

FERENC FRICSAY

audite

*Margarete Klose • Rudolf Schock
Elfriede Trötschel • Maria Reith
Pia Coursavé*

*RIAS-Kammerchor
RSO Berlin*

Georges Bizet
CARMEN

Berlin, 1951

Deutschlandradio Kultur



recording: September 3, 1951 [1,5,8,11]
September 29 / October 1-5, 1951 [2-4, 6-7, 9-10, 12-15]
Berlin-Dahlem, Jesus-Christus-Kirche

Deutschlandradio Kultur

Aufnahme: RIAS Berlin
(lizenziert durch Deutschlandradio)
© 1951 Deutschlandradio

recording producer:

Lohse

recording engineer:

Opitz

sound engineer:

Gloger / Sonnenberg

photos:

DSO Archiv

art direction and design:

»audite« Musikproduktion

audite

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

© 2007 Ludger Böckenhoff



GEORGES BIZET CARMEN

FERENC FRICSAY

Margarete Klose

Rudolf Schock

Elfriede Trötschel

Maria Reith

Pia Coursavé

RIAS-Kammerchor, Berlin

RIAS-Symphonie-Orchester, Berlin

Georges Bizet (1838-1875): CARMEN (1873/74)

Oper in vier Akten – Auszüge

von Henri Meilhac (1831-1897) und Ludovic Halévy (1834-1908)

nach der Novelle von Prosper Mérimée (1803-1870)

Zusammenstellung der Ballettmusiken [12-14]: Ernest Guiraud (1837-1892)

Deutsche Textfassung: Julius Hopp (1819-1885)

① Prélude. *Allegro giocoso* 3:17

Erster Akt / Premier Acte / Act One

② Nr. 5 Habanera „Ja, die Liebe hat bunte Flügel“
(»L'amour est un oiseau rebelle«) (Carmen, Chor) 4:17

③ Nr. 6b Rezitativ „José! – Micaëla!“
Nr. 7 Duett „Wie? Du kommst von der Mutter?“
(»Parle-moi de ma mère!«) (Carmen, Chor) 6:33

④ Nr. 9b Rezitativ „Wo führst du mich hin?“ (»Où me conduisez-vous?«)
Nr. 10 Seguidilla und Duett „Draußen am Wall von Sevilla“
(»Près des remparts de Séville«) (Carmen, José) 5:36
⑤ Entr'acte. *Allegro moderato* 1:34

Zweiter Akt / Deuxième Acte / Act Two

⑥ Nr. 12 Zigeunerlied „Was ist Zigeuners höchste Lust?“
(»Les tringles des sistres tintaient«) (Carmen, Frasquita, Mercédès) 4:20

⑦ Nr. 16b Rezitativ „Bist du endlich da?“ (»Enfin c'est toi?«)
Nr. 17 Duett „Tanzen will ich zu Eurer Ehr“
(»Je vais danser en votre honneur«)
„Hier an dem Herzen treu geborgen“ (»La fleur que tu m'avais jetée«)
(Carmen, José) 12:01

⑧ Entr'acte. *Andantino quasi Allegretto* 2:17

Dritter Akt / Troisième Acte / Act Three

⑨ Nr. 20 Terzett „Mische! – Hebe!“ (»Mêlons! Coupons!«)
(Carmen, Frasquita, Mercédès) 7:30

⑩ Nr. 22 Rezitativ „Hier in der Felsenschlucht“
(»C'est des contrebandiers le refuge ordinaire«)
Arie „Ich sprach, dass ich furchtlos mich fühle“
(»Je dis, que rien ne m'épouvante«) (Micaëla) 6:29

⑪ Entr'acte. *Allegro vivo* 2:11

Vierter Akt / Quatrième Acte / Act Four

⑫ Nr. 25a Farandole. *Allegro vivo e deciso* 1:17

⑬ Nr. 25b Pastorale. *Andantino* (Chor) 1:56

⑭ Nr. 25c Danse bohémienne. *Andantino – Allegretto* 2:40

⑮ Nr. 27 Duett und Schlusschor „Du bist's? – Ich bin's!“
(»C'est toi! – C'est moi!«) (Carmen, José, Chor) 8:33

