

ENRICO CARUSO



Ein neues Orchester für Caruso

„Der Gesang ist toll, aber diesen quäckigen Orchesterklang halte ich nicht lange aus.“ So oder ähnlich lauten die Kommentare vieler Hörer, die zum ersten Mal mit Aufnahmen von Enrico Caruso konfrontiert werden. Was früher kaum gelingen konnte, im Computer-Zeitalter scheint es möglich: ein neues Orchester für Caruso. RCA/BMG hat das Experiment gewagt, Jürgen Kesting berichtet.

Wer kennt die Stimme Enrico Carusos – und woher? Von „High Fidelity“ konnte weder 1902 noch 1920 die Rede sein. Der wunderbare Bariton Emilio de Gogorza, zwischen 1903 und 1908 verantwortlich für das Engagement von Sängern für die Victor Talking Machine Company, schrieb 1941: „Sänger nach Schallplatten zu beurteilen erinnert mich an zwei Bemerkungen: Als Nelly Melba einige ihrer Aufnahmen hörte, die sie ein paar Tage zuvor gemacht hatte, sagte sie: ‚Ich kann nur sagen, daß man mir, sollte ich so singen, keinen Penny zahlen würde.‘ Pol Plancon äußerte sich noch pointierter. ‚Emilio, das ist ein schlechter Witz. Ich räume zwar ein, daß dies mein Stil ist, aber die Stimme wird in zu hoher Stimmung wiedergegeben. Um es offen zu sagen: Es ist

die Karikatur eines guten Sängers, der durch die falsche Seite eines Opernglases in den Blick gefaßt wird.“

Die gleiche Metapher findet sich in Thomas Manns „Der Zauberberg“. Da schreibt der Erzähler im Kapitel „Fülle des Wohllauts“ über die Platten-Séancen: „Der Klangkörper, unentstellt übrigens, erlitt eine perspektivische Minderung; es war, wenn es erlaubt ist, für den Gehörsfall ein Gleichnis aus dem Gebiete des Gesichtes einzusetzen, als ob man ein Gemälde durch ein umgekehrtes Opernglas betrachtete.“ Später ist dann von „der weltbeglückenden Tenorstimme“ die Rede, von einem „tenoralen Abgott“, der

„in Schmelz und Glanz schwelgte“ und sich in „Kantilenen und hohen Künsten der Leidenschaft verströmte“.

Ein einziges Mal, so hat mir Luciano Pavarotti in einem Gespräch gesagt, würde er gern hören, wie seine Stimme in einer unter den damaligen technischen Bedingungen gemachten Aufnahme klingen würde. Noch dringender ist der Wunsch vieler Hörer, Caruso und

noch mehr die Soprane jener Ära in technisch avancierten Aufnahmen zu erleben, vor allem eingebettet in ein volles Orchester. Sollte das möglich sein? Jedenfalls wird von RCA/BMG ein „Caruso 2000“ versprochen. „Die Stimme des Jahrhun-

Erster Versuch schon 1927

derts, scheinbar nur schemenhaft erhalten, gemeinsam mit Rauschen und Knacken in Schellackrillen eingepfercht, die von Nadeln mit einem Viertel Kilo Auflagedruck durchpflügt werden, tritt plötzlich aus der Trichterenge heraus – und vermengt sich erstmals mit dem strahlenden Klang eines modernen Orchesters.“

Da könnte man an Robert Werba, verantwortlich für die Unterlegung von 16 Aufnahmen Carusos aus der Zeit zwischen 1906 und 1920 mit einer vollen Orchesterbegleitung (Wiener Radio-Sinfonie-Orchester unter Gottfried Rabl), die Frage richten: „Haben Sie's nicht ein paar dynamische Grade leiser?“

