

Die Wiedergeburt des Stratosphären-Tenors

Die Welt des Tenorgesangs ist reicher geworden: Auf seiner aktuellen CD setzt **Bryan Hymel** mit 19 hohen Cs zu ungeahnten Höhenflügen an – und damit ist er derzeit nicht der einzige. Denn: Wir stehen vor einem **Paradigmenwechsel im Tenorgesang**, meint unser Autor Jürgen Kesting. Ein Beitrag zur Entwicklung der Tenorstimme.

Als die Drei Tenöre in den 90er-Jahren ihre Galas veranstalteten, standen Rossini, Bellini oder Donizetti nicht auf dem Programm und französische Komponisten nur ganz selten. Nun scheint es so, als stünden wir vor einem Paradigmenwechsel im Tenorgesang, der durch eine neue Sängergeneration herbeigeführt wird. Woher kommen Tenöre wie der Mexikaner Javier Camarena, der an der Met bei einer Aufführung von „La Cenerentola“ ein striktes Gebot des Hauses – „Positively no encores allowed“ – die Arie „Si, ritrovarla io giuro“ wiederholen durfte und das Publikum nicht nur mehrmals mit dem C, sondern auch einem D verückte? Oder der Amerikaner John Brownlee, der in einer Aufführung von Bellinis „I Puritani“ das legendäre Rubini-F riskierte, wie auf dem Internet-Portal Youtube zu sehen ist, wo die beiden Tenor-Alpinisten hunderttausendfach aufgerufen werden. Wie kommt es, dass drei Tenöre – Juan Diego Flórez, Piotr Beczala und Bryan Hymel – Recitals mit teilweise sehr hoch liegenden französischen Arien vorgelegt haben?

Und wie ist es zu erklären, dass für die gern als „mörderisch“ bezeichnete Partie des Arnold in Rossinis „Guillaume Tell“, die jahrzehntelang kaum zu besetzen war, derzeit mehrere Tenöre zu finden sind: John Osborn, Juan Diego Flórez, Michael Spyres und Bryan Hymel? Der 34-jährige Amerikaner aus New Orleans braucht nicht das Florez-Camarena-Brownlee-Paradestück aus „La Fille du Régiment“, um in seinem Debüt-Recital – es trägt den vielversprechenden Titel „Héroïque“ – auf 19 C, zwei Cis und ein D zu kommen.

Mit zwei Partien hat Hymel in den letzten zwei Jahren besondere Erfolge gehabt: zunächst mit der des Aeneas in „Les Troyens“ von Hector Berlioz, seiner Debüt-Rolle an der Metropolitan Opera, mit der er am 25.12.2012 für Marcello Giordano einsprang. Er bestätigte seinen Erfolg im Jahr 2013 auch an der Londoner Covent Garden Opera, als er die anspruchsvolle Partie, nun für Jonas Kaufmann einspringend, übernahm. (Eine DVD-Dokumentation liegt vor.) Die zweite Partie, die ihm im Juni 2014 an der Bayerischen Staatsoper einen spektakulären Erfolg brachte,

war Arnold in Rossinis „Guillaume Tell“. Kurz zuvor hatte Warner Classics das nun vorliegende Debüt-Recital angekündigt, das mit Arnolds „Asil héréditaire ... Amis, amis, seconde ma vengeance“ beginnt. Mit dessen Titel „Héroïque“ verspricht Hymel die Wiederkehr des „heroischen“ französischen Tenors.

Er erfüllt diesen Anspruch mit Arien aus Opern, die seit 1830 für herausragende Tenöre geschrieben oder von ihnen geprägt wurden: Adolphe Nourrit (Arnold), Gilbert-Louis Duprez (Arnold), Gustave-Hippolyte Roger (Berlioz' Faust), Louis Guéymard (Henri in Verdis „Vêpres Siciliennes“ und Phaon in Gounods „La Reine de Saba“). Hymels Recital enthält ferner Arien aus „Sigurd“ von Ernest Reyer, „L'Attaque du moulin“ von Alfred Bruneau und „Rolande et le mauvais garçon“ von Henri Rabaud, die man zuletzt wohl von Georges Thill gehört hat. Dieser gehörte, wie nach ihm Nicolai Gedda, zu den wenigen Sängern, die sowohl Enée in „Les Troyens“ als auch Arnold singen konnten; für Jon Vickers oder Plácido Domingo wären die hohen Lagen der Rossini-Partie unerreichbar gewesen.

