

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 31 (2007)

Rubrik: [Freie Beiträge]

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: 18.01.2026

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

VOM „AMT DES RECITANTEN“.
 AUFFÜHRUNGSPRAKТИSCHE HINWEISE AUS
 GOTTFRIED HEINRICH STÖLZELS
 „ABHANDLUNG VOM RECITATIV“

von JÖRG-ANDREAS BÖTTICHER

Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) war neben seinen vielfältigen Tätigkeiten als Kapellmeister in Gotha auch auf musiktheoretischem Gebiet tätig. Er hat nachweislich folgende Schriften verfasst:¹

1. Practischer Beweß, wie aus einem [...] Canone perpetuo [...] viel und mancherley [...] Canones perpetui à 4 zu machen seyn, D-B, Dresden o. O. 1725
2. Abhandlung vom Recitativ, A-Wgm, Sign. 587/33
3. Anleitung zur musicalischen Setzkunst, D-B, Mus.ms.theor. 830
4. Kurzer und gründlicher Unterricht, D-B, Mus.ms.theor. 839
5. Ausführung zur griechischen Musik (verschollen)
6. Musikalische Gespräche, D-B (verschollen)

Die *Abhandlung vom Recitativ* kann als älteste umfassende Arbeit zur Theorie des Rezitativs im deutschen Sprachraum gesehen werden. Der Hauptteil dieser mit 136 Seiten äußerst umfangreichen Schrift ist der theoretischen Erörterung der Rhythmik und Melodik der Rezitativkomposition gewidmet und richtet sich in erster Linie an komponierende Musiker. Erst im Schlusskapitel, „Von den [sic!] Amt des Recitanten“ kommt Stölzel auf aufführungspraktische Fragen zu sprechen. Dieser Abschnitt verdient eine gesonderte Betrachtung. Im Zusammenhang mit einer eigenen Erarbeitung der *Brockes-Passion* von Stölzel im Frühjahr 2008² bot sich darüber hinaus die Möglichkeit, die praktische Relevanz der Überlegungen Stölzels anhand einer seiner bedeutendsten Kirchenkompositionen zu überprüfen. Überdies handelt es sich bei der Passion um ein Werk, in dem der Rezitation eine besonders prominente Rolle zukommt.

Im vorliegenden Aufsatz sollen nach einer kurzen Darstellung der Provenienz und Rezeptionsgeschichte des Traktats sowie der Interpunktionsregeln Stölzels die von ihm postulierten Anforderungen an einen Rezitativsänger näher untersucht werden. Dabei nimmt die Verzierungspraxis einen zentralen Punkt

¹ Nach MGG2, Personenteil, Band 15, Artikel „Stölzel“ (Bert Siegmund), Kassel 2006, Sp. 1553. Siehe auch Fritz Neumann, „G. H. Stölzels musiktheoretische Schriften“, in: Sammlung musikwissenschaftlicher Aufsätze. Festschrift für Rudolf Gerber, Manuscript Göttingen 1952.

² Stölzels „Brockes-Passion“ wurde als Projekt mit Studierenden der Schola Cantorum Basiliensis erarbeitet und als Konzert in der Reihe „Freunde alter Musik Basel“ aufgeführt.

ein; sie soll sowohl ihrem zeitgenössischen Kontext nach als auch hinsichtlich ihrer heutigen Bedeutung für die historisch informierte Aufführungspraxis dargestellt werden.³

1. Zur Entstehung und Überlieferung des Traktates

Stölzels *Abhandlung* ist als Manuskript in Wien erhalten und wurde zu Anfang der 1950er-Jahre wiederentdeckt.⁴ Fritz Neumann zitierte bereits 1955 längere Passagen daraus,⁵ bevor Werner Steger 1962 eine vollständige Edition samt ausführlichem Kommentar veröffentlichte.⁶ Im Folgenden beziehe ich mich hinsichtlich der Textgrundlage auf diese Edition, da ich keine Einsicht in das Original nehmen konnte.⁷ Dessen Entstehungszeit liegt im Dunkeln. Lorenz Mizler berichtet im Nekrolog auf Stölzel, dass dieser „mit Fleis als ein Mitglied der Societät einen Tractat von Recitativen aufgesetzt“ habe.⁸ Stölzel war bereits 1739 als siebtes Mitglied der „Sozietät der musikalischen Wissenschaften“ beigetreten. Üblich waren eine Eintrittsgabe, aber auch weitere (jährliche) Beiträge für die Sozietät.⁹ Denkbar ist, dass Stölzel das Traktat bei seinem Eintritt zwar angekündigt, aber erst danach weiter vervollständigt hat. Die *Abhandlung* scheint Mizler bei Stölzels Tod (1749) jedenfalls noch nicht in einer endgültigen Form vorgelegen zu haben. Mizler versichert, dieser Traktat solle „ins reine und bekannt gemacht werden, sobald er von den Erben ausgeliefert worden“. Hinsichtlich der Frage, warum es dennoch nicht dazu gekommen ist, sind bisher nur Hypothesen möglich.

³ Axel Weidenfeld hat demgegenüber andere wichtige Erkenntnisse aus der *Abhandlung* zusammengefasst, wobei er sich hinsichtlich der praktischen Beispiele auf die Frage des Nachschlagens der Kadenzen konzentriert. Vgl. Ders., „G. H. Stölzels Abhandlung vom Rezitativ: Konsequenzen für die Aufführungspraxis“, in: *Die vokale Kammermusik des 18. Jahrhunderts* (Kongressbericht Michaelstein 1994), Michaelstein 1997, 86–100.

⁴ A-Wgm, Sign. 587/33.

⁵ Fritz Neumann, *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts*, Diss. Phil. Göttingen 1955.

⁶ Werner Steger, *G. H. Stölzels „Abhandlung vom Rezitativ“*, Diss. Phil. Heidelberg 1962.

⁷ Die im Folgenden zitierten Ausschnitte der *Abhandlung* beziehen sich auf die originale Paginierung des Manuskripts, die in der Edition von Steger getreu wiedergegeben wird. Wörtliche Zitate und Paraphrasierungen nach Stölzels Manuskript werden daher im Folgenden als „Stölzel, *Abhandlung*“ nachgewiesen; für zugehörige Textkommentare des Herausgebers Steger sowie Bezüge auf den darstellenden Teil seiner Arbeit wird hingegen das Kürzel „Steger, *Abhandlung*“ verwendet.