Der Versuch, die gloriose Stimme zu erlösen von Begleitklängen, die nur eine ferne Ähnlichkeit mit einem Orchester haben und den Aufnahmen ihren durchaus nicht nur charmanten Reiz akustischer Antiquitäten geben, ist zum erstenmal 1927 unternommen worden (ich stütze mich auf den Kommentar von John Steane zu der von Pearl, GEMM CDS 9030, veröffentlichten Sammlung). Rosario Bourdon, damals Music Director bei Victor, war der erste Begleiter eines „toten“ Sängers. Wurden zunächst Songs aus- gesucht, vorwiegend von Paolo Tosti, die in Carusos Repertoire einen festen Platz hatten, so folgten einige Jahre später „Vesti la giubba“, die „magischen Töne“ aus der „Königin von Saba“ und „Ô Souverain“ aus „Le Cid“. Der bedeutende Kritiker und Garcia-Schüler Herman Klein, dessen Rezensionen aus „The Gramophone“ vor einiger Zeit in einem Sammelband wiederveröffentlicht worden sind, urteilt: „Es klingt, als würde die wirkliche Bühnenaufführung wieder zum Leben erwachen. [...] Die Stimme erstrahlt mit erstaunlicher Klarheit und Reinheit wie mit ungebändigter Kraft.“ Compton Mackenzie sprach von einer „magical resurrection“.

Dirigent der 1932 entstandenen Titel war Nathanael Shilkret. Ihm folgten Alexander Goehr und vor allem Lawrence Collingwood. Sie hatten, unter Kopfhörern arbei-

tend, die nicht eben leichte Aufgabe, den zuweilen exzentrischen Rubati und Ritardandi des Sängers zu folgen. Bei Einleitungen und längeren Orchesterpassagen wurde die alten Aufnahme aus- und das neue Orchester eingeblendet. Dies freilich bereitete vielen Hörern Pein. Sie empfanden die neue Begleitung als „aggressively new“. Es sei, „als stecke man das Bild eines alten Meisters in einen Rahmen aus Chrom“. Daß das Projekt nach gut drei Dutzend Bearbeitungen fallen gelassen wurde, zeigt, daß es bei den Connaisseurs kein dauerhafter Erfolg war, obwohl einige dieser Bearbeitungen wirkliche Bereicherungen waren. Das gilt für „La donna è mobile“ und das Freundschafts-

duett aus „La Forza del Destino“ wie für die orgelbegleiteten Aufnahmen von „The last chord“ und „Ombra mai fu“. Doch in „O Paradiso“ gleitet Vasco da Gama gleichsam über Wellenkämme und Wellentäler; das klangliche Patchwork ist ebenso deutlich erkennbar wie die Kollisionen der alten Band mit dem Orchester.

Wie damals mögen auch heute die Puristen dem neuerlichen Versuch mit Skepsis entgegneten. Doch noch einmal: Woher und wie „kennen“ wir die Stimme? Im Laufe der Jahre haben viele Sammler Carusos Stimme in durchaus unterschiedlicher



