



FEST
SPIEL
DOKV
MENTE

ORFEO D'OR

Georges **Bizet**

Carmen

Bumbry · Vickers
Freni · Diaz

Wiener Philharmoniker

Herbert von **Karajan**



Live Recording 29. Juli 1967

Bewahrung des Unwiederholbaren

1920 wurden die Salzburger Festspiele gegründet. Seither treffen einander alljährlich an einem der Schnittpunkte europäischer Kultur Künstler und Publikum aus aller Welt. Viel geliebt und oft gescholten waren die Salzburger Festspiele in den letzten hundert Jahren den unterschiedlichsten Veränderungen ausgesetzt – und doch: Was die Väter des Festspielgedankens als Vision entwickelt hatten – einen Ort, an dem Kunst unter außerordentlichen Bedingungen ‚Ereignis‘ wird –, das hat sich auf wunderbare Weise immer wieder neu bestätigt.

In beinahe jedem Festspielsommer hat es in Salzburg Aufführungen gegeben, die von den Mitwirkenden, aber auch vom Publikum als ‚unwiederholbar‘ empfunden wurden. Solche Eindrücke zu bewahren, vermag – außer der lebendigen Erinnerung – einzig das akustische Dokument.

1925 übertrug der Österreichische Rundfunk zum ersten Mal eine Aufführung der Salzburger Festspiele, seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges sind alljährlich bis in die fernsten Länder der Welt Rundfunkstationen an die Festspielübertragungen angeschlossen. In diesen Jahren ist in Salzburg ein einzigartiges Archiv an akustischen Dokumenten entstanden. Nicht die ‚geschönte‘ Studioaufnahme, nicht das Bemühen um ‚Perfektion‘ – nur das Festhalten des lebendigen Ereignisses birgt die Chance, den an sich unwiederholbaren Augenblick für die Nachwelt zu bewahren.

1992 haben die Festspiele selbst begonnen, dieses Archiv zu öffnen und die Dokumente nach aufwändiger technischer Restaurierung in sorgfältiger Präsentation den Musikfreunden in aller Welt zugänglich zu machen.

Preserving the Unrepeatable

The Salzburg Festival was founded in 1920. Ever since then artists and music lovers from around the world have been meeting annually at this crossroads of European culture. Much loved and often chided, the Salzburg Festival was exposed to many and varied changes during the last 100 years. Yet the original idea as envisioned by its founders – a place where art could flourish under extraordinarily favourable conditions, where it could become a truly great event – has been confirmed time and again in wonderful ways.

Almost every summer there have been performances in Salzburg that the participants as well as the public have felt to be unrepeatable. Apart from people's memories, these impressions can be preserved only by means of acoustic documentation. Austrian Radio broadcast its first Salzburg Festival performance in 1925, and since the end of the Second World War radio stations from the farthest corners of the earth have been connected to the Festival. Thus a unique body of acoustic documents has accumulated in Salzburg over the years. Only the preservation of the live event, rather than "protected" studio recordings or any striving towards perfection, can hope to keep the unrepeatable moment alive for posterity.

In 1992 the Salzburg Festival began to open its archives and to undertake the costly task of technical restoration, making the documents available to music lovers throughout the world in accurate, painstakingly prepared presentation.

SALZBURGER FESTSPIELE

29. Juli 1967

Großes Festspielhaus

CARMEN

Opéra en quatre actes

Livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy d'après Mérimée

GEORGES BIZET

Carmen , une bohémienne.....	Grace Bumbry
Don José , un brigadier	Jon Vickers
Escamillo , un toréro.....	Justino Diaz
Micaëla , une jeune paysanne.....	Mirella Freni
Frasquita , une bohémienne	Olivera Miljaković
Mercédès , une bohémienne	Julia Hamari
Zuniga , un lieutenant	Anton Diakov
Moralès , un brigadier	Robert Kerns
Le Remendado , un contrebandier.....	Milen Paunov
Le Dancaïre , un contrebandier	John van Kesteren

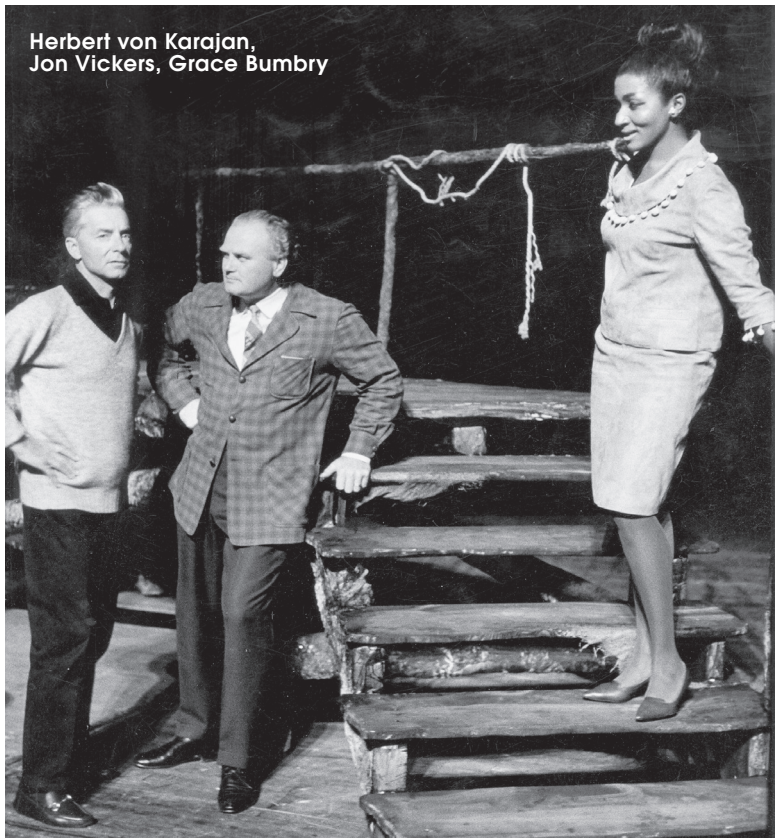
Chor der Wiener Staatsoper

Kinderchor und Kammerchor der Salzburger Festspiele

Wiener Philharmoniker

HERBERT VON KARAJAN

Herbert von Karajan,
Jon Vickers, Grace Bumbry



CD 1	51'57
------	-------

[1] Prélude	3'23
-------------	------

Premier acte

[2] <i>Sur la place</i> Chœur · Moralès	2'07
--	------

[3] <i>Regardez donc cette petite</i> Moralès · Chœur · Micaëla	3'50
--	------

[4] <i>Avec la garde montante</i> Chœur des gamins · Moralès · Don José	3'12
--	------

[5] <i>C'est bien là</i> Zuniga · Don José	1'18
---	------

[6] <i>La cloche a sonné</i> Chœur	3'48
---------------------------------------	------

[7] <i>Mais nous ne voyons pas la Carmencita !</i> Chœur · Carmen	1'13
--	------

[8] <i>L'amour est un oiseau rebelle</i> Carmen · Chœur	4'17
--	------

- | | | |
|----|--|------|
| 9 | <i>Carmen, sur tes pas, nous nous pressons tous !</i>
Chœur · Carmen · Don José | 2'02 |
| 10 | <i>Quels regards ! Quelle effronterie !</i>
Don José · Micaëla | 0'59 |
| 11 | <i>Parle-moi de ma mère !</i>
Don José · Micaëla | 9'46 |
| 12 | <i>Reste là, maintenant</i>
Don José · Micaëla | 1'37 |
| 13 | <i>Que se passe-t-il donc là-bas ? –</i>
<i>Au secours ! Au secours !</i>
Zuniga · Chœur | 2'56 |
| 14 | <i>Mon officier, c'était une querelle</i>
Don José · Zuniga · Carmen · Chœur | 2'42 |
| 15 | <i>Où me conduirez-vous ?</i>
Carmen · Don José | 1'19 |
| 16 | <i>Près des remparts de Séville</i>
Carmen · Don José | 4'49 |
| 17 | <i>Voici l'ordre ; partez. Et le faites bonne garde.</i>
Zuniga · Carmen | 2'33 |

