

<b>Zeitschrift:</b>	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
<b>Herausgeber:</b>	Schola Cantorum Basiliensis
<b>Band:</b>	19 (1995)
<b>Artikel:</b>	Zur Begleitung des Rezitativs nach deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts : eine Dokumentation
<b>Autor:</b>	Darmstadt, Gerhart
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-869029">https://doi.org/10.5169/seals-869029</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 01.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

ZUR BEGLEITUNG DES REZITATIVS  
NACH DEUTSCHEN QUELLEN DES 18. JAHRHUNDERTS.  
EINE DOKUMENTATION

von GERHART DARMSTADT

*Meinem verehrten Lehrer Nikolaus Harnoncourt gewidmet*

*I. Vorbemerkung*

Diese Arbeit möchte die Anweisungen des 18. Jahrhunderts zur Begleitung des italienisch orientierten Rezitativs im deutschsprachigen Raum vorstellen und – soweit nötig – kommentieren. Eine eingehendere Beschäftigung mit den Quellen erscheint gerade für die Interpretation des Rezitativs dringend geboten, herrschen doch noch heute wenig hinterfragte und oft dogmatische Vorstellungen über die angemessene Deutung von Notation und Ausführung eines Rezitativs. Die Kenntnis der Quellen kann die Phantasie und Inspiration des Interpreten wesentlich bereichern, wenn es gelingt, eine Gesamtschau zu entwickeln und aus dieser heraus differenzieren zu können.<sup>1</sup> Die Meinung des Autors dieser Arbeit mag in diesem Zusammenhang nicht uninteressant sein, jedoch sollten die Aussagen der Quellen im Vordergrund stehen. Sie sprechen größtenteils für sich selbst. Sich wiederholende Aussagen wurden in den jeweils chronologisch geordneten Zitaten nicht vermieden, zeigen sie doch das Maß der Übereinstimmung innerhalb eines Zeitraumes und die Abhängigkeit der Quellen voneinander. Teilweise wurde es notwendig, besonders bedeutsame fremdsprachliche Quellen für eine bessere Gesamtübersicht mit aufzunehmen.

*II. Ursprung des Rezitativischen*

Durch die Bestrebungen der Florentiner Camerata am Ende des 16. Jahrhunderts, der Musik vorrangig die Rolle einer Dienerin des Wortes zuzuweisen, entwickelte sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts eine neue musikalische Sprache, die sich als eine Abkehr von der überkommenen, durch Kontrapunkt und Madrigal geprägten Tradition verstand. Man wollte einer Wiedergeburt des antiken Sprechgesanges den Weg bereiten. Doch schon bald löste man sich von den allzu orthodoxen Zielen, und es bildeten sich

<sup>1</sup> Die bislang bedeutendste Arbeit in dieser Hinsicht ist die Doktorarbeit von Friedrich-Heinrich Neumann, *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Göttingen 1955.

mit der Zeit zwei wesentliche Satztypen heraus, die für die Vokalmusik des 18. Jahrhunderts bestimmt werden sollten: *Rezitativ* und *Arie*, sowie deren Zwischenform *Arioso*.

Jean Jacques Rousseau (1768) führt dies rückblickend weiter aus:

Bei den Griechen stellte sich alle Poesie als *Récitatif* dar, weil die Sprache von sich aus melodiös war, brauchte man ihr nur die metrische Ordnung und eine Profilierung des Vortrags hinzuzufügen, um ihrem Vortrag wirklich musikalische Qualität zu geben; daher röhrt auch, daß diejenigen, die dichteten, dies „singen“ nannten. Da diese Redensart lächerlicherweise in andere Sprachen übergegangen ist, sagen die Dichter noch immer *ich singe*, obwohl sie dies in keiner Weise tun. Die Griechen konnten singend sprechen, bei uns hingegen kann man entweder singen oder sprechen – beides zugleich kann man nicht. Eben dieser Unterschied hat bei uns das *Récitatif* notwendig gemacht. In unseren Arien dominiert die Musik zu sehr, die Dichtung wird in ihnen fast vergessen. Unsere Opern werden zu sehr gesungen, was auf die Dauer unmöglich ist. Eine Oper, die nur aus einer Folge von Arien bestünde, würde beinahe genauso langweilig sein wie eine einzige Arie von gleicher Länge. Man muß die Gesänge durch Worte unterbrechen und voneinander trennen; aber dies Wort muß musikalisch gestaltet sein. Die Verfahrensweisen sollten sich ändern, jedoch die Sprache die gleiche bleiben. Hat man sich einmal für diese Sprache entschieden, so wäre es, wenn man sie im Verlauf eines Stückes wechselte, als ob man zur Hälfte Französisch und zur Hälfte Deutsch spräche. Der Wechsel vom Sprechen zum Singen und umgekehrt ist zu schroff, er erschreckt ebensosehr das Ohr, wie er die Wahrscheinlichkeit zerstört: Zwei Gesprächspartner sollten entweder miteinander sprechen oder singen; abwechselnd das eine und das andere sollten sie nicht tun. Hier eben stellt sich das *Récitatif* als Mittel dar, Gesang und Wort zu verbinden; es trennt die Arien und setzt sie voneinander ab, wodurch sich das noch mit dem Vorausgegangenen beschäftigte Ohr erholt, und gleicherweise bereitet das *Récitatif* das Ohr auf das Kommende vor; Dialog, Bericht und Erzählung können im Verlauf des Dramas überhaupt nur mithilfe des *Récitatif* stattfinden, wenn man den Rahmen der einmal gewählten Sprache nicht verlassen will und die Sprache der Arien nicht deplaziert wirken soll. [S. 399f.; Übers., S. 309f.]

Die ursprünglichen Ideen der Florentiner Camerata konnten sich durch die direkte Verbindung von Wort und Affekt am reinsten im Rezitativ erhalten, da dieses nicht an die Gesetze einer folgerichtigen Komposition gebunden war.

Johann Adolph Scheibe (1745):

Seit dem Verfalle des Madrigals, ist unsere ganze Musik recitativisch geworden; oder wir haben vielmehr angefangen natürlicher zu werden, und den Eigenschaften der Affecten durch eine ganz ungekünstelte Setzart näher zu kommen. Diese nützliche und angenehme Veränderung der Musik haben wir vornehmlich der Oper zu danken. Seit dem diese prächtige theatrale Erfindung bekannt geworden, seit dem haben sich auch die Cantaten, und also auch das Recitativ ausgebreitet. [...] Es ist aber das Recitativ nicht allein zu so seligen Wirkungen geschickt: es sind auch

auf der Schaubühne, und bey anderer Gelegenheit in allerhand gebräuchlichen Gattungen der Vokalmusik, die heftigsten Regungen auf das empfindlichste und angenehmste dadurch auszudrücken. Und gewiß, man kann, wenn uns das menschliche Herz nur ein wenig bekannt ist, durch diese redende Musik gar leicht alle Affecten rege machen. Die wichtigsten Figuren, deren sich die Redner und Dichter bedienen, wenn sie feurig und erhaben reden oder dichten wollen, finden im Recitative den allernatürlichsten Ausdruck. [S. 733ff.]

Als ein Beispiel für die unerhörte Wirkung des Secco-Rezitativs in der italienischen Oper zitiert Jean Jacques Rousseau (1768) aus einem italienischen Traktat von Giuseppe Tartini (1754):

Herr Tartini berichtet, daß er im Jahre 1714 in der Oper von Ancona ein Stück *Récitatif* mit einer einzigen Stimme, ohne andere Begleitung als die durch den Baß, gehört und eine wunderbare Wirkung nicht nur auf die Meister der Kunst, sondern auf alle Zuschauer beobachtet habe. „Es war“, so erzählt er, „am Beginn des dritten Aktes. In jeder Aufführung kündete eine tiefe Stille im Zuschauerraum das Herannahen dieses erschütternden Stückes an. Man sah die Gesichter erbleichen, man fühlte sich erbeben und man sah einander mit einer Art Schrecken an: es handelte sich hier nicht um Tränen, nicht um Klagen, sondern um ein gewisses Gefühl von herber, drückender Gewalt, die die Seele verdüsterte, das Herz preßte und das Blut erstarren ließ.“ Ich muß die Passage auch im Original zitieren; derlei Wirkungen sind in unseren Theatern so wenig bekannt, daß unsere Sprache kaum geübt ist, sie richtig zum Ausdruck zu bringen.

*L'anno quatordecimo del secolo presente nel Dramma che si representava in Ancona, v'era su'l principio dell' Attoterzo una riga di Recitativo non accompagnato da altri stromenti che dal Basso; per cui, tanto in noi professori, quanto negli ascoltanti, si destiva una tal e 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'effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano di sdegno); ma di un certo rigore e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò il Dramma, e sempre seguì l'effetto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo sdenzio, con cui l'Uditorio tutto si apparecchiava à goderne l'effetto.* [S. 403; Übers., S. 313]

### *III. Definition des Secco-Rezitativs im 18. Jahrhundert*

Das nur vom Generalbaß begleitete Rezitativ bezeichnen wir heute als *Recitative secco*, im 18. Jahrhundert hingegen wurde die Bezeichnung *secco* nicht als Fachbegriff benutzt. In der Regel wurde von dem *gewöhnlichen* bzw. dem *einfachen (simplen)* Rezitativ oder überhaupt nur von dem *Recitativ* gesprochen.

Friedrich Wilhelm Marpurg (1762):

§. 5. So lange also das Recitativ mit nichts weiterm als dem bloßen Generalbaß unterstützt wird, heißt es ein simples Recitativ. [...] Wenn man schlechtweg vom Recitativ redet, so versteht man allezeit das simple. [S. 256]

Erst im späten 18. Jahrhundert wird das einfache Rezitativ hauptsächlich von einzelnen Musikliebhabern eher abwertend als *secco* oder *trocken*<sup>2</sup> beschrieben. Durch Gottfried Weber (1831) wird der Begriff *Recitativo secco* zu dem für uns heute üblichen Fachausdruck:

Das blos mit einem bezifferten Basse, oder auch sonst blos einfach angeschlagenen Accorden begleitete wird *Recitativo semplice* oder auch *secco*, einfaches trockenes Rezitativ genannt, und in dessen Gegensätze heisst das mehr instrumentirte, in welchem auch wohl einzelne rhythmisch-melodische Zwischensätzen vorkommen *Recitativo stromentato*, *cogli stromenti*, oder *obligato*, (d. h. wo der Gesang mit obligaten Instrumentalsätzen begleitet wird,) – oder *Recitativo accompagnato*, Rezitativ mit Begleitung – zuweilen auch kurzweg *Accompagnamento*. [S. CLXXXI]<sup>3</sup>

Die folgende Auswahl wichtiger Definitionen des Secco-Rezitativs im 18. Jahrhundert zeigt, wie sich diese Gattung als eigene Form langsam etablierte und verwandelte.

Johann Gottfried Walther (1708) definiert noch sehr knapp:

*Recitativo, recitativamente (ital:) recitativement (gall:)* ist, wenn der Text ohne Wiederholung der Worte, auf erzählerische Art hergesungen wird. [S. 146; NA, S. 52]

Ihm folgt Johann David Heinichen (1711):

§.2 [...] Denn das *Recitativ* ist ein neuer und gantz *a parter Stylus*, welcher / weil er ohne dis meist ohne *Instrumenta* gehet / in allen zu sagen *Ex Lex* bleibt / indem er weder die ordentliche *Resolutiones*, noch die natürliche Ausschweiffung der *Tone*, weder *Tact* noch andere gewöhnliche *legalitäten* in acht nimmt: oder mit einen Worte: er ist gegen eine *legale Music* eben dasjenige / was eine ungebundene Rede gegen die gebundene und in gewisse *Metra* eingeschrenckte *Poësie* ist. [S. 214]

Friedrich Erhard Niedt (1717):

1. *STylus Recitativus* ist eine singende Redens=Art / so zwischen denen Arien in *Cantaten* / *Serenaten* / *Pastorellen* / *Operetten* und *Operen* / ingleichen jetziger Zeit in Kirchen=Sachen sehr gebraucht wird; und muß dieselbige eben also gesetzt

<sup>2</sup> Z. B.: Carl Friedrich Cramer (1785, 450): *das infame Recitaiv secco*, in: ders., Besprechung von Antonio Salieris (1750–1825) *Les Danaïdes* (1784). Vgl.: Claude V(ictor) Palisca, Artikel *Rezitativ* (1983), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Ordner III: M–R., 11. Auslieferung, Stuttgart, Winter 1983/84, (Übersetzung: Edith Ruf, S. 1–16), S. 13.

Auch bei Daniel Gottlob Türk (1787) kommt der abwertende Ausdruck *trocken* vor: *Die Rezitative sind ohnedies nicht bei allen Musikfreunden beliebt \*) [...] \*) Die Komponisten werden bey den lieben Rezitativen gar oft unrecht beurtheilt. Ich räume gern ein, daß viele blos erzählende (Rezitative) sehr trocken seyn können; aber alsdenn hat gemeiniglich der Dichter, wo nicht alle, doch die meiste Schuld; denn wer heist ihn trockene Erzählungen, langweilige Moralen, gelehrt Demonstrationen u. d. gl. in ein musikalisches Gedicht bringen, worin man blos für die Empfindung sorgen sollte! Wie kann aber der Tonsetzer, welche die Musik zum Texte schreibt, da Empfindungen hineinbringen, wo keine sind? [S. 166]*

<sup>3</sup> Zitiert nach: Claude V. Palisca, a. a. O., S. 13.

werden / als man natürlich spricht; und durchaus nicht gezwungen / oder mit ungleichen Fällen / bald hoch bald tief / springen.

2. Dieser *Styl* ist bey denen Alten nicht im Gebrauch gewesen / dahero er bis *dato* nur wenigen gefallen / und bey den meisten schlechte *Audienz* erhalten hat. Der Ursprung dessen ist wohl denen Italiänern zu dancken. Es ist anbey ein schwerer *Styl*, ehe man ihn recht gewohnt wird nach der reinen Mund=Art zu setzen.

3. Diejenigen / die viel Springen / Hüppen / *Passagen* / und Läuffe / oder was dergleichen närrische Possen mehr / einmischen / sind mehr vor Pickelhäringe als kluge *Componisten* / die die gesunde Vernunfft zu gebrauchen wissen / anzusehen. Ich sage mit Fleiß / daß man die gesunde Vernunfft dabey mit zu Rathe ziehen muß / weilen dieser *Stylus* mehr dem Reden als Singen ähnlich kommen muß; Und soll man in die Höhe oder Tieffe über eine *Sexte* nicht schreiten / weilen es sonst sehr gezwungen wird anzuhören seyn. [S. 47f.]

Johann Joseph Fux (1725):

Der *Styl* im Recitativ ist nicht anders, als eine musikalische Rede mit Noten ausgedruckt. Denn gleich wie ein Redner nach Beschaffenheit der Rede auch die Stimme ändert, daß solche bald starck, bald schwach ist, und sie bald erhöhet, bald erniedriget, um den Affect auszudrücken, den er sich vorgesetzt; Also muß es auch ein Componist nach Beschaffenheit des Textes machen. [Übers., S. 193]

Nach 17 Jahren meldet sich Johann David Heinichen (1728) noch einmal zu Wort:

§. 2. Es ist bekannt, daß das *Recitativ* keinen *regalirten ambitum modi* hat, wie alle andere *styli*, sondern es verwirfft seine *Tone* ganz ungleich, und gehet ohne Ordnung gleichsam in einen Augenblick, vor= und rückwerts in die allerentfernsten *Modos musicos*. Eben wegen dieser geschwinden Abwechselung wird auch vor dem *Recitativ* das *systema modi* selten mit  $\sharp\sharp$  und  $\flat\flat$  bezeichnet, sondern man setzt selbige meistentheils vor die *Noten*, wie in *praxi* täglich zu ersehen. Weil nun solchergestalt dieser *stylus* sich an keinen *ordinairen ambitum modi* bindet, so können uns auch die auf dergleichen *ambitum* gegründete *General-* und *Special-* Regeln, bey Erfindung der *Signaturen* des *Recitatives*, die aller wenigste Hülffe leisten, folgbar müssen wir auf nähere Mittel bedacht seyn. [S. 769]

Auch Johann Gottfried Walther (1732), in Anlehnung an Sebastien de Brossard (1705, 91f.), erklärt nun wesentlich ausführlicher als 1708:

*Recitativo*, oder abgekürzt, *Reco.* *Rec.* und *Ro.* (*ital.*) *Recitatif* (*gall.*) ist eine Sing=Art, welche eben so viel von der *Declamation* als von dem Gesange hat, gleich ob *declamirte* man singend, oder sänge *declamirend*: da man denn folglich mehr beflissen ist die *Affectus* zu *exprimiren*, als nach dem vorgeschriebenen *Tacte* zu singen. Diesem ungeachtet, schreibt man dennoch diese Gesang=Art im richtigen *Tacte* hin; gleichwie man aber Freyheit hat, die Noten der Geltung nach zu verändern, und selbige länger und kürzer zu machen; also ist nöthig, daß die recitirende Stimme über den G. B. geschrieben werde, daß der *Accompagnateur* dem *Recitanten* nachgeben könne. [S. 515]

Johann Mattheson (1737) zählt zehn *seltene Eigenschaften* eines guten *Recitativs* auf:<sup>4</sup>

1. Er will überall nicht gezwungen, sondern gantz natürlich seyn.
2. Der Nachdruck (*emphasis*) muß vortrefflich wol dabey in Acht genommen werden.
3. Der Affect muß nicht den geringsten Abbruch leiden.
4. Es muß alles so leicht und verständlich in die Ohren fallen, als ob es geredet würde.
5. Der Recitativ dringt weit schärfster auf die [Richtigkeit der] Einschnitte, als alle Arien: denn bey diesen siehet man bisweilen der angenehmen Melodie etwas nach.
6. Eigentlich gehören keine Melismata noch Wiederholungen im Recitativ zu Hause; ausser bey einigen gar sonderlichen und seltenen Fällen.
7. Der Accent ist keinen Augenblick ausser Acht zu lassen.
8. Die Cäsur des Tacts, ob dieser gleich selbst Feyerabend hat, muß dennoch im Schreiben ihre Richtigkeit haben.
9. Die eingeführte Schreib=Art muß, mit allen ihren bekannten Clausuln, bey behalten werden, und doch was [neues und] unbekanntes in der Abwechslung mit den Tonen darlegen. [Dieses ist der wichtigste Punct.]
10. Die ersinnlichste Veränderung in den Gängen und Ton=Arten [Fällen der Klänge] muß, [absonderlich im Baß,] gesucht werden; doch so, als kämen sie von ungefehr[, und ja nicht wieder den Sinn der Worte].

Kurtz, durch nichts verräth sich und seine Ungeschicklichkeit ein Componist mehr, als durch einen preshafften und hanebüchenen Recitativ[, sowol als seine Thorheit durch einen gar zu sehr gekünstelten]. Das ist eine offtbewährte Wahrheit. [S. 97f.]

Diese Definitionen betreffen die Gattung des italienischen Secco-Rezitativs, welche auch die anderen europäischen Nationen übernommen haben. Lediglich die Franzosen wählten einen anderen Weg. Diese versuchten, den Duktus der Sprache so genau wie möglich zu notieren, mußten aber dafür häufige Taktwechsel in Kauf nehmen.

Jean Jacques Rousseau (1768):

Die Italiener bedienen sich in ihren Récitatives ausschließlich des vierzeitigen Taktes; die Franzosen hingegen vermischen hier alle Taktarten. [S. 400f.; Übers., S. 310]

Über den Wert einer solchen Notation äußert sich Mattheson (1739) eher abfällig:

§. 84. Wenn die Fantzosen in ihrem Recit, auch sehr offt in den Airs, fast in jeder Zeile den Tact verändern, so nehmen sie sich damit zwar eine fast vergebliche Mühe, und könnten es mit wenigen Kosten den Welschen hierin nachthun, wenn

<sup>4</sup> Wichtige Ergänzungen oder Veränderungen von Johann Mattheson (1739, 214) zu diesem Text sind in Klammern wiedergegeben.

es ihre ungleiche Aussprache leiden wollte: maassen die Italiener nebst uns gar keinen abgemessenen Tact im singenden Recitativ beobachten; es wäre denn in einem gebundenen Satze. Inzwischen ist es fast einerley Ding, überall keine Zeitmaasse, oder alle Augenblick eine neue zu haben. [S. 146]

In der Mitte des 18. Jahrhunderts zeichnet sich ein Generationswechsel ab, verbunden mit einem Wandel der Ästhetik, hin zu mehr Schlichtheit.

Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 1. Die Recitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechselungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropft. Man suchte, ohne mehrentheils die geringste Ursache zu haben, in diesen harmonischen Seltenheiten eine besondere Schönheit, und man hatte die natürlichen Abwechslungen der Harmonie für zu platt zum Recitativ. Dank sey es dem vernünftigen Geschmacke, vermöge dessen man heute zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativen harmonische Sonderheiten anbringe. Der Accompagnist darf also bey der Auffertigung der Recitative von der jetzigen Art nicht so sehr mehr schwitzen, wie vordem. Indessen ist doch noch allhier eine genaue Bezifferung nöthig, wenn auch die Hauptstimme über dem Basse stehet. [S. 313]

Johann Peter Abraham Schulz (1794) stellt die Bedeutung und Eignung des Recitativs auch für die sehr lebhaften Leidenschaften heraus:

Niemand bilde sich ein, daß der Dichter nur die schwächesten und gleichgültigsten Stellen seines Werks dem Recitativ vorbehalte, den stärksten Ausbruch der Leidenschaften aber in Arien, oder andern Gesängen anbringe. Denn oft geschieht das Gegentheil, und muß natürlicher Weise geschehen. Die sehr lebhaften Leidenschaften, Zorn, Verzweiflung, Schmerz, auch Freude und Bewunderung, können, wenn sie auf einen hohen Grad gestiegen sind, selten in Arien natürlich ausgedrückt werden. Denn der Ausdruck solcher Leidenschaften wird alsdenn insgemein ungleich und abgebrochen, welches schlechterdings dem fließenden Wesen des ordentlichen Gesanges zuwider ist. [S. 6]

und beschreibt im Folgenden ausführlich die fünfzehn *Eigenschaften eines vollkommenen Recitatives*, die ein Tonsetzer beachten soll:

1. Das Recitativ hat keinen gleichförmigen melodischen Rhythmus, sondern beobachtet blos die Einschnitte und Abschnitte des Textes, ohne sich um das melodische Ebenmaß derselben zu bekümmern. In Deutschland und in Italien wird es immer in 4 Viertel Takt gesetzt. [...]

2. Es hat keinen Hauptton, noch die regelmäßige Modulation der ordentlichen Tonstüke; noch muß es, wie diese, wieder im Hauptton schließen; sondern der Tonsetzer giebt jedem folgenden Redesatz, der einen andern Ton erfordert, seinen Ton, er stehe mit dem vorhergehenden in Verwandtschaft, oder nicht; er bekümmert sich nicht darum, wie lang oder kurz dieser Ton daure, sondern richtet sich darin lediglich nach dem Dichter. Schnelle Abweichungen in andere Töne haben besonders da statt, wo ein in ruhigem oder gar fröhlichem Ton redender plötzlich durch einen, der in heftiger Leidenschaft ist, unterbrochen wird, welches in Opern oft geschieht.

3. Weil das Recitativ nicht eigentlich gesungen, sondern nur mit musicalischen Tönen declamirt wird, so muß es keine melismatische Verzierungen haben.

4. Jede Sylbe des Textes muß durch einen einzigen Ton ausgedrückt werden: wenigstens muß, wenn irgend noch ein anderer zu besserm Ausdruck daran geschleift wird, dieses so geschehen, daß die deutliche Aussprache der Sylbe dadurch nicht leidet.

5. Alle grammatische Accente müssen dem Sylbenmaaße des Dichters zufolge auf gute, die Sylben ohne Accente auf die schlechten Takttheile fallen.

6. Die Bewegung muß mit dem besten Vortrag übereinkommen; so daß die Worte, auf denen man im Lesen sich gern etwas verweilet, mit langen, die Stellen aber, über die man im Lesen vegeilet, mit geschwinden Noten besetzt werden.

7. Eben so muß das Steigen und Fallen der Stimme sich nach zunehmenden, oder abnehmenden Empfindung richten, sowol auf einzelnen Sylben, als auf einer Folge von mehrern Sylben.

8. Pausen sollen nirgend gesetzt werden, als wo im Text wirkliche Einschnitte, oder Abschnitte der Sätze vorkommen.

9. Bey dem völligen Schluß einer Tonart, auf welche eine andere ganz abstechende kommt, soll die Recitativstimme, wo nicht schon die Periode der Rede die Cadenz fordert, auch keine machen. Das Recitativ kann die Cadenz; wenn die Oberstimme bereits schweigt, dem Baß überlassen.

10. Die besondern Arten der Cadenzen, wodurch Fragen, heftige Ausrufungen, streng befehlende Sätze sich auszeichnen, müssen eben nicht auf die letzten Sylben des Satzes, sondern gerade auf das Hauptwort, auf dessen Sinn diese Figuren der Rede beruhen, gemacht werden.

11. Die Harmonie soll sich genau nach dem Ausdruck des Textes richten, leicht und consonirend bey gesetztem und fröhlichem; klagend und zärtlich dissonirend bey traurigem und zärtlichem Inhalt; beunruhigend und schneidend dissonirend bey sehr finsterem, bey heftigem und stürmischem Ausdruck seyn. Doch versteht es sich von selbst, daß auch die widrigsten Dissonanzen, nach den Regeln der Harmonie sich müssen vertheidigen lassen. Besonders ist hier auf die Mannichfaltigkeit der harmonischen Cadenzen, wodurch man in andere Töne geht, Rüksicht zu nehmen; weil diese das meiste zum Ausdruck beytragen.

12. Auch das Piano und Forte mit ihren Schattirungen sollen nach Inhalt des Textes wol beobachtet werden.

13. Zärtliche, besonders sanft klagende und traurige Sätze, auch sehr feyerlich pathetische, die durch einen oder mehrere Redesätze in gleichem Ton der Declamation fortgehen, müssen sowol der Abwechslung halber, als weil es sich da sonst gut schiket, Arioso gesetzt werden.

14. Als eine Schattirung zwischen dem ungleichen gemeinen recitativischen Gang, und dem Arioso, kann man, wo es sich wegen des eine Zeitlang anhaltenden gleichförmigen Ganges der Declamation schiket, dem recitirenden Sänger die genau taktmäßige Bewegung vorschreiben.

15. Endlich wird an Stellen, wo die Rede voll Affekt, aber sehr abgebrochen, und mit einzelnen Worten, ohne ordentliche Redesätze fortrückt, das sogenannte Accompagnement angebracht, da die Instrumente währendem Pausiren des Redenden die Empfindung schildern. [S. 8f.]

Daß ein Kantatenrezitativ auch dazu geeignet sei, um genügend Vorbereitungszeit für die folgende Arie zu geben, schreibt Johann Christoph Gottsched (1760):

Recitativ, ist in einer Cantate dasjenige Stück, das mehr geredet, als gesungen, auch fast von keinem Instrumente begleitet wird: damit sich Sänger und Spielleute indessen, zu der nächst folgenden künstlichen Aria desto besser vorbereiten können. [Sp. 1375]

Daniel Gottlob Türk (1787) betont die Notwendigkeit des Secco-Rezitativs für die Gesamtdramaturgie eines Werkes:

In einer andern Absicht scheinen mir die Rezitative ohne Begleitung für das Ganze wichtig und nothwendig zu seyn. Nothwendig in sofern der Gang einer Handlung erzählt werden soll; welches in der Arie  $\notin$ . entweder gar nicht, oder sehr langweilig geschehen könnte; für das Ganze wichtig, weil die Arie, das Chor  $\notin$ . durch ein vorhergegangenes Rezitativ weit mehr gehoben wird, als wenn eine ununterbrochene Reihe von Arien oder Chören  $\notin$ . auf einander folgte. [S. 167]

#### IV. Hinweise zur Gesangspraxis

Um zu verstehen, welche Ausdrucks- und Affektzusammenhänge ein Komponist beabsichtigte, gilt es, seine musikalische „Sprache“ zu erkennen und „hinter den Noten“ lesen zu lernen. Viele Rückschlüsse lassen sich aus dem Textinhalt, den benutzten Figuren, aus dem Rhythmus, der Harmonik, den Intervallbeziehungen<sup>5</sup> und auch aus der Plazierung der Begleitakkorde ziehen.<sup>6</sup>

##### 1. Quellen für das Singen ohne Beobachtung des Taktes in Secco-Rezitiven

Schon 1623 beschreibt Heinrich Schütz die für deutsche Musiker noch neue, italienisch orientierte Art des singenden Sprechens bzw. Rezitierens:

3. Der Evangelist nimpt seine partey für sich, vnd recitiret dieselbe ohne einigen tact, wie es ihm bequem deuchtet, hinweg, hält auch nicht lenger auff einer Sylben, als man sonst in gemeinen langsamen vnd verständlichen Reden zu thun pfleget. [S. 70]

Im 18. Jahrhundert verdichten sich die Quellenaussagen über das inzwischen in seiner Form selbständig ausgeprägte Rezitativ. Im Gegensatz zur

<sup>5</sup> Eine beachtenswerte Charakteristik der Intervalle *im Steigen* wie *im Fallen* mit Rücksicht auf die enharmonischen Zusammenhänge bietet Johann Sebastian Bachs Schüler Johann Philipp Kirnberger (1776, 103f.).

<sup>6</sup> Sehr interessant in diesem Zusammenhang ist die Arbeit von Alexander Weimann, *Die Secco-Rezitative in Bachs Matthäuspassion: Musikalischer Bau und Sprachvertonung*, Hausarbeit zur Erlangung des Magister-Grades an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 1993.

Arie galt im reinen Secco-Rezitativ die absolute Priorität des Wortes vor der Musik. Der Sänger sollte dem freien Sprechrhythmus folgen, solange im Generalbaß keine regelmäßiger rhythmische Bewegung auftauchte. Denn bei solchen Stellen, wie auch bei ariosen Einschüben, hatte sich der Sänger so genau wie nötig an die Taktbewegung zu binden und sich nach der Begleitung zu richten. Johann David Heinichen (1711), bereits in Kap.III. zitiert, erlebte das Rezitativ noch als ganz neuen Stil. In der Abfolge der Quellen kann man beobachten, wie wichtig es den Autoren erschien, immer wieder auf diese besondere Art des Singens hinzuweisen.

Johann Mattheson (1713):

§. 32. *Recitativ* ist eine Art zu singen / die einer *Declamation*, öffentlichen Rede oder Erzählung fast so ähnlich ist / als einem Gesange / wobey man folglich mehr *Regard* vor die zu *exprimirende Passiones* hat / als vor die *reguliere Observanz* der *Mensur*: Gleichwohl hindert ein solches nicht, die *Noten* in einen richtigen *Tact* zu bringen; allein weil man sich die Freyheit vorbehält / selbige *Noten*, nach Erfordern der Umstände und Sachen an sich selbst / lang oder kurtz zu machen / so ist nothwendig / daß der *Bass*, so ein *Recitativ accompagniren* soll / allezeit in *Partitura* oder / wie die Künstler reden, in *Diagramma* (wo alle Partien unter einander geschrieben stehen) dabey befindlich sey / damit dem Sänger nachgegeben werden könne. [...] [S. 180f.]<sup>7</sup>

Sehr markant und bildhaft fordert Friedrich Erhard Niedt (1717) Verständlichkeit des Textes und eine deutliche Deklamation:

17. An die Herren Sänger hätte auch wohl etwas sehr nöthiges und nützliches zu erinnern / wenn sie sich nur nicht erzürnen wollten; zwar mit denen / so die Frantzösische Lufft / und die Bolognesischen Würste gerochen / habe ich im geringsten nichts zu thun / denn sie haben ohne das der Kunst schon vorlängst den Kopff abgebissen / darum will ich mich lieber bey meine Teutsch=gebliebene Lands=Leute halten / denn die lassen noch mit sich reden / und ihnen vertraulich sagen: daß / wenn in der Kirchen / oder bey Tafel=Musiquen ein *Recitativ* vorkommet / und gesungen werden soll / der Sänger etwas langsam / deutlich und rein singen / auch das Maul wohl wolle aufthun / damit man den *Text* recht verstehen kan / und nicht die Wörter kauen / oder sich anstellen / als hätte er das Maul mit heißer Grütze verbranndt / wie mancher weder teutsch= noch welscher Blendling thut / und gethan hat. [S. 59]

Georg Philipp Telemann (1725):

Beym *Recitatif* ist zu erinnern, daß es nicht nach einem gleichen *Tacte*, sondern, nach dem Inhalte der Poesie, bald langsamer, bald geschwinder, gesungen werden müsse. Hiernächst haben die Sänger in acht zu nemen, daß sie nicht allemal so singen, wie die Noten da stehen, sondern sich hin und wieder eines so genannten *Accents*<sup>8</sup> bedienen. [S. 132f.]

<sup>7</sup> Fast identisch übernommen in: *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon* (1749, 315f.).

<sup>8</sup> Mit *Accent* meint Telemann *Appoggiatura*.