⁸ Mizler, *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek*, Bd. IV, Leipzig 1754, 153.

⁹ Mizlers Darstellung zufolge hat Stölzel „zu dem Jahrgang der Societ. ein schönes Kirchenstück gesetzt“.

Mizler hatte zweifellos ein echtes Interesse an Rezitativfragen. Dies ist ersichtlich an seiner Kritik der 1737 von Johann Mattheson formulierten Rezitativ-Regeln.¹⁰ Matthesons Stil (Freizügigkeit bei Dissonanzen, große Sprünge, viele Modulationen) entsprach in den Augen Mizlers nicht dem neuen, modernen und natürlichen Geschmack, sondern der „dermahlen eingeführten Schreibart des Recitativs“. Die großen Sprünge seien „grösste Künsteleyen“, die theatralische Resolutionen „gezwungen und ungewöhnlich“, und die gehäuften Modulationen verlören „die Natur des Rezitativs aus den Augen“.¹¹ Zum Zeitpunkt des Eintritts Stölzels in die Sozietät stand Mizler dem älteren Rezitativ-Stil, der „dermahlen eingeführten Schreibart“, also ablehnend gegenüber. Vielleicht hatte er nach seiner Kritik an Mattheson deshalb tatsächlich auf eine neue und andere Rezitativarbeit gewartet. Steger vermutet nun aber, dass Stölzel tatsächlich während seiner letzten zehn Lebensjahre (1739–1749) an diesem Manuscript weitergearbeitet habe.¹² Mizler könnte zu diesem späten Zeitpunkt dann nach Einsicht in das Manuscript kein wirkliches Interesse mehr an seiner Veröffentlichung gehabt haben, zumal Stölzels Rezitativvorstellungen sich gar nicht grundsätzlich von denen Matthesons unterschieden.¹³ Möglich scheint jedoch auch eine andere Variante, die ebenfalls davon ausgeht, dass Stölzel 1739 seine Abhandlung über das Rezitativ zunächst nur ankündigte, sie Mizler jedoch noch nicht vorlegen konnte. Das Manuscript hätte dieser Lesart zufolge aufgrund von Stölzels abnehmender Gesundheit und – nach dessen Ableben – aus organisatorischen Gründen nicht mehr rechtzeitig den Weg auf Mizlers Schreibtisch gefunden, der ja ab 1752 vorwiegend in Warschau lebte, sich als Hofrat und Hofarzt zunehmend außermusikalischen Aktivitäten widmete und 1754 die Sozietät auflöste.¹⁴ Auch spätere Publikationsbemühungen der Stölzelschen *Abhandlung* sind aus verschiedenen Gründen gescheitert. Dennoch waren das Manuscript oder zumindest Abschriften davon offenbar mehreren Autoren des 18. Jahrhunderts bekannt. So nehmen Jacob Adlung 1758, Friedrich Wilhelm Marpurg 1762, Johann Adam Hiller 1784, Johann Nikolaus Forkel 1792, sowie Ernst Ludwig Gerber (1790–92 und 1812–14 im alten und im neuen Lexikon der Tonkünstler) darauf Bezug. Gerber, der ab 1775 als Hoforganist in Sondershausen amtierte, besaß nachweislich eine Abschrift oder – wie Steger anhand von Schriftvergleichen vermutet¹⁵ – sogar das Autograph dieses Traktats. Diese Quelle verkaufte er zusammen mit seiner gesamten Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, wo das Manuscript noch heute aufbewahrt wird.

¹⁰ Johann Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, 98. Eine nur wenig veränderte Fassung derselben Regeln hat Mattheson 1739 vorgelegt. Vgl.: Ders., *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 214.

¹¹ Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. I, VI. Teil, Leipzig 1738, 33f.

¹² Steger, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 23f.

¹³ Steger, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 25.

¹⁴ Vgl. MGG2, Personenteil, Bd. 12, Kassel 2004, Sp. 280ff (Rainer Bayreuther).

¹⁵ Steger, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 28ff.

2. Exkurs: Zur Interpunktionslehre in Stölzels Abhandlung

Ein zentraler Punkt der Rezitativkomposition ist die Interpunktionslehre, denn das Rezitativ dringt ja laut Mattheson „weit schärffer auf die Richtigkeit der Einschnitte, als alle Arien: denn bey diesen siehet man bisweilen der angenehmen Melodie etwas nach“.¹⁶ Deshalb soll aus der Fülle an Hinweisen Stölzel zur Schreibweise eines Rezitativs aus dem zweiten Teil der *Abhandlung* (*Von der Melopoeia Stili recitativi*) das Kapitel über die Übertragung der sprachlichen auf die musikalische Interpunktionslehre herausgegriffen werden. Stölzel bezieht sich hierbei teilweise explizit auf J. J. Fux (*Gradus ad Parnassum*, Wien 1725) und baut auf den Grundregeln des alten *accentu ecclesiastico* auf, „nach welchen die Episteln und Evangelia ehedem gelesen wurden, und an einigen ort noch heut zu Tage recitirt werden.“¹⁷ Sie lassen sich beispielsweise noch 1692 in einer Agende in Leipzig finden¹⁸ und auch Johann Gottfried Walther erwähnt noch 1732 diese Singart.¹⁹ Jedem Satzzeichen ordnet Stölzel eine musikalische Form zu:²⁰

1. *Punctum* > verschiedene *Clausulen*, vor allem die *figura abruptio*
2. *Comma* > wird ausgedrückt als Erniedrigung oder Erhöhung um einen *hemitonium*, kann auch in einen Sextakkord münden
3. *Colon* > wie 2., kann auch in eine Dissonanz führen
4. *Semicolon* > wie 2., oder als Bass auf erster Stufe, Soprano in der Terz
5. *Signum interrogationis* > steigt, kann aber auch fallen
6. *Signum exclamationis vel admirationis* > kann in eine Dissonanz oder „halbe Cadenz“ führen
7. *Parenthesis* > soll über dem letzten Basston sein, kann auch durch Veränderung der Stimme des Sängers ausgedrückt werden

Ein vergleichbarer Beitrag Johann Matthesons zu diesem Thema (1739)²¹ ist zwar viel bekannter und etwas ausführlicher. Stölzel konzentriert sich hingegen gänzlich auf das Rezitativ und bringt zwei Notenbeispiele, in denen er exemplarisch zeigt, wie man aus einzelnen Bausteinen eine ganze ‚Periode‘ baut. Hilfreich ist, dass er die Beispiele nicht nur verbal analysiert, sondern auch über den Noten jede Interpunktionslehre anzeigt. Hiervon sei das zweite vorgestellt:

¹⁶ Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 10), 214.

