

FERENC FRICSAY

audite

*Rita Streich • Margarete Klose
Rudolf Schock • Josef Metternich
Fritz Hoppe*

*RIAS-Kammerchor
RSO Berlin*

Giuseppe Verdi
RIGOLETTO

Berlin, 1950

Deutschlandradio Kultur



recording: September 20 - 30, 1950
Berlin-Dahlem, Jesus-Christus-Kirche

Deutschlandradio Kultur

Aufnahme: RIAS Berlin
(lizenziert durch Deutschlandradio)
© 1950 Deutschlandradio

recording producer:

recording engineer:

sound engineer:

photos:

art direction and design:

Lohse

Opitz

Klabunde, Neumann

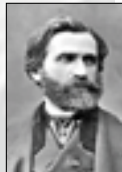
pages 1 + 20: Akademie der Künste, Berlin

»audite« Musikproduktion

audite

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

© 2007 Ludger Böckenhoff



GIUSEPPE VERDI RIGOLETTO

FERENC FRICSAY

Rita Streich (Sopran) – Gilda

**Silvia Menz (Sopran) – Gräfin Ceprano /
Giovanna**

Margarete Klose (Alt) – Maddalena

Rudolf Schock (Tenor) – Herzog

Ralf Peters (Tenor) – Borsa

Josef Metternich (Bariton) – Rigoletto

Fritz Hoppe (Bass) – Sparafucile

Otto Hüsck (Bass) – Graf Ceprano

Wilhelm Lang (Bass) – Monterone

Leopold Clam (Bass) – Marullo

RIAS-Kammerchor, Berlin

RIAS-Symphonie-Orchester, Berlin

Giuseppe Verdi (1813-1901): RIGOLETTO

Oper in 3 Akten

Libretto von Francesco Maria Piave

nach Victor Hugo

① Nr. 1: Präludium. *Andante sostenuto* 2:34

Erster Akt / Act One

- ② Nr. 2: Einführung: *Endlich zum Schlusse bring ich das Abenteuer*
Index 1-8
Della mia bella incognita [Herzog, Borsa]
– Ballade: *Freundlich blick ich auf diese und jene*
Questa o quella [Herzog]
– Menuett: *Sie fliehn mich?...Wie grausam!*
Partite?...Crudele! [Gräfin, Herzog, etc.]
– Perigordin
– Szene und Chor: *Was Neues, was Neues!*
Gran nuova! [Marullo, Chor, Herzog, Rigoletto, etc.]
– *Diese Tänze, diese Klänge*
Tutto è festa, tutto è gioia [Herzog, etc.]
– Stretta: *Ich muß ihn sprechen!*
Ch'io gli parli [Monterone, etc.]
– *O du, der Verwirrung und Angst hier verbreitet*
O tu che la festa audace hai turbato [Chor, etc.] 13:08
- ③ Nr. 3: Duett: *Der alte Mann verfluchte mich!!*
Quel vecchio maledivami! [Rigoletto, Sparafucile] 4:29

- ④ Nr. 4: Szene und Duett: *Gleich sind wir beide*
Index 1-5
Pari siamo!... [Rigoletto]
– *Tochter!...Mein Vater!...*
Figlia!...Mio padre! [Gilda, Rigoletto]
– *Ah! Sprich nie mit einem Elenden*
Ah! Deh non parlare al misero [Gilda, Rigoletto]
– *Schon seit drei Monden*
Già da tre lune son qui venuta [Gilda, Rigoletto]
– *Ach, wache sorglich und behüte*
Ah! veglia, o donna, questo fiore [Gilda, Rigoletto] 13:49
- ⑤ Nr. 5: Szene und Duett: *Giovanna, mir ist so bange*
Index 1-4
Giovanna, ho dei rimorsi [Gilda, Giovanna]
– *Ich denk ihn lieber mir*
Signor nè principe [Gilda, Herzog]
– *Liebe ist Seligkeit*
È il sol dell' anima [Gilda, Herzog]
– *Leb wohl denn, Geliebte*
Addio, addio [Gilda, Herzog] 7:58
- ⑥ Nr. 6: Szene und Arie: *Teurer Name dessen Klang*
Caro nome che il mio cor [Gilda] 6:06
- ⑦ Nr. 7: Finale I, Szene und Chor: *Nur Stille, zu Werke*
Index 1-2
Silenzio... all' opra [Rigoletto, Marullo, etc.]
– *Leise, stille, wir schreiten zur Rache*
Zitti, zitti moviamo a vendetta [Chor, etc.] 4:55
- Gesamtspielzeit CD I: 53:01