Gesamtspielzeit: 70:34

Carmen: Margarete Klose (Mezzosopran) Micaëla: Elfriede Trötschel (Sopran)
(Zigeunerin / gypsy) (ein Bauernmädchen / country girl)

Don José: Rudolf Schock (Tenor) Frasquita: Maria Reith (Sopran)
(Sergeant / corporal) (Zigeunerin / gypsy)

RIAS-Kammerchor, Berlin Mercédès: Pia Coursavé (Sopran)
RIAS-Symphonie-Orchester, Berlin (Zigeunerin / gypsy)

Ferenc Fricsay, Dirigent

DAS DRAMA IN DER MUSIK

Zu Ferenc Fricsays

»Carmen«-Interpretation

Ende 1948 unterschrieb der ungarische Dirigent Ferenc Fricsay in Berlin einen Vertrag, der ihm ab 1. September 1949 gleich mehrfache Verantwortung im Westteil der Viermächtestadt übertrug: Er wurde, keine 35 Jahre alt, zum Chefdirigenten des 1946 gegründeten RIAS-Symphonie-Orchesters und zum Generalmusikdirektor der Städtischen (ab 1961: Deutschen) Oper Berlin berufen. Damit exponierte er sich an drei Brennpunkten des Musiklebens: Im Musiktheater mussten sich seine Leistungen mit den Produktionen der Staatsoper im sowjetischen Teil Berlins messen können, als Konzertdirigent übernahm er ein Orchester, das sich als ergänzendes Gegenüber zu den Philharmonikern bewähren musste. Da es ein Rundfunkorchester war, entschied seine Arbeit zugleich über das zukünftige Verhältnis von anspruchsvoller Musik und neuen Medien, deren explosive technische Entwicklung damals kaum zu ahnen, geschweige denn vorherzusehen war.

Die vorliegende Aufnahme mit Ausschnitten aus Georges Bizets Oper »Carmen« gibt ein Beispiel dafür, wie Fricsay der dreifachen künstlerischen Herausforderung begegnete. Die Produktion entstand im September und Oktober 1951 für den RIAS (Rundfunk im amerikanischen Sektor) Berlin; eine Veröffentlichung als Schallplatte stand damals nicht zur Diskussion. Gut sechs Jahre später, während seiner kurzen Zeit an der Bayerischen Staatsoper in München, nahm Fricsay einen ähnlich umfangreichen Querschnitt für die Deutsche Grammophon-Gesellschaft mit komplett anderer Besetzung auf. Vorangegangen waren 1956 zwei kleinere Produktionen von Instrumentalsätzen und dem »Torrero-Lied« (Bass: Josef Metternich) mit dem RSO Berlin¹.

¹ Das RIAS-Symphonie-Orchester wurde 1956 in Radio-Symphonie-Orchester (RSO) Berlin umbenannt, da sich nun auch die zweite West-Berliner Rundfunkanstalt, der Sender Freies Berlin (SFB), an der Trägerschaft des Orchesters beteiligte. 1993 erhielt das Orchester seinen heutigen Namen »Deutsches Symphonie-Orchester Berlin«.

Fricsay und »Carmen«

»Carmen« war für Fricsay 1951 nicht neu. Er hatte Bizets Oper fünf Jahre zuvor in Wien dirigiert. Eigentlich stand sie am Anfang des gewaltigen Karrieresprungs, der den einstigen Kapellmeister aus Szeged binnen kürzester Zeit in die internationale Aufmerksamkeit trug. Eugen Hilbert wollte den jungen Dirigenten nach dem Bizet-Erfolg dauerhaft an die Wiener Volksoper binden. Doch dann kam – nach einem Gastspiel mit dem Hauptstädtischen Orchester Budapest – Fricsays Verpflichtung als Assistent für Otto Klemperer bei den Salzburger Festspielen, die kurzfristige Übernahme der Uraufführung von Gottfried von Einems Bühner-Oper »Dantons Tod«, die Einladung für »Don Carlos« und für ein Konzert mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester nach Berlin, und unmittelbar danach die Unterzeichnung des Doppelvertrags in der ehemaligen deutschen Hauptstadt. Danach beschäftigte »Carmen« den Dirigenten Ferenc Fricsay häufiger im Studio als auf der Opernbühne. So auch 1951, als es galt, dem Mangel

des RIAS an guten Tonaufnahmen abzuhelpen. Es fehlte in den Senderarchiven nicht nur an symphonischer, sondern auch an Opernliteratur.

