



Daniel Rilling

Die Rezitative in Händels Opern

Vers. Rhythmus. Melodische Gestaltung



be.bra
wissenschaft verlag

Die Rezitative in Händels Opern

Daniel Rilling

Die Rezitative in Händels Opern

Vers – Rhythmus – Melodische Gestaltung

be.bra
wissenschaft verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten.

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Verfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung auf DVDs, CD-ROMs, CDs, Videos, in
weiteren elektronischen Systemen sowie für Internet-Plattformen.

© be.bra wissenschaft verlag GmbH
Berlin-Brandenburg, 2018
KulturBrauerei Haus 2
Schönhauser Allee 37, 10435 Berlin
post@bebraverlag.de
Lektorat: Katrin Endres, Berlin
Umschlag: typegerecht, Berlin
Satz: ZeroSoft
Schrift: Minion Pro 10/13pt
Gedruckt in Deutschland
ISBN 978-3-95410-221-1

www.bebra-wissenschaft.de

Inhalt

Einleitung	7
Problembereich, Fragestellung, Konzeption und Methode	7
<i>Problembereich</i>	7
<i>Fragestellung</i>	9
<i>Konzeption und Methode</i>	11
Grundlegende Fragen und Missverständnisse	12
<i>»Secco« oder »semplice«? Zwei Begriffe und ihre Bedeutung</i>	12
<i>Das Rezitativ aus Sicht der Nicht-Italiener</i>	14
Rezeption des Rezitativs damals und heute	17
<i>Das Rezitativ in den Schriften des 18. Jahrhunderts</i>	17
<i>Die Musikwissenschaft und das Rezitativ im 20. Jahrhundert</i>	27
Forschungsstand, Werkauswahl und Entstehungskontext	34
<i>Forschungsstand</i>	34
<i>Werkauswahl und Entstehungskontext</i>	40
Vers und Rhythmus	51
Versgebundene Rezitation	51
<i>Allgemeine Grundlagen</i>	51
<i>Siebensilber</i>	53
<i>Elfsilber ohne Zäsur</i>	56
<i>Elfsilber mit Zäsur</i>	58
<i>Rodrigo – Händels erste italienische Oper</i>	61
Vertonung der Versanfänge	66
<i>Auf- und Abtaktvielfalt im Rezitativ</i>	66
<i>Verschiedene Auftaktlängen der Versanfänge</i>	70
<i>Abtaktigkeit als rhetorisches Ausdrucksmittel</i>	72
<i>Identische Taktanfänge und Periodische Versgruppen</i>	76
Vertonung der Versenden	83
<i>Pianoverse</i>	83
<i>Troncoverse</i>	83
<i>Sdrucioloverse</i>	87
Ausdeutung der Verse durch Enjambements und Zäsuren	93
<i>Enjambements – Längere Rezitationsphrasen ohne Zäsur</i>	93
<i>Pausen und Zäsuren innerhalb des Verses</i>	102
Ausdeutung der Verse durch Rhythmisierung	110
<i>Rhythmische Verdichtung durch Anapäst und Daktylus</i>	110
<i>Verwendung größerer Sechzehntelgruppen</i>	118
<i>Steigerung und Gradation: Wachsende Versglieder</i>	121
<i>Emphasen durch Punktierungen</i>	125

Fünfsilbige Teilverse: Sechzehntelrhythmen und Adonisvers.	131
<i>Sechzehntelrhythmisierung</i>	131
<i>Adonisverse</i>	136
Zusammenfassung	140
Melodik und Harmonik	143
<i>Allgemeine Grundlagen</i>	143
Frage- und Schlusskadenzen	145
<i>Einfache Fragen</i>	145
<i>Dubitatio-Fragen</i>	149
<i>Affirmative Schlusskadenzen</i>	155
<i>Verteilung der Kadenzen im Dialog</i>	163
<i>Halbtonschritte im Generalbass</i>	169
Akkordbrechungen, Tonleitern und Intervalle	176
<i>Akkordfanfaren in der Singstimme</i>	176
<i>Zwei- und dreisilbige Intervalle: Begrüßungen, Anreden und Befehle</i>	185
<i>Aufsteigende Skalen</i>	189
<i>»Ah« und »Oh« - Ausrufe in Affektsituationen</i>	199
<i>»Ahimé« und »Ohimé« – Ausrufe von Schmerz und Verzweiflung</i>	202
<i>»Olà«: Befehl und Ausruf</i>	206
Verwendung entfernter Tonarten in Grenzsituationen	207
<i>Allgemeines</i>	207
<i>Grenzsituationen und ihre Tonarten</i>	209
Zusammenfassung	218
Rezitativ und Szene im Kontext	221
Allgemeines	221
Eröffnungsszenen	221
Finalszenen	229
Monologe	237
Dialoge	243
Mottoverse und Metrisches Echo	247
Zusammenfassung	258
Schlusswort	261
Anhang	263
Literatur	263
Klavierauszüge	266
Hallische Händel-Ausgabe	267
Chrysander-Ausgabe	268
Libretti	268
Notenbeispiele	270
Danksagung	316

Einleitung

Problemereich, Fragestellung, Konzeption und Methode

Problemereich

Das Rezitativ ist zu Händels Zeiten der Handlungsträger in den Opern. Im Rezitativ bekennen Verliebte ihre gegenseitige Zuneigung, hier werden Intrigen und Konflikte ausdiskutiert, teils mit glücklichem und teils mit tödlichem Ausgang. Während das Rezitativ in seinen Erscheinungsformen Monolog und Dialog die Triebfeder des musikalischen Dramas ist, wird in den Arien, Duetten und Ensembles ein im Rezitativ entwickeltes oder unterdrücktes Gefühl zum Ausdruck gebracht. Über die Beschaffenheit der Arien, den Kastratengesang, die Affektenlehre und die Bühnengestik sowie über die Gepflogenheiten auf den Londoner Opernbühnen wissen wir sehr gut Bescheid. Doch wie steht es um das generalbassbegleitete Rezitativ zu dieser Zeit? Welche Funktion erfüllt das Rezitativ in Händels Opern? Wie ging Händel mit den ihm vorliegenden Versen eines Librettisten bei der Vertonung um? Welche kompositorischen Mittel standen ihm in dieser textlastigen Gattung überhaupt zur Verfügung? Hierzu sei vorab eine Grundtatsache hervorgehoben: In der italienischen Oper sind Monologe und Dialoge musikalisch notiert, das Sprechen vollzieht sich im *Sprechgesang*. Im Gegensatz zu Opern mit gesprochenen Dialogen, wie man sie u. a. aus der Zauberflöte oder Carmen kennt, konnte ein Komponist wie Händel im *dramma per musica* dem Interpreten auf Basis des Notentextes ein detailliertes Gerüst der musikalisch-rhythmischen Vortragsweise bereitstellen.

Während der ersten Recherchen zu diesem Thema bot es sich an, den Fokus nicht auf Tonarten und Melodieführung zu legen, sondern den italienischen Vers hinsichtlich seiner Struktur und Vertonung ins Zentrum zu rücken. Anhand von Silke Leopolds Habilitationsschrift *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts* (1993), in der die Herausforderungen der Komponisten im Sologesang des 17. Jahrhunderts im Mittelpunkt stehen, konnte an einige der darin behandelten Punkte für Händels Arbeit am italienischen Vers für das Opernrezitativ angeknüpft werden. Doch gibt es bislang nur wenige Forschungsarbeiten, in denen Librettotexte in Hinsicht auf die musikalische Notation im Mittelpunkt stehen. Für die hier vorliegende Untersuchung ist folgende Voraussetzung von zentraler Bedeutung: Das geschriebene bzw. das gesprochene Wort besteht aus einzelnen Silben. Im Zusammenhang von Wort und Satz bilden sich so verschiedene Akzentstrukturen sowie ein Wechselspiel betonter

und unbetonter Silben. Im philologischen Kontext und in der traditionellen Sprechtheatertradition steht diese Ebene für sich allein. Im musikalischen Zusammenhang entsteht durch den Notentext eine zweite Ebene, die ihrerseits lange und kurze Notenwerte kennt und durch ihre streng gegliederte Taktstruktur über leichte und schwere Betonungen verfügt. Ein Komponist wie Georg Friedrich Händel kann in seinen Rezitativen bisweilen in vielen Punkten der natürlichen Akzentstruktur folgen. Allerdings entstehen ihm darüber hinaus viele Möglichkeiten, die Akzent- und Rhythmusstruktur der Klangrede für Sänger und Zuhörer zu fixieren, die natürliche Interpunktion zu übergehen oder durch zusätzliche Zäsuren zu unterbrechen. Während also der gedruckte Text es dem Interpreten überlässt, welches Wort durch eine Betonung hervorgehoben sein will, wo eine Zäsur oder Atempause den Sprachfluss unterbricht oder ein Protagonist sich während des Redens überschlägt oder ins Stottern kommt, kann der Opernkomponist präzise Vorgaben machen. Die Studie wirft einen genaueren Blick auf den rhetorischen Ausdruck und würdigt das Verdienst Händels, durch differenzierte Rhythmisierung, durch lebendige Gestaltung der Sprachmelodie und durch Zuhilfenahme der akkordgestützten Generalbassbegleitung die jeweilige Handlungssituation hervorzuheben und somit dem Zuhörer ein klares Bild des Geschehens zu vermitteln.

In einem Rezitativ kann sich eine Melodielinie freier entfalten als im strengen metrischen Korsett einer Arie. Denn die italienische Verslehre kennt unterschiedliche Versendungen (männliche/weibliche Endungen), wohingegen die rhythmische Struktur der Versanfänge, die im Notentext untrennbar mit den Taktschwerpunkten verbunden sind, bei der Betrachtung von Rezitativen meist vernachlässigt wird. So kann der Komponist in vielen Fällen selbst entscheiden, ob er streng linear dem gedruckten Libretto folgt, ihn individuell ausdeutet oder ob er den gängigen Rhythmus- und Akzentvorgaben absichtlich widerspricht. Die verschiedenen Verlängen (im Rezitativ frei aneinandergereihte Sieben- und Elfsilber) und ihre Akzentstruktur bilden somit Grundlage und Ausgangspunkt einer wissenschaftlichen Untersuchung des Opernrezitativs bei Händel. So wird zu Beginn vor allem das Verhältnis der Silben im Vers zu den darüber komponierten Notenwerten eine wichtige Rolle spielen. Die melodisch-harmonische Ebene wird an späterer Stelle einbezogen. Über die musikalische Rhetorik hinaus – in erster Linie Melodik und Harmonik – wurde die Ebene von Rhythmus und Akzentstruktur bisher kaum zur Kenntnis genommen. Im Fokus steht hier vor allem das generalbassbegleitete Rezitativ (der teilweise wertende Begriff *secco* setzte sich insbesondere im Laufe des 19. Jahrhunderts durch)¹ und nicht um das orchesterbegleitete *Accompagnato*-Rezitativ.

