

Pionier im Falsett

Vor 25 Jahren verstarb **Alfred Deller**. Zuvor hatte der Counter-Tenor und Ensemble-Leiter seine eigene Stimmgattung und eine ganze Musikrichtung wieder gesellschaftsfähig gemacht. Ein Portrait von Jürgen Kesting.

Auf dem Cover der Box und den vier CDs ist ein älterer Herr zu sehen, mit zusammengekniffenen Augen und einer steilen Falte zwischen den Augenbrauen. Alfred Deller trägt einen kleinen, grauen Kinnbart. In seinem Gesicht spiegelt sich ein sanfter Gram, dem John Dowland in „I saw my lady weep“ („Ich sah meine Dame weinen“) eine Huldigung dargebracht hat: „Doch solcher Gram gewinnt mehr Herzen, als es die Fröhlichkeit vermag.“ Deller hat die Herzen gewonnen, weil er den Satz von André Gide beglaubigt hat, dass alle großen Melodien unbezwinglich traurig sind. Bei einer Selbstbeschreibung könnte er von sich sagen, was der Komponist von sich gesagt hat: „Semper Dowland ... semper dolens ... Immer Dowland, immer trauernd.“ Ein Leit-Motiv des elisabethanischen Komponisten ist ein Leid-Motiv: das der Lachrimae, der Tränen. Sie führen – „In darkness let me dwell“ oder „Flow my tears“ – in die Schattenreiche der Liebe, die, nach dem Lied von Rosseter, „nichts als Klagen“ sind.

Alfred Deller – am 31. Mai 1912 in Margate geboren, am 16. Juli 1979 in Bologna gestorben – war der Wegbereiter für die Wiederentdeckung von John Dowland und Henry Purcell, von elisabethanischen und italienischen Madrigalen. Um dies zu werden, musste er Vorkämpfer sein für die Rückkehr eines Sänger-Typus, der damals – so der Titel der ihm gewidmeten Biographie von Michael und Mollie Hardwick – euphemistisch als „A Singularity of Voice“ bezeichnet wurde. Welche schöne Anerkennung, dass sich einige Weggefährten und Kollegen in der von Harmonia Mundi zum 25. Todestag veröffentlichten Box – „Alfred Deller: Portrait of a Legend“ – bei dem „bedeutendsten Sänger der aufblühenden Alten

Musik“ (Nikolaus Harnoncourt) bedanken: Gustav Leonhardt, René Jacobs und Paul Elliott.

Im Jahre 1944 hatte der Komponist Michael Tippett im Chor der Westminster Cathedral den damals 32-jährigen Altus gehört. Als dieser auf seine Bitte Henry Purcells „Music for a while“ – fünf Jahre später Dellers erste Plattenaufnahme – sang, hatte Tippett das Gefühl, „als ob vergangene Jahrhunderte wiederkehrten“. Er sorgte dafür, dass Deller im Morley College mit Purcells Ode „Hail, bright Cecilia“ debütieren konnte. Endlich war, so Tippett, „jene Stimme zu hören, für die Bach verschiedene Alt-Solos in seinen Kirchenkantaten schrieb; jene Stimme, der Henry Purcell, selbst ein Counter-tenor, einige seiner schönsten Arien und Ensembles widmete. Für mein Ohr hat diese Stimme einen ganz besonderen Klang, weil uns keine emotionale Belanglosigkeit von der absolut reinen musikalischen Qualität des Klangs ablenkt. Es ist ein Klang wie kein anderer in der Musik,

Reimann und Schnittke Partien für die unverhohlenen künstliche und generisch ambiguoise Stimme des Counter-Tenors komponiert.

