

Schellack Souvenirs – HiFi vor 100 Jahren

Anläßlich eines inzwischen alten Threads über High End HiFi und entsprechende High End Kabel hatte ich damals Bodo gesagt, daß ich sehr versucht war, provokativ ein Beispiel kabellosen und in meinem Fall auch Elektrizitätslosen, also akkustisch-mechanischen Musikgenusses zu posten: Das Grammophon! Da Bodo weiß, daß ich mich seit vielen Jahren intensiv mit historischen Gesangsaufnahmen beschäftige, machte er mir spontan den Vorschlag, eine eigene Rubrik dafür einzurichten. Hier ist sie nun!

Wer jemals eine gut erhaltene akkustische Schellackplatte einer Bassstimme mit einer „lauten“ Nadel über ein Trichtergrammophon gehört hat, der dürfte mir zustimmen, daß diese direkteste Art der Tonübertragung zu den eindrucksvollsten Klangerlebnissen zählt, die man sich vorstellen kann. Vollkommen natürlich und puristisch. Der Klang entströmt dem Trichter auf die selbe Weise, auf die er ihn einst auf die Platte gefunden hatte. Ohne Veränderung, ohne Filterung, ohne räumliche Effekte – vollkommen direkt.



Nur einen, zugegeben fundamentalen, Unterschied gibt es: es rauscht. Manchmal mehr, manchmal weniger. Das verstellt uns die Möglichkeit, im Dargebotenen eine immer wiederholbare

Illusion künstlerischer Darbietung zu sehen und zwingt uns auf der einen Seite sich mit der Dokumentation selbiger Darbietung zu begnügen, sich andererseits aber auch der Tatsache bewußt zu sein, daß wir es mit einem festgehaltenen Stück vergangener Zeit zu tun haben. Allein das Rauschen am Beginn der Aufnahme, die aufgenommene Stille noch vor jedem Ton, zeigt uns die vergangene vergehende Zeit. Je wichtiger uns der Eindruck der Illusion ist, desto mehr kommt es darauf an, uns dieses Rauschen wegzudenken, es zu überhören und uns auf die Musik zu konzentrieren. Sehen wir aber den Wert der Dokumentation, dann wird es uns nicht stören können. Ob man nun in solchen alten Aufnahmen, nicht selten über 100 Jahre alt, einen Gewinn sieht, das hängt wesentlich davon ab, den Wert der Darbietung per se zu erkennen. Warum soll man sich heutzutage eine 100 Jahre alte Aufnahme Carusos anhören? Vielleicht nur, um zu hören, daß es heute niemanden gibt, der auch nur annähernd so singen kann, wie es Caruso konnte, aber vielleicht auch um uns auf diesem Weg über viele historische Interpretationen hinweg ein anderes vielfältigeres Bild von der dargebotenen musikalischen Literatur zu machen als es uns unsere Gegenwart zu bieten in der Lage ist?



Wenn wir uns heute Aufnahmen anhören, die vor 100 und mehr Jahren entstanden sind, dann muß uns bewußt sein, daß wir es mit Künstlern zu tun haben, die zum Teil berühmte Opern selbst

uraufgeführt haben, ihre Rollen im unmittelbaren Umfeld der Komponisten erarbeitet haben oder von Sängern ausgebildet wurden, die bis weit ins 19. Jahrhundert zurück stilbildend waren, nicht zuletzt, weil Komponisten ihre Musik etwa „für“ bestimmte Sänger, also für einen bestimmten Stimmtyp verbunden mit bestimmten technischen Fähigkeiten, geschrieben haben. Wir kommen ein bisschen an die Wurzeln zurück.

Alle diese historischen Tondokumente geben uns die Möglichkeit, die Veränderungen von Interpretationen zu erkennen, denen die Interpretationsgeschichte klassischer Musikkritik unterworfen ist und an denen sie im Idealfall wächst. Oder eben auch nicht und sich degenerativ zurückentwickelt.