¹ Hierauf geht u. a. der Dirigent Edward DOWNES in seinem Aufsatz »*Secco*«-*Recitative in Early Classical Opera Seria* ein. Auch Reinhard STROHM geht im Artikel *Rezitativ* sehr sorgfältig mit den Ausdrücken »*secco*« und »*semplice*« um.

Fragestellung

Wir wollen uns nun dem Forschungsgegenstand Rezitativ stufenweise annähern. Im ersten Schritt kommt es darauf an, die natürliche Struktur des italienischen Verses zu verinnerlichen, wie sie Händel bei der Komposition seiner Opern vorlag, im nächsten Schritt soll die Wort- und Versstruktur des Italienischen in Bezug zur musikalischen Notation gesetzt werden. Daher finden sich in den ersten Kapiteln einführende Fragestellungen, die dem Leser das notwendige analytische Handwerkszeug mit auf den Weg geben sollen. Grundlegend sind dabei das Verhältnis der einzelnen Silbe zum Notenwert und die Thematik von Zäsur- und Enjambementbildung. Es versteht sich an einigen Stellen von selbst, dass für ein weiterführendes Verständnis bereits inhaltliche Aspekte einbezogen werden müssen. Denn was wäre letztlich die Vertonung der Worte ohne Bezug zu deren inhaltlicher Bedeutung? Da es sich bei den hier behandelten Rezitativen ausschließlich um Opernrezitative handelt, darf auch der Bezug zur Interaktion und zum dramatischen Geschehen nicht vernachlässigt werden. In diesem ersten Abschnitt soll darüber hinaus das Wechselspiel von »versgebundener« Rezitation und Ausdeutung der Verse durch Zäsuren und Enjambements thematisiert werden. Die Grundlage bildet die blockhafte Rezitation der Verslängen, die an vielen Stellen zugunsten einer lebendigen Ausgestaltung vom Komponisten durchbrochen wird. Wie wichtig das Gleichgewicht zwischen »versgebundener« Rezitation und affektvoller Ausdeutung im Rezitativ ist, wird im Laufe dieser Untersuchung immer wieder zur Sprache kommen.

- Welche Rhythmusstrukturen findet man bei Sieben- und Elfsilbern eines Librettos vor und wie geht der Komponist damit um?
- In welchen Situationen interpretiert Händel einen Vers mithilfe von Zäsur- und Pausenbildung oder Rhythmisierung?
- In welchen Situationen überschreitet Händel die natürliche Verslänge und dehnt eine Phrase ohne Zäsur auf bis zu achtzehn Silben bzw. Notenwerte aus?
- Wie erzeugt Händel eine künstliche Nachahmung der natürlichen Rede durch eine variierte Auf- und Abtaktstruktur? An welchen Stellen wird diese durchbrochen?
- In welchen Situationen verdichtet sich die rhythmische Struktur der Verse durch Häufung von Sechzehntelgruppen?
- Welchen Einfluss haben Anreden und Ausrufe auf die Komposition und wie schlägt sich dies im Notentext nieder? Wo werden punktierte Notenwerte verwendet?

Der nächste Abschnitt ist der Sprachmelodie der Protagonisten und der Harmonik in der Generalbassbegleitung gewidmet. Hier rückt der sprachlich-technische Aspekt in den Hintergrund zugunsten der harmonisch-melodischen Analyse, die darum bemüht ist, aus dem Handlungskontext heraus die musikalischen Phänomene zu erklä-

ren. So haben Erläuterungen und Erklärungen einen ruhigeren Tonfall als Ausrufe oder Befehle. An welchen Stellen folgt Händel hier der natürlichen Sprachmelodie und wo entsteht eine tiefere musikalische Botschaft? An welchen Stellen, wie z. B. Fragekadenz, greifen Harmonik und Melodik sowie auch das Verhältnis Singstimme und Generalbass ineinander? Der Generalbass hilft z. B. an vielen Stellen dabei, in wenigen Augenblicken abrupte Tonartenwechsel zu vollziehen, wogegen an anderen Stellen eine Tonart bewusst eingesetzt und über mehrere Takte gehalten wird. Ähnlich wie in den Arien reflektiert die musikalisch-harmonische Ebene hier die Gefühle der Protagonisten bzw. konturieren sie die Situation, in der diese sich befinden.

- Welche Fragen erhalten eine Dominant-Tonika-Kadenz und welche Funktion haben phrygische Kadenz?
- Wann werden Continuo-Kadenzschläge in Viertelwerten verwendet? Wie verhält es sich beispielsweise mit Halbtonrückungen?
- In welchen Fällen werden treppenförmig aufsteigende Skalen komponiert?
- Welcher Ausdruck liegt den Akkordfanfaren der Melodiestimme zugrunde?
- Wie stehen die übrigen Ausrufe mit Intervallen in Verbindung?
- In welchen Situationen weicht Händel durch Verwendung von Tonarten wie H-Dur und Fis-Dur an den Rand des Quintenzirkels aus?

Ein weiterer Abschnitt setzt sich mit dem Rezitativ innerhalb einer Szene, mit Monolog und Dialog sowie den szenenverbindenden Mottoversen auseinander:

Wie behandelt Händel die Anfangs- und die Finalszenen im Rezitativ?

- Welches sind die Eigenschaften von Monolog und Dialog?
- Welche Dramaturgie verfolgt Händel mit sogenannten »Mottoversen«, die über die Handlung verteilt immer wieder auftauchen?

Die Mehrzahl der Beispiele ist den Dialogen entnommen. Hier erreicht die Verwicklung der Handlungsstränge ihren Höhepunkt, was auch eine Verdichtung musikalischer Ausdrucksmittel zur Folge hat. Die Interaktion der Dialogpartner bietet dem Komponisten viele Möglichkeiten einer lebhaften Darstellung des Geschehens, denn hier prallen nicht nur die verschiedenen Temperamente der Charaktere aufeinander, hier steht auch Aussage gegen Aussage, es werden Antworten auf drängende Fragen verlangt oder man versucht, sich aus der Affäre zu stehlen. Wie sich zeigen wird, nutzt Händel hierbei vor allem die Mittel der Zäsur- und Enjambementbildung von Vers und Rhythmus. Auch der Monolog hat bei genauerer Untersuchung eine wichtige Funktion: Hier können sich Charaktere fernab der Einflussnahme durch einen Dialogpartner oder Widersacher ungezwungen äußern, was sich auch in der Kompositionsweise widerspiegelt.

In den darauffolgenden Kapiteln werden Rezitativszenen in größerem Kontext betrachtet. Dazu gehören u. a. die Anfangs- und Finalszenen und szenenübergreifende Zusammenhänge.

Konzeption und Methode

Wie im Kapitel *Forschungsstand* dargestellt wird, greifen im Rezitativ harmonisch-melodische Analysemethoden nur bedingt, da der musikalische Satz in der Generalbassstimme zugunsten von Textausdeutung und Textverständlichkeit auf ein Minimum reduziert ist. Da Vers und Musik im Rezitativ in einem anderen Verhältnis stehen als in den Arien, wird sich diese Untersuchung von der sprachlichen Ebene her der musikalischen Ausdeutung annähern. Dies betrifft in erster Linie die Analyse der metrischen Struktur der italienischen sieben- und elfsilbigen Verse (*settenari* und *endecasillabi*) in Bezug auf die Möglichkeiten ihrer Vertonung. So wird in den Beispielen der gedruckte Vers in seiner eigentlichen Silbenzahl der musikalisch notierten Form gegenübergestellt, wodurch deutlich wird, wie von Händel die Verslängen teilweise analog im Notentext wiedergegeben werden, während sie an anderer Stelle einer freieren Ausdeutung unterworfen sind, die meist in Zusammenhang mit einem Gefühl oder einem Affekt steht. Vor allem die Geschlossenheit der Siebensilber (*settenari*) in ihrer versifizierten Erscheinungsform finden sich erkennbar im Notentext wieder, oftmals im Gegensatz zu der variablen Struktur des Elfsilbers, der durch seine verschiedenen Möglichkeiten der Zäsurbildung dem Komponisten weitere Möglichkeiten eröffnet. Die aus dem Vers in die Notation übertragenen Vers-Rhythmus-Modelle in ihrer stets wiederkehrenden und wiedererkennbaren Struktur sollen im Folgenden als »versgebundene« Rezitation bezeichnet werden.

Bei der Untersuchung der einzelnen Rezitativszenen ist es von Bedeutung, die Details in Händels Partituren akribisch in die Analyse miteinzubeziehen, was großenteils im Kontrast zur heutzutage üblichen Art der freien Deklamation durch die Interpreten steht. Die in dieser Arbeit verwendete Analysemethode bezieht sich streng auf das notierte Material und differenziert u. a. zwischen Viertel-, Achtel- und Sechzehntelbewegungen des Notentextes. Auch die Qualität der Zäsuren und Pausen wird in dieser Genauigkeit betrachtet. Es wird sich zeigen, welche Signifikanz u. a. kurze Sechzehntelzäsuren innerhalb der Rezitation haben bzw. wie entscheidend in einigen Situationen auch das Fehlen von zu erwartenden Zäsuren sein kann.

Aufgrund der zahlreichen Text- und Notenbeispiele wurde versucht, in jedem Themenbereich eine überschaubare Anzahl an aussagekräftigen Beispielen auszuwählen und den jeweiligen Handlungskontext verständlich und so knapp wie möglich zu erläutern. Die Notenbeispiele wurden streng auf den jeweiligen Zusammenhang beschränkt und bestehen in den meisten Fällen nur aus den zu besprechenden Takten und nicht aus der gesamten Szene. Wo Rhythmus und Melodieführung der Singstimme von Bedeutung sind, wurde auf das Abbilden der Continuo-Stimme verzichtet, außer wenn diese, wie bei den Beispielen im Kapitel *Melodik und Harmonik*, zur Erläuterung der harmonischen Struktur notwendig ist. Auf ein Aussetzen der Generalbassstimme, wie sie in den Klavierauszügen zu finden ist, wurde verzich-

tet. Die Bezifferung richtet sich nach dem Standard der Hallischen Händelausgabe. Um den Überblick über die einzelnen Teilbereiche nicht zu verlieren, finden sich am Ende der entsprechenden Abschnitte jeweils Zusammenfassungen der wichtigsten Erkenntnisse. Die italienischen Librettoverse sind, soweit möglich, nach ihrer sieben- und elfsilbigen Struktur wiedergegeben. Eine deutsche Übersetzung zum besseren Verständnis wurde hinzugefügt.