¹⁷ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 108.

¹⁸ *Consilia, sive judicia Theologica* [...], Magdeburg und Zerbst 1692, 3. und 4. Teil Leipzig. Angaben nach Steger, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 246.

¹⁹ Vgl. Artikel „Accentus Ecclesiastici“, in: Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732, 6.

²⁰ Stölzel, *Abhandlung*, 104–113. Weitere, zum Teil anderslautende Äußerungen dazu finden sich in Stölzels Abhandlung *Anleitung zur musicalischen Setzkunst*. Vgl. dazu: Steger, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 242ff.

²¹ „Von den Ab- und Einschnitten der Klangrede“, in: Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 10), 180–195.

Bsp. 1: Stölzel, *Abhandlung*, 112

Eclamatio

Comma

Punctum

Comma *Clausula* *Interrogat.*

Punctum

Exclam. *Comma* *Interrogat.*

Interrogat. *Clausula*

Die primär kompositorische Perspektive Stölzels sollte dabei nicht ausgrenzend verstanden werden. Auch einem heutigen angehenden Rezitativsänger (und -Begleiter) kann solch eine historische Analyse der grammatischen Interpunktions höchst willkommen sein, will er das Gerüst der zwischen Text und Musik eines Rezitativs bestehenden Beziehungen besser verstehen und damit umzusetzen lernen.

3. Anforderungen an den Rezitativsänger

Im Schlusskapitel des zweiten Hauptteils der *Abhandlung* spricht Stölzel den *Recitanten* direkt an. Stölzels treffender Bemerkung zufolge trage dieser eine große Verantwortung, da er „so wol des Poeten als auch des Compositeurs Arbeit beleben, aber auch ihr das Leben nehmen kann“.²² Das Rezitativ sei viel anspruchsvoller als eine Arie, die notfalls auch von einem Schüler ausgeübt werden könne:

„Ich geschweige iezo der gantz besondern Art, wenn ein Recitativ von dem Sänger will tractiret seyn; Eine Aria oder etwas arioses kan man ja zur Noth auch von einen Schüler, der nur einigermaasen geübt ist, und trifft ohne Herzweh anhören, aber so bald es an das Recitativ kommt, da stehen einen die Haare zu Berge.“²³

Diese und die folgenden Ausführungen Stölzes werfen ein interessantes Licht auf die Aufführungspraxis im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts: Die schlechte Ausführung des Rezitativs ist in den Augen Stölzels mit ein Grund, warum die neuartige Kirchenmusik an vielen Orten in Verruf geraten sei. Wenn die geeigneten bzw. im Rezitativgesang genügend ausgebildeten Leute fehlten, sei es tatsächlich besser, man musiziere eine „gute Motette“ z. B. von Andreas Hammerschmidt und verzichte in der Kirche auf den *Stilus recitativus*, „denn so hätte das Gehör wenigstens keinen oder doch nicht so grossen Verdruß davon“.²⁴ Für Stölzel sind diese von ihm beobachteten aufführungspraktischen Unzulänglichkeiten jedoch eine willkommene Ursache und Motivation, seine Erwartungen an einen Rezitativsänger im Einzelnen zu verdeutlichen.

a) Aussprache

Die Aussprache solle „vornehmlich“²⁵ und „deutlich“ sein. Der Sänger solle sich „die natürliche, und unter seiner Nation übliche Aussprache zu einen Muster beständig vorstelle[n], und sich mit seiner Stimme derselben, soviel ohne Affectation geschehe, möglichst annäher[n]“.²⁶ Diese Forderung kennen wir bereits von Christoph Bernhard: „Das erste bestehet in rechter Aussprache der Worte, die er singend fürbringen soll [...] Und zwar in seiner Muttersprache

²² Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 129.

²³ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 130.

²⁴ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 130f. Johann Mattheson (1739) bestätigt die enorme Bedeutung Hammerschmidts als ‚Erhalter der Kirchenmusik‘ in vielen Dörfern Mitteldeutschlands: „Was die Ehre Gottes betrifft, hat Hammerschmidt darin mehr gethan, als tausend Operisten nicht gethan haben, noch hinfürō thun werden. Er ist auch, welches das höchste Stück seines unsterblichen Ruhms, derjenige, welcher die Music fast in allen Dorf-Kirchen (der Lausitz, des Thüringer, Sachsen-Landes und daherum) bis auf den heutigen Tag erhalten.“ Johann Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 10), 75.

²⁵ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 130. „Vornehmlich“ im Sinne von vornehm, sich hervorhebend, hochstehend; wenn nicht ein Schreibfehler vorliegt und „vernehmlich“ im Sinne von akustisch gut verständlich gemeint ist.

²⁶ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 131.

soll er die zierlichste Mund-Arth haben.“²⁷ Wie auch aus anderen Stellen der *Abhandlung* ersichtlich ist, hatte Stölzel von den Ausführungen Bernhards Kenntnis.

