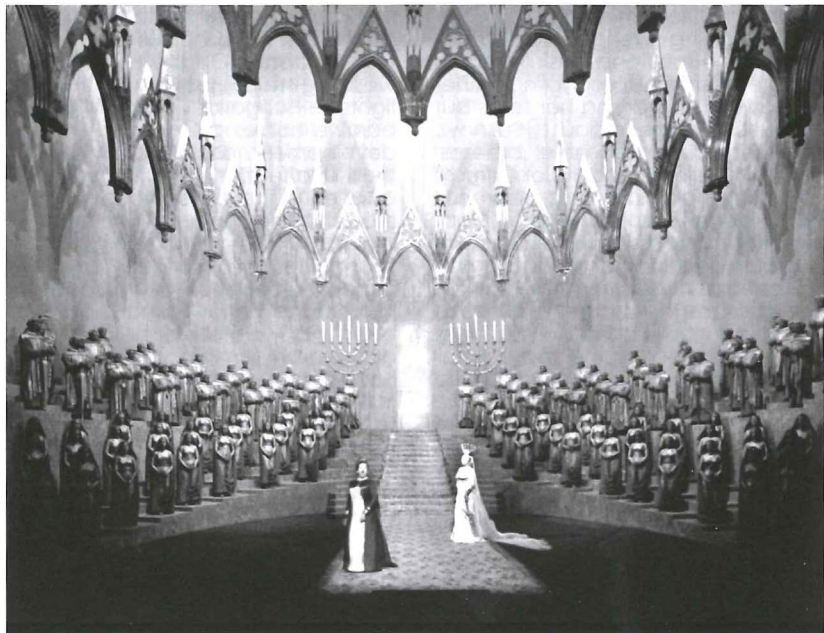
him to turn the contest to his own advantage. Ortrud proposes two ways of regaining the initiative: either they can raise doubts in Elsa's mind, so that she breaks her promise not to ask the forbidden question; or they can cut off a part of the knight's body – a fingertip will suffice. Ortrud tells the agitated Friedrich to calm down, and together they look forward to being avenged. [5] Elsa appears in the solar and blissfully thanks the breezes for not only bringing her her saviour and drying her tears but also for cooling her ardour. [6] But now, borne upon those same breezes, comes the piercing sound of Ortrud's voice complaining that she has never done Elsa any wrong. Captured by compassion, Elsa descends to ground level to admit Ortrud, who has been banished from the court. [7] Ortrud seizes the moment to invoke her heathen gods and call on them to avenge her. As the representative of the Germanic gods that have been profaned by Christianity, she believes that she is in the right even when deceiving others. [8] Elsa enters, and Ortrud thanks her for her forgiveness and for promising to obtain a pardon for Friedrich. But her thanks take the form of a warning that her bridegroom's refusal to answer her questions may itself pose a danger. Although unsettled by this, Elsa invites Ortrud into the castle so that they

may both prepare for the bridal procession. Friedrich emerges from the shadows and rejoices at the imminent downfall of his mortal enemy.

[9] As dawn breaks the menfolk of Brabant assemble. [10] The Herald apprises them of Friedrich's banishment and informs them that the unknown knight wishes to be known not as the Duke but as the Protector of Brabant. On the day after his wedding he will leave with them to fight the Hungarians. Four of the Brabantine nobles are unhappy at this development, and Friedrich exploits their disaffection to win them over as allies. [11] The bridal procession approaches the minster. [12] On the steps leading up to the building, Ortrud scandalizes the company by insisting on precedence over Elsa, arguing that the trial by ordeal may have been manipulated for his own ends by the unknown knight, who not only has no name but may also be without honour. Elsa's counterargument to the effect that the hero's actions speak for themselves is refuted with the charge of sorcery. The accused appears in the company of King Henry and puts Ortrud in her place with a withering glance. [13] But as the couple is about to enter the minster, Friedrich confronts them and demands to know the stranger's name and standing. The knight replies that

he is answerable only to Elsa, a response that fills her with dismay. [14] The strained atmosphere and paralysis [15] are eventually allayed by King Henry, who relieves the hero of all obligation towards Friedrich. But the latter whispers in Elsa's ear, telling her that her husband's identity may yet be re-

vealed on her wedding night if, as explained by Ortrud, he uses force. Elsa is again asked to make a choice before the assembled populace. Setting aside her doubts, she reaffirms her love for her bridegroom. To the sound of fanfares, the procession enters the minster.



Act Three

1 Prelude

2 To festive strains, the king and his retinue accompany the newly-wed couple to their bridal chamber. 3 Left alone, the two briefly hymn their mutual happiness before fate pursues its course. 4 While assuring her saviour of her love, Elsa begins by expressing disappointment at not being able to refer to him by name, but then worry and finally mistrust gain the upper hand. In particular, she is afraid that the stranger's secret may spell disaster. 5 The stranger hints at the sacrifice that he has made and the splendour that he has left behind him, a splendour for which Elsa's love must now requite him, but this merely drives her to greater extremes of desperation: fearing that she will be unequal to the demands placed upon her and convinced that sooner or later she will lose him, 6 Elsa asks the fatal and forbidden question. At that very moment Friedrich rushes in, his sword drawn, but the Knight of the Swan strikes him down. He and Elsa then leave independently in order to appear before the king.

