

Ivana Rentsch

**Der ›natürliche Ausfluß‹ des ›Unmusikalischen‹.
Zum Rezitativ in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts**

Betrachtet man die Diskussion über aufführungspraktische Fragen zum Rezitativ von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zu Richard Wagner, so läßt sich eine allmähliche Verschiebung erkennen: weg von der ›Langeweile‹, hin zur ›Schlamperei‹. »[...] die Sänger haben sich daran gewöhnt, im Recitativ nur eine gewisse herkömmliche Folge von Tonreihen zu erblicken, die sie je nach Belieben zerren und dehnen können, wie sie Lust haben. Wenn in der Oper das Recitativ anfängt, so heißt das für sie soviel als: ›Gott sei Dank, nun hört doch das verfluchte Tempo auf, das uns ab und zu noch zu einem gewissen vernünftigen Vortrage nöthigt: nun können wir der Länge und Breite nach schwimmen, auf dem ersten besten Tone uns so lange aufhalten, bis uns der Souffleur die nächste Phrase wieder zugebracht hat, und der Dirigent hat uns nun gar nichts mehr zu sagen, sondern für seine Präntensionen können wir uns nun dadurch rächen, daß wir ihm diesmal Commandiren, wenn er niederschlagen soll! u.s.w.« Ist auch nicht allen Sängern diese ihre geniale Stellung zum Recitativ bewusst geworden, so folgen sie im Allgemeinen doch unwillkürlich diesem Schlendrian, der sie in einer gewissen natürlichen Trägheit und Schläffheit bestärkt.«¹

Was Richard Wagner in seinem Brief an Franz Liszt aus dem Jahre 1850 als »Schlendrian« geißelte, läßt sich nicht allein mit dem spätestens seit Johann Friedrich Agricola beklagten Mangel an professionellen deutschsprachigen Sängern erklären.² Vielmehr handelte es sich dabei um einen konstitutiven Bestandteil der rezitativischen Kompositions- und Aufführungspraxis. Schließlich verlangte das Rezitativ aufgrund seiner charakteristischen Eigenheiten nach einer ungleich freieren Behandlung der Gesangsstimme als dies in anderen Gattungen überhaupt denkbar gewesen wäre. Daß die eigenwillige Ausführung nicht immer allein deklamatorischen Zwängen geschuldet war, sondern

- 1 Brief von Richard Wagner an Franz Liszt, vom 8. September 1850 aus Zürich, in: Richard Wagner. Sämtliche Briefe, hg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 3: Briefe der Jahre 1849–1851, Leipzig 1975, S. 387.
- 2 Siehe unter anderem Johann Adam Hiller: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig 1780, Nachdruck Leipzig 1976, S. XI–XII; Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*. Aus dem Italienischen des Herrn Peter Franz Tosi, Berlin 1757 (kommentierte Übersetzung von Pier Francesco Tosis *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, 1723), Nachdruck Kassel u. a. 2002, S. VII–VIII.

bisweilen auch dazu diente, monotone Passagen virtuos auszuschnücken, wurde hingegen als kunstwidriger Verstoß gegen den ›guten Geschmack‹ aufs Schärfste verurteilt. Die Herausforderung für die Sänger läßt sich folglich dahingehend definieren, daß sie Langeweile zu vermeiden hatten, ohne deshalb in leere Virtuosität zu verfallen. Wie hat man sich diese Gratwanderung jedoch vorzustellen?

Deklamation oder Gesang? Unangefochten war in allen Diskussionen über aufführungspraktische Fragen zum Rezitativ die Vorrangstellung des Textes, dessen verständliche Ausdeutung unbedingt gewährleistet sein mußte. Weniger klar blieb hingegen, ob das Rezitativ in rein deklamatorischer oder eher sanglicher Weise vorgetragen werden sollte, was Johann Friedrich Reichardt 1805 zu der Vermutung veranlaßte, daß sich die »moderne europäische Welt schwerlich je ganz verständigen« werde.³ Die ›europäische Welt‹ setzte sich in diesem Fall aus Frankreich und Italien zusammen, wobei das damalige französische Rezitativ ungleich kantabler als das italienische ausgeführt wurde, was etwa Johann Adam Hiller im Jahre 1786 zu dem Urteil hinriß, daß die französischen Sänger »die Recitative eben so heraus schreyen und heraus trillern, als die Arien.«⁴ Wurde das französische Rezitativ des ausgehenden 18. Jahrhunderts im Ausland fast ausnahmslos als zu wenig deklamatorisch abgelehnt, so litt das italienische an einem offenkundigen Desinteresse der dortigen Musiker. Entsprechend hatte denn bereits einhundert Jahre vor Richard Wagner ein französischer Publizist namens Josse de Villeneuve in einem Brief über die italienische Oper festgestellt: »Das Rezitativ zu studieren, nehmen sie sich nicht die Mühe, ein flüchtiger Blick darauf genügt; sie bestreben sich zu wiederholen, was der Souffleur lauter als sie selbst ansagt und das Cembalo hält sie in der Tonart.«⁵ Villeneuve lehnte es zwar ab, die französische Rezitativpraxis durch eine italienische zu ersetzen, denn das hieße nur »Langeweile« gegen »Schlamperei« einzutauschen, verlangte jedoch nach einer »Zusammenfassung beider«, um dadurch »Vollkommenheit« zu erzielen.⁶

