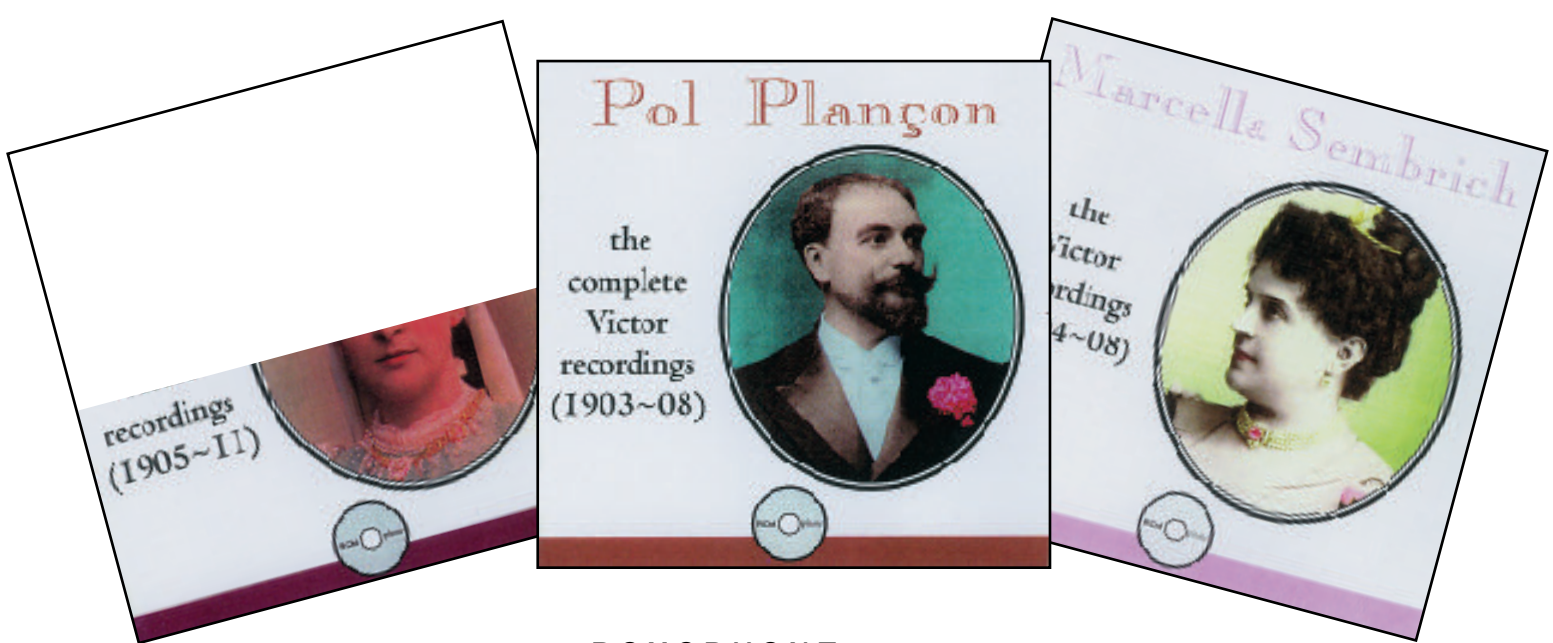




ROMOPHONE (TEIL1)

In eine andere Welt des Singens

Woher das Interesse an akustischen Antiquitäten? Pure Nostalgie? Taube Verklärung? Oder ein Unbehagen an vielen aktuellen Aufnahmen? Eines steht fest: Noch nie war das Angebot an historischen Vokal-Aufnahmen so groß wie im Zeitalter der CD – nicht zuletzt auch wegen deutlicher Verbesserungen der Klangqualität. In dieser Hinsicht hat das englische Label Romophone einen neuen Standard gesetzt.

Ein Bericht von Jürgen Kesting.

Würde man sich die von „historischem Edelrost“ (Thomas Mann) überzogenen alten Platten zumuten, wenn es heute Stimmen gäbe wie die von Nellie Melba, Rosa Ponselle, Kirsten Flagstad, Ernestine Schumann-Heink, Enrico Caruso, Lauritz Melchior, Titta Ruffo, Friedrich Schorr oder Pol Plançon?