7 - 8 The scene changes back to the banks of the Scheldt, where King Henry and the menfolk are preparing to leave for battle. 9 Suddenly the

four Brabantine nobles enter with the dead Friedrich, followed by Elsa, who arrives with her head bowed. Finally they are joined by the Knight of the Swan, who, instead of leading them into battle, levels a twofold charge. Friedrich's clandestine attack on him is easily dealt with, but there can be only one punishment for Elsa's failing: the hero reveals his true identity as Parzival's son, Lohengrin, a knight in the service of the Grail. 10 But having divulged his name, he must now return to the Grail. 11 To the horror of both the crowd and Elsa, the swan returns, 12 and Lohengrin greets it sadly. He bids farewell to Elsa and entrusts her with a horn, a sword and a ring for her brother Gottfried who, although they all thought he was dead, will return in a year's time. Ortrud then rushes up exultantly, announcing that it was she who had turned Gottfried into the very swan that brought Lohengrin to Brabant. Lohengrin prays and in doing so is able to break the spell on Gottfried. Appalled, Ortrud collapses as the young duke steps on to the shore in human form, and the Grail dove now draws Lohengrin away in his boat. To the sound of general lamentation, Elsa sinks lifelessly in her brother's arms.

(Translation: Stewart Spencer)

Lohengrin 1959 – Un festival de grandes voix

C'est en 1958 que Wieland Wagner présenta à Bayreuth sa nouvelle production de *Lohengrin*, opéra dans lequel Wagner voyait encore, peu avant de mourir, son ouvrage le plus triste. S'il eut, au cours de sa carrière, très souvent l'occasion de monter cet opéra – peut-être l'ouvrage wagnérien le plus populaire à côté de *Tannhäuser* – Wieland Wagner n'en monta à Bayreuth qu'une seule production, laquelle non seulement s'inspirait de celle qu'il avait présentée à Hambourg fin 1957, mais en reprenait, de son propre aveu, les composantes principales, légèrement revues pour les besoins du festival: «*Les différences se limitaient à de menues retouches imposées par le contexte particulier du festival*». Ce *Lohengrin* comptait néanmoins parmi les productions les plus fortes visuellement et les plus fascinantes jamais réalisées par Wieland Wagner. Elle se distinguait, en effet, par une extrême rigueur, un côté stylisé conférant à l'ouvrage davantage le caractère d'une tragédie antique que d'un opéra romantique. Certains détails pouvaient rappeler les enluminures médiévales, notamment certaines teintes éclatantes presque saturées, ainsi que quelques éléments plastiques du décor réduits au minimum et, de ce fait, particuliè-

rement saillants. Tout cela restait essentiellement de l'ordre du coloris, car la mise en scène entendait se réferer avant tout à l'esprit des drames antiques d'Eschyle ou d'Euripide. Quelques photos réalisées à l'époque permettent de se faire une idée de la magie et de la force symbolique de cette production qui restera comme l'un des miracles visuels du Nouveau Bayreuth.

Curieusement, *Lohengrin* ne comptait jamais parmi les ouvrages les plus joués à Bayreuth. Entré en 1894, autrement dit relativement tard, au répertoire du festival, *Lohengrin* dut attendre 1959 pour fêter sa cinquantième représentation. Si l'œuvre n'avait, pour cette raison, pas suscité de véritable tradition interprétative, elle avait, en revanche, laissé s'installer un certain nombre de mauvaises habitudes que Wieland Wagner s'employa à combattre par une lecture nouvelle qui remettait au premier plan le noyau spirituel et émotionnel de l'œuvre en imposant une esthétique théâtrale résolument sobre et dépouillée. Une entreprise de dépoussiérage qui, dès le début des années 50, eut un écho retentissant. Dans *Lohengrin*, cette démarche se traduisait de plusieurs manières: pre-

mièrement, elle renonçait à tout naturalisme, à tout bric-à-brac fantastique. Deuxièmement, elle imposait aux solistes comme aux chœurs un jeu scénique d'une économie extrême, chaque geste, chaque mouvement se trouvant savamment pensé et dosé. Troisièmement, enfin, elle tournait ostensiblement le dos à toute velléité de restitution historique, à toute référence nationaliste. W.E. Schäfer résuma fort bien le caractère de cette mise en scène: *«Dans Lohengrin, Wieland Wagner s'est éloigné du théâtre lyrique pour investir le champ de l'oratorio scénique. Qu'il s'agisse des masses chorales, traitées à la manière de statues, du caractère ornemental des décors, du placement presque millimétré des deux couples antagonistes Lohengrin-Elsa et Ortrude-Telramund, l'aspect solennel de la mise en scène indique que le petit fils de Wagner voulut faire de cet opéra non un drame romantique de la rédemption mais un drame religieux en forme d'oratorio.»*

L'espace scénique était organisé autour d'une zone centrale. L'ensemble offrait un demi-cercle, sorte d'amphithéâtre comportant sept rangées, au centre duquel se trouvait un escalier menant à un plateau circulaire rappelant celui d'un orchestre, sur lequel évoluaient les solistes. Pas le moindre élément naturaliste.