- 3 Zitat Johann Friedrich Reichardt: *Berlinische Musikalische Zeitung* 1 (1805), S. 117, zit. nach Friedrich-Heinrich Neumann: *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschritums des 18. Jahrhunderts*, Diss. Göttingen 1955 (Typskript), S. 4.
- 4 Johann Adam Hiller: *Anmerkungen über Metastasio und seine Werke*, Leipzig 1786, S. 164.
- 5 Josse de Villeneuve: Brief über den Mechanismus der italienischen Oper von 1756. Ins Deutsche übertragen von Robert Haas, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924), H. 3, S. 129–163, hier S. 143.
- 6 Zitate ebd., S. 136. Der vollständige Wortlaut des Zitats lautet: »Jetzt gehe ich soweit, die Einrichtung einer italienischen Oper in Frankreich zu wünschen, nur soll sie keineswegs so bestellt sein, wie sie gegenwärtig in Italien besteht; das hieße nur Schlamperei gegen Langeweile einzutauschen; als guter Bürger ist meine Sehnsucht eine nationale Oper, die weder französisch noch italienisch, sondern eine Zusammenfassung beider sei und zu der Vollkommenheit gebracht werden könnte [...].«

Die Idee eines Mittelwegs zwischen den beiden Formen prägte in nachhaltiger Weise die Diskussion über die Beschaffenheit eines deutschsprachigen Rezitativs⁷ – eine Debatte, die vor dem Hintergrund des deutschen Singspiels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzte und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein andauern sollte. Beruhte die Affinität zu Frankreich auf der eher negativen Gemeinsamkeit, mit dem Deutschen ebenfalls eine wenig sangliche Sprache in Musik setzen zu müssen, so gründete das Interesse an italienischen Gepflogenheiten nicht zuletzt in der Vorbildfunktion der dortigen Gesangspraxis.⁸ Obwohl die Eignung – hauptsächlich des einfachen – Rezitativs für die deutsche Oper vehement in Frage gestellt wurde und etwa Reichardt oder Georg Anton Benda auf gesprochene Dialoge pochten, blieb es in der Kirchen- und Kammermusik unangetastet.⁹ So torpedierte Benda das Eingeständnis, daß die italienische Sprache die sanglichste sei, mit der Bemerkung, »und doch schlafen wir bey ihren Opernrecitativen ein«, um im gleichen Atemzug festzuhalten: »Bey Oratorien, Kantaten und andern der Music und dem Gesange gewidmeten Stücken, ist es an seinem Ort.«¹⁰

Auch wenn das Kirchenrezitativ nicht in Frage gestellt wurde, so haftete ihm dennoch der Makel des latent Langweiligen an, den man einerseits durch Kürze und andererseits durch höchste Leidenschaft zu kompensieren suchte. »Die Recitative sind daher kurz, nicht nur aus dem Grunde, weil wenig Zuhörer die Geduld haben, ein langes Recitativ anzuhören und wenig Sänger die Geschicklichkeit, es recht pathetisch zu singen, sondern auch hauptsächlich deswegen, weil das Feuer, worein das Gemüth durch die vorhergehende Arie gesetzt ist, zu sehr erkalten würde, wenn das Recitativ zu lange dauerte, und in demselben, weder eine weitläufige Vorbereitung zu dem Affecte der folgenden Arie, noch eine umständliche Schilderung desselben, in den Worten nötig ist, da die Arie selbst ihn hauptsächlich erregen soll. Auf diese Weise [mit kurzen Rezitativen] kan das Gemüth im nötigen Feuer erhalten werden; nämlich in den Arien mehr durch die Töne als Worte, und in den Recitativen mehr durch diese als jene.«¹¹

Was Christian Gottfried Krause bereits 1752 in seinen Erläuterungen *Von der Musikalischen Poesie* mit Blick auf die Oper postuliert hatte, behielt auch für die späteren

- 7 Zum deutschen Rezitativ als Zwischenform des italienischen und französischen siehe auch Neumann: *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert*, S. 307.
- 8 Siehe unter anderem Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, S. III–VIII; Hiller: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, S. VI–XI.
- 9 Thomas Baumann: Benda, the Germans, and Simple Recitative, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), H. 1, S. 119–131, hier S. 120; siehe auch Johann Friedrich Reichardt: *Ueber das deutsche Singschauspiel*, in: *Musikalisches Kunstmagazin* 1 (1782), H. 4, S. 161–164, hier S. 161.
- 10 Zitat Georg [Anton] Benda: *Ueber das einfache Recitativ*, in: *Magazin der Musik*, hg. von Carl Friedrich Cramer, 1 (2. Hälfte 1783), Nachdruck Hildesheim 1971, S. 750–755, hier S. 752.
- 11 Christian Gottfried Krause: *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752, S. 141–142, siehe auch S. 177.