Fricsays Vertrag hätte ihm erlaubt, Mitschnitte der Deutschen Oper auch im RIAS senden zu lassen. Doch er zog Produktionen im Studio jedem Live-Mitschnitt vor. Das unterscheidet ihn von vielen Dirigenten der Gegenwart. Die damalige Situation lässt sich allerdings mit der heutigen nicht vergleichen. Die neuen Medien standen am Anfang ihrer Entwicklung, auch wenn es die Möglichkeit zur Tonaufzeichnung schon seit einem halben Jahrhundert gab. Schallplatten zählten zu den Luxusgütern, der Rundfunk war erst auf dem Weg zum Massenmedium. Dass durch Aufnahme-, Misch- und Schneidetechnik synthetische, »unbeseelte« Produkte, gleichsam Avatare musikalischer Kommunikation, entstehen könnten, war für Fricsay undenkbar, noch weniger konnte er sich vorstellen, dass ein technisches Klangdesign das musikalische Bewusstsein bestimmte. Klangdesign war ihm wichtig – als Ausdrucksmittel. Auf-

nahmen maß er hohen Wert zu: Sie sollten die lebendige Auseinandersetzung mit einem Werk gültig zusammenfassen, und er bestand darauf, dass dies auf höchst möglichem Niveau geschah. „Geradezu gefürchtet war Fricsays kompromisslose Qualitätskontrolle seiner Einspielungen“². Sie verzögerten nicht selten die Veröffentlichung von Produktionen, häufig erzwang er Nachaufnahmen. Aber die Grundlagen der musikalischen Ethik und Ästhetik entschieden sich für ihn im direkten Gegenüber, im Musizieren vor Publikum.

Deshalb zog er „es grundsätzlich vor, erst dann ins Aufnahmestudio zu gehen, wenn er das jeweilige Werk im Konzert, gar auf Konzerttourneen oder in der Oper erarbeitet hatte“³. Für die ›Carmen‹-Produktion von 1951 war dies nicht möglich. Auch die »Vernetzung« der Studio-Produktion mit Aufführungen der Städtischen Oper ließ sich nicht realisieren, Fricsay dirigierte ›Carmen‹ in Berlin nie live. 1961, nachdem er das neue Opernhaus an der Charlottenburger Bismarckstraße mit Mozarts ›Don Giovanni‹ eröffnet hatte,

plante er für 1962 eine Produktion von Bizets Meisterstück und bereitete sie schon detailliert mit dem Regisseur Gustav Rudolf Sellner (1905–1990) vor (Sellner leitete die Deutsche Oper Berlin vom Bezug des Bornemann-Neubaus 1961 bis 1972 als Intendant und Chefregisseur). Doch Fricsay dirigierte am 15. November 1961 zum letzten Mal, danach verhinderte seine Krebserkrankung alle weiteren künstlerischen Pläne.

Die Produktion mit »seinem« Rundfunkorchester ließ 1951 Live-Probelaufe nicht zu. Fricsay ging mit seiner ersten deutschen ›Carmen‹ direkt ins Studio (sprich: in die Jesus-Christus-Kirche Dahlem, in der bis heute ein Großteil der DSO-Produktionen stattfindet). Die Arbeit verteilte er über einen ziemlich langen Zeitraum. Pufendorf nennt als Produktionstermine den 3. und 29. September sowie den 1. bis 5. Oktober 1951⁴, also insgesamt sieben

² Lutz von Pufendorf, Das Aufnahmeverzeichnis, in: Ferenc Fricsay, *Retrospektive – Perspektive*, Berlin 1988, S. 145–211, hier: S. 152