- [1] Entr'acte 1'43

Deuxième acte

- [2] *Les tringles des sistres tintaient* 5'04
Carmen · Frasquita · Mercédès
- [3] Danse bohémienne de *La jolie fille de Perth* (Ballet) 3'25
- [4] Farandole de *l'Arlésienne* (Ballet) 3'05
- [5] *Messieurs, Pastia me dit – Vivat ! Vivat le Toréro !* 2'03
Frasquita · Zuniga · Carmen · Mercédès · Chœur
- [6] *Votre toast, je peux vous le rendre* 5'19
Escamillo · Chœur
- [7] *La belle, un mot* 1'40
Escamillo · Carmen · Zuniga
- [8] *Eh bien, vite, quelles nouvelles ? –
Nous avons en tête une affaire.* 5'15
Frasquita · Dancaïre · Carmen
Mercédès · Remendado

- | | | |
|------|--|------|
| [9] | <i>Mais qui donc attends-tu ?</i>
Dancaïre · Carmen · Remendado | 0'28 |
| [10] | <i>Halte là ! Qui va là ? Enfin c'est toi ! – Carmen !</i>
Don José · Carmen · Frasquita · Mercédès
Dancaïre · Remendado | 2'16 |
| [11] | <i>Je vais danser</i>
Carmen · Don José | 4'53 |
| [12] | <i>La fleur que tu m'avais jetée</i>
Don José | 5'09 |
| [13] | <i>Non, tu ne m'aimes pas !</i>
Carmen · Don José | 4'06 |
| [14] | <i>Holà ! Carmen !</i>
Zuniga · Don José · Carmen | 1'21 |
| [15] | <i>Bel officier ! Bel officier !</i>
Carmen · Dancaïre · Remendado · Zuniga
Don José · Frasquita · Mercédès · Chœur | 4'05 |

CD 3	60'22
------	-------

[1] <i>Entr'acte</i>	2'56
----------------------	------

Troisième acte

- | | | |
|-----|---|------|
| [2] | <i>Écoute, compagnon, écoute</i>
Chœur · Ensemble | 4'46 |
| [3] | <i>Que regardes-tu donc ?</i>
Carmen · Don José | 1'58 |
| [4] | <i>Mêlons ! Coupons ! – Voyons,
que j'essaie à mon tour.</i>
Frasquita · Mercédès · Carmen | 4'05 |
| [5] | <i>En vain pour éviter</i>
Carmen · Frasquita · Mercédès | 3'04 |
| [6] | <i>Eh bien ? – Eh bien, nous essayerons
de passer</i>
Carmen · Dancaïre · Frasquita | 0'39 |
| [7] | <i>Quant au douanier</i>
Carmen · Mercédès · Frasquita · Chœur | 3'14 |
| [8] | <i>C'est des contrebandiers –
Je dis, que rien ne m'épouvante</i>
Micaëla | 7'35 |

[9] *Je ne me trompe pas – Je suis Escamillo* 3'14
Micaëla · Escamillo · Don José · Ensemble

[10] *Holà ! Holà ! José !* 2'46
Carmen · Escamillo · Dancaïre
Don José · Chœur

[11] *Halte ! Quelqu'un est là* 6'29
Remendado · Carmen · Dancaïre · Don José
Micaëla · Chœur · Escamillo

[12] *Entr'acte* 2'09

Quatrième acte

[13] *Les voici ! Voici la quadrille !* 3'56
Chœur

[14] *Si tu m'aimes, Carmen* 3'27
Escamillo · Carmen · Frasquita · Mercédès

[15] *C'est toi ? – C'est moi !* 10'00
Carmen · Don José · Chœur

Wiederbegegnung mit Karajans Salzburger *Carmen*

Die (akustische) Wiederbegegnung mit Herbert von Karajans Salzburger Festspiel-*Carmen* der 60er-Jahre bedeutet ein „Déjà-vu“-Erlebnis der besonderen Art – zumindest für den Chronisten, der sich über nun schon 50 Jahre der Erinnerung an eine Aufführung sicher war, die wie kaum eine andere der Ära Karajan Publikum und Kritik spaltete.

Der Premiere zur Eröffnung der Festspiele 1966 waren enorme Erwartungen vorausgegangen. Zum dritten Mal – nach Verdis *Trovatore* 1962 und Mussorgskis *Boris Godunow* 1965 – setzte Karajan mit Georges Bizets populärer Oper ein Werk in das Programm, das zwar zum Repertoire aller größeren oder auch kleineren Opernhäuser gehörte, zuvor aber noch nie bei den Festspielen erklingen war. Nun aber gab es (seit 1960) das nach seinen Wünschen erbaute Große Festspielhaus und damit eine Spielstätte, die dem Dirigenten und Regisseur endlich alle Möglichkeiten bot, seine persönliche Vorstellung von dekorativem Musiktheater zu verwirklichen – Vorstellungen, von denen Karajan schon als junger Kapellmeister in Ulm ge-

träumt haben mochte, die aber erst jetzt mit den Mitteln und unter den Ausnahmebedingungen der Festspiele realisierbar erschienen.

Die Medien wussten schon vor der Premiere von der opulenten, detailreichen und farbenfrohen Ausstattung zu berichten, die der Bühnenbildner Teo Otto und der Kostüm-Designer Georges Wakhevitch für Karajan und die Breitwandbühne des Großen Festspielhauses entworfen hatten; neben den Wiener Philharmonikern und dem um Salzburger Chorgruppen verstärkten Chor der Wiener Staatsoper war das Ballet de España der Tänzerin und Choreografin Mariemma aufgeboten; die Besetzung versprach neben Grace Bumbry, der „Schwarzen Venus von Bayreuth“, die als Lady Macbeth schon in den Jahren zuvor in Salzburg Furore gemacht hatte, drei hochkarätige Debüts: Zum ersten Mal trat Mirella Freni, seit ihrer Mailänder und Wiener Mimì Karajans erklärte Lieblingssängerin, bei den Festspielen auf; auch der Kanadier Jon Vickers, den Karajan 1959 an die Wiener Staatsoper geholt und dort vielfältig eingesetzt hatte, war zum ersten

Mal in Salzburg zu hören, ebenso der amerikanische Bass-Bariton Justino Diaz; ja selbst die kleineren Partien waren international besetzt, die Sängerinnen und Sänger kamen vorwiegend aus Frankreich.

Umso überraschender war die Enttäuschung. Die Premiere der *Carmen* geriet zu einem Misserfolg, wie Karajan ihn in Salzburg zuvor nie erlebt hatte. Weniger in der Reaktion des Publikums, das die Aufführung mit dem bei den Festspielen obligaten Jubel quittierte, als nahezu ausnahmslos in den kritischen Reaktionen der internationalen Presse. Da war (und ist) nachzulesen, dass eine Oper wie *Carmen* eben nicht in das Große Festspielhaus gehöre, dass die Breitwandbühne mit den naturalistischen Bildern – *Sevilla à la Oberammergau* (Frankfurter Allgemeine Zeitung) – vom Regisseur in keiner Weise bewältigt worden sei, dass die oft sinnlosen Auf- und Abtritte von Chor und Statisterie keinerlei Spannung aufkommen ließen, dass der Regisseur dekorativen Effekten (unter anderem den umfangreichen Balletteinlagen im zweiten Akt) die dramatische Entwicklung opfere und es selbst dem Dirigenten Karajan an diesem Abend nicht immer gelungen

wäre, der Musik gegenüber der opulenten Szene zu ihrem Recht zu verhelfen.