Zweiter Akt / Act Two

- ① **Nr. 8:** Szene und Arie: *Sie wurde mir entrissen!*
Index 1-4
Ella mi fu rapita! [Herzog]
 – *Ich seh heiße Zähnen auf deinen holden Wangen*
Parmi veder le lagrime [Herzog]
 – *Herzog, Herzog!*
Duca, duca? [Borsa, Chor, etc.]
 – *In einer düstern entlegnen Straße*
Scorrendo unite remota via [Borsa, Martullo, Ceprano etc.] **7:05**
- ② **Nr. 9:** Szene und Arie: *Ach, armer Rigoletto!*
Index 1-2
Povero Rigoletto! [Marullo, Rigoletto, Chor, etc.]
 – *Feile Sklaven, ihr habt Sie verhandelt*
Cortigiani, vil razza dannata! [Rigoletto] **7:59**
- ③ **Nr. 10:** Szene und Duett: *Mein Vater!*
Index 1-3
Mio padre! [Gilda, Rigoletto, Cortegiani, Chor]
 – *Wenn ich an Festestagen*
Tutte le feste al tempio [Gilda, Rigoletto]
 – *Ja, bald schlägt sie*
Si vendetta, tremenda vendetta! [Gilda, Rigoletto] **12:05**

Dritter Akt / Act Three

- ④ **Nr. 11:** Szene und Canzone: *Du liebst ihn!*
Index 1-2
E l'ami? [Rigoletto, Gilda, Sparafucile, etc.]
 – *O wie so trügerisch*
La donna è mobile [Herzog] **5:14**
- ⑤ **Nr. 12:** Quartett: *Als Tänzerin erschienst du mir*
Index 1-2
Un di, se ben rammentomi [Herzog, Gilda, Maddalena, Rigoletto]
 – *Holdes Mädchen sieh mein Leiden*
Bella figlia dell'amore [Herzog, Gilda, Maddalena, Rigoletto] **6:14**
- ⑥ **Nr. 13:** Szene, Terzett und Gewitter: *Zwanzig Scudi sagtest du?*
Index 1-4
Venti scudi hai tu detto? [Rigoletto, Sparafucile etc.]
 – *Ich schwanke nicht länger*
Ah piu non ragiono! [Gilda, Maddalena, Sparafucile, Chor]
 – *Er gleicht dem Apollo an Schönheit*
Soiglia un Apollo quel giovone [Gilda, Maddalena, Sparafucile]
 – *Wenn noch, eh die Glocke wird Mitternacht schlagen*
Se pria ch'abbia il mezzo la notte [Gilda, Maddalena, Sparafucile] **10:38**
- ⑦ **Nr. 14:** Szene und Duett: *Endlich erscheint sie, die Stunde der Rache*
Index 1-3
Della vendetta! alfin giunge l'istante! [Rigoletto, Sparafucile]
 – *Wer ist statt seiner im Sacke?*
Chi è mai in sua vece? [Rigoletto, Gilda]
 – *Ich bin strafbar*
V'ho ingannato! [Rigoletto, Gilda] **9:29**
- Gesamtspielzeit CD 2:** **58:46**