David Kellner (1737):

Anlangend die Music / so muß ein *General-Bassiste* wissen

1. Daß sich der *Vocaliste* niemahls an den Takt binde, sondern seine Freyheit brauche / dannenhero die Singe=Stimme allemahl über den *General-Bass* geschrieben zu seyn pfleget, damit der *Accompagniste* sich darnach richten und nachgeben könne. [S. 19]

Johann Mattheson (1739):

§. 22. Diese Art zu singen hat, wie bekannt, die Freiheit, daß sie sich ziemlich nach der gemeinen Ausrede rechtet, und mit allerhand Ton=Arten ungebunden spielt, darin herum wandert, anfängt oder schliesset, wie und wo sichs am besten schickt. Der Recitativ hat wol einen Tact; braucht ihn aber nicht: d. i. der Sänger darff sich nicht daran binden. [S. 213]

Georg Joachim Joseph Hahn (1751):

Einen *Recitativ* zu begleiten erfordert eine gantz besondere Wissenschaft. Es wird allzeit die Sing=Stimme über den *Bass* geschrieben, um dem Singenden nachzugeben, weilen keine ordentliche und richtige Zeitmaas im Abspielen gehalten wird. [S. 57]

Johann Joachim Quantz (1752):

59. §. [...] In einem italiänischen Recitativ, bindet sich der Sänger nicht allemal an das Zeitmaß, sondern hat die Freyheit, das was er vortragen soll, nach eigenem Gutbefinden, und nachdem es die Worte erfordern, langsam oder geschwind auszudrücken. [S. 272]

Carl Philipp Emanuel Bach (1753):

§. 15. Man siehet wenigstens aus den Recitativen mit einer Begleitung, daß das Tempo und die Tackt=Arten offt verändert werden müssen, um viele Affeckten kurtz hinter einander zu erregen und zu stillen. Der Tackt ist alsdenn offt bloß der Schreib=Art wegen vorgezeichnet, ohne daß man hieran gebunden ist. [S. 124]

Christian Gottfried Krause (1753):

Ein italienisches Recitativ kan man daher auch nicht eigentlich Musik nennen, um so weniger, da es nicht einmahl nach den Tacte gesungen wird. [S. 10]

Das italiänische Recitativ kann ganz wohl so eingerichtet, und gesungen werden, daß es gegen die Arien nicht zu wenig Feuer hat. [S. 406]

Johann Friedrich Agricola (1757):

Was der Verfasser [Pier Francesco Tosi, 1723] oben vom Kirchen-Recitativ saget, daß es nicht nach dem Tact gesungen werde; das haben alle drey Arten mit einander gemein. Man muß sich dabey mehr nach der Länge und Kürze welche die Sylben in der gemeinen Rede haben, als nach der Geltung richten, in welcher jede Note des Recitativs geschrieben ist. Zwar müssen diese Noten auch schon von dem Componisten der Quantität der Sylben gemäß eingerichtet seyn: doch giebt es Fälle, wo man die Noten bald länger bald kürzer hält, als ihre vorgesriebene Geltung erfordert. Absonderlich klingt es abgeschmackt, wenn etliche deutsche Chorsänger drey Sechzehnteltheile nach einer kurzen Pause, dergleichen sehr oft im Recitative auf-

stoßen, so ängstlich und geschwind herpoltern, daß niemand daraus eine Nachahmung der gemeinen Rede, welche doch das Recitativ mehr als die Arien seyn soll, erkennen wird. [S. 153]

Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 2. Die übrigen Recitative werden nach ihrem Inhalte bald langsam, bald hurtig, ohne Rücksicht auf den Tact, abgesungen, ob sie schon bey der Schreibart in den Takt eingetheilet werden. [S. 314]

Johann Adam Hiller (1780):

§. 12. Eine eigene Betrachtung unter der einstimmigen Singstücken fordert das Recitativ, das sowohl in der Kirche, als auf dem Theater und in der Kammer vor kommt; und das man in das einfache und begleitete theilt. [...] Auf dem Theater wird das Recitativ am geschwindesten gesungen, weil es da die Stelle der gemeinen Rede vertritt. Das Kammer-Recitativ erforderte sonst, da die Kammer-Cantaten noch Mode waren, eine besondere Kunst im Vortrage. Nicht ausschweifende Manieren und Verzierungen waren es, wodurch der Sänger dasselbe verschönerte; sondern die lebhafteste Theilnehmung an Worten, die insgemein der Ausdruck der stärksten Empfindungen des Herzens waren, brachte eine eigene Art des Vortrags hervor, nach welcher der Sänger alles das tief zu empfinden schien, was er sagte. Das Kirchen-Recitativ ist bis jetzt noch im Besitz eines solchen Vortrags. Es fordert durchgängig eine edle Ernsthaftigkeit, und neben seinem überhaupt langsamern Gange hin und wieder eine längere Aushaltung auf gewissen Tönen, so wie bey andern wieder kräftige Vorschläge. Daß überall das Recitativ ohne Beobachtung des Tacts [...] gesungen werde, ist bekannt. [S. 99f.]

Johann Samuel Petri (1782):

Desgleichen muß er [der Organist] sich in Recitativen nicht blos nach dem Takte richten, sondern vornehmlich nach dem Sänger, welcher sich, um seinem Vortrage eine Gestalt zu geben, unmöglich an einen ganz genauen Takt binden kan. [S. 171]

Christian Friedrich Daniel Schubart (1784):

Recitativ. Musikalische Declamation oder Rede. [...] Man muss den Rhythmus vollkommen inne haben, die Prosodie der Sprache auf das genaueste verstehen; die Höhe, die Tiefe, das Steigen und den Fall der Rede scharf bemerken. Jedes Comma, Colon, Punctum, Fragzeichen, jede Exclamation, jeden Gedanken- und Erwartungsstrich, mit einem Wort, jedes Unterscheidungszeichen der Rede mit der strengsten Gewissenhaftigkeit beobachten. Das Recitativ ist daher äusserst schwer, erfordert langes Studium und Uebung, und man bemerkt in den neumodischen Stücken die kläglichsten Versündigungen wider die Regel des Recitativs. Die alten Tonsetzer übertreffen hierin die neuern meistens. – Die musikalische Declamation unterscheidet sich durch äusserst feine Nüancen von dem Recitativ; dieses ist gebundenen er, die Declamation aber freyer. [S. 359f.]

Daniel Gottlob Türk (1787):

Da die Rezitative nie nach Takt gesungen werden sollen, wenn nicht *a tempo* dabey steht, [...] [S. 172]

Georg Friedrich Wolf (1789):

§. 2. Das erste was beim Recitative zu beobachten, ist: das kein genaues Zeitmaas oder Takt darin herscht; denn der Takt wird nur so lange beobachtet, als melodische Figuren im Akkompagnemente vorkommen. Der Sänger singt seine Töne bald langsam, bald geschwinder, verweilt auf dieser Note, von jener geht er schnell fort u. s. w. In allen diesen Fällen muss der Begleiter dem Sänger zu Hilfe kommen, und ihn unterstützen. [S. 71]

Heinrich Christoph Koch (1793):

Von dem eigentlichen Gesange hingegen unterscheidet sich das Recitativ durch folgende Kennzeichen. Erstlich ist es an keine bestimmt Bewegung des Tactes gebunden. Nur bey denjenigen Silben pflegt man sich etwas länger zu verweilen, die auch in der Deklamation hervorstechend seyn müssen; die übrigen werden gleich kurz abgefertigt, sie mögen mit Viertel- Achtel- oder Sechzehntheilnoten bezeichnet seyn. Die Einkleidung des Recitativs in den Tact geschieht hauptsächlich nur deswegen, damit theils die größern und kleinern Ruhepunkte des Geistes, wodurch die Poesie verständlich wird, theils aber auch diejenigen Silben, die mehr Nachdruck als die übrigen erhalten sollen, dem richtigen Ausdrucke gemäß vor gestellet werden können. [S. 234f.]

Heinrich Christoph Koch (1802):

Kurz, das Recitativ wird in Rücksicht auf die Zeitdauer der einzelnen Sylben eben so vorgetragen, wie eine Rede. \*)

In einer Fußnote bestätigt Koch auch dem entgegengesetzte, jedoch von ihm selbst abgelehnte Gewohnheiten:

\*) In einigen Gegenden Deutschlands haben die Cantoren und Schullehrer auf dem Lande die Gewohnheit, bey ihren aufzuführenden Kirchenmusiken das Recitativ in einem abgemessenen Zeitmaaße vorzutragen, und es auf diese Art ihre Singschüler zu lehren; dadurch bekommt es eine seiner Natur ganz zuwiderlaufende Modifikation, und viele Stellen desselben erhalten dadurch eine außerordentliche Härte, und klingen äußerst widersinnig. [Sp. 1232]

Georg Simon Löhlein (1804):

Bei dem ersten (gewöhnlichen) Recitativ wird der Takt nicht genau beobachtet, sondern der Sänger trägt die Worte, je nachdem der Inhalt und dessen Ausdruck es erfordern, bald langsam, bald geschwinder vor. [S. 368]

## 2. Quellen für das taktmäßigere Singen in Accompagnato-Rezitativen

In den Accompagnato-Rezitativen wurde dem Sänger nach Möglichkeit eine gewisse Taktfreiheit bei langgehaltenen Begleittönen der Streicher zugestanden, er sollte *die Sclaverey des Tacts* so geschickt wie möglich *verstecken*. Bei rhythmisch bewegten und ariosen Begleitpassagen durfte sich der Sänger hingegen keine eigenen Freiheiten erlauben.

Johann Mattheson (1739):

§. 22. [...] Wenn es aber ein Accompagnement, eine Begleitung mit verschiedenen Instrumenten ist, so hat man zwar, um die Spielende[n] im Gleichgewicht zu halten, noch etwas mehr Achtung für die Zeitmaasse als sonst; jedoch muß solches im Singen kaum gemercket werden. [S. 213]

Johann Adolph Scheibe (1745):

Der Sänger soll aber auch ein solches Recitativ mit mehrerer Ernsthaftigkeit und langsamer aussprechen: dahero muß er sich auch schon mehr nach dem Takte richten, als in der vorigen Gattung des Recitativs. Am meisten aber wird diese Art des Recitativs in der Kirche gebrauchet. Und gewiß, sie ist geschickter, die Andacht zu erwecken und zu vermehren, als wenn das Recitativ frey und ohne einige Begleitung gesungen wird. Sie röhret auch mehr, und dringt also stärker ins Herz. Da auch die Worte langsamer gesungen und folglich deutlicher ausgesprochen werden: so werden sie auch in der Kirche besser zu verstehen seyn. Und endlich, so habe ich aus der Erfahrung befunden, daß keine Art des Recitativs die Erbauung mehr befördert, als diese, und folglich auch am wenigsten anstößig seyn kann. [S. 747f.]

Kurtzgefaßtes Musikalisches Lexicon (1749):

*Arioso* oder *Obligato*, ist ein Satz im *Recitativ*, bißweilen in der Mitte, bisweilen am Ende wie es etwan die nachdrücklichsten Worte erfordern, die wie eine Arie, nach dem Takte gesungen zu werden pfleget. [S. 45]

Johann Joachim Quantz (1752):

59. §. [...] Besteht aber das Accompagnement aus Noten, die in das Zeitmaß eingetheilet werden müssen: so ist hingegen der Sänger verbunden, sich nach den begleitenden Stimmen zu richten. [S. 272]

Johann Friedrich Agricola (1757):

Die kurzen Sätze zwar, welche die Instrumente zwischen dem accompagnireten Recitativ spielen, müssen nach dem Tacte ausgeführt werden. Doch ist der Sänger in seiner Stimme hieran nicht gebunden, sondern muß nur die kurzen Sätze auswarten, wenn er nicht schon unter denselben eintreten soll; so wie hingegen die Instrumentalisten wieder auf ihn warten müssen. Wenn aber, wie zuweilen geschieht, ariose, oder andere Sätze im Recitative vorkommen, welche nicht anders als nach dem Tacte ausgeführt werden können und sollen; wie solches der Componist gemeiniglich durch die Wörter: *a tempo*, oder nach dem Tacte anzuzeigen pflegt: so ist auch der Sänger, er mag auswendig oder vom Blatte singen, verbunden, solchen genau zu beobachten. [S. 153]

Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 2. Gewisse Recitative, wobey der Baß, oder die übrigen darzu gesetzten Instrumente entweder ein gewisses Subject, oder eine solche Bewegung in Noten haben, welche beständig fortdauret, ohne sich an die Absätze der Singstimme zu kehren, müssen wegen der guten Ordnung strenge nach der Eintheilung des Tactes ausgeführt werden. [S. 314]

Friedrich Wilhelm Marpurg (1762):

§. 5. Das Aushalten [mit leise aushaltenden Accorden] geschicht nach dem Gehöre; die kurzen Sätze aber, sie mögen ausgebildet werden, wie sie wollen, sind allezeit dem Tact unterworfen, obgleich der Sänger seine Freiheit im Recitiren gewissermaßen behält. Es kommt bey dieser Sache, da gleichwohl manchesmahl der Sänger mitten unter dem Singen eintreten muß, und sich eine Art von Arioso, wo nicht ganz doch zum Theil meldet, darauf an, daß, so wie in jeder Art des Recitativs, also allhier vorzüglich Sänger und Spieler, ein jeder außer seiner Partie, die Partie des andern vor Augen habe, damit sich einer nach dem andern richten könne. [S. 256]

Johann Adam Hiller (1780):

§. 12. [...] 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 Sclaverey des Tacts soviel zu verstecken suchen, als er kann. [S. 100]

Carl Ludwig Junker (1782):

Vorzüglich kann hier [im begleiteten, ausgeführten Recitativ] der Sänger, nach Angabe der besondern Schattirung einer Leidenschaft, die Zeitfolge abändern; immer vorausgesetzt, daß er Kunstgefühl genug habe, sie richtig und korrekt abändern zu können.

Diese Forderung des Sängers wird man um so gegründeter, und der Sache selbst entsprechender finden, wenn man überdieß, die so reiche, so mannigfalte Gruppierung, theils entgegengesetzter, theils verwandter Empfindungen bedenkt, die im begleiteten Recitativ vorkommen.

Und in diesem Fall, kann das Nachgeben selbst, nicht mit der kleinsten schlimmen Folge, für die Tactverwirrung, verbunden seyn. [S. 40f.]

Daniel Gottlob Türk (1787):

Da die Rezitative nie nach dem Takt gesungen werden sollen, wenn nicht *a tempo* dabey steht, oder die Instrumente einen gewissen Satz in einer vorgeschriebenen Bewegung begleiten: so muß der Organist auch aus diesem Grunde die Singstimme über seinem Basse stehen haben, wenn er nicht aus der Partitur spielt; denn wie soll er sonst dem Sänger, welcher völlige Freyheit haben muß, dem Inhalte des Textes gemäß, bald langsam, bald geschwinder zu deklamiren, Note für Note folgen? [S. 172]

Georg Friedrich Wolf (1789):

§. 6. Das Akkompagnement hat mit dem Recitativ alles gemein, nur daß so lange der Takt beobachtet werden muß, so lange die Instrumente theils den Sänger während dem Gesange begleiten oder auch durch Vor- Zwischen- und Nachspiele seinen Vortrag verstärken. [S. 73]

Johann Christian Bertram Kessel (1791):

Ist das Recitativ mit Begleitung anderer Instrumente, so muß er [der Sänger], so lange diese mitspielen, sich genau an den Takt halten. [S. 61]

Johann Adam Hiller (1792):

§. 68. Die begleiteten Recitative gehen wieder in der Art der Begleitung sehr von einander ab. Die Instrumente bleiben entweder auf langen Noten, zwey, drey und mehr Tacte hindurch, schwach aushaltend stehen; oder sie schlagen blos bey den Einschnitten ein Paar Noten an; bisweilen unterbrechen sie auch den Sänger auf längere Zeit, und tragen einen eigenen melodischen Satz vor. Ob nun gleich dies alles im Viervierteltakte zu Papiere gebracht wird: so braucht sich doch der Sänger an die ihm vorgeschriebenen Viertel, Achtel und Sechzehntel nicht zu kehren. Er kann alle Noten fast in gleicher Bewegung singen, und nur über den langen Sylben den Ton ein wenig verlängern, die in der Rede einen höhern Accent fordern. Bisweilen zwar kommen Stellen vor, die, der Begleitung wegen, nicht anders als tactmäßig gesungen werden können; dies sollte aber allemal über den Noten des Sängers mit dem Worte *a tempo* (im Takte) angedeutet werden, oder dieser muß es aus dem darunter stehenden Baßnoten gewahr werden. [S. 70]

Georg Simon Löhlein (1804):

Die Begleitung des Recitativs mit mehreren Instrumenten, oder des sogenannten Accompagnements unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Recitativ bloß dadurch, daß bey ersterm der Takt mehr beobachtet wird, wenn nämlich die begleitenden Instrumente entweder eine gewisse, das ganze Stück durchgeführte Figur, oder mit *a Tempo* oder *Arioso* bezeichnete Stellen auszuführen haben, als welche genau nach dem Takte vorgetragen werden. Haben aber die Instrumente bloß lange aushaltende Noten, so ist der Vortrag des Sängers auch hier nicht an den Takt gebunden, und die Begleitenden müssen sich nach ihm richten. In diesem Falle ist es öfters, besonders bey langsamem Recitativen, von guter Wirkung, wenn der Klavierist die liegende Harmonie, bey einer kleinen Ruhe, etwas langsam gebrochen wiederholt. [S. 369]<sup>9</sup>

#### V. Johann Sebastian Bachs *Johannes- und Matthäus-Passion*

Die beiden vollständig überlieferten Passionen Johann Sebastian Bachs beinhalten umfangreiches Anschauungsmaterial für die am häufigsten auftretenden Fragen zur angemessenen Begleitung der Secco-Rezitative und zur Problematik der derzeitigen Editionspraxis. In beiden überkommenen Partituren<sup>10</sup> sind alle Begleitnoten in langer Notation geschrieben, in der Regel so lang, bis eine neue Baßnote eintritt. Selbstverständlich sind Bachs Partituren normalerweise unbeziffert, im Gegensatz zu den Continuostimmen für Tasteninstrumente.

Die Continuospiele der Johannes-Passion hatten in den (durch viele Fassungen mehrfach überarbeiteten) Stimmen nur die Stichnoten des jeweiligen Sängers und die Baßtöne der Continuopartie in durchgehend langer Notation vor Augen, ohne die dazugehörigen Texte, allerdings mit dem

<sup>9</sup> Es folgen 4 Seiten Notenbeispiele aus Grauns *Tod Jesu*. [S. 369–372]

<sup>10</sup> Johannes-Passion: teilautograph. / Matthäus-Passion: autograph; außerdem existiert eine Frühfassung in der Abschrift von Johann Christoph Altnikol.

jeweiligen Hinweis, welche Person gerade singt. Es kommen keine in die Secco-Rezitative eingeschobenen Accompagnati vor. Die Continuostimmen geben auch keinen Hinweis auf eine andere Spielweise bei den Jesusworten oder Bibelzitaten. Lediglich an einer Stelle taucht in einer Continuostimme<sup>11</sup> die Bezeichnung *adagio* auf<sup>12</sup>, die wohl sagen will: Ab hier beginnt eine ariose Stelle und du sollst *tenuto* spielen! Schon allein diese Anweisung *adagio* sollte zumindest nachdenklich stimmen, daß Bach nicht überall ein Aushalten der Baßtöne beabsichtigte. Alle anderen Stellen in den Secco-Rezitativen der Johannes-Passion, die in der Neuen Bach-Ausgabe mit *adagio* versehen sind<sup>13</sup>, kommen in Bachs Continuostimmen überhaupt nicht vor, denn sie gelten nur für den Sänger. Sie beziehen sich auf Bibelzitate und wollen ihm sagen, daß er die rezitativische Gesangsart im Sinne einer direkten Erzählung aufgeben und das Zitat aus dem Alten Testament mehr im Takt und etwas getragen vortragen soll, um den Bericht vom Zitat zu trennen. Die direkt darauf folgende Anweisung *recitativo* hebt diese Gesangsweise wieder auf. Die Neue Bach-Ausgabe hingegen läßt weder in der Partitur noch in den dazu erhältlichen Continuostimmen erkennen, für wen diese Adagio-Bezeichnungen gelten, sie setzt *adagio* quasi als allgemeine Überschrift über den Takt. Dies ist eine nicht zu akzeptierende Editionsweise, weil sie dem Musiker den Sinn und die Gültigkeit dieser Anweisung nicht erkennbar macht. Entsprechend häufig verlangen daher auch Dirigenten irrtümlicherweise bei all diesen Adagio-Stellen eine ausgehaltene Spielweise im Continuo. Daß allein die Jesusworte ausgehalten aufgeführt werden sollten, ist schon von Bachs Schreibweise her auszuschließen, da er die Plazierung der Baßtöne überhaupt nicht synchron mit dem Eintritt der Jesusworte verbindet.

In den überlieferten Continuostimmen des 1. Chores der Matthäus-Passion<sup>14</sup> sind die Secco-Rezitative mit den in sie eingeschlossenen Jesusworten (Streicher-Accompagnati) lediglich mit den dazugehörigen Baßnoten angegeben; die Gesangspartien erscheinen in den Continuostimmen weder als Text noch in Stichnoten. Die Begleitnoten zu der Partie des Evangelisten<sup>15</sup>, sowie zu den anderen handelnden Personen<sup>16</sup>, sind schematisch als

<sup>11</sup> Stimme B 21 IV, s. NBA II/4, *Kritischer Bericht*, hg. von Arthur Mendel, Leipzig 1974, S. 206.

<sup>12</sup> Nr. 12c (Zählung nach NBA), Takt 33 auf der Zählzeit 1 zu dem Text [und ging hin-]aus und weinete bitterlich.

<sup>13</sup> Nr. 25a, Takt 8f. / Nr. 27c, Takt 66 Ende bis 69 / Nr. 36, Takt 25 Ende bis 26 und 28f.

<sup>14</sup> 2 Stimmen *Continuo*, unbeziffert. / 2 Stimmen *Organo*, beziffert und um einen Ganzton tiefer transponiert.

<sup>15</sup> Mit dem Kürzel *Evang.* oder *Evan.* kenntlich gemacht.

<sup>16</sup> *Pilatus, Judas, Petrus, Pontifex 1, 2, Ancilla 1, 2 und Uxor Pilati.*

Viertel notiert<sup>17</sup>, die Zwischenräume mit Pausen versehen. Die Begleitnoten zu den Jesusworten<sup>18</sup> sind mit großen Notenwerten ohne Pausen geschrieben.

Alfred Dürr gibt dazu in seiner Edition der Neuen Bach-Ausgabe (1972) folgende Erklärung:<sup>19</sup>

Die Continuobegleitung der Evangelistenpartie schreibt Bach noch in seiner Reinschriftpartitur der späteren Fassung in langen Haltetonen<sup>20</sup>: [...] Erst beim Ausschreiben der Stimmen notiert er den Continuopart so, wie er im vorliegenden Bande wiedergegeben ist, offenbar um die Begleitung des Evangelisten noch wirkungsvoller von der Jesusbegleitung in gehaltenen Streicherakkorden zu unterscheiden.

Dies ist eine wohl zu revidierende Meinung, zumal sie Bach eine beachtliche konzeptionelle Schwäche unterstellt. Ist es vorstellbar, daß ein Komponist von solchen Graden einen derart wichtigen Anteil an der inneren Dramaturgie des Werkes noch beim Schreiben der Partitur außer Acht gelassen hätte? Hätte er zu diesem Zeitpunkt noch keine Interpretation mit kurzausgeführten Rezitativen gekannt? Gibt es wesensmäßige Unterschiede in den Secco-Rezitativen beider Werke, die dazu Anlaß gäben, die Rezitative in der Johannes- und Matthäus-Passion auf verschiedene Weise auszuführen? Doch wohl nur im Hinblick auf die Jesusworte: Der johannäische Christus ist in direkter Rede und Gegenrede in das Secco-Geschehen eingebunden, während der Christus der Matthäus-Passion eine klangliche Aura durch ein Accompagnato von geheimnisvoll leisen Streicherklängen in Tenutospielweise erhält.<sup>21</sup> Der Grund für diese Notationsunterschiede

<sup>17</sup> Ausnahmen als längere Notation (Zählung nach NBA II,5): Viele längere Schlußtöne / halbe Note unter dem Text *krähen wird*, in Nr. 38c, Takt 29 / die ariose Figur in Nr. 21, Takt 2 / Eingangston zu Pontifex I, Nr. 41c, Takt 28 / Übergang des Chorenwurfs *Barabam* zum Evangelisten, Nr. 45a, Takt 30/31 / übergehaltene Schlußtöne der Rezitative in die folgenden Turbae Nr. 9e, 41b, 58b, 58d, 61b, 63b / übergehaltene Schlußtöne aus den Turbae in die folgenden Rezitative 61c, 61e / die Evangelistenübersetzung *Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?*, Nr. 61a, Takt 10f. / längere Note auf *schließen* nach dem affektreichen Tremolo zur Darstellung des Textes *Und die Erde erbebete (...)*, Nr. 63a., Takt 10.

<sup>18</sup> In den Continuostimmen kenntlich gemacht durch *Jesus*, in den beiden unbezifferten Stimmen zusätzlich mit *pian.* versehen.

<sup>19</sup> Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion*, hg. unter Verwendung von Vorarbeiten Max Schneiders von Alfred Dürr, Kassel, Basel, Tours, London 1972 (NBA II,5), *Zur Edition*, S. VIII.

<sup>20</sup> Schon der Begriff *Halteton* ist meines Erachtens in diesem Zusammenhang unzulässig, denn Dürr vermischt damit das Faktum, daß ein langer Notenwert notiert ist, mit der Auslegung, dieser Ton sei zu halten, ohne irgendeine Begründung oder einen Beweis zu liefern.

<sup>21</sup> Vgl. Henning Frederichs, *Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockes-Passionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons*, München, Salzburg 1975, 94: „Diese zuerst bei den ‚verba testamenti‘ üblich gewordene Instrumentierung des Secco-Rezitativs, die in Bachs Matthäuspassion in letzter Konsequenz jedes der Christusworte wie mit einem Heiligenschein umgibt, geht auf die Matthäuspassion von Johann Theile zurück, die ihrerseits an Selles Johannespassion und letztlich an die Auferstehungshistorie von Schütz anknüpfte und den Worten Jesu durch zwei Diskantviolen eine besondere ‚Leitfarbe‘ zuordnete.“

zwischen Partitur und Stimmen der Matthäus-Passion ist sicher ganz praktischer Natur: Es hätte für die Continuospiele allzu leicht Irrtümer über die jeweils gültige Begleitart (secco = kurz, viertelweise / accompagnato = tenuto) geben können, so daß Bach sich entschloß, gleich die richtigen Tonlängen in den Stimmen festzulegen. In die Partitur gehörte eine solche Übertragung der Notation aus den Stimmen keinesfalls. Sie stellt die Musik in ihrer schönsten und vollkommensten Weise dar, um das Werk in würdiger Form dem Höchsten zu übergeben. Sie ist daher von vorn herein nicht identisch mit der Aufführung des Werkes. Hier ergeben sich zwangsläufig Probleme zwischen der ursprünglichen Idee einer Partitur und den Ansprüchen einer wissenschaftlichen Partiturausgabe.

Die Matthäus-Passion ist weder das erste noch das einzige Vokalwerk, bei dem Bach Secco-Rezitative in den Stimmen in kurzer Schreibweise als Viertel notierte. Als frühe Beispiele sind die drei Weimarer Kantaten BWV 18 *Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* (1713/14), BWV 31 *Der Himmel lacht! die Erde jubilieret* (1715) und BWV 185 *Barmherziges Herz der ewigen Liebe* (1715) zu nennen. In der Fagottstimme von BWV 18 schrieb Bach Viertelnoten und Pausen, in der Violoncellostimme langnotierte Noten mit Keilen über jeder neuen Note. In letzterer Notationsart sind auch die Rezitative der Violoncellostimme von BWV 31 und der Violonstimme von BWV 185 geschrieben. Auch in mehreren Continuostimmen zu Kantaten aus Bachs Leipziger Zeit sind kurze Notationsweisen von Secco-Rezitativen zu finden.<sup>22</sup>

Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann man sich Gedanken zu machen, ob es nicht besser wäre, die Noten so aufzuschreiben, wie sie auszuführen sind. Dementsprechend äußert sich Daniel Gottlob Türk (1787) mit dem Hinweis, daß Carl Philipp Emanuel Bach in den beiden genannten Werken die Notation wählte, die wir von dessen Vater bei strittigen Fällen in den Continuostimmen kennen:

Freylich wär' es, wo nicht besser, doch wenigstens nicht so verführerisch, wenn die Komponisten alle, wie es Einige thun, z. B. der Herr Kapellmeister Bach, in seiner Passion und in den Israeliten &c. die Noten so hinschrieben, wie sie vorgetragen werden müssen; wenn sie nehmlich, anstatt der ganzen Taktnoten, bloße Viertel, und alsdenn so viele Pausen setzen, bis der Begleiter einen neuen Grundton oder eine andere Harmonie anschlagen soll. Vielleicht würden alsdenn die Rezitative besser ausgeführt, als es jetzt von manchem Organisten, und von denen, welche die Bässe spielen, hin und wieder geschieht. (Diese Vorsicht hätte ich, in meinen Hirten &c. und im Sieg des Christenthums ebenfalls gebrauchen sollen. – ) [S. 163f.]

<sup>22</sup> Ausführliche Belege und eine eingehende Erörterung der Thematik finden sich in: Laurence Dreyfus, *Bach's continuo group, players and practices in his vokal works*, Cambridge, Massachusetts, 1987, S. 89–104.

Daß es nicht immer üblich oder auch möglich war, die Gesangspartie in den Continuostimmen mit anzugeben, bestätigt Johann Christoph Voigt (1742):

Welcher *Cantor* wird sich denn die Mühe nehmen, die Stimmen aus der *Partitur* über den General-Baß zu schreiben, so wie es der sel. Heinichen verlangt, da hätte einer gut spielen, und würde ihm wenig Kopff-Brechens verursachen, wenn er die Ober- und Grund-Stimme beysammen hätte; [S. 27]

Das gleichzeitige Vorhandensein von Orgel- und Cembalostimmen zu Bachs Johannes-Passion und einigen Kantaten deutet auf ein mögliches Doppel-accompagnement von Orgel und Cembalo hin.<sup>23</sup>

Setzt man für Bachs letzte Fassung der Johannes-Passion voraus, daß das eingesetzte Kontrafagott mit der Stimme *pro bassono grosso* als Ersatz für das zu dieser Zeit defekte Orgelpedal benutzt wurde, so kann man annehmen, daß Bach an den Stellen, die mit *senza Bassono grosso* vermerkt sind (z. B. alle Secco-Rezitative), nicht mit einem Orgelpedal rechnete. Ein Kontrabaß jedoch wird wohl alle Rezitative mit einem Violoncello zusammen gespielt haben, jedenfalls gibt Bach die Anweisung *Violone tacet* nur für die *Erwäge*-Arie in der Johannes-Passion. In der Matthäus-Passion gäbe es für den Kontrabaß keinen sinnvollen Einstieg in die Jesusworte, da die ersten Tenuto-Töne für die Accompagnati oft nicht synchron mit den Streichereinsätzen plaziert sind.

Es fällt auf, daß gerade in Bachs beiden Passionen die Kadenzen im Rezitativ weder pauschal nachschlagend notiert sind, noch regelmäßig unter dem letzten Wort oder der letzten Silbe des Sängers eintreten. Bach notiert diese Kadenzen je nach der dramaturgischen Notwendigkeit verschieden und zieht es vor, die von ihm gewünschte Lösung selbst festzulegen.

Auch ist die heute weit verbreitete Regel für Bach kaum anwendbar, daß die Tastenspieler im Rezitativ nur diejenigen Ziffern zwischen den Baßtönen zu spielen hätten, welche nicht die entsprechenden Töne der Gesangsstimme verdoppeln. Schließlich lassen die Continuostimmen zur Matthäus-Passion eine derartige Information gar nicht zu. Bach rechnete wohl damit, daß alle seine notierten Ziffern auch zu spielen seien.

In den deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts wurde fast allgemein gefordert, daß die Continuostimmen für die Harmonieinstrumente beziffert sein sollten, ganz besonders dann, wenn die zu begleitenden Stimmen nicht mit angegeben sind. Existenziell wurden die Ziffern für transponierende Instrumente (Orgeln im Chorton), für deren Stimmen nicht immer die benötigte Zeit gefunden wurde, sie in die richtige Tonart umzuschreiben. Sehr deutlich beschreibt diese Situation Daniel Gottlob Türk (1787):

<sup>23</sup> Eine eingehende Erörterung dieser Zusammenhänge eines Doppelaccompagnement bei Bach mit vielen Belegen in: Laurence Dreyfus, ebda.

Daß ein Organist mehr, als irgend ein anderer Musiker, im Stande seyn müsse, auch aus den ungewöhnlichsten Tönen zu spielen, wird schon deswegen nothwendig, weil die Orgeln, wie bekannt, fast alle einen ganzen Ton, oder auch eine kleine Terz höher stehen, als die meisten übrigen Instrumente. Geht nun das Kirchenstück z. B. aus Es dur oder F moll, so muß er, (im gewöhnlichen Chortone,) aus Des (Cis) dur, oder Es (Dis) moll spielen; dadurch werden die Ausweichungen, welche in dem Stücke vorkommen, oft ungemein schwer, weil unter andern das Klanggeschlecht mehrmals verändert werden muß u. d. gl. Steht die Orgel im hohen Chortone, so spielt er, wenn das Tonstück aus D oder A dur geht, aus H oder Fis dur  $\varnothing$ . Da sich nun der Komponist in den Rezitativen an keinen Hauptton bindet, sondern oft in entfernte Töne ausweicht, so entstehen dadurch, auch wohl bey ganz gewöhnlichen Uebergängen, große Schwierigkeiten. [...]

Außer der Fertigkeit, aus jedem Tone spielen zu können, muß auch der Organist Uebung im Transponiren [...] haben; denn oft erlaubt es die Zeit nicht, die Baßstimme erst anders abschreiben zu lassen, wenn z. B. unerwartet eine Gelegenheitsmusik aufgeführt werden soll, wozu die Orgelstimme nicht besonders ausgeschrieben ist; wenn man, anderer Ursachen wegen, eine höhere oder tiefere Stimmung nehmen muß; wenn man aus der Partitur spielt  $\varnothing$ .

Das Transponiren ist eine Forderung, welcher nicht jeder Organist ausweichen kann: aber unbillig ists, wenn man ihm eine Baßstimme ohne Ziffern vorlegt, und verlangt, daß er sie richtig begleiten solle. Wenn der Tonsetzer nur zehn Wege hätte, aus dem Hauptton in die Quinte zu kommen, wie sollte der Begleiter gerade den rechten treffen? Oder soll er die Harmonie vorher hören? – Alle Tonlehrer, [C. Ph. E.] Bach, [1762] (S 298) Heinichen, [1728, S. 725ff.] (von unbezifferten Bässe) Kirnberger, [1781] (Grundsätze  $\varnothing$ . S. 88) Sulzer, (Bezifferung)  $\varnothing$ . sind hierin einstimmig, daß man keinen unbezifferten Baß, wenn nicht die übrigen Hauptstimmen drüber stehen, in jedem Falle richtig begleiten könne; ja so lange der Organist nicht allwissend ist, so lange kann man eine solche Forderung, ohne sich lächerlich zu machen, nicht an ihn thun. [S. 175 ff.]

Es wäre wünschenswert, wenn in zukünftigen Ausgaben in allen Continuostimmen, auch in denen nicht harmonisierender Instrumente wie z.B. Violoncello,<sup>24</sup> die Bezifferungen mit abgedruckt würden. Dadurch könnte das schnelle Erkennen der jeweiligen Harmonie- und Affektzusammenhänge wesentlich erleichtert werden.

## VI. Kurz oder lang?

Für das 17. Jahrhundert ist es sehr schwierig zu ermitteln, wie die Rezitative oder die rezitativähnlichen Teile eines Werkes ausgeführt wurden. Es sieht jedoch so als, als wären zu dieser Zeit die Baßnoten in der Regel eher ausgehalten worden, soweit überhaupt Instrumente beteiligt waren, die einen Baßton aushalten konnten. Das Rezitativ war aber noch keine ausgeprägte Satzart, vielmehr vermischten sich innerhalb eines Satzes oder Werkes

<sup>24</sup> Die Praxis, Rezitative von einem Violoncellisten allein mit Akkorden auszuführen zu lassen, wird ausführlich in Kap. VIII. belegt.

diejenigen Elemente, die man später als rezitativisch, arios und arienmäßig bezeichnete. Die Entwicklung hin zu kürzeren Begleitnoten hat sich wohl erst in dem Maße verstärkt, wie sich das Rezitativ im späten 17. Jahrhundert als eigenständige, in sich geschlossene Satzform gegenüber der Arie behaupten konnte.