„Diese Bühne arbeitet gegen das Theater, sie zwingt platten Realismus da herbei, wo sie ihn überhöhen müßte. Und auch das lehrt dieser Abend: ‚Carmen‘ ist im Grunde kein Haar realistischer als etwa ‚Figaros Hochzeit‘. Das wird deutlich, wenn eine geschlossene Gesangsnummer kommt. Sie, das letztlich Wichtigste in der Oper, mit dem die Wahrhaftigkeit des Ganzen steht und fällt, wirkt plötzlich in diesem realistischen Rahmen unglaublich, seltsam, lächerlich. Man fühlt auf einmal, was einen für Musik unempfindlichen Menschen von der Oper abhält: daß da in jeder Situation gesungen wird.“

Karajan, dem die Musik doch weiß Gott auch das Wichtigste an der Sache sein dürfte, arbeitet mit allen Mitteln gegen sie, indem er alles auf der Bühne sichtbar und hörbar macht, was die Musik ja mühelos zaubern könnte – und wann besser als unter seinen Händen!“ (Helmut Schmidt-Garre im Münchner Merkur vom 29. Juli 1966)

Weder in der Festspielchronik noch in der Karajan-Literatur ist etwas

darüber zu finden, ob der Dirigent und Regisseur sich von diesen kritischen Stimmen beeinflussen ließ. Karajan wechselte für die Aufführungen im folgenden Jahr einige der Sänger aus, kürzte die Balletteinlagen und nahm auch an der Regie kleine Retuschen vor, änderte aber nichts an Konzept und Anlage seiner Inszenierung, die in der Folge auch verfilmt wurde und dadurch über die Festspiele hinaus die Vorstellung eines größeren Publikums prägte. So wurde ein Wiener Kritiker nach der Reprise mit dem Ausspruch zitiert: „Wenn ich diese Aufführung noch ein drittes Mal sehe, glaube ich bald selbst, daß das ‚Carmen‘ ist.“

Die Aufführung hatte aber im zweiten Jahr auch durchaus an Profil gewonnen, wie ich in einer von mir für die *Salzburger Nachrichten* verfassten Kritik bestätigt fand. „Die Reprise der von Herbert von Karajan im Großen Salzburger Festspielhaus inszenierten und dirigierten ‚Carmen‘ hinterließ einen wesentlich geschlosseneren Eindruck als die Premiere im Vorjahr. Das liegt, abgesehen von der besseren Disposition einzelner Sänger, verschiedenen vorteilhaften Umbesetzungen und geringfügigen Ver-

besserungen der Regie, vor allem an dem Dirigenten Karajan, der sich diesmal nicht so sehr dem Diktat des Regisseurs gleichen Namens und der Dimensionen der Riesenbühne unterwarf, sondern die Musik Bizets flüssiger, dramatischer, elastischer dirigierte.

Insbesondere im ersten und zweiten Akt war hier eine deutliche Veränderung gegenüber dem Vorjahr zu spüren. Schon die Ouvertüre hatte ungleich mehr Animo und die ersten Auftritte bis zum Chor der Zigarettenarbeiterinnen liefen flüssig ab. Das Duett zwischen Micaëla und Don José war deutlich schneller als im Vorjahr und die Seguidilla hatte um einiges mehr Tempo. Torerolied und Schmuggler-Quintett und das Finale des 2. Aktes waren trotz Karajans Streben nach Klarheit und perfekter Ästhetik nicht spannungslos.“

Trotzdem blieben auch 1967 wesentliche Einwände gegen Karajans Inszenierung bestehen: „Man muß gar nicht auf Mérimée zurückgehen oder auf die originale Aufführungspraxis als ‚Opera comique‘ mit den gesprochenen Dialogen, um zu wissen, daß diese Oper in ihrer genialischen Vorwegnahme des Verismus, in ihrer Realistik alles ist, nur keine Ausstattungsoper. Man muß nur wie Friedrich Nietzsche

auf die Musik hören. ‚Diese Musik‘, schrieb er, ‚scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist lebenswürdig, sie schwitzt nicht‘ (...). Nietzsche hat nicht umsonst diese ‚Carmen‘ als Gegenstück zu Wagner erkannt und propagiert. Die Leidenschaft dieser Musik ist zutiefst gallisch, sie hat etwas raffiniertes, innerlich gespanntes, fatalistisches, aber sie trumpft nicht auf, sie ‚schwitzt nicht‘. Bei Karajan wird ihr aber genau das angetan.“ (Salzburger Nachrichten 31. Juli 1967)

Ein souveräner Theaterkapellmeister

Und nun, aus einer Distanz von 50 Jahren, gibt der originale Mitschnitt vom 29. Juli 1967 Gelegenheit, den Eindruck von damals zu überprüfen und – das sei vorweg eingestanden – auch zu relativieren. Natürlich kommt Karajan eher aus der deutschen als aus der „gallischen“ Tradition und der Eindruck allzu vordergründig auftrumpfender Theatralik mag vom Eindruck der Szene durchaus verstärkt worden sein. Doch erweist sich Karajan (wie auch in manch anderen seiner nach und nach veröffentlichten Liveaufnahmen) als souveräner Theaterkapellmeister,

der Orchester und Bühne sicher im Griff hat, virtuos die Möglichkeiten der Wiener Philharmoniker nutzt – delikater hat man die Vor- und Zwischenspiele kaum je gehört – und genau weiß, wo er die Spannung steigern, die Höhepunkte setzen muss, um der Dramatik der Bühne zu geben, was zumal die Breitwandbühne des Großen Festspielhauses verlangt. Dass Karajan dafür die damals an nahezu allen Bühnen übliche (von Ernest Guiraud ergänzte) durchkomponierte Fassung wählt, Carmen also nicht als Opéra comique sieht, sondern als großes effektvolles Operntheater, erscheint von daher zwingend. Der schmetternde Einsatz der Ouvertüre gibt den Stil vor, die zu großen Klangballungen gesteigerten Chöre und Ensembles, Escamillos auftrumpfender Einzugs und das mehr derb als elegant angelegte Torerolied, die durch die Tanzgeräusche der Mariemma-Truppe überlagerten Tanzeinlagen, zuletzt die lärmende, durch unschöne Tonbandeinblendungen verzerrte Volksszene des vierten Aktes sind akustisch störende Tribute an die Ästhetik dieser Aufführung. Daneben aber gibt es hinreißende Momente, wenn Karajan seine Sänger begleitet wie es kaum ein anderer

konnte: Grace Bumbry bei der in virtuosem Chanson-Ton begonnenen Seguidilla oder auch, wenn Carmen im zweiten Akt José mit



der Vision des freien Lebens verführt; Mirella Freni bei allen ihren Auftritten, ganz besonders in der hinreißend gesungenen Arie des dritten Aktes; und Jon Vickers, der sich in seiner sehr persönli-

chen Anlage der Figur stets auf Karajans Unterstützung verlassen kann. Dieser José ist von Anfang an kein Held, sondern ein leicht Verführbarer, dessen Gefühle aber echt sind – in der subtil gesungenen, vom Orchester wunderbar getragenen sogenannten „Blumenarie“ – und ebenso in den Ausbrüchen seiner Enttäuschung. Das tragische Finale ist von beiden Protagonisten wie von Karajans Disposition her ein echter Höhepunkt.