b) Tonfestigkeit

Der Sänger solle „vollkommen tonfeste“ sein. Hierunter versteht Stölzel zunächst die Sicherheit im Treffen der Intervalle und dabei besonders der „verbotenen Sprünge“, die das Rezitativ so reizvoll machen. Zudem ist damit sicher auch eine generelle Intonationssicherheit gemeint. Sind diese Grundlagen gelegt, kann sich der Sänger auf den Inhalt des Textes konzentrieren – und erst dann könne der beabsichtigte Affekt hervorgebracht werden.²⁸

c) Klangqualität

Der Sänger solle „mit ganz freyen Muth alle consonirend und dissonirende Intervalla als eine Glocke im Halse“ anschlagen.²⁹ Charakteristisch für den Klang einer Glocke ist ein klar definierter Tonansatz, ein frei schwingender und langsam abnehmender Ton, vergleichbar der Umkehrung eines Schwelltons (*messa di voce*). Interessanterweise empfiehlt bereits Caccini eine solche Klanggestaltung als das am besten geeignete Mittel, das Gemüt anzurühren: „Die am stärksten affektuose Art [ist] der Ansatz der Stimme durch den gegenteiligen Effekt, nämlich das Decrescendieren der Stimme beim Ansatz.“³⁰ Die klangästhetische Forderung nach einem Glockenton als Grundlage des je nach Zusammenhang zu modulierenden Tones scheint heute Gemeingut der historischen Aufführungspraxis zu sein, wird aber selten praktisch realisiert. Auch Leopold Mozart fordert (für Instrumente) einen solchen Glockenton, insbesondere bei Syncopen, die nicht in zwei Teile zerteilt werden sollen: „Solche Noten müssen stark angegriffen, und durch eine sich nach und nach verlierende Stille ohne Nachdruck ausgehalten werden. Wie der Klang einer Glocke, wenn sie scharf angeschlagen wird, sich nach und nach verliert.“³¹

²⁷ Christoph Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier* (Ms., ca. 1650); zit. nach der Ausgabe von Joseph Müller-Blattau (Hg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, 36.

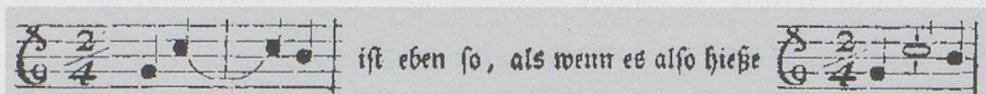
²⁸ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 129f: „Und wo will der Affect herkommen, wenn anstatt auf den Inhalt des Textes zu dencken der Recitante mit immerwährenden Ausrechnen der Intervallorum und ängstlichen Tonzahlen occupiret ist.“ Christoph Bernhard fasst diesen Zusammenhang in die Bemerkung: „Aus den verstandenen Worten sind die Affecten abzunehmen.“ Vgl. dazu: Bernhard, *Singe-Kunst* (wie Anm. 27), 37.

²⁹ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 130.

³⁰ „Maniera più affetuosa lo intonare la voce per contrario effetto all’altro, cioè intonare la prima voce scemandola.“ Zit. nach Frauke Schmitz, *Giulio Caccini, Nuove Musiche 1602/1614, Texte und Musik*, Herbolzheim 1995, 27.

³¹ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756 (Faksimile-Reprint Kassel, Basel 1995), 44.

Bsp. 2: Syncopation, als Glockenton zu spielen, Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, 44



Heinrich Christoph Koch spricht 1802 in einem leicht anderen Sinne vom „Glockenschlag“ oder „Glöckchen“-Ton als Qualitätsmerkmal eines guten und ausgeglichenen Instruments:

„Glöckchen, Glockenschlag. Wenn man auf der Violine oder Viole den Ton einer bloßen Saite auf der tiefern Saite völlig rein anstreicht, die bloße Saite selbst aber (ohne sie mit dem Bogen zu berühren) mit einem Finger schnell, aber sanft, berührt, so giebt sie, wenn anders die Decke des Instrumentes gut gearbeitet ist, einen Ton von einer besonderen Modifikation an, die dem Tone einer kleinen Glocke ähnlich ist. Diesen Ton nennet man das Glöckchen oder den Glockenschlag, und siehet denselben, wenn ihn das Instrument auf allen Saiten angiebt, als ein Zeichen der durchgehends gleichen Reizbarkeit der Decke des Instrumentes, und des egalen Tones desselben, an.“³²

Des weiteren ist die Formulierung Stölzels „mit ganz freyen Muth“ bemerkenswert, die – einem modernen musiktherapeutischen Ansatz vergleichbar – im Sinne eines gelösten, herzhaften, mutigen Musizierens verstanden werden kann.³³ Ob in der Formulierung „im Halse anschlagen“ die Vorstellung eines stimmphysiologischen Prozesses mitschwingt (Formung der Vokale am Sitz der Glottis), muss hingegen vorerst offen bleiben. Die Untersuchungen des französischen Arztes Antoine Ferrein, der die Stimmbänder entdeckte und sie mit Geigensaiten verglich, wurden erst 1741 veröffentlicht und es ist fraglich, ob Stölzel davon Kenntnis hatte.³⁴ Hingegen war die ältere Vorstellung eines im Hals erzeugten Tones in Deutschland noch weit ins 18. Jahrhundert hinein präsent. So ging z. B. Johann Mattheson 1739 noch davon aus, dass die „eintzige menschliche Glottis das klangreichste, angenehmste, vollenkommenste [sic] und richtigste Instrument“ ist.³⁵

d) Appoggiaturen und Ornamentik

Stölzels Ausführungen zur notwendigen Ornamentierung von Rezitativen erschöpfen sich in einem Notenbeispiel samt einer Seite Kommentar. Das kleine Verzierungszeichen ist als Stichnote für die jeweilige Appoggiatur zu

³² Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/Main 1802, Sp. 675f.

³³ Vgl. dazu z. B. Esther Salaman, *Die befreite Stimme*, Wilhelmshaven 1993, 15.

³⁴ Antoine Ferrein, „De la formation de la voix de l’homme“, in *Mémoires de l’Académie royale des sciences*, 15.11.1741, 409–432. Dieser Text wurde u. a. auch von Johann Friedrich Agricola 1756 in Deutschland bekanntgemacht.