Hören wir also alte Aufnahmen klassischer Musik und neue, dann überblicken wir in erster Linie stilistische Veränderungen eines nahezu beengt-kanonischen Repertoires, können aber auch hören, wie sehr sich etwa in der Veränderung des Repertoires auch Veränderungen des Gesangstils niederschlagen. Noch viel extremer läßt sich dieses Phänomen in der Unterhaltungsmusik wahrnehmen.

Ich möchte Euch deshalb in unregelmäßigen Abständen immer mal wieder in die „Akkustische Vergangenheit“ entführen. In die Zeit der Schellackplatten, also etwa von der Jahrhundertwende bis in die Zeit um 1950. Mit Schellackplatten, aber auch hin und wieder mit Live-Ausschnitten oder Filmclips. Da es eine außerordentlich aktive Youtube-Szene von Schellackplattensammlern gibt, greife ich auf dieses Material zurück und spare mir, meine Schellackplatten oder Ausschnitte aus meinen LP/CD-Dokumentationen zu konvertieren.

Ich werde versuchen, nach Möglichkeit Aufnahmen auszuwählen, die technisch „erträglich“ und hörbar sind, Euch in einigen Ausnahmen dokumentarisch besonders bedeutender Aufnahmen aber auch die eine oder andere akkustische Geröllhalde (nach dem Motto „die berühmte Koloratursopranistin XY singt vor der

Kulisse der Niagarafälle die Glöckchenarie“) zumuten.

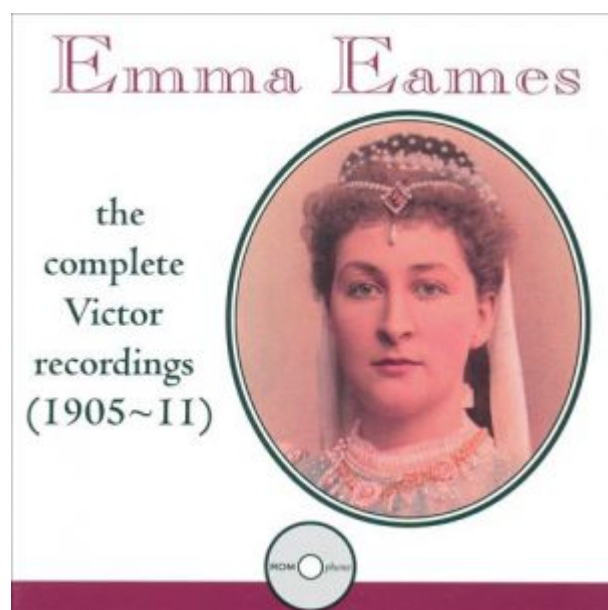
Ich hoffe, daß Euch (zumindest den Klassikfreunden unter Euch) die Rubrik gefällt und fange mal mit einem Filmclip zur technischen Einstimmung an: „Two Sisters from Boston“ (1946) oder: „Who cares about the song, it’s the phenomenon! That’s what people want, the noise that comes out of a box!“ oder: der „späte“ Lauritz Melchior spielt sich selbst in seinen Anfängen... Viel Vergnügen!

Klangarchäologie oder Tosca 1903

Im Jahr 1900 wurde eine der erfolgreichsten Opern Giacomo Puccinis, Tosca, in Rom uraufgeführt. Sehr zeitnah wurde die neue Oper an nahezu allen großen Opernhäusern der Welt ins Programm genommen, so auch 1901 an der Metropolitan in New York.

Dieses Opernhaus hatte damals einen Bibliothekar namens Mapleson, dessen große Leidenschaft das Experimentieren mit Tonaufnahmen auf der Basis des Edison bzw. Bettini-Zylinder-Verfahrens war: Er baute einen riesigen Aufnahmetrichter, mit dem er von der Oberbühne aus versuchte, ausgewählte Vorstellungen „live“ mitzuschneiden. Die klanglichen Ergebnisse sind sehr unterschiedlich, die meisten erhaltenen Zylinder entsprechen klanglichen Geröllhalden, deren Abhören kein kulinarisches Vergnügen darstellt. Auf der anderen Seite dokumentieren diese Zylinder einige Sänger und Dirigenten, von denen keinerlei kommerzielle Aufnahmen vorliegen und haben deshalb hohen dokumentarischen Wert. Vor allem auch, weil sie die einzigen „Live“-Aufnahmen von Sängern aus der Zeit vor dem

ersten Weltkrieg sind. So ist es auch bei diesem Mitschnitt von Ausschnitten einer Tosca-Aufführung vom 3. Januar 1903.