RIGOLETTO – ein menschliches Drama, ein Klangdrama

Mit Giuseppe Verdis ›Rigoletto‹ begann Ferenc Fricsays Karriere als Operndirigent. Die musikalische Tragödie nach Victor Hugos lange verbotenen Roman ›Le Roi s'amuse‹ war die erste Oper, die er öffentlich dirigierte, 26 Jahre jung, 1940 in Szeged. In der südungarischen Stadt fand er 1933 nach seinem Examen an der Budapester Musikakademie eine Anstellung als Militärkapellmeister; ab 1934 wurde ihm zusätzlich die Leitung des Szegediner Philharmonischen Orchesters übertragen. Es rekrutierte seine Bläser und Schlagzeuger aus der Militärkapelle, die anderen Mitglieder waren entweder Musiklehrer oder geübte Laien. Einen unorthodoxen Weg für eine Dirigentenlaufbahn hatte Fricsay gewählt: Das Angebot, an der Budapester Staatsoper als Korrepetitor anzufangen und sich von dort auf die übliche Art nach oben zu arbeiten, schlug er aus, um in die Provinz zu gehen, in eine Stadt, die ihre

Glanzzeit hinter sich hatte; denn durch den Frieden von Trianon 1920 wurde Szeged, einst zweitgrößte Stadt Ungarns, von einem Teil seines Hinterlandes abgeschnitten, das nun zu Jugoslawien gehörte. Wie häufig in solchen Städten, hielt sich der kulturelle Anspruch noch eine gewisse Zeit, und davon konnte Fricsay profitieren. Er zog die Provinz der Hauptstadt vor, weil er dirigieren, seine Vorstellungen verwirklichen wollte, und das tat er: Unter seiner Leitung entwickelte sich das Orchester so gut, dass es in ganz Ungarn, sogar in Budapest, gastierte.

Die ›Rigoletto‹-Produktion (Premiere am 4. April 1940) hatte Fricsay initiiert. Das Theater von Szeged gab sonst nur Schauspielinszenierungen und Operetten, aber er konnte die Leitung von einem Versuch im großen Fach überzeugen. Das Orchester brachte er mit, seine Szegediner Philharmoniker. »Als Gilda, Sparafucile und Rigoletto verpflichtete er Gäste von der Budapester Staatsoper. Den Herzog studierte er mit einem

Anfänger ein. Die übrigen Rollen wurden mit Szegeder Künstlern besetzt.«¹ – ›Rigoletto‹ war nach Mozarts ›Entführung‹ und Johann Strauß' ›Fledermaus‹ die dritte Repertoireoper, die Fricsay ganz für den Rundfunk einspielte. Die vorliegende – einzige – Aufnahme entstand vom 20. bis 30. September 1950 für den RIAS, den Rundfunk im amerikanischen Sektor Berlins (inzwischen aufgegangen in Deutschlandradio Kultur). Die Sänger, die er für die großen Rollen engagierte, lassen bereits das typische Ensemble erkennen, die Gruppe von Sängern, mit denen er im Musiktheater und im Konzertsaal besonders gern zusammenarbeitete: ein eben 35-jähriger, noch junger, aber stimmlich gefestigter Rudolf Schock als Herzog, der gleichaltrige Josef Metternich als Hofnarr Rigoletto, Rita Streich als Gilda. Selbst die Nebenrollen besetzte er mit Leistungsträgern ihres Stimmfachs: Margarete Klose sang die kurze Rolle der

Maddalena, Fritz Hoppe den Sparafucile, den Banditen mit Ganovenhure, Silvia Menz sang die Partien der Gräfin Ceprano und der Giovanna, Gildas Gesellschafterin, mit einer Klarheit, die ihren Kolleginnen ebenbürtig war. Als Orchester wählte er das RIAS-Symphonie-Orchester (das heutige Deutsche Symphonie-Orchester Berlin), das er seit Dezember 1948 als Chefdirigent leitete, nicht das Orchester der Städtischen (heute: Deutschen) Oper Berlin, deren Generalmusikdirektor er seit September 1949 war. Wenn er die Wahl hatte, gab er für Aufnahmen immer dem mikrofonerfahreneren Rundfunkorchester den Vorzug. Außerdem handelte es sich um eine Produktion für den Rundfunk, die in das Aufgabengebiet des sendereigenen Orchesters fiel.