³ ebenda S. 153

⁴ ebenda S. 161

Aufnahmetage für Musik von gut einer Stunde Dauer – ein sehr gutes Zeitbudget, wenn man bedenkt, dass es sich um eine Rundfunkproduktion handelte, die nie für den Markt vorgesehen war. Das erste Aufnahmedatum lag zehn Tage vor dem ersten öffentlichen Konzert der Saison 1951/52. Fricsay konnte sich also zunächst ganz auf die ›Carmen‹-Proben konzentrieren. In die fast vier Wochen vor der zweiten Aufnahmesitzung fielen zwei entscheidende Abonnementskonzerte: ein reines Bartók- und ein reines Mozart-Programm, von beiden wurden Teile auch im Studio produziert. Es entspricht einer alten Musikererfahrung, dass eine Interpretation an Prägnanz und Schlüssigkeit gewinnt, wenn das Projekt eine Zeitlang ruht und dann wieder aufgenommen wird. Mit Bartók und Mozart arbeitete Fricsay inzwischen an den tragenden Säulen seiner Repertoire- und Interpretationskultur. Die Transparenz des Klangs, die er vor allem an den Werken des Wiener Klassikers schulte, zeichnet auch seine Deutung der ›Carmen‹-Partitur aus.

Zu Fricsays Ästhetik

Fricsays Aufnahme ist mehr als ein halbes Jahrhundert alt. Dennoch wirkt sie besonders in den Instrumentalsätzen erstaunlich frisch und modern. Bisweilen gewinnt man den Eindruck, als hätte er die Auseinandersetzung mit der historischen Aufführungspraxis durchlaufen. Fricsays Klangbild resultierte aus einer eingehenden Beschäftigung mit den Werken. Er studierte die Partituren lange, gründlich und genau. In die Proben kam er mit präzisen Vorstellungen. Das schloss nicht aus, dass er während der Arbeit Anregungen aufnahm, neue Erkenntnisse gewann, seine Vision des Werkes ergänzte und erweiterte. Aufschluss über sein Künstler-Ethos gibt ein Briefwechsel mit Gustav Rudolf Sellner zur geplanten ›Carmen‹-Produktion an der Deutschen Oper Berlin. Fricsay schrieb: „*Ich habe das Gefühl, dass es für uns beide sehr notwendig ... wäre, außer unserer tiefen menschlichen Freundschaft auch künstlerisch die kleinsten Regungen so auszutauschen, dass wir mit geschlossenen Augen wüssten, was der andere tut.*“⁵

⁵ ebenda S. 130

Seitens des Dirigenten setzt ein solcher Anspruch voraus, dass er sich über jedes Detail seines musikalischen Konzepts im Klaren ist, und auch die Konsequenzen für die Inszenierung, etwa die Positionierung und Bewegung der Sänger auf der Bühne, benennen kann. Umgekehrt folgt aus diesem ganzheitlichen Denken, dass eine Darstellung der Oper ohne Szene die Raumwirkungen der Musik berücksichtigen und zur Geltung bringen, und das, was an Sichtbarem fehlt, durch musiksprachliche Deutlichkeit ausgleichen oder zumindest für die Vorstellungskraft der Hörer öffnen muss. Nach solcher Plastizität strebte Fric say.

In der zentralen Szene gegen Ende des zweiten Akts, in der Carmen die Machtprobe sucht und Don José vor die Entscheidung stellt, ihr oder dem Ruf in die Kaserne zu folgen, entweder die Unbedingtheit des Eros anzuerkennen oder sich der Staatspflicht zu fügen, lässt Fric say die Trompeten und kleinen Trommeln, die zum Appell rufen, so einblenden, als kämen sie wirklich aus der Ferne und näher-

ten sich allmählich (vergleiche Track 10). Er simuliert Bewegung im Raum, öffnet eine virtuelle Szene. In Heinz Opitz, dem RIAS-Tonmeister, hatte er dabei einen kongenialen Partner auf der Suche nach ästhetisch überzeugenden Lösungen mit den Mitteln der damaligen monauralen Technik.