Überlegungen zum deutschen Rezitativ volle Gültigkeit. Da sich die ›trockene‹ Satzweise nur noch als Darstellungsmittel für übersteigerte Affekte rechtfertigen ließ, mußte das Rezitativ als bloße Erzählinstanz aufgegeben werden.¹² Entsprechend wird seine Bedeutung im Artikel ›Recitativ‹ in der zweiten Auflage von Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1794) dadurch untermauert, daß es dort in die Bresche springe, wo das »fließende Wesen des ordentlichen Gesanges« nicht mehr in der Lage sei, einer entfesselten Leidenschaft gerecht zu werden – weshalb »der höchste Grad des Leidenschaftlichen sich gar oft zum Recitativ viel besser als zur Arie schickt«.¹³

Rhythmische Freiheit Daß sich die hervorragende Bedeutung des Wortes und der hohe Affektgehalt direkt auf die Aufführungspraxis des Rezitativs auswirken sollten, ist nicht weiter verwunderlich. Bemerkenswert war jedoch die offenkundige Tendenz, das Rezitativ – als direkte Folge der beiden Hauptmerkmale ›Sprache‹ und ›Leidenschaft‹ – nicht in der Komposition, sondern direkt in der Ausführung zu verorten. Dies zeigt in deutlicher Weise die Rezitativ-Definition in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*: »Es giebt eine Art des leidenschaftlichen Vortrages der Rede, die zwischen dem eigentlichen Gesang, und der gemeinen Declamation das Mittel hält; sie geschieht wie der Gesang in bestimmten zu einer Tonleiter gehörigen Tönen, aber ohne genaue Beobachtungen alles Metrischen und Rhythmischen des eigentlichen Gesanges. Diese so vorgetragene Rede wird ein Recitativ genannt.«¹⁴

Während die eigentliche Verantwortung für den »leidenschaftlichen Vortrag« allein bei den Sängern lag, sollten die Komponisten wenigstens darauf achten, die ›grammatischen‹ und ›rhetorischen‹ Wortakzente auf schwere Takteile zu setzen sowie die Gesangslinie je nach Affekt steigen oder sinken zu lassen.¹⁵ Daß selbst dies nicht immer gewährleistet war, entschuldigte Joseph Riepel mit den lapidaren Worten: »auch ein Componist hat nicht immer Zeit auf solche Kleinigkeiten zusehen. Er verläßt sich auf den Sänger.«¹⁶ Dabei wurde aus Gründen der Übersichtlichkeit in deutschen Rezitativen an der 4/4-Taktvorzeichnung festgehalten und die französische Gewohnheit der Taktwechsel konsequent verworfen. So sah beispielsweise Johann Adolph Scheibe nicht ein, »warum man durch ein Mittel scheinbare Unordnung oder Unbequemlichkeiten

12 Vgl. Art. »Recitativ«, in: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, neue vermehrte 2. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1794, S. 6.

13 Ebd., S. 6, 7.

14 Ebd., S. 4.

15 Vgl. Neumann: *Die Theorie des Rezitativs*, S. 206–212.

16 Joseph Riepel: *Harmonisches Syllbenmaß. IIIter Theil* (1776), Manuskript in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, S. 26, zit. nach Neumann: *Die Theorie des Rezitativs*, S. 163.

verhindern will, welches sie in der That vermehret«. ¹⁷ Diente der unveränderliche 4/4-Takt als Folie für eine korrekte *qualitative* Betonung des Textes, die durch den Komponisten gesetzt werden sollte, so fiel die *quantitative* Umsetzung der Vorlage in den Zuständigkeitsbereich des Sängers.