Les chœurs, qui occupent dans cet ouvrage une place prédominante, perdent leur fonction active et sont confinés dans un rôle de voix-off chargée de commenter l'action, à la manière du chœur des tragédies grecques antiques. Les masses chorales, disposées de manière symétrique sur les rangées de l'amphithéâtre, n'étaient point divisées en «saxons» et «brabançons», comme l'époque et le lieu dans lesquels se situe l'action l'auraient exigé. Chœurs et solistes chantaient face au public, ce qui, d'un point de vue acoustique, n'était certes pas sans poser de problèmes, mais soulignait le caractère hallucinatoire de certaines scènes collectives. Dans une lettre, Wieland Wagner exprime à ce sujet un point de vue ferme: *«Dans Lohengrin, le chœur est aussi une communauté de personnes croyant aux miracles – Or, les miracles n'apparaissent pas aux mécréants. Les miracles ne sauraient être locaux. Il s'agit de phénomènes spirituels. C'est pourquoi je ne peux pas imaginer que les choristes tournent le dos au public, simplement pour donner à l'apparition du chevalier du Graal un air de vraisemblance.»*

Wieland Wagner expliqua dans un entretien accordé à la presse, juste avant la première, que sa mise en scène évoquait *«le combat du bien et du mal qui anime l'être humain*

(...) *le mystère chrétien investissant le monde des hommes.*» Ces considérations, qui ne sont aujourd'hui pas tout à fait sans risques, Wieland Wagner les relativisa un peu plus loin, invoquant cette fois la problématique de l'artiste: *«un artiste seul au monde et qui doit le rester»*. Lohengrin, ce mystère hors du monde, qui ignore le fracas des champs de bataille, le tumulte des expéditions militaires et la pompe des cérémonies, stupéfia et fascina tant le public que la critique. Au concert de louanges suscité par une mise en scène que certains n'hésitèrent pas à qualifier de géniale, se mêlèrent toutefois quelques voix discordantes reprochant essentiellement à la scène de la chambre nuptiale de confiner au maniérisme, la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* parlant même de *«kitsch de la dévotion»*. Un autre journal déplora, de son côté, *«une sentimentalité difficilement supportable (...) avec des demoiselles d'honneur d'une espièglerie toute factice»*. En 1958, les libertés qu'avait prises Wieland Wagner avec l'œuvre de son grand-père avaient provoqué de sérieux remous: De fait, il avait divisé le deuxième acte en deux parties, supprimant au passage le chœur d'hommes fugué (*«In Fröh'n versammelt uns der Ruf»*). L'année suivante, dont provient le présent enregistrement, le chœur en question fut rétabli. Seule fut maintenue la coupure habi-

tuelle qui, à la fin de l'ouvrage, supprime l'annonce que Lohengrin fait au roi et dans laquelle il est dit que *«les hordes de l'est n'entreront jamais victorieuses sur le sol allemand»*. Ce genre de prophétie guerrière n'avait tout simplement pas sa place dans l'approche hors du temps de Wieland Wagner. S'il lui arrivait d'utiliser l'imagerie romantique, c'était uniquement comme base de départ pour élaborer ses jeux de lumière. *«Les décors sont dominés par un bleu intense rehaussé d'une ardente pointe de violet qui surprend tout d'abord mais s'impose par la suite»* écrivait un journaliste, évoquant l'effet dévastateur produit par les couleurs sur la quasi-totalité du public. D'aucuns y voyaient une reminiscence de la «Nuit de Saint Jean» de la production des *Maîtres Chanteurs* que Wieland Wagner avait réalisée en 1956, d'autres une référence directe à Richard Wagner qui, évoquant la musique de Lohengrin, parlait d' *«éthères célestes d'un bleu éclatant»*, tandis que d'autres encore pensaient à la formule célèbre de Thomas Mann qui percevait dans l'œuvre une «beauté bleu-argent». Certains songeaient même à Nietzsche, qui avait, un jour, fait ce commentaire laconique: *«Il y a dans Lohengrin beaucoup de musique bleue.»*

