

TESTAMENT

booklet note

English

SBT4 1455

Parsifal at the Royal Opera, 1959

Wagner's last music-drama, *Parsifal*, was performed at Covent Garden for the first time after the Second World War in 1951, conducted by the Music Director Karl Rankl, and with Kirsten Flagstad as Kundry and Ludwig Weber as Gurnemanz, among a distinguished but not invariably suitable cast, and in the same production as its first performance in the house, in 1914. It is worth remembering that in the late forties there was no recording of the complete work available, though there had been substantial excerpts, including an almost complete Act III, under the great *Parsifal* conductor Karl Muck, that had been in the catalogue since 1928. Nonetheless, the opera still had a reputation, separate from Wagner's other works, of being pretentious, religiose and above all, slow. Then in 1952 Decca published a complete recording made at performances given the year before at the re-opening of the Bayreuth Festival under Hans Knappertsbusch, the successor to Muck as *Parsifal*-conductor-in-chief: he conducted it 55 times in Bayreuth between 1951 and 1964, the year before he died. That recording made an immense impression, partly because the sound was so staggering, the acoustics of the Festspielhaus having been caught wonderfully well by the Decca recording crew and partly because, listened to at home, and with the text in the booklet that Decca sold separately, *Parsifal* revealed itself to many sceptics as a work of overwhelming beauty, depth and humanity. It had long been revered by musicians, especially composers – and particularly composers who were in general opposed to Wagner and all he stood for, such as Debussy and Stravinsky – for its breathtakingly original orchestration and its harmonic boldness. But these were now revealed as being in the service of what *The Record Guide* described as "Wagner's last, strangest and deepest thoughts".

Even so, it was not revived at Covent Garden until 1959, and then in a new production by Herbert Graf, and with sets by the Mannheim designer Paul Walter which were clearly indebted to the revolutionary innovations that Wieland Wagner had made in Bayreuth from 1951 onwards, and which had such a profound effect on the operatic world, and not only in productions of Wagner. The main impression was of a drastic simplification of what was seen on stage – it was atmosphere rather than naturalism that was to be aimed for – and a reduction in the amount of movement, especially gesticulation, which was regarded as necessary for the singers to make their points.

This 'New Bayreuth' style seeped into Wagner stagings at Covent Garden rather half-heartedly during the 1950s, and this *Parsifal* production was as radical as anything that had yet been seen there. Reviews were mixed, most reviewers feeling that Walter had fallen between stools, and that while it was a good idea, in this work in particular, to eschew 'Naturalism', Walter hadn't found an acceptable alternative. The critic of the *Daily Mail* thought that "the forest trees in Act III were more like supports for Hungerford Bridge", and other reviewers reached for similarly far-flung analogies. The dominating feature of almost all Wieland Wagner's productions – a raised

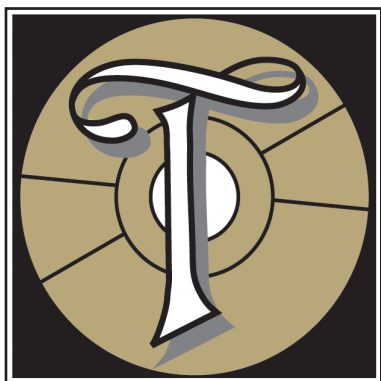
circular platform on which most of the action took place – was compared, in its modified Covent Garden version, to various kinds of cheese, to a crumpet, a saucer and so on.

About the musical aspect of the performance opinion was more positive, though still mixed. This was Rudolf Kempe's first *Parsifal*, and he returned to conduct it in two subsequent revivals, in 1960 and 1966. It was a role-début for Jon Vickers, then making a huge name for himself world-wide as the Heldentenor we had been waiting for. Unfortunately, he was so much in demand that he had insufficient time to learn the role for the first six performances out of the run of eight, but he did sing the last two, to tremendous acclaim; the role would go on to become one of his greatest and most frequently performed (there are two commercially available recordings of him as Parsifal: one from Bayreuth in 1964, Knappertsbusch's last ever, and one from Covent Garden in 1971 under Reginald Goodall, who originally coached him in the part).

Karl Liebl, who took over the first six performances, was received with reviews that varied between damning with faint praise and praising with faint damns. Critics were hard on his acting, in particular. Listening to him now one can only feel nostalgic about a time when a performance of such musicality was looked on so coolly. He turned 44 during the run of these performances, having been a schoolmaster until 1950, when he began his operatic career in Regensburg. He fairly rapidly moved from light tenor roles to the heavier Wagner parts, singing Tristan, Siegmund, Siegfried, etc., at the New York Metropolitan, continuing his career until 1968. His voice is not distinctive, but he has staying power and intelligence, and he does what few singers of Parsifal can, which is to make something out of his small but decisive contribution to Act I.