³⁵ Mattheson, *Capellmeister* (wie Anm. 10), 96. Mattheson zitiert dabei eine ältere Formulierung des französischen Gelehrten Dodart.

verstehen, das + steht für einen „prompten und runden Trilletto oder Mordante“. Stölzels Kommentar zu diesem Beispiel ist sehr dicht geschrieben und aufgrund des altertümlichen Deutsch nicht leicht zu verstehen:

„Die Worte, nicht eben alle Silben müssen abgerissen werden, welches der Italiener masticare le parole nennet oder auf deutsch, die Worte gleichsam kauen³⁶ heißt, so lange biß der Sensus in Texte oder auch ein Abschnitt in der Composition vorgehet, allwo er iedesmahl mit einem Vorschlage per hemitonium ascendens vel descendens einfallen kann, und dieses wenn die Stimme per gradus zu sothanen Abschnitt gehet. Steigt oder fällt sie aber zu solchen durch weitere Intervalla, so machet er den Vorschlag auf der vorhergehenden Note, oder er hält sich noch etwas über die Zeit in solcher auf und geht sodann erst durch einen Sprung zur folgenden. Diese Sache kann besser mit der Stimme selbst gezeiget, als auf den Pappier vorgestellet werden. Doch solche nur in etwa deutlicher zumachen, so wollen wir ein Exempel davon geben. Das Signum ♪ oder wie man es sonst nennet der Custos soll uns iedesmahl den Vorschlag, wo selbiger zu machen, anzeigen. [Im Original folgt an dieser Stelle unser Notenbeispiel 3: siehe unten]

Solche Vorschläge, werden öfters nicht eben allemahl, sonderlich aber bey Final Clausuln, wie sich dergleichen hier befindet, mit einen kurzen prompten und runden Trilletto oder Mordante vergesellschafftet, also daß solches Trillo oder Mordante auf der Note nach den Vorschlage geschehe. Wo nun dieses in vorigen Exempel mögte statt haben, da haben wir ein + unter die Note gesetzt. Die übrigen Noten müssen so platt angeschlagen werden, als wenn man singend redete. Dieses ist nur eine Anleitung nachzudencken und sich zu bemühen, daß man gute Recitative höre, denn ohne eine lebendige Stimme zum Muster zu haben, wird der Profit von Ansehung tausend solcher Exempel schlecht seyn.“³⁷

Bsp. 3: Stölzel, *Abhandlung*, 133. Gegenüber dem Original wurden die Schlüsselung modernisiert und Verweiszahlen hinzugefügt.

³⁶ „masticare le parole“: Bereits Steger, *Abhandlung*, 276, weist in seinem Kommentar darauf hin, dass der Textsinn hier wahrscheinlich entstellt ist, oder Stölzel das italienische Zitat falsch im Kopf hatte. Denn schon Niedt (1717) warnt die Sänger davor, die Wörter zu kauen. Vgl.: Friedrich Erhardt Niedt, *Musicalischer Handleitung Dritter und letzter Theil*, Hamburg 1717, 59.

³⁷ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 132f.

Stölzels Anweisungen können in folgende Regeln gefasst werden. Die in Klammern hinzugesetzten Zahlen verweisen auf die betreffende Passage des Notenbeispiels.

1. Jeder Kompositionsabschnitt, bzw. jede Sinneinheit, die stufenweise auf- oder absteigend schließt, kann mit einer Halbton-Appoggiatur versehen werden (1).
2. Schließt ein solcher Abschnitt mit einem gleich bleibenden Intervall, wird eine Appoggiatur mit der Nebennote des letzten Tones gemacht (3).
3. Schließt die Sinneinheit mit größeren Intervallen, wird entweder der gleiche (vorletzte) Ton wiederholt (2) oder eine Appoggiatur mit der Nebennote des letzten Tones gemacht (3).
4. Diese Appoggiaturen können auch inmitten einer Linie bei Terz- und größeren Intervallen angebracht werden (4).
5. Am Ende eines Abschnittes (3), bei Leit- oder Terztönen (5), vor allem aber bei Finalklauseln (6) werden diese Vorschläge mit einem „kurzen prompten und runden Trilletto oder Mordante“ verbunden.
6. Ariose Ausdehnungen, wenn sie nicht dem Affekt dienen, wie auch alle sogenannten „Coleraturen“ sollen wegfallen.³⁸

Stölzels Angaben und vor allem die Häufigkeit der Verzierungen (durchschnittlich zwei pro Takt) mögen zunächst erstaunen, entsprechen aber im Wesentlichen den Anweisungen Telemanns im „Vorbericht“ zu seiner Sammlung „Harmonischer Gottesdienst“ Hamburg 1725/26.

Bsp. 4: Telemann, *Harmonischer Gottesdienst*, Vorbericht, 2f.³⁹

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. Hiernach 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 bedienen. Wenn demnach die Clauseln im Recitatif des ersten Stückes also aussehen.

³⁸ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 97: „Im Stilo recitativo ist einfolglich alles Arioso gänzlich zu vermeiden. Ich sage nicht, daß zwischen einem Recitativ kein Arioso stehen könnte. O nein, sondern lobe solches vielmehr, sonderlich in der Kirche. Verstehe aber nur den Stilum recitativum qua talem, und daß woferne nur das geringste von Arioso darein gemischt wird, er eo ipso aufhöre recitativ zu sein.“ Stölzel spricht sich also nicht gegen die Verbindung von Sätzen und Abschnitten unterschiedlicher Stilgrundlage in größeren musikalischen Abläufen aus, er beharrt allerdings auf der nötigen Stilreinheit der einzelnen Elemente. So ist es auch zu erklären, daß in der Brockes-Passion Stölzels sehr viele ariose Teile vorwiegend am Ende von Rezitativen zu finden sind.

³⁹ Ausschnitt aus dem Facsimile: Georg Philipp Telemann, *Harmonischer Gottes-Dienst, Cantates*. 1er volume: 1725/1726, présentation par Susi Möhlmeier ... [ed al.], Courlay: Fuzeau, 2002, Vorbericht, 2f. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlages *Editions Fuzeau Classique* (Courlay).

So singet etwa solchergehalt:

Und hat man sich nicht daran zu kehren, ob schon bisweilen eine Modulation wider den Bass zu laufen scheinet; als wenn es hieße:

so singe dennoch:

Es giebet zwar noch mehr Gattungen von Accenten, die ebenfalls zum Theil in obigem Exempel anzubringen sind, wovon aber hier zu handeln der enge Raum nicht zulässt. Alle Schluss-Cadenzen, wenn nemlich in der Poesie ein Punctum erfolget, oder auch, wenn die folgende und dergleichen Gänge durch alle Töne, vorkommen,

singe also:

Wiewol dies letztere findet man auch im Exemplare an etlichen Orten folgendermassen ausgedrücket:

Telemann verzichtet in diesem Beispiel allein aus Platzgründen auf weitere *Accente*. Man kann sich also das obige Notenbeispiel durchaus noch reicher verziert vorstellen. Es fällt auf, wie Telemann hier auf einen linearen melodischen Fluss abzielt. Gleiche Töne auf betonten Zeiten werden mit Hilfe von Sekundvorschlägen von oben vermieden, harte Endungen ebenfalls durch einen Sekundvorschlag von oben oder von unten abgemildert. Nur bei Schlusskadenzen erscheint die fallende Quartappoggiatur. Stölzels Beispiel dagegen enthält mehrere Sprünge, die durch Vorschläge und Triller in ihrer Expressivität gesteigert werden. Gleiche Noten werden ebenfalls vermieden, Quartappoggiaturen können bei ihm fallend und steigend auftreten.