Bleu, rouge, or et argent – ces cou-

leurs dominaient la scène et envoûtaient les spectateurs. Plusieurs correspondants firent des commentaires ironiques sur les « robes bleu-ciel » tout à fait appropriées et très en vogue des ouvreuses. Si Wieland Wagner avait banni bon nombre d'habitudes propres à l'art lyrique, il ne renonça pas à représenter « *le miracle inouï et inconcevable* » de l'arrivée de Lohengrin et du cygne ainsi que l'apparition finale de la colombe du Graal. Le cygne, « *statue de bronze stylisée* », « *vaisseau viking d'argent massif* » surgit « *tel un mirage d'une splendeur supra-terrestre* », tout en étant jugé « *trop grossier* », tandis que la colombe du Graal fut plutôt mal accueillie, car « *ressemblant trop à une fusée spatiale* » et rappelant quelque « *aigle héraldique* ». Le cygne, si souvent tourné en ridicule, avait été conçu par un artiste aussi renommé qu'Éwald Mataré, l'un des professeurs de Joseph Beuys. La *Frankfurter Allgemeine Zeitung* le prit pour cible, prétendant qu'il avait l'allure d'un « *gros canard de bain* », ajoutant que la colombe ressemblait, quant à elle, au « *volatile figurant sur les pièces de deux Mark* ». La *Bayerische Rundschau* trouva les deux accessoires « *de qualité douteuse* » – tant « *le cygne informe et trapu* » que la « *colombe semblable à l'aigle du Reich* ».

Les réserves émises ne portaient, tout

bien considéré, que sur des points de détail. Cette production de *Lohengrin* reçut, dans l'ensemble, un accueil très favorable et fut perçue comme une référence dans la mesure où Wieland Wagner avait su « *rendre au drame son intériorité* » et faire du théâtre un espace quasi-sacré. La « *gymnastique héroïque* », telle que Wieland Wagner désignait la gestique maladroite des temps passés, faisait place à une chorégraphie fort élaborée, les autres mauvaises habitudes théâtrales ayant été chassées au prix d'un long réapprentissage et d'une approche nouvelle du jeu d'ensemble. Ce fut un immense succès et des ovations sans fin. « *Le caractère novateur de la mise en scène tenait bien plus au sens donné à l'ouvrage qu'aux moyens scéniques mis en œuvre.* » Les débats de fond et les violentes polémiques, qui étaient le lot habituel des éditions précédentes, n'avaient plus cours. « *Le temps où l'on attendait chaque année du Festival de Bayreuth qu'il livre sa révolution en matière de mise en scène, est fini. ... Le travail accompli s'est déplacé de l'élaboration d'un style nouveau vers l'approfondissement et l'affinement de l'interprétation musicale* » (*Rottenburger Anzeiger*, 26 juillet 1958). Cette tendance, que le critique avait si bien perçue, occasionna, en 1959, un « *festival de grandes voix* » et un bref débat sur l'ave-

nir du festival. 1959 fut, dans l'encore jeune Nouveau Bayreuth, une année particulière: Pour la première fois, en effet, la *Tétralogie*, œuvre-phare de Wagner, ne figurait pas au programme. Et Wieland Wagner avait achevé, avec *Le Vaisseau fantôme*, de revisiter le répertoire du festival. Des voix s'élevèrent, se demandant si le moment n'était pas enfin venu de permettre aux chanteurs qui, eux, changeaient chaque année, de travailler avec d'autres metteurs en scène. Certains préconisèrent ainsi que les frères Wagner abandonnent leur monopole alterné en matière de mise en scène, considérant que le festival avait besoin de sang neuf. Aussi, les noms de Günther Rennert, Walter Felsenstein et Luchino Visconti furent-ils avancés. Les frères Wagner restèrent sourds à ces suggestions. Lors d'une conférence de presse, Wieland Wagner expliqua d'ailleurs que si le festival devait bien rester «un atelier au sens où Richard Wagner l'entendait», il n'avait, en revanche, point vocation à devenir un «théâtre expérimental». La reprise de *Lohengrin* en 1959 rétablit «la continuité musicale du deuxième acte» tout en accordant aux solistes davantage de liberté sur le plan scénique. Dans l'ensemble, cependant, la mise en scène demeurait fidèle à sa forme originale: «L'œil et l'oreille du spectateur sont comme ensorcelés – le triomphe reprit une

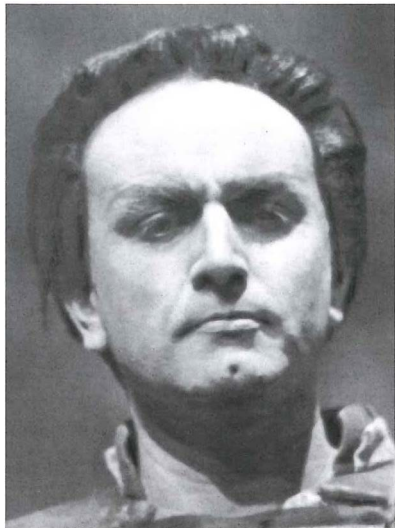
forme inouïe». Si, en 1958, une galerie dominait l'espace au premier tableau du deuxième acte, celle-ci se trouvait à présent rejetée «à l'arrière-plan, derrière le vaste escalier central». Ce nouvel agencement permettait aux scènes de s'enchaîner harmonieusement et contribuait à rendre «l'atmosphère matinale» que Richard Wagner avait su peindre de manière si nuancée. À vrai dire, Elsa, lors du duo avec Ortrude, apparut sur la galerie, tout au fond de la scène, «ressemblant, sous l'effet du faisceau lumineux, à quelque madone nocturne», ce qui, pour certains commentateurs, outrepassait «les limites du bon goût».