Sein musikalisch-strukturelles Denken baute Fric say auf dem Prinzip deutlich kontrastierender Charaktere auf. Er konkretisierte diese allgemeine Überlegung auf verschiedenen Ebenen. Er grenzte sich gegen trivialisierende Gefahren ab: Für die Ouvertüre wählte er ein züiges Zeitmaß. Es liegt knapp über den Metro-nomempfehlungen der gängigen Ausgaben. Er nahm es so, dass der Marsch als Grundgestus erhalten bleibt, aber nicht in dumpfes Stampfen abgleiten kann, sondern vor allem als weiter drängende Bewegung erscheint. Das Tempo wirkt fast streng durchgehalten, die geringen Modifikationen entsprechen den selbstverständlichen Anforderungen wechselnder Themen und Passagen. Wenn der ›Torrero-Marsch‹

erstmal erklingt, schärft er dessen innere Gegensätze: hart und trocken lässt er die Begleitung spielen, die Hauptstimme dagegen zunächst im dichtesten Legato, gesanglich, nicht martialisch. Er verwirklichte musikalisch, wonach Prosper Mérimée bereits seine Novelle ausrichtete, die der Oper den Stoff gab: pointieren, versachlichen, Leidenschaften nicht nur durch Überemphase erdrücken, sondern durch Zurückhalten provozieren. Fric say suchte das Drama in der Musik.

Vom Grundsatz des klärenden Kontrasts ließ er sich auch bei der Zusammenstellung seines Sängerensembles leiten. In der ›Carmen‹-Aufnahme besetzte er die weiblichen Hauptrollen, Carmen und Micaëla, mit Sängerinnen, die sich nicht nur im geforderten Stimmfach voneinander unterschieden. Hier Margarete Klose (1902–1968), Wagner-Sängerin von hohem Rang, von der Staats- zur Städtischen Oper übergewechselt, mit ihrem dramatisch dunklen Timbre, dort die wesentlich jüngere Elfriede Trötschel (1913–1958), damals an der Staatsoper, mit ihrem hellen

Sopran. Die Besetzung der Nebenrollen scheint dem Kontrastprinzip zu widersprechen. Mit Maria Reith als Frasquita und Pia Coursavé als Mercédès verpflichtete Fric say zwei Sängerinnen von ähnlicher Grundfarbe. Desto stärker wirkt dann Carmens Auftritt in der Szene, in der sich die Zigeunerinnen im Schmugglerlager die Zeit mit Kartenlegen vertreiben (Track 9): Mit der Titelheldin bricht eine andere klangliche, emotionale, dramatische Kraft ins Geschehen, die Szene wandelt sich von Carmens erstem Ton an vollkommen. Als Don José engagierte Fric say den gerade 36-jährigen Rudolf Schock. Er befand sich im Zenith seiner stimmlichen Entwicklung – eine ausgesprochen glückliche Wahl, auch wenn sie von heute aus gesehen überraschen mag. Alle Sänger verwirklichen, woran Fric say besonders lag: deutliche Aussprache, Klarheit des Textes.

Warum deutsch?

Fricsay ließ ihn in deutsch singen, in der damals gängigen Übersetzung von Julius Hopp, der sich im Pseudonym D. Louis nannte. Das entsprach verbreiteter Praxis. Große Vokalwerke, Oratorien wie Musiktheater, wurden in der Regel in den jeweiligen Landessprachen gesungen. Ausnahmen bildeten die großen lateinischen Werke wie Messen und Requien und ein Teil des italienischen Repertoires. Gegenüber dem authentischen Klang der Originalsprache wurde der Allgemeinverständlichkeit des Textes in der Regel der Vorzug gegeben, zumindest immer dann, wenn man Breitenwirkung erzielen wollte. Der Besucher sollte ihn nachvollziehen können. Was Walter Felsenstein (1901–1975), als Regisseur der Vorkämpfer eines „realistischen Musiktheaters“, zum Markenzeichen der Komischen Oper Berlin machte, bedeutete keine bildungspolitisch motivierte Neuerung, sondern Festhalten an einer Tradition, die anderswo nach und nach aufgegeben wurde. Die Internationalisierung des Musiklebens trug