Es gibt wieder Tenöre, die die mörderischen Partien Rossinis beherrschen

Ein Blitzgewitter von hohen Cs

Bryan Hymels hat eine kräftige, viril kompakte und vom Klang her bronzierte, aber tenorale Stimme mit gut verbundenen Registern. Das Timbre ist nicht so sonnig wie das des jungen Pavarotti, der Klang nicht so schlank konzentriert wie bei Juan Diego Flórez. In der hohen Lage hat sie jene durchdringende Brillanz, die ein Blitzgewitter von acht, neun, zehn Sekunden langen hohen C aufleuchten lässt. Mehr aber als durch dieses Squillo imponiert Bryan Hymel mit seiner feinen und expressiv eingesetzten Mezza voce. Sie ermöglicht ihm die Bildung betörender lyrischer Phrasen: wie behutsam der Quintsprung in Arnolds „Asil hère-di-taire“; wie expansiv Fausts „Nature immense“, mit wirklicher Grandeur in der Phrase „je retrouve ma force“; wie inwendig das Rezitativ vor der geschmeidig geformten Arie des Gaston aus „Jérusalem“; wie süß Vascos „O paradis de l'onde“

Bryan Hymel hat keine Angst, den Arnold zu singen. Unlängst erst glänzte der Amerikaner in der gefürchteten Partie aus Rossinis „Wilhelm Tell“ an der Bayerischen Staatsoper in München.



mit dem aus einem Piano-B entwickelten „tu m'appartiens“. Die schmerzliche Schönheit von Henris „Ô jour de peine“ aus „Les vèpres Siciliennes“ kommt durch die Eloquenz der französischen Sprache viel besser zur Geltung als in der italienischen Fassung.

Zur Entwicklung der Tenorstimme

In seinem „Dodekachordon“ von 1547 bezeichnete der Schweizer Universalgelehrte Glarean die Stimme der Tenoristen als gewöhnlich. Ein halbes Jahrhundert später wurde das Melodrama von Jacopo Peri und Giulio Caccini ins Leben gerufen. Zwar war der erste Orfeo – Francesco Rasi – ein Tenor, aber in den Mittelpunkt der Oper traten schon bald die Kastraten. Ihnen wurden die Rollen der Helden und Liebhaber übertragen. Hingegen sank der Tenor im 17. Jahrhundert auf die unterste Stufe in der Hierarchie der Rollen. Auch im 18. Jahrhundert blieb die Dominanz der Kastraten erhalten. Mögen die besten Altisten dem stilisierten Gesang der Evirati nahegekommen sein, den Klang können sie nicht sinnfällig machen. Das Faszinosum der Kastraten hat die bedeutenden Partien vergessen machen, die im 18. Jahrhundert für Tenöre geschrieben wurden. Vier Tenöre des 18. Jahrhunderts haben sich in die Annalen eingeschrieben: John Beard (1717-1791), für den Händel die Rolle des Alexander („Poros“) und drei oratorische Partien geschrieben hat (Jephta, Samson, Judas Maccabeus); Francesco Borosini (1688-1750), von Händel mit der Partie des Bajazet in „Tamerlano“ bedacht; Angelo Amorevoli (1716-1798) sang in Opern von Riccardo Broschi, Leonardo Leo, Nicola Propora, Johann Adolf Hasse und Niccolò Jommelli sowie Annibale Pio Abbate (1697-1760), der kleinere Rollen in verschiedenen Opern Händels gesungen hat. Leider hat sich bisher, von Ian Bostridge abgesehen, kein Tenor von Rang für die (meist baritonale) Partien dieser Sänger eingesetzt.

Der herausragende französische Tenor des 18. Jahrhunderts war Pierre Jélyotte (1713-1793) – ein sogenannter Haute-contre mit einer sehr hellen

und hohen Stimme, die auch im 19. Jahrhundert noch geschätzt wurde. In Frankreich waren die Kastraten verpönt. Es war der Zeitgeist im doppelten Sinne, der zum Verschwinden der Kastraten führte. Unter Berufung auf das Recht der körperlichen Unversehrtheit wurde die Kastration durch den Code Napoléon verboten. Zum anderen entsprachen die stilisierten Stimmen nicht länger dem Geist der romantischen Oper. Gleichwohl blieb die Ornamentik der Kastratenpartien in der Musik Rossinis erhalten: zum einen in den Hosenrollen für den Contralto musico, zum anderen in Partien, die er für die Tenöre der von Giacomo David ausgehenden Bergamasker Schule geschrieben hat: Giovanni David, Andrea Nozzari, Domenico Donzelli und Giovanni Battista Rubini.