Les innovations les plus importantes concernaient en fait la distribution. Dans la fosse, officiait pour la première fois le chef d'orchestre croate Lovro von Matačić, que Wieland Wagner connaissait pour avoir travaillé à ses côtés dans *Rienzi* à Stuttgart (1957). «Sa lecture de *Lohengrin* fut, de bout en bout, d'une élégance exemplaire – dans le choix des tempi et des nuances, le suprême dosage du son. Matačić trouve un équilibre idéal entre fougue et sens du style» (*Fränkische Presse*, Bayreuth 28 juillet 1959). Il fit à Bayreuth «des débuts fracassants.» «Matačić est un musicien d'exception, un accompagnateur subtil, un homme qui aime les con-

trastes, sait traduire les plus infimes nuances et créer une atmosphère. L'éclatant prélude du troisième acte était renversant» (*Westfälisches Tageblatt*, 29 juillet 1959). «Il dirige ce Wagner là avec une brillance chevaleresque, une solennité noble, une intensité dramatique et une ardeur subtile délivrant une gamme infinie de nuances dans les couleurs et les tempi» (*Schweinfurter Tagesblatt*).

Les solistes, qu'ils fussent nouveaux ou déjà connus, suscitèrent des commentaires tout aussi dithyrambiques. Sándor Kónya, Lohengrin idéal tant vocalement que scéniquement, fit l'unanimité: «... sa voix brille comme l'or de son armure» «... d'une radieuse splendeur - chevalier tout d'or vêtu, doté d'une voix de ténor belcantiste elle-même d'or... », «... le héros acclamé de tous...». «Noblesse du maintien et des gestes à laquelle s'ajoute une voix belcantiste irradiante de lyrisme, rayonnante d'héroïsme.» Il «dépassa encore sa remarquable performance de l'an passé.» Elisabeth Grümmer, qui interprétait le rôle d'Elsa, apparut aux critiques comme «formidablement habitée», «enthousiasmante tant par sa façon de déployer sa voix ample et puissante que par son jeu scénique», «conservant en toutes circonstances la même ferveur vocale», «suprêmement lyrique, d'une ardente féminité»,

«parfaite tant sur le plan vocal que théâtral». L'Ortrude de Rita Gorr fut l'objet d'éloges tout aussi vifs; «vocalement et scéniquement d'une noirceur à la fois fatale et sinistre». «Elle confirma la forte impression qu'elle avait produite l'an passé dans le rôle de Fricka. Le caractère démoniaque



du personnage ... s'exprime de manière impavide à travers une voix immense, d'une grande sûreté» (*Fränkische Presse*). A ses côtés, se trouvait



de nouveau Ernest Blanc, conférant au personnage tragique de Telramund *«une sombre intensité»*. Évoquant le Héraut d'Eberhard Waechter, un journaliste écrivit qu'*«il n'y avait pas la moindre critique à formuler sur sa royale prestance, son chant d'une juvénile et héroïque fraîcheur»*. Compte tenu du fait que Franz Crass avait chanté le Roi Henri à la suite de Theo Adam, son nom se trouve hélas

rarement cité. Il est simplement fait une fois référence à son *«imposante prestation vocale»*. Il ne fait toutefois pas le moindre doute qu'il compléta remarquablement cette éblouissante distribution. La production de Wieland Wagner demeura au répertoire du festival, avec un succès constant, jusqu'en 1962.