Giuseppe Verdi und seine Werke spielten in Fricsays künstlerischem Werdegang neben Mozart, seinem Ideal ästhetischer Vollkommenheit, und der (ungarischen) Moderne eine bedeutsame Rolle. In Szeged dirigierte er nach ›Rigoletto‹ den ›Maskenball‹ und ›La Traviata‹. Sein

¹ Palló, Imre: Erinnerungen an Feri, in: Herzfeld, Friedrich (Hg.): Ferenc Fricsay, Berlin 1964, S. 12 f.

Dirigentendebüt an der Budapester Staatsoper gab er am 26. April 1945 (für Ungarn war der Krieg vorbei) wiederum mit »La Traviata«, an der Städtischen Oper Berlin stellte er sich am 18. November 1948 mit Verdis »Don Carlos« vor. Außerhalb der Oper zählte Verdis »Requiem« zu den Werken, die ihn am stärksten anzogen.

Mit dem RIAS-Symphonie-Orchester hatte Fricsay zum Zeitpunkt dieser Aufnahme zwei Spielzeiten gearbeitet. Zahlreiche Rundfunkproduktionen und eine Abonnementsserie öffentlicher Konzerte wurden gestaltet. Vor allem aber leistete Fricsay notwendige Grundlagenarbeit. Gemeinsam mit Elsa Schiller, der Hauptabteilungsleiterin Musik beim RIAS Berlin, konnte er die Aufstockung der festen Stellen auf den Umfang eines großen Symphonieorchesters durchsetzen. Es gelang, Musiker aus der Staatskapelle und dem Rundfunk-Sinfonieorchester zu gewinnen – die Versorgungslage war im amerikanischen Sektor besser als im sowjetischen. Dennoch: Dieses Orchester hatte noch keine Tradition,

noch nicht den Klang, an dem man es erkannte. Ihn musste, ihn wollte Fricsay schaffen. Bereits 1950 war er mit seiner Arbeit so weit gekommen, dass er dem RIAS-Symphonie-Orchester mehr klangliche Homogenität und schärferen Feinsinn zutraute als dem Opernorchester.

»Grundton« und Klang

Nun gelten Verdis Opern nicht eben als Nagelprobe für Orchesterkultur. Selbst renommierte Musiker warfen ihm vor, zur Begleitung der Sänger verwende er das Großaufgebot der Musiker im Graben wie eine große Gitarre oder wie einen Leierkasten. Manchem hat dabei die Polemik die Zunge geführt. Ein genaueres Studium der Partitur fördert andere Einsichten zu Tage. Gerade »Rigoletto« lebt musikalisch von den Farben und Lichtverhältnissen, die Verdi im Orchesterklang verwirklicht. Fricsay bestimmt seine Interpretation aus dieser Erkenntnis. Sie verlangt in jedem musikalischen und dramatischen Augenblick eine Übersicht über das Ganze der

Oper, über ihre Handlung und ihren »Energieverlauf«. Im »Präludium« etwa lässt er dem Orchester kleine Ungenauigkeiten durchgehen, hauptsächlich im Ansatz der Bläser. Aufnahme- und schneidetechnisch hätten sie sich leicht beseitigen lassen. Fricsay kam es offenkundig auf den Gesamteindruck dieser ungewöhnlich kurzen Ouvertüre an. Sie gibt den Grundton, den Grundklang des Dramas vor. Wie die Grundtonart in einer Symphonie ist er nicht ständig, sondern nur an entscheidenden Stellen unmittelbar präsent, aber er wirkt im ganzen Werk. Musikalisch erhält »Rigoletto« die Grundspannung durch die Frage, welche Gegenkräfte sich diesem Grundton widersetzen, was sie ausrichten, und ob er am Ende aufgelöst wird. Er wird – durch eine der Künstlichkeiten und Widernatürlichkeiten, die Kritiker der Gattung Oper stets ankreideten: durch das letzte Duett der (eigentlich schon toten) Gilda mit ihrem Vater Rigoletto. Doch ehe der Grundton gebrochen, besser: transzendiert, überschrit-