In der Sängerbesetzung erreicht die Aufführung überhaupt hohes gesangliches Niveau. Grace Bumbry hat mit ihrem dunklen Timbre und der hellen, dramatischen Höhe schlechthin ideale Voraussetzungen für die doch immer schwer zu besetzende Titelrolle, sie beherrscht das leichte Parlanto ebenso wie den dramatischen Ausbruch; Mirella Freni souveräne Gesangkunst und die Intensität ihres Ausdrucks machen in der Liveaufnahme noch mehr Eindruck als in vielen Studioaufnahmen; Jon Vickers imponiert mit dem kontrollierten, stets ausdrucksbezogenen Einsatz seiner Stimme, die doch unverkennbar zum schweren Fach tendiert, und Justino Diaz lässt seinen wohltimbrierten Bariton

fast allzu mächtig strömen. Auch die Comprimarii hatten in der Reprise von 1967 mit Olivera Miljacković, Julia Hamari, John van Kesteren und Robert Kerns gegenüber dem Vorjahr eine echte Aufwertung erfahren. Dass dennoch da und dort, etwa in dem von Karajan als Kabinettstück angelegten Schmuggler-Quintett, nicht alles ganz präzise gelingt, wird durch die Lebendigkeit und Spontaneität der Liveaufnahme mehr als wettgemacht.

Herbert von Karajans Sicht auf *Carmen* ist auf Ton- und Bildträgern vielfach dokumentiert, stets aber als Ergebnis von Studioaufzeichnungen, denen der Dirigent

den Vorzug gab. Das hier veröffentlichte Festspielsdokument bietet als ungeschönte Liveaufnahme dazu eine interessante Ergänzung. Dem Herausgeber sei noch der Hinweis gestattet, dass das unserer Veröffentlichung zugrunde liegende Originalband eine der ersten kompletten Stereoaufzeichnungen von den Festspielen ist. Obwohl der Österreichische Rundfunk damals nur in Mono senden konnte, leisteten die Techniker des Studios Salzburg hier Pionierarbeit, die uns nun gegenüber anderen Mitschnitten aus dieser Zeit eine mit entsprechender Sorgfalt aufbereitete Aktualisierung erlaubt.

Gottfried Kraus

FESTSPIELDOKUMENTE

Herausgegeben von den Salzburger Festspielen

Artistic Supervision: Gottfried Kraus

Aufnahmen des Österreichischen Rundfunks

Aufnahmeleitung: Hans Haring

Toningenieur: Meinhard Leitch

Remastering: Ton Eichinger Wien

Restauration und Schnitt: Harald Huber · Sound Design: Othmar Eichinger

Redaktion · Literary Editing: Christiane Delank · Michael Barenius

Cover-Foto: Archiv der Salzburger Festspiele

Bildnachweis innen: Ellinger, Hildegard Steinmetz, Laszlo Vuray,

Anny Madner/Archiv der Salzburger Festspiele

Cover-Design: Atelier Langenfass, Ismaning

www.orfeo-international.com

© © 2018 ORFEO International Music GmbH, Poing · Trademark(s) Registered



8175

Handlung

Sevilla und Umgebung zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

CD 1

51'57

Erster Akt

① Orchestervorspiel. ② Von ihrer Wachstube aus beobachten Dragoner und ihr Unteroffizier Moralès das Treiben auf dem Platz vor einer Tabakfabrik. ③ Ein Bauern-



mädchen nähert sich den Soldaten und fragt nach Don José. Moralès erklärt ihr, dass dieser mit einem anderen Korps zu seiner Ablösung erscheinen wird. Das Mädchen bringt sich vor den leicht zudringlichen Einladungen der Dragoner, gemeinsam mit ihnen auf José zu warten, in Sicherheit. ④ Vom regen Interesse umherstehender Kinder begleitet, naht und erfolgt die Wachablösung. Der Schilderung von Moralès entnimmt José, dass es Micaëla aus seinem Heimatdorf ist, die ihn in Sevilla treffen möchte. ⑤ Der neu zum Regiment gestoßene Leutnant Zuniga versucht, bei José Informationen über die in der Zigarettenfabrik angestellten jungen Arbeiterinnen einzuholen, muss aber feststellen, dass José diesen bisher keine große Aufmerksamkeit geschenkt hat. ⑥ Eine Glocke gibt das Signal zur Pause in der Fabrik. Die Arbeiterschaft nutzt die Gelegenheit zum Rauchen und zu Annäherungsversuchen untereinander. ⑦ Von den Männern nur kurz vermisst wird die viel begehrte Zigeunerin Carmen, die alle Avancen abwehrt, zumindest für den geltenden Tag. ⑧ In einem Lied, der Habanera, macht Carmen deutlich, dass das Liebesglück aber wie sie selber wandelbar

und keinen Gesetzen unterworfen ist: „Man“ könne sich beider nie sicher sein. [9] Als die jungen Männer ihre Hoffnungen durch eine kleine Geste aufrechterhalten wissen wollen, reißt Carmen eine Kassienblüte aus ihrem Mieder und wirft sie dem unbeteiligten wirkenden José zu. Auf ein erneutes Signal kehren die Arbeiter, denen Carmen voraneilt, in die Fabrik zurück, und auch die umstehende Menge zerstreut sich. [10] Gereizt betrachtet José die Blüte, als Micaëla zur Wachstube zurückkehrt. José begrüßt sie freudig und [11] erhält von Micaëla einen Brief seiner Mutter – und einen Kuss, den José, erfüllt von Erinnerungen an sein Heimatdorf, mit einem Gruß an die Mutter seiner Jugendfreundin zurückgibt. [12] Während sich Micaëla schüchtern zurückzieht, vertieft sich José in den Brief seiner Mutter, die ihm nahelegt, Micaëla zur Frau zu nehmen. Entschlossen, diesem Wunsch nachzukommen und sich so von dem erwachten Interesse am „Dämon“ Carmen zu befreien, [13] wird José vom aufgeregten Geschrei der Fabrikarbeiterinnen aufgeschreckt: Ein handgreiflicher Streit zwischen Carmen und einer anderen Arbeiterin ist entbrannt. José erhält von Zuniga die Order, nach dem Rechten zu sehen. [14] Weil



Carmen offenkundig mit einem Messer auf ihre Widersacherin losgegangen ist und sich singend der Vernehmung verweigert, soll José sie in Gewahrsam nehmen, bevor sie ins Gefängnis gebracht wird. [15] Mit José allein gelassen, belässt es Carmen nicht lange dabei, ihn um Mitleid zu bitten. [16] In einem weiteren Lied stellt sie demjenigen, der sie laufen lässt, als Belohnung einen Abend

in der Kneipe von Lillas Pastia am Stadtrand von Sevilla in Aussicht, dessen Sinnesfreude sich nicht nur auf ihren Tanz der Seguidilla beschränken soll. José kann dieser Verführung nicht länger widerstehen und willigt in den Handel ein. [7] Unter den Augen Zunigas, der Carmen ins Gefängnis überstellen lassen will, lässt sich José auf Verabredung bei einem Stoß Carmens fallen. Die entstehende Verwirrung nutzt Carmen zur Flucht.