L'action

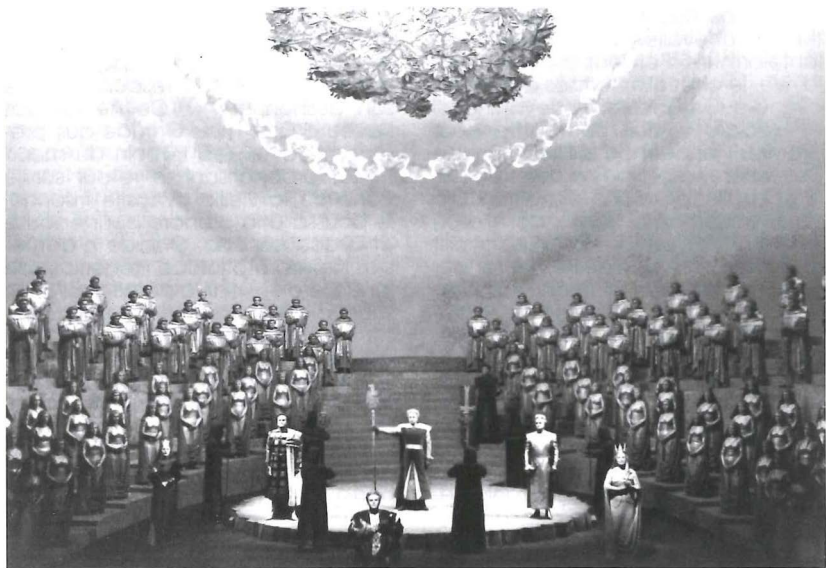
❶ Prélude

Premier acte

Anvers, pendant la première moitié du Xe siècle. ❷ Alors qu'il passe ses troupes en revue, le roi Henri l'Oiseleur s'assure du soutien du Brabant dans la guerre menée contre la Hongrie pour défendre le Reich allemand. Mais il doit tout d'abord rendre un jugement sur les rives de l'Escaut: ❸ En effet, le comte Frédéric de Telramund accuse Elsa, fille du défunt duc de Brabant, du meurtre de son propre frère, crime qu'elle lui aurait, par ailleurs, avoué. Frédéric, dont le duc avait fait le tuteur d'Elsa, renonça à la main de celle-ci pour épouser Ortrude, fille de Radbod, prince de Frise dont la dynastie commanda jadis le régiment du Brabant. Telramund exige, par conséquent, d'être fait duc, accusant de surcroît Elsa d'avoir tué

son frère pour usurper la couronne et régner avec un amant dont elle cache l'existence. L'on fait venir Elsa. [4] Lorsqu'elle se présente, son attitude empreinte d'innocence et de tristesse, ainsi que son absence de réaction face à l'accusation portée contre elle, plongent le roi et l'assemblée des hommes dans un profond désarroi. [5] Un jour qu'elle priait, lui apparut en songe un chevalier en lequel

elle a depuis une foi absolue. Frédéric croit y reconnaître la flamme qu'elle éprouve pour l'amant supposé et exige qu'elle soit châtiée. Elsa et Frédéric sont soumis au jugement de dieu, seul recours dont dispose le roi pour clarifier la situation. [6] Interrogée par le roi, Elsa est incapable de nommer un chevalier disposé à combattre en son nom contre Frédéric. L'annonce faite par Elsa selon



laquelle celui qui combattra et vaincra en son nom se verra offrir sa main et la couronne ducale ne rencontre aucun écho auprès des nobles brabançons. [7] À midi, le héraut fait demander dans tout le pays quel homme est prêt à combattre au nom d'Elsa. Personne ne se porte candidat. Priant le ciel, Elsa obtient du roi qu'un deuxième appel soit lancé. Le miracle se produit: Tirée par un cygne sauvage, s'approche sur le fleuve une nacelle dans laquelle se tient un chevalier vêtu d'une étincelante armure d'argent. [8] Parvenu sur la rive, le chevalier fait ses adieux au cygne puis se prosterne devant le roi et déclare vouloir combattre pour prouver l'innocence d'Elsa. Comme Elsa réitère sa promesse de mariage, le chevalier pose une condition: Elle ne devra jamais lui demander ni d'où il vient ni quel est son nom. Elsa ayant prêté serment de fidélité, l'étranger fait sa déclaration d'amour. [9] Il avertit Frédéric de l'imminence de sa défaite devant le jugement de dieu. Frédéric reste sourd aux injonctions de ses partisans qui veulent le dissuader de combattre. Le champ du duel est délimité. [10] Le héraut rappelle les règles à respecter, [11] le roi appelle à la prière et l'assemblée des hommes exprime sa foi inébranlable. [12] Le combat est bref: le chevalier inconnu tient le comte Frédéric à sa merci mais lui laisse la vie sauve. Elsa,

le roi et le peuple acclament le vainqueur envoyé de dieu auquel revient la couronne ducale.

Deuxième acte

[1] Prélude orchestral

[2] Il fait nuit dans la forteresse d'Anvers. Tandis que la fête bat son plein dans le palais, Frédéric et Ortrude, désormais proscrits, sont assis sur les marches de la cathédrale. Le refus d'Ortrude de quitter la ville provoque la fureur et le désespoir de Frédéric: Elle seule est responsable de son déshonneur. [3] Ce ne fut pas l'aveu d'Elsa, mais Ortrude qui, prétendant avoir été témoin du meurtre et prophétisant le retour sur le trône de la vieille dynastie frisonne, le poussa à la prendre pour épouse et à accuser Elsa. Ortrude n'admet pas l'interprétation de Frédéric selon laquelle dieu, par la défaite qu'il dut subir, la déshonora en la faisant passer pour une affabulatrice. [4] Elle regagne la confiance de Frédéric en lui faisant comprendre que l'interdiction faite par le chevalier vainqueur à sa future épouse de le questionner sur son identité, fait partie de l'enchantement grâce auquel il remporta le combat. Ortrude voit deux moyens de renverser la situation: instiller le doute dans l'esprit d'Elsa pour la pousser à poser la question inter

dite, ou infliger une blessure, fût-elle bénigne, au chevalier. Ortrude exhorte Frédéric de nouveau galvanisé à garder la tête froide, lui assurant qu'il pourront bientôt tous deux se venger.