ten werden kann, muss er etabliert sein. Fricsay legt das »Präludium« im Klang zwischen Requiem und der Komtursszene aus Mozarts »Don Giovanni« an, mit Anklängen des Schreckens, des Schauers, aber auch der Trauer und der Hoffnung. Komprimierter kann man diesen düsteren Charakter und seine winzigen Öffnungen hin zu einer lichter Welt nicht formulieren. Der »Grundton« dieser Oper ist der Fluch des Grafen Monterone, der vom Herzog Genugtuung für die Entehrung seiner Tochter fordert und dafür vom Herrscher wie von seinem Hofnarren verhöhnt wird. Beiden flucht er. Die Erinnerung daran verfolgt Rigoletto bis ans Ende. – Das Ineinander von Flatterhaftigkeit (in der Erotomanie des Herzogs) und Katastrophe führt Verdi in Varianten des Rhythmus durch: die Punktierungen, die im »Präludium« für den Trauermarsch und den Horizont des Todes stehen, deuten in der Introduction des ersten Akts den überheblich leichtlebigen Charakter des Herzogs an, in dessen Ballade werden sie, mit der Maske

des Geschwindmarsches, zum rhythmischen Grundpuls. Fricsay arbeitet diese Metamorphose durch die Tempowahl und durch die Schattierungen des Orchesterklangs plastisch heraus.

Der Bedeutung der Farben als Ferment des Dramas entsprach Fricsay bis in die Besetzung der Solopartien. Gilda, deren Arie ›Teurer Name‹ (›Caro nome‹) ganz vom lichten Flötenklang als Gegensatz zu den finsternen Tönungen der männlichen Rachewelt bestimmt ist, besetzte er in Rita Streich mit einer hellen Sopranstimme, die auch in ihrem Timbre gleichsam den Fokus dieser Gegenwelt bildet. Die Bedeutung der »Registratur«, das heißt der Dichte und vorherrschenden Klangregion des musikalischen Satzes, arbeitet Fricsay vor allem an der Titelrolle heraus. Rigoletto ist am Hofe ein anderer als zu Hause. Die tragische Spaltung seiner Persönlichkeit, wohl durch schreckliche Erfahrungen ausgelöst, fängt Verdi nicht nur durch den stimmlichen Vortrag, sondern wesentlich durch die Orchestrierung ein. Macht man sich

die Mühe, die entsprechenden Passagen direkt hintereinander zu hören, so wird man erkennen, wie es Fricsay gelingt, den Gegensätzen deutliche Konturen zu geben. Nicht zuletzt aber belegen die feinen Abstufungen im Orchestersatz des »Schlagers« aus dieser Oper, ›O wie so trügerisch‹ (*La donna è mobile*), Fricsays klangliche Feinarbeit: Die frivole Brillanz, die im äußeren Charakter dieser Erkennungsmelodie des Herzogs liegt, wird gebrochen durch die dezenten Eindunkelungen in der Einleitung und den düster gedeckten Farben im Nachspiel.

Welche Sprache?