Es sangen Emma Eames (Tosca), eine amerikanische Sopranistin, die zu den größten ihrer Zeit zählte, 1889 in Paris auf Wunsch von Charles Gounod als Julia in dessen Oper Romeo et Juliette ihr Bühnendebüt gab und die als die große Rivalin von Nellie Melba in die Operngeschichte einging. Die Tosca zählte zu ihren herausragenden Partien.

Scarpia war der Italiener Antonio Scotti, der Hausbariton der Met und dort Standardpartner von Enrico Caruso. Er hat den Scarpia zuerst in der Londoner Erstaufführung der Tosca im Juli 1900 gesungen.



Antonio Scotti 1866-1936

Den höchsten dokumentarischen Wert hat aber der Sänger des Cavaradossi, denn von ihm gibt es im Gegensatz zu den beiden anderen keine kommerziellen Aufnahmen und die Tatsache, daß es just ein Tosca-Mitschnitt ist, der uns erhalten ist, wiegt doppelt: Emilio de Marchi war einer der führenden italienischen Tenöre, zu dieser Zeit in Italien noch populärer als Caruso und vor allem war er der Interpret des Cavaradossi bei der römischen Uraufführung der Tosca am 14. Januar 1900. Caruso hatte sich auch Hoffnungen gemacht, den Cavaradossi bei der Uraufführung zu singen, aber man entschied sich für De Marchi, der dann die Partie mit Puccini einstudiert hat. De Marchis Stimme ist wesentlich heldischer als die des jungen Enrico Caruso und in diesem Zusammenhang ist interessant, daß auch für die Mailänder Erstaufführung der Tosca am 17. März 1900 unter Toscanini mit Giuseppe Borgatti wiederum ein

heldischerer Tenor den Vorzug vor Caruso erhielt. Zum Zeitpunkt des Mitschnitts alternierte De Marchi aber bereits mit Caruso als Cavaradossi an der Met.



Emilio De Marchi as Cavaradossi in Puccini's *Tosca*.
Photo: Aimé Dupont

1861-1917

Der Dirigent Luigi Mancinelli war einer der herausragenden italienischen Dirigenten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Neben seiner Dirigententätigkeit komponierte er einige Opern und Orchesterstücke und war von 1893 bis 1903 Chefdirigent für das italienische Repertoire an der Met. Diese Tosca Fragmente sind die einzigen Tondokumente Mancinellis.

Die ersten beiden Fragmente sind aus dem zweiten Akt, die Folterszene und das „Vittoria“ des Tenors, die dritte Szene ist das Finale der Oper.

Wenn man sich nicht für Oper interessiert und das Stück nicht kennt, kann man das vermutlich höchstens als abgefahrene Kuriosität hören (oder gar nicht), wenn man die Tosca aber kennt, wird man sehr schnell, auch bei nur wenigen unzulänglichen Fragmenten, die vibrierende Qualität der Aufführung erkennen und vielleicht den dokumentarischen Wert zu schätzen wissen. Bin gespannt auf Kommentare...

Tango in Istanbul

Spätestens seit dem ersten Weltkrieg trat der Tango seinen Siegeszug in den Tanzsälen der westlichen Welt an. Paris, Berlin, London, Wien – klar, eben in den Metropolen des alten Europas, das kennen wir alle. Daß der Tango einige andere bedeutende Zentren hatte, wie etwa Finnland, Polen, Rußland oder Rumänien, das ist schon eher unbekannt. Daß eine der interessantesten Tango-Metropolen der späten 20er und 30er Jahre Istanbul war, weiß kaum jemand.