An important début in this production was Gerda Lammers in the difficult role of Kundry, temptress and penitent – she has to be equally convincing in both capacities. Lammers, who was born in 1915, the same year as Liebl, was mainly a concert singer until 1955, and it was in 1957 that she created a sensation at Covent Garden when she stepped in at the last moment as Elektra, replacing an indisposed Christel Goltz, accompanied by Kempe. That made her name, and she went on from there to sing many heroic parts, including Isolde, but almost all of them in Kassel, where she was a member of the company until 1969. Though she appeared world-wide, she never had a big reputation, and so far as one can judge that may be due to some unpredictability in her singing. In this performance – her first as Kundry – some impressively intense things, and some beautiful ones, alternate with brief passages where she sounds inappropriately girlish, one thing that Kundry never is: whether as the ultimate would-be seductress in Act II, or the grovelling servant of the Grail in Act I, or vainly attempting to defy Klingsor in the first scene of Act II, she is an old hand, indeed has been going through these cycles for centuries. Wildness seems to have been Lammers's thing, and as she loses the initiative to Parsifal in the later stretches of Act II she is superb.

Reviewers were united in praise of Eberhard Waechter's Amfortas, though some felt him to be too young. That again was a mainly visual problem. Listening to him, I am



TESTAMENT

booklet note

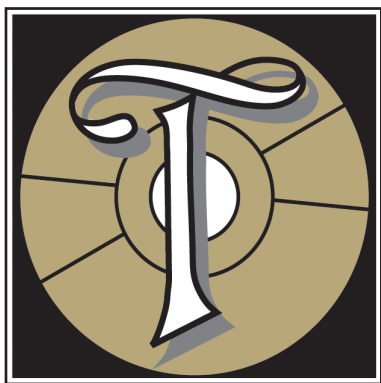
English

overwhelmed by the full-bodied singing, the detailed but wholly unfussy approach to the words, which are so important but so often served up in a merely generalised way, and I am impressed by the manner in which he contrives to convey the agony and the anguish of Amfortas without hamming, and without producing far too much noise for one who is supposed to be so unhealthy. This is, without reservation, great singing and a definitive reading of this very tricky role. Gottlob Frick, too, earned unstinting praise, and deserved it – how many Wagner performances at Covent Garden he saved with the magnificence of his singing and his simple, intelligent acting! It is possible to make even more of the role of Gurnemanz than Frick does, as Ludwig Weber and Hans Hotter showed, but no-one has been so reliable and had a voice which combined such strength and warmth. Now that we live securely in the age of surtitles no-one complains any longer that Gurnemanz is a bore – as soon as you know exactly what he is singing you hang on every note – but they certainly used to, and there was astonishment at how invigorating Frick's reading of the part was. Otakar Kraus received moderate praise as Klingsor, and deserved at least that. The Flower-maidens were found to be lovely, the knights of the Grail adequate. Apparently boys from the choir of St Margaret's Westminster were positioned in the dome, as Wagner wanted, but were hardly audible.

Opinions differed, too, about Kempe. In general he was regarded extremely warmly by the press and the English

public in Wagner and Richard Strauss, though there were dissenting voices. Hans Keller described the *Ring* which Kempe conducted annually in the mid to late 1950s at Covent Garden as "the annual emasculation". There is no question that Kempe's approach and his distinction were to conduct Wagner lyrically, to be sparing with climaxes, to revel in orchestral detail (his professional life had begun when he played the oboe in Leipzig under Furtwängler), and to nurture his singers. He was, in those respects, at the opposite end of the spectrum from Knappertsbusch, whose Bayreuth performances were taken by many people as definitive: broad, monumental, with huge climaxes looming from afar, and merciless to singers in any difficulty. Yet Kempe was also criticised for slow tempi, by, for example, Desmond Shawe-Taylor in the *Sunday Times*, who complained that Act I had seemed endless, because it was lacking in its great clinching climaxes. Others felt that there wasn't enough noise coming from the pit. But on disc that is hardly likely to be a problem. The climaxes – for instance, the Transformation music in Acts I and III, the crowning of Parsifal in Act III – may not stun as they do under Knappertsbusch, but they are still powerful, detailed, and mainly very finely played. This may not be the most overwhelming performance of *Parsifal*, but there are few that rival it in its warm humanity, a cardinal quality of this last masterwork, which is often overlooked by performers and by spectator-listeners.