Allerdings wurden die meisten Opern Rossinis, von „Il Barbiere di Siviglia“ abgesehen, schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an den Rand des Repertoires gedrängt. Ebenso in Vergessenheit gerieten Bellinis „La sonnambula“ und „I Puritani“, nicht zu reden von einer Oper, in welcher anno 1827 der Archetypus des romantischen Tenors die Bühne betreten hatte: Giovanni Battista Rubini als Gualtiero in „Il Pirata“. Acht Jahre später hat Rubini in der Finalszene von „I Puritani“ einen der höchsten Töne gesungen, der je für die Tenorstimme notiert worden ist. Es war ein F⁷ – eine Quarte über dem C⁷!



Foto: Archiv

Strahlender Tenor-Held der Belcanto-Ära im 19. Jahrhundert: Giovanni Battista Rubini.



Foto: Archiv

Adolphe Nourrit, Rubinis französisches Gegenstück, starb früh, 1839, im Alter von nur knapp 37 Jahren.

Zwei Ausnahmesänger

Ein umrisscharfes „Vokalprofil“ der Stimme Rubinis hat Ferdinand Hiller hinterlassen: „Wenn man die für ihn geschriebenen Rollen nicht von ihm gehört hat, weiß man nicht, bis zu welchem Grade des Entzückens Bellini'sche Musik ein Publikum hinzureißen vermochte. Die außerordentlichste Stimme und die phänomenalste Ausbildung. Voll und doch ganz leise verschleiert klangen die Brusttöne, überwältigend aber die Kopfstimme, die er bis zum F des Soprans mit ebenso viel Leichtigkeit als Kraft zu benutzen verstand. Schon der Wohlklang dieses Organs, verbunden mit der unerschütterlichsten Reinheit der Intonation, machte die Herzen

erbeben – hinzu kam eine Agilität gleich der des bedeutendsten instrumentalten Virtuosen, die deutlichste Aussprache und über alledem die brennendste Ausdrucksfähigkeit für jede Empfindung liebender Herzen.“

Eine zweite Ausnahmeerscheinung war der Franzose Adolphe Nourrit (1802-1837), dem Rossini die Tenorpartien in den Uraufführungen seiner französischen Opern anvertraute: Néocles („Le Siège de Corinthe“), Aménophis in „Moïse et Pharaon“, die Titelpartie in „Le Comte Ory“ und Arnold in „Guillaume Tell“. Überdies war er der erste Masaniello in Aubers „La Muette de Portici“ (1828), der erste Robert und der erste Raoul in Meyerbeers „Robert le Diable“ und „Les Huguenots“. So wie die Stimme von Rubini wurde auch die von Nourrit als süß oder weiß beschrieben, auch als feminin. Grund dafür war der Gebrauch der Kopfstimme (oder des Falsetts), das zunehmend als weiblich bezeichnet und als weibisch empfunden wurde. Wagner etwa war es zuwider, wenn die „Jünglingsstimme des Tenors“ falsettierend „in einem kastratenhaften Sinne“ eingesetzt wurde. Cum grano lässt sich festhalten, dass die meisten Tenöre nur bis zum G', höchstens bis zum A' mit der Bruststimme gesungen haben.

Der Wendepunkt im Tenorgesang

Bis 1837 war Nourrit der Herrscher an der Pariser Oper, dann sorgte ein anderer Tenor für einen „seismischen Schock“: Gilbert-Louis Duprez (1806-1897). Am 17. April 1837 sang er anstelle von Nourrit den Arnold in „Guillaume Tell“, und das zunächst feindselig gestimmte Publikum erlebte einen Wendepunkt in der Geschichte des Tenorgesangs. Es hörte zum ersten Mal das sogenannte „ut de poitrine“ – das hohe C mit der Bruststimme. Über die Begeisterung des Publikums hat Rossini mokant gesagt: „Der Tenor Duprez war der erste, der auf die Pariser Ohren einen Anschlag verübte – mit seinem



Foto: Archiv

Vielen gilt der Italiener Enrico Caruso auch heute noch als größter Tenor aller Zeiten.