In der folgenden Übersicht wird anschaulich, was die Quellen des 18. Jahrhunderts zur Frage des Aushaltens oder Nichtaushaltens aussagen. In den meisten Fällen beziehen sich diese Aussagen bei den Tasteninstrumenten primär auf die Orgel, wobei in der Regel davon auszugehen ist, daß dabei die großen Kirchenorgeln (zum Teil auch mit dem Einsatz des Pedals) gemeint sind. Die meisten dieser Quellen für Orgel sprechen sich für eine kurze Spielweise aus, wenngleich auch einige Quellen vorschlagen, allein den Baß (manche auch: die linke oder sogar die rechte Hand) mit einem leisen Register auszuhalten. Auf dem Cembalo oder der Theorbe ist ein längeres Aushalten der Akkorde von vornherein nicht möglich. Die Aussagen für diese Instrumente fordern einerseits kurz gebrochene Akkorde, andererseits ein zeitweiliges Weitertragen des Klanges durch Arpeggiostspielweise.

Aussagen für die Ausführung der Rezitative auf dem Violoncello erhalten wir erst in den Schulen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, jedoch sind natürlich solche Stimmen mit kurzer Notation, wie die zur Matthäus-Passion und einigen anderen Werken Bachs, sowie anderer Komponisten,<sup>25</sup> ebenfalls wichtige Quellen zu diesem Thema.

Aufschlußreich als eine Sondergattung sind fernerhin reine Instrumentalrezitative,<sup>26</sup> die schon mit einer kurznotierten Begleitung geschrieben sind,

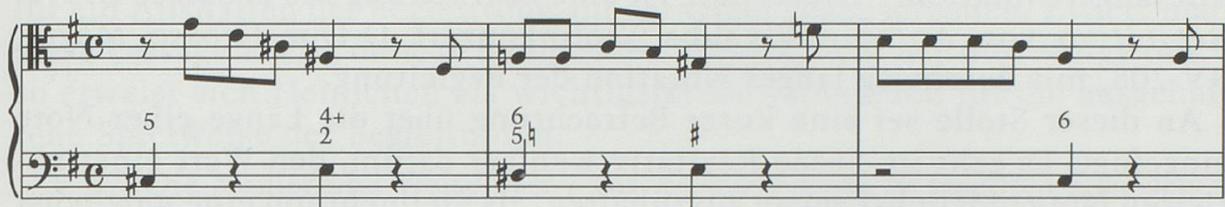
<sup>25</sup> Z. B. sind die Baßtöne der überlieferten Violoncello- und Calcedono-Stimmen zu dem Tenor-Seccorezitativ der Kantate zum 1. Advent 1719 von Georg Philipp Telemann *Machet die Tore weit*, TVWV 1:1074, in der kurzen Viertelnotation wiedergegeben. Sogar in der Partiturabschrift dieser Kantate von Johann Sebastian Bach wurde diese Notationsweise übernommen! Vgl. die Ausgabe von Traugott Fedtke und Klaus Hofmann (Herbipol.), Stuttgart 1975, S. 48f. und S. 65.

<sup>26</sup> Vgl. Herbert Seifert, *Das Instrumentalrezitativ vom Barock bis zur Wiener Klassik*, in: *De ratione in Musica, Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, hg. von Theophil Antonicek, Rudolf Flotzinger und Othmar Wessely, Kassel 1975, S. 103–116.

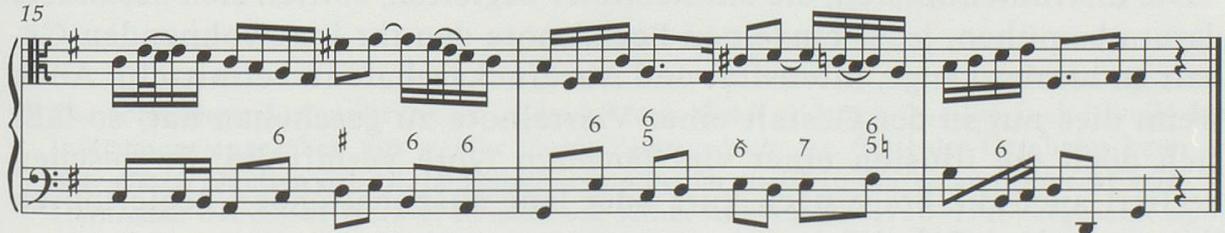
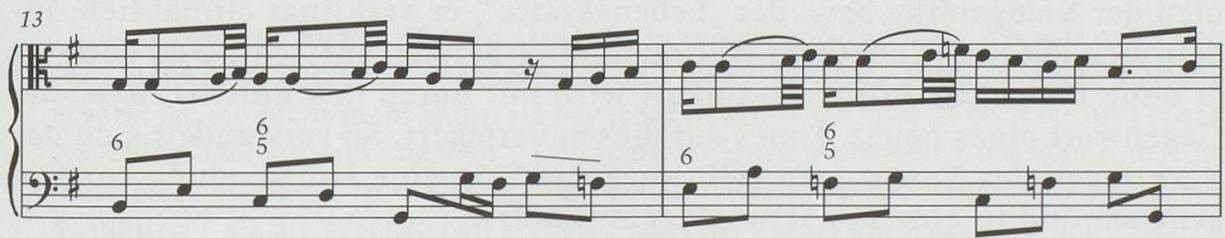
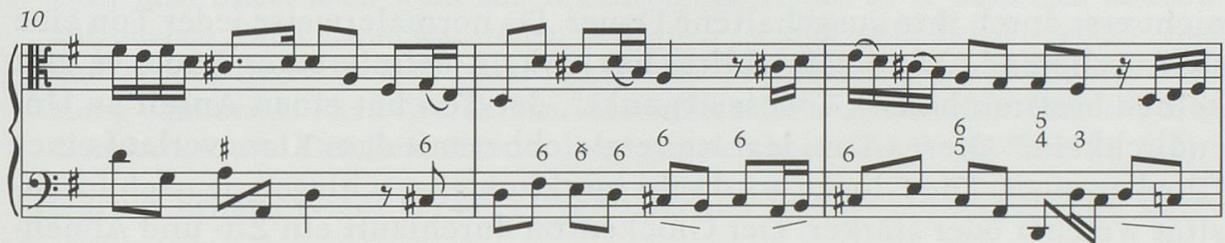
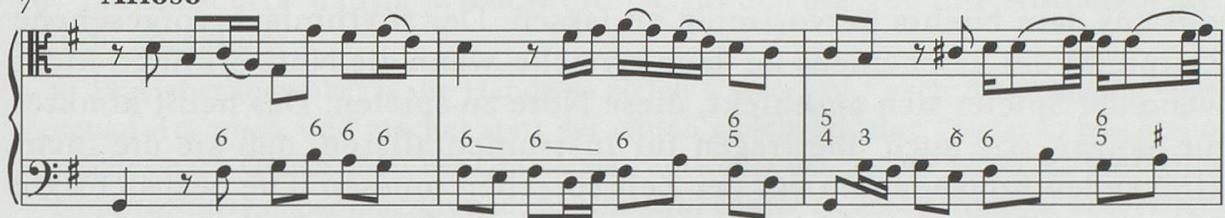
Die Interpretation solcher reinen Instrumentalrezitative entspricht den Anweisungen über den Rezitativgesang. Dies bestätigt Daniel Gottlob Türk (1789): §. 64. Mehr nach Gefühl, als taktmäßig, müssen, außer an den freien Fantasien, Kadenz, Fermaten  $\varnothing$  unter andern auch die mit dem Worte *Recitativo* bezeichneten Stellen vorgetragen werden. Man findet hin und wieder in Sonaten, Konzerten u. dgl. einzelne Stellen von dieser Art, z. B. in dem *Andante* der ersten Sonate vom König von Preußen gewidmet von C. P. E. Bach. Solche Stellen würden eine schlechte Wirkung thun, wenn man sie genau nach der bestimmten Geltung der Noten (taktmäßig) spielte. Die wichtigeren Noten müssen daher langsam und stärker, die weniger wichtigen aber geschwind und schwächer gespielt werden, ungefähr so, wie ein gefühlvoller Sänger diese Noten singen, oder ein guter Redner die Worte dazu deklamieren würde. [S. 370f.]

wie z. B. das Rezitativ mit anschließendem Arioso in der Sonate e-moll für Viola da gamba und Basso continuo von Georg Philipp Telemann.<sup>27</sup>

**Recitativo**



**Arioso**



<sup>27</sup> Solo 9., aus: *Essercizii Musici, overo Dodeci Soli e Dodeci Trii à diversi stromenti, composti da Giorgio Filippo Telemann, Direttore della Musica in Hamburgo, e che si trovano a presto dell'Autore.*, o. J. [nach 1720], 3 Stimmbücher, Reprint, Basel o. J., Neu-ausgabe, hg. von Paul Rubardt, Leipzig o. J.

Auch das Concerto C-Dur für Orgel, BWV 594 (Weimar um 1705) von Johann Sebastian Bach hat als 2. Satz ein 23-taktiges *Recitativo Adagio* mit als Viertel notierten Begleitakkorden, bis auf die letzten 3 1/2 Takte mit langer Notation.<sup>28</sup> Dieser Satz ist eine Bearbeitung des 2. Satzes *Grave. Recitativo* von Antonio Vivaldis Violinkonzert D-Dur *Grosso Mogul*, RV 208, mit durchweg langer Notation der Begleitung.

An dieser Stelle sei eine kurze Betrachtung über die Länge einer Note eingefügt. Es geht im Secco-Rezitativ weniger darum, den Wert einer notierten Note möglichst genau auszuhalten, als vielmehr um eine möglichst ideale Darstellung der ihr innewohnenden Länge und ihres Ausdrucksverlaufs. Jede Note sollte, bevor sie erscheint, eine ihr entsprechende innere Vorbereitung haben. Sie entsteht zuerst in unserem Bewußtsein, sie durchläuft eine innere Vorbereitung, eine „Schwangerschaft“, mit zunehmender Sammlung der Gestaltungskräfte. Das klingende Erscheinen, die „Geburt“ dieser Note, ist in der Regel ein deutlich definierter Zeitpunkt, wenn nicht, wie in besonderen Fällen nötig, versucht wird, sie geheimnisvoll aus dem Nichts hervortreten zu lassen. Der rhythmisch vorgesehene Zeitpunkt des Erscheinens ist dann erreicht, wenn die Note erklingt, nicht wenn der Spieler sich anschickt, diese Note zu spielen. Das heißt konkret für Sänger, wie auch übertragen für Instrumentalisten, daß sie die nicht klingenden Konsonanten vor der Zeit sprechen müssen. Die beabsichtigte Länge einer Note definiert sich schon durch die Intensität ihres Anfangs, nicht erst durch ihre ausgehaltene Dauer. Da normalerweise jeder Ton eine sich verlierende Note sein sollte, hat er kein definierbares Ende; es gibt keinen bestimmbarer „Todeszeitpunkt“, der Ton hat einen Anteil an Unendlichkeit.<sup>29</sup> Dieses Tonideal ist vergleichbar mit dem Klangverlauf eines Glockentones: Die Glocke wird sehr merklich angeschlagen, je nach Intensität weicher oder stärker. Der Glockenton durchläuft ein Zu- und Abnehmen der Klangstärke bzw. der „Lebenskräfte“, er verklingt allmählich, indem sich der Klang unserem Wahrnehmungsbereich entzieht. Und doch ist er ohne Ende. Die Aufmerksamkeit wird nur durch den Eintritt, bzw. die Gegenwart eines neuen Tones auf diesen verlagert. So verwandelt sich das Verklingen des Tones, sein „Hinweggehen“, in eine Hinwendung zur Gegenwart und in eine Erwartung der Zukunft.

Die Instrumentalisten, die ein Rezitativ begleiten, sollten sich besonders darum bemühen, jeder einzelnen Begleitnote den ihr innewohnenden Gehalt an idealer Länge, Intensität und Ausdrucksgehalt zu vermitteln. Auch wenn dies nur in der Gestalt einer Viertelnote zu geschehen hat, so läßt sich doch die Illusion einer viel längeren Note vermitteln. So gesehen verliert auch die Frage nach kurz oder lang auszuhaltenden Begleitnoten ihre orthodoxe Polarität.

<sup>28</sup> NBA IV/8, *Bearbeitungen fremder Werke*, hg. von Karl Keller, Kassel Basel etc. 1979, S. 41–43.

<sup>29</sup> Anders verhält man sich bei einigen starken Affekten, die verlangen, den Ton deutlich zu beenden.

## 1. Secco-Rezitative<sup>30</sup>

Gleich das erste Zitat von Johann David Heinichen (1711, Orgel),<sup>31</sup> die früheste deutsche Quelle zu diesem Thema, scheint sich anfangs eindeutig für ein Aushalten der Begleittöne auf der Orgel auszusprechen. Zitiert man diese Passage allein, ohne den folgenden Paragraphen, wie dies einige tun,<sup>32</sup> so erweist sich Heinichen als wichtigster Gewährsmann für die ausgehaltene Spielweise der Begleitnoten:

§. 27. Die Manier und Weise aber / das *Recitativ* wohl zu *tractiren* / ist denen *Instrumenten* nach / worauf es *tractiret* wird / auch sehr unterschieden. In Kirchen=*Recitativ*; da man mit nachklingenden und summenden Pfeiff-Werck zu thun hat / braucht es eben keiner Weitläufigkeiten / denn man schläget die *Noten* meist nur platt nieder / und die Hände bleiben hierbey ohne weiteres *Ceremoniel* so lange liegen / biß ein anderer *Accord* folget / mit welchen es wiederum / wie zuvor / gehalten wird. [S. 226]

In der darauf folgenden Passage hingegen nennt Heinichen (im Verlauf des 18. Jahrhunderts häufig wiederholte) Gründe, die für ein Aufheben der Hände sprechen:

§. 28. Hebet man aber ja die Hände so gleich wieder auf / nach Anschlagung eines neuen *Accordes*, und machet statt der *Noten* gleichsam eine *Pause*; so geschiehet solches nach Gelegenheit der Umstände / entweder den Sänger / oder die bißweilen zum *Recitativ* *accompagnirende Instrumenta* besser zu hören / und zu *observiren*. Oder man findet auch wohl andere *Raison*, die Hände Z. E. deswegen in etwas aufzuheben / weil etwan jezuweilen in *Basse* 3 / 4. und mehr *Tacte* in einem *Tone* und *Accord* liegen bleiben / und folgbar das Gehöre durch das in einerley *Tone* stetig summende Pfeiff-Werck kan verdrießlich gemachet werden. Welches alles dem *Judicio* und Gefallen eines *Accompagnisten* heimgestellet bleibet. [S. 226]

Friedrich Erhard Niedt (1717, Orgel) dagegen fordert eindeutig eine kurze Ausführung:

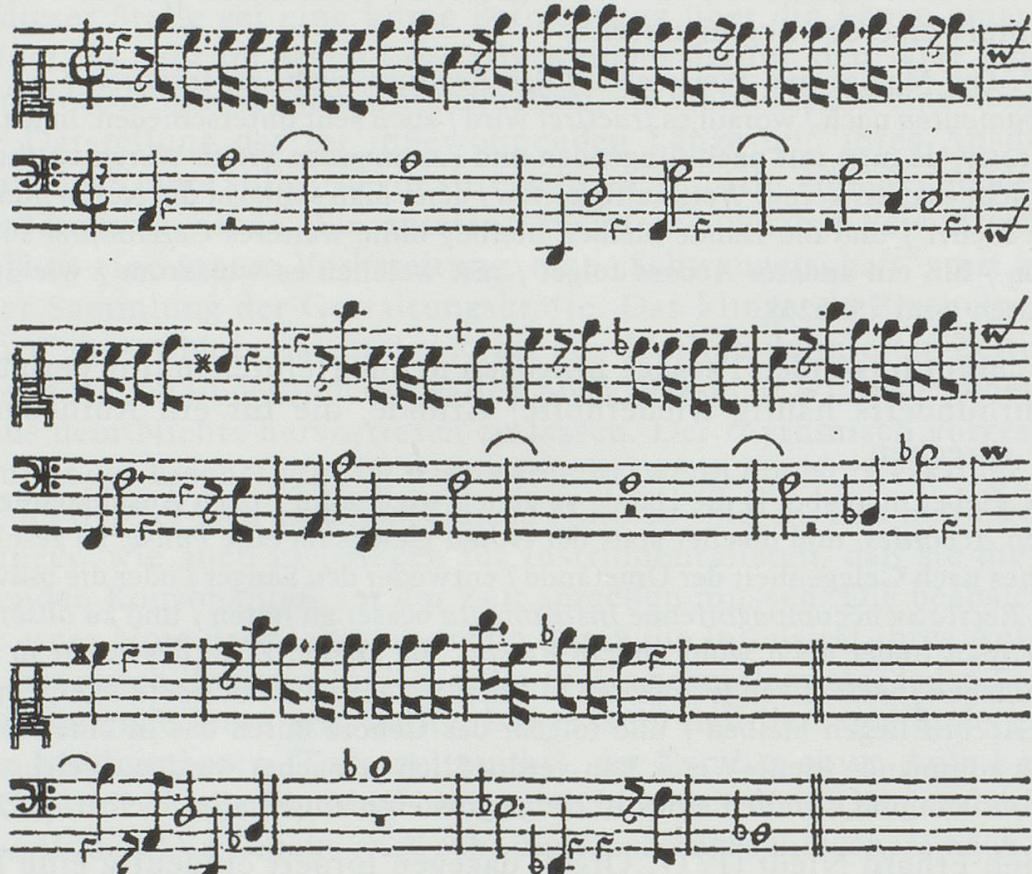
15. Von ersteren [denen Herren *Organisten* und *Bassisten*] bitte ich mir aus / daß NB. wenn ein *Recitativ* vorkommt / und zwey bis drey gantzer *Tacte* haltend gesetzt ist, sie nicht mehr thun, als bey jeder neuen *Note* / die da vor kommt / einen Anschlag oder Anstoß zugeben / und dann so lange einhalten / bis wiedrum eine neue *Note* erfolge. Ferner daß sie bey denen *Cadentzen* die *Noten* nicht so lange aushalten / als sie geschrieben stehen / sondern gleich zur folgenden schreiten.

<sup>30</sup> Zur schnelleren Orientierung ist zu der Jahreszahl der zitierten Quellen auch jeweils das Instrument angegeben, für welche dieses Zitat gedacht ist. Statt des Cembalos kann in den späten Quellen des 18. Jahrhunderts natürlich auch ein Fortepiano gemeint sein.

<sup>31</sup> Heinichen hat dieses Werk 1710 noch vor seiner Italienreise (1710–1716) abgeschlossen. In seiner großen Generalbaßschule (1728) äußert sich Heinichen, inzwischen Dresdener Hofkapellmeister geworden, nicht zu dieser Frage!

<sup>32</sup> Z. B. Alfred Dürr, in: ders., *Bach im Mittelpunkt, ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, hg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen, Kassel, Basel, London 1988, S. 253.

16. Wo überm *General-Bass* in denen *Recitativen* Ziffern gesetzt sind / so *observire* der *accompagnirende Bassist* wohl / ob der Sänger bey denselben und dem *Accord* feste bleibe / da er dann solche zu *exprimiren* eben nicht nöthig hat; Wo aber der Sänger aus dem Thon oder *Accord* fällt / kan er derselben Ziffern ihre Bedeutung aufm *Clavier* oder Orgel berühren / damit der Sänger sich wieder auf den rechten Weg helffen könne; als Z: E. es stünde folgendes *Recitativ*:



so müsten die *Bass-Noten* angestossen werden / so / wie sie hier im *Bass schwartz* gezeichnet stehen; und solches muß bey allen *Recitativen* wohl / wohl *observiret* werden / soll es anderst recht klingen / und nicht als ein altes Mühlen=Rad klappen. [S. 57ff.]

Auch Pierre Jacques Fougeroux beschreibt 1728 in einem Brief drei Aufführungen Händelscher Opern im King's Theatre in London, bei denen die Rezitative von zwei Cembali (eines der beiden spielte Händel selbst), einer Erzlaute (Arciliuto) und einem Violoncello so ausgeführt wurden, daß die Rezitative *in der schlechten Begleitart vorgetragen wurden, bei der der Klang von einem jedem Akkord abgeschnitten wurde*.<sup>33</sup> Dies schien für den französischen Hörer eine ungewohnte Spielart zu sein.

<sup>33</sup> *Comme vous n'estes pas sectateur de la musique italienne, je n'ose vous dire Monsieur, qu'excepté le recitatif et la mauvaise manière d'accompagner en coupant le son de chaque accord, [...] Zitiert aus: Winton Dean, A french traveller's view of Handel's operas, Music and Letters, 55, 1974, 178. Vgl. auch: Ders., The performance of recitative in late baroque opera, Music and Letters 58, 1977, 389–402.*

David Kellner (1737, Orgel):

5. Auf den *Instrumentis pneumaticis*, als Orgeln, Positiven und Regalen braucht man zwar das *Harpeggio* nicht so sehr, hingegen aber, wann der Baß sehr lange Noten zu halten, so nimmt man wohl zuweilen die Hand auf, und *pausiret* bis zum nächsten *Accord*, um den *Vocalisten* desto deutlicher zu hören, und niemanden mit dem lang aushaltenden Geheule des Pfeiffwercks einen Eckel zu machen. [S. 20]

Gottfried Heinrich Stölzel (1739, Orgel):

§. 2. Wenn diese Art des Recitativs unsers Erachtens, in der Kirche, wo man die Orgel dazu spielen lassen muß, gute Dienste thun soll, so laße man überdieses, daß man es nur vierthelweise anschlagen läßt und die benötigten Pausen dazwischen sezet, den Bass an sich selber nicht über einen Tackt auf einer Note stille liegen. Denn ein allzulanges Stilleschweigen des Fundaments, da indeß sich doch die Harmonie öfters verändert, ist den Ohren verdrießlich. [S. 122f.]

Johann Christoph Voigt (1742, Orgel):

Ich muss aber nicht beständig dabey liegen bleiben, und eine Leyer daraus machen, sonst wäre es kein Accompag. nein, sondern, ich muss die Hände fein aufheben, damit die Zuhörer den Text wohl verstehen können. [S. 29]

Georg Joachim Joseph Hahn (1751, Cembalo/ Orgel) empfiehlt für die Orgel nur die Akkorde der rechten Hand (viertelweise und dreistimmig auf jedem neuen Baßton und jeder zusätzlichen Bezifferung<sup>34</sup>) zu verkürzen, den Baß hingegen liegenzulassen:

Ferner sollen im *Recitativ* die Griffen fein vollstimmig in beyden Händen genommen werden, welche auf Clavicimbeln nach gewöhnlichster Art beym Anschlagen mögen gebrochen werden, und je geschwinder und kürzer es geschicht, je besser ist es für den Sänger, auf Orgeln aber wird zugleich angeschlagen, und nach dem Anschlagen wird die rechte Hand aufgehoben, und *pausiret* bis zum neuen *Accord*. [S. 57]

Jacob Wilhelm Lustig (1754, Orgel):

De generaalbas-nooten, schoon enkelyk uit gebondene en geheele bestaande, moeten hier, vooral op orgelen, positiven en regaalen, om den zanger te ondersteuenen, maar hem geenzins te overstemmen, slechts als vierendeelen met pausen behandeld worden. [S. 137]

Christoph Gottfried Krause (1754) wünscht sich (entgegen der herkömmlichen Praxis) mehr Weichheit in Tonansatz und Dauer:

Es würde also nicht übel gethan seyn, wenn die Bassinstrumente, anstatt, wie gewöhnlich, kurz und stark anzuschlagen, jeden Ton sachte angäben, und immer etwas aushielten. [S. 116]

<sup>34</sup> Vgl. das Notenbeispiel von Georg Joachim Joseph Hahn (1751) in Kap. VII., 3.

Carl Philipp Emanuel Bach (1753) und (1762) äußert sich nicht über die Länge der Ausführung der Baßnoten. Jedoch ging er in der Notation seiner eigenen Werke dazu über, die zu spielenden Notenwerte mit den entsprechenden Pausen genau anzugeben, wohl eine eindeutige Entscheidung für eine generelle Ausführung in Viertelnoten mit Pausen.<sup>35</sup>

Johann Samuel Petri (1767, Orgel):

Der Organist nehme die Accorde kurz und heule nicht durch das Liegenbleiben, auch nicht durch das Schleppen der Töne. [S. 42]

Desgleichen muss er die Töne kurz abstossen, dass nichts heult; ausser wenn er eine lange Note aushalten soll. [S. 43]

Jean Jacques Rousseau (1768):

Man schreibt hierbei [im Récitatif accompagné] über alle Orchesterstimmen das Wort *sostenuto*, besonders im Baß, der ohne diesen Hinweis seine Töne nur trocken [secs & détachés] und jeweils beim Wechsel der Noten anschlagen würde wie im normalen Récitatif. [S. 403f.; Übers., S. 313]

Christoph Gottlieb Schröter<sup>36</sup> (1772, Orgel):

§. 337. Es giebt dreyerley Arten des Recitativs. Das Kennzeichen der ersten Art ist, wenn man über den Baßnoten mit Signaturen auch eine Singestimme, NB. ohne Beywort: *Accompagnement oder col Stromenti* erblicket. Obgleich der Baß hier meistentheils ganze und halbe Takte Noten hat; so muß doch der Organist jegliche solche langweiligen Noten nebst denen erforderlichen harmonischen Griffen fast wie ein 8tel kurz abstoßen.

§. 338. Ich habe mir hierbey einen Vortheil ersonnen, welcher bey kleiner Anzahl der begleitenden Bässe von großer Wirkung ist. Ich stoße nämlich die mir vorgeschriebenen Baßnoten mit beyden Füßen in gebrochener Octave von unten bis oben ab, oder auch nach Beschaffenheit der Umstände umgekehrt, von oben bis unten. In Noten würde diese Spielart ohngefähr aussehen, wie im §. 327. der linken Hand bereits angewiesen worden.<sup>37</sup> Vielleicht ist dieser Erschütterungsvortheil manchen jungen Organisten ein Präservativ wider das künftig zu besorgende Po-

<sup>35</sup> S. z.B. Bachs Passionskantate *Die letzten Leiden des Erlösers*, 1769, hg. von Hans-Josef Irmens, Vaduz 1982, und die beiden Oratorien *Die Israeliten in der Wüste*, 1775, hg. von Gábor Darvas, Budapest 1971; *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, 1777–78, hg. von Gábor Darvas, Budapest 1974; vgl. auch das in Kap. V wiedergegebene Zitat von Daniel Gottlob Türk (1787), das sich auf das erste und das dritte Werk bezieht.

<sup>36</sup> Ein nicht erhaltener Brief Johann Sebastian Bachs an Schröter ist beschrieben in: *Bach-Dokumente*, Band 1, Leipzig 1963, Nr. 52, S. 121; vgl. dort auch Nr. 53, S. 121f.

<sup>37</sup> A. a. O., §. 327., S. 181f.: *Vierte Vermischung: Im vorigen Jahrhundert hat wohl niemand nach einem accentuirten Sechzehntheile ein punctiertes Achtel (oder nach einem Zwey und dreyßig Theile (Fusella) ein punctirtes Sechzehntheil) gesehen oder gehöret. Da aber solche Notenfolge jetzt sehr im Gebrauche ist, so will ich derselben harmonische Begleitung nachfolgenden Exempel auch bekannt machen. Man wird darinnen durchgehends bemerken, daß die hier erforderlichen Accorde allezeit auf die andere oder längste Note gegründet sind: weswegen auch die Zahlen niemals über der ersten oder kürzesten Note stehen. Uebrigens gilt hier weder reissen noch hacken, sondern lediglich ein sanfter Zug. [...]*

dagra,<sup>38</sup> womit ich, Gott Lob! verschont geblieben, obgleich meine Eltern und Großeltern männlichen und weiblichen Geschlechts jämmerlich damit geplagt worden. [S. 185f.]

Jean Baptiste Baumgartner (1774, Violoncello):

Es ist gegen die Regel, in dieser Begleitart den Ton auszuhalten. Man muß warten, bis die Baßnote sich ändert. Während man wartet, sucht man bereits die nächste Note und streicht diese, sobald das letzte Wort gefallen, mit kräftigem Bogenstrich (avec un coup sec) an, gleichzeitig die entsprechende Note der Gesangspartie. [S. 20; Übers., S. 197]

Heinrich Philipp Carl Bossler (1782, Cembalo, Bässe):

Bei dieser letzten Gattung [dem unbegleiteten Recitativ] läßt sich nur manchmal das Klavier in vollen Akkorden, die Bässe hingegen nur den kurz abgestrichenen Grundton hören. [S. 243]

Johann Samuel Petri (1782, Orgel):

4) Daß der Klavicembalist, oder Organist so kurz, als möglich akkompagniren solle, und die Finger gleich nach Anschlagung der Akkorde von der Tastatur abziehen. In Recitativen kan er sich bisweilen des Arpeggiens, oder der zergliederten und gebrochnen Akkorde, mit gutem Erfolge bedienen. Triller darf er gar nicht machen mit der rechten Hand, denn er soll keine Melodie spielen. Der Organist vornehmlich muß die Akkorde kurz nehmen, und nicht durch das Liegenbleiben ein Geh-eule machen. [S. 169]

b) [...] Desgleichen soll ein Organist die Akkorde und Töne kurz abziehen, und sonst nie liegen bleiben auf denselben, außer wenn er eine lange Note aushalten soll, wo eine tenute drüber steht, oder eine lange Note im Recitativbasse. [S. 170]

d) [...] Oft lasse er im Recitative nach angeschlagenem Akkorde den Baß allein bald im Pedale, bald im Manuale stehen, je nachdem es die Stärke der Stimme des Sängers erlaubt. [S. 171]

[...] Eins aber will ich hier noch mit anmerken, daß wenn man in der Orgel eine recht sehr still gedeckte Flöte hat, daß man mit derselben in Recitativen ohne weitere Begleitung von Instrumenten die Akkorde mit der linken Hand still liegend aushalten könne, und die neuen Noten nur immer mit dem Pedalbasse kurz abstoßen. Der Sänger wird dadurch ungemein unterstützt, und doch nicht verdunkelt, oder überstimmt, und die Tenorakkorde schikken sich auch für Tenoristen und Bassisten besser zum Akkompagnement, als die quikenden hohen Akkorde. Es ist nicht wie in der Arie, da dekken sich die Oktaven und verstärken sich *all'ottava*, wenn die erste Geige und Flöte des Tenoristen Melodie mitspielt; im Recitative aber sind es bloße Akkorde ohne Melodie, welche der Organist spielt, und diese in die Höhe zu legen ist widersinnig. [S. 311]

Johann Joseph Klein (1783):

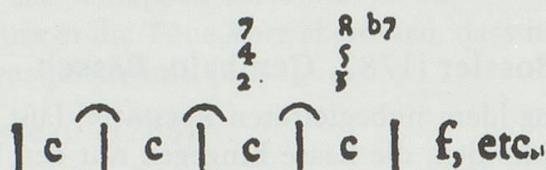
§. 289. Das Recitativ muß gerade so begleitet werden, daß man nicht blos die Melodie, sondern hauptsächlich auch den Text deutlich vernehmen kann. Man schlägt demnach die Harmonie zu den zwischen den Einschnitten befindlichen

<sup>38</sup> Fußgicht.

langen oder kürzern Grundnoten, nebst diesen selbst ganz kurz und in etwas gebrochenen Accorden an, und läßt also den Sänger ganz alleine singen, [S. 256f.]

Daniel Gottlob Türk (1787, Orgel):

Eine der wichtigsten Regeln für den Organisten besteht darin, daß er bey den vorgeschriebenen langen und gebundenen Noten, die oft mehrere Takte ausfüllen, den Ton nicht aushalte, sondern den Finger (Fuß) gleich nach dem Anschlage der Taste wieder abhebe, und so lange pausire, bis ein neuer Grundton, oder eine andere Harmonie über demselben eintritt; z. B.



Hier wird im ersten Takte der Akkord C angeschlagen, und jeder Finger (auch im Basse gleich wieder abgehoben; im zweyten pausirt man ganz; im dritten wird der große Septimenakkord (247) angeschlagen oder gebrochen, im vierten aber müssen zwey Griffen (der Dreyklang und auf der zweyten Hälfte der Septimenakkord) genommen werden, jedoch alle nur kurz, und gleich nach dem Anschlage wieder abgehoben; es müste denn ausdrücklich das Wort *tenuto* (*ten.* ausgehalten) über den Noten stehen, [...]

In diesem Falle werden alle Töne ununterbrochen ausgehalten, bis wieder Pausen\*) e<sup>o</sup>. folgen.

\*) Es ist sonderbar, daß man bis jetzt noch kein Zeichen eingeführt hat, wodurch das *tenuto* in den Rezitativen wieder aufgehoben wird. [S. 162f.]

Sebastian Prixner (1789, Orgel):

Der Orgelbaß soll vollstimmig geschlagen werden. Da aber gemeinlich im Basse lange Noten angesetzt werden, so sind sie nicht eben deßwegen immer auszuhalten: um den Sänger deutlicher zu vernehmen, hebt man gern die Hände auf, und ist gar stille, um durch ein beständiges Pfeiffengeheul [...] des nämlichen Tones dem Zuhörer nicht verdrüßlich zufallen; [S. 79]

Georg Friedrich Wolf (1789, Cembalo/Orgel):

Die Bastöne werden auch nur kurz abgeschlagen, und nicht nach ihrer Geltung ausgehalten, am wenigsten auf der Orgel; sondern man schlägt sie beim Eintritte der Note an, und läßt sie dann so lange schweigen, bis man wieder der Melodie zu Hilfe kommt. [Anmerk. 2. zu §. 3., S. 72]

Johann Adam Hiller (1792, Cembalo/Orgel):

§. 67. [...] bey dem andern [dem unbegleiteten Recitativ] läßt sich, von Zeit zu Zeit, ein Grundton hören, der auf besaiteten Instrumenten kurz abgestrichen, auf der Orgel oder einem andern Clavierinstrumente aber mit vollen Accorden angeschlagen wird, um den S<sub>n</sub>ger im Tone zu halten, und die Fortschreitungen [der] Harmonie deutlich zu machen, da diese hier fremder und kühner seyn dürfen, als in andern musicalischen Aufsätzen. [S. 69f.]

Daniel Gottlob Türk (1800, Cembalo/Orgel):

§. 232. Zur Bezeichnung des Basses bey Recitativen bedient man sich zwar gewöhnlich nur ganzer und halber Taktnoten wie bey a); allein dessen ungeachtet hält der Begleiter – besonders auf sogenanntem Pfeifwerke – die Töne nicht nach der vorgeschriebenen Geltung aus, sondern man hebt, größtentheils bald nach dem Anschlagen des jedsmaligen Akkordes, die Finger von den Tasten, und pausirt so lange, bis wieder eine andere Harmonie eintritt. Folglich tragt man die bey a) enthaltenen Noten, des Bogens ungeachtet, im Basse und in den übrigen Stimmen, so vor, wie bey b). Sollen aber die Töne ununterbrochen ausgehalten werden, so pflegt man diesen Vortrag, wie bekannt, durch das Wort *tenuto* (*ten.*) ausdrücklich zu bestimmen. In solchen Fällen ist das Brechen der Akkorde auf besaiteten Klavierinstrumenten zuweilen nothwendig. Wird ein Accord sehr lange beybehalten, so kann ihn der Begleiter, auch außer dem *tenuto*, etwa bey Einschnitten während der Pausen c), oder zu den wichtigsten Noten des Sängers d)  $\vartheta$ . in die jedesmal schicklichen Lage schwach oder gebrochen wieder angeben, weil sonst dergleichen Stellen allzu leer ausfallen würden. [S. 341f.]