CD 2

49'59

2. Akt

[1] Zwischenaktmusik. [2] Einige Wochen später bringt Carmen gemeinsam mit zwei anderen Zigeunerinnen, Frasquita und Mercédès, in Lillas Pastias Kneipe mit Gesang und Tanz kurz vor der Sperrstunde die Stimmung zum Kochen. [3] – [4] Ballett. [5] Vom ebenfalls anwesenden Zuniga erfährt Carmen, dass José ihr entgegen degradiert wurde und im Gefängnis saß, heute aber entlassen worden sei. Von draußen erklingen begeisterte Rufe. [6] Der Torero Escamillo beehrt die Kneipe mit einem Besuch und



besingt das Risiko und die Leidenschaft, die sein Leben ausmachen. [7] Auf den ersten Blick findet er Gefallen an Carmen, die ihm aber sagt, im Moment nicht frei zu sein. Escamillo zieht mit seiner Entourage weiter, unter die sich auch Zuniga mischt – nicht ohne Carmen mitzuteilen, er werde zu späterer Stunde wiederkommen. [8] Die Schmuggler Dancaïre und Remendado versuchen,

sich für eine ihrer Nacht- und Nebelaktionen der Mithilfe der Zigeunerinnen zu versichern. Nur Carmen behält sich vor, diese Unternehmung hinter Liebesdinge zurückzustellen. [9] Sie muss den Versammelten gar nicht lange erklären, wer ihr neuer Geliebter ist. Denn bald ist von draußen Josés Stimme mit einem Soldatenlied zu

vernehmen. [10] Carmen empfängt den „gemeinen Soldaten“ freudig und verspricht ihm seine Entschädigung. [11] Während sie mit Kastagnetten in der Hand zu tanzen beginnt, ertönt von Josés Kaserne her der Zapfenstreich. Carmen will zuerst nicht verstehen, dass José gezwungenermaßen Anstalten macht aufzubrechen.



Sie wirft ihm schließlich wütend vor, sie nicht zu lieben. [12] José gibt ihr zur Antwort, dass ihm vor allem die Blume, die sie ihm zugeworfen hat, und die Aussicht, sie wieder zu sehen, über die Stunden der Haft hinweggeholfen hat. [13] Für Carmen reicht diese Liebeserklärung aber nicht aus. Als Beweis könne sie nur akzeptieren, wenn er ihr in die Freiheit der Berge folgen würde. Da José trotz der Degradierung nie desertieren würde, sagt er Carmen für immer Lebewohl. [14] In diesem Moment klopft es, und Zuniga platzt in die Kneipe, überrascht, José bei Carmen vorzufinden. Weder die provokative Bemerkung Zunigas, der ranghöhere Leutnant müsse auch in der Liebe sein Vorrecht genießen, noch ein Schlag ins Gesicht veranlassen José, von der Stelle zu weichen: Bevor es zu einem Duell beider kommen kann, hat Carmen schon um Hilfe gerufen. [15] Zuniga wird von den Schmugglern, die eine Anzeige tunlichst vermeiden wollen, entwarfen und gefangenegenommen. José sieht sich gezwungen, von jetzt an den Schmugglern anzugehören. Carmen und ihre Freunde überzeugen ihn jedoch davon, sich für die Freiheit entschieden zu haben.

3. Akt

[1] Zwischenaktmusik. [2] Bei der Rückkehr nach Sevilla durchqueren die Schmuggler eine Felsenschlucht. Dancaïre und Remendado ordnen eine Rast an, auch um auszukundschaften, ob ein unmerktes Weiterkommen möglich ist. [3] José, von dem sich Carmen spürbar entfremdet hat, denkt an seine Mutter, die er nur wenige Meilen entfernt in ihrem Dorf weiß. Carmen rät ihm, das Schmugglerleben und sie aufzugeben, dennoch will sich José von ihr nicht trennen. [4] Frasquita und Mercédès mischen und legen sich die Karten: Der einen verheißt das Schicksal leidenschaftliche Liebe, der anderen eine reiche Erbschaft. Carmen tut es den beiden gleich und muss erkennen, dass die Karten ihr und José den Tod voraussagen. [5] Obwohl sie weiß, dass sich das Blatt nicht wenden lässt, befragt Carmen wieder und wieder die Karten – mit dem immer gleichen Ergebnis. Währenddessen freuen sich Frasquita und Mercédès über ihr künftiges Glück. [6] Dancaïres Nachricht, drei Zöllner müssten auf dem Weg ins Tal abgelenkt werden, lässt

die Schmuggler rasch handeln:
[7] Angeführt von den Zigeunerinnen, die sich darauf freuen, am Zoll ihre Verführungskünste spielen zu lassen, setzt sich der Tross in Bewegung. Als dessen Nachhut bleibt José zurück, um etwaige Verfolger unschädlich zu machen. [8] Aus einer anderen Richtung taucht Micaëla zwischen den Felsen auf. Ein neuer Auftrag von Josés Mutter veranlasst sie, allen Ängsten zum Trotz den Mann aufzusuchen, den sie einst geliebt hat, und ihn bei der Frau zu suchen, für die er so tief gesunken ist. [9] Sie hat José schon erspäht, als dieser plötzlich einen Gewehrschuss abfeuert. Micaëla versteckt sich, und der nur um Haaresbreite verfehlt Escamillo tritt an José heran. Indem er sich als der berühmte Torero vorstellt, kann er sich zunächst bei José unverdächtig machen. Doch Escamillos Geständnis, wie eh und je in Carmen verliebt zu sein, und nun gute Chancen zu sehen, da ihre Liebe zu einem Deserteur Gerüchten zufolge erkaltet sei, entfacht Josés Zorn. Er gibt sich zu erkennen und verwickelt Escamillo in eine Messerstecherei. [10] Carmen tritt dazwischen und verhindert, dass José dem nur mit halber Kraft kämpfenden Escam-

illo nach einem Sturz den Garaus macht. Der solchermaßen gern Gerettete läßt Carmen und die ebenfalls zum Tatort zurückkommenden Schmuggler, die José im Zaum halten, zu einem seiner berufsmäßigen Kämpfe ein, dann verabschiedet er sich. Auch die Schmuggler wollen endlich weiterziehen. [11] Da entdeckt Remendado Micaëla in ihrem Versteck. Sie bittet den überraschten José, ihr zu seiner über das Schicksal ihres Kindes verzweifelten Mutter zu folgen. Dass Carmen ihn zur Bestätigung ein weiteres Mal auffordert, sich vom Schmugglerleben zu verabschieden, verstärkt Josés Wut. Schäumend erklärt er, Carmen nie zu verlassen, auch wenn sie schon im Begriff sei, sich an die Fersen ihres nächsten Liebhabers Escamillo zu heften. Bis zum Tod sei ihr Schicksal mit dem seinen verbunden. Dem immer heftiger Rasenden gebietet Micaëla Einhalt, indem sie ihm die volle Wahrheit sagt: Seine Mutter liegt im Sterben und wünscht sich nur noch, ihm vergeben zu dürfen. Voller Entsetzen erklärt José Micaëla, ihr zu folgen, und Carmen, dass sie sich wieder sehen werden. Escamillos Gesang aus der Ferne läßt wenig Zweifel daran, wo



dieses Wiedersehen stattfinden wird.