Fricsay ließ den ›Rigoletto‹ für die Rundfunkaufzeichnung von 1950 nicht in der italienischen Originalsprache, sondern in deutscher Übersetzung singen. Das entsprach damals der Praxis in den meisten deutschen Opernhäusern, und ein Medium wie der Rundfunk, der Massen erreichen wollte, hielt sprachliche Hürden so niedrig wie möglich. Die noch heute gedruckten und vertriebenen

Klavierauszüge etwa eines Kurt Soldan stellen den deutschen Text in die obere, den italienischen kursiviert in die untere Zeile, ein Zeichen für die Rangordnung in der seinerzeit gängigen Praxis. Dass sich inzwischen Aufführungen in den Originalsprachen durchsetzen, hat im Wesentlichen drei Gründe: Die historische Aufführungspraxis schärfte allgemein die Sensibilität für den ursprünglichen Klang ohne die überlagernde Patina von Aufführungstraditionen, die sich oft genug zu verselbständigen drohten; das Musikleben und damit auch die Sängerbesetzungen an den großen Opernhäusern wurden in den letzten Jahren rasant internationalisiert; in diesem Prozess nahm die Rolle des deutschen Musiklebens und damit auch die Relevanz, sich auf dessen Besonderheiten einzustellen, deutlich und kontinuierlich ab.

Operntexte singbar in eine andere Sprache zu übersetzen, ohne dass das Sinnverständnis darunter leidet, ist eine hohe Kunst. Demgegenüber wiegt manche Verschrobenheit in der Wort-

wahl und manche Ungenauigkeit im Inhalt sehr leicht. Die vorliegende Aufnahme zeigt aber auch die Grenzen der Übersetzbarkeit, gerade weil Fricsay seine Interpretation ganz von der Musik her anlegt. Die Grenzen setzen nicht Sprachklang und Wortsinn, sondern schlicht das Tempo. Der schnelle Teil in der vierzehnten Szene (Herzog und Gilda: »Leb wohl denn, Geliebte[r]«) lässt sich im vorgeschriebenen Tempo auf Deutsch nur mit größter Mühe präzise artikulieren, im Italienischen wäre dies kaum ein Problem. Fricsay bleibt hier kompromisslos: Sprachprobleme können die Notwendigkeiten der Musik nicht brechen. An solchen Stellen der Grenzerfahrung wünschte man sich, Fricsay hätte den ›Rigoletto‹ noch einmal aufgenommen – in der Originalsprache.

Habakuk Traber

**RIGOLETTO –
A Human Drama,
a Sound Drama**

Ferenc Fricsay's career as opera-conductor began with Giuseppe Verdi's ›Rigoletto‹. The musical tragedy is based on Victor Hugo's long-banned novel ›Le Roi s'amuse‹. It was the first opera he conducted in public, aged only 26, in Szeged in 1940. A graduate of the Budapest Academy of Music, his first position was as conductor of a military band in this town in the south of Hungary in 1933. Additionally, he was appointed conductor of the Szeged Philharmonic Orchestra in 1934. He recruited brass players and percussionists from the military band, the other players were either music teachers or gifted amateurs. Fricsay had chosen an unusual way to start his career as a conductor: he turned down the offer of taking up the position of répétiteur as a stepping stone to the top. Instead, he opted to go to a provincial town that was well past its prime: in 1920 the peace settlement of Trianon had cut off Szeged – once

Hungary's second largest city – from most of its hinterland now belonging to Yugoslavia. As is often the case in such towns, cultural ambitions remained relatively high for some time and Fricsay was able to profit from that. He preferred the province to the capital because he wanted to conduct, to realise his ideas, and that was exactly what he did: with him as conductor the orchestra developed so well that it gave guest performances all over Hungary, even in Budapest.

The production of ›Rigoletto‹ (première on 4 April 1940) had been initiated by Fricsay. Usually, the Szeged theatre staged only plays or operettas, but he managed to persuade the director to try out opera. He provided the players, namely his Szeged Philharmonic Orchestra. »He engaged guest singers from the Budapest State Opera as Gilda, Sparafucile, and Rigoletto. The Duke was cast with a young artist. He used Szeged artists for all the other parts.«¹ –

¹ Palló, Imre: *Erinnerungen an Feri*, in: Herzfeld, Friedrich (ed.): *Ferenc Fricsay*, Berlin 1964, p. 12 f.