Istanbul war in der Türkei Atatürks, also in einem laizistisch

geprägten Staat, eine durchaus offene Metropole mit starken westlichen Prägungen. In diesem kulturellen Klima entstand eine eigenständige Tangoszene, die durch die Einflüsse traditioneller türkischer Musik einen ganz eigenständigen, eben türkischen Tango-Stil entwickeln konnte. Musikalisch viel mehr als durch die bloße Exotik der ungewohnten Sprache. Deshalb ist es auch kaum verwunderlich, daß es dort – ganz im Gegensatz zu den traditionellen westlichen Ländern – relativ wenige Cover-Versionen der „Welthits“ gegeben hat, sondern türkische Rückgriffe auf argentinischen Tango.

Der Tango in Istanbul war in seinen Anfängen eine Sache der Frauen. Sie traten in den zahlreichen Clubs der Stadt als Sängerinnen auf. Und: sie waren meist Griechinnen, Armenierinnen, Jüdinnen oder levantinischer Herkunft, denn Auftritte muslimischer Frauen im „modernen“ Unterhaltungsbetrieb waren unvorstellbar. Die erste Türkin, die diese Grenzen durchbrach, war Seyyan Hanım. Und gerade deshalb wurde sie auch sehr von Kemal Atatürk gefördert, der in ihr ein Aushängeschild für die emanzipierte, moderne Rolle der Frau in der Türkei sah.

Diese Rolle aber war Fassade, denn Seyyan Hanım lebte nach ihrer Heirat mit einem Offizier auf dem Land in Ostanatolien, zurückgezogen den strengen Konventionen entsprechend, und verließ ihr Dorf nur einmal im Jahr für einige Tage. Im Geheimen – nur ihr Mann war ihr Komplize. Dann fuhr sie nach Istanbul für einige Auftritte und Plattenaufnahmen...

Da ich kein Wort türkisch verstehe, kann ich zu den Inhalten nichts sagen, aber ich kann sagen, warum ich Seyyan Hanım hier ausgewählt habe: Für mich zählen ihre Tangos zu den melancholischsten, sehnsuchtsvollsten, die ich kenne, und gerade deshalb gefallen sie mir so sehr.

Das männliche Pendant zu Seyyan Hanım war der um drei Jahre ältere Ibrahim Özgür. Professionell ausgebildeter Musiker, der er war, gründete Özgür ein eigenes Orchester. Er war auch

Komponist vieler eigener Stücke oder gesuchter Arrangeur von Bekanntem. Er war der erste türkische Mann, der in den Nachtclubs auftrat und der schließlich seinen eigenen Club eröffnen konnte.

Als Startkapital dienten die Einnahmen aus einer Fernost-Tournee, die Özgür 1931 mit seinem Orchester unternahm: von Beirut über Indien, Ceylon, Indonesien nach Singapur und Java, zurück über London nach Istanbul. Von den Eindrücken dieser Tournee (und einer unglücklichen Liebe zu einer indischen Prinzessin) zehrte er den Rest seines künstlerischen Lebens. 1959 erlag er einem Herzinfarkt.

Das Berliner Weltmusik-Label Oriente Musik hat vor einigen Jahren eine CD mit Tangos Özgürs herausgebracht. In deren CD-Reihe „Tangos from the Old World“ finden sich auch einzelne Titel von Seyyan Hanim. Die biografischen Informationen habe ich im Wesentlichen den Booklets dieser CDs entnommen. 2012 ist dort eine CD erschienen mit dem Titel „Istanbul Tango“, die ich aber nicht kenne.

Conchita Supervia

Womit beginnen? Quasi als „Schnellstart“ der Rubrik *Schellack Souvenirs* die Vorstellung eines Superstars der 20er und 30er Jahre: die katalanische Mezzosopranistin **Conchita Supervia**.