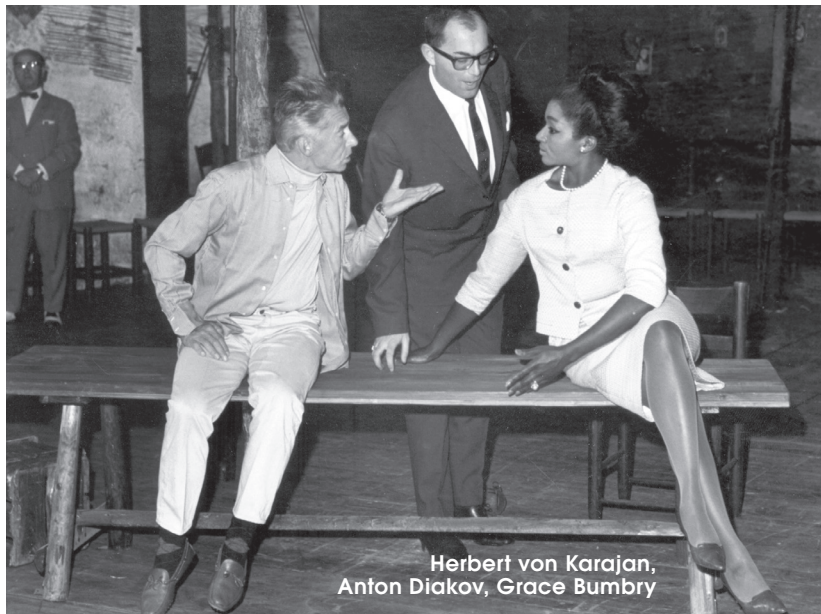
4. Akt

[12] Zwischenaktmusik. [13] Das Volk von Sevilla drängt zur Stierkampf-arena. Begeistert wird Escamillo begrüßt, der mit Carmen am Arm erscheint. [14] Er versichert Carmen, sie werde gleich sehr stolz auf ihn sein, und beide versichern sich ihre Liebe. Beim Einzug in die Arena warnen Frasquita und Mercédès Carmen, José habe sich in der Menge

verborgen. Carmen beschließt, ihn an Ort und Stelle zu erwarten. [15] Das einstige Paar steht sich unter vier Augen gegenüber. Carmen verkündet, keine Angst zu haben. José droht ihr anfangs nicht, sondern bittet sie, ihm in ein neues Leben zu folgen. Aber auf seine Nachfrage hin bestätigt sie, dass sie ihn nicht mehr liebt. Josés Flehen, er würde für sie weiterhin ein Gesetzloser bleiben, nur dürfe sie ihn nicht verlassen, rührt Carmen keineswegs. Sie sei frei und werde so auch sterben. José hindert sie daran, die Are-

na zu betreten, aus der bereits Publikumsjubiläum für Escamillo ertönt. Dass sie ohne Zögern bekräftigt, diesen zu lieben, ändert die Situation für José: Nachdem er sein Seelenheil für sie verwirkt habe, müsse Carmen ihm folgen. In dem Carmen ihm den Ring, den er ihr einmal geschenkt hat, vor

die Füße schleudert, besiegelt sie schließlich beider Schicksal. Im Augenblick, da die Menge Escamillos Triumph zu feiern beginnt, ersticht José Carmen und wirft sich mit einem Geständnis vor den Augen der aus der Arena Strömenden auf ihre Leiche.



Herbert von Karajan,
Anton Diakov, Grace Bumbry

Revisiting Karajan's Salzburg *Carmen*

Renewing acquaintance with Karajan's Salzburg Festival *Carmen* from the 1960s might be described as a déjà entendu experience of a very particular kind, at least for a chronicler who had retained a memory of a production that divided public and press in a way that few other productions did during Karajan's reign.

The production opened the 1966 Salzburg Festival and took place against the background of the most tremendous expectations. In the wake of his own productions of Verdi's *Il trovatore* (1962) and Mussorgsky's *Boris Godunov* (1965), Karajan was tackling a third opera that was a part of the repertory of every opera house, large or small, but which had never previously been seen at the Salzburg Festival. Built to his own specifications, the Großes Festspielhaus had been opened in 1960 and provided him with a space, both as a conductor and as a director, that offered him every opportunity to realize his personal vision of what might be termed "decorative music theatre". This was a vision that Karajan may already have dreamt of as a young Kapellmeister in

Ulm but which only now could be put into practice with the resources and exceptional conditions associated with the Salzburg Festival.

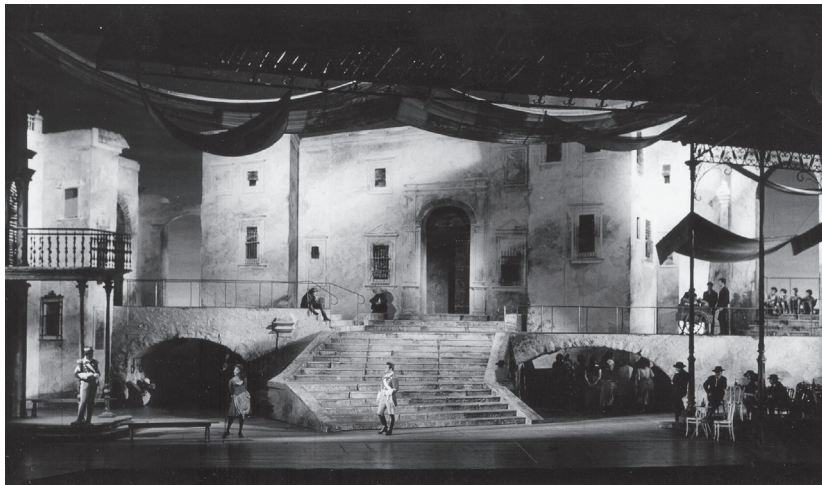
Even before the first night, there were already reports in the press about the lavish, detailed and colourful designs created by Teo Otto (sets) and Georges Wakhevitch (costumes) for the Großes Festspielhaus's sprawling stage. The Vienna Philharmonic was in the pit, the chorus was that of the Vienna State Opera augmented by a number of local choirs, and the Spanish dancer and choreographer Mariemma had brought her Ballet de España to the Festival. The cast was headed by Grace Bumbry – Bayreuth's "black Verdi" – as Carmen. She had already been a sensation as Verdi's Lady Macbeth in 1964 and 1965. Alongside her, three major débuts were announced. The Micaëla was Mirella Freni whom Karajan had declared his favourite soprano after she had sung Mimi under him at La Scala and in Vienna. Also new to Salzburg was the Canadian tenor Jon Vickers, whom Karajan had first invited to appear in Vienna in 1959 and who

had sung under him many times since then. The American bass-baritone Justino Diaz was the third of the principals making their Festival début. Even the smaller parts were taken by international singers, the majority of them hailing from France.

All the greater, then, was the sense of disappointment. The first night was a failure of a kind that Karajan had never previously known in Salzburg. True, this sense of disappointment was not entirely shared by the audience, which responded to the performance with the sort of cheering that seems to be obligatory at the Festival. But it was certainly the predominant tone in almost all of the critical reactions on the part of the international press. Most pointed out that a work like *Carmen* had no place on the boards of the Großes Festspielhaus, where the director had signally failed to come to terms with the demands of the widescreen stage, even with the help of naturalistic sets dismissed by the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* as "Seville à la Oberramergau". The meaningless entrances and exits on the part of the chorus and extras did nothing to generate tension, while

the director sacrificed the work's drama to mere decorative effects, including the extended ballet episodes interpolated into Act Two. Finally, not even in his role as conductor had Karajan succeeded in asserting the music's rights in the face of so lavish a staging.

Writing in the *Münchener Merkur* on 29 July 1966, Helmut Schmidt-Garre complained that "this stage works against any sense of theatre, forcing the director to opt for dull and insipid realism where the stage should transcend that approach. And there is another lesson to be drawn from this evening: essentially, *Carmen* is not a whit more realistic than *Le nozze di Figaro*. This point becomes clear each time there is a self-contained vocal number onstage. Such numbers are ultimately what opera is all about, the point by which the credibility of the whole exercise stands or falls, but in the present realistic framework they suddenly seem implausible and strangely risible. One suddenly senses why people who are unresponsive to music are deterred from attending the opera, because every situation gives rise to singing. Karajan must know that the music is the whole



raison d'être of opera and yet he works against this insight with all the means at his disposal, making everything visible and audible onstage even though the music could effortlessly conjure it up – and better than anything that emerges from under his hands."