Seine Karriere musste der Brite auf steinigem Wege gehen. Die „singularity of voice“ sorgte für Irritation, für Feindschaft und mit Anzüglichkeiten durchwirkten Spott. Gerade in den ersten Jahren seiner Laufbahn sah sich Deller vulgären Verdächtigungen hinsichtlich der „Natur seiner Stimme“ ausgesetzt. Dass der jedermannsche Gemack verlangte, ein Mann habe mit seiner ‚natürlichen‘ Stimme zu singen, ist nicht überraschend. Degoutant aber, dass Paul Beard, der Konzertmeister, vor einem Konzert des BBC Symphony Orchestra gegenüber dem Dirigenten Sir Malcolm Sargent sagte: „I see we have the bearded lady with us tonight.“ Deller trug seinen Bart, um diesbezügliche Zweifel auszuräumen.

Von der Ranküne, der Deller und seine ersten Mitstreiter – er hatte mit Kollegen von St. Paul's einen Consort gegründet –

Deller war, wie alle Pioniere, ein Beauftragter seiner Überzeugungen

und nur wenige Klänge sind so unvergleichlich musikalisch.“

Deller war, wie alle Pioniere, ein Beauftragter seiner inneren Überzeugungen. Gegenüber einem Freund, dem Tenor Lawrence Watts, sagte er 1947: „Lawrie, ich will der Stimme des Counter-Tenors auf dem Podium neben allen anderen Stimmen die Gleichberechtigung zurückerobern.“ Er hat dieses Ziel erreicht. 1960 wählte Benjamin Britten ihn für die Rolle des Feenkönigs Oberon in der Uraufführung seiner Oper „A Midsummer Night's Dream“ aus; später haben auch Glass,

gerade in musikalischen Kreisen begegnete, zeugt ein Verdikt des bedeutenden Musikologen Paul Henry Lang. In dessen Händel-Monographie von 1966 heißt es: „Die Opera buffa war als eine natürliche Rebellion gegen das Unnatürliche entstanden. Musiker und Publikum spürten eine tiefe und intime Beziehung zwischen Stimme und Geschlecht, Klangfarbe und Charakter. Zwischen der Männlichkeit der männlichen und der Weiblichkeit der Frauenstimme gibt es kein Mittelding, am wenigsten ein Neutrum. ... Sogar der Kontratenor ist uns fremd und wird nur



beschränkte Aufmerksamkeit finden. Die paar ausgezeichneten Kontratenöre, die es heute gibt, singen zarte elisabethanische Musik bezaubernd, aber in dramatischer Musik wirken sie ob der Qualität ihrer Stimmen, die weder Fisch noch Fleisch ist, wie Puppen ohne Charakter.“ Ähnlich die Ansicht von Franziska Martienssen-Lohmann: „Mit gesunder männlicher Stimmfunktion oder mit wirklicher Gesangkunst“, heißt es im Gesangslexikon „Der wissende Sänger“, „haben solche Seiltänze auf dem Stimmband herzlich wenig zu tun.“

Eine natürliche Rebellion gegen das Unnatürliche? Gesunde männliche Stimmfunktion? Puritanismus! Der tiefere Grund für das ästhetische Urteil war ein moralisches Vorurteil. Wie Peter Giles in seiner Studie „The History and Technique of the Counter-Tenor“ ausführt, gehörte der Gebrauch des Falsetts „zu den geheiligten Mitteln des musikalischen Ausdrucks“. Wann immer es um die Darstellung des Magischen, des Übernatürlichen, des Spirituellen ging, wenn die Stimme des Heiligen Geistes erklingen sollte, wurden Falsettisten eingesetzt. „Das Falsett mit seiner schaurigen, geheimnisvollen,

asexuellen, doppeldeutigen Klangqualität ist tief mit der archaischen, mystischen Empfindungswelt des Menschen verbunden.“

Die Geschichte des Falsett-Gesangs reicht zurück bis ins Mittelalter. Die Mäuren machten ihn in Spanien bekannt, und die Spagnoletti verbreiteten ihn in Europa. Vom 14. Jahrhundert an wurden professionelle Falsettisten überwiegend spanischer Herkunft engagiert, um in den Kirchen neben den Mönchen oder Priestern zu singen. Im 15. und 16. Jahrhundert waren die Falsettisten die allgegenwärtigen Stimmen der europäischen Musik. Sie sangen in den Werken von Ockeghem, Josquin, Palestrina, Gesualdo, Monteverdi, Byrd, Dowland, Purcell, Tallis und Bach. Deller und seine Gruppe, damals für Vanguard tätig, eroberten dieses Repertoire. Unsicherheiten bei der Wahl der Instrumente für Continuo-Parts waren unvermeidliche „Fehler“ auf dem Weg zur historischen Aufführungspraxis.