Wie erwünscht der rhythmisch freie – aus heutiger Sicht wohl eher ›unrhythmische‹ – Vortrag bis ins späte 19. Jahrhundert war, spiegelt sich nicht zuletzt in der Bevorzugung des freien *Accompagnato* gegenüber dem *Arioso* oder *a tempo*. ¹⁸ Denn anders als beim *Arioso* sollte der Sänger beim metrisch ungebundenen *Accompagnato* möglichst frei über die ›korrekte‹ Silbenlänge entscheiden können: Die Tendenz zu einer eher notengetreuen Rhythmisierung war dabei praktischen, nicht aber ästhetischen Zwängen geschuldet. »Daß überall das Recitativ ohne Beobachtung des Tacts gesungen werde, ist bekannt. Im begleiteten Recitative zwar kommen bisweilen Stellen vor, die der Begleitung wegen, an den Tact gebunden sind, und mit dem beygesetzten *a tempo* bemerkt werden; der Sänger muß sich dabey in Acht nehmen, daß der Vortrag nicht schülerhaft und steif werde, sondern die Slavery des Tacts soviel zu verstecken suchen, als er kann.« ¹⁹

Die von Hiller gefürchtete ›Slavery des Tacts‹ wurde in der Regel mit einer grundsätzlich gedehnten Vortragsweise umgangen, also mit dem, was Richard Wagner als »der länge und breite nach schwimmen« bezeichnete. ²⁰ Daß es sich dabei unmöglich um marginale Verzögerungen gehandelt haben kann, sondern um eine Vervielfachung des notierten Notenwertes, zeigt Gottfried Webers Vorschlag von 1811, den ›Director‹ entgegen der Gepflogenheiten auch Rezitative ›taktieren‹ zu lassen. »Freylich muss er [der Director] dann einen Zeittheil häufig zwey- und drey Mal so lang markiren, als einen andern: allein ist nicht, gerade bey der grössten Irregularität des Tempos, das Taktiren eben darum erst am allernützlichsten?« ²¹ Diese ›Irregularität‹ bis hin zur Verdreifachung der notierten Notenwerte scheint mit einer Konsequenz praktiziert worden zu sein, die unweigerlich zu erheblich längeren Aufführungsdauern führen mußte. Um so mehr, als Rezitative grundsätzlich langsam gesungen werden sollten, da die »erhabene[n] und pathetische[n] Gefühle« einen Vortrag in »breiter und gehaltener Manier« erforderten. ²² Dies belegt auch ein weiterer Blick auf den eingangs erwähnten Brief, den Wagner

17 Johann Adolph Scheibe: Abhandlung über das Rezitativ, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 12 (1765), S. 12 ff., zit. nach Neumann: *Die Theorie des Rezitativs*, S. 166.

18 Vgl. hierzu Neumann: *Die Theorie des Rezitativs*, S. 125–126.

19 Hiller: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, S. 100.

20 Zu Richard Wagners Gesangsideal siehe den Beitrag von Arne Stollberg im vorliegenden Band.

21 [Gottfried] Weber: *Begleitung des Recitativs*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 13 (1811), H. 6, Sp. 93–98, hier Sp. 98.

22 Zitat Manuel García (Sohn): *Garcias Schule oder die Kunst des Gesanges, der deutsche Text von C. Wirth*, Mainz 1858 (1. Aufl. 1840), Teil 2, S. 93.

1850 nach der Uraufführung des *Lohengrin* an den Dirigenten Liszt sandte. Wagner, der das Weimarer Ereignis nicht miterlebt hatte, zeigte sich über die Länge der Aufführung erschüttert: Die vom Komponisten erwartete Spieldauer des *Lohengrin* von ungefähr 3½ Stunden (1. Akt: >1 Stunde; 2. Akt: 1¼ Stunden; 3. Akt: >1 Stunde) war um eine ganze Stunde übertroffen worden. »So viel steht vor Allem fest: die Vorstellung hat durch die Länge ihrer Zeitdauer ermüdet. [...] Ich [Wagner] müßte nun darüber zweifeln, daß Du [Liszt] die tempi nach meiner Annahme richtig genommen hättest, wenn mir nicht von meinen musikalischen Freunden, die die Oper genau kannten, ausdrücklich berichtet würde, daß Du die tempi durchgängig so – wie sie sie von mir kannten, genommen, ja eher hier und da etwas schneller als langsamer. Sonach müßte ich denn vermuthen, daß die Verschleppung da eingetreten sei, wo Du als Dirigent Deine unmittelbare Macht verlorest, – nämlich: in den Recitativen.«²³

Daß die ›Verschleppung‹ der Rezitative überlange Aufführungsdauern nach sich zog, war als Problem längst bekannt, weshalb sich seit dem 18. Jahrhundert wiederholt Aufforderungen zu einem vergleichsweise raschen Vortrag in der Oper finden.²⁴ »Auf dem Theater wird das Recitativ am geschwindesten gesungen« – diese von Hiller 1780 verschriftlichte Beobachtung scheint ihre Gültigkeit bis zu Wagners Zeiten nicht verloren zu haben. Wenn nun aber die Rezitativpraxis sogar im *Lohengrin* zu einer Verlängerung um eine Stunde führen mußte, läßt sich nur schwer nachvollziehen, was Hillers Anmerkung zum Kirchenrecitativ konkret bedeuten mußte: »Das Kirchen=Recitativ [...] fordert durchgängig eine edle Ernsthaftigkeit, und neben seinem [im Vergleich zum Theaterrecitativ] überhaupt langsamern Gange hin und wieder eine längere Aushaltung auf gewissen Tönen.«²⁵