Heinrich Christoph Koch (1802):

In Rücksicht auf die Begleitung wird das Recitativ auf dreyerley Art eingekleidet; die Grundstimme schlägt entweder 1) bey dem Wechsel der Akkorde die Grundtöne derselben von einander abgesondert an, und der Generalbaßspieler greift zu diesen Grundtönen zugleich die Akkorde, die mit diesen Tönen zum Grunde gelegt worden sind, und die dabey den Zusammenhang der Harmonie darstellen. [Sp. 1233]

Diejenigen Stellen eines solchen Accompagnements, in welchen sich der Text weniger bis zum lyrischen Ausdrucke erhebt, werden entweder, wie bey dem gewöhnlichen Recitative, von der Grundstimme allein begleitet, oder der Tonsetzer vertheilt dabey die zur Harmonie gehörigen Töne, die sonst der Generalbaßspieler nur allein anschlägt, unter die übrigen Instrumente, von welchen sie in einzelnen kurz abgestoßenen Noten vorgetragen werden. [Sp. 58]

Die sicher schönste und deutlichste Quelle, welche die Tradition des 18. Jahrhunderts noch einmal zusammenfaßt, ist das *Kunstgespräch zwischen den Herren Altlieb und Neulieb*<sup>39</sup> von einem nicht genannten Autor<sup>40</sup> in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Nº. 61., 1810):

*Welches ist für die Bässe die beste und zweckmässigste Art, das einfache Rezitativ zu begleiten?*

Vor kurzem fand bey Gelegenheit einer Aufführung der Schöpfung eine Unterredung zwischen zwey Musikfreunden Statt, welche, obwol sich ganz fremd, das Ungefähr hier zusammen an ein Pult gebracht hatte. Da der Gegenstand ihres Gesprächs für die Ausführung grosser Singstücke nichts weniger als gleichgültig ist: so mag es hier, und zwar in seiner ursprünglichen Form, und, wo möglich, wörtlich, wiederholt werden. Zur Unterscheidung mag der eine Neulieb und der andere Altlieb heissen. Ein soeben zur Hand liegendes Recitativ von Hasse mag zur Erläuterung der Sache dienen. Es ist folgendes:

**Singstimme.**

I. Hassens vorgeschriebener Bass.

2. Ausführung dieser Bassnoten.

Die beyden, als erste Accompagnisten angestellten braven Künstler hatten bereits den ersten Theil hindurch ihre Partie mit höchster Discretion, Pünktlichkeit und Reinigkeit auf die zweyte Art ausgeführt, als sich folgendes Gespräch darüber entspann:

*Neulieb.* Falsch, grundfalsch ist diese Art zu begleiten! Diese ganzen und halben Noten müssen durchaus so lange piano ausgehalten werden, als der Sänger an den dazu gehörigen Noten zubringt! Mit einem Worte: sie müssen so, wie sie vom Componisten vorgeschrieben sind, ausgeführt werden!

*Altlieb.* Vielleicht liegt hier ein Missverständ zum Grunde. Die italienischen Componisten, so wie Graun und besonders Hasse, bedienten sich dieser Schreibart gleichsam als Abbreviatur, theils, um sich und die Kopisten des vielen Pausenschreibens zu überheben; theils, um den Accompagnisten am Flügel die Uebersicht, durch Ersparung der vielen Zeichen und durch die beständige Ansicht der Grundnote, zu erleichtern. Und dass sie mit diesen langen Noten keine ausgehaltenen Töne verlangt haben, beweisen noch gegenwärtig die Orchester Berlins und Dresdens, welche beyde durch Graun und Hasse so viele Jahre angeführt worden sind; wo noch immer jede veränderte Bassnote, gelte sie so viel sie wolle, nur kurz

<sup>39</sup> Gottfried Weber (1811), Sp. 93.

<sup>40</sup> Laurence Dreyfus, a. a. O., S. 88 und 241, vermutet den Herausgeber der Zeitung Johann Friedrich Rochlitz als Autor, der mit der Person des *Altlied* sympathisiert, und als Vertreter der Person des *Neulieb* bzw. des angesprochenen jungen Musikdirektors den 1810 mit 36 Jahren zum Musikdirektor des Gewandhauses ernannten Johann Philipp Christian Schulz (1773–1827).

angeschlagen wird. Besonders aber bewies dies Hiller, der sich unter Hassen gebil-det hatte, und der bey so manchen Oratorien und Opern, welche er durch das Leipziger Orchester aufführen liess, auf dem blossen kurzen Anschlag der Bassnote bestand. Und warum hätte denn Hasse, bey den Fällen, wo die Bässe aushalten sollten, besonders ten: darüber geschrieben?

*Neulieb.* Immerhin mögen sie dies gethan haben! Jetzt aber gehört diese Metho-de zu dem unnützen alten Krame ohne Werth, der zur Plunderkammer verdammt ist. – Unser Musikdirector, zwar noch ein junger Mann, aber voller Kunstkenntnisse und Erfahrungen, der die Orchester Italiens, Wiens und Münchens gehört hat, dringt durchaus darauf, dass wir die langen Noten aushalten müssen. –

Altlieb hatte nun zwar noch Manches auf dem Herzen, was ihm den guten Effect dieser ausgehaltenen Noten verdächtig machte – z. B. dass dies anhaltende Sum-men der Bässe das Verstehen der Worte des Sängers erschwere; und dass in einer Oper mit langen und wiederholten Recitativen, dies unaufhörliche Brummen der Bässe dem Ohre endlich unausstehlich werden müsse. Da er aber einem wirklich braven und ruhmwürdigen Musikdirector einer eben so braven und seit mehr als hundert Jahren durch ihre geschickten und kunstvollen Ausführungen bekannten Kapelle nicht geradezu widersprechen wollte: so liess er es dabey bewenden. Wahr-scheinlich blieb also, wie bey allen dergleichen Dispüten, jeder Theil bey seiner Meinung. [...]

Es wäre zu wünschen, dass sich über diese drey, nicht unwichtigen, in allen grossen Musiken vorkommenden Fälle, Männer, welche ihren Geschmack und ihre Erfahrungen im Orchester-Wesen hinlänglich bewiesen haben, ein *Salieri*, *Reichardt*, *Righini*, *Weber*, *Winter* u. s. w. sich erklärten, welche von diesen Methoden recht oder unrecht, gut oder nicht gut wäre, da diese drey Fragen bis jetzt wirklich noch unentschieden geblieben sind. Zwar hat seit hundert Jahren über die beste Art, das Recitativ zu begleiten, kein Zweifel statt gefunden: indessen wäre es doch wol möglich, dass man in den gegenwärtigen, revolutionären Zeiten auch hierin das Gegenteil von dem thäte und verlangte, was bisher als gut und recht anerkannt worden ist. [Sp. 969ff.]

Lediglich Gottfried Weber (1811) beantwortete diese aufgeworfenen Fragen in der gleichen Zeitung sehr diplomatisch:

Die erste Frage war diese: „Wenn bey einem einfachen Recitative in der Baßstimme eine ganze oder mehrere Takte lange Note vorkommt; sollen da der Contrabassist und Violoncellist diese Note wirklich so lange aushalten, als sie vorgeschriven ist, oder soll die Note blos kurz angeschlagen und dann pausirt werden, bis wieder eine andere Note in der Stimme vorkommt?“

Es ist richtig, dass die erste Begleitungsart eine ganz andere Wirkung thun müsse, als die zweyte: allein eine allgemeine Beantwortung der Frage, ob die eine oder die andere besser sey, ist schon deswillen nicht möglich, weil der Ausdruck nach Verschiedenheit des Textes bald die eine, bald die andre erfordern kann. Wann nun aber die eine, wann die andre angewendet werden soll: darüber muss der Tonsetzer selbst entscheiden, und eben darum wäre es sehr zu wünschen, dass die Herren es jedesmal so hinschrieben, wie sie es gespielt haben wollen; allein, wie der Hr. Altlieb sehr richtig bemerkte, es haben wirklich mehrere Componisten die Gewohn-heit, im einfachen Recitative Noten, welche sie nur kurz angegeben haben wollen, so zu schreiben, als sollten sie ganze Takte lang ausgehalten werden; (vergl. Türks

Anw. zum Generalbassspielen, 2te Aufl., §. 252.) andere hingegen, wie z. B. Vogler, schreiben so, wie sie es vorgetragen wissen wollen.

Bey dieser verschiedenen Art lässt sich also gar keine allgemeine Regel geben, sondern der Musik-Direktor, oder der Begleiter, muss jedesmal im einzelnen Falle erforschen, wie es der Tonsetzer gemeynt haben möge. Findet er, dass alle Recitative bald durch lange, bald aber auch nur durch kurze, mit Pausen untermischte Bassnoten begleitet sind: so sieht er daraus, dass dieser Componist die Noten, welche er kurz angegeben wissen will, auch als kurze Noten schreibe, und dass also auch die kurzen kurz, und die langen so lange, wie sie geschrieben sind, angegeben werden müssen – umgekehrt aber, sieht man im Recitative nur überall lange Noten ohne untergemischte Pausen. Findet man vollends hier und da das Wort *tenuto* ange- merkt: so ist leicht zu errathen, dass der Componist will, man soll seine langen Noten nicht lange aushalten, so lange er nicht besonders darunter schreibt, dass sie so gehalten (*tenuto*) werden sollen, wie er sie vorschreibt. Beobachtet man diesen Unterschied, so ist man wenigstens ziemlich sicher, es so zu machen, wie es der Componist haben wollte; und dies ist ja alles, was der vortragende Künstler zu leisten hat. [...] Die Beurtheilung des Spielers muss also in jedem einzelnen Falle entscheiden, ob er die vorgeschriebenen Noten nur einmal kurz angeben, ob er sie (z. B. zwischen kurzen Pausen der Singstimme,) zu wiederholtenmalen anschlagen, oder ob er sie stetig aushalten, ob er brechen oder arpeggiren solle. Besitzt er richtiges Gefühl, Beurtheilung und Routine, so wird er die rechte, dem Gegen- stande angemessene, den Sänger nicht verdunkelnde Art zu begleiten nicht verfeh- len. [Sp. 93ff.]

Im 19. Jahrhundert gingen die Komponisten dazu über, die Notation der Begleitnoten der gewünschten Spiellänge anzupassen. Zusammenfassend seien die wohl wichtigsten Gründe angeführt, warum die Notation mit langen Begleitnoten den Komponisten des 18. Jahrhunderts sinnvoller erschien, obwohl sie größtenteils eine kurze Darstellung derselben wünschten:

- Eine Partitur dieser Zeit enthielt normalerweise keine direkten Anwei- sungen für den Interpreten. Sie stellte die Musik an sich, als Idee dar.
- Die Länge einer Note definierte sich nicht primär durch ihre technische Dauer, sondern durch die Intensität ihres Anfanges.
- Die Ausführung der Tondauer konnte sich allerdings ändern durch ver- schiedene Aufführungsbedingungen, sie war auch abhängig von der Wahl der Instrumente.
- Man wollte *den Accompagnisten am Flügel die Übersicht, durch Erspar- rung der vielen Zeichen erleichtern*,
- Der Begleiter sollte zum Verfolgen der Harmoniefortschreitungen *die beständige Ansicht der Grundnote vor Augen haben*.
- Der Notentext ließ sich in dieser Notation leichter verfolgen.
- Man konnte dadurch sich und den Kopisten das viele Pausenschreiben ersparen.

## 2. Accompagnato-Rezitative

Jean Jacques Rousseau (1768) unterscheidet bei den Accompagnato-Rezitatives drei Arten:

### 1. Das Rezitativ mit langen gehaltenen Akkorden, in der Regel nur mit Streichern und Continuo:

RECITATIF ACCOMPAGNÉ ist dasjenige, dem man – bzw. dem Continuo – eine Violinbegleitung hinzufügt. Diese Begleitung, die in Anbetracht der Schnelligkeit des Wortvortrags nicht syllabisch koordiniert sein kann, besteht normalerweise aus langen, während ganzer Takte ausgehaltener Noten. Man schreibt hierbei über alle Orchesterstimmen das Wort *sostenuto*, besonders im Baß, der ohne diesen Hinweis seine Töne nur trocken und jeweils beim Wechsel der Noten anschlagen würde wie im normalen *Récitatif*, statt dessen muß man hier die Töne genau nach Angabe des Notenwertes aneinanderreihen und aushalten. Wenn die Begleitung rhythmisch fixiert ist, muß man auch das Rezitativ taktieren, welches damit seinerseits gewissermaßen zur Begleitung der Begleitung wird.

### 2. Taktmäßige auszuführende, ariose Stellen innerhalb eines Rezitativs:

RECITATIF MESURÉ. Die Zusammenstellung dieser Worte ist widersprüchlich. Ein *Récitatif*, in dem man irgendeinen anderen Takt wahrnimmt als den der Verse, ist kein *Récitatif* mehr. Oft aber wandelt sich ein normales *Récitatif* plötzlich in Gesang, hat Takt und Melodie – was man anzeigt, indem man über die Stimmen *à tempo* oder *à Battuta* schreibt. Geschickt gehandhabt, tut diese Veränderung als Kontrastierung überraschende Wirkungen. Im Verlauf eines *Récitatif*-Vortrages hat eine zarte und elegische Passage plötzlich Takt und entfaltet sich in den süßesten gesanglichen Nuancierungen; dann wieder wird sie auf entsprechende Art von irgendeiner lebhaften und spontanen Regung abgeschnitten und brusk unterbrochen, um sofort den Wortvortrag wiederaufzunehmen. Derlei kurze, taktierte Partien, die normalerweise von Flöten und Waldhörnern begleitet werden, sind in den großen italienischen Recitativen keineswegs selten. Man taktiert das *Récitatif* auch, wenn die Begleitung, mit der man es versieht – weil sie selbst taktmäßig eingeteilt und sanglich gestaltet ist –, den Sänger dazu zwingt, seinen Vortrag entsprechend anzupassen. Das ist dann weniger ein *Récitatif mesuré* als, wie ich oben formuliert habe, ein *Récitatif*, das die Begleitung begleitet.

### 3. Orchestereinwürfe als Einschnitte zwischen den Gesangspassagen:

RECITATIF OBLIGÉ. Hier handelt es sich um dasjenige *Récitatif*, in das Ritornelle und Orchesterpassagen eingestreut sind und das den Vortragenden und das Orchester sozusagen zueinander zwingt, so daß sie aufeinander achten und hören müssen. Diese Passagen, in denen *Récitatif* und ein mit dem vollen Aufgebot des Orchesters ausgestatteter Melodievortrag abwechseln, sind in der heutigen Musik das Rührendste, Entzückendste und Stärkste. Ein erregter Darsteller, fortgerissen von einer Leidenschaft, die ihm nicht erlaubt, alles auszudrücken, hält inne und macht Pausen, während derer das Orchester für ihn spricht. Die auf solche Weise gefüllten Pausen berühren die Zuschauer unendlich mehr, als wenn der Darsteller selbst alles sagen würde, was nun das Orchester sagt. Bisher hat die französische Musik vom *Récitatif obligé* nicht Gebrauch zu machen verstanden. [S. 403ff.; Übers., S. 313f.]

Am häufigsten wird in den Quellen die erstere Art beschrieben, bei der die liegenden Töne des Orchesters sehr leise als ein *angenehmes Säuseln* auszuhalten sind. Gerade diese Rezitativart wird oft zu laut begleitet. Auch paßt sich die Begleitung häufig zu stark den jeweiligen Ausdrucks- und Dynamikgraden des Gesanges an, anstatt die geplante leise *säuselnde* Intensität beizubehalten. Es macht z. B. wenig Sinn, wenn die Streicherakkorde zu den Jesusworten in Bachs Matthäus-Passion immer wieder dynamischen Schwankungen ausgesetzt sind. Ist es vorstellbar, daß sich der Heiligschein, die „*Aura*“ des Christus permanent vergrößert und verkleinert, und daß dieser in seinem Strahlen, seinem „*Klang*“, von dem Inhalt der Worte abhinge? Bei der Spielweise der Streicherakkorde ist darauf zu achten, daß der Wechsel der Noten innerlich rechtzeitig vorbereitet wird, um die Tonwechsel pünktlich klingend zu erreichen. Und in jeder Stimme müssen die zum Teil verschieden lang auszuhaltenden Notenwerte so vorbereitet werden, daß die Gesamtintensität dieser Noten mit sehr leiser Dynamik so dargestellt wird, daß ihre Dauer, ihre „*innere Zeit*“, von Anfang an spürbar und erlebbar ist.<sup>41</sup>

Johann Adolph Scheibe (1737):

Das Recitativ wird endlich in der Kirche am besten mit einer sanften und gelinden Begleitung der Instrumenten gesetzt. Das Reden gehört mehr in den Theater- und Kammerstil; ein Recitativ, das von den Instrumenten begleitet wird, und mehr singend, als redend, eingerichtet ist, wird den Zuhörer allemal mehr erbauen, er wird auch die Worte besser verstehen, und folglich auch mehr erwägen können. Wenn man dabey zugleich nach der Beschaffenheit der Affecten besondere nachdrückliche und fremde Sätze aussuchet: so wird man die Aufmerksamkeit noch mehr erhalten, und auch desto stärker rühren und bewegen. [S. 163]

Gottfried Heinrich Stölzel (1739):

§. 3. Das Accompagnement mit Instrumenten führet meines Erachtens iederzeit die völlige Harmonie am besten in ihrer natürlichen Ordnung, so viel der veränderte Bass zuläßet, und gibt der Regel ihre völlige Freyheit: *Octavae tolerari possunt in omnibus vocibus: quando una vox cantat et altera sonat.*<sup>42</sup> Denn ich finde nicht, daß einiger Leute allzu große Accuratesse in diesem Fall etwas anders zu Wege bringe als gezwungene und gemarterte Gänge. Einmal bleiben dem Recitativ seine Freyheiten, und einmal sollen auch die accompagnirenden Stimmen gut fließen. Will man aber auch in solchen accompagnirenden Stimmen die Harmonie öfters verwechseln, so wird es unserm Stilo auch nicht zuwieder seyn. [S. 123f.]

<sup>41</sup> Ein ebenso interessantes wie höchst seltenes Accompagnatorezitativ (der ersten Art) für Chor (SATB), Streicher, zwei Fagotte und Basso continuo findet sich in Georg Friedrich Händels *Israel in Egypt*, HWV 54, London 1738, Nr. 8, *Largo* (37 Takte): *He sent a thick darkness over all the land, even darkness which might be felt.*

<sup>42</sup> Oktaven sind in allen Stimmen zu dulden, solange eine Stimme singt und eine andere instrumental ausgeführt wird.

### Johann Adolph Scheibe (1745):

Diese letztere Art [mit verschiedenen Instrumenten begleitet] wird wieder auf zweyerley Art verfertiget. Erstlich, daß die Instrumente ganz gelinde, und ohne hervorzuragen, die Singestimme begleiten; und dann zweytens, daß die Instrumente zwischen der recitativischen Rede dann und wann auf eine nachdrückliche Art hervorragen. [S. 744]

Man bemühet sich also, alle Gedanken, Worte und alles, was so wohl den Charakter der singenden Person, oder auch die Wirkung der Worte betrifft, auf das eigentliche und mit besonderm Fleiße durch die Instrumente auszudrucken, doch so, daß das Recitativ in der Singestimme seine Gestalt behält, und nur durch das Erheben, oder Fallen der Stimme von dem gemeinen Recitative sich unterscheidet. Allein, man muß sich wohl vorsehen, daß man in dem sehr eigentlichen Ausdrucke nicht ins Lächerliche falle. Dahero erfordert eine solche Begleitung eine sehr große Vorsichtigkeit, ein reifes Nachdenken und eine starke Unterscheidungskraft. Die Erfahrung muß auch sehr viel dabey thun, insonderheit, daß man durch das oft sehr wilde Geräusche der Instrumente die Singestimme nicht undeutlich mache. [S. 748f.]

### Johann Joachim Quantz (1752):

59. §. [...] Wenn nun die begleitenden Stimmen dabey ein Accompagnement von haltenden Noten auszuführen haben; so müssen sie den Sänger mehr nach dem Gehöre, und mit Discretion, als nach dem Tacte accompagniren. [S. 272]

### Johann Lorenz Albrecht (1761):

*Accompagnement*, die Begleitung, [...] Die dritte aber ist am allersonderbarsten, und zeiget einen Recitativ an, welchen lauter Geigen, mit langauszuhalten oder gezogenen Noten und Accorden, ohne Unterbrechung ganz sanfte und gleichsam nur säuselnd begleiten. [S. 107f.]

### Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 5. Bei einem Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten bleibt man auf der Orgel blos mit der Grundnote im Pedale liegen, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet. Die Orgeln sind selten rein gestimmt, und folglich würde die Harmonie zu den erwehnten Recitativen, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen, und sich mit der Begleitung der übrigen Instrumente gar nicht vertragen. Man hat oft zu thun, ein Orchester, welches nicht das schlechteste ist, in diesem Falle reinklingend zu machen.

§. 6. Wenn gewisse Recitative mit mehrern Instrumenten, als dem Basse, ohne Aushaltung begleitet werden: so muß der Clavierist die darzwischen kommenden kleinen Veränderungen der Harmonie, dergleichen 8b7 oder 65b seyn, wenn sie blos die Grundstimme angehen, und zuweilen oft hintereinander vorkommen, entweder ganz schwach anschlagen, oder gar übergehen, damit die übrigen Instrumente den Sänger deutlicher hören, und folglich besser Acht haben können, wenn sie nachher wieder einfallen sollen. Das Geräusche des Flügels, welches die Instrumentisten in der Nähe sehr stark hören, zumal, wenn der Ton desselben durchdringend ist, kann alsdenn oft die gute Ordnung gar leicht stören. Zuweilen gewinnet auch bey dieser Unthätigkeit des Clavieristen der Nachdruck gewisser Worte, welche der Componist aus guter Ursache bey aller Stille der Instrumente will hergesaget wissen. Gehet eine

heftige Action ganz hinten auf dem Theater vor, so ist diese Vorsicht um so viel nöthiger, weil alsdenn die Töne des Sängers mehrentheils über das Orchester wegfliehen, welches letztere aus Ursachen tiefer angeleget ist, als das Parterre. [S. 316f.]

Friedrich Wilhelm Marpurg (1762):

§. 5. Diese Hinzufügung der Violinen zum Generalbaß pflegt man, in der Terminologie des Recitativs, nur eigentlich Begleitung oder Accompagnement zu nennen. (In Cantaten, die ohne Instrumente, mit dem Clavier allein gesetzt sind, muß das Clavier an denjenigen Oertern des Recitativs, die ein besonderes Accompagnement verlangen, die Stellen der Violinen vertreten.) [...] Das gedachte besondere Accompagnement geschicht bald mit leise aushaltenden Accorden, und bald mit gewissen kurzen Sätzen zwischen den Einschnitten und Absätzen. [S. 256]

Christoph Gottlieb Schröter (1772):

§. 343. Unter der dritten Art des Rezitativs verstehe ich, wenn selbiges mit Violinen also begleitet wird, daß die ganzen oder halben Tactnoten durchgehends sanft ausgehalten werden, wodurch ein angenehmes Säuseln entstehet. Bei dieser Art des Recitativs wird der Tact billig auch gegeben, und muß selbiges mit dem Wortes *Accompagnement* oder *col Violini* angedeutet seyn: Widrigenfalls würde der Organist und die andern begleitenden Bassisten, wie bey der ersten Art, die Töne wider ihr Verschulden abstoßen.

§. 344. Damit aber bey dieser dritten Art des Recitativs dem angenehmen Säuseln der Violinen nichts benommen werde, so pflege ich auf der Orgel jeglichen harmonischen Satz mit beyden Händen kurz abzustoßen; hingegen halte ich im Pedale die Tone völlig aus: zumahl, wenn die Anzahl der andern begleitenden Bässe klein ist. So bekannt mir ist, daß etliche großstädtische Organisten bey solchen Recitativen die Sätze mit Händen sowohl als mit Füßen aushalten: eben so bekannt ist, daß die mit *Judicio Aurium* begabte Zuhörer meiner Begleitungsart den Vorzug zuerkannt haben. Diese Anmerkung geschiehet weder aus Tadelsucht noch Eigenruhm, sondern lediglich zum Nutzen meiner Schüler. [S. 186f.]

Jean Baptiste Baumgartner (1774):

Begleitet heißt ein Rezitativ, wenn außer dem Basso continuo noch Violinen und andere Instrumente mitgehen. Diese Begleitart besteht in der Regel aus lang ausgehaltenen Baßnoten von ganzen Werten, und daher schreibt man über solche Teile das Wort *sostenuto*, besonders auch über den Baß, weil dieser sonst nur kurze, abgestoßene Striche bei jedem Notenwechsel bringen würde wie beim gewöhnlichen Rezitativ, über das ich gleich handeln werde.

Man muß beim begleiteten Rezitativ darauf sehen, daß die Töne ihrem vollen Wert nach ausgehalten werden. Will man zum Baßton noch eine andere Note nehmen (was aber bei dieser Rezitativart nicht nötig ist, weil der Akkord vollständig von den anderen Instrumenten gebracht wird), so muß man genügend auf den Text und auf die erste Violine achten, damit alles zusammenstimmt. [S. 19; Übers., S. 196]

Johann Samuel Petri (1782):

d) [...] Bey einigen Akkompagnements aber, die rhythmisch sind, und mehr Melodie und Gesang sind, als Recitative, müssen sich alle Musiker an einen genauen Takt binden. [S. 171]

Heinrich Philipp Carl Bossler (1782):

Das begleitete Recitativ wird in zwei Untergattungen eingeteilt, die eine ist Recitatif accompagné, und besteht in langen aushaltenden Harmonien mehrerer Instrumente durch zwei, drei und mehrere Takte hindurch. Die andere heißt Recitatif obligé, unter welchem man die kurze Anschläge der Harmonien, kleine Figuren, oder sogar mehrere hintereinander folgende ausgearbeitete Perioden versteht, die zwischen den Einschnitten der recitirenden Stimme angebracht werden. [S. 243]

Daniel Gottlob Türk (1787):

In den Rezitativen mit Instrumentalbegleitung halten die Instrumente blos die Harmonie aus, oder der Komponist hat gewisse kurze Sätze hineingelegt, welche entweder während des Gesanges in einer abgemessenen Bewegung begleitet, oder als förmliche Zwischensätze ohne die Singstimme ausgeführt werden. Bey dem simplen Aushalten kann der Organist, wie in der vorigen Gattung, die neu eintretenden Harmonien etwas zu früh anschlagen, damit die Instrumentalisten, welche gewöhnlich erst den Anschlag des Generalbaßspielers erwarten, zur gehörigen Zeit einfallen. In der Kirchenmusik ist dieses Zuvorkommen vorzüglich nöthig, weil die Musiker bey dem Aufführen derselben oft etwas von einander entfernt sind; folglich vergeht immer eine kleine Zwischenzeit, ehe sie den Ton hören, und einfallen. Das Mitaushalten der vorgeschriebenen Harmonie würde auf der Orgel zu stark und dem Sänger lästig fallen; wenigstens müste das Werk sehr schwach gezogen seyn; und alsdenn wär' es doch vielleicht nur im Baß allein gut, weil die Orgeln selten so ganz rein gestimmt sind, daß nicht gegen die übrigen Instrumente ein Uebelklang entstehen sollte. [S. 173f.]

Sebastian Prixner (1789):

Wenn die Singstimme schweigt, dann geht das Akkompagnement *a Tempo*, welches auch in Begleitungsstimmen öfters angemerkt zu werden pflegt mit den Worten; *a Tempo, Accompag. &c.* [S. 79]

Heinrich Christoph Koch (1793):

§. 81. Es giebt noch eine besondere Behandlungsart des Recitativs, die man zuweilen auch Accompagnement zu nennen pflegt, und die nur in der geistlichen Cantate oder im Oratorium gebraucht wird. Sie besteht darin, daß man die Intervalle der Accorde, die bey dem gewöhnlichen Recitative zum Grunde liegen, und die der Generalbaßspieler bey dem Vortrage desselben anschlägt, um den Sänger die reine Intonation der Intervallen zu erleichtern, von den Hauptstimmen des Orchesters in den vierstimmigen Satz eingekleidet, ganz sanfte aushalten läßt. Wird nun in diesem Falle die Folge der Accorde so gewählt, daß bey dem Wechsel derselben jedesmal einige Intervalle des vorhergehenden Accords, als Intervalle des folgenden liegen bleiben können; so wird die Harmonie durch dieses unabgesetzte sanfte Fortklingen sehr zusammen schmelzend, und bewürckt, weil sie von weiter keiner metrischen Bewegung, als von der (in Ansehung des Metrums bestimmten) Bewegung der Singstimme unterstützt wird, eine ganz eigenthümliche Feyerlichkeit, die zur Begleitung eines im Texte vorkommenden Gebets, eines Gelübtes, oder bey jeder andern, einen hohen Grad der Andacht erforderlichen Stelle mit dem besten Erfolge gebraucht werden kann.

Soll diese Art der Begleitung eines Recitativs seine eigenthümliche Würkung äußern, so muß das sanfe Aushalten der Töne mit vieler Feinheit und Stetigkeit des Bogenstrichs verbunden seyn; denn wenn z. B. bey nicht allzustarker Besetzung der Stimmen mehrere Instrumentalisten zugleich die Wendung des Bogenstrichs machen, und es geschieht solches nicht unmerklich, und mit der größten Feinheit, so geht ein großer Theil von der guten Würkung des Satzes verloren. [S. 238f.]

## VII. Tasteninstrumente / Theorbe

Die Funktionen und Aufgaben der Tasteninstrumente können an dieser Stelle nur insoweit angesprochen werden, als sie sich direkt auf die Begleitung des Rezitativs beziehen. Dabei ist zu unterscheiden, ob es sich um ein Kirchen-, Kammer- oder Opernrezitativ handelt. In letzterem haben die Spieler die größte Freiheit. Die wichtigsten Quellen sind im Folgenden in sechs Bereiche aufgeteilt. Für viele weitere Fragen verweisen die Quellen immer wieder auf die allgemeinen Anweisungen zum Generalbaßspiel.

### 1. Besetzungsfragen

Johann Mattheson (1713):

§. 3. Das Vollenkommenste Instrument wird wol unstreitig die *Orgel* oder das *Clavier* seyn; jene hat an der künstlichen *Structur* und grössem in sich haltenden Veränderungen einen Vorzug / dieses aber gibt ihr an Kunst und erfordernder Wissenschaft nichts nach. [S. 256]

§. 4. Die vollstimmigen *Clavire*, Ital. *Clavicembali*, *Cembali*: [...] bleiben dennoch Meister über alle andere *Instrumente*, [...] Das *Clavicymbel* mit seiner *Université* gibt ein *accompagnirendes* / fast unentbehrliches *Fundament* zu Kirchen= Theatral- und Cammer=Music ab / [S. 262f.]

§. 19. Die tieffe *Theorbe* [...] ist ein *Instrument*, welches etwa seit 50. oder 60. Jahren der Lauten *succediret* / um den *General-Bass* darauff zu spielen. [...] Es ist der Lauten in vielen Stücken ähnlich / was sonderlich das *Corpus* und zum theil den Hals / der länger / betrifft; allein es befinden sich darauff 8. grosse Sayten im *Basse*, die zweymahl so lang und dicke sind / als der Lauten ihre 6. wodurch der Klang so geschmeidig und summend wird / daß viele die *Theorbe* dem *Clavir* vorziehen wollen / und zwar auch grossen theils / wie sie sagen / darum / weil man eine *Theorbe* leichter mit sich führen und an andere Oerter bringen kan / als ein *Clavicymbel*. [S. 278]

Ernst Gottlieb Baron (1727) über Silvius Leopold Weiß:<sup>43</sup>

Er ist der Erste gewesen, welcher gezeigt, daß man mehr könnte auf der Lauten machen, als man sonst nicht geglaubet. [...] In denen *Harpeggio* hat er so eine ungemeine Vollstimmigkeit, in *exprimirung* derer *Affecten* ist er *incomparable*,

<sup>43</sup> (Um 1662–1754). In einem Brief vom 21. März 1723 aus Dresden an Johann Mattheson bestätigt Weiß, daß er für das Begleiten im Orchester und für Kirchenmusik eine große Laute gebraucht, die er speziell für das Continuospiel angepaßt hat. S. Douglas Alton Smith, Baron and Weiss contra Mattheson: „In defence of the lute“, in: *Journal of the Lute Society of America* 6 (1973) 48–62.

hat eine *stupende* Fertigkeit, eine unerhörte *Delicatesse* und *Cantable* Anmuth, und ist ein grosser *Extemporaneus*, da er im Augenblick, wenn es ihm beliebig, die schönsten *Themata*, ja gar *Violin-Concerne* von ihren Noten weg spielt, und *extra-ordinair* so wohl auf der Lauten, als *Thiorba* den *General Bass* *accompagnirt*. [S. 78]<sup>44</sup>

Wie schon in Kap. VI. dieser Arbeit erwähnt, berichtet Pierre Jacques Fougeroux (1728) im Zusammenhang mit Händel von einer Besetzung der Rezitative mit zwei Cembali, einer Erzlaute und einem Violoncello.

Wenn auch zur Begleitung der Rezitative meistens von der großen Kirchenorgel die Rede ist, so gab es doch auch transportable Kleinorgeln, wie Johann Gottfried Walther (1732) bezeugt:

*Organo piccolo* (ital.) *Orgue petit* (gall.) eine kleine Orgel, oder Positiv, so man forttragen und hinsetzen kan, wo man will, daher es auch *Organo portabile* (ital.) *Organum portabile* (lat.) genennet wird. [S. 452]

Johann Mattheson (1739):

§. 29. Die Clavicimbel, Steertstücke oder Flügel thun an allen Orten gute, und weit angenehmere Dienste als jene [Regale]: Wiewol es aus verschiedenen Ursachen nicht schlimm seyn würde, wenn in den Kirchen saubere und hurtig=ansprechende kleine Positiven, ohne Schnarrwerck, mit den Clavicimbeln vereiniget werden könnten, oder doch von den letztgenannten, bey starcken Chören, ein Paar vorhanden wären. [S. 484]

Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon (1749):

*Organo*, eine Orgel, wird auch zuweilen gebraucht an statt des Worts *Basso Continuo*.