© Michael Tanner, 2010



SBT4 1455

Parsifal 1959 an der Royal Opera

Die erste Nachkriegsaufführung des *Parsifal* an Covent Garden fand 1951 statt. Richard Wagners letztes Musikdrama kam damals unter der musikalischen Leitung von Karl Rankl auf die Bühne, wo neben Kirsten Flagstad als Kundry und Ludwig Weber als Gurnemanz eine ausgezeichnete, nicht aber durchweg geeignete Sängerriege dieselbe Inszenierung präsentierte, die man in dem Hause schon 1914 hatte erleben können. Man sollte sich erinnern, dass es in den späten vierziger Jahren noch keine Gesamtaufnahme des Werkes gab. Allerdings war seit 1928 eine ausschnittsweise Produktion des großen *Parsifal*-Dirigenten Karl Muck erhältlich, die außer anderen wichtigen Teilen auch einen fast kompletten dritten Akt enthielt. Dessen ungeachtet galt diese Oper – anders als die andern Werke Wagners – noch immer als manieriert, frömmelnd und vor allem: langsam.

Dann aber veröffentlichte Decca 1952 eine Gesamtaufnahme, die im Vorjahr während der Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele entstanden war. Am Pult stand Hans Knappertsbusch, der als Nachfolger Mucks zum wichtigsten *Parsifal*-Dirigenten des Hauses aufgerückt war: Noch ein Jahr vor seinem Tode leitete er die Aufführung des Werkes, von dem er in Bayreuth schließlich zwischen 1951 und 1964 insgesamt fünfundsünfzig Vorstellungen gegeben hatte. Die Aufnahme machte einen enormen Eindruck. Das lag zum einen an dem gigantischen Klang und der Akustik des Festspielhauses, die das Decca-Team so wunderbar eingefangen hatte, zum andern aber auch daran, dass sich dieser *Parsifal* – wenn man ihn denn daheim hörte und den gesungenen Text in dem separat vertriebenen Beiheft verfolgte – vielen Skeptikern als ein Werk von überwältigender Schönheit, Tiefe und Menschlichkeit offenbarte. Musiker und Komponisten hatten ihn schon seit langem wegen seiner atemberaubend originellen Orchestration und harmonischen Kühnheit verehrt, und zwar vor allem auch solche Komponisten wie Claude Debussy und Igor Strawinsky, die sonst generell gegen alles opponierten, wofür der Name Wagner stand. Jetzt zeigte sich, dass diese vielbeachteten Merkmale im Dienste der »letzten, merkwürdigsten und tiefsten« Gedanken Wagners stehen, wie das *The Record Guide* apostrophierte.

An Covent Garden kam das Werk dennoch erst wieder 1959 heraus, jetzt in einer neuen Produktion von Herbert Graf und den Bühnenbildnern des Mannheimer Künstlers Paul Walter, der sich eindeutig den revolutionären Neuerungen verpflichtet fühlte, mit denen Wieland Wagner seit 1951 in Bayreuth begonnen hatte und die die Opernwelt nicht nur bei Wagner-Inszenierungen tiefgreifend beeinflussen sollten.

Der hauptsächliche Eindruck war der einer drastischen Vereinfachung der Bühne, die mehr auf Atmosphäre denn naturalistische Darstellungen abzielte, sowie eine Verminderung der Bewegungen und vor allem der sängerischen Gesten, die man zur Vermittlung ihrer jeweiligen Aussagen für erforderlich hielt.

Dieser Stil des »neuen Bayreuth« schlug sich während der fünfziger Jahre nur sehr halbherzig in den Wagner-Inszenierungen von Covent Garden nieder, weshalb denn

TESTAMENT

booklet note

German

auch der *Parsifal* von 1959 das Radikalste war, was man dort bis dahin hatte sehen können. Die Kritiken waren gemischt. Die meisten Kritiker waren der Ansicht, Walter habe sich zwischen die Stühle gesetzt: Obgleich es eine gute Idee gewesen sei, vor allem in diesem Werke auf »Naturalismus« zu verzichten, habe der Bühnenbildner dennoch keine annehmbare Alternative gefunden. Der Kritiker der *Daily Mail* verglich die Bäume des Waldes im dritten Akt mit den Stützen der Hungerford Bridge [Londoner Eisenbahnbrücke über die Themse zum Kopfbahnhof »Charing Cross«, Anm. des Übersetzers], und seine Kollegen bemühten ähnlich hergeholt Analogien. Das beherrschende Kennzeichen aller Wieland Wagner-Produktionen – die erhabene, kreisrunde Plattform, auf der sich der größte Teil der Handlung ereignet – hatte man für Covent Garden etwas abgewandelt. Die Berichterstatter fühlten sich dabei freilich an verschiedene Käsesorten, einen Teekuchen, eine Untertasse und anderes erinnert.