Neither in the Festival's annals nor in any of the writings on Karajan is there any evidence that either as a director or as a conductor he allowed himself to

be influenced by these critical views. For the 1967 revival he recast some of the roles, shortening the ballet interludes and making some minor changes to the production, but the underlying concept remained the same. The production was subsequently filmed and in that way affected the general public's perceptions of the work beyond the confines of the Festival. Following the 1967 revival one Viennese critic is reported to have exclaimed: "If I see this production a third time, I

shall end up believing that this really is *Carmen*."

None the less, the production had acquired a sharper focus by its second run of performances, a point I found confirmed by a review that I myself wrote for the *Salzburger Nachrichten* on 31 July 1967: "The revival of the production of *Carmen* staged and conducted by Herbert von Karajan in Salzburg's Großes Festspielhaus left a far more coherent impression than last year's first night. The reason for this may be sought in the fact that not only were individual singers in rather better vocal health, with some of the roles having been recast to their advantage and minor improvements having been made to the production, but also and above all to the fact that as the conductor Karajan was no longer quite so much in thrall to the dictates of his own production and to the dimensions of the vast stage but conducted Bizet's music in a way that was more fluid, more dramatic and more flexible. In the first and second acts in particular there was a clearly discernible improvement on last year. Even the overture had incomparably more spirit, and the early scenes leading up to the cho-

rus of cigarette factory girls ran more smoothly. The duet between Micaëla and Don José was noticeably quicker, and the seguidilla moved at a faster pace. The Toreador's Song, the Smugglers' Quintet and the second-act finale were not lacking in tension in spite of Karajan's striving for clarity and perfection."

Even so, there were still considerable misgivings about Karajan's production: "It is not necessary to go back to Mérimée or to the original practice of performing the work as an *opéra comique* with spoken dialogue to know that with its inspired anticipation of *verismo* and its realism, this opera is all things to all men. What it is *not* is a design-led stage spectacular. One has only to listen to the music as Nietzsche did. 'This music', Nietzsche wrote, 'seems perfect to me. It approaches lightly, supply, politely. It is pleasant, it does not sweat.' (...) It is no accident that Nietzsche saw in *Carmen* the very opposite of Wagner and put forward this view in his writings. The passion that this music expresses is profoundly Gallic. There is something refined about it, an inner tension and a fatalism, but it does not crow about its achievements,



it does not 'sweat'. And yet this is precisely what Karajan makes it do."

A sovereign theatre conductor

And now, from a distance of fifty years, a live recording of the performance of 29 July 1967 offers a chance to revise one's earlier impression and – I admit at the outset – to see it in more relative

terms. Of course, Karajan was a part of the German, rather than the Gallic, tradition, and the impression of unduly superficial and self-serving theatricality may well be reinforced by the impression left by the staging. And yet Karajan emerges not only from the present recording but from many of his other live recordings that are gradually being released on CD as a sovereign theatre conductor

with a sure grasp of both orchestra and stage and a virtuoso ability to exploit the opportunities offered by the Vienna Philharmonic – rarely have we heard the preludes and interludes played with such delicacy. He also knows exactly where to ratchet up the tension and place the climaxes in order to bring a sense of drama to the staging, a quality demanded by the widescreen stage of the Großes Festspielhaus. The fact that Karajan chose Ernest Guiraud's through-composed version, which was the one preferred by practically every other theatre, and saw *Carmen* not as an *opéra comique* but as a highly effective example of large-scale music theatre seems compelling, at least when seen from this point of view. The brassy entry of the overture sets the tone for the performance as a whole, an acoustically disruptive tribute to the aesthetics underpinning the production – exactly the same is true not only of the choruses and ensembles, which are massive agglomerations of sound, but of Escamillo's self-regarding entry and a Toreador's Song that is coarse rather than elegant. It is also true of the dance interludes overlaid by the noise of the Mariemma-Ballet de España and of

the noisy crowd scene in Act Four, a scene distorted by ugly tape sounds. But there are also moments of pure enchantment when Karajan accompanies his singers in ways that few other conductors could match: listen, for example, to Grace Bumbry beginning her seguidilla with the virtuosity of a cabaret singer or seducing Don



José with her vision of a life of freedom in Act Two. Listen, too, to every one of the scenes in which Mirella Freni appears, especially her bewitchingly sung aria in Act Three. And finally there is Jon Vickers, whose very personal approach to the part could invariably rely on Karajan's support. From the outset this José is no hero but a man who is easily led astray. Yet his feelings are as genuine in his subtly sung aria "La fleur que tu m'avais jetée", which is wonderfully supported by the orchestra, as they are in his outbursts of disenchantment. The tragic finale is a true high point of the performance thanks not only to the two protagonists but also to Karajan's handling of this scene.

The cast is of the highest quality. With her dark-toned timbre and bright and dramatic top register, Grace Bumbry has the ideal requirements for the title role, a part notoriously difficult to cast. And she is as comfortable with the light parlando style as with the role's dramatic outbursts. Mirella Freni's sovereign vocalism and the intensity of her expression are even more impressive in the present live recording than in any studio recording. Jon Vickers im-

presses with the way he controls his voice in the interests of expression, although he was clearly already preparing the ground for heavier roles. And Justino Diaz allows his mellifluous baritone to pour forth almost too powerfully. In 1967 the smaller roles were taken by Olivera Miljaković, Julia Hamari, John van Kesteren and Robert Kerns, in every case a genuine improvement on their predecessors in 1966. Stage and pit are not always completely together, notably in the Smugglers' Quintet, which Karajan presents as a show-stopping *pièce de résistance*, but this is more than made up for by the liveliness and spontaneity of the live recording.

Karajan's view of *Carmen* has been preserved for posterity in the form of both sound recordings and videos, but all of these are studio recordings, which the conductor in fact preferred. The present live recording has not been retouched or patched in any shape or form and complements these other recordings in many interesting ways. It is worth adding that the original tape used for this release is one of the first complete stereo recordings of the Salzburg Festival. Although

Austrian Radio could broadcast only in mono at this time, the studio technicians in Salzburg performed pioneering work here, allowing us to edit the material with corresponding care – a care which for technical reasons cannot be lavished on other live recordings from this period.

(Translation: Stewart Spencer)

Synopsis

CD 1

51'57

Act One

① Orchestral prelude. ② From the vantage point of their guardroom, a company of dragoons



under their sergeant Moralès watches the comings and goings in the square outside a cigarette factory. [3] A peasant girl approaches the soldiers and asks after Don José. Moralès explains that José will shortly be arriving with another company to relieve them. The dragoons beg the young woman to wait for Don José with them, but she evades their importunities and makes good her escape. [4] Watched with lively interest by a group of street urchins, who mimic their elders' actions, the soldiers change guard. Don José infers from Moralès' account that the young woman hoping to meet him in Seville is Micaëla from the village where he grew up. [5] Zuniga, who has just joined Don José's regiment as a new lieutenant, tries to find out more about the young female workers employed in the cigarette factory but realizes that José has so far paid them very little attention. [6] The factory bell rings, announcing the workers' lunch break. They take the opportunity to smoke and to flirt with the soldiers. [7] The gypsy Carmen, who is the object of almost universal desire, is briefly missed. She resists all advances, at least for the present. [8] In a Habanera, she makes it clear that happiness in love is



as fickle as she herself and subject to no laws. No one can ever be certain of either. [9] The young men interpret a brief sign from her as a signal that their hopes are well-founded, whereupon Carmen draws an acacia flower from her bosom and throws it at Don José, who appears to be taking no interest in the proceedings. Their lunch break over, the workers return to the factory, Carmen at their head. The crowd that

has gathered disperses. ¹⁰ Provoked by Carmen's actions, José contemplates the flower that she threw at him, at which point Micaëla returns to the guardroom. José is pleased to see her. ¹¹ She gives him a letter from his mother, together with a kiss that José, overcome with memories of his home, asks his childhood sweetheart to pass on to his mother.