*Orgel*, behält unter allen musicalischen Instrumenten den Vorzug, denn alle andere, sie werden gleich geschlagen, gestrichen oder geblasen, geben doch nur meistens einen einfachen Schall oder Ton von sich, und ob schon einige mit gedoppelten und dreyfachen Griffen angegriffen werden, so ist doch die Harmonie nicht so vollkommen, als auf einem Clavier, welches die kunstgeübten Organisten, so vollstimmig und vielgriffig zu berühren wissen, daß man den Laut nach urtheilen solte, sie bedienten sich hierzu nicht nur zweyer, sondern wohl vier und mehrerer Hände. [S. 269]

Anonymous (um 1750):

Een Cantaat en alle kaamer en Theater-Musiecq kan niet wel lijden het accompagnement van een orgel of ander Blaas-Instrument voor Bas; maar vereyscht een clavercimbel met een Basviool of een Theorbe. [S. 90f.]

Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 3. Die Orgel ist bey Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindung wegen unentbehrlieh. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung.

<sup>44</sup> Johann Gottfried Walther (1732, 647) gibt diesen Text in seinem Weiß-Artikel wieder.

§. 4. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein simpel Accompagnement, alle Freyheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muß ein Flügel dabey seyn. Man hört leyder mehr als zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt.

§. 5. Dieses letztere Instrument ist ausserdem beym Theater und in der Cammer wegen solcher Arien und Recitative unentbehrlich. [S. 1f.]

Johann Adam Hiller (1769):

So pflegt die Tiorbe bisweilen den Gesang der Oper mit ihren gebrochenen Accorden zu begleiten, und in den Recitativen gleichsam das Echo des Clavicimbels vorzustellen. [S. 25]

Christoph Gottlieb Schröter (1772):

§. 336. Da das Recitativ von dem Clavieristen auf besaiteten Instrumenten wegen der bald verliehrenden Tönung so vollstimmig als möglich accompagniret werden muß; dieser erste Band aber, laut des Tituls, nur den vierstimmigen Generalbaß hauptsächlich betrifft; so rede ich jetzt nur von der harmonischen Begleitung des Recitativs mit der Orgel. [S. 185]

Johann Philipp Kirnberger (1781):

In gegenwärtigen erleuchteten Zeiten, wo eine Kirchenmusik gänzlich einer comischen Operette gleichen muß, hält man die Orgel zum accompagniren für ganz unschicklich, wodurch eine Capelle von ihrer wahren Würde herabgewürdiget, und den musikalischen Mißgeburten in Bierhäusern gleich gesetzt wird. [S. 64]

Christian Friedrich Daniel Schubart (1784):

*Recitativ.* Musikalische Declamation oder Rede. Man begleitet sie mit Instrumenten, oder gewöhnlich nur mit einem Flügel. [S. 358]

Friedrich Rochlitz (1799):

*Ueber die Abschaffung des Flügels aus den Orchestern.*

Sie sind noch zweifelhaft, ob der jetzige Gebrauch, die Flügel in den Orchestern zu verabschieden, zweckmässig und weise sey oder nicht? Erlauben Sie mir, Ihnen meine Gedanken darüber mitzutheilen. Man will den Flügel abschaffen, dünkt mich, entweder als Tasteninstrument überhaupt (wie ich, im Gegensatz von Bogeninstrumenten, sagen will) oder als Flügel im besondern.

Will man den Flügel als Tasteninstrument verabschieden, so entfernt man zugleich das Substitut desselben – das Pianoforte, und bedient sich, wie jetzt immer gewöhnlicher wird, der Violin zum Dirigieren. [Sp. 17]

3) Beym Recitativ wird die Unentbehrlichkeit eines Tasteninstruments noch einleuchtender. Das Recitativ wird blos von dem Bass begleitet, und auch bey Recitativen mit andern Instrumenten besetzt, schweigen diese doch gewöhnlich, bis zu einem Ruhepunkte des Sängers. Die Harmonie des Recitativs, die zum Grunde liegende Folge der Akkorde, woraus die Singstimme gebildet, oder, wenn man lieber will, welche aus dieser gezogen ist, bleibt nun meistens unbemerkt. Der Zuhörer verliert den Zusammenhang, und der Sänger die zuverlässigste Stütze seiner Intonation – welche Stütze er bey den freyern und schnellern Ausweichungen des Recitativs, um desto nöthiger bedarf. [Sp. 18]

Aber man schafft auch aus manchen Orchestern den Flügel ab, als Flügel, und nimmt an seiner Stelle das Pianoforte auf. Für diese Maasregel bin ich nun von ganzem Herzen. Man entfernet da ein Instrument, welches durch das Heterogene seines Tons, durch dessen Scharfes, Spitzes, Grelles, Schneidendes (besonders der Oktav halben) zu allen unsren andern Instrumenten gar nicht passt – und nimmt ein anderes auf, das durch seinen weichen Ton sich so gut an die übrigen Instrumente anschmiegt; man entfernet ein Instrument, das kein eigentliches Forte und Piano und folglich nichts von Licht und Schatten im Vortrag \*) zulässt, und nimmt eins auf, dessen Wesen diese Vorzüge ausmachen; man entfernet ein Instrument, das, vornehmlich jener leidigen Oktav wegen, die Dauer eines Konzerts oder einer Oper hindurch reine Stimmung so selten, bey Veränderung der Luft (Erwärmung durch Einheizen, Menschenmenge u. d. gl.) nie behält, und nimmt eins auf, das, bey gehöriger Mensur, so fest stehet und das wenigstens seine weit geringere Verstimming nicht so grell und abstechend dem Ohr der Zuhörer aufdringt; man entfernet das sehr gewöhnliche Uebel, dass man einen Direktor hat, der, ausser dem Recitativ, müssig sitzt, um nicht zu viel, oder der das schöne Anschliessen unsrer jetzigen Instrumente an einander im Eigenen ihres Tons stört, um nicht zu wenig mitzuspielen u. s. w.

Setzen Sie sich also sogleich und schreiben Sie an die Familie Stein in Wien –

\*) Man wird doch hoffentlich das, was man Vortrag nennt, nicht auf die Solo's allein einschränken wollen? [Sp. 19f.]

## 2. Orgelregistrierungen

Es sind wenige Quellen überliefert, die speziell etwas über die Registrierung von Rezitativen aussagen. In der Regel ist von einem *Gedackt 8'* auszugehen. Weniger Übereinstimmung gibt es bezüglich der Mitwirkung des Orgelpedals.

Friedrich Erhard Niedt (1706/1721):

§. 14. [...] Wenn nur eine oder zwei Stimmen singen oder spielen / so brauche er [ein Organiste] im *Manual* bloß das Gedact 8 Fuß / und kein Pedal überall nicht; [21721, 121]

Johann Sebastian Bach (1708):

10. Was denn hauptsächlich anlanget das neue Brust positivgen, so könnten in selbiges folgende Stimmen kommen – als: [...]

7. Stillgedackt 8 Fuß, so da vollkommen zur Music accordieret, und so es von guthem Holze gemacht wird, viel beßer als ein Metallines Gedackt klingen muß. [BachDok. I., S. 153]<sup>45</sup>

Jacob Adlung (1768):

Kommen langsame Noten; so kann das Pedal wieder genommen, das Manual aber verlassen werden. Z. Ex. in Recitativen. Oder man nimmt beyde Claviere, und das Pedal auch dabey. In schweren Recitativen, wenn die Sänger für sich nicht just sind,

<sup>45</sup> [Niedt/]Mattheson (1721, 175f.) verzeichnet für *Die Orgel zu St. Jacobi in Hamburg / hat 60. Stimmen.*, erbaut 1689–1693 von Arp Schnitger (1648–1719) ein 9. Gedact / im Cammer-Ton. im Ober-Werck.

und das Gedackt von Ihnen nicht gehört wird, kann man das Principal oder Gemshorn brauchen, mit oder anstatt des Gedackts; das hören die Sänger besser, und lassen sich dadurch wieder in den rechten Weg weisen. [S. 172]

Christoph Gottlieb Schröter (1772) geht bei den nachfolgenden Anweisungen von folgender Grundregistrierung aus:

Im Pedal:	Im Rückpositiv:	Im Hauptwerke:	Im Brustpositiv:
Principal, 16 Fuß.	Quintadena, 8 Fuß.	Principal, 8 Fuß.	Gedackt, 8 Fuß.
Principal, 8 Fuß.	Gedackt, 8 Fuß.	Gemshorn, 8 Fuß.	Gedackt, 4 Fuß.
Violon, 16 Fuß, Flöte, nebst der Copel, Rohrflöte,	4 Fuß.	Viola di Gamba, 8 Fuß.	Violetto, 4 Fuß.
	4 Fuß.	Octava, 4 Fuß.	
welche zum Hauptwerk führet.			

§. 351. Bey der im §. 337 bis 341 beschriebenen ersten Art des Recitativs [Singstimme, Baß] ziehe ich die Manualoctave und die Pedalcopel ab, und spiele übrigens mit beyden Händen auf dem Rückpositiv. Fällt aber hier ein *Arioso* vor, so muß die linke Hand wieder auf das Hauptwerk.

§. 352. Bey der im §. 342 beschriebenen zweyten Art des Recitativs [Baß und Instrumente, 4tel mit Pausen, laufende 16tel oder 32tel] wird die Pedalcopel angezogen, da denn die linke Hand auf dem Hauptwerke, die rechte aber auf dem Rückpositiv spielt.

§. 353. Die im §. 342 bis 344 beschriebene dritte Art des Recitativs [mit sanft aushaltenden Violinen] bekommt die bey der ersten Art abgezeigten Stimmen, jedoch mit dem daselbst schon angezeigten Unterschiede, daß die Baßnoten völlig ausgehalten werden. (Bisweilen pflege ich hier auch den 8 füßigen Principalbaß abzuziehen, wenn nämlich besondere Umstände solches nicht verbieten.) [S. 187ff.]

Johann Samuel Petri (1782):

b) Wenn die Kirche und Orgel klein ist, und also der Schall bald ausfährt, ists genung, ein achtfüßiges gedaktes, oder, wenn es zu schwach gearbeitet ist, zwey achtfüßige Register im Manuale zu nehmen, und im Pedale ein 16 füßiges, oder wenn sie nicht zu stark sind, zwey: und höchstens noch ein achtfüßiges Principal zum *forte*, und zum äußersten *forte* noch ein 4 füßiges *principal*, welches jedoch besser wegbleibt, es wäre denn, daß gar keine *Violons*, *Violoncelli*, und *Fagots* mitspielten, und der Organist den Baß allein machen müßte, wie auf dem Lande, da dem Organisten ein mehreres frey steht. Und dennoch, wenn der Sänger anfängt, oder die Musik sonst *piano* seyn soll, muß er auch das achtfüßige Register hineinstoßen, damit der Baß nicht die *piano* spielenden Geigen, Flöten &c. überschreye. [...]

Wenn aber die Orgel zwey Klaviere hat, so braucht er im Pedale blos zwei sechzehnfüßige Stimmen, oder eine, wenn sie stark genung ist. Das achtfüßige aber bleibt ganz weg, denn im *forte* kan er den Baß genung verstärken, wenn er mit der linken Hand auf dem einen Manuale spielt, wo er zwey achtfüßige Register gezogen hat, oder ein 8 und ein 16 füßiges. Mit der rechten Hand aber nimt er die Akkorde immer auf dem schwächeren Klaviere, wo nur ein achtfüßiges Register gezogen ist, und merkt die Hauptregel:

„Daß er sich nach der Menge seiner Instrumentspieler und Sänger und nach der Stärke der Instrumente „und Stimmen allezeit richten müsse, da die Orgel durchaus sie nicht überschreyen soll, welche nur zur „Füllung der Harmonie durchs Akkompagnement, und zur Verstärkung des Basses gebraucht wird.“

Im *piano* aber geht er mit beiden Händen aufs schwächste Klavier, und dis thut er auch in Recitativen, um den Sänger nicht zu verdunkeln, von welchem man alsdenn keine Sylbe verhören muß. [...]

c) Wenn die Kirche und Orgel sehr groß ist, so hört man den Schall der Stimmen, welche tief in der Orgel stekken, nicht so sehr; und also kan der Organist im Manuale 16 und 8 Fuß gedakt beysammen nehmen, und im Pedale 16 und 8 Fuß ebenfalls, und bey den Chören 32 Fuß Untersatz dazu ziehen. Das 8 füßige bleibt jedoch beim *piano* und bey Recitativen lieber weg. [S. 169f.]

Justin Heinrich Knecht (1796):

§. 96. Zur Begleitung eines Solo's, Duetts, Recitativs und dergleichen ist das gewöhnliche Gedackt oder die Copelflöte 8 Fußton mit Zuzug eines andern 8 füßigen Registers, etwa des Bourdons, hinlänglich. Mit einem 8 füßigen Gedackt kann man auch ein 4 füßiges, hölzernes Register, welches sehr sanft tönet, als wie die Flauto douce von 4 Fußton, verbinden; Ist aber eine Singestimme schwach, so reicht schon ein einziges 8 füßiges Register, etwa der kleine Bourdon oder das liebliche Gedackt hin. Ueberhaupt muß die Registeranzahl so beschaffen seyn, daß man eine Singestimme von der Orgelbegleitung vernehmlich hören kann. [S. 39]

### 3. Vollstimmigkeit, Arpeggios und Akkordbrechungen

In der Regel wurde erwartet, daß ein Secco-Rezitativ auf dem Cembalo mit einer Vollgriffigkeit in beiden Händen begleitet wurde. Außerdem gab es die Möglichkeit, je nach Affektsituation den Klang durch Arpeggioplayweise weiterzutragen, jedoch nicht unaufhörlich, sondern meist zur Überbrückung von Sängerpausen und zur Verwandlung von Übergängen. Einige Autoren (Kellner, Petri, Türk) äußern sich sogar zu einem Arpeggio auf der Orgel!

Johann David Heinichen (1711):

§. 29. Bey dem *Tractement* eines *Clavicimbal*s aber und *Accompagnement* des *Theatralischen Recitativs*, hat man noch mehr mitzunehmen. Vor allendingen und überhaupt muß man sich allhier ein gutes jedoch kurtzes Arpeggio angewehnen / welches der Grund zu einen guten *Theatralischen Accompagnement* ist / und mehr *Praxi*, als einiger *Theorie* beruhet.

§. 30. Dahero muß man auch solches bald mit der lincken / bald rechten / bald auch mit beyden Händen / wohl und zu rechter Zeit wissen anzubringen. Denn wenn Z. E. der Sänger so zu sagen mitten im Reden oder *recitiren* ist; so lässt es Blut übel / wenn sich der *Accompagniste* ohne Aufhören mit seinen *Arpeggio* lustig machet / und will es gleichsam dem Sänger zuvor thun: Hingegen lässt es wiederum nicht wohl / wenn er jederzeit bey einer kleinen *Pause* oder bey einem *Comma* und *Athen* holen des *Recitirenden* / zugleich mit diesen in einen *Tempo* ausruhet / gleich als hätte man es zuvor mit einander verabredet.

§. 31. Wolte man das *Arpeggio* in 3 Theil oder *Gradus* theilen / da immer eines stärcker / länger oder kürzter und langsamer gemachet wird / als das andere / welches man allemfalls ein einfach= doppelt= und vielfaches *Arpeggio* nennen könnte; so liesse es sich einigermassen zeigen / wo und wie oft dieses oder jenes könnte wohl *employret* werden nach dem *Gusto* des Singenden: Alleine weil doch

dieses alles Dinge seynd / welche gedachtermassen mehr auf *oculare demonstration* und ein darauf folgendes *Exercitium practicum* ankommen; so muß man sich hierbey gegründen lassen. Denn es bleibet einmahl dabey / daß dergleichen Dinge am wenigsten in der Kunst und Wissenschaft oder gewissen Regeln beruhen. [S. 226f.]

Johann David Heinichen (1728):

§. 20. Dieses wäre es alles was man ohngefähr von einem *accuraten Accompagnement* des *extravaganten Recitativ-Styli* sagen möchte. Zum Beschluß aber haben wir annoch zuerinnern, daß die oben, im letzten Capitel der ersten Abtheilung erklärten *Acciaccature*<sup>46</sup> nebst andern Arthen eines ruhenden *Harpeggio*,<sup>47</sup> eben in dem *Recitativ-Stylo* gleichsam ihren Sitz haben. Denn weil das *Recitativ* lauter langsame ruhende *Bass-Noten* führet, so lassen sich hier dergleichen Zierrathen am besten und am leichtesten anbringen, auff Arth, wie in gedachten Capitel weitläufigt erklähret worden. [S. 796]

Georg Philipp Telemann (1735):

Alles lauf=werk und alle manierchens müssen beym recitatif=spielen nachbleiben; die gewöhnlichste ahrt aber, die noten beym anschlagen zu brechen, ist folgende:



Diss brechen ist auf clavicimbeln anzubringen, auf orgeln hingegen wird zugleich angeschlagen. Je geschwinder und kürzer aber ienes geschicht, ie besser ist es für den sänger. [Zu No. 41]

David Kellner (1737):

3. Der *General-Bass* wird hiezu fein vollstimmig gespielt, doch so / daß auf besaiteten Instrumenten ein Griff nicht allemahl so gerade hinein plumpe / sondern artig *harpeggiret* werde.

4. Das *Harpeggio* muß kurtz und nicht immer auf einerley Weise, sondern auf veränderliche Art gemacht werden, worauf es stille liegt, biß wieder eine neue Harmonie kommt.

5. Auf den *Instrumentis pneumaticis*, als Orgeln, Positiven und Regalen braucht man zwar das *Harpeggio* nicht so sehr, [...] [S. 19f.]

Gottfried Heinrich Stölzel (1739):

§. 2. Ein anderes ist es, wenn ein Clavecin das Accompagnement führet, denn dieses kan durch sein Harpeggio sothanen Mangel [ein allzulanges Stilleschweigen]

<sup>46</sup> S. dort S. 535ff.

<sup>47</sup> S. dort S. 556ff.

reichlich ersetzen, welches aber die summende Orgel nicht thun kan. Wie denn auch mit der Orgel die allzu jähnen und weiten Veränderungen und Verwechslungen der Harmonie nicht so gut heraus kommen, als mit dem Clavecin. Es wäre denn, das Instrumente dazu accompagnirten, welche allen Mangel ersetzen, und dem Gehör überall Satisfaction geben. [S. 123]

## Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon (1749):

Arpeggio, muß in der Music gerade auf und nieder, ohne Interruption, oder Absatz, geführet werden, z. E.  $d\ f\ a\ d\ d\ d\ a\ f\ d$ ,  $g\ h\ d\ g\ g\ d\ h\ g$ , &c. welches der Grund zu einem guten Theatralischen Accompagnement ist, und mehr in Praxi als einiger Theorie beruhet, daher muß man auch solches bald mit der lincken, bald rechten, bald auch mit beyden Händen, wohl und zu rechter Zeit wissen anzubringen. [...] [S. 48f.]

Georg Joachim Joseph Hahn (1751):

Ferner sollen im *Recitativ* die Griffe fein vollstimmig in beyden Händen genommen werden, welche auf Clavicimbeln nach gewöhnlichster Art beym Anschlagen mögen gebrochen werden, und je geschwinder und kürzter es geschicht, je besser ist es für den Sänger, auf Orgeln aber wird zugleich angeschlagen, und nach dem Anschlagen wird die rechte Hand aufgehoben, und pausiret bis zum neuen *Accord*. [S. 57]

### Johann Friedrich Daube (1756):

§. 10. Die zweyte Art des Accompagnirens<sup>48</sup> bestehet darinn: daß man nach der Eigenschaft des Stücks accompagnire. [...] Sie wird bey Accompagnirung eines Recitativs gebraucht, und kommt sowohl im Kirchen- als Theaterstile vor f). Sie erfordert eine solche Vollstimmigkeit, als beyde Hände zu fassen, vermögend sind.<sup>49</sup> Zuweilen kann man auch die Intervallen von unten bis oben hinaus, nacheinander anschlagen, doch muß dieses geschwind, und mit einer Deutlichkeit geschehen. Die rechte Hand soll durch dieses Brechen gleichsam die Melodie des zu singenden Tackts, oder so lang die Oberstimme auf der nachherliegenden Baßstimme währet, entdecken. Hierzu aber gehöret eine gemessene Geschwindigkeit, eine große Behutsamkeit und eine starke Beurtheilungskraft, indem diese Brechung der Accorde nicht allezeit währen soll. Es muß hier auf den Zeitraum: auf die Schwürigkeit der Oberstimme: und auf die Stärke des Sängers gesehen werden. [...] Nach Beschaffenheit des Sängers, kann man auch die Oberstimme, wenn sie sehr schwere Gänge oder Intervallen hat, ganz gelinde mitspielen, doch muß jederzeit der vollstimmige Accord vorhergehen.

f) Es ist dieses nur von besaiteten Instrumenten zu verstehen. Auf einer Orgel würde die Menge der tiefen Intervallen einen Ekel verursachen: doch soll ein geschickter Organist auch dabey wissen, ab- und zuzugeben; wenn das Kirchen-Rezitativ eine starke Begleitung von Instrumenten erfordert, wie dieses bey den hohen Festen gebräuchlich ist, da manche Strophe mit vollen Chören ausgedrückt wird. Bey dieser Gelegenheit kann der Organist auch greifen und treten, was er vermag. [S. 202f.]

### Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 3. [...] Bey der geschwinden Declamation muß sich der Accompagnist des Harpeggierens enthalten, zumal wenn sich die Harmonie oft ändert. Man hat hierzu keine Zeit, und wenn man sie auch hätte, so würde der Clavierist selbst, der Sänger und die Zuhörer leicht dadurch in eine Verwirrung gerathen. [...]

§. 4. Die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Harpeggio bey der Begleitung hänget von der Zeitmaasse und dem Inhalte des Recitatives ab. Je langsamer und affectuöser das letztere ist, desto langsamer harpeggirt man. Die Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten vertragen das Harpeggio besonders wohl. So bald aber die Begleitung, statt der Aushaltungen, kurze und abgestossene Noten krieget, sogleich schlägt auch der Clavierist die Harmonien, ohne Harpeggio, kurz und trotzig mit vollen Händen an. Wenn auch schon in diesem Falle weisse gebundene Noten da stehen solten, so bleibt man dennoch bey dem kurz abgestossenen Vortrag. Die Stärke des Anschlagens ist vor dem Theater, bey auswendig gesungenen Recitativen wegen der Entfernung am nöthigsten. Ausserdem muß allerdings

<sup>48</sup> Die zweite Art: 2) die natürliche, oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stücks am nächsten kommt, beschreibt Daube: *Der andern bedient man sich bey Recitativs, desgleichen wenn die Oberstimme lange Noten mit wenig Gesang führet a)* [S. 195] a) Hierher gehört die Berechnung der Accorde, sowohl in der Ober- als Unterstimme, wie dieses bey den Veränderungen des vorhergehenden Capitels zu ersehen ist. [S. 196] Vgl. *Das X. Capitel. Von dem Gebrauche und Nutzen der Tabellen.* [S. 184–195]

<sup>49</sup> Daube über seinen Lehrer Johann Sebastian Bach in einer Fußnote, S. 204: *Genug! wer ihn nicht gehöret, hat sehr vieles nicht gehöret.*

der Accompagnist auch zuweilen vor dem Theater, am allermeisten aber in der Kirche und in der Kammer, wo die lärmenden und furieusen Recitative nicht eben hingehören, seine Begleitung ganz schwach anschlagen, weil die Harmonie ebenfalls den Recitativen in der gehörigen Stärke angepasst werden muß.

§. 5. [...] Das Harpeggio fällt überhaupt auf dem Pfeifwerke weg. Ausser der gebrochnen Harmonie brauchet man auch auf den übrigen Clavierinstrumenten zu der Begleitung der Recitative keine andere Manier und Zierlichkeit.

§. 6. Bey einem Intermezzo und einer comischen Oper, wo viele lärmende Actionen vorkommen, ingleichen bey andern theatalischen Stücken, wo zuweilen die Actionen ganz hinten auf dem Theater vorgehen, muß man beständig, oder wenigstens sehr fleißig harpeggiren, doch so, daß die Sänger und der Accompagnist einander beständig deutlich hören können. Wenn der Inhalt der Worte, oder eine darzwischen kommende Action machet, daß der Sänger nach der vorgeschlagenen Harmonie nicht gleich anfängt: so bricht der Accompagnist die Harmonie noch einmal langsam von unten in die Höhe, bis er merkt, daß die Declamation wieder angehet. Man muß überhaupt, wenn es nicht höchstnöthig ist, weder zu viel noch zu wenig Leeres bey der Begleitung übrig lassen. [...] [S. 314ff.]

Nicolo Pasquali (1763):

How to accompany Recitatives.

This part of thorough-bass, to those that are not accustomed to it, is still more difficult than any of the rest; though, when once grown familiar, it becomes one of the easiest: It consists in filling up the harmony as much as possible; and therefore the left hand strikes the chords in it as well as the right.

Care must be taken not to strike abruptly, but in the harpeggio way, laying down the fingers in the chords harplike, i. e. one after another, sometimes slow, other times quick, according as the words express either common, tender, or passionate matters:

For example; for common speech a quick harpeggio; for the tender a slow one; and, for any thing of passion, where anger, surprise, &c. is expresses, little or no harpeggio, but rather dry strokes, playing with both hands almost at once.

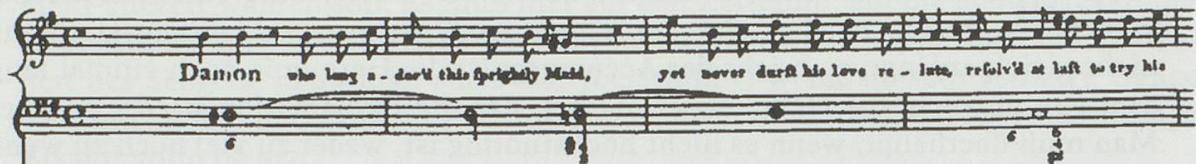
The abrupt way is also used at a punctum or full stop, where the sense is at an end.

But, as all instructions are of little force without an example, the cantata (Plate XXIV.) where, under the recitatives, I have written at length the manner that they should be accompanied, may be looked upon as a specimen how to accompany others. [S. 47f.]



Plate XXVII

Recitative



The manner of Accompanying it

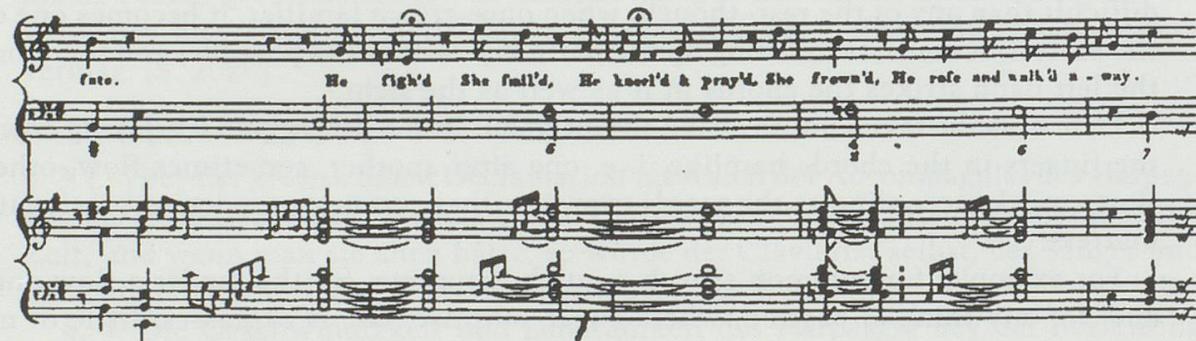
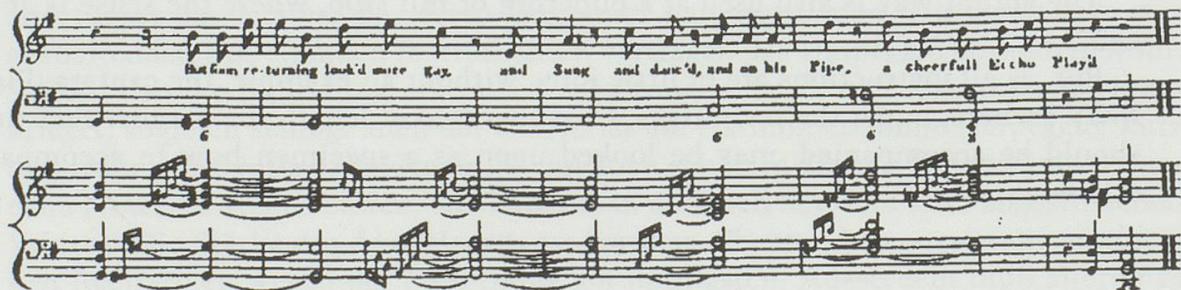


Plate XXVIII



Johann Samuel Petri (1767):

In Recitativen bleibe er [der Organist] nicht mit den Accorden stets liegen, sondern gebrauche sich, um das Geheule zu vermeiden, der zergliederten, oder gebrochenen und *arpeggierten* Accorde, und vermeide überhaupt alle Triller gänzlich, welches den Sängern und Instrumentalisten allein zukommt. Oft lasse er im Recitative nach angeschlagenem Accorde den Bass allein, bald im Pedale bald im Manuale stehen, je nachdem es die Umstände mit sich bringen. [S. 44]

Johann Joseph Klein (1783):

§. 290. Die Geschwindigkeit des Brechens der Accorde hängt von dem Zeitmaas und Affect des Recitativs selbst ab. Bekömmmt aber der Baß kurze und abgestoßene Noten, so schlägt man ebenfalls die Accorde kurz und ohne Brechungen an. Wird das Recitativ von Instrumenten begleitet, so pflegt man bey langsam und halten- den Grundnoten auf besaiteten Instrumenten ganz langsam die Harminie zu bre- chen, auf der Orgel aber, wo man ausser dem Pedale weiter nichts, als eine Gedakt- stimme im Manuale dazu gebraucht, mit dem ganzen Accorde liegen zu bleiben, bis ein neuer eintritt. [S. 257]

Daniel Gottlob Türk (1787):

Das Brechen (*arpeggio*) darf überhaupt auf der Orgel nicht zu häufig und nicht immer auf einerley Art vorkommen. Bald fängt man von den tiefen Tönen an, bald von den höhern; bald werden die Intervalle äußerst schnell nach einander, bald nur mäßig geschwind angeschlagen; bald bricht man den Akkord so, daß jedes Intervall nur Einmal, bald öfterer vorkommt u. s. w. [S. 165]

Georg Friedrich Wolf (1789):

§. 7. So lange die Instrumente mit fortgehen, so lange ist alles, wie in einem andern musikalischen Stücke, z. B. in einer Arie u.s.w. so bald aber das Recitativ wieder eintritt, arpeggirt der Akkompagnist seine Harmonien wie im Recitative, und unter- stützt dadurch die oft ungewöhnlichen Ausfälle der Melodie. [S. 73]

Johann Christian Bertram Kessel (1791):

Der Generalbaßspieler bricht seine Akkorde, d. h. er schlägt die Töne nicht zusam- men, sondern nacheinander an. Hat der Sänger ein Komma, Semikolon, Kolon oder Punkt ( , ; : ) im Texte und in der Musik Pausen, sie sein lang oder kurz, so thut der Generalbaßspieler wohl, wenn er den Ton, in welchem der Sänger wieder an- fängt, bei seiner Akkordbrechung zuletzt hören läßt, damit ihn jener gleich treffen kan. [S. 61]

Daniel Gottlob Türk (1800):

§. 231. Verschiedener Ursachen, unter andern auch der nöthigen Abwechselung wegen, pflegt man bey den Recitativen die Intervalle der bezeichneten Akkorde nicht immer zugleich, sondern nach einander (gebrochen) anzugeben. Bey dem Ausdrucke munterer Empfindungen bricht man jedoch die Harmonie mehr oder weniger geschwind, bey Stellen von sanftem, traurigem  $\mathcal{E}$ . Charakter aber mehr oder weniger langsam, je nachdem es dem jedesmaligen Grade der Empfindung oder dem Inhalte angemessen ist. Bey feurig, kühn, mit Wuth, Trotz  $\mathcal{E}$ . vorzutragenden Stellen muß zwar die Harmonie vielstimmig seyn, jedoch würde ich die Akkorde in solchen Fällen nicht brechen. Wie denn überhaupt eine Warnung vor dem, in Recitativen so sehr gewöhnlichen und überhäuften, oft ganz zur Unzeit angebrach- ten, den Zuhörer und Sänger störenden  $\mathcal{E}$ . Harpeggiren hier wohl nicht am unrech- ten Orte stehen dürfte. Denn unstreitig harpeggirt mancher auch sogar auf der Orgel  $\mathcal{E}$ . bloß deswegen unaufhörlich, weil er glaubt, in Recitativen müsse man jeden Akkord brechen. \*) – Auch darf das Harpeggio, selbst da, wo es zweckmäßig ist, nicht immer auf einerley Art angebracht werden. Bald bricht man einen Akkord nur einmal, bald aber in verschiedenen Figuren mehrmals hinauf und herunter.

\*) Zu diesem Mißbrauche mögen wohl hauptsächlich einige, zwar sehr bekannte, aber höchst elende Lehrbücher, (in welchen das Harpeggiren) ohne alle Einschränkung angerathen wird,) das meiste beygetragen haben. [S. 340f.]

Georg Simon Löhlein (1804):

Bey leicht zu treffenden Tönen, besonders wenn der Sänger etwas geschwinde recitirt, schlägt man die Akkorde gerade (ohne Brechung, oder sonstige Verzierungen, die überhaupt beym Recitativ gar nicht statt finden) zur Note des Sängers an. Dieser gerade Anschlag der Akkorde ist vorzüglich noch bey jeder schnellen Veränderung der Harmonie nöthig, wobey die Baßnoten etwas geschwinde auf einander folgen.

Bey schweren Intervallen geschieht dem Sänger dadurch eine große Erleichterung, daß der Begleiter ihm, nach einem Absatz oder kleinen Ruhe die folgenden Intervalle vorschlägt, und gleichsam in den Mund legt. Hierbey sowohl, als auch überhaupt ist es nicht allein gut, sondern auch nöthig, wenn man bey der anzuschlagenden Harmonie das erste Intervall des Sängers in der Oberstimme nimmt, weil es da am besten zu hören ist. In diesem Falle schlägt man die Harmonie auch gewöhnlich nicht so geradezu an, sondern bricht (arpeggirt) sie. Hierbey muß man sich nach der geschwindern oder langsamern Bewegung des Recitativs richten, mithin muß im ersten Fall die Brechung geschwinder, als im zweyten geschehen. Dieses Brechen (Arpeggiren) ist, besonders bey einer lange liegenbleibenden Harmonie, theils um den Sänger im Tone zu erhalten, zu welchem Ende man auch wohl bey kurzen Einschnitten, oder Ruhestellen, den Anschlag des Akkords wiederholt, theils auch der Ausfüllung und Abwechselung wegen nöthig. Außer diesen Fällen muß man mit dem Arpeggiren behutsam und sparsam umgehen; denn das zu viele, oder gar beständig Arpeggiren ist nicht allein zweckwidrig, sondern stört, verwirrt Sänger und Zuhörer, und ist widrig anzuhören. [S. 368f.]

#### 4. Harmonische Begleitung, Zwischenharmonien

An sich dürfte es selbstverständlich sein, daß die Baßnoten im Secco-Rezitativ, beziffert oder nicht, mit Harmonien zu versehen seien. Aber auch zu dieser Frage wurden Anfang des 19. Jahrhunderts Zweifel geäußert.

