

Abgegurgelt?

Die Kunst des Trillerns ist viel mehr als leere Kehlfertigkeit. Sie dient der expressiven Intensivierung.

Von Jürgen Kesting



Jürgen Kesting gilt spätestens seit seiner Monografie „Die großen Sänger“ als einer der besten Stimm-Kenner unserer Zeit. In seiner Kolumne diskutiert er zentrale Aspekte des Gesangs.

Man denke nur an Rossinis und anderer seines Gelichters fratzenhafte Sprünge und Rouladen, an die holperichten Violinpassagen, an das widerwärtige Getriller, welches oft statt der Melodie dasteht und dann von Sängerinnen zum Überdruß abgegurgelt wird.“ Diese Invektive E.T.A. Hoffmanns dient nach wie vor als Munition beim Feldzug gegen „leere Kehlfertigkeit“ oder den „läppischen Belcanto“. Für einen Pianisten ist es undenkbar, sich den Triller am Ende einer Kadenz zu schenken. Es werden sogar Kleinkriege ausgefochten, ob er mit der oberen oder der Hauptnote zu beginnen sei. Aber man findet nichts dabei, wenn eine Arie aus einer Oper des 17. oder 18. Jahrhunderts nach der Kadenz zu Ende geht ohne den Triller, dessen Notwendigkeit ein historisch informierter Hörer spürt.

Stimmtechnisch gesehen wechseln bei Trillern zwei Noten in rascher Folge – wobei die Tonhöhe um einen halben oder einen ganzen Ton wechselt. Für den Pianisten ist das eine Frage der Fingerbewegung. Aber die Stimme lässt sich muskulär nicht so leicht steuern. Es ist eindeutig, dass ein Triller nur bei einer lockeren Vokal-Produktion gebildet werden kann. Gerade großen Stimmen ist der Triller bei starker Anspannung verwehrt.

Lange Zeit gehörte der Triller zu den zentralen und, vom musikalischen Ausdruck her, wichtigsten und vielseitigsten Ornamenten. Wobei „ornamental“ keineswegs im äußerlichen Sinne gemeint ist. Wenn Brünnhilde ihren jauchzenden Schlachtgesang mit einem über zwei Takte langen Triller abschließt, so dient das Ornament der expressiven Intensivierung, wie es in der Aufnahme von Frida Leider zu erleben ist. Da man nicht vermisst, was

man zuvor nie gehört hat, werden viele überrascht sein, wenn sie einen Jago wie Lawrence Tibbett hören, der zu trillern versteht: im zweiten Teil des Trinklieds (bei „strambo beva con me“) ebenso wie im Dialog mit Otello („s qarzia il se-no“). Und die orchestralen Triller, die seinem Trinklied unterlegt sind, gleichen einem schauerlichen Gelächter der Hölle. Wenn Falstaff nach dem Bad in der Themse in der Osteria della Giarretiera sitzt, spürt er unversehens, wie der wärmende Wein den „Kobold der Triller“ weckt, wie er das Herz vibrieren lässt. Endlich: „Il trillo

sungen. Offenbar war die Ausbildung am Pariser Conservatoire so gründlich und rigide, dass auch die Herren mit Trillern glänzten: ob Tenöre wie Léon Escalaïs oder Charles Dalmorès oder Bässe wie Pol Plançon, Hippolyte Belhomme oder Paul Aumonier.

Der Triller zog sich, um jene Passage aus dem „Falstaff“ umzukehren, aus der Welt zurück, als die ursprüngliche Einheit des Dekorativen und des Expressiven verloren ging – bei Wagner, teilweise beim späten Verdi, vollends bei den Veristen. Viele Sänger, die sich technisch-stilis-

„Sänger ohne Triller sind wie ein Pferd ohne Schwanz“

invade il mondo“ – volle zwölf Takte sind von Trillern unterlegt wie von einem ins Mark gehenden Weltgelächter.

Es gab Zeiten, in denen Sänger nicht zuletzt danach beurteilt werden wollten, ob und wie gut sie zu trillern verstanden. Als Gustav Mahler den Triller der Sopranistin Selma Kurz hörte, war er so entzückt, dass er sie aufforderte, ihn so lange wie möglich zu halten. (Sie hat dies mit preziös-primadonnenhafter Allüre bis an die Grenze ausgereizt.) Aber schon damals war der Triller auch bei arrivierten Sängern, selbst bei italienischen, keine Selbstverständlichkeit mehr. Berühmte Belcantisten wie Fernando de Lucia und Mattia Battistini verzichteten auf Triller. Hingegen hört man in Aufnahmen aller Sopranistinnen aus der Pariser École Marchesi – darunter Nellie Melba, Emma Clavé, Frances Alda, Emma Eames – prachttvolle Triller. Einen der schönsten hat Nellie Melba in Bizets „Pastorale“ ge-

tisch an der Musik dieser Komponisten orientierten, sahen im Triller offenbar eine quantité négligeable. Aber dass man auch mit einer großen Stimme trillern kann, zeigen etwa die Aufnahmen von Rosa Ponselle, Frida Leider und Kirsten Flagstad. Ein Paradigmenwechsel wurde durch die Renaissance der romantischen Belcanto-Oper eingeleitet: zunächst durch Maria Callas, dann insbesondere durch die in dieser Hinsicht unvergleichliche Joan Sutherland, Anna Moffo und Edita Gruberova, schließlich durch etliche moderne Rossini-Interpretinnen und Interpreten. Es geht hier um jene Virtuosität (von virtus = Tüchtigkeit), die sich im Mehr-können-als-es-nur-können erfüllt. Für Sänger, die sich der Opera seria des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts widmen, gilt das Verdikt von Lilli Lehmann aus ihrem Buch „Meine Gesangkunst“: „Sänger ohne Triller kommen mir vor wie ein Pferd ohne Schwanz.“ ■