Einige dieser Sänger sind gewiß auch zu ihrer Zeit Ausnahmereignisse gewesen. Doch erlaubt die Vielzahl der Veröffentlichungen durchaus einen Rückschluß auf die damaligen Standards. Gerade kleine Labels – voran Preiser und Pearl – haben durch die systematische Erschließung der alten Kataloge (Edison, Victor, G&T, Columbia, Fonotipia, Zonophone) die Grundlagen für eine umfassende Beschäftigung mit der Entwicklung der Gesangkunst geschaffen. Bei der editorischen Arbeit sind drei Faktoren von entscheidender Bedeutung:

- die Minimierung von Störgeräuschen ohne klangliche Veränderung der Stimme oder gar eine Beschneidung der Obertöne;
- die korrekte Abspielgeschwindigkeit, die wegen der einst üblichen Transpositionen oftmals schwer zu erkennen ist;
- editorische Sorgfalt hinsichtlich der Aufnahmedaten, der Matrizen-Nummern,

der Vollständigkeit und der Kommentierung.

In all diesen Belangen hat das englische Label Romophone mit seinen bisher rund drei Dutzend Veröffentlichungen einen neuen Standard gesetzt. Es handelt sich keineswegs um eine Übertreibung, wenn James Camner im Magazin „Fanfare“ feststellt, Romophone sei „das erste wirkliche historische Label der digitalen Ära“. Die Überspielungen sind durchweg von überragender Qualität. Die Stimmen klingen bestechend klar und räumlich-präsent. Bei den Tonhöhen orientierte sich Produzent Ward Marston an den offenen Violinen, und manchmal reichten minimale Korrekturen der Abspielgeschwindigkeit, um der Stim-

Bestechend klare und präsente Stimmen

me – wie etwa im Fall von Lucrezia Bori – jene lyrische Süße zu geben, die ihr nachgerühmt ward, aber auf den meisten bisherigen Veröffentlichungen nicht zu schmecken war. Vor allem aber handelt es sich um weitgehend vollständige Editionen mit alternativen und bisher unveröffentlichten Takes.

Konkret: Geboten werden Aufnahmeserien, die für ein bestimmtes Label entstanden sind. Die Texthefte verzeichnen alle disko-

graphischen Details (Daten, Matrizen-Nummern und, sofern zu ermitteln, die Namen der Pianisten, Instrumentalisten und Dirigenten). Die Kommentare sind nicht nur ausführlich, sondern wirkliche Wegweiser in die Aufführungsgeschichte und ästhetische Anregungen; für die Beschäftigung mit historischen Platten, die keineswegs für das „easy listening“ geeignet sind, ist dies so unerlässlich wie ein Katalog in einer Ausstellung.

Bei der Wieder- oder besser Neu-Begegnung mit vielen Sängern hat man das Gefühl, von der „time machine“ des H. G. Wells in eine andere Welt des Singens, oft in eine Terra incognita, versetzt zu werden. Zu erleben sind Eigenarten und Eigenheiten, die uns heute fremd vorkommen – oder gar stilistisch befremdlich. Sie freilich zu verwerfen (mit dem banalen: „So kann man das heute nicht mehr machen“), gibt es keinen Grund; zu fragen ist vielmehr, ob uns diese Aufführungen nicht näher an die Vielfalt der vokalen Formsprache heranzuführen. Einige allgemeine Beobachtungen vorab:

- Die meisten Sänger, vor allem die zwischen 1850 und 1870 geborenen, führen (plazieren) ihre Stimme anders, als es heute üblich ist; sie verfolgen eine vollkommen unterschiedliche Konzeption des „Tons“.