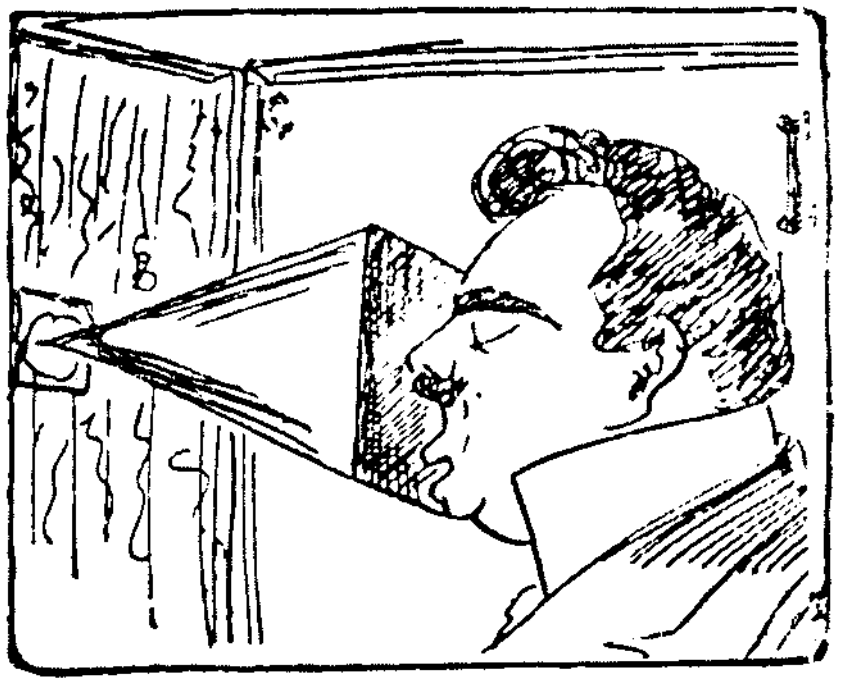
Foto: ORI



Neuer Partner für Caruso: das Radio-Sinfonie-Orchester Wien. So einfach, wie es das Foto erscheinen läßt, war die Produktion von „Caruso 2000“ allerdings nicht. Rollenfotos: Caruso als Herzog in „Rigoletto“ (l.) und als Riccardo in „Un Ballo in Maschera“.

Klanggestalt kennengelernt. Einige frühe LP-Übertragungen von Carusos Aufnahmen bereiteten insofern ein Wechselbad, weil etliche Titel zu hoch überspielt wurden. Beispiele: Canios „Vesti la giubba“ in der Aufnahme von 1902 um einen halben Ton wie auch die auf C gebrachte Troubadour-Stretta, die Caruso um einen halben Ton transponiert hat. Bei einer älteren Olympus-Edition waren die unterschiedlichen „Registrierungen“ der Stimme für „Che gelida manina“, „Di quella pira“, „Salut demeure“ und „Spirto gentil“ völlig verwischt.

Der Umgang mit den Aufnahmen Carusos in den ersten 25 Jahren der LP war nichts weniger als sorglos, ja fahrlässig mit Blick auf die folgenden Kriterien:



Selbstkarikatur: Caruso vor dem Aufnahmetrichter.

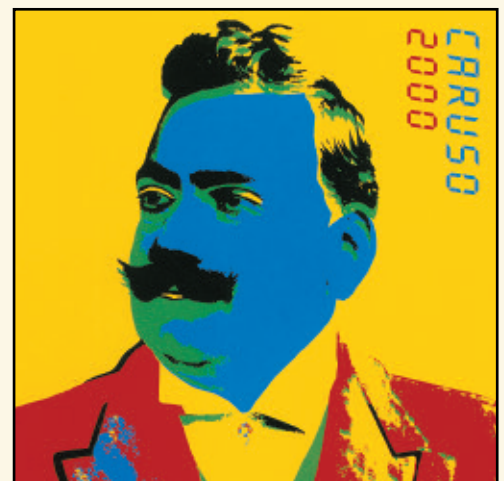
- eine sorgsame Überspielung, vor allem mit Blick auf die Tonhöhen,
- die chronologische Abfolge,
- die Methode der Transfers,
- die Dokumentation des Materials (Aufnahmedatum, Matrizen-Nummern),
- eine vollständige Diskographie inklusive der nicht veröffentlichten resp. freigegebenen Titel,
- Hinweise auf die von Caruso gewählten Tonarten (das schließt die gewählte Abspielgeschwindigkeit ein). Ebenfalls defizitär waren die kulturhistorischen Informationen. Unabdingbar für solche Editionen sind:
- eine biographische Studie über Herkunft, Ausbildung und Werdegang des Sängers mitsamt spezifischer Details seiner Arbeit für die Platte,
- eine technisch-stilistische Studie über den

Sänger ohne alle Bemäntelung von Fehlern oder Manierismen (nur Marketing-Ignoranten können auf die Idee kommen, es sei notwendig, alles zu glorifizieren. Man schuldet es der Würde und dem Rangeines Sängers, seine klingende Biographie nicht zu fälschen).