Ebenso wie das langsame Vortragstempo der Rezitative erschien auch der überaus freie Umgang mit metrischen und rhythmischen Vorgaben als direkte Folge der dominierenden Bedeutung des Textes. Aus der Eigenheit des Rezitativs, »nicht gestalten, sondern nur eindringlicher verkünden« zu wollen, wird noch im ›Recitativ‹-Artikel von Hermann Mendels *Musicalischem Conversationslexikon* aus dem Jahre 1870 ganz selbstverständlich der Schluß gezogen: »Der Werth und die Dauer der einzelnen Töne werden nur nach der logischen Bedeutung der Worte bemessen.«²⁶

23 Brief von Richard Wagner an Franz Liszt, vom 8. September 1850 aus Zürich, in: Wagner: *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, S. 386. Zu Wagners Gesangsideal siehe auch Egon Voss: *Werktreue und Partitur*, in: *Wagnerspectrum* 1 (2005), H. 2, S. 55–65, hauptsächlich S. 60–61.

24 Vgl. Neumann: *Die Theorie des Rezitativs*, S. 303.

25 Hiller: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, S. 100.

26 Art. »Recitativ«, in: Hermann Mendel, vollendet von August Reissmann: *Musicalisches Conversationslexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände*, Bd. 8, Leipzig 1870, S. 258.

Verzierungen Obwohl die erwünschte Nähe des rezitativischen Gesangs zur Deklamation musikalische Verzierungen eigentlich ausschließen müßte, öffnete ihnen die geforderte Leidenschaftlichkeit gleichsam die Hintertür. Dies betraf zunächst weniger die Oper als vielmehr die (noch) langsamer vorgetragenen Kirchenrezitative.²⁷ »Ein Sänger von Gefühl unterläßt nicht, hie und da, wo der Affekt Schönheit verträgt, Schwebungen und Ziehungen, auch Vorschläge, (schwerlich Triller,) anzubringen, die aber sehr einfältig auf dem Papier aussehen, und die kein Sänger, der nicht von Geburt und Profession ein Sänger ist, gut herausbringen kann. Für mittelmäßige Sänger thut die bloße Declamation, da eine Note zu jeder Sylbe gesetzt wird, bessere Wirkung.«²⁸

Was der Autor von Sulzers ›Recitativ‹-Artikel als ›einfältig‹ aussehende Verzierungen beschrieb, die ›hie und da‹ eingesetzt werden könnten, umfaßte in der Praxis hauptsächlich Quart- und Sekundvorschläge bei Kadenz und Tonwiederholungen, wobei insbesondere in Kirchenrezitativen »kräftige Vorschläge« empfohlen wurden.²⁹ Zur Akzentuierung wichtiger Worte durften außerdem beliebig Töne alteriert werden, wohingegen Pralltriller und Mordent keine nennenswerte Rolle spielten.³⁰ Um laut Hiller ein »ekelhaftes Einerley« zu vermeiden (wiederum die Furcht vor der Langeweile), fanden auch das *mesa di voce* sowie kurze, mit »willkürlichen Auszierungen versehene Aufhaltung[en]« häufige Verwendung.³¹ Daß mit ›kurz‹ wohl nur eine – im Vergleich zu Verzierungen bei Arien – relative Kürze gemeint war, zeigt ein Blick in Hillers Anleitung zum *musikalisch-zierlichen Gesange* von 1780. Darin wird demonstriert, wie eine ›Ausziierung‹ ausgeführt werden mußte, die »nicht weitläufig und ausschweifend [...], sondern nur in wenigen [!], von der Empfindung selbst vorgeschriebenen Noten« gesetzt sein durfte (Beispiel 1).³²

Da Verzierungen geeignet schienen, Affekte zu verstärken, stießen sie selbst bei den kritischsten Theoretikern des späten 18. Jahrhunderts kaum auf Ablehnung. Dies sollte sich im Lauf des 19. Jahrhunderts ändern. Indem Verzierungen in Form von Vorschlägen, Alterationen und ›ausgezierten Aushaltungen‹ explizit empfohlen wurden und man sich allein auf den flexiblen ›guten Geschmack‹ als Kontrollinstanz berief,³³ war der Virtuosität Tür und Tor geöffnet. Um der drohenden Langeweile des ›ekelhaften Einerley‹ zu entgehen, bedienten sich die Sänger in immer stärkerem Maße solch

27 Vgl. Hiller: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, S. 100.

28 Art. »Recitativ«, in: Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, S. 11.

29 Hiller: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, S. 100.

30 Ebd., S. 102–103.

31 Zitate ebd., S. 101 und 104.

32 Ebd., S. 104.

33 Siehe unter anderem Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, S. 237: »Ich habe daher gerechte Ursache zu hoffen, daß der wahre gute Geschmack im Singen nicht eher aufhören werde, als die Welt.«

The image shows a musical score for three staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom staff is a piano accompaniment. The lyrics are "com - pi' l'o - - - pra più gran - de." The music is in 3/4 time and G major. The vocal lines feature a recitative style with a melodic line and a bass line. The piano accompaniment consists of a simple harmonic accompaniment.