ebenso wie die historische Aufführungspraxis zu einer Bewusstseinsveränderung bei. Auf den großen Opernbühnen setzten sich die Aufführungen in der Originalsprache durch. Dass Fricsay seine Aufnahme in deutscher Sprache produzierte, hängt auch mit dem Zweck zusammen, für die sie erarbeitet wurde: Das Sendegebiet des RIAS war weitgehend auf Berlin und Umgebung beschränkt. »Carmen« wurde in einer Zeit ausgestrahlt, in der man den Rundfunk auch als eine Medium der »Reeducation«, der geistigen Reinigung von der nationalsozialistischen Vergangenheit, begriff. Die Hürden zum Kulturzugang legte man daher niedrig. Fricsay machte aus der Sprachenfrage kein Dogma. Mozarts »Don Giovanni« produzierte er 1958 in italienischer Sprache (die Aufnahme war allerdings von vornherein für den Schallplattenmarkt vorgesehen), zur Eröffnung der Deutschen Oper Berlin am 24. September 1961 ließ er das Werk in deutscher Sprache singen.

Habakuk Traber

DRAMA IN MUSIC

Ferenc Fricsay's Interpretation of „Carmen“

At the end of 1948 the Hungarian conductor Ferenc Fricsay signed a contract in Berlin that endowed him with multiple responsibilities in the Western part of the city from 1 September 1949. Aged not yet 35, he was made chief conductor of the RIAS Symphony Orchestra, which had been founded in 1946, and general music director of what was to be called the Deutsche Oper Berlin. He was thus involved in three key areas of musical life: his operatic work had to be comparable to the productions of the Staatsoper in the Soviet zone of Berlin, while as conductor on the concert platform he was in charge of an orchestra that was to prove itself a complementary counterpart to the Berlin Philharmonic. Fricsay's work with the radio-based RIAS Symphony orchestra also determined the future association between high-brow music and new media whose explosive technical development was little more than a pipe dream in those days and could certainly not have been predicted.

This recording of excerpts from George Bizet's opera "Carmen" exemplifies how Fricsay met his tripartite challenge. It was produced in September and October 1951 for the RIAS (Radio in the American Sector) Berlin; a release on record was not under discussion at the time, however. Just over six years later, during his short tenure at the Bayrische Staatsoper in Munich, Fricsay recorded a similarly extensive compilation for the Deutsche Grammophon-Gesellschaft with a completely different cast. This was preceded in 1956 by two smaller recordings of instrumental numbers and the "Torero song" (bass: Josef Metternich) with the RSO Berlin¹.

¹ The RIAS Symphony Orchestra was renamed Radio Symphony Orchestra (RSO) Berlin in 1956 as now the second West Berlin broadcasting corporation, the Sender Freies Berlin (SFB), helped to maintain it. In 1993 the orchestra was given its current name, German Symphony Orchestra Berlin.

Fricsay and “Carmen”

“Carmen” was not a new work for Fricsay in 1951. He had conducted Bizet’s opera five years previously in Vienna. Theoretically this marked the beginning of a meteoric career path that catapulted the former *Kapellmeister* into a position of international recognition. Following the Bizet success, Eugen Hilbert wanted to establish permanent ties between the young conductor and the Vienna Volksoper. However, after an engagement with the Orchestra of the capital of Budapest, Fricsay assisted Otto Klemperer at the Salzburg Festspiele, took on at short notice the premiere of Gottfried von Einem’s opera “Danton’s Death” (after Büchner) and was invited to conduct “Don Carlos” as well as a concert with the Radio Symphony Orchestra Berlin. Immediately after that, Fricsay signed the double contract referred to above in the former German capital. Later on, Ferenc Fricsay worked on “Carmen” more in the recording studio than on the opera stage. This was also the case in 1951 in an attempt to remedy

the RIAS’s dearth of good quality sound recordings. The radio archives were in need of not only symphonic but also operatic repertoire.