In der „Brockes-Passion“ Gottfried Heinrich Stölzels finden sich auch im Stimmenmaterial nur wenig ausgeschriebene Verzierungen.⁴⁰ Einzig die Solo-Bassstimme (Pilatus, Hauptmann und Caiphas) ist sehr detailliert verziert (siehe Notenbeispiele 5–7). Wir können davon ausgehen, dass die übrigen Sänger mit der gängigen Verzierungspraxis bzw. mit Stölzels Vorstellungen bereits vertraut waren und Stölzel in diesen Ausnahmefall einem (oder zwei) weniger erfahrenen Sängern Hilfestellungen geben wollte. Das Notenbild lässt vermuten, dass diese Verzierungen mehrheitlich erst nachträglich eingefügt worden sind.⁴¹

Bsp. 5: Stölzel, *Brockes-Passion*, Basso-Stimme (Pilatus), Ausschnitt aus Pars III, Schloss-Museum Sondershausen, Mus A 15:1 (ohne Paginierung, vgl. moderne Edition, S. 91)

⁴⁰ Moderne Edition: Gottfried Heinrich Stölzel, *Brockes-Passion*, Partitur (Vorausexemplar), Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig 2003. Mein Dank geht an den Verlag Friedrich Hofmeister für die Bereitstellung der Edition sowie an Manfred Fechner für einige Hinweise zu der Quellsituation. Dem Schlossmuseum Sondershausen, namentlich Frau Christa Hirscher, sei für die freundliche Bereitstellung des Stimmenmaterials gedankt.

⁴¹ Ludger Rémy sei gedankt für den Hinweis, dass sich auch in den Rezitativen der Solo-Kantaten Stölzels kaum ausgeschriebene Vorschläge finden.

Man beachte das Vermeiden der gleichen Noten (1), die steigenden Quartappoggiaturen (2), die „Aufweichung“ einer männlichen Endung (3) und den expressiven Vorschlag bei einem Leit- oder Terzton (4).

Bsp. 6: Stölzel, Brockes-Passion, Basso-Stimme (Hauptmann), Ausschnitt aus Pars IV, Schloss-Museum Sondershausen, Mus A 15:1 (ohne Paginierung, vgl. moderne Edition S. 164 ff)

Accomp. C. Hauptmann
Durch die Hölle...

Gott zu Gnade über sie ist der Gott der

... bis ich mir zu Mitleid ... es füllt die Welt in Gestalt der Seele

... in den Mund des Teufels für zu können Orlah der Abgrund

... durch und sprudelt Wund Glanz des Heilens, füllt den Blitz der

Ewig gebüsst Hölle der selbsterfüllt ... von den Berg und

Hain ... seit Jesu Tod kann woff Ursprung seyn Alja
Volfi

Die umkreisten Stellen markieren die im Notentext enthaltenen Appoggiaturen, die sämtlich den von Stölzel aufgestellten Regeln entsprechen. Auch das nächste Notenbeispiel (7) aus der Brockes-Passion ist nach diesen Prinzipien mit Appoggiaturen versehen.

Bsp. 7: Stölzel, Brockes-Passion, Basso-Stimme (Caiphas), Ausschnitt aus Pars II, Schloss-Museum Sondershausen, Mus A 15:1 (ohne Paginierung, vgl. moderne Edition S. 70f)

Wenige, ja ziemlich bald gehörte mir Dein Vorwurf zu! Ich bin froh, Dich zu finden!
 Recht Caiphas auf Gott gestützt zog sich Gott dem Vater nah und Heilig.
 Doch man wird man nichts aus der Bemühungen kann, um die nur auf den
 aufzugeben Zornigen, auch wenn mich mit Herz und Seele gefüllt bin, Hoffnung ist doch bei
 Gott, und zugrund, aber jetzt glaubt Gott dem Vater wahrhaftig.
 Läßt uns, wie du bist, nun endlich Zeugnis führen; ich freue mich
 nicht über Spuren, was es auf gut oder schief, was Dummheit einigt.
 Koro
 so hat den Tod verdient, so gab dem Tod verdient
 Voll!

Leider geben in Stölzels *Abhandlung* weder der beschreibende Text noch das Notenbeispiel Auskunft über die konkrete Ausführung der Vorschläge. Die in der Bassstimme der Brockes-Passion enthaltenen Einzeichnungen wiederum helfen immerhin bei der notenmäßigen Auflösung der Vorschläge, lassen aber hinsichtlich ihrer Länge und rhythmischen Ausführung Fragen offen. Unsere Erfahrungen mit der Arbeit an Stölzels „Brockes-Passion“ lassen jedoch folgende Varianten als praktikabel erscheinen:

1. Vorschläge innerhalb einer Textzeile müssen sich dem Sprechtempo anpassen.
2. Vorschläge am Ende eines Textabschnittes, bei einer Viertelnote und als Verzierung einer Terz oder eines Leittons können sicherlich je nach Wortaffekt etwas gedehnt werden.

3. Die Vorschläge innerhalb einer Zeile

- a) ersetzen mehrheitlich den folgenden, angebundenen Ton
- b) können als schnelle, unmensurierte Note (Schnapper) vor den nachfolgenden, angebundenen Ton gesetzt werden
- c) können mit dem folgenden angebundenen Ton als zwei kurze Noten (16tel) aufgelöst werden.