• Aus der Prägung durch Schulen (Garcia, Lamperti, Marchesi, Sbriglia) resultierten distinkte Eigenheiten der Technik. Da sich Stil nur als Symbiose von Methode (sängerische Technik) und Manier (musikalische Sprache) definieren läßt, spricht viel dafür, daß die großen Lehrer bemüht waren, ihre Schüler auf spezifische Anforderungen des aktuellen Repertoires vorzubereiten. Sie mußten sie zum Beispiel wappnen gegen die Anforderungen der größeren Orchester und sie auf eine kräftigere Tonproduktion in der hohen Lage einstellen – ein zentrales Problem für den Verdi-Bariton und den dramatischen Mezzo, aber auch für Tenöre und Soprane. George Bernard Shaw erwähnt, daß Soprane aus der Schule von Manuel Garcia die höchsten Töne grundsätzlich auf „ah“ sangen (oft fast schreien). Ein Beispiel ist Félia Litvinnes Aufnahme von „D’amor sull’ali rosee“ aus „Il Trovatore“. Mathilde Marchesi brachte ihren Schülerinnen bei, den „geblasenen“ Garcia-Ton durch die Platzierung schärfer zu konzentrieren.

• Charakteristisch für die Sänger der vorveristischen Ära sind vier in Balance gehaltene Elemente des Belcanto:

- Tonschönheit,
- das auf dem Gebrauch des Portamento beruhende Legato,
- die als expressives Ornament eingesetzte *Messa di voce* und
- Agilität für Verzierungen.

Das Resultat ist ein kunstvoller, „artifizierter“ Stil mit einer feinen Balance des Expressiven und des Dekorativen. Oder besser, alle dekorativen Elemente dienen dem musikalischen – im Gegensatz zum naturalistischen – *Espressivo*. Charakteristisch etwa die Einbindung von schmückenden Appoggiaturen (nicht nur die Akzent-Appoggiaturen bei weiblichen Endungen) oder von kleinen Schleifen in die melodische Linie, gerade bei Phrasenwiederholungen. Beispiele: Pol Plançons Darbietung von Adams „Vallons de l’Helvétie“ (CD 1, Track 11, 0’28“) oder Edith Mases geradezu girlandenhaft geschmückte Darstellung von Florents „The Last Rose of Summer“; da sind die Verzierungen in die musikalische Linie eingewoben wie Silberfäden in einen Brokat.

In seinem Buch „The Art of Singing“ bezeichnete William James Henderson den französischen Bassisten **Pol Plançon** (1854-1914), einen Schüler von Giovanni Sbriglia, als „the most perfect vocalist who ever trod

the stage“. Mit seinen 46 Aufnahmen, entstanden zwischen 1903 und 1908, war er nicht zufrieden. Gegenüber dem Bariton Emilio de Gogorza, der im Auftrag der Victor Company die besten Sänger der Epoche engagierte, griff er zu dem auch von Thomas Mann (im Kapitel „Fülle des Wohllauts“ aus „Der Zauberberg“) gebrauchten Vergleich mit der perspektivischen Minderung bei einem umgedrehten Fernglas. Gleichwohl, die Aufnahmen bestätigen, daß er „the prince of vocalists“ war – der eleganteste Baß, der auf Platten überhaupt zu hören ist. Der weiche und immer gerundete Klang ohne jede Sprezzatura, so sanft

Koloratur-Baß par excellence: Pol Plançon

wie der einer Viola d’amore, wirkt zunächst ungewohnt hell – so, wie ein Samt tief-schwarz und zugleich silbrig wirken kann. Die sonore Fülle der tiefen Lage – bis zum D – ist in Flégiers „Le Cor“ zu hören. Trotz der Reichweite eines Basso profondo war Plançon ein Basso cantante mit einem einzigartigen Legato – zu hören im Spianare der Cantabile-Skulptur von Rodolfo „Vi ravviso“ aus Bellinis „La Sonnambula“. Er besaß auch, so seltsam das klingen mag, den Witz eines Basso buffo, allerdings mit einer melancholischen Grundierung („Allons! Jeunes gens“ aus Gounods „Roméo et Juliette“ oder das Porter-Lied aus „Martha“); und er war vor allem der größte, nein, der einzige Koloratur-Baß. Sein Triller war so vollkommen wie der von Adelina Patti oder von Nellie Melba am Ende von Bizets „Pastorale“ – ein blitzschneller Wechsel von zwei perfekt definierten Tönen (Porter-Lied, CD 2, Track 18, 0’49“).