[5] Elsa apparaît sur le balcon, comblée de bonheur, rendant grâce à la brise qui amena le chevalier providentiel, sécha ses larmes et modère son ardeur amoureuse. [6] Mais cette même brise fait maintenant parvenir aux oreilles d'Elsa la voix et la plainte lancinante d'Ortrude qui affirme n'avoir jamais fait le moindre mal. Saisie de pitié, Elsa descend rejoindre Ortrude pour l'accueillir dans la cour dont l'accès lui est interdit. [7] Moment que choisit Ortrude pour proférer de sauvages imprécations. Invoquant les divinités païennes germaniques bannies par le christianisme, Ortrude voit dans sa fausseté une vraie légitimité. [8] Elle remercie Elsa pour le pardon et la clémence qu'elle promet d'obtenir pour Frédéric, la mettant, au passage, en garde contre les périls que cache l'interdiction de questionner prononcée par son futur époux. Malgré quelque hésitation, Elsa fait entrer Ortrude dans ses appartements afin de se parer ensemble de bijoux pour la noce. Frédéric sort de l'ombre, se réjouissant de la chute prochaine de son ennemi mortel.

[9] À l'aube, des nobles et des bourgeois brabançons se rassemblent. [10] Le héraut leur annonce le bannisse-

ment de Frédéric et la nomination du chevalier inconnu, non pas au rang de duc mais de protecteur du Brabant. Celui-ci veut les emmener, dès le lendemain des noces, partir combattre les Hongrois. Frédéric, l'air de rien, joue du courroux de quatre nobles brabançons pour s'en faire des alliés. [11] Alors que le cortège nuptial s'approche, [12] Ortrude provoque un scandale sur les marches de la cathédrale: Ce n'est pas à Elsa mais à elle que revient la préséance, car le jugement de dieu fut faussé par une personne dépourvue de nom voire d'honneur. Face à l'accusation de sorcellerie d'Ortrude, Elsa répond que les actes du héros parlent d'eux-mêmes. Le chevalier mis en cause apparaît aux cotés du roi et fait reculer Ortrude d'un regard impavide. [13] Alors que le couple nuptial s'apprête à entrer dans la cathédrale, Frédéric s'interpose au péril de sa vie et exhorte son adversaire du duel à révéler son nom, son rang et ses mérites. Le chevalier apostrophé réplique que seule Elsa serait en droit d'exiger une réponse, ce qui la plonge dans un profond désarroi. [14] Pour dissiper la consternation et la tension qui s'est installée, [15] le roi dispense le héros de répondre aux questions de Frédéric. Mais celui-ci glisse à l'oreille d'Elsa que la nuit de noces pourrait lui permettre de découvrir l'identité de son époux, pour peu qu'il ait re-

cours à la force comme le lui a révélé Ortrude. Alors que son époux lui redemande devant tous si elle souhaite lui poser la question, Elsa met son amour au-dessus de ses doutes. Le cortège nuptial entre dans la cathédrale au son des fanfares.

Troisième acte

[1] Prélude

[2] Sur une musique éclatante, le roi et sa suite accompagnent dans leur chambre les jeunes mariés. [3] Les deux époux goûtent un court instant leur bonheur, avant d'être rattrapés par le destin. [4] Alors qu'elle exprime une nouvelle fois son amour, Elsa déplore de ne pouvoir appeler son époux par son nom. Puis surgit la crainte et finalement le soupçon que le secret cache quelque mal. [5] Le précepte selon lequel l'amour d'Elsa ne doit pas être soumis à de dures épreuves mais être un émerveillement, pousse Elsa aux dernières extrémités: Par crainte de ne pas être à la hauteur de cette exigence et de perdre son époux tôt ou tard, [6] Elsa finit par poser la question fatale. Le chevalier au cygne abat d'un coup d'épée Frédéric qui se ruait sur lui. Elsa et le chevalier se séparent pour se présenter devant le roi.