Grundlegende Fragen und Missverständnisse

»Secco« oder »semplice«? Zwei Begriffe und ihre Bedeutung

Das Rezitativ muss in seiner Ursprünglichkeit nicht von der Musik, sondern auch von der Sprache her gedacht werden. Im wörtlichen Sinn bedeutet »recitare« bzw. »rezitieren« die mündliche Wiedergabe eines gedruckten Textes.² In kritischen Ausgaben und in Autographen findet man daher über einem generalbassbegleiteten Rezitativ im Regelfall die bloße Bezeichnung »recitativo« im Gegensatz zum »recitativo accompagnato«, dem orchesterbegleiteten Rezitativ. Der Begriff »secco« oder »semplice« taucht hier nicht auf. In der Musikgeschichtsschreibung hingegen greifen viele Autoren zur wertenden Umschreibung des Rezitativs. So wird bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert das aus der Mode gekommene »recitativo« durch Eigenschaften wie »secco« (trocken) oder »semplice« (einfach) ergänzt.³ In erster Linie bezieht sich die Umschreibung auf die reduzierte Generalbassbegleitung, die durch harmonisierte Stützzakorde dem Sologesang unterlegt wird, welcher unter Verzicht auf periodisch-arienhafte Melodik die Textverständlichkeit in den Vordergrund stellt. Der Ausdruck »semplice« macht dies im Gegensatz zum »accompagnato« deutlicher als der wertend konnotierte Begriff »secco«. Man läuft jedoch Gefahr, das Rezitativ durch diese Definition zusätzlich als trocken, langweilig oder spröde zu bezeichnen, was u. a. Martin Ruhnke in seinem Aufsatz *Das italienische Rezitativ bei den deutschen Komponisten des Spätbarock* (1976) erwähnt. Ruhnke bezieht sich hierbei auf eine Aussage Hermann Kretzschmars, der sogar so weit ging und von »Musik zweiten Grades« sprach.⁴ Dabei gehört Ruhnke zu den wenigen, die einen engen Zusam-

² Pier Francesco Tosi erwähnt in seinem Traktat *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* die Wichtigkeit des Rezitativvortrages. Vor allem die Differenzierung, dass es wichtig ist, »Rezitative nicht nur singen zu können, sondern dass man sie auch zu rezitieren wissen muss«, verweist auf die hohe Relevanz der versifizierten Librettovorlage sowie den engen Zusammenhang der Opernkomposition mit deren Ursprung aus dem Sprechtheater. (Vgl. Tosi/AGRICOLA, S. 157).

³ Der Entstehung des wertenden Begriffes »secco« hat sich u. a. Edward DOWNES gewidmet.

⁴ RUHNKE, S. 79.

menhang zwischen der Langeweile des Rezitativs und der Qualität der Rezitativkomposition ziehen:

»Eine Komödie konnte schon wirken durch aneinandergereihte Arietten mit ein wenig verbindendem Text. Wenn aber die Oper durch ihre Handlung ergreifen, wenn sie ein Drama sein sollte, dann musste der Komponist auch dem Rezitativ seine besondere Aufmerksamkeit schenken. Denn hier wurde das für das Verständnis der Handlung Notwendige ausgesagt. In rezitativischen Dialogen wurden alle Konflikte ausgetragen.«⁵

Reinhard Strohm wählt in seinem Lexikonartikel über das Rezitativ die fachgerechte Bezeichnung »italienisches generalbassbegleitetes Rezitativ« oder schlicht »Rezitativ«.⁶ Keineswegs war diese abwertende Bezeichnung von Theoretikern wie Pier Francesco Tosi oder Benedetto Marcello⁷ ursprünglich als ein Angriff auf das Rezitativ gedacht, sondern es sollte vielmehr auf den trostlosen Zustand hinweisen, in dem es bereits im 18. Jahrhundert vorzufinden war. Tosi und Marcello ging es in erster Linie um eine ausdrucksstarke Beschreibung ihrer Eindrücke – weniger, um den künstlerischen Wert des Rezitativs zu schmälern, sondern vielmehr, um dem ästhetischen Verfall zu dieser Zeit Ausdruck zu verleihen. Das Rezitativ zur Zeit Händels pauschal als »trocken« oder »langweilig« abzuwerten, ohne es einer genaueren Prüfung zu unterziehen, wäre falsch. Zu Recht vermeidet Reinhard Strohm in seinem Rezitativ-Artikel diese wertenden Adjektive, er geht jedoch auf die Rezeptionsproblematik des »tedio del recitativo« (»Die Langeweile des Rezitativs«) ein, was uns zeigt, dass über die Gefahr der »Langeweile« bereits im 17. Jahrhundert heftig diskutiert wurde.⁸ Doch der Umgang mit der Gattung Rezitativ war nicht nur in Italien ein viel diskutiertes, umstrittenes Thema, auch in den Nachbarländern setzte man sich ausgiebig mit der Problematik auseinander.

⁵ Ebd., S. 80.

⁶ Artikel »Rezitativ« von Reinhard STROHM, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 8, S. 227.

⁷ Bei TOSI handelt es sich um die Schrift *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723) und bei MARCELLO um *Il teatro alla moda* (1720).

⁸ Ebd.

Das Rezitativ aus Sicht der Nicht-Italiener

Ein großes Problem der Rezeptionsgeschichte ist die geringe Beachtung sprachlicher Unterschiede. Im deutschsprachigen Raum werden allzu oft die Traktate deutscher Autoren zur Beurteilung des italienischen Rezitativs herangezogen. In den meisten Fällen wird das Rezitativ als primär musikalische Gattung begriffen, die Sprache tritt in den Hintergrund und die Bewertung des Rezitativvortrages wird zur Frage der Ästhetik. Autoren wie Johann Mattheson (*Kern melodischer Wissenschaft* (1737), *Der vollkommene Kapellmeister* (1739)) und Johann Adolph Scheibe (*Abhandlung über das Rezitativ* (1764–1765)) definieren das Rezitativ als eine freie Rede, die zwar in Versen gehalten ist, jedoch rhythmisch allerlei Freiheiten erfordert und in erster Linie der Interpretation des Sängers überlassen bleibt. Mattheson schreibt in seinem *Kern melodischer Wissenschaft*:

»Der Recitativ hat wohl einen Tact; braucht ihn aber nicht: d.i. der Sänger bindet sich nicht daran. Wenn es aber ein Accompagnement ist, so hat man zwar, um die Spielende im Gleichgewicht zu halten, noch etwas mehr Achtung für den Tact, als sonst; allein es muß solches im Singen kaum gemerckt werden. Dieses ist vom welschen Recitativ zu verstehen, und vom Teutschen, der nach welscher Art gesetzt worden.«⁹

Zwar sind die Verse in deutscher Sprache weit weniger an ein festes rhythmisches Maß gebunden als es im Italienischen der Fall ist, allein die Differenzierung des Verses in Piano-Endungen (weiblich), Tronco-Endungen (männlich) und Sdrucchiolo-Verse (daktylische Endung mit zusätzlicher Silbe) sowie das Wechselspiel zwischen Sieben- und Elfsilbern zeigen die klare Struktur der italienischen Rezitative, die der deutschen Textstruktur fehlt. Außerdem zieht die musikalische Komposition ihren Nutzen aus der silbenzählenden italienischen Metrik, welche die Musikalität für eine Vertonung bereits in sich trägt.¹⁰ Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Herkunft des deutschsprachigen Rezitativs, das meist allzu sehr in die Nähe des italienischen gerückt wird. Neben der Ableitung des deutschen Rezitativs, das »nach welscher Art gesetzt worden«, muss

⁹ MATTHESON, *Kern melodischer Wissenschaft*, S. 97.

¹⁰ Die Problematik der verschiedenen Sprachen und ihrer Vertonung erwähnt François Couperin in seiner Schrift *L'art de toucher le clavessin* (Faksimile der Ausgabe Paris 1717, New York 1969, S. 38–40, zitiert nach: Funkkolleg Musikgeschichte, Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert, Studienbegleitbrief 5, S. 69): »C'est que nous écrivons différemment de ce que nous écoutons. [...] Au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu'ils l'ont pensée.« Hier wird deutlich, wie eng die italienische Sprache mit der musikalischen Notation übereinstimmt, was auch für die rhythmische Gestaltung des Rezitativverses in seiner Vertonung von Bedeutung ist.

dabei vor allem die Struktur der italienischen Sprache als für die Vertonung impulsgebende Grundlage beachtet werden.

Wenn man also Händels italienische Rezitative auf Grundlage der deutschen Autoren rechtfertigen will, gerät man rasch in eine Sackgasse. Die Darstellung der Rezitativästhetik beschränkt sich auf das deutsche Rezitativ, wie es uns noch in *Almira* überliefert ist, in Händels Gesamtwerk jedoch deckt dies nur einen Bruchteil des Repertoires ab. Außerdem ist, wie bereits Mattheson erwähnt, das deutschsprachige Rezitativ in der Kirche wie auf dem Theater die deutschsprachige Nachahmung dessen, was unter musikalisch ähnlichen, jedoch sprachlich völlig anderen Voraussetzungen in Italien entstanden ist. Mattheson behauptet mehrfach, dass die Italiener kein Maß und keinen Takt im Rezitativ kennen würden und die Deutschen hierin den Italienern nacheifern würden:

»Wenn die Franzosen in ihrem sogenannten Récit (auch öfters in den Aires) fast auf jeder Zeile den Tact verändern, so nehmen sie sich damit zwar eine vergebliche Mühe, und könnten es den Welschen hierin viel wohlfeiler nachthun, welche, nebst uns, gar keinen abgemessenen Tact im Recitativ beobachten: denn es ist fast einerley, überall keine Zeitmaße, oder alle Augenblick eine neue zu haben.«¹¹

An diesem Punkt muss offenbleiben, ob jene Beobachtung, von der Mattheson spricht, letztlich in Zusammenhang mit der Rezitativtradition steht, oder ob, ähnlich wie bei Benedetto Marcello, der Niedergang der Rezitation in der Aufführungspraxis bereits verbreitet war. Mattheson erkennt in seiner *Neuesten Untersuchung der Singspiele*, dass die erste Generation von Komponisten im frühen 17. Jahrhundert den Rezitativgesang großenteils noch liedhaft und nach gesanglichen Gesichtspunkten gestaltete. Hingegen lobt er bei seinen Zeitgenossen die hohe Wahrscheinlichkeit des musikalischen Ausdrucks durch Verzicht auf diese ariosen Elemente, jedoch sind an dieser Stelle Zweifel und Kritik zwischen den Zeilen zu finden:

»Denn, was ist ein Gesang, ohne rechte Melodie und ohne förmlichen Tact? Ein gekleideter Körper, ohne Geist und Seele: der eben so uneigentlich ein Gesang heißet, als eine Leiche ein Mensch. Zwar es sind Klänge und Intervalle, es sind Glieder und Gliedmaßen da; aber wo bleiben denn die Bewegungsfedern? Wo ist der silberne Strick?«¹²

¹¹ MATTHESON, *Kern melodischer Wissenschaft*, S. 40.