›Rigoletto‹ was the third repertoire opera that Fricsay recorded for the radio in full length, following Mozart's ›Die Entführung aus dem Serail‹ and Johann Strauß's ›Die Fledermaus‹. The present – and only – recording was made between 20 and 30 September 1950 for the RIAS, the radio station in the American Sector of Berlin (which is now Deutschlandradio Kultur). The singers engaged for the main roles are typical for the kind of ensemble, the group of singers, he enjoyed working with most: the 35-year-old Rudolf Schock as Duke, still young but already with a developed voice; Josef Metternich, of the same age as Schock, as court jester Rigoletto; Rita Streich as Gilda. Even for the supporting roles he cast well-known artists: Margarete Klose sang the small role of Maddalena; Fritz Hoppe was Sparafucile, the honourable bandit; and Silvia Menz sang the parts of Countess Ceprano and Giovanna, Gilda's maid, with the same clarity as her colleagues. He decided to record with the RIAS-Symphonie-Orchester (today's

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin) of which he had been principal conductor since December 1948, rather than the orchestra of the municipal opera (today's Deutsche Oper Berlin) of which he had been musical director since September 1949. When he was able to choose, he always preferred the radio orchestra for recordings as they were accustomed to working with microphones. Moreover, it was a production for the radio and therefore belonged to the duties of the radio orchestra.

Apart from Mozart who was his ideal of aesthetic perfection, and contemporary (Hungarian) music, Giuseppe Verdi and his compositions played an important role throughout Fricsay's artistic career. After ›Rigoletto‹ he conducted ›Un ballo in maschera‹ and ›La Traviata‹ in Szeged. He made his debut at the Budapest State Opera on 26 April 1945 (the war had just ended in Hungary) again with ›La Traviata‹, and he introduced himself at the Städtische Oper Berlin with Verdi's ›Don Carlos‹ on 18 November 1948.

Apart from the operas, it was the ›Requiem‹ which attracted him most amongst Verdi's works.

When Fric say made this recording he had already worked together with the RIAS-Symphonie-Orchester for two seasons. Many radio productions and a series of public subscription concerts were given. Fric say engaged himself especially in the necessary basics: together with Elsa Schiller, responsible for the music department at RIAS Berlin, he managed to increase the number of permanently employed musicians to that of a large symphony orchestra. He succeeded in employing musicians from the Staatskapelle and the Rundfunk-Sinfonieorchester – the supply situation in the American sector was better than in the Soviet one. However, this orchestra did not yet have a tradition, not yet its recognisable sound. It was of prime importance to Fric say to create such a sound. As early as 1950 he had made so much progress that he thought the RIAS-Symphonie-Orchester more likely to

achieve a greater homogeneity of sound and subtler sensitivity than the orchestra of the opera house.

Fundamental Tone, Home Key and Sound

Verdi's operas are not exactly considered to be the acid test of orchestral refinement. Even renowned musicians accused him of using the great mass of musicians in the orchestra pit like a big guitar or a barrel organ as accompaniment for the singers. In voicing this opinion, some have wielded a sharp, polemic tongue. However, studying the score closely means gaining different insights. ›Rigoletto‹ in particular lives on the musical colours that create Verdi's orchestral sound. Fric say's interpretation mirrors these discoveries. It demands an overall view of the opera in its entirety, its plot as well as its »energy curve« at every musical and dramatic instant. In the ›Prelude‹, for example, he accepts certain inaccuracies from the orchestra, particularly in the wind entries. They could have easily