Die Manierismen, die dem Sänger selber vorgeworfen wurden – ätherische Messa-di-voce-Effekte und die damit verbundenen Rubato-Rückungen – wurden von den Bewunderern als „Dellerismen“

verteidigt. Deller selber hat den Einsatz der Dynamik zum Zweck der Verzierung verteidigt: „Mir geht es nicht um einen hübschen Sound, sondern um die Intensivierung der poetischen Bedeutung einer

Biographie

Der englische Counter-Tenor wurde am 31. Mai 1912 in Margate in der Grafschaft Kent geboren. Schon als Kind sang er als Knabensopran im Kirchenchor. Nach dem Stimmbruch bemerkte Deller, dass er über eine natürliche Altstimme verfügte, und da er dafür keinen Lehrer fand, lernte er als Autodidakt. 1940 wurde er Mitglied des Chores der Kathedrale von Canterbury und wechselte 1947 zum Chor der St. Paul's Cathedral in London. Dort fiel er Michael Tippett auf und begann seine Solokarriere. 1948 gründete er mit dem Deller Consort sein eigenes Ensemble und rief mit dieser Formation einen vergessenen Gesangsstil wieder ins Gedächtnis zurück. In der Uraufführung von Benjamin Brittens „A Midsummer Night's Dream“ 1960 verkörperte Alfred Deller den Oberon. Seiner Pionierarbeit ist es zu verdanken, dass der Altist seinen Platz im Musikleben wieder gefunden hat. Er starb am 16. Juli 1979 in Bologna.

Phrase“. Geist und Klang bildeten bei ihm eine untrennbare Einheit.

In der Zeit des instrumental begleiteten Solo-Gesangs verloren die Falsettisten an Bedeutung. Die Opera seria kam ohne Counter-Tenöre aus. Weder in den 39 italienischen Opern Georg Friedrich Händels noch in den frühen Seria-Opern Mozarts findet sich eine Partie für einen Counter-Tenor. Gepflegt wurde der Falsett-Gesang später, im 19. Jahrhundert, fast ausschließlich in den englischen „cathedral choirs“. Ansonsten entsprach er nicht länger den Konventionen, die sich

Stichwort: Counter-Tenor

Counter-Tenöre – oder besser gesagt männliche Alt- oder Sopranstimmen – bedienen sich eines speziellen Stimmregisters, des so genannten Falsetts, das sich von der Stimmproduktion der normalen Tenor-, Bariton- oder Bassstimme deutlich unterscheidet. Counter-Tenöre singen nicht mit der Modalstimme – mit der vollen Schwingung der Stimmlippen –, sondern sie gebrauchen den „weiblichen“ Klanganteil der Männerstimme: das Falsett mit der Randschwingung der Stimmlippen. In der Tonhöhe von unten nach oben ansteigend kann man also folgende Register beim Mann voneinander abgrenzen: Brustregister – Kopfregister – Falsett, wobei manche Autoren zwischen Brust- und Kopfregister auch noch ein Mittelregister (Mischregister) unterscheiden. Normalerweise ist das Falsett nicht für künstlerische Zwecke verwendbar, da es eindeutig eunuchoider Züge erkennen lässt und eher für komische oder groteske Wirkungen eingesetzt wird. Bei einigen Sängern ist dieses Register aber so klangreich und modulierbar, dass eine künstlerisch-technische Entwicklung möglich ist. Die Unterschiede in der jeweiligen Stimmproduktion haben Ardran und Wulsten untersucht und den Nachweis geführt, dass beim Singen mit der Modalstimme die Stimmlippen – im Volksmund Stimmbänder genannt – vollständig schwingen und schließen. Beim Singen im Falsett schwingen hingegen nur die Ränder der Stimmlippen bei einem nicht vollständigen Stimmlippenschluss. Da sich im Falsett zusätzlich der Stimmuskel (musculus vocalis) entspannt, wirkt der Ton zunächst weniger fest und focussiert. Durch eine gute Ausbildung sind Counter-Tenöre beim „artistic falsetto“ aber in der Lage, durch optimale Ausnutzung der Resonanzräume klar und kraftvoll und überdies mit einer großen Agilität zu singen.