¹² MATTHESON, *Neueste Untersuchung der Singspiele*, S. 65 f.

Es findet sich leider kaum eine schriftliche Quelle, in der Händels Zeitgenossen deutlich gemacht hätten, worauf es bei einem gut komponierten Rezitativ ankäme.

Vor allem Agricolas 1757 erschienene Übersetzung der *Anleitung zur Singkunst* von Tosis *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723) lässt auf die Absicht schließen, die italienische Lehrmeinung – vor allem der Gesangsinterpretation – im deutschsprachigen Raum bekannter zu machen. Für Tosi mag die Kenntnis der italienischen Verslehre selbstverständlich gewesen sein, für Agricola ging es darum, die italienische Praxis für die deutsche Sprache praktikabel zu machen. Für die deutschen Theoretiker standen die versgebundene Rezitation und der höfische Rezitationston mit den Ausdrucksmitteln der italienischen Sprache wohl in keinem unmittelbaren Bezug. Werner Stegers Dissertation aus dem Jahr 1962 über *Stölzels Abhandlung vom Rezitativ (~1739)*¹³ kommt auf ähnliche Punkte zu sprechen: So sieht Stölzel in der »natürlichen Redeweise« des Rezitativs eine Verwandtschaft des Textes zur Prosa, wobei es sich nicht eigentlich um Prosa handeln solle: »Die Verse müssen so beschaffen sein, dass sie Prosa *vortäuschen*«. ¹⁴ Vor allem die freie Behandlung der Versmaße sieht Stölzel als zentrales Argument der prosanahen Deklamation:

»[...] sie [Jambus, Trochäus, Daktylus] bestehen also aus zwei ungleichen Gliedern, und ein solch regelmäßiges Auf und Ab, ein solch unaufdringliches stetiges Nacheinander von akzentuierter und nicht akzentuierter Silbe bringt das Vorhandensein einer Versstruktur dem Hörer weniger zum Bewusstsein als prägnantere Rhythmen, wie etwa der Daktylus [...].«¹⁵

Die italienische Sprache war bei der Erfindung des Rezitativs formbildend. In Deutschland (wie auch in Frankreich) mussten sowohl die melodische als auch die rhythmische Gestaltung sowie die Artikulation an die Eigenschaften der jeweiligen Sprache angepasst werden.

Doch wie ging das Publikum in England mit Händels Opern in italienischer Sprache um? Von den Londoner Opernvorstellungen sind uns zahlreiche Librettodrucke erhalten geblieben. Diese Textbücher enthielten sowohl eine versifizierte Fassung des italienischen Originals wie auch eine englische Übersetzung, die die Zuschauer während der Vorstellungen verfolgen konnten. Reinhard Strohm gibt in dem Vortrag *Erläuterungen während der Demonstration*, der im Rahmen des Karlsruher Symposiums der Händelakademie 1991 gehalten wurde, folgenden Hinweis:

¹³ Hier muss nochmals klar der Unterschied zwischen dem italienischen Rezitativ und dem Rezitativ in deutscher Sprache betont werden, der in dieser Arbeit nur am Rande berührt wird.

¹⁴ STEGER, S. 54 f.

¹⁵ Ebd., S. 55.

»In der Praxis der damaligen Zeit wurden einerseits gewisse Bildungsinhalte, unter ihnen die antike Mythologie, vorausgesetzt; andererseits hatte man natürlich die Libretti, die vor der Vorstellung verkauft wurden. Es gab ja damals keine eigentlichen Theaterzetteln, sondern man hielt die Libretti während der Vorstellung in der Hand. Die Zuschauerräume waren nie ganz dunkel, man hatte auch Kerzen im Auditorium, und so konnte man die Libretti mitlesen (es finden sich heute noch viele Libretti mit Wachsflecken und Anmerkungen, die Zuschauer hineinkritzeln, wie z. B. die Angabe von Besetzungsänderungen oder Tanzeinlagen).«¹⁶

Zwar kommt hier das Rezitativ nicht ausdrücklich zur Sprache, doch kann man aus dieser Rekonstruktion eines Theaterbesuchs einige wichtige Gegebenheiten ableiten, die in unserer heutigen Zeit keine Selbstverständlichkeit mehr darstellen: Die Opernbesucher der Händelzeit waren keine passiven Zuschauer, die sich in einem abgedunkelten Saal ausschließlich auf das Bühnengeschehen konzentrierten. Vielmehr war das Opernerlebnis ein aktiver Vorgang, bei dem auch der Blick ins Libretto üblich war.¹⁷ So wusste mit großer Wahrscheinlichkeit auch der aufmerksame Opernbesucher in England mehr oder weniger über die beiden unterschiedlichen Verslängen des italienischen Rezitativs Bescheid und konnte, auch aufgrund der beigefügten Übersetzung, die Art der musikalischen Ausdeutung auch ohne tiefere Kenntnisse des Italienischen nachvollziehen. Die italienischen Verse, die dem Komponisten zur Komposition vorlagen, hielt also zu späterem Zeitpunkt auch der Londoner Opernbesucher in Händen. Allerdings ist das obige Zitat nicht allein im Kontext eines aufmerksamen und inhaltlich interessierten Publikums zu sehen, auch aufgrund der Lautstärke im Auditorium während der Vorstellungen waren diese Textbücher mit Sicherheit eine große Hilfe zum Verständnis der Werke.

Rezeption des Rezitativs damals und heute

Das Rezitativ in den Schriften des 18. Jahrhunderts

Wer einen Blick in die Literatur zum Rezitativ im 18. Jahrhundert wirft, wird viele negative Äußerungen finden. Sucht man hingegen nach Zeugnissen für künstlerisch hochwertige Rezitative oder nach den Erwartungen an diese, zeichnet sich ein anderes

¹⁶ Vgl. Erläuterungen während der Demonstration. Reinhold KUBIK und Reinhard STROHM, in: *Gattungskventionen der Händel-Oper*, Bericht über die Symposien 1990 und 1991, Bd. IV, S. 211.

¹⁷ Das aufmerksame Mitlesen der Textpassagen ist in keiner Weise mit der heutigen Praxis der Übertitelung zu vergleichen, da diese ja den gesungenen Text in den meisten Fällen nur in moderner, teils entfremdeter Übersetzung wiedergibt und nicht in der versifizierten Form eines Textbuches.

Bild ab. Ein eindrucksvolles Erlebnis schildert Giuseppe Tartini (1692–1770), der in seinem *Trattato di musica* (1754) in lebhaften Worten einen Theaterbesuch um das Jahr 1706 niederschrieb, also aus der Zeit von Händels Italienaufenthalt:

»Als ich vierzehn Jahre alt war, hörte ich am Anfang des dritten Akts eine Rezitativzeile, die nicht von anderen Instrumenten als dem Basso [Continuo] begleitet wurde. Durch diese waren wir Fachleute wie auch die Zuhörer durch eine Erregung der Seele dermaßen gerührt, dass jeder dem anderen mit Erstaunen ins Gesicht sah. Uns allen erging es so. Der Affekt war kein Weinen (ich erinnere mich, die Worte waren voller Schmach) sondern von einer gewissen Strenge und Kälte des Blutes, was in der Tat die Seele erschütterte. Dreizehn Mal wurde das Drama gegeben, und immer erlebte man einhellig dieselbe Wirkung. Schlagender Beweis war die ungläubliche Stille, mit der das Publikum diesen Eindruck zu genießen bereit war.«¹⁸

Auffallend ist die tiefe Ergriffenheit in dieser Schilderung eines nicht genauer benannten Opernerlebnisses, bei welchem ihn insbesondere das beschriebene Rezitativ zutiefst ergriffen hat. Vor allem die detaillierte Beschreibung des Affekts, der nicht als Trauer, sondern als Schmach (sdegno) definiert wird, zeigt, wie unmissverständlich dieser dramatische Höreindruck auf Tartini und die anderen Theaterbesucher gewirkt haben muss. Bei diesem Opernerlebnis scheint die kompositorische Ausdruckskraft des Rezitativs mit der Interpretation durch den Sänger übereinzustimmen, was die Besonderheit dieser Schilderung unterstreicht. In seiner positiven Ausdrucksweise ist Tartinis Augenzeugenbericht eine Besonderheit, vor allem die geschilderte Expressivität des Rezitativs zeugt von einer Wirkung, wie sie ansonsten nur den Accompagnato-Rezitativen zugeschrieben wird. An einer anderen Stelle spricht Tartini vom Ausdruck der Leidenschaft durch Nachahmung der Natur:

»Der Musikdichter (wenn er ein wahrer Philosoph ist) musste, wenn er sich nach der Natur richten wollte, auf unendlich viele Fälle stoßen, in denen lange Silben verlängert werden und die kurzen viel mehr verkürzt werden mussten, als ihr natürlicher Wert, um die Leidenschaft gut auszudrücken. Und das im Gegensatz zum

¹⁸ »L'anno quattordicesimo [...] v'era sul principio del Atto terzo una riga di recitativo non accompagnato da altri strumenti, che dal Basso, per cui tanto in noi Professori, quanto negli Ascoltatori si destava un tal, et tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro per la evidente mutazione di colore, che si faceva in ciascheduno di noi. L'affetto non era di pianto (mi ricordo bene, che le parole erano di sdegno) ma di un certo rigore, e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredici volte si recitò il dramma, e sempre seguì l'effetto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'uditorio tutto si apparecchiava a godere l'effetto.« TARTINI, *Trattato di musica*, S. 135.

natürlichen Wert gegenüber den anderen, die nicht dazu da waren, um Leidenschaft auszudrücken, außer um sie vorzubereiten. Es war also ein mäßiger und nicht strenger Takt notwendig. In diesen Fällen ähnelte deren Musik dem Rezitativ unserer italienischen Dramen, in denen der Takt ein maßvoller ist, so dass man gerade noch wahrnimmt, dass dort ein Takt sei.«¹⁹

Tartini spricht von einem leicht pulsierenden Metrum, in dem die italienischen Rezitative vorgetragen wurden. Es war wohl keineswegs üblich, Rezitative akribisch dem Notentext folgend mit einem streng geschlagenen Takt vorzutragen. Jedoch kann man davon ausgehen, dass die metrische Struktur mit ihren Taktschwerpunkten und Auftakten, das Verhältnis schneller und langsamer Notenwerte sowie Pausen und kürzere und längere notierte Phrasen sehr wohl von einem Komponisten wie Händel sorgfältig vorgeschrieben wurden. Dass ein mäßiger und nicht strenger Takt notwendig war, steht in starkem Gegensatz zu einer völlig freien deklamatorischen Gestaltung, wie sie von deutschen Theoretikern für die Interpreten propagiert wurde.