Die meist durch Ziffern angegebenen Zwischenharmonien im Secco-Rezitativ gaben den Komponisten des 18. Jahrhunderts die interessante Möglichkeit an die Hand, die Kommentierung des Textinhaltes mehr differenzieren zu können, indem alle Baßspieler die jeweils neu angezeigten Baßnoten spielten. Die Zwischenbezifferungen wurden jedoch dem (den) Harmonieinstrument(en) überlassen. In der Aussetzung sollte der Grundton bei den Zwischenharmonien möglichst nicht in der Baßlage wiederholt, sondern in eine andere Lage verlegt werden.

Trifft ein neuer Begleitakkord auf eine Pause in der Gesangspartie, so sollte mit dem Eintritt dieses Akkordes nicht gezögert werden, um den Sänger in seinem Sprachfluß nicht zu behindern. Es ist besser, der Sänger zögert eine Weile nach einem solchen pünktlich eingetretenen Akkord, als daß er genötigt wird, auf die Begleitung zu warten.

Es sei am Rande noch erwähnt, daß es bei Gelegenheit sinnvoll erscheinen kann, den Anfangsakkord eines Secco-Rezitativs, der mit dem Schluß-

akkord eines vorhergehenden Satzes identisch ist, wegzulassen.<sup>50</sup> Auch bietet sich manchmal die Möglichkeit an, einen Akkord auf eine Gesangspause oder auf einen wichtiger erscheinenden Platz vor- oder rückzuverlegen.<sup>51</sup>

Georg Philipp Telemann (1735):<sup>52</sup>

Wann ein dissonirender grif [...] eintritt, so schläget nur die rechte, nicht aber zugleich die linke hand an; löset aber solcher grif sich in consonanzien auf [...], so schlagen beyde hände an. [Zu No. 39.]

Johann Friedrich Daube (1756):

§. 10. Bey Wiederholung eines Accords, welches auch bisweilen geschieht, wird dieses Brechen ausgelassen, und giebt man dafür den simplen, aber ganz vollstimmigen Accord an, doch mit Auslassung der tiefsten vorher mit angeschlagenen Intervallen<sup>g</sup>). [S. 202]

<sup>g</sup>) Bey den so genannten Operetten und ordentlichen Cammercantaten, wird die Brechung der Accorde vielmals verändert. Hierinn wird sie sogar bey gewissen Arien, mit großem Beyfall, gut befunden, doch muß der Grundton des Basses jederzeit hervorragen. [S. 203]

Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 3. Declamirt der letztere [der Sänger] hurtig, so muß die Harmonie auf das bereiteste da seyn, besonders alsdenn, wenn sie bey den Absätzen der Hauptstimme vorgeschlagen werden muß. Der Anschlag einer neuen Harmonie muß auf das geschwindeste geschehen, so bald die vorige Harmonie zu Ende ist. Hierdurch wird der Sänger in seinem Affecte, und in dem daher nöthigen geschwinden Vortrage niemals gestöhret, weil er bey Zeiten die Modulation und Beschaffenheit der Harmonie beständig voraus weiß. Wenn man unter zweyen Uebeln wählen müßte, so würde hier das Eilen dem Schleppen vorzuziehen seyn. Doch besser ist allezeit besser. [S. 314]

§. 6. [...] Wenn gewisse Recitative mit mehrern Instrumenten, als mit dem Basse, ohne Aushaltung begleitet werden: so muß der Clavierist die darzwischen kommenden kleinen Veränderungen der Harmonie, dergleichen 8b7 oder 65b seyn, wenn sie blos die Grundstimme angehen, und zuweilen oft hintereinander vorkommen, entweder ganz schwach anschlagen, oder gar übergehen, damit die Hauptstimme nicht zu viel accompagnirt werde, und damit die übrigen Instrumente den Sänger deutlicher hören, und folglich besser Acht haben können, wenn sie nachher wieder einfallen sollen. [S. 316f.]

<sup>50</sup> Als ein sehr schönes Beispiel käme der Übergang der *Pifa* (Schlußakkord: C-Dur) aus Georg Friedrich Händels *Messiah* in das Sopran-Rezitativ *There were shepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night* (Anfangsakkord: C-Dur) in Frage. Da dieses Rezitativ nur mit einem einzigen Baßton unterlegt ist, würde dieser dann ausfallen, und es wären von den Harmonieinstrumenten lediglich noch die Bezifferungen auf *field* und *night* zu spielen.

<sup>51</sup> S. die Notenbeispiel in Kap. VIII. von Baumgartner (1774), Takt 13 und von Baillot, Levasseur, Catel, Bandiot (1804).

<sup>52</sup> Wortgleich bei Georg Joachim Joseph Hahn (1751, 57).

Daniel Gottlob Türk (1787):

Auch wenn Eine Harmonie lange unverändert dieselbe bleibt, oder sehr langsam deklamirt wird &c. kann der Organist, etwa bey einem Einschnitte, zur Erleichterung für den Sänger, und um die Leere einigermaßen auszufüllen, denselben Akkord in einer andern Lage wieder anschlagen. [S. 164]

Allgemeine Musikalische Zeitung (No. 61., 1810):

Indessen hatte die Aufführung ihren guten Fortgang gehabt. Und da zugleich auch ein Flügel im Orchester angestellt war, so hielt sich der erste Violoncellist blos an seine vorgeschriebenen Noten, und überliess, wie billig, die Ausführung der dazu gehörigen Accorde, dem Klavieristen. Da aber auch von dieser Seite her nichts zu vernehmen war; so sagte

*Altlieb.* Ist denn unser Klavierist eingeschlafen? Er lässt ja gar nichts von sich hören!

*Neulieb.* Das ist eben recht! Weder Klavierist, noch Violoncellist sollten während des Recitativs einen Accord von sich hören lassen. Müssen wir doch unsere Töne treffen, ohne dass uns jemand dazu Brücken baut; so kann es der Sänger auch lernen!

*Altlieb.* Ja, wenn diese harmonischen Stege und Brücken blos um der Sänger willen gemacht würden, so hätten Sie vollkommen Recht. Meines Erachtens aber braucht das Ohr des Zuhörers diese Brücken, bey den mannigfaltigen Modulationen und Veränderungen der Harmonie im Recitative, eben so nothwendig und noch nothwendiger zu seinem Verständnisse. [...] Was Quantz und Eman. Bach über diese Materie in ihren Werken sagen, darf ich ihnen wol nicht entgegen stellen, weil sie vielleicht diese Meister, mit sammt ihren Grundsätzen, schon lange in Ihre Plunderkammer verwiesen haben. Ueberdies würde ein Sopran-Recitativ, mit der blossen Bassbegleitung, ohne dass sich zu Zeiten Mitteltöne zur Ausfüllung dabey hören liessen, in der Länge einen schlechten Effect machen, und bey aushaltenden Basstönen, nach Ihrer Methode, dem Zuhörer wol gar die Sackpfeifen-Musik in Erinnerung bringen. [Sp. 971ff.]

Gottfried Weber (1811):

Die zweyte von Hrn. Altlieb aufgeworfene Frage betraf die Nothwendigkeit einer harmonischen Begleitung der einfachen Rezitative. Kaum hätte ich geglaubt, dass hierüber im Ernste eine Frage entstehen könnte. Wol könnte dieselbe schon mit der blossen Bemerkung abgefertigt werden, dass Haydn sich die Mühe nicht geben würde, die Bässe seiner einfachen Recitative zu beziffern, wollte er nicht, dass man die Ziffern auch spiele [...] [Sp. 95f.]

##### 5. Zwischensätze und Kadenzen

Es wird bei den meisten Werken eine offene Frage bleiben, ob die Kadenzen mit dem Sänger zugleich angeschlagen oder nachschlagend ausgeführt werden sollen. Es gibt keinen einheitlichen Quellenbefund, so daß in jedem Einzelfall eine sinnvolle Lösung gefunden werden muß. Ob eine derart pauschale Aussage wie die von Telemann weiterhilft, darf zumindest bezweifelt werden. Nur wenige Komponisten, wie beispielsweise Johann Sebastian Bach, haben diese Frage durch ihre differenzierende Schreibweise von vornherein

beantwortet. Die meisten Komponisten lassen die Kadenz in ihrer Notation schematisch unter der letzten Silbe des Sängers eintreten. Viele Herausgeber<sup>53</sup> haben wiederum alle diese Kadenden als nachzuschlagend erklärt und die Kadenzinsätze optisch entsprechend nach rechts verschoben, allerdings ohne den originalen Rhythmus des Taktes zu ändern. In Zweifelsfällen sollte man meines Erachtens nach dramaturgischen Gesichtspunkten entscheiden. Zudem gibt es noch die vielen Zwischenlösungen, weder genau mit dem Sänger noch genau nach dem Sänger einzutreten.

Friedrich Erhard Niedt (1717):

15. [...] Ferner / daß sie [die Herren Organisten und Bassisten] bey denen *Cadentzen* die Noten nicht so lange aushalten / als sie geschrieben stehen / sondern gleich zur folgenden schreiten. [S. 58]

Georg Philipp Telemann (1735):

Die schlüsse werden in opern so fort angeschlagen, wann der sänger die letzten sylben spricht, in cantaten aber pfleget man sie nachzuschlagen. Es mögen auch beyde hände voll genommen werden, [...] [Zu No. 40.]

David Kellner (1737):

7. Es hat auch eigene *Final-Cadentzen*, da dann, wann die Singe=Stimme geschlossen, der *General-Bass* nachzuschlagen pfleget, [...] [S. 21]

Georg Joachim Joseph Hahn (1751):

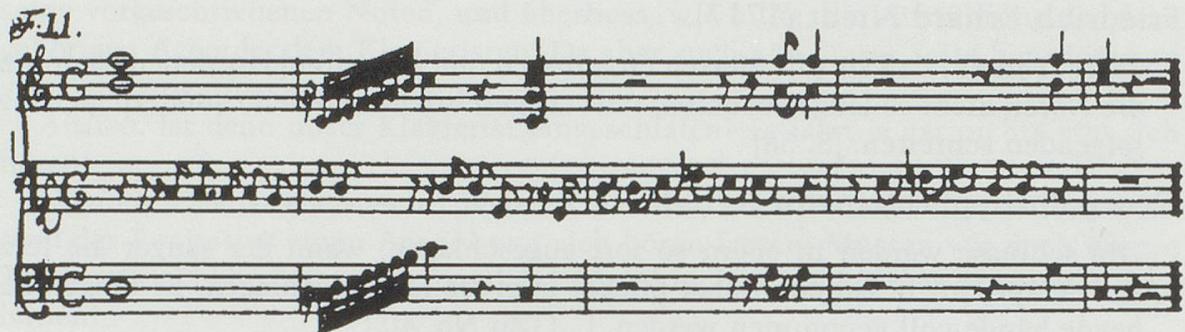
Die *Cadenzen* haben auch was besonders; dann da die Sing=Stimme durch ihr artiges Fallen sich schon geschlossen, pfleget der *Bass* erst nachzuschlagen, und den Schluß zu machen. [S. 57]

Johann Joachim Quantz (1752):

59. §. [...] Bisweilen wird das Accompagnement unterbrochen, so, daß der Sänger dennoch Freyheit bekömmmt, nach Willkür zu recitiren; und die begleitenden Stimmen fallen nur dann und wann ein, nämlich bey den Einschnitten, wenn der Sänger eine Periode geendiget hat. Hier müssen die Accompagnisten nicht warten, bis der Sänger die letzte Sylbe ausgesprochen hat; sondern sie müssen schon unter der vorletzten oder vorhaltenden Note einfallen; um die Lebhaftigkeit beständig zu unterhalten. Sofern aber die Violinen anstatt der Note im Niederschlage eine kurze Pause haben, und der Baß eine Note vorschlägt; so muß derselbe mit einer Sicherheit und Kraft einfallen; besonders bey den Cadenz: denn hier kommt es auf den Baß am meisten an. Dieser muß überhaupt bey allen Cadenz des theatralischen Recitativs, es mag ein mit Violinen begleitet, oder nur ein gemeines seyn, seine zwo Noten, welche mehrentheils aus einem fallenden Quintensprunge bestehen, unter der letzten Sylbe anfangen, und nicht zu langsam, sondern mit Lebhaftigkeit anschlagen. Der Clavierist thut dieses durch ein vollstimmiges Accompagnement; der Violoncellist und Contraviolonist aber durch einen kurzen Druck mit dem untersten Theile des Bogens; sie wiederholen den Strich, und nehmen beyde Noten

<sup>53</sup> Z. B. schon Friedrich Chrysander (1826–1901) in seinen Händelausgaben.

rückwärts. Wenn in einem lebhaften Recitativ die begleitenden Stimmen, bey den Einschnitten, laufende oder sonst kurze Noten haben, welche präcipitant<sup>54</sup> gespielt werden müssen: und im Niederschlage eine Pause vorher steht: s. Tab. XXIII. Fig. 11. so müssen auch hier die Accompagnisten nicht warten, bis der Sänger die letzte Sylbe völlig ausgesprochen hat; sondern schon unter der vorhaltenden Note anfangen: damit der feurige Affect beständig unterhalten werde. Nicht zu gedenken daß sie auf diese Art auch allezeit, zumal in einem weitläufigen Orchester, genauer zusammen treffen werden, wenn ihnen die vorletzte Sylbe des Sängers zur Richtschnur dienet. [S. 272f.]



Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 9. Wenn bey einem Recitativ mit begleitenden Instrumenten nach einer Cadenz, oder nach einem Absatze, der Baß vorschlägt und die übrigen Instrumente nachschlagen: so muß der Clavierist seine Note mit der Harmonie so gleich, wenn es Zeit ist, sicher und stark anschlagen, zumal wenn das Orchester weitläufig ist [...]. Haben aber alle Begleiter den Anschlag zugleich, so muß der Clavierist sich nicht übereilen, sondern zuvor denen übrigen mit dem Kopfe oder mit dem Leibe bey Zeiten ein merkliches Zeichen geben, damit sie alle zugleich geschwind einfallen können [...]. [S. 318f.]

Joseph Haydn (1768) gibt in einem Brief *Erklärungen* für die Aufführenden seiner Kantate *Applausus*, zu deren Proben und Aufführung er *nicht selbst zu gegen seyn* konnte:

3tens ist in denen Accompagnirenden Recitativen wohl zu observiren, dass das Accompagnement nicht eher herein trette, als bis der Sänger vollkommen den Text abgesungen, obwohlen sich das Contrarium in der Spartitur öfters zeiget, als z: E. am anfang bey den Repetirten Worth Metamorphosis, wo die stimmen auf -phosis ihren angeschlag haben, mus ungeacht dessen die letzte Sylbe von den Recitirenden vollkommen gehöret werden, alsdan aber geschwind den einfall machen; dan es würde sehr lächerlich seyn, wan man den Sänger das worth von mund herab geigete, und von selben nichts anders als qua Metamo verstünde: dieses aber lasse ich den Cembalisten über, und nach Ihme müssen sich alle andere richten: [S. 58]

Christoph Gottlieb Schröter (1772):

§. 341. Bey Cadenzien oder Schlüssen einer Periode muß der Baß mit der vorletzten Note (*Penultima*) jedesmal um ein 8tel oder 4tel eher eintreten, und hierbey seine

<sup>54</sup> Jählings herabstürzend, plötzlich eintretend.

Begleitung so einrichten, daß er bey dem Anfange der folgenden Periode den Sänger mit allzutiefen oder allzuhoohen Getönen nicht aus der Tonart bringe. [S. 186]

Johann Joseph Klein (1783):

§. 290. Wenn Zwischensätze zwischen den Singstimmen vorkommen, so fällt der Begleiter, wenn sie der Baß alleine hat, ganz frisch damit ein; sind aber Instrumente dabey, so muß er genau Achtung geben, daß er dieselben in einem Tempo mit den Instrumenten ausführet. [S. 257]

Daniel Gottlob Türk (1787):

Wenn kleine Zwischensätze, Arioso, *a tempo etc.* eintreten, so muß der Organist bey den Proben genau bemerken, ob der Baß in einigen Stellen allein, oder mir den übrigen Instrumenten zugleich anfängt. Haben diese kurze Pausen, so muß er die ganze Harmonie mit einem vollen Griffe auf einmal (kurz) anschlagen, und ja nicht brechen; denn sonst fällt Einer früh, der Andere spät ein; weil keiner von den Mitspielenden weiß, von welchem einzelnen Tone der gebrochenen Harmonie er den Tact nehmen soll. Auch wenn in der Mitte des Stücks in den übrigen Stimmen solche Pausen vorkommen, muß er diese Vorsicht gebrauchen, weil sonst leicht eine Unordnung im Takte entstehen kann. [S. 174f.]

Sebastian Prixner (1789):

Das Rezitativ hat gemeinlich seine eigene Finalkadenz. Wenn denn die Singstimme geschlossen ist, pflegt der Baß nachzuschlagen. [S. 79]

Johann Christian Bertram Kessel (1791):

Der Sänger muß jederzeit schon zu einem Ein- oder Abschnitte gekommen sein; er muß aufgehört haben zu singen, wenn die Instrumente eintreten. [S. 61f.]

## 6. Krisenmanagement

Die hier zusammengestellten Quellen beschreiben keine Idealvorstellungen einer Aufführung. Sie sind vielmehr als praktische Hilfen in Krisensituationen zu betrachten, um Schaden von einer Aufführung abzuwenden. Sie beschreiben nur mögliche Hilfestellungen in Notfällen, wobei allerdings vorausgesetzt wird, daß ein Begleiter die Fähigkeiten eines Sängers zu beurteilen wisse, um nicht einen guten Sänger, einen sogenannten *Tref-fer*, durch solche dann eben unnötigen Hilfestellungen zu *beleidigen*. Mit diesen Quellen erhalten wir einen interessanten Einblick in die damaligen Probleme des musikalischen Alltags und zum Teil durchaus anregende Hinweise aus der Praxis, die auch heute noch in ähnlichen Krisensituationen hilfreich sein können.

David Heinichen (1711):

§. 32. Wer aber seine *Music* so weit und biß hieher zu einer *Perfection* gebracht hat / der wird schon nach und nach aus öffterer *Praxi* sich hierinnen selbst bessern und abmercken können / worinnen die Natur eines guten *Theatralischen Accompagnementes* bestehe / wie man bey einer gantzen *Opera*, denen *Acteurs* bedürffendenfalls die *Tone* gleichsam in den Mund legen / ja gar die *Singe-Stimme* oder vielmehr

derselben *Ambitum* in der Ober=Stimme des *Claviers* mit fortführen? und in Summa alles dasjenige beobachten könne / was zur *Grace* des *Clavicimbals*, und zum Vortheil des *Recitirenden* gereicht? [S. 227]

Georg Philipp Telemann (1735):

Ob man diesen [den Sängern], wann sie nicht noten=fest sind, ein haufen tone anpimpen solle, solches hätte ich fast lust mit nein zu beantworten. [Zu No. 41.]

Johann Joachim Quantz (1752):

33. §. Bey einem Recitativ so auswendig gesungen wird, geschieht dem Sänger eine große Erleichterung, wenn der Accompagnist die ersten Töne desselben bey einem jeden Einschnitte voraus nimmt, und ihm, so zu sagen, in den Mund leget; indem er nämlich erstlich den Accord durch eine geschwinde Brechung anschlägt, doch so, daß des Sängers erste Note, wo möglich, in der obersten Stimme liege; und gleich darauf ein Paar der nächsten Intervalle, die in der Singstimme vorkommen, einzeln nachschlägt; s. Tab. XXIII. Fig. 5. Dieses kommt dem Sänger, so wohl wegen des Gedächtnisses, als auch wegen der Intonation, sehr zu statten. [S. 238]

F.5.



Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

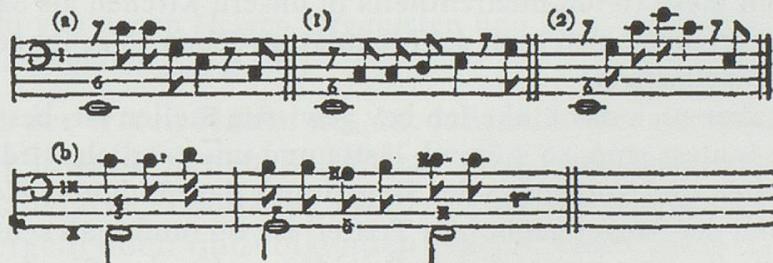
§. 4. Bey (e) ist das Vorschlagen zur Pause unentbehrlich, zumal wenn dieses Exempel bey einem weitläufigen und stark besetzten Orchester, wo alle Stimmen mit solchen kurzen Noten zugleich eintreten, vorkommt. Dieser Umstand ereignet sich besonders oft in Opern bey affectüosen Recitativen mit accompagnirenden Instrumenten, welche von den Sängern, wegen der vielen und heftigen Actionen, bald ganz hinten, bald vorne, bald auf der Seite, und bald in der Mitte des Theaters, zuweilen unter vielem Geräusche abgesungen werden. Hier muß der Clavierist führen, und bey der kurzen Pause das Signal durch einen so starken Anschlag, als nur möglich ist, geben. [S. 310f.]



§. 3. Dieses Harpeggieren ist auch alsdenn unnöthig, weil es blos ausser diesem Falle, und bey langsamem Recitativen und lange daurender Harmonie bebrauchet wird, um den Sänger zu erinnern, daß er in derselben Harmonie bleiben soll, anstatt daß er widrigenfalls durch die Länge der Dauer gar leicht aus dem Tone kommen, oder in eine Veränderung der Harmonie gerathen könnte. Kommen dergleichen

feurige Recitative in der Oper vor, wo der Umfang des Orchesters weitläufig ist, wo der Sänger auf dem Theater von seinen Begleitern entfernt declamiren muß, wo noch darzu die Bässe zertheilet spielen: so wartet der erste Flügel, wenn zween da sind, die Cadenzen der Singstimme nicht völlig ab, sondern schläget schon bey den letzten Silben die von Rechtswegen erst darauf folgende Harmonie an, damit die übrigen Bässe oder Instrumente sich bey Zeiten hiernach richten und mit einfallen können. [S. 314f.]

§. 7. Wenn der Sänger nicht recht tonfeste ist, so thut man besser, daß man die Harmonie zugleich einigemal hinter einander anschläget, als wenn man einzelne Intervallen angiebet. Bey den Recitativen kommt es hauptsächlich auf die Richtigkeit der Harmonie an, und man muß nicht allezeit fordern, daß der Sänger, zumal bey gleichgültigen Stellen, just die vorgeschriebenen Noten, und keine anderen singen soll. Es ist genug, wenn er in der gehörigen Harmonie declamirt. Bey einer fremden Ausweichung kann man allenfalls das schwere Intervall allein anschlagen. Wenn man sich auf die Geschicklichkeit des Sängers hinlänglich verlassen kann, so muß man nicht gleich stutzen, wenn er in folgendem Exempel (a), statt der Vorschrift, die Ausführung von (1) und (2) wählet. Oft ist hieran eine Bequemlichkeit wegen der Höhe und Tiefe Schuld, oft auch eine Vergessenheit, weil die Sänger bey dem Auswendiglernen, die sich immer ähnlichen Recitativmodulationen leicht verwechseln, indem sie sich mehr die Grundharmonien, als die vorgeschriebenen Noten einprägen. Ich verzeige es eher einem Accompagnisten, daß er von dem zuweilen vorkommenden Exempel (b) überrascht wird, wenn die Ziffern fehlen, das Tempo hurtig ist, und die Hälfte des Exempels vielleicht gar auf dem Anfange einer neuen Zeile geschrieben stehet: als wenn er vor den verwechselten Ausführungen bey (a) stutzet. [S. 317f.]



§. 8. Der Accompagnist thut wohl, wenn er überhaupt, besonders aber bey fremden Modulationen, das erste Intervall des Sängers, zu dessen Erleichterung, bey der letzten Brechung der vorgeschlagenen Harmonie in der Oberstimme nimmt, weil es da am deutlichsten zu hören ist. Ehe man diese Hülfe unterlässt, so erlaubet man lieber einige Unregelmäßigkeiten, wenn es nicht zu ändern ist, und geht aus der Vorbereitung einer Dissonanz, oder nimmt die Auflösung derselben in einer unrechten Stimme vor, blos damit man geschwind in die Lage kommen könne, wo es die Noth erfordert, welches letztere jedoch, ohne sich einer solchen Freyheit zu bedienen, mehrentheils durch ein geschwindes Harpeggio gar leicht ist. [S. 318]

Christoph Gottlieb Schröter (1772):

§. 340. Wofern dem Organisten gemeldet wird, daß ein oder anderer Recitativsänger in Treffung der schweren Intervallen nicht sicher sey: so kann er aus Höflichkeit, oder um den ganzen Kram nicht zu verderben, selbige Stellen mit der rechten Hand, ganz gelinde Sexten- oder Terzenweise begleiten. [S. 186]

Johann Samuel Petri (1782):

e) Das Mitspielen der Melodie ist dem Organisten gänzlich verboten, und er soll bey seinen Akkorden bleiben; außer in Recitativen, wo er bisweilen, wenn der Sänger ungeübt ist, und fehlet oder wankt, demselben durch zergliederte Akkorde einhelfen, oder aus seiner Melodie im Nothfalle etliche Töne vorspielen kan. [S. 171]

Daniel Gottlob Türk (1787):

Zur Erleichterung für den Sänger muß der Organist die neu eintretenden Harmonien, besonders wenn die Intervalle schwer zu treffen sind, lieber etwas zu früh, als zu spät anschlagen. Denn was hilft, in dieser Rücksicht, die Begleitung dem Sänger, wenn er den Ton schon getroffen, oder – gefehlt hat? [...]

Das Zuvorkommen muß aber nicht etwa ganze oder halbe Takte geschehen, sondern nach Beschaffenheit des Inhalts und der geschwinden oder langsamen Deklamation, ungefehr ein Achtel oder höchstens ein Viertel. Man macht in solchen Fällen den Sänger vorher schon aufmerksam, indem man etwa das einzelne Intervall allein, oder mehrere aus der folgenden Harmonie anschlägt u. d. gl.

Auch durch eine gutgewählte Lage kann der Organist dem Sänger sehr zu Hülfe kommen, wenn er z. B. das erste oder schwer zu treffende Intervall in der Oberstimme nimmt; diesen Ton allenfalls durch eine Art von Brechung am Ende noch einmal hören läßt u. d. gl. [...]

Es zeugt entweder von großer Unwissenheit oder von offensichtlicher Bosheit, wenn der Organist blos seine Akkorde richtig anschlägt, ohne weiter etwas für den Sänger zu thun. Jeder, der nur einige Kenntnisse von der Singkunst hat, weiß, daß es gewisse Fälle giebt, wo auch ein ziemlich geübter Sänger und guter Treffer Hülfe gebraucht, oder sie wenigstens gern annimmt. Wie kann man aber von einem Chorschüler – denn diese treten mehrentheils in unsren Kirchen als Sänger auf – ohne Unbilligkeit verlangen, daß er in der Modulation schon so geübt seyn solle, als ein königlicher Kapellsänger?

So nöthig aber auch das Einhelfen bey gewissen Stellen ist, besonders wenn die Sänger nicht tonfest sind, so störend, lästig und unerträglich wird ein immerwährendes Einhelfen und Vorspielen der Singstimme dem Zuhörer. Wenn die Modulation leicht und der Sänger geübt (ein Treffer) ist, so muß man sehr sparsam damit seyn; denn theils ist es eine wahre Beleidigung für den Singenden, wenn man demselben jeden Ton vorspielt, und ihm dadurch alle Gelegenheit, sich zu zeigen, benimmt; theils verliert auch der Zuhörer sehr viel dabey, wenn er erst alle Töne des Sängers durch den Organisten [...] hört. (Von den Misklängen, welche noch überdies daraus entstehen, will ich gar nichts sagen.) Der Fall ist ungefähr so, als wenn jemand bey der Vorstellung eines Schauspiels zwischen dem Einhelfer (Souffleur) und den handelnden Personen stünde. – [S. 167ff.]

Johann Christian Bertram Kessel (1791):

Merkt der Generalbaßspieler, daß der Sänger anfängt im Tone zu wanken, dann muß er ihn durch einige Töne wieder auf den rechten Weg zu bringen suchen; – freylich müssen die Noten des Sängers über der Baßstimme stehen. [S. 62]

### *VIII. Hinweise für Violoncello / Kontrabaß*

Während die theoretischen Quellen des 18. Jahrhunderts relativ wenig über die Beteiligung des Violoncellos (noch weniger zur Mitwirkung des Kontra-

basses) bei der Begleitung von Secco-Rezitativen aussagen, so sind die vielen überkommenen Aufführungsmaterialien (Stimmen) in dieser Hinsicht wesentlich beredter.

Johann Mattheson (1713):

§. 22. Der hervorragende *Violoncello*, die *Bassa Viola* und *Viola di Spala*, sind kleine *Bass-Geigen* / in Vergleichung der grössem / mit 5 auch wol 6. *Sayten* / worauff man mit leichterer Arbeit als auff den grossen *Machinen* allerhand geschwinde Sachen / *Variationes* und *Mannieren* machen kan / insonderheit hat die *Viola di Spala*, oder *Schulter-Viole* einen grossen *Effect* beym *Accompagnement*, weil sie starck durchschneidenden / und die Tohne rein *exprimiren* kan. Ein Bass kan nimmer *distincter* und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem *Instrument*. Es wird mit einem Bande an der Brust befestiget / und gleichsam auff die rechte Schulter geworffen / hat also nichts / daß seinen *Resonanz* im geringsten auffhält oder verhindert.

§. 23. Der brummende *Violone*, *Gall. Basse de Violon*, Teutsch: *Grosse Bass-Geige* / ist vollenkommen zweymahl / ja offt mehrmahl so groß als die vorhergehenden / folglich sind auch die *Sayten* / ihrer Dicke und Länge nach / à *Proportion*. Ihr Tohn ist sechzehnfüßig / und ein wichtiges bündiges *Fundament* zu vollstimmigen Sachen / als Chören und dergleichen / nicht weniger auch zu *Arien* und so gar zum *Recitativ* auff dem *Theatro* hauptnöthig / weil ihr dicker Klang weiter hin summet / und vernommen wird / als des *Claviers* und anderer *bassirenden Instrumenten*. Es mag aber wol Pferde=Arbeit seyn / wenn einer diß Ungeheur 3. biß 4. Stunden unablässlich handhaben soll. [S. 285f.]

Friedrich Erhard Niedt (1717):

14. [...] sowohl von denen Herren *Organisten* und *Bassisten* / so selbige [die *Rezitativen*] *accompagniren* [...] [S. 57]

Für die sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchsetzende kurze Spielweise der jeweils neuen Baßnoten wird eine Tonintensität (Stärke, Tonansatz, Klangfarbe, Tondauer, Grad des Sich-Verlierens, innere Verbindung zu vorhergehenden und folgenden Noten) vorausgesetzt, die den harmonischen Zusammenhängen, den Intervallverbindungen (senkrecht und waagerecht in der Partitur) und den jeweiligen Affektzuständen entspricht. Entsprechend bedeutsam ist ein schnelles Reaktionsvermögen aller Continuospiele, eine sehr rechtzeitige Vorbereitung der jeweils folgende(n) Note(n) bzw. Harmonie(n) und eine ausgeprägte Gesamtwahrnehmung.

Michel Corrette (1741) äußert sich als erster in einer Violoncelloschule zur Rezitativbegleitung.<sup>55</sup> Er betont, daß man bei einem Kantatenrezitativ lediglich die Baßtöne genau an der Stelle bei den akkordtragenden Tönen der Gesangsstimme richtig anschlagen (frapper) soll. [S. 46]

<sup>55</sup> Bemerkenswert ist auch der Kupferstich zu Beginn der Schule: Abgebildet ist ein Cellist in freier Landschaft, der in edler Haltung und in Hofbekleidung spielt, während hinter ihm in einer abgründigen Vertiefung eine recht lädierte Gambe zum Vermodern abgelegt ist.

Johann Joachim Quantz (1752):

59. §. [...] Der Clavierist thut dieses [Anschlagen der Cadenzen] durch ein vollstimmiges Accompagnement; der Violoncellist und Contraviolonist aber durch einen kurzen Druck mit dem untersten Theile des Bogens; sie wiederholen den Strich, und nehmen beyde Noten rückwärts. [S. 272]

Carl Philipp Emanuel Bach (1762):

§. 9. Das vollkommenste Accompagnement beym Solo, dawider niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavierinstrument nebst dem Violoncell. [Einleitung, S. 3]

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wird eine bisher nicht beschriebene Praxis der Secco-Rezitativbegleitung vermittelt, die wohl hauptsächlich durch das allmähliche Verschwinden des *Flügels* begründet war. Statt dessen setzte sich eineakkordische Begleitung der Secco-Rezitative mit einem einzigen Violoncello durch, nach einigen Berichten zusätzlich gestützt durch einen Kontrabaß.<sup>56</sup> Diese heute fast ganz in Vergessenheit geratene Interpretationsart wurde noch weit bis ins 19. Jahrhundert hinein beschrieben. Sie stieß allerdings nicht überall auf ungeteilte Zustimmung, und sie setzte erfahrene und geübte Violoncellisten voraus.

Jean Baptiste Baumgartner (1774):

Will man [beim begleiteten Rezitativ] zum Baßton noch eine andere Note nehmen (was aber bei dieser Rezitativart nicht nötig ist, weil der Akkord vollständig von den anderen Instrumenten gebracht wird), so muß man genügend auf den Rest und auf die erste Violine achten, damit alles zusammenstimmt.

Die Begleitung der gewöhnlichen Rezitative ist schwerer (plus difficile), besonders für einen Liebhaber oder einen Musiker, der den Generalbaß und die zu greifenden Akkorde nicht beherrscht. Indessen werde ich Anweisung geben, wie man bei genügender Übung diese große Schwierigkeit überwinden kann. [S. 19; Übers., S. 196]

Anleitung, Wie die Begleitung gewöhnlicher Rezitative mit Akkorden gelernt wird.

Zu allererst muß man sehen, in welchem Schlußel die Gesangspartie (la partie du chant) steht Ferner muß man die Noten schnell und sicher in allen Schlußeln lesen können, sonst ist es unmöglich, akkordisch zu begleiten, ausgenommen, wenn Ziffern darüber geschrieben sind. Ist man in allen Lagen (applications) sicher und versteht rein zu greifen, so beginnt man das Rezitativ damit, daß man dem Sänger den Ton angibt. Unten folgen dafür Beispiele.

Es ist gegen die Regel, in dieser Begleitart den Ton auszuhalten. Man muß warten, bis die Baßnote sich ändert. Während man wartet, sucht man bereits die nächste Note und streicht diese, sobald das letzte Wort gefallen, mit kräftigem Bogen-

<sup>56</sup> Arnold Schering gibt einige Notenbeispiele in langnotierter Schreibweise mit *Rezitativproben aus der Matthäus-Passion* [Bachs] nach den im 19. Jahrhundert im Leipziger Gewandhausorchester gebräuchlichen Stimmen mit 2 Solo Violoncelli, die sich die meist 4stimmigen Akkorde teilen, und einem Solo Streichbaß, der den Grundton verstärkt, in: ders., *Bachs Leipziger Kirchenmusik, Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Wiesbaden <sup>3</sup>1968, 205f.