Zur musikalischen Seite der Aufführung äußerte man sich vorteilhafter, wenngleich ebenfalls durchwachsen. Rudolf Kempe dirigierte damals seinen ersten *Parsifal* (zwei Wiederaufführungen sollten in den Jahren 1960 und 1966 folgen). Außerdem war es das Rollendebüt von Jon Vickers, der damals zu dem Heldenenor aufstieg, den die Welt erwartet hatte. Leider war er so gefragt, dass er in den ersten der geplanten acht Vorstellungen seine Partie noch nicht hatte lernen können. Erst in den beiden letzten Aufführungen war er soweit, und er errang einen gewaltigen Erfolg. *Parsifal* wurde seine größte und meistgespielte Rolle, von der er auch zwei kommerzielle Aufnahmen hinterlassen hat: In Bayreuth dirigierte 1964 Hans Knappertsbusch (ein letztes Mal), und an Covent Garden sang er 1971 unter Reginald Goodall, mit dem er die Partie ursprünglich einstudiert hatte.

In den ersten sechs Vorstellungen des Jahres 1959 war Karl Liebl als *Parsifal* zu hören. Die Kritiker bedachten ihn mit Worten, die zwischen dezent lobendem Tadel und dezent tadelndem Lob variierten. Vor allem mit seinen Aktionen taten sich die Beobachter schwer. Wenn wir ihn heute hören, kann man nur leises Bedauern für jene Zeit empfinden, in der eine solch musikalische Vorstellung derart kühl abgetan wurde. Liebl feierte zur Zeit der Covent Garden-Vorstellungen seinen 44. Geburtstag. Er war bis 1950 als Lehrer tätig gewesen und hatte dann in Regensburg die Opernlaufbahn eingeschlagen. Schon bald war er von den leichteren Tenorpartien zu den schwereren Wagner-Rollen gekommen, hatte an der New Yorker Metropolitan Opera Tristan, Siegmund, Siegfried usw. gesungen und stand noch bis 1968 auf der Bühne. Zwar verfügte er über keine charakteristische Stimme, doch er verfügte über Stehvermögen und Intelligenz, und es gelang ihm, was nur wenige Sänger des *Parsifal* können – seinem kleinen, aber entscheidenden Beitrag im ersten Aufzug Bedeutung zu verleihen.

Ein wichtiges Debüt gab Gerda Lammers in dieser Produktion, als sie die schwierige Rolle der Kundry darstellte, die ja sowohl als Verführerin wie als Büßerin überzeugen muss. Die 1915, im selben Jahr wie ihr Kollege Liebl, geborene Künstlerin hatte vornehmlich Konzerte gesungen, 1957 dann aber für eine Sensation gesorgt, als sie im letzten Moment für die indisponierte Christel Goltz einsprang und unter der Leitung von Rudolf Kempe die



TESTAMENT

booklet note

German

Elektra sang. Damit war sie bekannt, und fortan sollte sie viele heroische Partien wie die *Isolde* geben, zumeist allerdings am Opernhaus von Kassel, dessen Ensemble sie bis 1969 angehörte. Trotz weltweiter Auftritte konnte sie sich jedoch nie einen wirklich großen Namen machen, und das lag, soweit sich das beurteilen lässt, an einigen Unvorhersehbarkeiten ihres Singens. In der vorliegenden Aufführung – ihrer ersten *Kundry* – wechseln einige Momente von beeindruckender Intensität oder großer Schönheit mit kurzen Passagen, in denen sie unpassend mädchenhaft klingt, und das ist *Kundry* zu keinem Zeitpunkt: weder bei der Entfaltung ihrer ganzen Verführungskunst im zweiten Akt noch als unterwürfige Dienerin des Grals im ersten Akt oder bei dem vergeblichen Versuch, *Klingsor* in der ersten Szene des zweiten Aktes die Stirn zu bieten – immer ist sie eine erfahrene Frau, die diesen Zyklus schließlich schon seit Jahrhunderten durchläuft. Auf Wildheit scheint sich *Gerda Lammers* verstanden zu haben, und wenn sie im weiteren Verlauf des zweiten Aktes ihre Entschlossenheit gegenüber *Parsifal* verliert, ist sie superb.