Bei Benedetto Marcello (1686–1639) kommt die mangelhafte Auseinandersetzung mit dem Rezitativ zur Sprache. Im ersten Kapitel seiner aus dem Jahr 1722 stammenden satirischen Schrift *Il teatro alla moda* (*Das neumodische Theater*), das an die Dichter (»a poeti«) gerichtet ist, ist folgende harsche Aussage zu lesen:

»Ebenso sollte er [der Librettist] eventuell vorhandene Kenntnisse zu italienischem Metrum und Vers, die über ein oberflächliches Maß hinausgehen, tunlichst für sich behalten. So kann er etwa mit dem Wissen, dass ein Vers aus sieben oder elf Silben bestehen sollte, nach Belieben solche mit drei, fünf, neun, dreizehn oder gar fünfzehn Silben bilden.«²⁰

An dieser Kritik lässt sich ablesen, dass die Beachtung der Verslängen im Rezitativ nicht mehr so streng berücksichtigt wurde wie noch einige Jahrzehnte zuvor. Vor allem aber zeigt sich, dass das Wissen um die wechselnde 7-11-Struktur der Verse für die

¹⁹ »Il musico poeta (se vero filosofo) dovendosi conformare alla natura, doveva incontrare casi infiniti, ne' quali le sillabe lunghe si dovevano prolungare, le brevi accorciare molto più del rigoroso valore naturale per ben esprimere la passione; e ciò al confronto del valor naturale di quelle altre che non servivano alla passione, se non per disporla. Dunque era necessaria una discretiva e non una rigorosa battuta. In tal caso la loro musica si rassomigliava al recitativo dei nostri drammi italiani, in cui la battuta è a discrezione, anzi appena si accorge, che vi sia battuta.« TARTINI, *Trattato*, S. 139 f.

²⁰ MARCELLO, *Il teatro alla moda*, 2001, S. 3. »Non dovrà similmente professare cognizione veruna del metro, e verso italiano, toltane qualche superficiale notizia, che il verso si formi di sette, o d'undeci sillabe, con la quale regola potrà poi comporne a capriccio di trè, di cinque, di nuove, di tredici, e di quindici ancora.« MARCELLO, *Il teatro alla moda*, 1883, S. 5.

Komposition und den Vortrag des Rezitativs elementar war. Der sarkastische Unterton in Marcellos Traktat ist nicht zu übersehen, seine Kritik gilt in erster Linie der Flickschusterei der Librettisten. Möglicherweise kritisiert er dabei noch jene Komponisten, die sich bei der Rezitativkomposition nicht an die geordnete Vertonung der Sieben- und Elfsilber halten.

Schriften über die Missstände der Rezitativkomposition wie diese sind reichlich zu finden, jedoch hat kaum ein italienischer Autor den Versuch unternommen, eine praktische Anleitung für den Rezitativvortrag in der italienischen Oper zu verfassen. Abgesehen von den erwähnten Invektiven gibt es neben Instrumental- und Kompositionslehren kein umfassendes Zeitzeugnis des italienischen Rezitativs. Aus der Darstellung Marcellos lässt sich jedoch über die freie Behandlung der Verse einiges ablesen. Marcello mahnt in seinem Kommentar unmissverständlich an, dass die Verse im Rezitativ eine Länge von sieben oder elf Silben vorweisen müssen. Was meint Marcello also mit seinen »drei, fünf, neun oder dreizehn Silben«? Bei Händel finden sich ebenfalls Beispiele, in denen die Sieben- und Elfsilbigkeit aufgelöst wird, doch ist es oft die künstlerische Freiheit des Komponisten, zu dramatischen Zwecken die Sieben- und Elfsilber durch auskomponierte Enjambements auf bis zu fünfzehn Silben anwachsen zu lassen bzw. den Vers an gezielten Stellen in kleinere Satzfragmente und Sinneinheiten zu untergliedern. Vor allem in London wird dieser freie Umgang mit Librettovorlagen weniger für Aufruhr gesorgt haben, als dies in Italien, dem Stammland der Oper, der Fall gewesen wäre. An vielen Stellen von Händels Libretti, die bekanntlich bereits vor der Komposition von den Librettisten gründlich gestrafft und überarbeitet wurden, findet sich eine durchweg freiere Behandlung der Verslängen, allerdings stets in Rücksicht auf den dramatischen Kontext.²¹ Auch Benedetto Marcello erkennt die Missachtung der klar rezitierten Versstrukturen an, wenn auch nur aus negativer Sicht. Aus dramaturgischer Perspektive zeigt dies deutlich, wie gezielt Händel die konventionelle Einhaltung der Rezitativregeln zugunsten des Theatralischen zu nutzen wusste. Was Marcello zur Satire dient, finden wir bei Händel als lebendigen Vortrag auf der Bühne. Oder mit anderen Worten: Das Sprengen einer blockhaften Versrezitation wird gezielt für bestimmte Affektsituationen eingesetzt. Über den Bau der Verse hinaus gibt uns Benedetto Marcello auch Aufschlüsse über die rhythmischen Strukturen:

²¹ Wirft man z. B. einen Blick in die 9. Szene des I. Akts von Händels *Flavio*, so fallen einem zu Beginn die freien Verslängen ins Auge, die an kaum einer Stelle einer strukturierten 7-11-Gliederung folgen. Es handelt sich um eine Situation, in der Emilia ihren Geliebten Guido zur Rede stellen will, während dieser aus Gründen der Ehre ihren Vater zum Duell fordern muss. Die Fragmentierung der Verse und das Nicht-in-Gang-Kommen des Dialogs zeigen hier deutlich, was Händel und sein Librettist in dieser Szene beabsichtigen.

»Dabei kenne er jedoch weder die verschiedenen Möglichkeiten guten Akzentuierens und Reimens etc. etc., noch habe er Ahnung von poetischer Terminologie [...]«²²

Hinter dieser satirischen Bemerkung erkennt man deutlich den hohen Anspruch, der zu dieser Zeit von Traditionalisten wie Marcello an die Rezitative gestellt wird und man kann hieraus schließen, dass bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts auch die Qualität der Rezitativkomposition je nach Begabung von Librettist und Komponist auch starken Schwankungen unterliegen konnte.

Pier Francesco Tosi (1654–1732) setzt sich in seinem Traktat *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (Meinungen über die alten und modernen Sänger oder auch Betrachtungen über den figurierten Gesang) vor allem mit didaktischen Fragen des Singens und der Interpretation auseinander. Das Werk erschien 1723 als Lehrbuch für Sänger und Gesangslehrer in Bologna und wurde unter dem Titel »Anleitung zur Singkunst« 1757 von Johann Friedrich Agricola (1720–1774) ins Deutsche übersetzt.^{23,24} Tosi widmet dem Rezitativ ein eigenes Kapitel und spricht die drei Hauptkategorien Theater-, Kirchen- und Kammerrezitativ an. Für das theatrale Rezitativ gibt Tosi einen Hinweis, der den Bezug zur höfischen Gesellschaftsordnung innerhalb der Personenkonstellation der *opera seria* herstellt:

«[...] weil es [das theatrale Rezitativ] mit der Aktion des Sängers unzertrennlich verbunden ist, nötiget den Meister, den Schüler in einer gewissen der Natur gemäßen Nachahmung zu unterrichten, welche nicht schön sein kann, wenn sie nicht mit der erhabenen Anständigkeit ausgeführt wird, mit welcher Fürsten, und diejenigen, die mit Fürsten umzugehen wissen, reden.»²⁵

²² MARCELLO 2001, S. 3. »[...] non intendendo però il vario modo di ben accentare rimare etc etc. non li termini poetici [...]« MARCELLO 1883, S. 5.

²³ Am Berliner Hof war Agricola als Hofkomponist angestellt und lernte hier u. a. die Werke Johann Adolph Hasses intensiv kennen. Es ist also davon auszugehen, dass Agricola bei seiner Übersetzung eine umfassende Kenntnis der italienischen Oper hatte.

²⁴ Johann Friedrich Agricolas Übersetzung des Tosi-Traktats ist um etliche Fußnoten und Kommentare erweitert, um die Ästhetik der deutschen Vortragsweise anzupassen. Eine wichtige Rolle spielt die Vernachlässigung des Rhythmus' zugunsten einer frei gestalteten Deklamation, wie sie im deutschsprachigen Operngesang üblich war.

²⁵ Tosi, *Anleitung zur Singkunst* in der Übersetzung von Agricola, Berlin, 1757, S. 156. »Il secondo è Teatrale, che per esser inseparabilmente accompagnato dall' azione del Cantante obbliga il Maestro d' istruir lo Scolaro con quel decoro col quale parlano i Principi, e quegli che a Principi fanno parlare.« TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, S. 41.