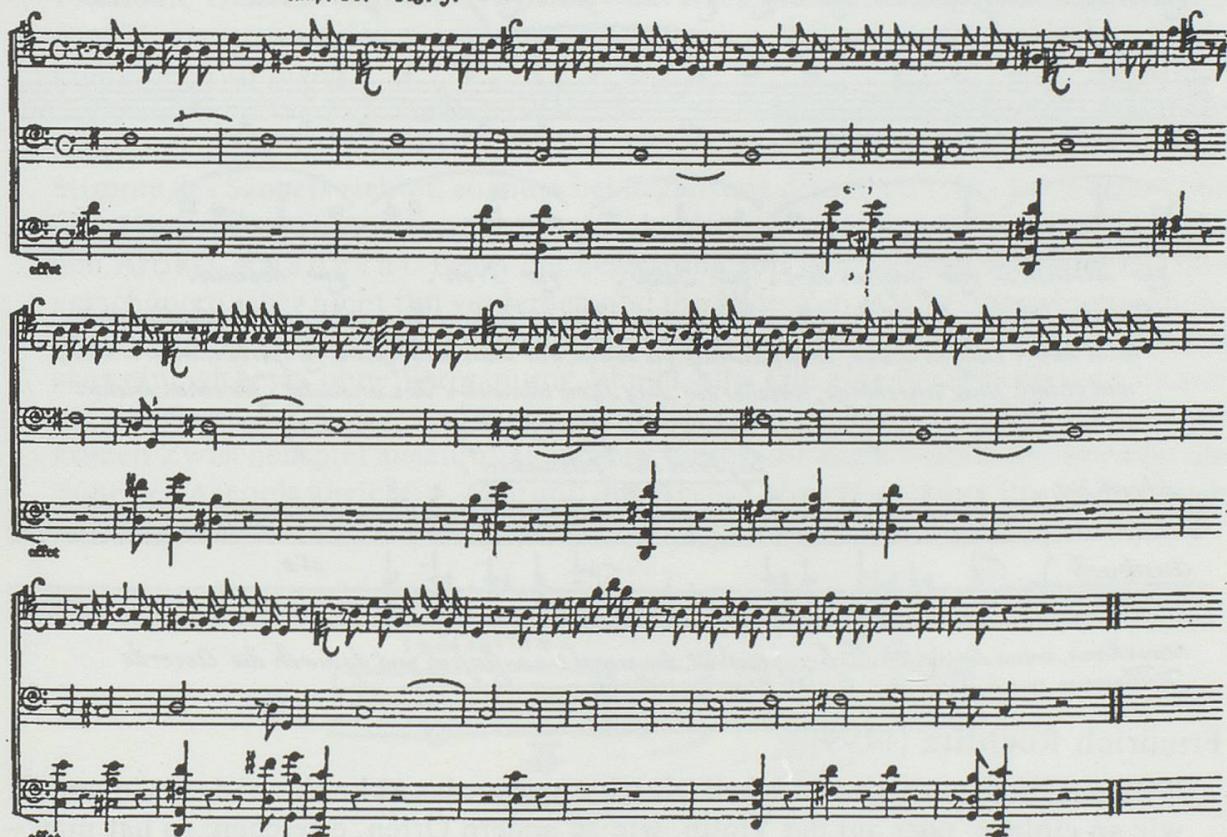
strich (avec un coup sec) an, gleichzeitig die entsprechende Note der Gesangspartie. Denn inzwischen hat man genug Zeit gehabt, in der Gesangsstimme die betreffende Akkordnote zu finden. Freilich bedarf es hierzu großer Übung.

Es ist verboten, bei der Ausführung des Grundbasses die Note des Continuo zu ändern; man soll sie nehmen, wie sie geschrieben ist. Steht die Baßnote hoch, so kann man sie eine Oktave tiefer spielen, weil sich sonst kein Akkord dazu ausführen läßt.

Es braucht keineswegs immer dreistimmig begleitet zu werden. Dies ist nicht nur zuweilen unbequem (géné), sondern führt auch leicht zu falschen Griffen. Statt mit einem Tripelgriff (triple corde) begleite man also lieber mit einem Dupelgriff (double corde). Man hüte sich vor falschen Akkorden, denn die machen schlechte Wirkung. Kann man in der Eile den richtigen nicht greifen oder finden, so tut man am besten, die Note ganz einfach zu spielen. Es ist selbstverständlich, daß bei alledem Dur und Moll zu beachten sind.<sup>57</sup> [S. 19.f.; Übers., S. 196f.]

12

RECITATIF.  
Cap. 14. Fig. 9.



Georg Joseph Vogler (1781):

Wieweit nun die Franzosen von den Italienern im Geschmack unterschieden seyn, läßt sich hieraus von selbsten schließen. [...] mit schlechten Recitativen ohne Declamation, [...] Das Publikum nimmt nicht den mindesten Antheil daran, was sie vielleicht sagen wollten, bei den Recitativen gähnt man, [...]

<sup>57</sup> In den folgenden Kapiteln mit ausführlichen Beispielen behandelt Baumgartner die Praxis, bezifferte Bässe auf dem Violoncello auszuführen.

Wer soll aber auch solche Recitative mit einem einzigen krazenden Violonzell und tausend dergleichen Ungereimtheiten ertragen können? [S. 64f.]

Christian Friedrich Daniel Schubart (1784):

*Das Violoncell* [...] Im Solo ist der Strich meistens kurz, in der Begleitung aber, sonderlich im Recitativ lang und harpetschirend. [...] Der begleitende Violoncellist muss den Generalbass gründlich verstehen, damit er vollgriffig spielen kann; [S. 300f.]

Ferdinand Kauer (1788):

*Accorde*

*Die zur Begleitung der Recitative zu wissen nötig sind.*

*Beispiel der Intonation.*

*Silenz ab.*

*Man kann, wenn der Contra Bass zugegen ist, den grund ton auflassen, und dadurch die Accorde Tilloquies machen.*

Friedrich Rochlitz (1799):

Will man diese wichtigen Vortheile durch Angeben der Akkorde auf dem Violoncell, wie an einigen, oder auf der Violin, wie an andern Orten, erreichen: so hat man – abgerechnet, dass die hierzu fähigen Männer wohl nicht überall zu finden seyn möchten – das Ueble, dass die Akkorde des erstern zu dumpf und flüchtig sind, und weder dem Sänger noch Zuhörer hinlängliche Dienste leisten; die Akkorde der letztern aber zu hoch und zu spitz klingen, und das Ohr besonders beym Akkompagnement der Tenor- und Basstimme, widerlich beleidigen. Ich will noch gar nichts von dem gewöhnlichen Missbrauch sagen, dass ein solcher Direkteur mit seiner Geige wartet, bis er merkt, der Sänger werde unsicher, und ihm dann den Ton seiner Melodie eben so beleidigend für den Zuhörer als demüthigend für den Sänger, angiebt u. s. w.

Haben Sie genug gegen das Geigendirektorium? Ich glaube, ja! [Sp. 18f.]

John Gunns Schule von 1802 ist der bedeutendste und umfassendste Traktat (52 Seiten) für die Ausführung eines mit Harmonien ausgesetzten Generalbaßspieles auf dem Violoncello, allerdings ohne sich direkt auf das Rezitativ zu beziehen.

Baillot, Levasseur, Catel, Baudiot (1804):

Von Begleitung des Rezitativ.

Um ein Rezitativ gut zu begleiten, muss man von der Harmonie und von dem Violonzell eine vollkommene Kenntniss haben; man muss mit bezifferten Bassstimmen vertraut seyn und sie fertig auszuüben wissen. Wer das kann, hat den Gipfel seiner Kunst erreicht; denn dies setzt viele dazu nöthige Kenntnisse, und noch mehr Beurtheilungskraft voraus, sie anzuwenden.

Wenn der begleitende Bassspieler in der Auflösung der Dissonanzen nicht sicher ist, wenn er dem Sänger nicht bestimmt anzugeben weiss, ob dieser eine vollkommene oder eine abgebrochene Cadenz machen soll, wenn er in seinen Accorden verbotene Quinten und Oktaven nicht zu vermeiden versteht, so läuft er Gefahr den Sänger zu verwirren, und er wird auf jeden Fall einen sehr unangenehmen Effect hervorbringen.

Da in guten Werken das Rezitativ immer einen wohlgeordneten Gang geht, und sich nach dem Character der Rolle, nach der vorgestellten Situation, und nach der Stimme des Sängers richtet; so muss bei Begleitung desselben 1. die Stärke des Tons dem Haupteffect angemessen seyn, wie schon weiter oben empfohlen ist. (man sehe den Artikel Nü anzen). Denn die Begleitung soll den Gesang unterstützen und verschönern, aber nicht ihn verderben und ihn bedecken. 2. Der Accord muss nicht wiederholt werden, ausser wenn die Harmonie wechselt. 3. Die Begleitung muss ganz einfach seyn, ohne Verbrämung, ohne Läufe. Die gute Begleitung sieht immer auf das Beste der Sache, und wenn man sich erlaubt, gewisse Lücken mit einem kurzen Zwischenspiel auszufüllen, so darf dieses nur darin bestehen, dass man die Töne des Accords angibt. 4. Man soll den Accord ohne Harpeggio, im Allgemeinen auf folgende Art angeben: (S. 3.)



Eine Terze, Sexte, ja selbst ein Unisono wohl angebracht, sind besser als alle die Menge von Noten, die man zuweilen an deren Stelle setzt. Man muss nichts thun, was das Ohr von der Hauptsache abziehen kann; denn die Aufmerksamkeit wird geschwächt wenn sie sich theilt, und es ist mit dem einfaichen Rezitativ nicht wie mit dem obigen bewandt, wo das Orchester, um diese oder jene Situation zu schildern, eine bestimmte Wirkung hervorzubringen strebt. Man soll bei dem ersten nichts thun, als eine betonte Deklamation unterstützen, die zwischen Gesang und Rede in der Mitte steht.

Hier sind einige Beispiele, wie man auf dem Violonzell den bezifferten Bass behandeln soll. Übung wird das übrige lehren. (S. 4.) [S. 24f.]

4.,

Ecco-ti giunta al-fin donna in fe.li.ce a quel fatale istante, che tecc perdi il genitor. <sup>1a.</sup>

3

6

mante. <sup>5</sup>

Or che fatto ti sei della mia partosa <sup>re</sup> po-ni ogni ar-te, se l'in-

ganno ha il suo effetto, se del Padrone io giungo ad esser sposa, tu da me chiede a.vrai; di casatu sarai

il secondo Padrone, io tel prometto. Io crederei, che la mia serva adesso, anzi per meglio dir, la mia Padrona.

6

6

3

pp 514

Allgemeine Musikalische Zeitung (No. 14., 1804):

Ueberhaupt wurden die Recitative (ich meyne die eigentlichen, im Gegensatze vom sogenannten Accompagnement,) auf eine mir bisher unbekannte Art vorgeführt. Wer kennt nicht die vortreffliche Wirkung eines solchen Recitativs mit blos beziffertem Basse, wo die Grundtöne auf dem Violon angeschlagen, und die vorgeschriebnen Intervalle in Doppelgriffen auf dem Violoncell dazu angegeben werden! Diesem letztern Geschäft ist nun, ausser Hrn. P. Ritter,<sup>58</sup> keiner der hiesigen Violoncellisten gewachsen: und dieser einzige war mit Taktschlagen beschäftigt. Das

<sup>58</sup> Peter Ritter (1763–1846), Cellist am Mannheimer Theaterorchester, erhielt dort 1803 die Kapellmeisterstelle.

Resultat davon war also, dass nur die Grundtöne von dem Kontrabasse allein angegeben, die Intervalle aber hinweg gelassen werden: und so wurde denn eine Art Duett, zwischen Singstimme und Kontraviolon, allenfalls mit Verstärkung eines Violoncells im Unisono daraus. [...]

Hätte sich der Mangel eines Violoncellisten nicht wenigstens durch einen geschickten Violinisten, etwa auf der Bratsche, oder, da das Taktschlagen, bey Recitativen wenigstens, entbehrlich scheint, von Herrn Ritter selbst, welcher ohnehin vor dem Klavier steht, um den Sängern den Ton und vielleicht die Akkorde, jedoch für das Ohr des Zuhörers nicht vernehmlich, anzugeben, und der selbst ein sehr fertiger Klavierspieler seyn soll, auf einem guten Fortepiano, immer mit mehr Erfolge ersetzen lassen, als von dem gänzlichen Auslassen der Intervalle erwartet werden kann? [Sp. 221f.]

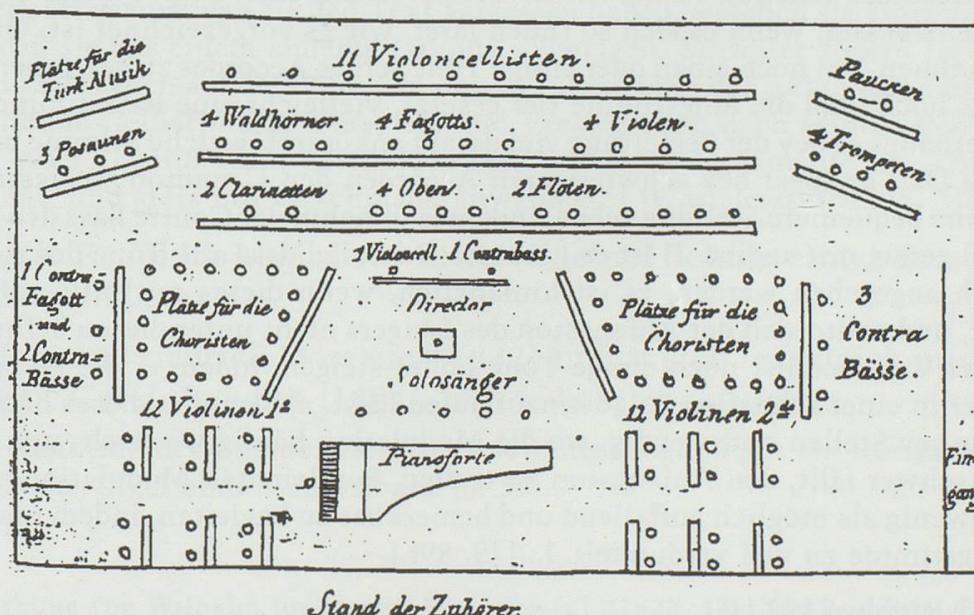
Gottfried Weber (1807):

Zunächst gehört freylich dieses letztere Geschäft [unbegleitete Recitative harmonisch zu begleiten] dem Violoncellisten; doch nicht überall ist dieser demselben gewachsen, und wenn nun diese Lücke nicht wenigstens auf dem Pianoforte ersetzt wird, so kenne ich kaum eine härtere Ohrenpein, als eine Folge von (gerade in solchen Recitativen vorzüglich scharfen) plötzlichen Ausweichungen, ohne die, eben hier besonders unentbehrlichen Intervalle, anzuhören. – [Sp. 809]

Allgemeine Musikalische Zeitung (No. 46., 1810):<sup>59</sup>

*Orchester des grossen Concerts und der grossen Oper in Paris.*

Die beste Aufstellung eines zahlreichen Orchesters – d. h. diejenige, welche zugleich die vollkommenste Ausführung möglich macht und erleichtert, und die Zuhörer in den Stand setzt, das Einzelne wie das Ganze deutlich, vortheilhaft, in gehörigem Verhältniss aller Theile, zu vernehmen – ist eine sehr schwierige und von vielen Directionen bey weitem nicht genug erwogene Sache. [...]



<sup>59</sup> Weitere Pläne von Orchesteraufstellungen sind zu finden in: Ferdinand Simon Gassner (1844), Anhang und in: Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens, Mit vielen Orchesterplänen*, Leipzig 1913, Reprint, Hildesheim 1965, 306ff.

*Erklärung.* [...] Das ganze Orchester sitzt erhaben, wie die Einfassung zeigt. Jeder der Spielenden sieht den Directeur und die Solopartien; das ganze Orchester schliessen die oben zu höchst sitzenden 11 Violoncellisten, und die an beyden gegenüberstehenden Seiten aufgestellten 5 Contrabässe ein. Hinter dem Directeur und den Solo-Partien sitzt der 1ste Violoncellist und der 1ste Contrabassist zum Begleiten der Recitative, und die vorkommenden Solos zu spielen. [...] [Sp. 729ff]

Franz Joseph Froehlich (1810–1811) faßt den Inhalt früherer Schulen neu zusammen. Im Folgenden sind alle direkten Übernahmen aus Baillot, Levasseur, Catel, Baudiot (1804) weggelassen:

[...] Für den Violoncellisten, der eigentlich die Accorden auf seinem Instrumente angeben sollte, ist noch folgendes zu bemerken: Vor allem muss er von der Harmonie und seinem Instrumente eine vollkommene Kenntniss haben. Ersteres ist um so nothwendiger, als öfters in solchen unbegleiteten Recitativen der blose Bass ohne die Bezeichnung mit Ziffern, angegeben ist, wo also der begleitende Violoncellspieler diese aus der Folge der Töne in der Singstimme entnehmen muss. Worauf er vorzüglich bey dem Studium der Harmonie sehen muss, ist, die verschiedenen Stellungen aller Accorde kennen zu lernen, damit er dann durch Uebung die Fertigkeit erlangen kann, jene Stellung des Accords zu ergreiffen, welche am besten dazu taugt, dem Sänger den Anfangston, so zu sagen, in den Mund zu legen. Hierauf suche er diese Accorde, soviel es sich thuen lässt, und zwar aus allen Tonarten auf sein Instrument zu übertragen. Die oben § 8 angegebenen Arten der Accorde bey den Arpeggios werden ihm hierbey vorzüglich dienen. Hiernächst nehme er die leichtesten Recitative, und suche sie nach der Art, wie wir einige Muster geben wollen, zu begleiten. Da sich aber nicht alle Accorde vollstimmig so angeben lassen, wie sie vorgezeichnet sind, so kann sich der begleitende Violoncellist folgende Ausnahmen erlauben, 1) da der mitbegleitende Contre Bass um eine Octave tiefer steht, so darf der Violoncellist, wenn er dadurch eine bessere Lage seines Accordes erhalten kann, seinen Grundton um eine Octave tiefer ergreifen, doch ist es besser, wenn es sich so thuen lässt, wie es vorgezeichnet ist. Oft muss er diess thuen, um noch einen oder einige Töne seines Accordes zu gewinnen, wenn der Bass hoch, und die Singstimme tief gesetzt, vielleicht eine Bassstimme ist, so wie überhaupt es bey der Begleitung viel darauf ankömmt, welche Stimme begleitet wird. 2) Darf er sogar bey schwierigeren Accorden den Grundton weglassen, und jenen eine bequemere Stellung geben, indem ja ohnehin der Contre Bass den Grundton voll genug mit angibt. 3) Ist es nicht nothwendig, dass alle Töne des Accordes zugleich angegeben werden, es ist hinlänglich, wenn dieses nur mit einigen geschieht, und sollte sich der Anfangston des Sängers nicht unter diesen befinden, so kann der Violoncellist noch einige Töne höher steigen, indem er die Noten nach einander in einer schnellen Folge hinauflaufen lässt. a) Doch ist dieses hauptsächlich nur bey Stellen nothwendig, wo die Modulation häufig wechselt, und es dem Sänger schwer fällt, den Anfangston zu treffen. Bey leichten Modulationen suche man sowenig als möglich auffallend und bemerkbar zu begleiten, indem man sonst die Singstimme zu viel verdunkelt. [...] [S. 89f.]

Gottfried Weber (1811):

So unanständig und unartig es ist, wenn mancher Violoncellist bey dem, durch Instrumente begleiteten Recitative sich durch unberufenes Angeben von Accorden hervorzuthun glaubt [...]

Es gehört daher zu den unerlässlichen Pflichten des Music-Direktors, dass er für eine gute, schulgerechte, aber discrete harmonische Begleitung der einfachen Recitative sorge. Ob dafür das Violoncell, oder ob das Fortepiano den Vorzug verdiene, will ich hier nicht ausführlich beantworten; je nachdem das eine oder andere Instrument an einem Orte besser zu haben oder zu besetzen ist, wähle man dieses oder jenes: indessen werden die meisten meiner Leser doch darüber einig seyn, dass selbst das beste Fortepiano gegen die Orchester-Instrumente zu viel abfalle, und daher die Violoncell-Begleitung vorzuziehen sey. In der That ist diese auch nicht so schwer zu haben, selbst bey mittelmässiger Besetzung der Violoncell-Partie.

Man wird einwenden, dass nicht überall ein Violoncellist zu finden sey, welcher bezifferten Bass zu spielen versteht. Diesem Uebel ist ja wol leicht abzuhelfen, wenn der Musik-Direktor sich die Mühe nehmen will, seinem Violoncellisten die Accorde in Noten auszusetzen. – Man wird weiter einwenden, es sey auch in Rücksicht der mechanischen Behandlung des Instrumentes keine geringe Aufgabe, alle vorkommende Accorde drey- oder vierstimmig auf dem Violoncelle anzugeben; allein auch hier kann der Musik-Director unendlich nachhelfen, indem er dem Violoncellisten die Accorde in den leichten Lagen vorschreibt, und das, was dessen ungeachtet noch schwierig für das Instrument bleibt, ihm so lange einstudirt, bis es geht. Es ist unglaublich, wie viel ein Anführer, wenn er Eifer, guten Willen und die erforderlichen Kenntnisse besitzt, auch mit den mittelmässigsten Subjecten zu leisten vermag; was aber freylich bey denjenigen der Fall nie seyn wird, welche (ich höre es schon im voraus) über meine obigen Vorschläge ausrufen werden: „Ja, da hätte man viel zu thun, wenn man allemal“ u.s.w. [Sp. 96f.]

Frederick William Crouch (1826) wiederholt den Text von Baillot, Levasseur, Catel, Baudiot (1804) über Rezitativbegleitung in englischer Sprache.

Charles Nicolas Baudiot (1826–1828):

Es kommt zuweilen vor, daß die Darsteller auf der Scene verweilen, ohne zu recitiren (parler), sei es nun, daß sie den Text vergessen haben, welchen sie vortragen sollen, oder daß sie aus einem anderen Grunde schweigen. Mitunter zögern sie auch mit ihrem Erscheinen auf der Bühne. In diesen Fällen kann der Akkompagnist (d. h. der begleitende Cellist) kurze Vorspiele und Verzierungen nach seinem Belieben machen. Aber er muß darin bescheiden sein und seine Ornamente im schicklichen Moment, und stets mit Geschmack anwenden.<sup>60</sup> [Wasielewski <sup>3</sup>1925, 47]

Jean Marie Raoul (o. J.) gibt auf Seite 41 seiner Schule einige Beispiele für Akkordverbindungen.

Justus Johann Friedrich Dotzauer (1832) äußert sich textgleich mit Baillot, Levasseur, Catel, Baudiot (1804), fügt jedoch noch hinzu:

Ohne Kenntniß der Composition ist es sownig möglich gut ein Rezitativ zu spielen, als die Orgel ohne Generalbass. [S. 53f.]

<sup>60</sup> Anmerkung von Wilhelm Joseph von Wasielewski (<sup>3</sup>1925, 47): *Das Begleiten der Rezitative mit dem Violoncell war bis weit ins 19. Jahrhundert hinein üblich. Ich habe es in Italien bei Aufführung älterer Opern sogar noch im Jahre 1873 gehört. Ob diese Praxis dort jetzt noch besteht, vermag ich nicht zu sagen. In Deutschland ist sie bereits seit Dezennien abgeschafft.*

Ferdinand Simon Gassner (1844):

Das Verfahren bei nicht ausgesetzten Stimmen in jenen Recitativen, wo in der Begleitung nur der bezifferte Grundbass steht [...] ist verschieden. Entweder wird die Begleitung auf dem Pianoforte gespielt; oder mit Contrabass und Violoncello in der Art, dass der Violon die Grundnote, das Cello aber die zur Harmonie gehörigen Intervalle anschlägt \*); [...]

\*) Wo diess eingeführt ist, muss der Celloist einen bezifferten Bass zu spielen vermögen, was in früherer Zeit auch von jedem tüchtigen Celloisten verlangt wurde; wozu in jeder Hinsicht grosse Gewandtheit gehörte, was aber auch den Werth des Instrumentalisten bedeutend erhöhte. [S. 117f.]

#### *IX. Hinweise zum Dirigieren*

Die meisten Quellen des 18. Jahrhunderts sprechen sich – wohlbemerkt bei geübten Continuospielern – gegen das Dirigieren von Secco-Rezitativen aus. Durch eine an Gassner (1844) anschließende Tradition wurde das Dirigieren von Rezitativen jedoch zum „liebsten Kind“ eines Dirigenten, so dass es heute vielen Dirigenten schwer fällt, darauf zu verzichten. Verständlich ist auf jeden Fall das Bedürfnis, die Anschlüsse in der Hand zu behalten, also wichtige Übergänge zu dirigieren. Ein „Mitdirigieren“ der Secco-Rezitative selbst ist überhaupt nur dann als hilfreich anzusehen, wenn es den Affekt und die Intensität der nächsten Note bzw. der nächsten Harmonie rechtzeitig und dem gewünschten Ausdruck entsprechend anzeigt.

Schon Heinrich Schütz (1664) schließt die *Tactgebung* aus:

Und wird der verständige Director zu des Evangelisten Partey eine gute, helle Tenor-Stimme zu erwählen und gebrauchen wissen, von welcher die Worte (: ohne einige Tactgebung mit der Hand :) nur nach der Mensur einer vernehmlichen Rede abgesungen werden mögen. [S. 285]

François Raguenet (1702) berichtet seinen französischen Landsleuten, dass in der italienischen Oper um 1700 überhaupt nicht dirigiert wurde:

Siehet man dagegen die Italiäner an / so sind sie in der Music so fertig / und / so zu reden / dermassen unfehlbar / daß sie eine ganze Opera mit der äusersten Richtigkeit zuwege bringen / ohne daß jemand einmahl den Tact schlage / noch schier wisse / wer der Componist sey / der die Opera aufführen lasse. [Übers. 1722, 147]

Johann Christoph Voigt (1742):

[...] beym Recit. aber sollte billig der Tact gegeben werden, jedoch könnte man auch wohl ohne Tact spielen, wenn accurate Sänger, welche im Tact richtig, und in einer gleichen Mensur bleiben, zugegen sind: Daferne aber der Sänger nicht accurat träffe, auch im Takte nicht richtig, und in der Mensur fehlte, daß er zu Zeiten ein 8tel geschwinder oder später käme, so meyne ich, daß der Tact nothwendig gegeben werden muß, damit der Organist nachgeben und aufhalten kan. Es ist aber das Tactiren eine Sache, welches nicht jedermann gegeben, ob sie sich es gleich einbilden, als könnten sie es andern zuvor thun. [S. 36]

Johann Friedrich Agricola (1757):

Es [das Kirchen=Recitativ] könnte also auch, wenn es recht ausgeführt würde, viele Vorgesetzte deutscher Kirchenchöre von der Mühe befreien, den Tact dazu zu schlagen. [S. 151]

Christoph Gottlieb Schröter (1772):

§. 339. Bey dieser ersten Art des Recitatives muß ich noch besonders bemerken, daß einem geschickten Sänger und bewährten Organisten höchst verdrießlich ist, wenn *Cantor Loci* mit ungewaschenen Händen den Tact aufs genaueste abzirkelt. Ein solcher Cantor sollte vielmehr dahin bedacht seyn, daß er bey Arien und Chören das Gleichgewicht erhalten könnte. Jedoch, ein solcher aufgeblasener Tactschläger wird nimmermehr die innerlichen Eigenschaften der Musik empfinden, geschweige andern beybringen lernen.

§. 342. Bey der zweyten Art des Recitativs hat der Baß und die Instrumente meistentheils 4tel Noten mit nachgesetzten Pausen. Bisweilen findet man auch vor = oder bey Eintretung einer neuen Periode etliche laufende 16tel oder 32tel. Es muß also der Tact dabey gegeben werden, und der Organist verhält sich übrigens wie bey der ersten Art. [S. 186]

Johann Adam Hiller (1780):

Daß überall das Recitativ ohne Beobachtung des Tacts \*) gesungen werde, ist bekannt.

\*) Warum dem ohngeachtet einige Chorregenten, sogar wenn sie selbst singen, immerfort den Tact dazu schlagen, muß wohl aus der zur Natur gewordenen Gewohnheit herrühren. [S. 100]

Carl Ludwig Junker (1782):

Ich seze voraus, daß die Stimme des Sängers, über jede Stimme, jedes, sie im Recitativ begleitenden Instruments gesetzt werde, wie es Ordnung und Akkurateße erfordern.

Auf diese Art also, verlehrt der Ripienist seinen Helden nie aus dem Gesicht, auf die Art, hat der Ripienist einen ganz sicher gebahnten Weg, auf welchem er mit dem Sänger wandelt. Er mag den Ton so lange anziehen, anhalten, und denn wieder beschleunigen, wie er will; der Ripienist hat nun Worte zum Merkmahl; Er bindet sich nun nicht mehr, an die anfangs angegebene Bewegung, der musikalischen Zeitfolge.

Nun entsteht noch die Frage, wie wird die Zeitfolge richtig angegeben? Dadurch antworten wir, daß der Direktor, die einzelnen Momente dieser Zeitenfolge, einzeln angibt. [S. 41]

Daniel Gottlob Türk (1787):

Das Tackschlagen bey den blos erzählenden Rezitativen ohne alle Instrumentalbegleitung, ist eine höchst albernere Gewohnheit mancher Anführer und Kantoren. Nur wenn kleine Zwischensätze *a tempo* eintreten, bey gewissen verführerischen Stellen, oder wenn wirkliche Instrumentalbegleitung dabey ist, findet dieses statt. Aber alle vier Viertel durch eine Bewegung des Arms und der Hand taktmäßig abzutheilen, ist dem Ausdrucke ganz entgegen, und verräth große Unwissenheit eines Anführers. [S. 172f.]

Johann Adam Hiller (1792):

§. 68. [...] Und hier muß ich eine gewisse Nachlässigkeit rügen, die den Grund vielleicht in der üblichen Gewohnheit hat, den Tact auch zum Recitative so zu schlagen, als ob es durchaus nach demselben gesungen werden müßte. Da dies nun aber der Fall nicht ist, so taugt auch diese Art zu tactiren nichts. Lieber schreibe man den begleitenden Baß unter die Singstimme; und wenn mehrere Instrumente hinzukommen, die Singstimme, mit kleinen, zusammen gezogenen Noten, auf eine höhere Linie über die Noten des begleitenden Instruments; oder man lege diesen die Worte der Singstimme genau unter. Will man beydes zugleich thun, so ist es desto besser.

Da vielleicht manchem ein Dienst geschieht, wenn er durch ein Exem-[pel] deutlich gemacht findet, so mag von beyden Arten eins hier stehen.

Violin:

Bass:

Chorus:

Geheimnis! Geheimnis! Wer hören deine Worte, so lange, so

Lage, so verlässt's traurig!

Wenn ein Recitativ in allen Stimmen so ausgeschrieben ist, so sieht der Spieler, daß er in den ersten drey Tacten, so wie auch bey c, die Noten nicht tactmäßig auszählen kann, sondern sie nach dem Vortrage des Sängers richten muß, der hier an keinen Tact gebunden ist. Der Dirigent lasse demnach seine Hand ruhen: doch kann er die Veränderung der Harmonie bey a mit einer leichten Bewegung der Hand, mit einem gelinden Niederschlage eintreffend machen helfen, und bey b die Bewegung in Achtel einleiten. Da diese Stelle von den Instrumenten richtig im Takte gespielt werden muß, so wird der Sänger, wenn er den Naß unter seinen Noten vor sich hat, sogleich sehen, daß er hier ebenfalls sich an den Tact binden müsse, ohne daß es nöthig ist, ihm das *a tempo* drüber zu schreiben. [S. 70f.]

Allgemeine Musikalische Zeitung (No. 6., 1803):

[...] – auch schlägt Hr. Ritter den Takt zu den Recitativen, selbst zu denen ohne Akkompagnement und während der Sänger recitirt. [Sp. 87]

Allgemeine Musikalische Zeitung (No. 11., 1803.):

Ohne alles Instrument zu dirigieren, setzt ein vorzüglich gutes Orchester und die genaueste Uebereinstimmung mit dem Cembalisten voraus; auch diesen dann weg-zulassen, macht die Recitative schaal und matt, wenn auch die Sänger so fest wären, ganz genau im Ton zu bleiben. [Anmerkung zu Sp. 171]

Der Musikdirektor muss gründliche Kenntnisse vom Generalbass besitzen.

[...] weil nur ein geübter Generalbassist im Stande ist, die Akkorde aus der vielstimmigen Partitur zu ziehen, und sie auf seinem Instrumente nach der Kunst des reinen Satzes anzugeben – und das muss er doch, obgleich es keineswegs nöthig ist, dass er immer mit spiele. Im Gegentheile ist es von grössem Nutzen, wenn er nur – z. B. bey Abweichungen im Takte, bey Begleitung des Recitativs. bey Zurechthelfung der Sänger oder Instrumentisten u. s. w. sich seines Instruments bedient. [S. 173f.]

Allgemeine Musikalische Zeitung (No. 14., 1804):

[...] da das Tactschlagen, bey Recitativen wenigsten, entbehrlich scheint [...] [Sp. 222]

Gottfried Weber (1807):

Am schicklichsten möchte es jedoch, unter sonst gleichen Umständen wol seyn, den Dirigirenden auf einen etwas erhöheten Ort, vor ein gutes Fortepiano zu stellen. Hier kann er, was die Hauptsache ist, immer die rechte Hand zum Taktiren frey haben, und zugleich die linke in der Nähe der Tasten seines Instruments halten, um den Sänger nöthigenfalls einen Ton anzugeben. Er bedarf sogar zu diesem letzten Zwecke weit weniger Fertigkeit in Behandlung seines Instruments, als der Violinist. – Auch in ökonomischer Hinsicht möge sich übrigens der Klavicinist am besten zu diesem Amte (ceteris paribus) schicken, theils weil er bey vollstimmigen Musiken ja doch sonst nicht zu brauchen, theils auch, weil er gewöhnlich zugleich Theoretiker, wenigstens doch Generalbasspieler, und folglich er sowol, als sein Instrument (auf welchem Doppelgriffe weniger Schwierigkeit haben, als auf jedem andern,) am geschicktesten ist, unbegleitete Recitative harmonisch zu begleiten. [Sp. 808f.]