Einmütig lobte die Presse den *Amfortas* von *Eberhard Waechter*, den einige Kritiker allerdings für zu jung für die Rolle hielten. Wenn ich ihn höre, bin ich überwältigt von dem körpervollen Gesang, dem detailgenauen und doch völlig schnörkellosen Umgang mit den Worten, die trotz ihrer Wichtigkeit oftmals so pauschal serviert werden. Beeindruckt bin ich davon, wie er die *Agonie* und den Schmerz des *Amfortas* zu vermitteln vermag, ohne dabei zu übertreiben oder für jemanden, der doch schwer erkrankt ist, zu viel Lärm zu produzieren. Das ist ohne alle Einschränkungen großer Gesang und eine definitive Interpretation dieser komplizierten Figur.

Auch *Gottlob Frick* erntete uneingeschränktes Lob. Und er verdiente es: Wie viele *Wagner*-Vorstellungen des *Royal Opera House* hat er nicht durch die Pracht seines Gesangs und seine einfachen, intelligenten Aktionen gerettet! *Ludwig Weber* und *Hans Hotter* haben zwar gezeigt, dass man aus der Partie des *Gurnemanz* noch mehr machen könnte, doch niemand war so zuverlässig wie *Frick*, und in keiner andern Stimme verbanden sich Kraft und Wärme auf ähnliche Weise miteinander. Heute, wo wir im sicheren Zeitalter der Übertitelungen leben, beklagt sich niemand mehr darüber, dass *Gurnemanz* ein *Langweiler* sei – sobald man genau weiß, was er singt, hängt man an jedem Ton. Doch das war früher normalerweise anders,

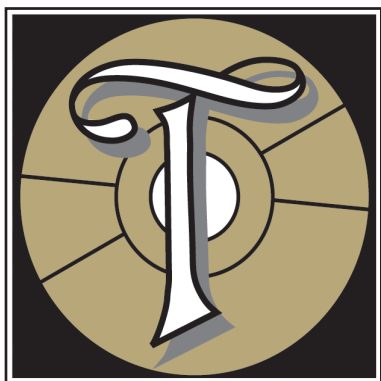
und so registriert man überrascht, wie erquickend *Frick* die Rolle deutete.

Otakar Kraus wurde als *Klingsor* mit bescheidener Anerkennung bedacht, und das war das mindeste, was er verdiente. Die *Blumenmädchen* fand man liebreizend, die *Gralsritter* passend. Nach *Wagners Willen* hatte man unter der Kuppel offenbar Knaben aus dem Chor von *St. Margaret's Westminster* postiert; von diesen war allerdings kaum etwas zu hören.

Auch über *Rudolf Kempe* war man geteilter Meinung. Insgesamt behandelten ihn die Presse und das Publikum äußerst freundlich, wenn es um seinen *Wagner* oder *Richard Strauss* ging. Doch es gab auch anderslautende Stimmen. *Hans Keller* beschrieb den *Ring*, den *Kempe* in der zweiten Hälfte der Fünfziger an *Covent Garden* zu dirigieren pflegte, als die »alljährliche Entmannung«. Keine Frage: *Kempe*s spezifischer Ansatz bestand in einem lyrischen *Wagner*, der mit Höhepunkten sparsam verfuhr, in orchestralen Details schweifte (sein musikalisches Berufsleben hatte damit begonnen, dass er unter *Furtwängler* in *Leipzig* die *Oboe* blies) und mit seinen Sänger(inne)n pfleglich umging. Er war in dieser Hinsicht das genaue Gegenteil von *Knappertsbusch*, dessen *Bayreuther* Aufnahmen für viele Menschen definitiv waren: breit, monumental, mit riesigen Steigerungen, die man schon von weitem kommen sah, und erbarmungslos mit den Sängern und ihren Problemen. *Kempe*s *Parsifal* wurde zudem wegen seiner langsamen *Tempi* kritisiert – beispielsweise von *Desmond Shawe-Taylor*, der sich in der *Sunday Times* darüber beschwerte, dass ihm der erste Akt endlos vorgekommen sei, weil die großen, entscheidenden Höhepunkte gefehlt hätten. Andere meinten, aus dem Orchestergraben sei nicht genug Lärm gekommen. Doch das sollte auf den *CDs* wohl kein Problem darstellen. Die Höhepunkte etwa bei den Verwandlungsmusiken der Akte I und III oder die Krönung *Parsifals* im dritten Akt mögen vielleicht nicht so betäuben wie unter *Knappertsbusch*, doch auch hier sind sie kraftvoll, detailfreudig und zumeist sehr schön ausgeführt. Es war vielleicht nicht die überwältigendste Vorstellung des *Parsifal*, doch ist sie fast konkurrenzlos in ihrer warmherzigen Menschlichkeit, einer Kardinaltugend dieses letzten Meisterwerkes, die von denen, die zuschauen oder -hören, oft verkannt wird.