Laut Tosi besteht also in der Darbietung des italienischen Opernrezitativs eine enge Verbindung zum höfischen Konversationston. Der Anstand und das Prestige der Ausdruckskraft (*decoro*) bezieht sich auf die gestische und szenische Darbietung. Diese hat allerdings nur ihre Relevanz, wenn der entsprechend gepflegte Redestil im Rezitativ verankert ist, da man wohl kaum davon ausgehen kann, dass zu Händels Zeiten ein Interpret mit den Gesten eines Adligen und der rhetorischen Ausdrucksweise des einfachen Arbeiters auf der Bühne stand. Diesen Punkt kritisiert Tosi, wenn er auf die Art des Rezitativvortrages, die bereits zu seiner Zeit im Niedergang begriffen war, zu sprechen kommt:

»Es ist weitaus schwerer gut zu singen als gut zu rezitieren, der Verdienst des ersten überwiegt vor dem zweiten. Welch Glück wäre es für den, der gleichermaßen beides könnte!«²⁶

Im Kammerrezitativ, von Tosi auch als *Soliloquio* (Gespräch mit sich selbst) bezeichnet, treten die natürlichen Empfindungen des menschlichen Herzens in den Vordergrund. In Anlehnung an die Kammerkantate soll eine Empfindung ausgedrückt werden, die dann in einer auf das Rezitativ folgenden Arie ihren Höhepunkt an musikalischem Ausdruck findet. Diese Beschreibung des Kammerrezitativs kann den Monologen des Opernrezitativs zugerechnet werden, da hier ebenfalls der Ausdruck des Gefühls im Zentrum steht. Dies geschieht im Monolog oft durch reflektierende Offenbarungen gegenüber dem Publikum, was dann in der Form einer Arie ihren musikalischen Höhepunkt erreicht. Außerdem bemängelt Tosi bereits zu seiner Zeit die Nachlässigkeit, mit der Komponisten mit den Rezitativen umgehen:

»[...] wenn es möglich wäre sie auswendig zu behalten; wenn ihnen nicht der Nachdruck der Worte und der Musik fehlete; wenn sie nicht den der singt, und den der zuhöret, mit den gefährlichsten Sprüngen vom Weißen zum Schwarzen, erschrecketen: wenn sie nicht das Ohr und die Regeln durch die schlechtesten Modulationen beleidigten; wenn sie nicht den guten Geschmack durch eine beständige Ähnlichkeit quälten; wenn sie durch die widerwärtigsten Wendungen der Töne nicht Herzensstiche gäben: und endlich, wenn die Perioden nicht verrenket würden, von Leuten, die weder Punkte noch Beystriche kennen. Ich erstaune, dass gewisse Herren nicht die Rezitative derjenigen Verfasser nachzuahmen und sich zu Nutzen

²⁶ «Essendo però assai più difficile di cantar bene che di ben recitare, il merito del primo prevale al secondo. Che bella felicità sarebbe di chi egualmente le possedesse in perfetto grado!» Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, S. 97.

zu machen suchen, welche uns, durch den Ausdruck gewisser Noten, die von sich selbst singen, als wenn sie sprächen, das Wahre aufs lebhafteste vor Augen malen.«²⁷

Die Kunst der Rezitativkomposition wurde also keinesfalls gering geschätzt. Der Anspruch an die musikalische Rhetorik war mit Sicherheit ebenso hoch wie bei der Komposition von Arien. In diesem Zusammenhang beklagt Tosi zudem die unsachgemäße Verwendung von Binnen- und Schlusskadenzen. Er fordert dazu auf, stets den Bezug zum Inhalt des Gesprochenen zu wahren und so zwischen inhaltlichen Einschnitten (Dominant-Tonika-Kadenzen) bzw. Gedankenwechsel und Wortunterbrechnungen (abgebrochene Kadenzen) zu unterscheiden. Bei aller Kritik liefert Tosi jenen entscheidenden Hinweis, der den Wert einer gepflegten Rezitation in Versen ausmacht: *die Nachahmung dessen, wie Fürsten miteinander sprechen und diejenigen, die mit ihnen umzugehen wissen.*

Die Tradition der Versrezitation geht mit großer Sicherheit auf die Darstellung der idealen höfischen Gesellschaft zurück, die Anfang des 16. Jahrhunderts von Baldassare Castiglione am Hof von Urbino entworfen und in seinem Werk *Il libro del Cortegiano*, dem *Buch vom Hofmann*, festgehalten wurde. So ist im ersten Buch zu lesen:

»Was für den Hofmann also hauptsächlich wichtig und notwendig ist, um gut zu sprechen und zu schreiben, ist nach meinem Dafürhalten das Wissen. Denn wer nichts weiß und nichts im Geist hat, was verstanden zu werden verdient, kann es weder sagen noch schreiben. Hierauf muss man in schöner Ordnung gliedern, was man zu sagen oder zu schreiben hat, dann es mit Worten richtig ausdrücken, die, wenn ich mich nicht täusche, geeignet ausgewählt, prächtig und gut gefügt, vor allem aber auch vom Volk gebraucht sein müssen. Denn sie machen die Großartigkeit und Pracht der Rede aus, wenn der Sprecher gesundes Urteil und Fleiß besitzt und die am besten bezeichnenden Worte für das, was er sagen will, auszuwählen und hervorzuheben versteht und sie, indem er sie nach seinem Willen wie Wachs bildet, an der Stelle und in der Ordnung anzubringen weiß, dass sie beim ersten Blick ihre Würde und Pracht zeigen und erkennen lassen, wie Gemälde, die in das

²⁷ TOSI/AGRICOLA, S. 161. « Se così è, molti recitativi teatrali sarebbon ottimi se non fossero confusi gli uni cogli altri; Se si potessero imparar a mente; Se non mancassero d'intelligenza di parole, e di Musica; Se non ispaventassero chi canta, e chi sente co' salti mortali dal bianco al nero; Se non offendessero l'orecchio, e le regole con pessime modulazioni; Se non tormentassero il buon gusto con una perpetua somiglianza; Se con atroci voltate di corde non traffigessero l'anima; E se finalmente i periodi non fossero storpiati da chi non conosce né punti, né virgole? Io mi stupisco, che questi tali non cerchino d'imitare per loro profitto i recitativi di quegli autori, che ci rappresentano in essi una viva immagine della verotà coll' espressiva di certe note, che cantano da loro stesse, come se parlassero. »Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, S. 46.

ihnen günstige und natürliche Licht gestellt sind. Das behaupte ich vom Schreiben wie vom Sprechen, für das indessen noch einiges erforderlich wird, was beim Schreiben nicht notwendig ist, wie eine gute Stimme, nicht zu fein oder weich wie bei einer Frau, aber auch nicht so scharf und schrecklich, dass sie etwas Bäurisches hat, sondern tönend, klar, ruhig und wohlgefügt, mit gewandter Aussprache, und von schicklichen Haltungen und Gebärden begleitet.«²⁸

Der gepflegte Konversationston zeigt sich also sowohl beim Schreiben als auch beim Sprechen und unterscheidet sich deutlich vom groben und unstrukturierten »bäuerischen« Tonfall. Die Gliederung in einer schönen Ordnung sowie die gewandte Aussprache werden uns in Händels Rezitativen an vielen Stellen begegnen. Andererseits wird sich innerhalb der Opernrezitative zeigen, zu welchen Ergebnissen das Außerachtlassen der beschriebenen Strukturen führte. Die Sieben- und Elfsilberstruktur zeugt von der hohen klassischen Bildung, sowohl in Versen schreiben zu können als auch diese zu rezitieren. Nicht umsonst sind die großen italienischen Versepen *Gerusalemme liberata* (1574) von Torquato Tasso und *Orlando furioso* (1516) von Ludovico Ariosto beliebte Opernstoffe geworden. Auch für die Opernsänger zu Händels Zeit waren diese höfischen Umgangsformen keineswegs unbekannt, gingen doch die großen Kastraten wie u. a. Senesino und Farinelli an den großen europäischen Fürstenhöfen ein und aus.²⁹

²⁸ CASTIGLIONE/BAUMGART, S. 65 f. «Quello adunque che principalmente importa ed è necessario al cortegiano per parlare e scriver bene, estimo io che sia il sapere; perché chi non sa e nell'animo non ha cosa che meriti esser intesa, non po né dirla né scriverla. Appresso bisogna dispor con bell'ordine quello che si ha a dire o scrivere; poi esprimerlo ben con le parole: le quali, s'io non m'inganno, debbono esser proprie, elette, splendide e ben composte, ma sopra tutto usate ancor dal popolo; perché quelle medesime fanno la grandezza e pompa dell'orazione, se colui che parla ha bon giudicio e diligenza e sa pigliar le più significative di ciò che vol dire, ed inalzarle, e come cera formandole ad arbitrio suo collocarle in tal parte e con tal ordine. che al primo aspetto mostrino e faccian conoscer la dignità e splendor suo, come tavole di pittura poste al suo bono e natural lume. E questo così dico dello scrivere, come del parlare; al qual però si richiedono alcune cose che non son necessarie nello scrivere: come la voce bona, non troppo sottile o molle come di femina, né ancor tanto austera ed orrida che abbia del rustico, ma sonora, chiara, soave e ben composta, con la pronunzia espedita e coi modi e gesti convenienti; li quali, al parer mio, consistono in certi movimenti di tutto 'l corpo, non affettati né violenti, ma temperati con un volto accomodato e con un mover d'occhi che dia grazia e s'accordi con le parole, e più che si po significhi ancor coi gesti la intenzione ed affetto di colui che parla. » CASTIGLIONE 1965.

²⁹ Auch Joachim EISENSCHMIDT widmet in seiner Dissertation *Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels* (1940) dem »höfischen Spiel« eigens ein Kapitel. Gleich wenn Eisenschmidt in erster Linie die Darstellungsformen behandelt, so ist doch davon auszugehen, dass ähnliches auch für die sprachlichen Gegebenheiten gilt: »Die Opern Händels spielten nur in fürstlichen Kreisen. Denken und Ausdrucksweise der Personen war das (sic!) von Hofleuten. So durchzog auch die ganze Aufführung eine Folge höfisch-höflicher Handlungen, an denen man sich gleichsam berauschte. (Eisenschmidt, S. 116). Eisenschmidt führt deutlich vor Augen, dass weniger das Theater versuchte, höfisches Leben auf die Bühne zu bringen, als dass die höfischen

Das Traktat *Saggio sopra l'opera in musica* von Francesco Algarotti (1712–1764) erschien erstmals 1755 und erfuhr bis 1787 mindestens zehn Auflagen.³⁰ Im dritten Kapitel handelt Algarotti über das Rezitativ (*Della maniera del cantare e del recitare*) und unterscheidet bereits in der Überschrift zwischen gesungenen und rezitierten Passagen.³¹ Darüber hinaus nennt Algarotti die Vorteile des komponierten Dramas im Gegensatz zum Sprechtheater, da hier die Art der Rezitation im Detail vom Komponisten vorgegeben wird und der Sänger sich somit nur noch an das zu halten hat, was bereits in Wort und Musik notiert wurde:

»Einen großen Vorteil gegenüber dem Komischen [gemeint ist wohl der Schauspieler der *Commedia dell'arte*] hat ohne Zweifel der Schauspieler des Musikdramas, wo die Rezitation an die Noten gebunden und beschränkt ist, wie in den antiken Tragödien. Er [der Schauspieler] hat somit alle Wege vorgezeichnet, die er einzuhalten hat. Er kann also nicht ins Fettnäpfchen treten bei den unterschiedlichen Tonfällen und -dauern über den Worten in seiner Partie. Es wird ihm vom Komponisten genau vorgeschrieben.«³²

Algarotti spricht sich sehr deutlich über die Genauigkeit der Rezitativkomposition aus, die vom Komponisten vorgeschrieben wird bzw. werden kann, wenn hier auch keine konkreten Namen von Komponisten genannt werden.³³ Im Gegensatz zu den deutschen Theoretikern ist nichts von der deklamatorischen Freiheit zu lesen, die dem Interpreten sämtliche Möglichkeiten überlässt, die Worte möglichst naturgemäß und frei sprechen zu dürfen. Sowohl Tonhöhe wie auch Rhythmus sind vom Komponisten notiert und sollen auch im Rezitativ dem Interpreten ein sicheres Geleit durch das Werk geben. Überraschenderweise rückt Algarotti das notierte Opernrezitativ in die Nähe der Griechischen Tragödie und erbringt somit den Nachweis, dass es im Rezitativ des *dramma per musica* ebenfalls um eine Nachahmung antiker Formen geht.