Als Vergleichsquelle aus der Zeit der Brockes-Passion (1725) dient Tosis Gesangsschule *Opinioni dei Cantori* (Bologna 1723), die ein eigenständiges, wenn auch kurzes Kapitel über die Appoggiaturen und ein etwas längeres Kapitel über die Rezitativkunst enthält. Appoggiaturen können Tosi zufolge auf- oder absteigend, in Halb- oder Ganztönen oder auch als Portamento ausgeführt werden. Über die rhythmische Gestalt äußert er sich nicht. Dies übernahm erst Johann Friedrich Agricola in seiner Übertragung des Traktats ins Deutsche (*Anleitung zur Singekunst*, Berlin 1757) mittels Notenbeispielen und ausführlichen Kommentaren, die dem neuen empfindsam-galanten Geschmack entsprachen. Während Tosi in seinem Rezitativ-Kapitel gar nicht mehr auf die Frage nach den Vorschlägen zu sprechen kommt, da der Umgang mit denselben nach der Lektüre des Kapitels zu den Appoggiaturen ja schon vorausgesetzt werden kann, hielt Agricola es doch für nötig, Tosis Äußerungen auch hier mit ausführlichen Beispielen zu kommentieren. Aufschlureich sind insbesondere seine Notenbeispiele,⁴² in denen – ähnlich wie bei Stölzel – verschiedene Varianten der Vorschlagsgestaltung, teilweise auch mit „eigentlichen Mordenten“ vorgestellt werden.

Immer wieder stellt sich die Frage, warum die Appoggiaturen und Verzierungen nur so selten ausgeschrieben wurden. Tosi/Agricola geben uns darauf eine einleuchtende Antwort:

„Ist nun der Schüler hiervon hinlänglich unterrichtet worden; so werden ihm die Vorschläge, durch eine beständige Uebung, so bekannt werden, daß er, wenn er kaum die Schule verlassen, über diejenigen Componisten wird lachen können, welche die Vorschläge durch Noten andeuten; entweder weil sie für neumodisch gehalten seyn wollen; oder weil man glauben soll, daß sie besser singen können, als die Sänger. [...] Aber man sage mir doch: wissen etwan die heutigen Sänger nicht wo die Vorschläge angebracht werden müssen, wenn man sie ihnen nicht mit dem Finger andeutet? Zu meiner Zeit zeigte sie die Einsicht an.“⁴³

Ganz ähnlich tönt es bei Carlo Giovanni Testori (1714–1782), der meinte, ein schlechter Sänger werde die Verzierungen sowieso schlecht ausführen und ein guter wisse sie zur rechten Zeit und am rechten Ort anzubringen.⁴⁴ Leopold Mozart hingegen macht deutlich, dass ausgeschriebene Vorschläge einen

⁴² Vgl. Pier Francesco Tosi/Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singekunst*, Berlin 1757, 151–156.

⁴³ Tosi/Agricola, *Anleitung zur Singekunst* (wie Anm. 42), 57f.

⁴⁴ Zit. nach: Neumann, *Theorie des Rezitativs* (wie Anm. 5), 311.

(unerfahrenen) Spieler dazu verleiten könnten, noch einen weiteren Vorschlag vor den bereits ausgezierten Ton zu setzen.⁴⁵

Die Beispiele von Stölzel, Telemann und Agricola waren für unterschiedliche Gelegenheiten und Empfänger bestimmt. Stölzel richtete sich in seinem Traktat sicher an ausgewählte Kenner, wohingegen die ausgeschriebenen Beispiele in der Passion vermutlich einem weniger erfahrenen Sänger auf den Leib geschrieben waren. Telemann hatte bei seinem „Harmonischen Gottesdienst“ einen größeren Kreis von „Liebhabern erbaulicher Kirchenandachten“ im Auge, wie er im Vorwort schreibt.⁴⁶ Und Agricola richtete sich in aufklärerischer Mission an seine „werthesten Landsleute“, „die Deutschen“.⁴⁷ Insofern können wir froh darüber sein, dass nicht alle zeitgenössischen Adressaten so kenntnisreich wie Tosi oder so gebildet waren wie Agricola, und auch erfahrene Praktiker wie Stölzel in Gotha und Johann Christoph Rödiger (1704–1765) in Sondershausen gelegentlich Sänger zur Hand hatten, die sie erst noch schulen mussten. So erhalten wir eine Vielfalt an Hinweisen, die unter Beachtung ihrer unterschiedlichen historischen Einordnung und mitunter deutlich abweichenden Adressierung auch heute fruchtbringend eingesetzt werden können.

e) Erkenntnis der Affekte sowie Tempo- und andere Modifikationen

Bereits in seiner *Anleitung zur musicalischen Setzkunst* weist Stölzel darauf hin, dass zwar „der Recitante, den Tackt niemals observiret“, man aber dennoch in der Komposition „eine richtige Mensur halten müsse“.⁴⁸ Ein letzter Punkt von Stölzels Forderungen an den Rezitativsänger betrifft denn auch die „affektgesteuerte Tempomodifikation“.⁴⁹ Dies setzt voraus, dass der Sänger die verschiedenen Affekte in einem Rezitativ zunächst überhaupt erkennt. Mit diesen Überlegungen verklammert Stölzel kunstvoll Anfang und Ende seines zweiten Traktatteils, wobei es ihm gelingt zu zeigen, dass Rezitativtheorie und Affektenlehre keine theoretische Spielerei darstellen, sondern entsprechende Kenntnisse auch für ausübende Sänger unabdingbar sind. Steger hat im analytischen Teil seiner Dissertation Stölzels Affektentheorie zusammenfassend dargestellt.⁵⁰ Im Unterschied zu seinen Zeitgenossen „fasst Stölzel das Problem ganzheitlich auf“;⁵¹ unter Berufung auf Cicero folgt er der Auffassung, dass „die in uns selbst vorgehende Gemüths-Bewegungen [...] die Haupt-Quellen aller Veränderungen unserer Stimme“ seien.⁵² Stölzel setzt auf die eigene

⁴⁵ Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule* (wie Anm. 31), 196 und 210ff.

⁴⁶ Telemann, *Harmonischer Gottesdienst* (wie Anm. 39), Vorbericht.

⁴⁷ Tosi/Agricola, *Anleitung zur Singekunst* (wie Anm. 42), Vorbericht, IV und VII.

⁴⁸ Zit. nach: Steger, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 153.

⁴⁹ Diesen Begriff übernehme ich von Rolf Dammann. Vgl.: Ders., *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, 390ff.