1895 geboren und im Alter von nicht mal 41 Jahren auf der Höhe ihres künstlerischen Schaffens 1936 im Kindbett verstorben. Bereits ein Jahr nach ihrem Bühnendebüt 1910(!) gelang dem jungen Mädchen der große Durchbruch: Als Oktavian bei der

römischen Erstaufführung des Rosenkavaliers am Teatro Costanzi im November 1911. Richard Strauss, der die Aufführung gehört hatte, war von seiner 16 jährigen Hauptdarstellerin begeistert. Supervia hat 17 Jahre später anlässlich einer Aufführungsserie des Rosenkavaliers 1928 an der Mailänder Scala zusammen mit der Sopranistin Ines Maria Ferraris, die schon bei der italienischen Erstaufführung des Stücks im März 1911 an der Scala die Sophie sang, auf jeweils einer Platte sowohl die Rosenüberreichung wie auch das Schlussduett eingespielt. Wie damals üblich in der Landessprache, also italienisch.

Wirklich berühmt wurde sie aber als Spezialistin für Rossinis Opern, ja sie verursachte geradezu eine regelrechte Rossini-Renaissance im Opernbetrieb der Zeit, die über den unverwüstlichen Barbier von Sevilla weit hinausreichte. Hier kamen ihre stimmlichen Fähigkeiten am eindrucksvollsten zum tragen: eine unglaubliche technische Flexibilität gepaart mit der Fähigkeit, ihrer Stimme verschiedenste Klangfarben zu verleihen. Der Umfang reichte bis zum Koloraturalt. Sehr charakteristisch und für heutige Verhältnisse ungewöhnlich ist das extrem schnelle und ausgeprägte Vibrato der Stimme. Für das frühe 20. Jahrhundert war das kein seltenes „Phänomen“, da viele Tenöre im Belcantofach bedingt durch die Atemtechnik der Belcantoschule des 19. Jahrhunderts mit solch einem schnellen Vibrato sangen. Auch hört man dieses schnelle Vibrato in der Aufnahme sehr viel deutlicher als es im Opernhaus zu hören war/ist. Für unsere Verhältnisse ist dies aber vielleicht ein bisschen gewöhnungsbedürftig? Wenn man Supervia hört, versteht man schnell, warum sie das große erklärte Vorbild von Cecilia Bartoli ist.



Gebrochene Herzen enden in der Oper nicht selten tödlich. So auch in Carmen, nur daß es hier nicht das gebrochene Herz trifft, sondern letztlich die Herzensbrecherin selbst, die quasi ein frühes Stalking-Opfer wird. Leider hat Conchita Supervia keine Gesamtaufnahme einer Oper gemacht. Das ist deshalb so schade, da in Supervias Glanzzeit parallel drei Gesamtaufnahmen der Carmen eingespielt wurden, sich Supervia aber mit einer großen Szenenfolge begnügte. Diese aber ist aussagekräftig genug um zu hören, daß wir es in Supervia mit der verführerischen Carmen der Aufnahmegeschichte zu tun haben. Daß Supervia keineswegs eine dickliche Primadonna war, sondern eine ausgesprochen gut aussehende, attraktive Frau, tat das übrige.

Die letzte Aufnahme, die ich vorstellen möchte, ist auch vielleicht für diejenigen interessant, die Oper nicht leiden mögen? Die strenge Trennung von U- und E-Musik ist ein Phänomen der letzten 50 Jahre und wird von Künstlern des E-Bereichs meist erst aufgeweicht, wenn deren stimmliche Mittel nachlassen und sich das Geld weniger strapaziös mit großen Medienevents verdienen lässt. Peter Hofmann und die berühmt berüchtigten „Drei Tenöre“ machten den Anfang, „Pavarotti and Friends“ etc. stehen exemplarisch dafür. Früher war das

anders, da haben auch große Opernsänger keine Hemmungen gezeigt, Filmschlager oder Tangos einzuspielen. Auch Conchita Supervia machte da keine Ausnahme: Neben vielen Volksliedern ist ihre Aufnahme von Yradiers „La Paloma“ hier zu nennen. Trotz Rosita Serrano, Beniamino Gigli, Bing Crosby oder Hans Albers gehört ihre Einspielung zu den schönsten, beseeltesten Darbietungen des Stückes. Aufgenommen in der Originalsprache Spanisch. Viel Vergnügen!