Foto: Archiv

Gilbert Duprez regte nicht nur die Phantasie seiner Zuhörer, sondern auch die der Karikaturisten an.



Foto: Archiv

Noch ein Enrico am Tenorhimmel: Enrico Tamberlik, der um 1900 Triumphe feierte.

Brust-C, das nie in meiner Absicht gelegen hatte. Nourrit begnügte sich mit einem Kopfstimmen-C, und das war es, was ich wollte. Als ich mich 1837 in Paris aufhielt, unmittelbar nach dem sensationellen Debüt von Duprez in meiner Oper, wurde ich von dem feurigen Tenor eingeladen, in die Oper zu kommen. Ich sagte ihm: „Besuchen Sie mich zu Hause, lassen Sie Ihr C für mich allein los, und ich werde vollkommen zufrieden sein.“ Ich wohnte im Hause meines Freundes Troupenas. (Rossinis Verleger). Duprez war begierig, zu kommen. In Gegenwart von Troupenas sang er, wie ich gestehen muss, einige Stücke meiner Oper großartig. Doch als er sich anschickte, „Suivez-moi“ zu singen, fühlte ich mich so unbehaglich wie Leute, die spüren, dass gleich ein Kanonenschuss abgefeuert wird. Schließlich explodierte es, das berühmte C. Corpo di bacco. Welch ein Höllenlärm. Ich eilte zu einer Vitrine mit kostbarstem venezianischen Glas, das den Salon im Hause von Troupenas zierte. „Nichts ist geplatzt, es ist nicht zu begreifen.“ Der Tenor schien zufrieden mit meiner Bemerkung. Er verstand sie wohl als Kompliment.“ Rossini verglich das „ut de poitrine“ mit dem „Schrei eines Kapauns, dem die Kehle durchgeschnitten wird“.

Umso erstaunlicher, dass sich im Verlauf der 1830er-Jahre sowohl die Tessitura als auch der Umfang der Tenorpartien nach unten verlagerten. In seiner Dissertation „Adolphe Nourrit, Gilbert-Louis Duprez and Transformations of Tenor Technique in the early 19th Century“ hat Jason Vest jeweils zwei Rollen aus dem Repertoire Nourrits und Duprez' verglichen:

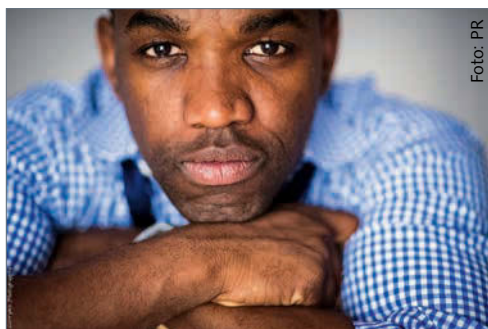
- Nourrit hatte in „Guillaume Tell“ (1829) und in „Robert le Diable“ (1831) insgesamt 10.389 Töne zu singen; in der Lage vom G' an aufwärts waren es 1.530, vom B bis zum Cis 169.
- Duprez musste in „Lucia di Lammermoor“ und „La Favorite“ 6.049 Töne singen, 637 über dem G und 14 vom B bis zum C.

Erstaunlich ferner, dass Nourrit in der tiefen Lage – E und darunter – 123 Töne zu singen hatte, Duprez hingegen nur 18; ein deutlicher Indikator dafür, dass die muskuläre Anspannung sich negativ auch auf die tiefe Lage auswirkte. Es ist ein Defizit, das etwa bei modernen Tenören zu beobachten ist, die im Schwurduett aus „Otello“ beim „stermina-tor“ oder in „Nessun dor-ma“ das tiefe Cis oder das D wegen der Überspannung der Stimme nur hauchen können.

Die Vermännlichung der Tenorstimme

Wie sich seit den 1840er-Jahren das Gravitationszentrum der Tenorpartien veränderte, zeigt sich in den Opern Wagners, in denen der Ambitus durchweg nur bis zum A' reicht. Wagner ging es, anders gesagt, um die „Vermännlichung“ der Tenorstimme, ebenso wie Verdi. Zu dessen Favoriten wurde Gaetano Fraschini, berühmt als „Tenor der Flüche“, wegen der Verve, mit der er in „Lucia di Lammermoor“ die „Maledetta“-Verwünschungen des Edgardo oder in „Luisa Miller“ die Liebesflüche des Rodolfo zu schleudern verstand.