¹² Micaëla shyly withdraws, while José buries himself in his mother's letter. She suggests that he should marry Micaëla, which he resolves to do in an attempt to break free from his new-found interest in the "demonic" Carmen. ¹³ José is startled from his rêverie by agitated screams from the factory, where a fight has broken out between Carmen and one of the other workers. Zuniga orders José to sort things out. ¹⁴ It is clear that Carmen was the aggressor. She refuses to be interrogated, preferring instead to sing to herself, and so José is instructed to keep an eye on her before she is taken off to prison. ¹⁵ Left alone with Don José, Carmen begs him to take pity on her. ¹⁶ In a further song she promises that whoever allows her to escape will be rewarded with an evening whose pleasures will not be limited merely to her dancing the seguidilla at Lillas Pastia's tavern on the outskirts of Seville. José is incapable of resisting her any longer and agrees to help. ¹⁷ Zuniga arrives with orders for Carmen's arrest. As they are leaving, she tells José to fall to the ground when she pushes him, and in the confusion she is able to make good her escape.



Act Two

[1] Entr'acte music. [2] A few weeks later. It is shortly before closing time at Lillas Pastia's tavern, where Carmen and two other gypsies, Frasquita and Mercédès, set the evening alight with their singing and dancing. [3] - [4] Ballet. [5] Zuniga, who is also present, tells Carmen that thanks to her, Don José has been demoted and has spent the last few weeks in prison but has just been released. Outside, voices are heard acclaiming the famous toreador Escamillo. [6] The bullfighter honours the tavern with a visit, singing of the risks and passion that make up his life. [7] He immediately falls for Carmen, but she tells him that she is not free at present. Escamillo and his entourage leave, together with Zuniga, who first tells Carmen that he will call back later. [8] The smugglers Le Dancaïre and Le Remendado arrive, seeking the gypsies' help in the nocturnal escapade that they are planning. Carmen alone declines to join them, reserving the right to put matters of the heart first. [9] She does not have to tell the assembled company who her

new lover is, for Don José's voice is soon heard outside, singing an army song. [10] Carmen is pleased to see the "common soldier" again and promises to make up for all that he has gone through. [11] She begins to dance, accompanying herself on the castanets, at which point an offstage bugle is heard signalling the retreat: it is time to return to barracks. Carmen initially refuses to accept that Don José has to leave. Finally she grows angry and taunts him by claiming that he does not love her. [12] By way of an answer, Don José tells her that he was helped through his imprisonment by the flower that she threw at him and by the prospect of seeing her again. [13] But this declaration of love is not good enough for Carmen. The only proof of his love that she can accept would be his willingness to follow her into the mountains and to lead a life of freedom with her. But in spite of his demotion, Don José would never desert, and so he bids Carmen farewell. [14] At that moment there is a knock at the door, and Zuniga bursts in, surprised to find Don José there with Carmen. Neither Zuniga's provocative remark that as his superior officer he should also be given precedence in matters of love nor

a blow to the face will persuade Don José to give ground. Only Carmen's summons to the smugglers prevents a clash of swords. [5] Zuniga is disarmed and taken prisoner by the smugglers, who are keen not to be reported to the authorities. José now sees himself forced to throw in his lot with the smugglers, but Carmen and her friends persuade him that he has willingly decided in favour of a life of liberty.

CD 3

60'22

Act Three

[1] Entr'acte music. [2] On their return to Seville, the smugglers pass through a rocky gorge. Le Dancaïre and Le Remendado arrange for them to rest, partly in order to see if they can continue their journey unobserved. [3] Carmen has clearly grown more remote from José, who now remembers his mother. He knows that her home is only a few miles away. Carmen advises him to abandon her and give up his life as a smuggler, but José refuses to be parted from her. [4] Frasquita and Mercédès shuffle a pack of cards and lay them out before

them: to one of them fate predicts a passionate love affair, to the other a wealthy inheritance. Carmen joins them and sees that the cards foretell only death for her and José. [5] Although she knows that destiny cannot be changed, Carmen continues to question the cards, but the outcome is always the same. Meanwhile, Frasquita and Mercédès rejoice in their forthcoming happiness. [6] Le Dancaïre reports that three customs officers need to be distracted on their journey down into the valley. The smugglers now act quickly. [7] Led by the gypsies, who look forward to practising their art of seduction on the customs officers, the party sets out. José remains behind to guard their rear and to deal with any pursuers. [8] Micaëla suddenly emerges from between the rocks. A new request from José's mother has persuaded her to overcome her fears and seek out the man she once loved and to look for him with the woman for whose sake he has sunk so low. [9] She has already seen José when the latter discharges his rifle. She hides as Escamillo, whom José has narrowly avoided shooting, enters. He introduces himself as the famous bullfighter, in that way averting

José's suspicions. But his confession that he still loves Carmen and that he now sees himself in with a chance as he has heard rumours that she no longer loves a certain deserter arouses José's anger. José reveals his identity and a knife fight breaks out. ¹⁰ Carmen intervenes and prevents José from killing Escamillo, who is fighting at only half strength, having sustained a fall. Meanwhile, the other smugglers have returned and they now restrain José. By way of thanks, Escamillo invites Carmen and the rest of the smugglers to one of his professional fights, after which he takes his leave. The smugglers, too, plan finally to move on. ¹¹ Le Remendado then discovers Micaëla hiding among the rocks. She begs the surprised José to accompany her home to see his mother, who is in despair at her son's fate. José's anger increases when Carmen again suggests that he should go with Micaëla and give up his life as a smuggler. He furiously declares that he will never leave Carmen, even though she is currently attaching herself to her next lover in the person of Escamillo. His fate, he goes on, will be bound up with hers until his dying day. Micaëla succeeds in calming him

down by telling him the whole truth: his mother is dying and wants only to be able to forgive him. Appalled, José declares that he will go with Micaëla but that he and Carmen will meet again. Escamillo can be heard singing in the distance, leaving us in no doubt where this encounter will take place.

Act Four

¹² Entr'acte music. ¹³ The townspeople of Seville are thronging the streets leading to the bullring. Escamillo is enthusiastically welcomed as he appears on Carmen's arm. ¹⁴ He assures her that she will soon be very proud of him. Both protest their love of each other. As they are entering the bullring, Frasquita and Mercédès warn Carmen that José is hiding in the crowd. Carmen decides to wait for him there. ¹⁵ The two former lovers face each other, alone. Carmen declares that she is not afraid. José initially refrains from threatening her but begs her to start a new life with him. He asks her if she still loves him, to which she replies that she does not. She remains unmoved by his entreaty that he will continue to lead the life of an outlaw as long as she does not aban-

don him. She counters by saying that she is free and will remain so until she dies. José prevents her from entering the bullring, from which we can already hear shouts of acclamation for Escamillo. Without a moment's hesitation, Carmen insists that she loves Escamillo. This changes the situation for José: because of her, he is damned, and so Carmen

has no choice but to follow him. She seals the fate of both of them by throwing at his feet the ring he once gave her. At the very moment that the crowd acclaim Escamillo's victory, José stabs Carmen. The crowd streams out of the bullring and, admitting to his guilt, José throws himself on Carmen's body.

(Translation: Stewart Spencer)