Seine drei Aufnahmen von „Enfant chérie des dames, des grisettes“ – das Selbstportrait eines Tambourmajors aus Ambroise Thomas’ „Le Caïd“ – sind Exempel sängerischen Raffinements. Mittel der Selbstdarstellung für den *Homme à femmes* ist eine Kür der Koloratur. Aber anders als Ezio Pinza und Samuel Ramey, die das Stück bemerkenswert souverän gemeistert haben, hat Plançon ein anderes Ziel, als die Koloraturen zu bewältigen: Er spielt mit ihnen, *graziös* und *schwerelos* wie Charlie Chaplin. Der Effekt liegt darin, daß es ihm nie, nie um einen Effekt geht. Er will nicht staunen machen, er charakterisiert mit den Mitteln einer virtuosensprache. Einzigartig sein *Méphistophélès* in Berlioz’

„La Damnation de Faust“. Welch eine Geschmeidigkeit der Artikulation in „Devant la maison“ – und geradezu sensationell, wie Plançon im raschesten syllabischen Gesang eine Phrase mit der Halbstimme ohne Einbußen bei der Sonorität wiederholen kann.

Anders als die Platten von Plançon sind die von **Marcella Sembrich** (1858-1934) seit langer Zeit überhört worden – und jetzt, auf einen Schlag, 97 Titel auf vier CDs; darunter finden sich auch einige durch mühevoll erretete Fragmente, voran die 1900, 1902 und 1903 in der Met entstandenen Mapleson-Zylinder und die jüngst auch von Sony veröffentlichten sechs Titel der Columbia-„Grand Opera“-Recordings. Es bedarf viel guten Willens, die geradezu prasselnden Nebengeräusche zu tolerieren – doch nach einiger Zeit spürt man den Elan, mit dem die Sembrich gesungen hat, die vibrierende Energie ihrer hohen Töne und den Charme des Vortrags – etwa in den 56 Sekunden von Arditis „Parla“. Endlich kann man auch die von dem Pianisten Frank La Forge enthusiastisch gerühmte Aufnahme von Reynaldo Hahn’s „Si mes vers avaient des ailes“ (vgl. Michael Scott, *The Record of Singing*, Vol. 1, S. 28) hören – die Linie gezogen wie flüssiges Silber. Henderson rühmte die Sembrich als die beste Lieder-

Vibrierende Energie: Marcella Sembrich ist bei Romophone mit 97 Titeln auf vier CDs präsent, u. a. mit Live-Fragmenten aus der Met (Mapleson-Zylinder 1900-1903).



Foto: Ullstein

sängerin, die New York je erlebt hatte, und er hatte nichts einzuwenden gegen die ausgeprägten, aber von perfekter Agogik kontrollierten Rubati (fremd zunächst, aber faszinierend die langen Dehnungen in Schuberts „Wohin“).

Die musikalisch umfassend versierte Sängerin, die auf professionellem Niveau Klavier (von Liszt bewundert) und Geige spielte, war, wie Scott betont, über ihren Zenit hinaus, als sie 1904 (mit 46 Jahren) ihre ersten Platten machte. Gelegentlich versprüht sie Koloraturen ohne richtige Kontrolle – etwa in Rosinas Arie aus Rossinis „Barbiere“, wo sie die vom Komponisten für Adeline Patti geschriebenen Verzierungen singt. Und doch verraten die bis 1909 entstandenen Platten, welch eminente Virtuosin sie

war – ob es sich um Aminos „Ah, non giunge“ oder Elviras „Vien diletto“ aus „I Puritani“, Elviras „Ernani, involami...Tutto sprezzo“ aus „Ernani“ oder die „Voci di primavera“ („Frühlingsstimmenwalzer“) handelt. In gebundener Musik wie „The last Summer Rose“ („Martha“) oder Mignons „Connais-tu le pays“ ist die unglaubliche Energie ihres Singens, Resultat ihres raschen Vibratos, zu erkennen. Normas „Casta Diva“, einstrophig gesungen und mit einem sensationellen kadenzierenden Triller abgeschlossen, erinnert an die alte Kunst der melodischen Variation. Die Cabaletta, erneut frei ausgeziert, ist eine virtuose Tour de force. Die Aufnahme der Brief-Szene aus Mozarts „Le Nozze di Figaro“ – mit Emma Eames als Partnerin – ist ein kleines Mirakel dynamischer Feinabstimmung: Schon im Singen wird der Rollentausch zwischen Gräfin und Susanna vollzogen. Eine andere Kunst des Duettgesangs ist in „Vado, corro“ aus Donizettis „Don Pasquale“ (mit Antonio Scotti) zu erleben – ein szenisches Agieren, das eine komische Handlung im Singen sichtbar macht.