Gottfried Weber (1811):

II. Ist es nicht nützlich, dass der Direktor einer Musik während eines Recitativs auch taktire, selbst während der Sänger recitirt? Freylich muss er dann einen Zeittheil häufig zwey- und drey Mal so lange markiren, als einen andern: allein ist nicht, gerade bey der grössten Irregularität des Tempo, das Taktieren eben darum erst am allernützlichsten? [Sp. 98]

Ferdinand Simon Gassner (1844):

[...] Jenes freie Recitiren des Sängers, welches in der Regel ohne alle Begleitung geschieht und nur nach gewissen Perioden durch einzelne Akkorde unterbrochen wird, bietet – besonders wenn der Sänger andere Worte singt, als in der Begleitungsstimme stehen, – manche Schwierigkeiten das, welche noch vermehrt werden, wenn auch andere Intervalle, selbst in veränderten Rhythmen, gesungen werden.

Dabei kann nur ein gutes Ensemble erzielt werden, wenn Alles streng nach dem Dirigenten geht, weil (selbst bei den einsichtsvollsten Ripienisten) verschiedene Ansichten auch eine Verschiedenheit der Begleitung veranlassen würden, während Einheit in das Accompagnement kommt, wenn Alles sich Einem Willen unterordnet, und zwar dem Willen Desjenigen, der sich vorher mit dem Sänger verständigt hat. [S. 115f.]

#### X. Arioso – Andante

Das *Arioso* würde nicht mehr direkt zur Thematik gehören, wenn nicht des öfteren ariose Teile oder Einschübe in einem Rezitativ vorkämen. Diese sind nicht immer durch Bezeichnungen wie *adagio*, *tenuto*, oder *andante* kenntlich gemacht, welche die rezitativische Spielweise aufheben. Es gilt also, solche ariosen Passagen auch ohne zusätzliche Hinweise zu erkennen, um die Spielweise entsprechend anpassen zu können, denn die Baßtöne eines Arioso oder ariose Teile im Secco-Rezitativ sind wiederum aushaltend wie notiert und taktmäßig auszuführen. Zur Verdeutlichung folgen drei Definitionen aus Johann Sebastian Bachs Umfeld:

Johann Gottfried Walther (1728/1732):

*Ariose* oder *arioso*, (ital.) bedeutet im *stylo recitativo* einen solchen Satz, welcher nach dem Tact *exprimirt* werden soll, als wäre es eine *Aria*. [S. 48]

Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon (1749):

*Arioso* oder *Obligato* ist ein Satz im Recitativ, bißweilen in der Mitte, bißweilen am Ende wie es etwan die nachdrücklichen Worte erfordern, der wie eine Arie, nach dem Tact gesungen zu werden pfleget. [S. 45]

Johann Philipp Kirnberger (1792):

*Arioso*. Ein sehr einfacher Gesang, der noch als ein sich auszeichnenden Theil des Recitativs kann angesehen werden. Wenn nämlich in dem Recitativ etwas vorkommt, das in einer mehr abgemessenen Bewegung soll vorgetragen werden, als das übrige; ein Wunsch, ein lehrreicher Spruch, ein rührendes Gemälde, dabey man sich aber nicht lange aufzuhalten hat: so verändert der Tonsetzer den ungemeßnen Gang des Recitatives, und giebt dem Gesang einen deutlich bemerkten Takt. Die Worte werden selten oder gar nicht wiederholt; es kommen darinn keine Läufe, keine Schlußcadenzen, keine Zergliederungen der Ausdrücke vor. Mithin ist das Arioso eine höchst einfache Arie. Es thut sehr gute Würkung, indem es das, was ein langes Recitativ zu langweiliges haben könnte, angenehm unterbricht, und mit dem ausgearbeiteten der Arie einen zufälligen Contrast macht. Zu einer stillen feyerlichen Empfindung scheint das Arioso weit tüchtiger zu seyn, als alle andere Gesangarten; und eine furchtsame Aeußerung seiner Gesinnungen kann nicht wol anders, als durch dasselbe ausgedrückt werden. Ueberhaupt dient es zu allen stillen und wenig wortreichen Empfindungen. So wie der Tonsetzer das Arioso mit viel Einfalt setzt, so muß auch der Sänger sich in dem Vortrag der äußersten Einfalt, mit dem besten Nachdruck verbunden, befleißigen. [S. 214]

Eine besondere Beachtung in dieser Hinsicht verdient die Bezeichnung *Andante*.<sup>61</sup> Der Begriff *Andante* kam erst in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts im Bologneser Raum auf und bezog sich primär auf einen gehenden Baß in Achteln, den man *basso andante* nannte. Dieser hob die Gesetze der Takthierarchie von *guten* und *schlechten* Taktzeiten auf und symbolisierte einen Weg, ein Gesetz, eine Zeitenfolge. Von zahlreichen Theoretikern wurde er beschrieben als eine Imitation des Gehens mit gleichen Schritten, die deutlich von einander zu trennen seien.

Johann Gottfried Walther (1728/1732) beschreibt dies in Anlehnung an Sébastien de Brossard, (2<sup>1705</sup>, 5):

*Andante*, vom Italiänischen *Verbo andare; aller (gall.) cheminer à pas égaux*, mit gleichen Schritten wandeln. Wird sowohl bey andern Stimmen, als auch solchen *General-Bässen*, die in einer ziemlichen Bewegung sind, oder den andern Stimmen das *thema* vormachen, angetroffen; da denn alle Noten fein gleich und überein (ebenträchtig) *éxecutirt*, auch eine von der andern wohl unterschieden, und etwas geschwinder als *adagio tractirt* werden müssen. [S. 35]

Die geforderte absolute Gleichheit (*Egalité*) kann leicht zu beharrlich und stur wirken. So ist zur Darstellung des Gehens eine räumliche Erfahrung zu suchen, welche die Forderung nach Gleichheit mit Lebendigkeit und Farbenreichtum verbindet.

Ein *Andante* mit seinen gleichmäßig gehenden Begleitnoten zu einer cantablen Melodie bot in einem *Arioso*<sup>62</sup> (oder in einem ariosen Einschub im Rezitativ) die ideale Gelegenheit, die allgemeine Zeit und eine individuelle Zeit im Gegenüber von Baß und Oberstimme in eine aussagekräftige Beziehung zu setzen. Erst durch die Gegenüberstellung und schließlich die Vereinigung solcher Gegensätze wie Weltzeit und Eigenzzeit, Erdgebundenheit und Transzendenz, Schwerkraft und Himmelsnähe, Zeiterfüllung oder Gesetz und Freiheit wurde eine wirkliche Tiefe der Aussage erlebbar. Durch das Mittel einer qualifizierten Zeitverziehung (*tempo rubato*<sup>63</sup>) in der Oberstimme und der perfekten Zeiterfüllung durch die Begleitstimme konnten Zusammenhänge entstehen, die als tiefere Idee die Auflösung der Zeit, eben das Erlebnis von Zeitlosigkeit, zum Ziel hatten. Andererseits konnten sie aber auch durch ihre Beharrlichkeit gerade auf die Unentzinnbarkeit aus der Zeit oder aus einer Gesetzmäßigkeit hinweisen.

<sup>61</sup> Vgl. Gerhart Darmstadt, „*Andante und Mystik, Zur Symbolik des Weges in der Barockmusik*“, in: *Symbolon, Jahrbuch für Symbolforschung / Neue Folge*, Bd. 12, *Licht und Paradies*, hg. von Peter Gerlitz, Frankfurt 1995, S. 43–104.

<sup>62</sup> S. Notenbeispiel aus Telemanns Gambensonate e-moll, Kap. VI.

<sup>63</sup> Vgl. Gerhart Darmstadt, „*Freiheit und Notwendigkeit, Traditionen des Tempo rubato im 18. und 19. Jahrhundert bis Richard Wagner*“, in: *Lesarten – Spielarten, Aspekte zu Edition und Aufführung der Bühnenwerke Richard Wagners*, hg. von Christa Jost und Egon Voss, Mainz, in Vorbereitung.

Niemand hat die Beziehung einer freieren Oberstimme zu einem *basso andante* schöner beschrieben als Roger North (1728):

That species of consort musick that proceeds with an easy familiar air, and a basso andante, is my option. The chief reason is that it expresseth steddyness of mind, not affected or altered by the cantabile of the upper parts. And it humours a voice most exquisitely; for that is always melodious, and moves with a self-regard, as if unconcerned with what waits upon it. And the stepps of the base make out the time, which is not in the voice distinguishable, and that is a constant vertue of it; for it keeps the time of the whole consort and all fall into just measures with it; as one may fancy a rider singing finely while his horse trots the time. [S. 194f.]

## XI. Schlußwort

Das Begleiten von Rezitativen setzt ein großes Maß an Erfahrung, schneller Übersicht und ein waches Reaktionsvermögen voraus, gleichzeitig Gestaltungswillen, Phantasie und ein für den Sänger vertrauensbildendes Verhalten. Die Quellen geben uns in ihrer Vielfalt und auch in ihrer Widersprüchlichkeit vielfältige Anregungen zu einer ausdrucksvollen und beredten Begleitkunst. Sie können die Palette an Interpretationsmöglichkeiten nur bereichern. Für die einzelnen Komponisten ist zu untersuchen, welche Quellen für ihre Werke maßgeblich und anwendbar sein können. Allerdings muß man sich auch vergegenwärtigen, daß die meisten Quellenaussagen eher Hinweise für Anfänger enthalten, als daß sie eine lebendige Rezitativkunst auf hohem Niveau hinreichend beschrieben. Daher sind wir auf Rückschlüsse und auf das Bündeln von Indizien angewiesen. Gleichzeitig müssen wir hinnehmen, daß viele Fragen offenbleiben werden und nicht eindeutig zu klären sind.

Um die nötigen Fähigkeiten zu erwerben, Rezitative gut und sicher zu begleiten, reicht es eben nicht aus, Lehrbücher und Quellentexte zu studieren, so wichtig und hilfreich sie auch sein können. Als Vorbild zur Entwicklung der eigenen Inspiration werden sicherlich persönliche Begegnungen und Erfahrungen durch das Erlebnis *lebendiger Exempel* zu suchen sein, wie dies die beiden folgenden Quellen vorschlagen:

Georg Michael Telemann<sup>64</sup> (1773):

Nun hätte noch eins und das andere von dem Accompagnement des Recitatives beygebracht werden können, da 1) was die Signaturen betrifft, beym Accompagnement des Recitatives nichts besonders vorkommt; (ausgenommen, daß man in selbigem sehr oft die nöthigen Versetzungszeichen bey den Ziffern vermißt, welche man alsdann aus der Modulation, oder Tonart, worinn man sich aufhält, errathen muß;) und da ich 2) der, vielleicht nicht ungegründeten Meynung, bin, daß sich dieses Accompagnement weit besser durch gute lebendige Exempel, als durch noch so viele und umständliche Regeln erlernen lasse; und überdies das Recitativ eben keinem unerfahrfen Accompagnisten anvertraut zu werden pflegt; so verweise ich

<sup>64</sup> Enkel von Georg Philipp Telemann.

Anfänger zu solchen guten Accompagnisten, und empfehle ihnen dieselben bestens zur Nachahmung: damit sie selbst einmal durch ihr geschicktes Accompagnement, sowol der Zufriedenheit derer Sänger, welche sie accompagniren, als auch des Beyfalls ungeheuchelter Kenner, sich zu erfreuen Ursache haben mögen. [S. 105]

Georg Simon Löhlein (1804):

§. 3. [...] Alles was überhaupt zur guten Begleitung des Recitativs gehört, möchte durch schriftliche Anweisung wohl schwerlich genau zu bestimmen seyn. Der mündliche Unterricht eines geschickten Lehrmeisters, oder in Ermangelung desselben, schon das öftere Anhören eines guten Begleiters kann hierin, so wie in vielen andern Fällen, in kurzem mehr nützen, als eine Menge schriftlicher – am Ende doch nicht zureichender, oder leichtlich falsch anwendbarer – Regeln. [S. 369]

Letzten Endes erweist sich diejenige Interpretation als die beste, welche eine überzeugende Verbindung von Textinhalt und Ausdruck und eine größtmögliche Übereinstimmung von Kunst und Wirklichkeit erzielt.

## XII. Quellenverzeichnis<sup>65</sup>

Adlung, Jacob (1699–1762), *Musica mechanica organoedi*, hg. von Johann Lorenz Albrecht, Berlin 1768, Reprint, Kassel 1961, Kap. VIII, Vom Gebrauch der Register, S. 171f.

Agricola / Tosi, Anleitung zur Singkunst., Aus dem Italiänischen (Bologna 1723) des Herrn Peter Franz Tosi (um 1647–1727), Mitglieds der philarmonsichen Akademie; mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola (1720–1774), Berlin 1757, Reprint, Leipzig 1966, Das V. Hauptstück., Vom Recitativ., S. 150–164

Albrecht, Johann Lorenz (1732–1773), Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst., Zum Gebrauche musicalischer Lehrstunden (...), Langensalza 1761

Allgemeine Musikalische Zeitung,<sup>66</sup> Den 9<sup>ten</sup> November., No. 6., 1803., Auszug aus dem Briefe eines Reisenden über den Zustand der Musik in dem jetzigen Mannheim, geschrieben in Anwesenheit der königl. Familie von Schweden, im Sept. 1803., Sp. 81–87

— Den 14<sup>ten</sup> December., No. 11., 1803., Abhandlung., Was soll man von dem Musikdirektor eines Operntheaters verlangen? (Von einem achtungswürdigen Manne, der gewohnt ist, weit mehr zu leisten, als was er hier verlangt.), Sp. 165–174

— Den 4<sup>ten</sup> Januar., No. 14., 1804., Nachrichten., Beschluss des Auszugs aus dem Briefe eines Reisenden über den jetzigen Zustand der Musik in Mannheim, geschrieben bey Anwesenheit der königl. Familie v. Schweden., Sp. 221–224

— Den 15<sup>ten</sup> August., No. 46., 1810., Miscellen., 1. Orchester des grossen Concerts und der grossen Oper in Paris., Sp. 731–734

— Den 28<sup>sten</sup> November, No. 61, 1810., Welches ist für die Bässe die beste und zweckmässigste Art, das einfache Rezitativ zu begleiten?, Sp. 969–974

<sup>65</sup> Die in Klammern gesetzten Autoren treten in den angegebenen Werken nicht namentlich in Erscheinung.

<sup>66</sup> Reprint der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1798–1848, Hilversum 1964–1966.

Anonymus, Manier om op de clavercimbel te leeren speelen den Generalen Bas of Bassus continuus, Manuskript: Koninklijke Bibliotheek Den Haag, Sign.: 72 F 36, o. O., o. J. (um 1750)<sup>67</sup>

Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788), Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, [1. Teil], Berlin 1753, Reprint, hg. und mit einem ausführlichen Register versehen von Wolfgang Horn, Kassel 1994

— Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird., Berlin 1762, Reprint, hg. und mit einem ausführlichen Register versehen von Wolfgang Horn, Kassel 1994, Acht und dreyßigstes Capitel., Vom Recitativ., S. 313–319

Bach, Johann Sebastian (1685–1750), Disposition der neuen reparatur des Orgelwercks ad D: Blasii., Mühlhausen, vor dem 21.2.1708, in: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, hg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Bach-Dokumente, Bd. 1, Leipzig 1963, S. 152–155

Baillot, Pierre (1771–1842), Levasseur, Jean Henri (um 1765–1823), Catel, Charles-Simon (1773–1830), Baudiot, Charles Nicolas (1773–1849), Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement, Rédieé par MeM<sup>rs</sup>. Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot., Adoptée par le Conservatoire Impérial de Musique pour servir à l'Etude dans cet Etablissement, Paris 1804, Reprint, Genève 1974, Accompagnement du récitatif., S. 137–139; Violoncelleschule und Lehre vom begleitenden Bass, ausgearbeitet von Baillot, Levasseur, Catel und Baudiot, Von dem Kaiserl. Conservatorium der Musik zum Lehrbuch angenommen., (frz./dtsch.), Leipzig o. J., Von Begleitung des Rezitativ., S. 24f.

Baron, Ernst Gottlieb (1696–1760), Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten, Nürnberg 1727, Reprint, Amsterdam 1965

Baudiot, Charles Nicolas (1773–1849), Methode complete de violoncelle, op. 25, Paris o. J. (1826–1828)

Baumgartner, Jean (Baptiste) (1723–1782), Instructions de Musique, theorique et pratique, a l'usage du Violoncello, A la Haye o. J. (1774), Chapitre XII., De l'Accompagnement des Récitatifs., S. 18–20<sup>68</sup>

Bossler, Heinrich Philipp Carl (1744–1812), Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht beim Klavier für Lehrende und Lernende mit praktischen Beispielen, Erster Theil, Speier 1782

Brossard, Sébastien de (1655–1730), Dictionnaire de musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens & François, les plus usitez dans la Musique, Paris (1703), 1705, Reprint, hg. von Harald Heckmann, Hilversum 1965

(Burriegel, Johann Georg) (?), Compendiose Musicalische Machine, (...) von I. G. B. P. M., Augsburg 1737

<sup>67</sup> Wesentliche Auszüge in: Ingrid Smit Duyzenkunst, *De uitvoeringspraktijk van het recitatief in den 17e en 18e eeuw*, Utrecht 1973.

<sup>68</sup> Übersetzung in Auszügen, in: Schering, Arnold, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik, Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Wiesbaden 1968, Über die Begleitung der Recitative., S. 196–203.

Corrette, Michel (1709–1795), *Methode, théorique et pratique Pour Apprendre en peu de temps le Violoncelle dans sa perfection.*, Ensemble Des Pricipes de Musique avec des Leçons a I, et II, Violoncelles., *La Division de la Corde pour places s'ilon veut dans les commencemens, des Lignes traversalles sur le Manche du Violoncelle.*, Plus une petite Methode particuliere pour ceux qui joient de la Viole, et qui veulent joiier du Violoncelle. (...), XXIVe. Ouvrage, Paris 1741, Reprint, Genève 1980, Chapitre XVI., Ce que le Violoncelle doit observer dans le Concert touchant l'accompagnement et la mesure., S. 46

Cramer, Carl Friedrich (Hg.) (1752–1807), *Magazin der Musik*, Bd. II, 1, Hamburg 1785, Reprint (4 Bde. und 1 Bd. Notenbeispiele), Hildesheim 1971–1974, *Ueber die Danaiden von Salieri.*, Aus verschiedenen Stücken des *Mercure de France*

Crouch, F(rederick) W(illiam) (um 1773–1844), *A comleat Treatise on the Violoncello.*, Including, besides the nessessary Rulimary Instructions, the Art of Bowing; with easy Lessons and Exercises in all the Keys properly Fingered., London o. J. (1826), *Accompaniment of Recitative*, S. 45f.

Daube, Johann Friedrich (1733–1797), *General=Baß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alt = und neuen Autoren, nebst einem hierauf gebauten Unterricht (...).*, Leipzig 1756, Reprint, hg. von Eitelfriedrich Thom, o. O. (Michaelstein/Harz), o. J., *Das XI. Capitel., Vom Accompagniren.*, S. 195–205

Dotzauer, Justus Johann Friedrich (1783–1860), *Violonzell=Schule* (dtsch./frz.), Op. 165, Mainz o. J. (1832), *Dreyzehenter Abschnitt.*, Von Begleitung des Rezitativ's., S. 53f.

Froehlich, F(ranz Joseph) (1780–1862), *Violoncell=Schule nach den Grundsätzen der besten über dieses Instrument bereits erschienenen Schriften bearbeitet von F. Froehlich.*, (Auszug aus dessen grösserem Werke der allg: theor: prack: *Musikschule*) (1810–1811), Bonn o. J., §. 11., *Lehre von der Begleitung eines Recitativs.*, S. 88–91

Fux, Johann Joseph (1660–1741), *Gradvs ad Parnassvm oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition*, Aus dem Lateinischen (Wien 1725) ins Deutsche übersetzt (...) von Lorenz Mizler (1711–1778), Leipzig 1742, Reprint, Hildesheim, New York 1974, *Vom Styl im Recitativ.*, S. 193–195

Gassner, F(erdinand) S(imon) (1798–1851), *Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde*, Karlsruhe 1844, Reprint, Straubenhhardt 1988

Gottsched, Johann Christoph (1700–1766), *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste.*, Leipzig 1760, Reprint, Hildesheim, New York 1970

Gunn, John (um 1765 – um 1824), *An Essay theoretical and practical with Copious and Easy Examples on the Application of the principles of Harmony, Thorough Bass and Modulation to the Violoncello*, London 1802

Hahn, G(eorg) J(oachim) J(oseph) (?), *Der wohl unterwiesene General-Baß-Schüler (...).*, Augsburg 1751

Haydn, Joseph (1732–1809), *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins-Landon hg. und erläutert von Dénes Bartha*, Kassel, Basel, Paris, London, New York, 1965, Haydns Begleitbrief zu seiner „Applausus“-Kantate, an ein unbekanntes Kloster (Zwettl, in Unterösterreich?) (1768, Aufführung: 15. Mai 1768), S. 58–61

Heinichen, Johann David (1683–1729), *Neu erfundene und gründliche Anweisung (...)* zu vollkommener Erlernung des General-Basses, Hamburg 1711, Das II. Capitel., Von dem Accompagnement des Recitativ-Styli., S. 214–227

— *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, Reprint, Hildesheim, New York 1969, Das III. Capitel., Vom Accompagnement des Recitatives insonderheit, S. 769–796

Hiller, Johann Adam (1728–1804), *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 3. Bd., Leipzig 1769

— *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig 1780, Reprint, hg. von Bernd Baselt, Leipzig 1976

— *Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen für Schulen in Städten und Dörfern.*, Leipzig 1792, Recitativ., S. 69–75

Junker, Carl Ludwig (1748–1797), *Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors*, Winterthur 1782

Kauer, F(erdinand) (get. 1751–1831), *Kurzgefasste Anweisung das Violoncell zu spielen*, Wien o. J. (spätere Drucke: Speyer 1788, Wien 1789), Accorde Die zur Begleitung der Recitativen zu wissen nötig sind., S. 12

Kellner, David (1670–1748), *Treulicher Unterricht im General-Baß (...), Zweyte und vermehrte Auflage.*, Nebst einer Vorrede Hn. G. P. Telemanns, Hamburg 1737, Reprint, hg von Eitelfriedrich Thom, Michaelstein o. J.<sup>69</sup>

Kessel, Joh(ann) Christian Bertram (um 1766–?), *Unterricht im Generalbasse zum Gebrauche für Lehrer und Lernende*, Neue verbesserte und vermehrte Auflage, Leipzig 1791, Noch etwas von Begleitung des Recitatives, S. 61f.

Kirnberger, Johann Philipp (1721–1783), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Zweyter Theil., Erste Abtheilung., Berlin und Königsberg 1776, Reprint, Hildesheim 21988

— *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, Berlin 1781, Reprint, Hildesheim 1974

(—) Artikel: Arioso., in: Sulzer, Johann Georg (1720–1779), *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Erster Theil., Neue und vermehrte zweyter Auflage., Leipzig 1792, Reprint, Hildesheim, Zürich, New York 1994, S. 214

Klein, Johann Joseph (1740–1823), *Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik in systematischer Ordnung entworfen*, Gera 1783, Allgemeine Generalbaßregeln, S. 238ff.

Knecht, Justin Heinrich (1752–1817), *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere*, Zweite Abtheilung, die Kenntnis der vornehmsten Orgelregister enthaltend., Leipzig o. J. (Vorwort 1796), Reprint, hg. von Michael Ladenburger, Wiesbaden 1989, Welche und wie viel Register man zur Begleitung eines Solo's, Duetts u. Recitativs gebrauchen soll., S. 39

Koch, Heinrich Christoph (1749–1816), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Dritter und letzter Theil, Leipzig 1793, Reprint, Hildesheim 1969, Von dem Recitative., S. 233–240

— *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, Reprint, Hildesheim, Zürich, New York 21985, Accompagnement, Sp. 56–59; Recitativ, Sp. 1230–1234

<sup>69</sup> Kellners Aussagen über das Recitativ finden sich fast wortgleich in: Johann Georg Burrigel (1737, 2).

Krause, Christian Gottfried (1719–1770), *Von der Musikalischen Poesie.*, Berlin 1753, Reprint, Leipzig 1973

— *Thusnelde vom Herrn Scheiben*, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1., Berlin 1754, Reprint, Hildesheim 1970, S. 116

Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon, Neue Auflage, Chemnitz 1749, (bey Joh. Christoph und Joh. David Stößel.), Reprint, Leipzig 1975, Arpeggio, S. 48f., Recitativ, S. 315f.

Lustig, Jacob Wilhelm (1706–1796), *Muzijkaale Spraakkonst*, Amsterdam 1754

Löhlein, Georg Simon (1725–1781), *Clavier-Schule*, 2. Bd., (...) nebst einem Zusatz vom Rezitativ, Leipzig und Züllichau 1781, Sechste Auflage, genau umgearbeitet und sehr vermehret von A(ugust) E(berhart) Müller (1767–1817), Jena 1804, Sechzehntes Kapitel., *Von der Begleitung des Recitativs.*, S. 368–372

Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718–1795), *Kritische Briefe über die Tonkunst*, II: Bd., Berlin 1763, Dritter Theil, Berlin 1762; Vierter Theil., Berlin 1763, Reprint, Hildesheim, New York 1974, *Unterricht vom Recitativ.*, (mit 20 Fortsetzungen), S. 253–416

Mattheson, Johann (1681–1764), *Das Neu=Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung / Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen / seinen Gout darnach formiren / Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft rasonniren möge.*, Hamburg 1713, Reprint, Hildesheim, Zürich, New York 1993

— *Critica musica*, Erstes Stück., Hamburg 1722, Reprint, Amsterdam 1964

— *Kern Melodischer Wissenschaft* (...) als ein Vorläuffer des Vollkommenen Capellmeisters, Hamburg 1737, Reprint, Hildesheim, New York 1976

— *Der vollkommene Kapellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Hamburg 1739, Reprint, hg. von Margarete Reimann, Kassel, Basel, 1954

Niedt, Friedrich Erhard (1674–1708), *Musicalischer Handleitung Anderer Theil / Von der Variation des General-Basses (...), Die Zweyte Auflage* (1. Aufl., Hamburg 1706) / Verbessert / vermehret / mit verschiedenen Grund=richtigen Anmerckungen / und einem Anhang von mehr als 60. Orgel=Wercken versehen durch J(ohann) Mattheson, Hamburg 1721, Reprint, Buren 1976

— *Musicalischer Handleitung Dritter und letzter Theil / Handelnd vom Contra-Punct, Canon, Motteten, Choral, Recitativ-Stylo und Cavaten., Opus Postuhum.*, (...) zum Druck befördert Von Mattheson, Hamburg 1717, Reprint, Buren 1976, VI. Capitel. Vom Stylo Recitativo., S. 47–60

North, Roger (um 1651–1734), *The Musicall Gramarian*, 1728 (?), London BM, ADD.Ms. 32,533, in: *Roger North on Music, Being a Selection from his Essays written during the years c. 1695–1728*, Transcribed from the Manuscripts and Edited by John Wilson, London 1959

Pasquali, Nicolo (um 1718–1757), *Thorough-Bass made easy: or, Practical Rules for finding & applying its Various Chords with little Trouble; Together with Variety of Examples in Notes, shewing the manner of accompanying Concertos, Solos, Songs,*

and Recitatives, London o. J. (1763), (1. Auflage: Edinburgh 1757), Reprint, ed. by John Churchill, London 1974, How to accompany Recitatives., S. 47f., Plates XXIV, XXVII, XXVIII

Petri, Samuel (1738–1808), Anleitung zur praktischen Musik, Lauban 1767; 2., stark erweiterte Auflage, Leipzig 1782, Reprint, Giebing über Prien 1969

(Prixner, Sebastian) (?), Kann man nicht in zwey, oder drey Monaten die Orgel gut, und regelmäßig schlagen lernen?, Mit Ja beantwortet, und dargethan vermittelst einer Einleitung zum Generalbaße., Verfaßt für die Pflanzschule des fürstlichen Reichsstiftes St. Emmeram,<sup>70</sup> Landshut 1789

Quantz, Johann Joachim (1697–1773), Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, Reprint, mit einer Einführung von Barthold Kuijken, Wiesbaden 1988

Raguenet, François (1660–1722), Paralèle des Italiens et des François, en ce qui regarde la musique et les opéras, Paris 1702, Reprint, Genève 1976, deutsche Übersetzung in: Johann Mattheson (1722), S. 105–166

Raoul, J(ean) M(arie) (1766–1837), Méthode de Violoncelle, Contenant une Nouvelle Exposition des Principes de cet Instrum.t ceux de l'Etude de la Double Corde; l'Art de conduire l'Archet et des Leçons d'une Difficulté Progressive (...), Opera 4, Paris o. J., Reprint, Genève 1980

Rochlitz, Johann Friedrich (1769–1842), Ueber die Abschaffung des Flügels aus den Orchestern., in: Allgemeine Musikalische Zeitung, Den 9<sup>ten</sup> October., No. 2., 1799., Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer (Fortsetzung aus dem vorigen Stück.), Zweyter Brief., Sp. 17–20

Rousseau, J(ean) J(acques) (1712–1778), Dictionnaire de musique, Paris 1768, Reprint, Hildesheim 1969, Récitatif, S. 399–405<sup>71</sup>

Scheibe, Johann Adolph (1708–1776), Critischer Musikus, Neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745 ('1738–1740), Reprint, Hildesheim 1970, Der I. Theil, Von der musikalischen und poetischen Beschaffenheit der ordentlichen Kirchencantaten, Das 17 Stück., Dienstags, den 15 October, 1737, S. 161–167; Der IV. Theil, Abhandlung vom Recitativ, S. 733–750

Schubart, Christ(ian) Fried(rich) Dan(iel) (1739–1791), Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (entstanden 1784), hg. von Ludwig Schubart, Wien 1806, Reprint, hg. von Fritz und Margrit Kaiser, Hildesheim 1990

Schütz, Heinrich (1585–1672), Vorrede zu: Historia Der fröhlichen vnd Siegreichen Aufferstehung vnsers einigen Erlösers vnd Seligmachers Jesu Christi. Opus Tertium, Generalbaßstimme, Dresden 1623, in: ders., Gesammelte Briefe und Schriften, hg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931, Reprint, Hildesheim 1976, S. 69–72

<sup>70</sup> Prixner war Seminarinspektor an St. Emmeram in Regensburg.

<sup>71</sup> Übersetzung der wichtigsten Artikel dieses Lexikons in: Jean Jacques Rousseau, *Musik und Sprache*, übers. von Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, Récitatif, S. 309–315.

— Vorrede zu: Historia der Freuden- und Gnadenreichen Geburth Gottes und Marien Sohnes, Jesu Christi, Orgelstimme, Dresden 1664, in: ders., Gesammelte Briefe und Schriften, hg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931, Reprint, Hildesheim 1976, S. 285–287

Schröter, Christoph Gottlieb (1699–1782), Deutliche Anweisung zum General=Baß (...), Halberstadt 1772, Das drey und zwanzigste Capitel., Von der harmonischen Begleitung des Recitativs auf der Orgel., S. 185–187; Das vier und zwanzigste Capitel., Von kluger Abwechselung der Orgelstimmen bey den unterschiedenen Musikarten., S. 187ff.

(Schulz, Johann Peter Abraham) (1747–1800), Artikel: Recitativ. (unter der Anleitung Johann Philipp Kirnbergers), in: Sulzer, Johann Georg (1720–1779), Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Vierter Theil., Neue und vermehrte zweyte Auflage., Leipzig 1794, Reprint, Hildesheim, Zürich, New York 1994, S. 4–19

Stölzel, Gottfried Heinrich (1690–1749), Abhandlung vom Recitativ, (1739 für die Societät der musikalischen Wissenschaften geschrieben), Manuskript (188 S.): Bibliothek Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sign.: 587/33, veröffentlicht in: Werner Steger, Gottfried Heinrich Stölzels „Abhandlung vom Recitativ“, Phil. Diss., Heidelberg 1962, Vierdtes Capitel., Vom accompagnirten und vollstimmigen Recitativ., S. 122ff.

Tartini, Giuseppe (1692–1770), Trattato di musica seconda la vera scienza dell' armonia, Padua 1754

Telemann, Georg Michael (1748–1831), Unterricht im Generalbaß=Spielen auf der Orgel oder sonst einem Clavier=Instrumente, Hamburg 1773, Nacherinnerungen., Vom Recitativ., S. 105

Telemann, Georg Philipp (1681–1767), Harmonischer Gottes=Dienst., Vorbericht., o. O. (Hamburg), o. J. (1725), in: ders., Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen, Eine Dokumentensammlung, hg. von Werner Rackwitz, Leipzig 1981, S. 130–138

— Singe= Spiel= und General=Bass=Übungen, o. O. (Hamburg) 1735, Reprint, mit einer Einführung von Günter Fleischhauer, Leipzig 1983, Vom Recitative, zu No. 39–41

Türk, Daniel Gottlob (1750–1813), Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten., Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie, Halle 1787, Reprint, hg. von Bernhard Billeter, Hilversum 1966

— Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, Leipzig und Halle 1789, Reprint, hg. von Erwin R. Jacobi, Kassel 1967

— Anweisung zum Generalbaßspielen, Zweyte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage, Halle und Leipzig 1800, Reprint, hg. von Bernhard Billeter, Amsterdam 1971, Von der Begleitung des Recitatives., S. 338–350

Vogler, Georg Joseph (1749–1814), Vom Zustand der Musik in Frankreich., in: ders., Betrachtungen der Mannheimer Tonschule., Dritten Jahrganges 10te, 11te, und 12te Lieferung März, April, May 1781, S. 59–76, Reprint, Hildesheim 1974, Bd. III, S. 411–428

Voigt, J(ohann) C(hristoph) (1689–1731), Gespräch von der Musik, zwischen einem Organisten und Adjuvanten, Erfurth 1742

Walther, Johann Gottfried (1684–1748), Praecepta der musicalischen Composition, Manuskript, Weimar 1708, Neuausgabe, hg. von Peter Benary, Leipzig 1955

— Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, Leipzig 1732, (Vorabdruck des Buchstabens A, Erfurt 1728), Reprint, hg. von Richard Schaal, Kassel, Basel 1953

Wasielewski, Wilh(elm), Jos(eph) v(on) (1822–1896), Das Violoncell und seine Geschichte, Dritte, vermehrte Auflage, Leipzig 1925 (11889, 21911), Reprint, Wiesbaden 1974

Weber, Gottfried (1779–1839), Praktische Bemerkungen., in: Allgemeine Musikalische Zeitung, den 16<sup>ten</sup> September., No. 51., 1807., Sp. 805–811

— Begleitung des Recitativs., in: Allgemeine Musikalische Zeitung, den 6<sup>ten</sup> Februar., No. 6., 1811., S. 93–97

— Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterrichte für Lehrer und Lernende, 3. neu überarb. Aufl., Mainz, Paris, Antwerpen 1831, Alphabetisches Inhalts-Register zur Allgemeinen Musiklehre nebst einer Erklärung der in Musicalien vorkommenden italienischen Kunstausdrücke, Artikel: Recitativo, Recitativ

Wolf, Georg Friedrich (1761–1814), Unterricht im Klavierspielen, Zweiter Theil, welcher die Grundregeln des Generalbasses enthält, Halle 1789, Siebenzehnter Abschnitt, Vom Recitativ und Akkompagnement, S. 71–75