Foto: Fono Forum Archiv

im 19. und 20. Jahrhundert entwickelt hatten. Stimmen wurden in vier Gattungen – Sopran und Alt, Tenor und Bass – unterteilt und den jeweiligen Rollen geschlechtsspezifisch zugeordnet. (Ein Sonderfall war der „musico“ bzw. der „contralto musico“, dem als „Erbe“ der Kastraten die Krieger- und Liebhaber-Partien in den Opern von Rossini, Bellini und Donizetti übertragen wurden.)

In dem Maß, wie die Vermännlichung der Tenorstimme voranschritt, kam der Gebrauch des Falsetts aus der Mode. Die zentralen modernen Tenor-Partien – Tannhäuser, Lohengrin, Siegmund, Siegfried, Tristan, Alvaro, Don Carlo, Radames, Otello, Aeneas, Don José, Samson, Canio – sind, psychologisch betrachtet, den schwärmerischen Jünglingsjahren entwachsen. Von der Tessitura sind sie der „natürlichen“ Männerstimme – der Modalstimme – angenähert.

Der Falsett-Gesang des Counter-Tenors überlebte einzig in den Chören englischer Kathedralen, aber auch bei einigen Sängern, die weniger heilige als scheinheilige Musik oder populäre Balladen sangen.

Einige von ihnen haben in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts Aufnahmen gemacht: Richard Jose (1862–1941), Will Oakland (?–1941), Charles Hawkins (1883–1972), Hatherley Clarke (1885–1975) und Ben Millett, Frank Colman, Albert Whitehead, Frank Coombs und Manuel Romain (zu den letzteren fünf sind keine Daten zu ermitteln). Auf den originalen Labels werden sie als „male soprano“, „alto vocalist“ oder „counter tenor“ bezeichnet (eine CD ist bei Pearl erschienen).

Als 1920 zum ersten Mal wieder – nach 176 Jahren! – eine Opera seria von Händel gespielt wurde – „Rodelinda“ –, waren die Kenntnisse zur Aufführungspraxis der Musik im 17. und 18. Jahrhundert gering. Hörgewohnheiten hatten sich durch die klassische und romantische Aufführungspraxis ebenso verändert wie die Gesangkunst durch den Einfluss Wagners und des Verismo. Der mit Blick auf Verzierungen wie Klang artifizielle Stil war verpönt, das natürliche Singen – eine contradictio in adiecto – gefragt. Die Kastraten-Partien, ohnehin als anrühlich geltend, wur-

den für Männerstimmen und später für Mezzos und Altistinnen umgeschrieben. (Doch ist es befremdlich, wenn die Singstimme durch Oktav-Transpositionen unter dem Orchester liegt, abgesehen von der Schwierigkeit, sich mit dem mittleren Register der Stimme gegen eine höhere Instrumentation durchzusetzen.) So ist es kein Wunder, dass unter den rund 500 Sängern der Anthologie „The Record Of Singing“ – mit Aufnahmen von 1902 bis 1950 – sich nur ein einziger Counter-Tenor befindet: der singuläre Alfred Deller.

überragende Leistung bot. René Jacobs schreibt in seiner kurzen Hommage, er möchte auf seinem Sterbebette den Anfang des Liebesduettes „Per le porte del tormento“ mit Alfred Deller hören.