Fricsay’s contract would have allowed him to let the RIAS broadcast live recordings from the Deutsche Oper. In contrast to many conductors nowadays, he always preferred studio to live recordings. The conditions under which he worked, however, cannot be compared to today’s situation. These new media were only at the beginning of their development, even though the first sound recordings had been made half a century previously. Records were luxury items and the radio was only just becoming a mass medium. The possibility of creating synthetic, “soulless” products, almost avatars of musical communication, by means of recording, mixing and cutting, was unthinkable for Fricsay. Even more so was the concept that technologically-designed sound could possibly determine musical awareness. Sound design was important to him – as a means of expression. He attached great

value to recordings: they were intended to represent a valid summary of an animate analysis of a work, and he insisted on doing this on the highest possible level. “*Fricsay’s uncompromising quality control of his recordings was almost feared*”². This frequently held up the release of the recordings, and he often demanded re-recordings. The basis of musical ethics and aesthetics decided in his favour as a counterpart, making music in front of an audience.

That is why he “*always preferred to go into the recording studio only once he had familiarised himself with a work in concert, or even on tour or the opera stage*”³. For the “Carmen” production of 1951, however, this was not possible. “Linking” the studio production with performances at the Städtischen Oper was also impossible; Fricsay never conducted “Carmen” live in Berlin. In 1961, following the opening of the new opera house on the Bismarckstraße with Mozart’s “Don Giovanni”, he planned a production of Bizet’s masterpiece for 1962, preparing it in great detail

together with the director Gustav Rudolf Sellner (1905-1990), who ran the Deutsche Oper Berlin from its move into the new Bornemann building in 1961 until 1972 as *Intendant* and director in chief. Fricsay, however, conducted for the last time on 15 November 1961 and had to give up all other artistic plans, due to cancer.

The recording with “his” radio orchestra in 1951 did not allow any live trial runs. Fricsay took his first German “Carmen” directly to the studio (i.e. the Jesus-Christus-Church in the Berlin suburb of Dahlem, where a major part of DSO recordings are still made today). He spread the sessions over a relatively long period of time. Pufendorf states 3 and 29 September, as well as 1 to 5 October 1951 as actual recording dates⁴, in other words seven days for just over one hour of music. This was a generous “time budget”, given

² Lutz von Pufendorf, Das Aufnahmeverzeichnis, in: Ferenc Fricsay. Retrospektive – Perspektive, Berlin 1988, pp. 145-211, here: p. 152.

³ *ibid.*, p. 153.

⁴ *ibid.*, p. 161

that it was a radio production which was never intended for general release. The first recording day was ten days before the first public concert in the 1951/52 season, enabling Fric say to concentrate fully on the “Carmen” rehearsals. During the almost four-week interim between recording sessions, two subscription concerts took place: one all-Bartók and one all-Mozart programme, both of which were partly recorded as well. It is an old musician’s experience that an interpretation becomes more succinct and conclusive if a project is allowed to rest for a while before being taken up again. With Bartók and Mozart Fric say was already dealing with the pillars of his repertoire- and interpretation-culture. The transparency of the sound which he developed mostly through Mozart is also a strong feature of his interpretation of “Carmen”.

Fric say’s aesthetics

Fric say’s recording is over half a century old. Nonetheless, it seems surprisingly fresh and modern, particularly so in the instrumental movements. Sometimes one could even have grounds for assuming that he had delved into historically informed performance practice. Fric say’s sound resulted from close analysis of the works. He studied the scores for a long time, very thoroughly and systematically. By the time he started rehearsing, he had precise ideas of what he wanted to achieve. That did not rule out, however, his taking on board new suggestions during rehearsals, coming to new conclusions and furthering his vision of the work. An exchange of letters between Fric say and Gustav Rudolf Sellner about the planned “Carmen” production at the Deutsche Oper Berlin illustrates his artistic ethos. Fric say wrote: *“I feel that it is vital for both of us... not only to exchange our deep personal friendship but also to be so in tune with each other artistically that we will know with our eyes closed what the other one is doing”*⁵.

⁵ *ibid.*, p. 130.

For the conductor this means knowing every single detail of his musical concept and also recognising the consequences for the production of matters such as the positioning and movements of the singers on stage. On the other hand, such an integral notion means that the performance of an opera without a set needs to take into account and make use of spatial features in the music, compensating for a lack of visual elements by musical intelligibility or at least by opening up the audience’s imagination. It was this form of plasticity that Fric say wanted to achieve.