Zur Wirkung jenes seismischen Schocks: Viele Tenöre verstanden den vaterländischen Aufruf des Arnold – die Cabaletta „Suivez-moi“ (mit etwa zehn C) – als Herausforderung, und auch die Komponisten setzten auf den Reizwert höchster Töne. Seinen italienischen Nachfolger fand Duprez in Enrico Tamberlik (1820-1889), durch den das hohe C in Bruststimme den Weg in Giuseppe Verdis „Il Trovatore“ fand. Der gebürtige Römer hatte in Provinztheatern so viel Erfolg mit seinem Stretta-C, dass er Verdi um die Sanktionierung bat. Wie in Julian Buddens Verdi-Studie zu lesen ist, erwiderte der theaterweise Verdi: „Mir liegt es fern, dem Publikum das, was es wünscht, zu versagen. Legen Sie also, wenn Sie mögen, das hohe C ein, vorausgesetzt, es ist ein gutes C.“ Der Einwand gegen diese von Giovanni Martinelli überlieferte Geschichte lässt sich teilweise entkräften. Es war Tamberlik, der dem Komponisten zu Beginn der 1860er-Jahre als Bote des Großen Theaters von St. Petersburg das Angebot für „La forza del destino“ überbrachte. Verdi bedankte sich, indem er dem Tenor eine von einem hohen C gekrönte Cabaletta schenkte: „Miserere di me, pieta, Signore“. Dass er diese Cabaletta bei der



Der hohe Tenor von Lawrence Brownlee ist an allen großen Bühnen der Welt mehr als gefragt.



Javier Camarena als Belmonte in Mozarts „Entführung“ bei den Salzburger Festspielen 2013.



Dem Peruaner Juan Diego Flórez ist es gelungen, sich als lyrischer Tenor an die Spitze zu singen.

Einrichtung der Oper für Aufführungen in Spanien und Italien strich, erklärte er damit, dass es so wenige Tamberliks gebe.

Mitte des 19. Jahrhunderts sollte sich die Welt der Tenöre teilen. An Rubini schlossen sich lyrische Tenöre wie Napoleone Moriani, Mario De Candia, Angelo Masini, Roberto Stagno und später Alessandro Bonci an; auf Tamberlik folgte Francesco Tamagno, der seine höchsten Töne „mit der Wucht achtzölliger Granaten durch das Theater zu schießen beliebte“ (William J. Henderson). Duprez fand seine Nachfolger in Gustave Roger, Léon Escalaïs, Agustarello Affre, Albert Alvarez, Paul Franz und Georges Thill – sie alle fallen in die Kategorie „Héroïque“, aber sie wurden verdrängt durch einen neuen Typus.

Die Vergöttlichung der Tenorstimme

„Wer hat DICH geschickt! – Gott?!“, soll Giacomo Puccini gerufen haben, als er 1896 zum ersten Mal die Stimme des jungen Enrico Caruso hörte. Der Neapolitaner war es, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Thron bestieg, den Diven wie Giuditta Pasta und Adelina Patti innegehabt hatten. Durch seine Aufnahmen prägte er auf Jahrzehnte die Vorstellungen vom Klang der Tenorstimme; und dank dieser „Mediatisierung“ wurden die meisten Tenöre des 20. Jahrhunderts zu Epigonen Enrico Carusos – nicht nur die italienischen, sondern auch

viele französische. Als Georges Thill 1931 an der Met das hohe C des Faust in „Salut, demeure chaste et pure“ stilistisch korrekt mit der Voix mixte sang, reagierte das Publikum, wie Irving Kolodin berichtete, mit einem „Seufzer der Enttäuschung“.