[7] - [8] De nouveau sur les rives de l'Escaut, le roi et ses troupes s'ap-

prêtent à partir au combat. [9] Soudain, apparaissent les quatre nobles brabançons portant la dépouille de Frédéric. Elsa s'approche la tête basse, suivie de son époux qui, au lieu de partir combattre les Hongrois, dépose une double plainte. L'agression de Frédéric est vite jugée, mais la faute d'Elsa ne peut, elle, être sanctionnée que d'une seule manière: par la réponse de son époux qui se présente comme Lohengrin, chevalier du Graal et fils de Parzival. [10] Après avoir dévoilé son identité, Lohengrin n'a d'autre choix que de regagner la confrérie du Graal. [11] Elsa et la foule voient, épouvantées, le cygne s'approcher, [12] salué tristement par Lohengrin. Ce dernier fait ses adieux à Elsa en lui remettant le cor, l'épée et l'anneau qui devront être rendus au frère Godefroi que l'on croyait mort et qui doit réapparaître dans un délai d'un an. Ortrude surgit triomphante et annonce que le cygne qui a conduit Lohengrin à Brabant n'est autre que Godefroi auquel elle a jeté un sort. Lohengrin rompt le charme par une prière. Sous les yeux d'Ortrude qui s'effondre, le jeune duc recouvre forme humaine. La colombe du Graal emmène au loin la nacelle dans laquelle Lohengrin a repris place. À la consternation générale, Elsa expire dans les bras de son frère.

(Traduction: Hugues Mousseau)

Richard Wagner – Ur und Erstaufführungen in Bayreuth
First Performances and First Performances in Bayreuth
Créations et Premières à Bayreuth

1876 Der Ring des Nibelungen
(Das Rheingold – EA, Die Walküre – EA, Siegfried UA, Götterdämmerung UA)
1882 Parsifal – UA
1886 Tristan und Isolde – EA
1888 Die Meistersinger von Nürnberg – EA
1891 Tannhäuser – EA
1894 Lohengrin – EA
1901 Der fliegende Holländer – EA

Herausgegeben von den Bayreuther Festspielen
Originalaufnahme des Bayerischen Rundfunks 

Aufnahmeleitung · Recording Supervision: N.N.

Toningenieur · Recording Engineer: N.N.

Digital Remastering:  **RAILROAD TRACKS** GMBH www.railroad-tracks.de

Für diese Veröffentlichung wurde der Original-Bandmitschnitt des Bayerischen Rundfunks verwendet. Klanglich schrille Präsenzen der Stimmen wurden abgemildert, Bandrauschen und technische Störungen wie Klicks und Knacker mit Sonic Solutions entfernt. Noch vorhandene Geräusche wie Husten und Räuspern sind Teil der Liveaufführung und auch als solche erhalten geblieben.

Alle klanglichen Veränderungen sind nach mehrmaligen Tests mit der Leitung der Bayreuther Festspiele und ORFEO abgeklärt worden.

The original tapes from Bavarian Radio were used for this release. Overload distortion in the voices has been equalized. Tape noise and dropout, as well as clicks and crackles, have been removed by Sonic Solutions. Other sounds such as coughing and throat clearing are part of the live performance and have been retained as such. Following repeated tests, all these changes have been cleared with the Director of the Bayreuth Festival and ORFEO.

Artistic Supervision: Dieter Fuoß

Redaktion · Literary Editing: Christiane Delank

Fotos: Archiv der Bayreuther Festspiele

Cover-Design: Atelier Langenfass, Ismaning

© © 2006 ORFEO International Music GmbH · Trademark(s) Registered 

DISKOGRAPHIE BAYREUTHER FESTSPIELE

- | | | |
|------|---|-----------|
| 1951 | Beethoven · 9. Symphonie
Schwarzkopf · Höngen · Hopf · Edelmann
Furtwängler | C 754 081 |
| 1952 | Tristan und Isolde; Mödl · Vinay · Malaniuk
Hotter · Weber; Karajan | C 603 033 |
| 1953 | Der Ring des Nibelungen; Varnay · Resnik
Malaniuk · Illosvay · Hotter · Windgassen
Vinay · Neidlinger · Greindl · Uhde · Weber
Kuën · Witte; Krauss | C.809 113 |
| 1955 | Tannhäuser; Brouwenstijn · Windgassen
Fischer-Dieskau · Greindl; Cluytens | C 643 043 |
| 1955 | Der fliegende Holländer; Varnay · Uhde
Weber · Windgassen; Knappertsbusch | C 692 092 |
| 1956 | Der Ring des Nibelungen; Varnay · Brouwenstijn
Madeira · Milinkovic · Hotter · Windgassen
Suthaus · Neidlinger · Greindl · Uhde · Mill
Kuën · Traxel; Knappertsbusch | C 660 513 |
| 1961 | Tannhäuser; de los Angeles · Bumbry · Windgassen
Fischer-Dieskau · Greindl; Sawallisch | C 888 143 |
| 1964 | Parsifal; Vickers · Ericson · Stewart
Hotter · Neidlinger; Knappertsbusch | C 690 074 |
| 1968 | Die Meistersinger von Nürnberg; Jones, Martin
Adam · Kmentt · Hemsley · Esser · Ridderbusch; Böhm | C 753 084 |



C 691 063 D

ORFEO D'OR

Richard Wagner
BAYREUTHER
FESTSPIELE
LIVE



Live Recording
4. August 1959

ORFEO

Wagner Lohengrin

Kónya · Grümmer · Gorr
Blanc · Crass · Waechter

Lovro von Matačić