In the central scene towards the end of the second act, when Carmen seeks a trial of strength and forces Don José to decide between her or the barracks, and to recognise the absoluteness of Eros or bow to his duties, Fric say had the trumpets and side drums, representing the roll call, dubbed in in such a way that they really seem to start in the distance, gradually coming closer (track 10). He simulates movement, opens a virtual scene. Heinz Opitz, the RIAS sound engineer, was a

congenial partner in the search for aesthetically convincing solutions using what was then monaural technology.

Fric say based his structural reasoning in music on the principle of clearly contrasting characters. He defined this general principle on several levels. He distanced himself from trivialising dangers: for the overture he chose a rapid tempo. This is a little faster than the metronome markings in standard editions. He chose that tempo in order to illustrate marching movement, preventing it from declining into dull plodding, instead maintaining a sense of urgency. The tempo seems to be strictly sustained, with small modifications corresponding to the demands of changing themes and passages. When the “Torero march” is heard for the first time, Fric say intensifies its inner contrasts: he makes the accompaniment sound hard and dry, whereas the main part appears in a dense legato, *cantabile* rather than warlike. Musically, he realised what Prosper Mérimée had already set out to achieve in his novella on which the opera is based:

to emphasise, to objectify and to provoke passion by restraint rather than crushing it by being overly emphatic. Fricstay sought drama in music.

The principle of complementing contrast also explains his choice of soloists. For the “Carmen” recording he cast the two main female roles, Carmen and Micaëla, with singers who differed in more than their vocal qualities. On the one hand, he opted for Margarete Klose (1902-1968), a high-calibre Wagner singer with a dramatic, dark timbre who had originally sung at the Staatsoper, on the other hand he chose the much younger Elfriede Trötschel (1913-1958) who was then at the Staatsoper and had a light soprano voice. The casting of the minor roles does not follow the contrast principle. Fricstay chose Maria Reith as Frasquita and Pia Coursavé as Mercédès; their voices shared similarities. This makes Carmen’s entrance in the scene when the gypsy women pass the time by fortune telling even more powerful (track 9): with the title role, a different sounding, emotional, dramatic force enters into the picture

and the scene changes completely from Carmen’s first note. As Don José, Fricstay cast the 36-year-old Rudolf Schock. He was then at the height of his vocal development – a distinctly fortunate choice, even if it may seem surprising nowadays. All singers fulfil Fricstay’s greatest requests: clear pronunciation and clarity of the text.

Why in German?

Fricstay chose to perform the opera in the German language, in the then standard translation by Julius Hopp, who was known under the pseudonym of D. Louis. This was according to practice common at the time. Major vocal works, oratorios and music theatre were usually sung in the respective national language. The only exceptions were major works in Latin such as Masses and Requiems, as well as some of the Italian repertoire. The general comprehensibility of the text tended to be preferred to the authentic sound of the original language, at least whenever a widespread impact needed to be made. The audience was supposed to understand the text. When Walter Felsenstein (1901-1975), who as a director was a pioneer of „realistic music theatre“, made it a trademark of the Komische Oper Berlin to perform in German, it was not an innovation motivated by an educational policy. He hung on to a tradition which elsewhere was increasingly being given up. The internationalisation of musical life as well as historically informed

performance practice contributed to a substantial change in awareness of music. In the major opera houses, performances in the original language became the norm. The fact that Fricstay’s recording is in German is also due to the purpose for which it was made: the transmission area of the RIAS was largely restricted to Berlin and its surrounding area. “Carmen” was broadcast at a time when the radio was also used as a means for “re-education”, that is the mental cleansing of the National Socialist past. Access to culture was therefore not made difficult. Fricstay was not dogmatic about the question of language. Mozart’s “Don Giovanni” was recorded in Italian in 1958 (although this recording was intended for sale from the outset); at the opening of the Deutsche Oper Berlin on 24 September 1961 he had it performed in German.

Habakuk Traber

Translated by *Viola Scheffel*

**audite
95.497**