Wie kein anderer Ton hat das geschmetterte C einen quasi mythischen Status erreicht – auch wenn Tenöre wie Caruso, Beniamino Gigli, Aureliano Pertile, Mario del Monaco, Giuseppe di Stefano, Plácido Domingo oder José Carreras diesen Ton nicht oder nur selten erreichten. Wie einige Baritonpartien zeigen, lässt sich die Modalstimme nur bis zum As – etwa im Prolog zu „Pagliacci“ – führen oder ausreizen. Und das „do di petto“? An diesem Opernmythos hat der italienische Musikologe Marco Beghelli eine „Dissacrazione“ vollzogen: Das „ut de poitrine“ oder das „do di petto“ ist, so Beghelli in Übereinstimmung mit Phoniatern, unmöglich. Auf dem Weg zum B oder H muss die Brust- bzw. die Modalstimme mit der Kopfstimme gemischt werden.

Nourrit und Rubini hatten mit einer relativ offenen Tongebung, mit der Voix blanche, gesungen. Bei dieser Tongebung rückt der Kehlkopf beim Weg in die Höhe nach oben. Als Maria Callas anno 1953 mit einer Aufführung von Rossinis „Armida“ einen ersten Impuls für die Rossini-Renaissance gab, mussten die zentralen Tenorpartien den Möglichkeiten von Gianni Raimondi, Mario Filippeschi, Francesco Albanese und Antonio Salvarezza angepasst werden: zum einen durch Transpositionen, zum anderen durch die „Entlaubung“ von Ornamenten. Für das Revival von Rossinis „Semiramide“ (1962 in Mailand) wie für die erste Studioaufnahme dieser letzten Barockoper (1964) stand kein stilistisch und technisch versierter Tenor zur Verfügung.

Neue Höhenflüge

Als die Rossini-Renaissance in den 70er-Jahren Fahrt aufgenommen hatte, stellten sich junge Sänger technisch auf die neuen Aufgaben ein. Während es immer schwerer wurde, Tenöre für die jugendlich-dramatischen Partien von Verdi zu finden, fanden sich nun Tenöre für die dicht verzierten und hoch liegenden Partien wie Almaviva, Ramiro, Lindoro, Idreno, Rinaldo: Francisco Araiza, Chris Merritt, Bruce Ford, William Matteuzzi, Ernesto Palacio, Raul Giménez und Frank Lopardo. Mit Juan Diego Flórez avancierte erstmals ein lyrischer Tenor zum Primo tenore. Hinzugekommen sind die oben genannten John Osborn, Javier Camarena, Lawrence Brownlee, Michael Spyres, aber auch Maxim Mironov, Celso Albelo, Giorgio Berrugi, Enea Scala, Juan Francisco Gatell, Edgardo Rocha, Kenneth Tarver und Yosep Kang, der soeben in München und Graz als Arnold einen glänzenden Eindruck hinterließ. Und eben Bryan Hymel.

Der Letztere hat in den ersten Jahren seiner Laufbahn Partien wie Edgardo, Tamino, den Prinzen in „Rusalka“, Herzog von Mantua, Don José, Pinkerton und Faust gesungen. 2012 sorgte er in Salerno in der Titelpartie von „Robert le Diable“ für eine Sensation. Die Brillanz der „Sicilienne“ (mir liegt ein Mitschnitt vor) erinnert an die legendäre Platte von Léon Escalais. 2013 sang er in London die wiederum sehr hoch liegende Partie des Henri in „Les Vêpres Siciliennes“, jüngst auf DVD veröffentlicht. Dass sich nach der New Yorker Aufführung von „Les Troyens“ das gesamte Ensemble auf der Bühne aufstellte und dem Kollegen applaudierte, war nicht nur der Dank dafür, dass er die Aufführung gerettet hatte, sondern enthusiastischer Beifall für seine bewunderungswürdige Leistung. Die Welt des Tenorgesangs ist reicher geworden, nicht allein wegen neuer Stimmen, sondern weil das Spektrum des Repertoires erweitert wird. ■

Aktuelle CD zum Thema

Héroïque: Arien von Rossini, Berlioz, Verdi, Gounod, Massenet, Meyerbeer u. a.; Bryan Hymel, Prague Philharmonia, Emmanuel Villaume (2013); Warner CD 0825646179503



BEETHOVEN FEST BONN

4.9. - 4.10.
2015

» VERÄNDERUNGEN «

www.beethovenfest.de

Tickets +49(0) 228 - 50 20 13 13

Deutsche Post DHL
Group

T ..

Sparkasse
KölnBonn

DW Deutsche
Welle

FREUDE.
JOY.
JOIE.
BONN.