In einem noch höheren Maße sind die Aufnahmen des Baritons **Mattia Battistini** (1856-1928) ein tönendes Lehrbuch über die vokale Manier des ausgehenden 19. Jahrhunderts. 1986 waren die 107 bekannten Platten des „Königs der Baritone“ in der Reihe „The HMV Treasury“ veröffentlicht, später aber nicht auf CD überspielt worden – ein Versäumnis, das von Romophone nachgeholt wird. Im ersten Teil finden sich die Aufnahmen von 1902 bis 1910. Gerade in den frühen Aufnahmen – auch wenn es die eines älteren Sängers nach zwei Jahrzehnten auf der Bühne sind – hören wir eine Stimme mit einem wundervoll versammelten, seidigen und zugleich vibrierend-intensiven Ton. Die Stimme war relativ resonanzarm in der tiefen Lage, um so brillanter aber in der Höhe. Einzigartig die dynamische Skala – der volle reiche Klang des Piano, das die gleiche Intensität hatte wie ein Forte, und die daraus entwickelte Fähigkeit, eine Phrase endlos fortzuspinnen (mit perfekter Klangmischung in den Duetten, etwa in dem aus „La Favorita“). Dies wiederum geschieht durch geschmeidige Portamenti, mit denen die Stimme ohne Veränderung der Plazierung durch die Intervalle gleitet.

Wenn **Ernestine Schumann-Heink** (1861-1936) die Arie „Ach, mein Sohn“ aus dem „Propheten“ sang, so schrieb William James Henderson, „dann fand sie die Stimme für das Bangen und Sehnen aller Mütter dieser Welt; sie erreichte einen Gipfel interpretierender Kraft, der selten erreicht worden ist“. Die Mittel dieser Kraft waren wiederum die des musikalischen Espressivo: Farben, eine ungewöhnliche Agilität und eine nicht geringere dynamische Flexibilität über den vollständigen Umfang der Stimme (vom D bis zum hohen A, in Durchgangspassagen selbst B). Schier unglaublich ist die Klangfigur für den Klageausruf der Fides: „Ach“ – ein langer, zwölf Sekunden lang gehaltener, traurig eingefärbter und ersterbender Ton, nein, ein Schmerzenslaut. Die Rolle der Fides gehört – musikalisch, technisch – zu den hybriden Rollen. Sieghart Döhring wertet sie als „Synthese aller Ausdrucksmöglichkeiten einer

Frauenstimme“ und als „Unikum in der Geschichte der Oper; ihre adäquate, allen Anforderungen gerecht werdende Besetzung wird immer nur in Ausnahmefällen zu realisieren sein“.

In Volume eins – 46 Victor-Aufnahmen aus der Zeit zwischen 1900 und 1909 – finden sich drei Versionen von „Ach, mein Sohn“, vier von Orsinis Trinklied („Il segreto per esser felice“) aus „Lucrezia Borgia“, und fünfmal singt Dalila für Samson, daß sich ihr Herz erschließt. Nicht so leicht erschließt sich dem heutigen Hörer der Klang der Stimme, gerade beim Tiefgriff ins Brustregister – das klingt zuweilen wie ein dunkles Heulen, wie ein überblasenes „Uh“. Ebenso ungewohnt sind die starken Portamenti, ohne die allerdings ein wirkliches Legato nicht möglich ist. Und aus der Mode sind endlich die schweren, pastosen Farben der Stimme in der tiefen Lage. Aber genau das erlaubt die frappierenden klanglichen Kontraste zwischen der tiefen und der hohen Lage ohne jede Register-Divergenz – auf faszinierende Weise ausgespielt in Orsinis Trinklied mit dem Wechsel von dunklen, tiefen Tönen und einem federleichten Triller. Phänomenal die Energie, mit der sie als Fides in „Il va venir“ die Koloratur in den Ausdruck von Ekstase verwandelt. Mit dieser Platte von Ernestine Schumann-Heink läßt sich mehr als der Zweifel ausräumen, ob es früher Sängerinnen