Mittlerweile gibt es viele Counter-Tenöre – terminologisch besser: Altus und Sopranist – mit kräftigen, technisch glänzend durchgebildeten, tragfähigen Stimmen, die sich auch hohen virtuoson Anforderungen gewachsen zeigen. Ob ihre Stimmen als „übernatürlich schön“ empfunden werden wie die Kastraten von

stellte und kaum beantwortete Frage lautet, woher das Interesse und der Gefallen an diesen Stimmen kommt. Die „vox humane“ ist, wie der amerikanische Literaturwissenschaftler Wayne Koestenbaum in seinem anregenden und provozierenden Buch über die „Opera Queen“ schreibt, ein Geschlechtsorgan. Auch im Klang von Stimmen sucht eine Epoche ihre Empfindungen, ihre sinnlichen Verlockungen – manchmal auf den Umwegen in die Vergangenheit. ■

René Jacobs möchte auf dem Sterbebette Alfred Deller hören

Dass sich die Stimmgattung des Counter-Tenors in den letzten drei Jahrzehnten zunächst im Platten-Studio, inzwischen aber auch auf der Opernbühne durchgesetzt hat, erklärt sich insbesondere aus den Erfordernissen der historischen Aufführungspraxis, zu deren Wegbereitern Deller und seine Kollegen gehörten. Heute finden sich in jedem bedeutenden Ensemble, das auf Alte Musik spezialisiert ist – Pro Cantione Antiqua, Tallis Scholars, Hilliard Ensemble, Monteverdi Choir u.v.a. – solche Seraphen, wenn zum Beispiel in der spanischen Kirchenmusik „voces angelicae“ gefordert sind.

Auf der Opernbühne wurde der introvertierte Alfred Deller nicht heimisch, auch wenn er in der ersten Aufnahme unter Antony Lewis beteiligt war und eine

Arthur Schopenhauer, sei dahingestellt; dass sie den Partien der Alt-Kastraten in den Opern Händels, die ja weder sonderlich tiefe noch hohe Töne verlangen, gewachsen sind, lässt sich nicht bestreiten. Auf den Pionier Alfred Deller und seinen unmittelbaren Nachfolger David Bowman sind Paul Esswood, René Jacobs und Jochen Kowalski, Brian Asawa, Michael Chance, Aris Cristofellis, David Daniels, Jeffrey Gall, Axel Köhler, Gérard Lesne, Drew Minter, Rolf Popken, Graham Pushee, Derek Lee Ragin, Arno Raunig, Andreas Scholl und Dominique Visse gefolgt.

Die stärkste Ähnlichkeit mit Deller hat – nach meinem Eindruck – Andreas Scholl. Beider Stimme ist eine sublimen Melange aus Falsett und einer weichen lyrischen Baritonstimme. Eine selten ge-

CD-Tipp

Alfred Deller: Portrait of a Legend: Werke von Tallis, Purcell, Gibbons, Couperin, Caccini, Saracini u. a. Harmonia Mundi 4 CD 290261.64

Die frühen Aufnahmen von Alfred Deller sind beim Label Vanguard erschienen, das ab sofort von Scherzando vertrieben wird. Folgende Aufnahmen werden in Kürze erhältlich sein:

Deller's Choice; ATM CD 1250
Elizabethan and Jacobian Music; ATM CD 1251

The Three Ravens; ATM CD 1252

Music of Purcell, Locke and Jenkins; ATM CD 1253

Händel, Ode on the Birthday of Queen

Anne, Coronation Anthems; ATM CD 1254

Purcell, Odes and Anthems; ATM CD 1520

Purcell, Masque in Dioclesian/ Dido and Aeneas; ATM CD 1521



79. BACHFEST

29. OKTOBER – 7. NOVEMBER 2004
IN HAMBURG Neue Bachgesellschaft e.V. Sitz Leipzig



Amsterdam Baroque Orchestra & Choir • Collegium Vocale Gent
Freiburger Barockorchester • Musica Antiqua Köln
Reinhard Goebel • Ton Koopman • Sigiswald Kuijken

Tickethotline 01805 805 720

Infos unter 040 376 78 117 • www.bachfest-hamburg.de

Künstlerische Leitung: KMD Christoph Schoener