BEISPIEL 1 Johann Adam Hiller: Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange, Leipzig 1780, S. 104

›willkürlicher Auszierungen‹ und ließen das ursprüngliche Ideal eines ›gesungenen Sprechens‹ oder ›sprechenden Gesangs‹ allmählich hinter sich. Ignaz Jeitteles, vehemente Kritiker des Opernrezitativs und Herausgeber eines Aesthetischen Lexikons, faßte 1839 seinen Unmut über die damalige Aufführungspraxis in folgende Worte: »Das Recitativ ist, allerdings durch Mißbrauch, [in neuerer Zeit] eben so wie die Arie, das Duett u.s.w. ein Tummelplatz für die Sänger geworden, auf welchem sie ihre ganze Kunstfertigkeit in Rouladen, Läufen u.s.w. entfalten, und so muß durch Beibehaltung desselben am Ende doch Monotonie herbeigeführt werden, da das eigentliche Recitativ nirgends mehr gehört wird.«³⁴

Einen Eindruck davon, was Jeitteles 1839 als ›Tummelplatz für die Sänger‹ verurteilte, kann Manuel Garcías legendäre Gesangsschule aus dem Jahre 1840 vermitteln.³⁵ Schließlich forderte García die Sänger explizit dazu auf, die seiner Meinung nach meist beliebigen Rezitative durch Verzierungen zu ›verbessern‹. »Da die Rezitative im Allgemeinen nur eine Art von Gemeinplätzen sind, so ist der Künstler berechtigt, ohne gegen den Tonsetzer zu verstossen, die Melodie zu verändern; er kann diess besonders dann, wenn der Schlussakkord sein Gedächtniss in Verlegenheit setzen sollte.«

Grundsätzlich galt für Arien und Rezitative, daß der Sänger die »Gelegenheit nicht versäumen« durfte, Gefühle so stark wie möglich ›nachzuahmen‹. Dabei sollte er sich nicht etwa der Komposition unterwerfen, sondern allein dem »Sinn der Worte«, der »hier

34 Art. »Recitativ«, in: Ignaz Jeitteles: Aesthetisches Lexikon, Wien 1839, S. 229.

35 García: Garcias Schule oder die Kunst des Gesanges. Zu Manuel García siehe unter anderem das Vorwort zur Neuauflage von 2001; James Radomeski: Manuel García (1775–1832). Chronical of the Life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism, Oxford 2000.

wie anderwärts die Verzierungen und den Charakter welche die Ausführung verträgt« bestimmte.³⁶

ROSSINI
Otello
Romanza.

Desdemona. Rec.^o

i sos pi ri d'Isau - ra ed il mi - o pian - to

pi - ri d'Isau - ra ed il mio pian - to

COPPOLA
Nina
Cavatina.

Nina. R.^o

ai sor - di ven - ti or di - co

ven - ti or di - co

BEISPIEL 2 Manuel García: *Ecole de García*, Bd. 2, S. 57

Forderte García im allgemeinen einen überaus freien (kreativen) Umgang mit der Vorlage, so plädierte er im besonderen für Verzierungen am Rezitativende, die den »musikalischen Gedanken abrunden« sollten.³⁷

ROSSINI
Otello
Aria Recit.

Otello.

de pongo ai vostri pie - di ar - mi e ban - diere de - pongo ai vos - tri pie - di ar - mi e ban - diere

de pongo ai vos - tri pie - di ar - mi e ban - diere

ar - mi e ban - diere

ROSSINI
Otello
Romanza Recit.

Desdemona.

ed il mio pian - to

i sos - pi - ri d'Isau - ra

ed il mio pian - to

pi - ri d'Isau - ra ed il mio pian - to

ed

égales et couvertes. long.
gleich und gedeckt. lang.