Kunst des Portamento: Ernestine Schumann-

Zwei Exponenten für das „Goldene Zeitalter des Gesangs“: der Bariton **Mattia Battistini** und die Altistin **Ernestine**

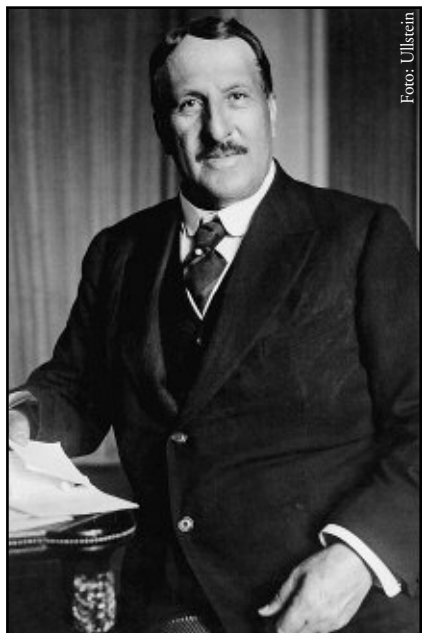


Foto: Ullstein



und Sänger gab, die den virtuoson Herausforderungen Meyerbeers entsprechen konnten. Sie zeigt auch, daß die Koloratur ein musikalisches Mittel des erregten dramatischen Ausdrucks ist. Meyerbeer hat die Rolle für Pauline Viardot-García geschrieben, oder besser, die stimmlichen und expressiven Möglichkeiten der Sängerin waren gleichsam der Stoff der Rolle (wie übrigens auch für Hector Berlioz, der die Kastraten-Partie des Orfé für Pauline Viardot-García adaptierte).

Wie Pol Plançon war der Tenor **Edmont Clément** (1867-1928) ein vollendetes Produkt der französischen Schule. Die Stimme



Foto: Ullstein

Zwar sind die Aufnahmen der großen Nellie Melba nicht so leicht zu konsumieren wie das nach ihr benannte Pflirsich-Dessert, doch sind sie in der Aufnahme-geschichte eine Klasse für sich.

war nicht extraordinär. Daß er an der Met nach seiner ersten Saison (1909/10, unter anderem Werther, Des Grieux und Fenton) kein zweites Engagement erhielt, lag weniger an ihm als an den veränderten Erwartungen des Publikums – und das wollte Caruso und nicht den nobel-eleganten französischen Tenor mit den leichten Tönen der Voix mixte. Wie bemerkenswert die französisch gesungene Aufnahme von Al-mavivas „Ecco ridente“ mit sicheren Trillern und feiner Fioritura; „Ah, quel plaisir“ („La Dame blanche“), die Traumerzählung aus „Manon“ mit der fallenden Skala am Ende, die Duette aus „Robert le Diable“ und „Les Pêcheurs de perles“ mit Marcel Journet sowie die französischen Lieder erinnern an einen vokalen Typus, für den der musikalische Artenschutz leider zu spät gekommen ist.

Als **Nellie Melba** (1861-1931) 1904 in London ihre ersten Platten für Gramophone & Typewriter machte, soll sie über den Zenit ihrer Karriere hinaus gewesen sein. Das wird selbst durch die erst ab 1907 entstandenen Victor-Aufnahmen keineswegs bestätigt. Auch wenn ihre Koloratur nicht mehr funkelte wie in den Jahren gleich nach ihrem Debüt (1888) – eine Ahnung geben die Mapleson-Zylinder aus der Met –, so befand sie sich in einer Klasse für sich. Selbst der Hinweis auf das Nachlassen der virtuoson Mittel ist relativ zu verstehen: Der Triller zu Beginn der Juwelen-Arie, die sublimen Auszierungen bei den Phrasenwiederholungen in Violettas „Ah, fors’e lui“ (G&T), die Koloraturen in Lucias Arie sind so unvergleichlich wie die silbrige Brillanz der Stimme – zu hören etwa am Ende des Duetts „So soave fanciulla“ mit einem sanft schwebenden hohen C, das man wie einen Feuerball durch den Raum meint schweben zu sehen.