Umgangsformen an sich an Theatralik kaum zu überbieten waren und sich so wenig vom »Lebensstil der Wirklichkeit abhoben« (S. 117). Außerdem erwähnt der Autor, dass die Sänger oft Mitglieder der Hofgesellschaften waren (vgl. S. 120) und sich die szenische Darstellung daher aus sich selbst ergibt.

³⁰ Die Auflistung ist dem Vorwort von Robin Burgess entnommen.

³¹ ALGAROTTI 1762, S. 40.

³² Ebd., S. 42. »Un grande vantaggio sopra il Comico ha senza dubbio l'attore nell'opera in musica, dove la recitazione è legata e ristretta sotto le note, come nelle antiche tragedie. Egli ha segnate con ciò le vie tutte che ha da tenere; non può metter piede in fallo quanto alle differenti inflessioni e durate delle voci sopra le parole della parte sua; che a lui esattamente le prescrive il compositore.«

³³ Es gilt dabei als wahrscheinlich, dass Algarotti während seines Londoner Aufenthalts 1736 in Covent Garden Aufführungen von *Ariodante* und *Alcina* erlebt hat (vgl. Ingeborg ALLIHN: Algarotti, Die Musik am Berliner Hof, S. 209).

Weiterhin beklagt er die mangelnde Qualität der Opernsänger und äußert sich über die Art und Weise der Rezitativinterpretation wenig begeistert:

»Vielen von ihnen kam nie in den Sinn, wie wichtig es vor allem anderen wäre, dass sie lernen würden, die eigene Sprache gut auszusprechen, gut zu artikulieren und verstanden zu werden und nicht ein Wort mit dem anderen zu verwechseln, wie es ihnen des öfteren passiert. Es gibt keine größere Schweinerei als die Essensgeräusche, die sie aus Gewohnheit auf den Endnoten machen und in ihrem zarten Gaumen die Worte zerteilen und verschlucken.³⁴ So dass, wer nicht vor seinen Augen das Opernlibretto hat, über seine Ohren den vagen Eindruck von Vogelgezwitscher bekommt.«³⁵

In diesen Worten zeigt sich die Nachlässigkeit, mit der manche Sänger ihre Partien auf der Opernbühne darboten, und wie weit die Aufführungspraxis der damaligen Zeit von den hohen Erwartungen Francesco Algarottis entfernt war. Dies gilt mit großer Wahrscheinlichkeit nicht nur für die Interpretation der Arien, sondern ebenso für den gepflegten Vortrag der Rezitative. An diesem Beispiel zeigt sich, dass nicht nur für den Komponisten, sondern auch für den Opernbesucher das gedruckte Opernlibretto eine wichtige Rolle spielt.

Pietro Gianellis *Dizionario della musica sacra e profana* ist eines der ersten Nachschlagewerke im italienischen Raum, das Ende des 18. Jahrhunderts in erster Auflage erschien und dem *recitativo semplice* einen eigenen Artikel widmet.³⁶ Gianellis Definition des einfachen Rezitativs gegenüber dem obligat-orchesterbegleiteten liest sich folgendermaßen: »Dieses soll, soweit es möglich ist, die natürliche Unterhaltung nachahmen.«³⁷ Allerdings ist an keiner Stelle von einer freien Deklamation des Notentextes durch den Interpreten die Rede. Die Äußerung liest sich vielmehr als der vom Komponisten unternommene Versuch, in den Rezitativpassagen die Dialoge so natürlich

³⁴ Die undeutliche Artikulation hat laut Algarotti wohl zur Folge, dass mancher Protagonist sich anhört, als sänge er mit vollem Mund. Nach der Beliebtheit von Algarottis Traktat zu schließen ist es wohl kaum ein Zufall, dass sich der Unmut des Autors mit einem Augenzwinkern im zweiten Finale von Mozarts *Don Giovanni* wiederfindet.

³⁵ ALGAROTTI 1762, S. 41. »A più di loro non è mai caduto in pensiero quando sarebbe prima di ogni altra cosa necessario che imparassero a ben pronunziare la propria lingua, a bene articolare e farsi intendere e a non scambiare, come avviene loro assai volte, un vocabolo con l'altro. Niente vi di più sconcio quanto quel mangiarsi ch'ei fanno per certo lor vezzo le finali, e nel tenero lor palato dimezzare e troncar le parole. Tanto che chi non ha dinanzi gli occhi il libretto dell'opera, non riceve per gli orecchi impressione alcuna distinta di quanto è cinguettano.«

³⁶ Der Rezitativ-Artikel ist in der erweiterten 3. Auflage, Bd. 6 erschienen, Venedig 1830.

³⁷ »Questo per quanto è possibile deve imitare il discorso natural.« GIANELLI, S. 89.

wie möglich in Musik zu setzen. Erwähnenswert ist zudem die Ausführung über die Akzentuierung:

»Gewöhnlich bezeichnet man [das Rezitativ] in der üblichen Zählzeit, in der Art, dass jeder musikalische Akzent auf eine starke Zählzeit des Taktes fällt und andersherum.«³⁸

Im Notentext sind somit die Akzente und Taktschwerpunkte eindeutig festgelegt. Die Behandlung der Auf- und Abtaktigkeit der vertonten Verse liegt ebenfalls in den Händen des Komponisten und schließt eine freie Gestaltung des Protagonisten in Bezug auf Rhythmik und Melodik aus. Bei Gianelli ist im Gegensatz zu Tosi und Marcello wenig Negatives gegenüber dem Rezitativ zu finden. Im letzten Satz gibt er dem Leser den Hinweis: »Der Schüler soll die guten Rezitative der großen Meister studieren.«³⁹ Hieraus lässt sich jedenfalls erahnen, dass auch Gianelli von der Qualität des *recitativo semplice* wusste, auch wenn die Tradition des Rezitativgesangs, wie sie zu Beginn des Jahrhunderts gepflegt wurde, zu dieser Zeit kaum noch Bedeutung gehabt haben dürfte.

Die Musikwissenschaft und das Rezitativ im 20. Jahrhundert

Musikwissenschaftler haben sich im Laufe ihrer Geschichte immer wieder mit der Thematik des generalbassbegleiteten Rezitativs auseinandergesetzt, kamen bislang jedoch in den meisten Fällen nie über eine stilistische Einordnung und die Suche nach dem dramatischen Zusammenhang mit den Arien hinaus. Das Problem der verlastigten Gattung Rezitativ im Gegensatz zur durch die Musik geprägten Arie liegt auf der Hand. Vor allem die sprachliche Vielfalt und die strukturellen Unterschiede des italienischen, französischen, deutschen und englischen Rezitativs lassen den Themenbereich rasch ins Unübersichtliche anschwellen, ganz zu schweigen von der Unterscheidung in kirchliche und weltliche Musik, die ebenfalls in jedem Land zu unterschiedlichen ästhetischen Auffassungen führte. Wirft man jedoch einen Blick in die Nachschlagewerke des im frühen 20. Jahrhundert noch relativ jungen Fachs der Musikwissenschaft, so zeigt sich auch für das Rezitativ ein langsam erwachendes Interesse. Während in der ersten Auflage von Hugo Riemanns Musiklexikon aus dem Jahr 1882 dem Stichwort »Recitativ« nur ein kurzer, erläuternder Artikel gewidmet wird, liest man in der 11. Ausgabe aus dem Jahr

³⁸ »[...] pure si usa segnarlo nella misura del tempo ordinario, in modo che ogni accento musicale cada sopra un tempo forte della misura e così viceversa.« Ebd.

³⁹ »Deve lo studente osservare li buoni recitativi di valenti maestri« Ebd., S. 90.

1929⁴⁰ folgende Ergänzung: »An guten Arbeiten über das Rezitativ ist Mangel.«⁴¹ Dieser von musikwissenschaftlicher Weitsicht zeugende Kommentar deutet auf das wachsende Bewusstsein hin, mit dem man (wohl auch hinsichtlich der ersten Wiederentdeckungen von Händeloperen zu Beginn der 1920er Jahre) dem vor allem im 19. Jahrhundert stark in Vergessenheit geratenen generalbassbegleiteten Rezitativ nun wieder entgegentrat. Auf die Äußerungen über die fehlende wissenschaftliche Ausarbeitung des Rezitativs folgten im Laufe des 20. Jahrhunderts auch einige Aufsätze, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzten. Im Folgenden soll anhand der wichtigsten Autoren verdeutlicht werden, welche ersten Schritte die Musikwissenschaft in der Rezitativforschung im 20. Jahrhundert gegangen ist, welchen Problemen und Denkmustern sie unterworfen war und welche Lehren wir in unseren Tagen daraus ziehen können.