© Michael Tanner, 2010

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen



SBT4 1455

Parsifal au Royal Opera, 1959

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le dernier drame musical de Wagner, *Parsifal*, fut redonné à Covent Garden pour la première fois en 1951, sous la baguette de son *Music Director* d'alors, Karl Rankl (1898-1968), avec Kirsten Flagstad en Kundry et Ludwig Weber en Gurnemanz parmi une distribution remarquable mais non en tous points adéquate, et dans la même production que lors de sa première apparition au Royal Opera, en 1914. Il faut se souvenir qu'à la fin des années quarante, il n'y avait pas d'enregistrement complet disponible, même si de substantiels extraits, dont un Acte III presque complet, avaient été réalisés sous la direction de Karl Muck (1859-1940), le grand chef d'orchestre pour *Parsifal*, extraits figurant au catalogue depuis 1928. L'ouvrage, comme séparé des autres œuvres de Wagner, avait encore la réputation d'être prétentieux, d'inspiration mystico-religieuse et, surtout, lent. Puis en 1952, Decca publia une gravure intégrale, réalisée l'année précédente à l'occasion des représentations ayant marqué la réouverture du Festival de Bayreuth et sous la direction de Hans Knappertsbusch (1888-1965), successeur de Muck en tant que *Chefdirigent* s'agissant de *Parsifal* : il devait diriger l'ouvrage cinquante-cinq fois à Bayreuth entre 1951 et 1964 – un an donc avant sa mort. Cet enregistrement fit une immense impression, en partie du fait que le son en était stupéfiant, l'acoustique du *Festspielhaus* ayant été remarquablement captée par l'équipe technique de Decca, mais aussi du fait que, écouté chez soi, avec le texte figurant dans un livret vendu séparément par Decca, *Parsifal* s'était révélé, pour nombre de sceptiques, une œuvre d'une beauté, d'une profondeur et d'une humanité irrésistibles. De longue date révérée par les musiciens, elle le fut tout particulièrement des compositeurs – notamment ceux qui, en général, étaient opposés à Wagner et à tout ce qu'il représentait, comme par exemple Debussy et Stravinski – en raison de son orchestration d'une originalité à couper le souffle et de ses audaces harmoniques. Voici qu'elles apparaissaient désormais, ainsi que *The Record Guide* le formula, au service des « ultimes pensées de Wagner, les plus singulières et les plus profondes ».

Ceci étant, l'œuvre n'en fut pas moins reprise à Covent Garden qu'en 1959, cette fois dans une nouvelle production de Herbert Graf et des décors de Paul Walter, de Mannheim, témoignant d'une dette manifeste envers les innovations révolutionnaires que Wieland Wagner avait introduites à Bayreuth à partir de 1951, lesquelles eurent un impact des plus profonds sur le monde de l'opéra dans son ensemble, bien au-delà des productions wagnériennes. L'impression dominante était celle d'une simplification drastique de ce que l'on donnait à voir sur scène – on était davantage en quête d'un climat que d'une forme de naturalisme – et une réduction quantitative des mouvements, en particulier de la gestuelle, que l'on estimait nécessaire pour que les chanteurs puissent donner le meilleur d'eux-mêmes.

Ce fut sans grande conviction que cette esthétique du « Nouveau Bayreuth », au fil des années 1950, se communiqua aux mises en scène wagnériennes de Covent Garden, la présente production de *Parsifal* n'ayant pas