William James Henderson hat gesagt, daß bei der Melba so etwas wie eine „Attacke“ überhaupt nicht wahrzunehmen war. Die Töne seien aus ihrem Munde gefallen wie Perlen aus dem Mund der Märchenfee: „Ihre Stimme besaß Glanz. Die Töne leuchteten so strahlend wie Sterne. Sie brannten – brannten mit weißer Flamme.“ Geradezu magisch ihre Fähigkeit, ohne jede intonatorische Unsicherheit in den Kern des Tons zu treffen und diesen strömen zu lassen, wie es nur ein Geiger mit einem meilenlangen Bogenarm vermag. Als ihr Singen als „unpersönlich“ bezeichnet wurde, war dies als Kompliment gemeint. Sie war mehr als eine Sängerin, laut H. T. Parker die „ideal voice of song“. Daß dieses Lob sich ins Gegenteil umkehrte, erklärt sich aus einer von der Musik des Verismo genährten Erwartungshaltung, die sich mit dem musikalischen Espressivo nicht zufrieden gibt.

„Tonight there was skating on the Nile“ – das schrieb Henderson nach dem Aida-Debüt von **Emma Eames** (1865-1952) an der Met. Mehr als Nellie Melba ist die in Shanghai geborene Sängerin als „kühl“ bezeichnet worden. Freilich, wenn eine Stimme nicht „unter die Haut“ geht, so kann das auch an der Haut liegen – einer Dickfelligkeit des Trommelfells (oder der Empfindungsfähigkeit). Emma Eames hatte, nach einigen Um-

wegen, 1886 mit dem Studium bei Mathilde Marchesi begonnen und nach einigen Verzögerungen 1889 an der Pariser Opéra debütiert – als Juliette neben Jean de Reszke, die Rolle von Adelina Patti übernehmend. Sie hatte die Partie mit Gounod studiert.

Die Stimme, wie die der Melba sehr klar und zugleich sehr brillant, war nicht leicht aufzunehmen, und es scheint, daß die Sängerin sich selber mittels einer schlechten Reproduktions-Apparatur gehört hat. Die letzten fünf Tracks der zweiten CD lassen sie in Auszügen aus einer Rundfunksendung von 1939 zu Wort kommen. Es sind traurig-resignierte Kommentare über den „enervierenden“ Aufnahmeprozess in den frühen Jahren der Schallplatte. Um so angenehmer die übrigen Titel – mit einigen, die ein Herz aus Stein bewegen müßten. Das gilt nicht nur für das leidenschaftliche „Gretchen am Spinnrad“ (gesungen mit emphatischen Ritardandi und lodernden Akzenten, die Michael Scott mutmaßen ließen, ob wir hier eine fernes Echo der noblen Deklamation erleben, mit der Wilhelmine Schröder-Devrient einen so tiefen Eindruck auf Wagner machte); auch Tostis „Dopo“ läßt uns spüren, daß im Klang der Stimme die Flamme des Affekts lodert; und ihre Tosca wurde von Puccini gerühmt, weil sie der Rolle „das Pathos der griechischen Tragödie“ zu geben wußte. Die Affektmusik der Santuzza sang sie mit einem gleichsam gefrorenen Pathos – als wäre es die Alceste aus Glucks Oper (typisch wieder, daß sie vor der Wiederholung von „Io piango“ einen Seufzer singt, um den spitzen Vokal zu umgehen). Einfach sensationell die Klangverschmelzung mit der Stimme von Marcella Sembrich im Brief-Duett aus Mozarts „Le Nozze di Figaro“ (überraschenderweise ohne Appogiaturen). Und endlose vokale Delikatessen wie die hinreißenden klangerischen Imitationen eines Vogelrufs in Henschels „Spring“ – hier wird sie zu einer Nachtigall, die nicht mehr Vogel ist, sondern den Gefiederten zeigt, was Gesang ist.

Flamme des Affekts: Emma Eames

Der zweite Teil dieses Beitrags (Aufnahmen von Emma Calvé, Luisa Tetrazzini, Lucrezia Bori, Amelita Galli-Curzi, Mary Garden, Claudia Muzio, Rosa Ponselle und Elisabeth Rethberg) folgt im nächsten Heft.