Die umfassendste Darstellung über das Rezitativ ist Friedrich Heinrich Neumanns (1924–1959) *Die Ästhetik des Rezitativs. Zur Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert* (1962). Die Studie überzeugt durch einen unglaublichen Reichtum an Quellen, insbesondere aus dem deutschen und französischen Raum. Die intensive Auseinandersetzung mit den Rezitativtheorien im Rahmen seiner Dissertation, in der vor allem Theoretiker aus dem deutschsprachigen Raum behandelt sind, legte den Grundstein für diese Publikation.⁴² Neumann behandelt die Rezitativgeschichte seit ihren Ursprüngen und bezieht die Ästhetiken der verschiedenen Sprachräume (Frankreich, Deutschland, England) ein. Doch bereits bei der Definition im Kapitel *Das Rezitativ als redender Gesang* wird deutlich, dass Neumann in seiner Ästhetik den Versuch unternimmt, alle Theoretiker für eine Gesamtdefinition zu vereinnahmen. Vor allem der fehlende Bezug zu den musikalischen Werken in verschiedenen Ländern sowie die Einordnung in den jeweiligen gesellschaftlichen Kontext können den Leser leicht in die Irre führen. Denn auch der Wandel des Kunstgeschmacks von den Anfängen um 1600 bis ins späte 18. Jahrhundert kommt nicht zur Sprache. So werden im Kapitel *Wesensbestimmung des Rezitativs* in einem Atemzug Johann Georg Sulzers *Theorie der schönen Künste* (~ 1771), Giovanni Battista Donis *Trattato della musica scenica* (~ 1640) sowie Michel-Paul Guy de Chabanons *De la musique considérée en elle-même* (1785) genannt, um nur einige Autoren aufzuzählen. Die Problematik besteht vor allem im Versuch, einen allgemeingültigen Rezitativbegriff zu definieren, da allzu rasch Rückschlüsse vom Allgemeinen aufs Spezielle, nicht aber vom Speziellen aufs Allgemeine gezogen

⁴⁰ Nach dem Tod von Hugo Riemann im Jahr 1919 wurde die Reihe von Alfred Einstein weitergeführt.

⁴¹ Artikel *Rezitativ*, in: *Riemann Musiklexikon*, 11. Auflage, 1929, S. 1502.

⁴² NEUMANNs Arbeit *Die Ästhetik des Rezitativs* erschien posthum nach seinem frühen Tod im Jahr 1959. Zuvor hatte Neumann bei Rudolf Gerber 1955 über *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschritftums des 18. Jahrhunderts* promoviert.

werden. Als Stellvertreter der italienischen Oper wird Donis Traktat mit dem Vermerk angeführt, dass diese Gedanken keinen großen Widerhall fanden.⁴³ Danach nimmt vor allem die deutsche Rezitativtheorie mit ihren bekannten Vertretern den größten Platz in Neumanns Abhandlung ein. Besonders hervorzuheben ist im Kontext dieses Buches die Aussage:

»Dass das Rezitativ neben gesanglichen auch sprachliche Elemente enthielt [...] folgte nach Ansicht der Theoretiker daraus, dass es mehr oder weniger eine »Nachahmung der Rede« war bzw. aus einer solchen hervorging.«⁴⁴

Auffallend ist vor allem die rein musikalische Sichtweise auf die Gattung Rezitativ. Denn dass ein Rezitativ zwangswise sprachliche Elemente enthalten muss und jene sogar in weiten Teilen über die musikalische Form dominieren, ist bereits umfassend dargelegt worden. Der Versuch, das Rezitativ als genuin musikalische Ausdrucksform zu betrachten, bringt den Autor im Laufe seiner Arbeit in Erklärungsnot:

»Dabei war offensichtlich, dass das Rezitativ rhythmisch völlig aus der Nachahmung der Rede stammen musste. Denn die Komponisten – und Sänger – waren verpflichtet, den in der Rede liegenden (freieren) Rhythmus unverändert – insbesondere ohne Einschränkungen durch ein ursprünglich-musikalisches (festes) Taktmaß – ins Rezitativ zu übernehmen [...]. Darüber hinaus konnte die Rede vom Rezitativ harmonisch unmöglich nachgeahmt werden, weil in ihr keine Vorbilder für harmonische Bildungen vorlagen. Inwieweit aber die Melodik des Rezitativs aus der Nachahmung der Rede stammte, schien problematisch.«⁴⁵

Vor allem scheint auch der im Notentext notierte Rhythmus eine Erfindung der Komponisten zu sein. Dabei liegt die Lösung des Problems dem Autor eigentlich bereits vor Augen, wenn er sagt, dass im Rezitativ die Rede harmonisch und unmöglich nachgeahmt werden könne. Der an dieser Stelle notwendige Perspektivwechsel, das Rezitativ aus Sicht der Sprache zu betrachten und nicht als rein musikalisches Phänomen, fehlt jedoch leider. Dass diese künstlerische und wissenschaftliche Aufwertung eines Librettoverses in metrisch-rhythmischer Hinsicht von vornherein ausgeschlossen wird – bzw. dass die Verslehre bei Neumann überhaupt nicht existiert – bringt den Autor im Laufe seiner Abhandlung in einige Schwierigkeiten. Jedenfalls wird diese Problematik an keiner Stelle weiter erörtert. Befolgt man Neumanns Theorie, dass Komponisten und

⁴³ Vgl. ebd., S. 18.

⁴⁴ Ebd., S. 11.

⁴⁵ Ebd.

Sänger *verpflichtet* gewesen seien, die freie Rede in musikalischer Form nachzuahmen, so stellt der Autor die Sinnhaftigkeit des auskomponierten Rezitativs ernsthaft in Frage. Auch der fest verankerte Ausdruck »Rezitativ« wäre demnach ein großer etymologischer Irrtum der Operngeschichte. Bei der melodischen Nachahmung der natürlichen Rede steht Neumann auf einmal vor besagtem Problem: im Gegensatz zum Rhythmus, der in seiner musikalischen Form überhaupt keine Rolle spielt, kann die Melodik wie auch die Harmonik im Rezitativ unmöglich aus einer Nachahmung der natürlichen Rede stammen. Der Autor muss eingestehen, dass er für diese Theorie »keinen Theoretiker ganz in Anspruch« nehmen kann.⁴⁶ Neumann schließt mit der Annahme, »dass das Rezitativ also melodisch gar nicht aus der Nachahmung der Rede stammen konnte, und dass die Komposition der Rezitativmelodik daher eine Leistung der freien Phantasie sein musste.«⁴⁷ An dieser Stelle wird nochmals deutlich, welche Vormachtstellung die notierte Musik in Neumanns Rezitativrezeption einnimmt. Während musikalische Gesetzmäßigkeiten einer genauen Analyse unterzogen werden, spielen der Rezitativvers und die italienische Verslehre für den Autor keine Rolle.

Der britische Dirigent Sir Edward Downes (1924–2009) fasste 1961 die unterschiedlichen Meinungen aus Sicht der Aufführungspraxis in seinem Aufsatz »*Secco-Recitative in Early Classical Opera Seria (1720–80)*« zusammen. Dies betrifft nicht nur die Definition und die Herleitung des wertenden »secco«-Begriffs, vor allem gehört Downes zu den wenigen, die auf die mangelnde Auseinandersetzung mit dem Rezitativ in der musikwissenschaftlichen Forschung hinweisen.⁴⁸ Downes erwähnt u. a. den zentralen und viel diskutierten Punkt der natürlichen Nachahmung der Rede:

«Die Singstimme folgte den Neigungen der natürlichen Rede, mit vielen wiederholten Noten, stufenweiser melodischer Bewegung oder kleinen Sprüngen, um die Harmonik der [Generalbass]-Begleitung hervorzuheben. Bei irregulär langen Phrasen mit häufigen Pausen und alles in einem Ambitus, der äußerst selten eine Oktav überschreitet.»⁴⁹

Interessant ist, dass Downes deutlich die Entstehung des »secco«-Begriffes hervorhebt, den er als Erfindung des 19. Jahrhunderts bezeichnet: »I found no mention of the term

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ »The voice part followed the inflections of natural speech, with many repeated notes, stepwise melodic motion, or small skips outlining the harmony of the accompaniment, in irregular phrase lengths punctuated by frequent rests, and all within a range seldom exceeding an octave.« Vgl. DOWNES, S. 51.

⁴⁹ Ebd., S. 52.

before 1831«⁵⁰. Weder Pietro Giannelli noch Peter Lichtenthal⁵¹ verwenden in ihren Nachschlagewerken den Ausdruck »secco«. Es ist außerdem zu betonen, dass Downes den Begriff vor allem in nicht-italienischen Lexika aus dem deutschen, französischen und englischen Raum findet. Für die Verwendung des wertenden »secco«-Begriffs hat er deutliche Worte:

«Auf der anderen Seite ist es wahrscheinlich, dass der neue Begriff das Zeitgefühl widerspiegelt, das diesem große Verbreitung gab. Um 1830, als die Romantik in voller Blüte stand, schien dieser altmodische Rezitativstil wahrscheinlich so trocken wie Staub, und »recitativo secco« mag in der Tat ein romantischer Begriff für ein klassisches Verfahren sein, das weder von den Sängern, noch vom Publikum mehr verstanden wurde.«⁵²

Als Komponisten erwähnt Downes vor allem Mozart, Gluck und Jommelli. Die Traktate von Marcello und Tartini sind bei Downes zwar erwähnt, eine Auseinandersetzung mit Tosi und Algarotti vermisst man allerdings. Im zweiten Teil seines Aufsatzes widmet sich der Autor vor allem aufführungspraktischen Fragen und gerät mehrfach in Versuchung, die generalbassbegleiteten Rezitative vor allem hinsichtlich ihres Gefühlsausdrucks bzw. Affekts zu bewerten.

Martin Ruhnke (1921–2004) erwähnt in seinem Aufsatz *Das italienische Rezitativ bei den deutschen Komponisten des Spätbarock* (1976) ebenfalls den abwertenden »secco«-Begriff und erwähnt das Bestreben

»[...] nicht stille Größe und abgeklärte Harmonie zu suchen, sondern erregtes Pathos zur Schau zu stellen und die leidenschaftlichsten Affekte durch die Musik auszudrücken. Das Thema »Rezitativ im Spätbarock« impliziert also die These, dass auch das Rezitativ etwas mit intensiver Wortausdeutung zu tun habe – was in einem gewissen Gegensatz steht zu dem heute üblichen, aber erst im 19. Jahrhundert erfindenen Terminus »Secco-Rezitativ«.«⁵³

⁵⁰ Ebd., S. 50, seine Untersuchung bezieht sich auf die Definitionen der Lexika Brossards, Kochs und Webers.

⁵¹ Hier bezieht sich der Autor auf LICHTENTHALS Artikel *Recitativo*, in: *Dizionario e bibliografia della musica*, Mailand, 1836.

⁵² »On the other hand it is likely that the new term does also reflect the feeling of the age that gave it wide currency. By 1830, when romanticism was in full bloom, this outmoded recitative style probably did seem »dry« as dust, and recitativo secco may be in fact a romantic term for a classical procedure no longer really understood by either singers or audiences.« DOWNES, S. 51.

⁵³ RUHNKE, S. 81.