TESTAMENT

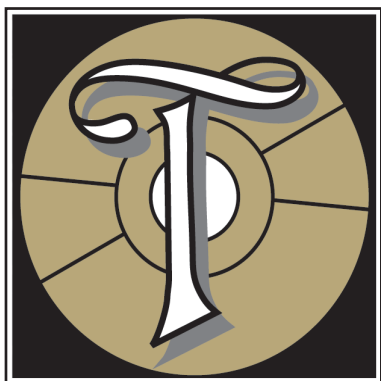
booklet note French

semblé moins radicale que tout ce que l'on avait pu y voir jusqu'alors. Les comptes rendus furent mitigés, la plupart des commentateurs estimant que Walter était resté comme assis entre deux chaises – bien que l'idée d'éviter le « naturalisme » fût bonne, en particulier dans cet ouvrage, Walter n'aurait su proposer d'alternative convaincante. Le critique du *Daily Mail* trouva que « les arbres de la forêt à l'Acte III ressemblaient davantage à des piliers pour le Hungerford Bridge » [pont de Londres également dénommé Charing Cross Bridge], cependant que sous la plume d'autres commentateurs surgissaient des analogies tout aussi lointaines. Le trait dominant de presque toutes les productions de Wieland Wagner – une plateforme circulaire inclinée sur laquelle se jouait l'essentiel de l'action – fut comparée, dans sa version modifiée de Covent Garden, à différentes variétés de fromages, à une crêpe, à une soucoupe, et ainsi de suite.

S'agissant de la compositrice musicale de la production, l'opinion se montra plus positive, bien que toujours partagée. C'était la première fois que Rudolf Kempe (1910-1976) dirigeait *Parsifal*, qu'il revint d'ailleurs diriger à deux reprises, en 1960 et 1966. Jon Vickers, qui faisait ses débuts dans le rôle titre, n'allait pas tarder à s'imposer à travers le monde, et de manière éclatante, tel le *Heldentenor* que l'on attendait. Malheureusement, il était tellement demandé qu'il n'eut pas suffisamment de temps pour apprendre le rôle de manière à le chanter lors des six premières représentations (sur un total de huit), mais il remporta un succès phénoménal lors des deux dernières ; *Parsifal* allait devenir l'un de ses plus grands rôles – et de ceux qu'il chanta le plus (deux gravures commerciales sont disponibles avec lui dans le rôle titre : l'une à Bayreuth en 1964, pour le tout dernier *Parsifal* de Knappertsbusch, l'autre à Covent Garden en 1971 sous la direction de Reginald Goodall, qui avait été à l'origine son répétiteur lorsqu'il avait travaillé le rôle).

Karl Liebl, qui assura les six premières représentations, fut gratifié de commentaires tantôt accablants assortis d'éloges modérés, tantôt de louanges assorties de légères critiques. Les commentateurs s'en prirent tout particulièrement à son jeu scénique. En le réécoutant aujourd'hui, on ne peut que se sentir nostalgique d'un temps où une représentation d'une telle musicalité était cependant accueillie aussi froidement. Après avoir été instituteur jusqu'en 1950, époque à laquelle il commença, à Regensburg (Ratisbonne), sa carrière de chanteur d'opéra, Liebl devait fêter ses quarante-quatre ans durant cette série de représentations. Étant passé assez vite des rôles de ténor léger aux emplois wagnériens plus lourds, il chanta entre autres Tristan, Siegmund et Siegfried au Metropolitan de New York et poursuivit sa carrière jusqu'en 1968. Si sa voix n'est pas des plus caractérisées, il fait montre d'une puissance et d'une intelligence de chaque instant, réussissant ce à quoi peu d'interprètes de *Parsifal* parviennent, à savoir faire quelque chose de sa petite mais décisive contribution à l'Acte I.

Autres débuts d'importance dans cette production, ceux de Gerda Lammers dans le rôle difficile de Kundry, séductrice et pénitente – et il lui fallait convaincre dans l'un et l'autre aspects du rôle. Jusqu'en 1955, Lammers, née en 1915 tout comme Liebl, s'était surtout produite au concert, avant de faire sensation, en 1957 à Covent



TESTAMENT

booklet note
French

Garden, en remplaçant au dernier moment, en Elektra et sous la baguette de Kempe, Christel Goltz indisposée. Sa carrière était lancée, après quoi on put l'entendre dans nombre d'emplois héroïques, y compris Isolde, mais presque tous à Kassel, où elle demeura membre de la troupe jusqu'en 1969. Bien qu'elle se produisît partout dans le monde, elle n'eut jamais un grand renom, ce qui pourrait tenir, à ce que l'on peut en juger, à une certaine imprévisibilité dans son chant. Lors de cette représentation – sa première Kundry – des choses d'une impressionnante intensité, et de fort beaux moments, alternent avec de brefs passages où sa voix, de façon inappropriée, fait penser à une petite fille, ce que Kundry n'est jamais : que ce soit dans le rôle de la tentatrice se voulant irrésistible à l'Acte II, de la servante soumise du Graal à l'Acte I ou bien qu'elle cherche, en vain, à défier Klingsor dans la première scène de l'Acte II, elle n'est plus de première jeunesse – et de fait continue d'expié son crime (elle a ri des tourments du Christ en Croix) depuis maintenant des siècles. C'est dans la sauvagerie que Lammers semble avoir été dans son élément : lorsque, dans les derniers rebondissements de l'Acte II, elle finit par perdre l'initiative au profit de Parsifal, elle est superbe.