BEISPIEL 3 Manuel García: *Ecole de García*, Bd. 2, S. 94

Indem García in der Aufführungspraxis für eine ›Abrundung‹ des musikalischen Gedankens einstand, wirkte er dem Ideal der ungebundenen Rede entgegen. Hatten im 18. Jahrhundert ›willkürliche Auszierungen‹ ins Rezitativ Eingang gefunden, um die Leidenschaft des Vortrags zu erhöhen, so konterkarierten sie im 19. Jahrhundert die

36 Ebd., Teil 2, S. 91 und 57.

37 Ebd., Teil 2, S. 94.

tradierte kompositorische Form. Dies zeigt sich im Beispiel Garcías auch daran, daß er zwar beim einfachen »récitatif parlé« – im Gegensatz zum orchesterbegleiteten »récitatif instrumenté« – weniger Verzierungen zulassen wollte, jedoch nicht auf »die grupetti, mit welchen man schließt«, verzichten mochte.³⁸

Le récitatif parlé souffre rarement des fioritures; les seules qu'on se permette en général sont les *grupetti*, et c'est par eux que l'on termine. Ex.:

Das gesprochene Rezitativ verträgt selten Verzierungen; die einzigen, welche man sich im Allgemeinen erlaubt, sind die *grupetti*, mit welchen man schliesst. Z. B.:

MOZART
Don Giovanni
Récitatif.

Don Giovanni.

so - li sa - re - mo e là gio - jel - lo mi - o ci spo - se - re - mo
e là gio - jel - lo mi - o ci spo - se - re - mo
e là gio - jel - lo mi - o

BEISPIEL 4 Manuel García: *Ecole de García*, Bd. 2, S. 92

Begleitung Die von Wagner als »genial« bezeichnete Stellung des Sängers im Rezitativ konnte für die Art der Begleitung nicht folgenlos bleiben. Da das Ideal des rhythmisch freien Vortrags sowohl für das einfache als auch für das Orchesterrezitativ in gleichem Maße bestimmend war, unterschied sich die Behandlung der Instrumente in den einzelnen Rezitativformen nicht grundlegend. Ausschließliche Aufgabe des Continuo und *Accompagnato*, aber auch der obligaten Instrumente war es, den Sänger bei der Deklamation zu unterstützen, was in erster Linie bedeutete, daß sich die Musiker bedingungslos dem individuellen Tempo unterzuordnen hatten.³⁹ Bisweilen »gestört« wurde der Sänger bloß in außergewöhnlich leidenschaftlichen Rezitativen, wenn das Orchester zur Affektsteigerung einsetzte, bevor er seine Phrase beenden konnte – dies eine »Unart«, vor der bereits Joseph Haydn im Vorwort zu seiner Kantate *Applausus* von 1768 gewarnt hatte. »[Es] ist in denen *Accompagnirenden Recitativen* wohl zu observiren, daß das *Accompagnement* nicht eher herein trete, als bis der Sänger vollkomen den Text abgesungen, obwohlen sich das *Contrarium* in der *Spartitur* öftters zeigt, [...] dan es würde sehr lächerlich seyn, wan man den Sänger das worth von mund herab geigete [...].«⁴⁰

³⁸ Ebd., Teil 2, S. 92.

³⁹ Vgl. unter anderem Daniel Gottlob Türk: *Anweisung zum Generalbaßspielen*. Zweyte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage, Halle/Leipzig 1800, Nachdruck Amsterdam 1977, S. 338; Weber: *Begleitung des Recitativs*, S. 95; Neumann: *Die Theorie des Recitativs*, S. 368.

⁴⁰ Joseph Haydn: Vorwort zu *Applausus* (1768), zit. nach Robert Haas: *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam [1927] (Handbuch der Musikwissenschaft), S. 238.

Die Ermahnung, dem Sänger das Wort nicht vom Mund ›herabzugeigen‹, scheint nur bedingt gefruchtet zu haben, war sich doch Gottfried Weber fast ein halbes Jahrhundert später infolge der unterschiedlichen Aufführungsweisen unsicher, wie Adams Rezitativ aus Haydns Schöpfung begleitet werden sollte.⁴¹

I. Bey manchem Orchester ist es Sitte, Stellen, wie die im 5ten Takte des oben angeführten Beyspiels, so auszuführen, dass der F⁷ Accord nicht auf die letzte Sylbe des Sängers angegeben wird, unter welcher sie steht, sondern erst nachdem er mit dem Aussprechen seiner Phrase ganz fertig ist — also auch wieder nicht so, wie es geschrieben steht, sondern als hiesse es:



Ist dieses gut? ist es immer gut?

BEISPIEL 5 Gottfried Weber: Begleitung des Recitativs,
in: Allgemeine Musikalische Zeitung 13 (1811), H. 6, Sp. 98

Hätte bereits Haydn diese Frage vorbehaltlos bejaht, so scheint sich die Praxis im Lauf des 19. Jahrhunderts allmählich durchgesetzt zu haben. Entsprechend schloß auch Manuel García ein gleichzeitiges Erklingen von Phrasenende und Beginn der Instrumentalbegleitung kategorisch aus: »Bei dem gesungenen Recitativ (*récitatif instrumenté*) muß die Stimme immer ganz frei von der Begleitung erhalten werden. Desswegen schlagen die Akkorde nur nach Beendigung oder vor dem Beginnen des Gesanges an.«⁴²

MERUL
Joseph
Air Recit.