Erst 1973 brachte die RCA mit einiger Verspätung eine große LP-Edition heraus, in der die meisten nur denkbaren Fehler gemacht wurden: Überspielungen in falscher Tonhöhe und widersinnige Resonanzverstärkung. 1976 erschienen die ersten Aufnahmen, die nach dem Soundstream-Verfahren (Thomas Stockhams Erfindung) bearbeitet waren – ein gewaltiger Fortschritt trotz einiger Einbußen in den Höhen. Danach hat es gut 15 Jahre gedauert, bis sich drei Firmen fast gleichzeitig entschlossen, Carusos Aufnahmen – soweit einst veröffentlicht – auf CDs herauszubringen. Pearl be-

CD-Hinweis

Caruso 2000. The Digital Recordings: Arien aus Rigoletto, Aida, Macbeth, Il Trovatore, Un Ballo in Maschera, La Juive, L'Africaine, Manon, Le Cid, Martha, La Gioconda, I Pagliacci, Tosca u. a.; Radio-Sinfonie-Orchester Wien, Gottfried Rabl
Aufnahmedatum: 1906-20; 1999 (Orchester)
RCA/BMG CD 74321 69766 2



gann mit Vol. 1 (4 CD) im Jahre 1990. Bayer Records folgte unmittelbar und brachte eine vollständige Sammlung nach dem No-Noise-Verfahren von „Sonic Solutions“ heraus, reproduzierte jedoch in prächtigem Sound die oft fehlerhaften LPs, die bei einem Plattenspieler mit variabler Geschwindigkeit reguliert werden konnten (die Details hat Ronald van Rijn in Fono Forum 3/91 aufgeführt).

Bei der Pearl-Edition, technisch betreut von Ward Marston, kommentiert von John Steane, gibt es diese Fehler nicht. Es wurden durchweg sehr gute Schellack-Platten behutsam gefiltert und überspielt. Bei der RCA-Edition wurden nur die zwischen 1904 und 1920 entstandenen Victor-Platten nach dem Soundstream-Verfahren von Thomas Stockham überspielt, aber von Fall zu Fall stärker gefiltert. Klirren und Rauschen sind auf angenehme Weise minimiert, vor allem sind Trichter-Resonanzen weitestgehend ausgeschaltet. Daß die Höhen ein wenig matter oder gedämpfter klingen, liegt nur an der Ausschaltung der Rauschanteile. Ich kann mich nur dem Urteil von Ronald van Rijn anschließen, daß die RCA-Edition etwas für jene ist, die eher zum „easy listening“ tendieren, die Pearl-Edition für die Puristen: Die Stimme klingt frischer und natürlicher.

Doch gibt es viele Hörer, denen die von historischem „Edelrost“ überzogenen Aufnahmen nur schwer nahezubringen sind. Gerade darum ist das neue Experiment, angeregt von Robert Werba, technisch bearbeitet von

Peter Kindl, musikalisch betreut vom Dirigenten Gottfried Rabl, ein sehr interessanter Versuch der Aktualisierung.

Durch eine Computer Adaption und Voice Separation wurden die oben beschriebenen Klang-Crashes weitgehend ausgeschaltet; nur ganz selten ist zu hören, daß das alte Orchester nicht restlos zum Verstummen gebracht werden konnte. Das Orchester wurde von 443 Hz auf etwa 438 Hz (so die damalige Stimmung) herabgestimmt. Die Musiker mußten unter Kopfhörern spielen und nicht nur blitzartig rasch den rhythmischen Rückungen des

Sängers folgen, sondern auch den durch die Spielzeiten der damaligen Platten bedingten Schnitten.

Natürlich gibt es klangliche Diskrepanzen. Die hohen

Streicher in der Stretta aus „Il Trovatore“ wirken im Zusammenklang mit der samtigen Stimme offen und hell. Die Stimme ist ohne alle Störgeräusche zu hören, klar, resonant und frei, allerdings nicht so direkt wie das Orchester. Es ist, als habe man den Sänger in einem modernen Konzertsaal aus einer Schallkammer singen lassen. Interessant die Reaktionen von neun Zufalls-Hörern: Sie alle völlig perplex, daß eine 90 Jahre alte Platte „so wunderbar“ klingen kann.

Noch einmal: Das Experiment ist sehr interessant und vermutlich auch ein Weg, solche Aufnahmen heutigen Hörern nahe zu bringen. Nur müßten die erwähnten methodischen Prinzipien auch in Anwendung kommen, wenn es mehr sein soll als eine einmalige technische Spielerei.

**... daß eine 90 Jahre
alte Platte
„so wunderbar“
klingen kann**