Les critiques furent unanimes pour louer l'Amfortas d'Eberhard Waechter, bien que certains l'aient jugé trop jeune. Il s'agit là, une fois encore, d'un problème visuel. En l'écoutant, je suis subjugué par son chant si pleinement incarné, son approche détaillée du texte poétique et néanmoins totalement exempte d'affectation, un texte tellement important mais si souvent rendu de façon plus ou moins globale, de même que je reste impressionné par la manière dont il parvient à restituer l'agonie et l'angoisse d'Amfortas sans grandiloquence et sans faire trop de bruit pour quelqu'un dont l'état de santé est censé être désespéré. C'est là, sans réserve possible, à la fois du grand chant et une lecture irrésistible de ce rôle des plus complexes. À Gottlob Frick revinrent également des louanges sans partage, et méritées – combien de représentations wagnériennes à Covent Garden sauva-t-il avec la magnificence de son chant et son jeu scénique tout de simplicité et d'intelligence ! Il est possible de tirer davantage du rôle de Gurnemanz que Frick ne le fait, ainsi que Ludwig Weber et Hans Hotter l'ont montré, mais nul n'a été plus infailliblement efficace et n'eut de voix mêlant ainsi une telle puissance et une telle chaleur. De nos jours, nous qui en toute sécurité vivons à l'ère des surtitres, plus personne ne se plaint ou ne trouve Gurnemanz ennuyeux – dès lors que l'on sait exactement ce qu'il est en train de

chanter, on s'accroche à chaque note – mais sans doute était-ce le cas à l'époque, et l'on perçoit de l'étonnement devant la manière combien revigorante dont Frick donne vie à son rôle. On trouva les Filles-Fleurs délicieuses, les chevaliers du Graal bien en situation. Il semble que des jeunes choristes du cœur de St Margaret's Westminster aient été disposés dans le dôme, comme Wagner le voulait, mais ils ne sont guère audibles.

Les avis furent également partagés au sujet de Kempe. En général, la presse et le public anglais se montraient extrêmement chaleureux à son égard dans Wagner et Richard Strauss, bien qu'il y ait eu aussi des voix discordantes. Hans Keller qualifiait le *Ring* que Kempe dirigea chaque année à Covent Garden, du milieu jusqu'à la fin des années 1950, d'« émasculatation annuelle ». Il ne fait aucun doute que l'approche de Kempe et ce qui le caractérisait allaient dans le sens d'un Wagner dirigé de manière lyrique, d'une économie en matière de sommets d'intensité tout en révélant le moindre détail orchestral (sa vie professionnelle avait commencé comme hautboïste à Leipzig sous la baguette de Furtwängler) et en soignant ses chanteurs. Il était, s'agissant de ces différents aspects, à l'exact opposé de Knappertsbusch, dont les prestations à Bayreuth étaient jugées insurpassables par nombre de personnes : amples, monumentales, sous-tendues de sommets d'intensité gigantesques surgissant de loin, et sans la moindre pitié pour les chanteurs quelle que soit la difficulté. Kempe était cependant lui aussi critiqué pour ses tempos lents, ainsi sous la plume de Desmond Shawe-Taylor dans le *Sunday Times*, lequel se plaignit que l'Acte I avait semblé interminable car privé de ses grands et déterminants sommets d'intensité. D'autres trouvèrent qu'il n'y avait pas suffisamment de bruit en provenance de la fosse. Au disque, cependant, cela n'est guère un problème. Les sommets d'intensité – par exemple les scènes de transformation des Actes I et III, l'apothéose de Parsifal à l'Acte III – peuvent ne pas stupéfier comme ils le font avec Knappertsbusch, mais ils n'en demeurent pas moins puissants, détaillés et surtout très remarquablement joués. Ce n'est peut-être pas là l'interprétation la plus saisissante de *Parsifal*, mais il en est peu à même de rivaliser en termes de chaleureuse humanité, qualité essentielle de ce chef-d'œuvre ultime, bien que fréquemment négligée par les interprètes comme par les spectateurs-auditeurs.

Michael Tanner, 2010
Traduction : Michel Roubinet