Joseph.

au mi lieu des bon-neurs de la magni i - cen - ce

Laissez finir la voix avant de frapper l'accompagnement.
Die Begleitung setzt zuerst nach Beendigung des Gesanges ein.

BEISPIEL 6 Manuel García: *Ecole de García*, Bd. 2, S. 94

41 Weber: *Begleitung des Recitativs*, S. 98; siehe auch Clive Brown: *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford 1999, S. 603–607.

42 Zitat García: *Garcias Schule oder die Kunst des Gesanges*, Teil 2, S. 94.

Der prinzipiellen Gefährdung der sängerischen Freiheit durch das Zusammenspiel mit einem Orchester wurde folglich mit einer möglichst konsequenten Abspaltung des Gesangs- vom Instrumentalpart begegnet. In Anlehnung an das einfache Rezitativ sollte der Dirigent selbst beim Orchesterrezitativ seine »unmittelbare Macht« einbüßen und sich dem »leidenschaftlichen Vortrag« des Sängers unterwerfen.⁴³ Dieser wiederum war allein dem Text verpflichtet, dessen Pathos und wechselnden Affekten er gerecht werden mußte, indem er sich einerseits über die rhythmisch-metrischen Vorgaben hinwegsetzte und sich andererseits eines überaus langsamen Tempos, zahlreicher Vorschläge und »willkürlicher Auszierungen« bediente. Dabei erfuhren sowohl die Kirchen- als auch die Opernrezitative eine aufführungspraktische Annäherung an die Arie – eine Entwicklung, die durch die Angst vor der oft beschworenen Langeweile befördert wurde. Während die offene Form als kompositorisches Ideal des Rezitativs unangetastet blieb, strebten die Sänger des 19. Jahrhunderts in der Ausführung nicht mehr nach einem deklamatorischen Sprechgesang, sondern vielmehr nach einer größtmöglichen Musikalisierung des spröden Textes. Entsprechend konnte denn Mendel 1870 schreiben, was einhundert Jahre zuvor undenkbar gewesen wäre: Das Rezitativ »ist nicht im Stande, das Unmusikalische im Dialog musikalisch zu machen, aber es bringt es dem Musikalischen so nahe, daß dies als sein natürlicher Ausfluß erscheint.«⁴⁴

43 Zitat Brief von Richard Wagner an Franz Liszt vom 8. September 1850 aus Zürich, in: Wagner: Sämtliche Briefe, Bd. 3, S. 386.

44 Art. »Recitativ«, in: Mendel: *Musicalisches Conversationslexikon*, S. 258.

Inhalt

Verzeichnis der Tonbeispiele	6
Roman Brotbeck Einleitung	9
Hans-Joachim Hinrichsen Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs	13
Dirk Börner Carl Czerny – oder: Was würde passieren, wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?	26
Ivana Rentsch Der »natürliche Ausfluß« des »Unmusikalischen«. Zum Rezitativ in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts	37
Arne Stollberg »... daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«. Richard Wagner als Gesangspädagoge	49
Walther Dürr Schuberts Dynamik. Beobachtungen am Manuskript	65
Clive Brown Singing and String Playing in Comparison: Instructions for the Technical and Artistic Employment of Portamento and Vibrato in Charles de Bériot's <i>Méthode de violon</i>	83
Manuel Bärtsch Chopins Schlafrock. Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850	109
Tomasz Herbut Chopins Pedal. Bemerkungen eines heutigen Interpreten	132
Jesper Bøje Christensen Was uns kein Notentext hätte erzählen können. Zur musikalischen Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente	141
Anselm Gerhard »You do it!« Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik	159
Claudio Bacciagaluppi Die Kunst des Präludierens	169
Roman Brotbeck Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« an der Hochschule der Künste Bern	189
Die Autoren der Beiträge	202
Namen-, Werk- und Ortsregister	204

ZWISCHEN SCHÖPFERISCHER INDIVIDUALITÄT
UND KÜNSTLERISCHER SELBSTVERLEUGNUNG

Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert •

Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi,

Roman Brotbeck und Anselm Gerhard

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 2



Dieses Buch ist im Juni 2009 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf *Munken Premium Cream*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier, das von der Papierfabrik Munken in Munkedals/Schweden gefertigt wird. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, wird von der Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich hergestellt. Das Vorsatzpapier *Caribic Cherry* stammt von Igepa in Hamburg. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Gedruckt wurde es mit Unterstützung der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der Universität Bern. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2009. Printed in Germany. ISBN 978-3-931264-82-6