been edited, but it was obviously the overall impression of this exceptionally short overture that mattered to Fric say. It determines the fundamental sound of the drama. Like the home key in a symphony it is not always present, only at crucial moments. Its influence, however, is tangible throughout the work. The question which counterforce opposes this home key, whether it succeeds and if it will be resolved in the end; this question maintains the musical suspense in ›Rigoletto‹. It will be resolved – by virtue of one of those artificialities or unnatural effects that critics have always held against opera as a genre: in the last duet of Rigoletto and his daughter Gilda, who, by that time, is actually already dead. But before the home key can be overcome or better: surpassed or transcended, it has to be established. In the ›Prelude‹ Fric say creates a tonal quality that lies somewhere between the ›Requiem‹ and the Count-scene in Mozart's ›Don Giovanni‹: it is reminiscent of shock and horror, but also of grief and hope. It is impossible to

present these dark qualities with their tiny openings to a lighter world in an even more condensed form. The »home key« of this opera is the curse of Count Monterone who demands satisfaction from the Duke for his daughter's dishonouring, but is being ridiculed by the ruler as well as the jester. He curses both of them. The memory of it haunts Rigoletto to the end. – Verdi expresses the blending of capriciousness (in the Duke's erotomania) with catastrophe by using variations of the rhythm: the dotted notes that epitomise the funeral march and the prospect of death in the Prelude indicate the Duke's arrogant and frivolous character in the introduction of the first act and in its ballad they become the rhythmic pulse that marches it off. Fric say sculpts this metamorphosis with his choice of tempo and shade of the orchestral sound.

Fric say saw the colours as the ferment of the drama and he chose his soloists accordingly. The light sound of the flutes determine the character of Gilda's aria ›Teurer Name‹ (›Caro nome‹) opposing

the dark shades of male revengefulness, and therefore he engaged Rita Streich whose clear soprano embodies this counter-world in its timbre. Especially in the title role Fricsay elicits the significance of «registration», i.e. the density and predominant sound sphere of the movement. Rigoletto's behaviour at court is quite different from that at home. Verdi captures his tragically split personality probably caused by haunting experiences not only in the vocal parts but even more so in the orchestration. If one makes the effort to listen to the passages in question directly one after another, one will easily perceive Fricsay's successful modelling of the stark conflicts. The manner, however, in which Fricsay shades the sound of the orchestra in the opera's «hit» »O wie so trügerisch« (*La donna è mobile*) reveals his tonal precision work: the suggestive brilliance that outwardly marks the Duke's theme is being broken by passages of gradual darkness in the introduction and gloomily subdued colours in the postlude.

Which Language?

For the radio recording of 1950 Fricsay did not have »Rigoletto« sung in the original Italian, but in the German translation. At that time most German opera houses followed that practice and a mass medium like the radio did not intend to put up extra hurdles. Piano scores by Kurt Soldan, for example, still printed and sold, place the German text in the upper line and the Italian in italics underneath, showing the hierarchy of what was then customary. Since then, operas have usually been staged in the original language for mainly three reasons: performing on period instruments has sharpened the audience's senses for the original sound that comes without any layers of patina from different performing traditions that have sometimes developed independent lives of their own; musical life and consequently the singers at major opera houses have rapidly become international in recent years; in this context the influence of German musical traditions and the necessity to make allowances for its

distinctive features has gradually but significantly decreased.

Only a highly skilled translator is able to transfer a libretto into another language in such a way that it can still be sung and its meaning still be understood. The price to pay may be some eccentric expressions or inaccuracies of the content. This recording reveals how difficult it is to create such a translation, particularly since in Fricsay's interpretation it is the music that is the governing principle. Limits are not imposed by the sound or meaning of the words but by the tempo of the music. It is almost impossible to sing the fast part of the 14th scene with a precise articulation in the German language, whereas in Italian this should not pose a problem. Fricsay, however, is not ready to compromise: linguistic problems are always inferior to musical necessities. These passages make one wish Fricsay had recorded »Rigoletto« one more time – in its original Italian.

Habakuk Traber

Translated by *Viola Scheffel*

audite
23.406