⁵⁰ Vgl. dazu Steger, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 81–85.

⁵¹ Steger, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 82.

⁵² Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 71.

Sensibilität in der Erkenntnis der Affekte. Diese Wahrnehmung der inneren Gemütsbewegung ist für ihn der direkte Schlüssel zur Interpretation:

„Und wenn er [der Recitante] sodann weiß wie z. E. bey traurigen Affecten eine langsamere, unordentliche und unterbrochene Bewegung im Gemüthe vorgeht, bey freudigen aber eine geschwindere und ordentlich fließende, so wird es ihm leicht seyn, im ersten Fall langsamer als in andern Fall zu recitiren. Eine solche Erkenntnis der innerlichen Gemüths Bewegungen, und was mit denselben äusserlich verknüpft ist, wird ie weiter sie gehet, ie mehr ihm die nöthige Selbstbewegung befördern, wodurch es denn geschiehet, daß sich seine Stimme fast von selbsten behörig verändert.“⁵³

Stölzel fügt einen lateinischen Text an, der entfernt auf Cicero (*De Oratore* III, 216–219) zurückgeht. Cicero beschreibt dort, in welcher Weise jede Gemütsbewegung ihre eigenen Mienen, Töne und Gebärden hervorbringt. Alle drei können durch künstliche Behandlung modifiziert werden und jeder Redner sollte sich ihrer bedienen, um abwechselnde Mannigfaltigkeit hervorzubringen.⁵⁴ Stölzel lässt in seiner Aneignung des Textes die Mimik und Gebärden außer Acht und konzentriert sich auf die Stimme. Aus der vielleicht von Stölzel selbst stammenden Variation der auf diesen Abschnitt folgenden Cicero-Aussage⁵⁵ wird deutlich, dass nicht nur das Tempo, sondern verschiedenste Parameter affektbezogen modifiziert werden sollen.

„Etenim in miseratione flebilem vocem ex corde coartato; in metu haesitantem sonum ex corde punctim constricto; in voluptate et laetitia spirituali, effusum hilieratumque vocum genus ex corde dilatato; in dolore denique sive commiseratione, grave quiddam et imo pressum, ac sono obducto ex corde aestuante et indignante accinit textui.“⁵⁶

„Und so soll in einer ergreifenden Schilderung die Stimme klagend aus dem Herzen sich drängen; in der Angst soll der Ton stockend und stossweise gebündelt

⁵³ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 134f.

⁵⁴ Cicero, *De oratore* III, 216f.: „Denn jede Regung des Gemüts hat von Natur ihren charakteristischen Ausdruck in Miene, Tonfall und Gebärde. Der ganze Körper eines Menschen, sein gesamtes Mienenspiel und sämtliche Register seiner Stimme klingen wie die Saiten eines Instruments, so wie sie jeweils die betreffende Gemütsbewegung anschlägt. Denn Stimmen sind gespannt wie Saiten, die entsprechend der jeweiligen Berührung reagieren, hoch und tief, schnell und gemessen, laut und leise. Doch zwischen ihnen allen gibt es jeweils eine Mittellage in ihrer Art. Zusätzlich leiten sich von ihnen auch diese Varianten her: sanft oder rauh, gepresst oder verströmend, getragen oder abgehackt, dumpf oder kreischend, mit wechselndem Ton an- oder abschwellend. Denn unter diesen Möglichkeiten gibt es keine, die nicht der Kunst und ihren Regeln unterliegt. Sie bieten sich dem Redner, wie dem Maler seine Farben, zur Abwechslung an.“

Zitiert nach Marcus Tullius Cicero, *De oratore* = *Über den Redner*: lateinisch/deutsch, übersetzt und hrsg. von Harald Merklin, Stuttgart 2003, 583.

⁵⁵ Vgl. dazu als wahrscheinliche Vorlage Cicero, *De oratore* III, 217–219. Möglicherweise zitierte Stölzel aus dem Gedächtnis, da viele seiner Zitate fehlerhaft sind. Siehe dazu auch: Weidenfeld, *Abhandlung* (wie Anm. 3), 89.

⁵⁶ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 135.

dem Herzen sich entwinden; in Lust und Freude des Geistes soll eine gelöste und heitere Gattung von Tönen dem Herzen entströmen; im Schmerz endlich oder im Mitleid stimmt zum Text etwas Schweres, aus der Tiefe Gepresstes, mit bedecktem Ton, herauf aus einem aufgewühlten und empörten Herzen.“⁵⁷

Stölzel steht damit in bester antiker Rhetoriktradition, wie beispielsweise auch Christoph Bernhard, der in seiner *Singekunst* die Notwendigkeit einer affektgesteuerten Modifikation der Stimme in eine noch einprägsamere Formulierung fasste:

„Ferner ist zum Beschluß annoch zu wissen von Nöthen, daß ein guter Sänger oder Subtiler Musicus, der mit Qualitate und Quantitate Toni weiß umb zugehen: muß bei dem Affect der Demuth und Liebe die Stimme nicht erheben: und hingegen bei Zorn, dieselbige etliche Thone fallenlassen. Sonsten aber ist in dem Stylo recitativo in acht zu nehmen, daß man im Zorn die Stimme erhebt, hingegen in Betrübnis fallen läßt. Die Schmertzen pausiren; die Ungedult raast. Die Freude ermundert. Das Verlangen macht behertzt. Die Liebe scharfsinnig. Die Schamhaftigkeit hält zurück. Die Hoffnung stärcket sie. Die Verzweiflung mindert sie. Die Furcht drücket sie nieder. Die Gefahr fliehet man mit schreyen. So sich einer aber in die Gefahr begibt, so führet er eine solche Stimme, die seinen Muht und Tapferkeit bezeuge.“⁵⁸

Letztlich entscheidet also der im Text verborgene Affekt über Tempo und Charakter einer Rezitativpassage: „Man hat überall auf den Affect mehr zu sehen als auf blose Worte.“⁵⁹

4. Zur Begleitung

Über die Begleitung des Rezitativs durch Tasteninstrumente äußert sich Stölzel leider nur am Rande, doch gibt er drei wesentliche Hinweise, die die bereits bekannten Aussagen anderer Quellen zur Rezitativbegleitung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁶⁰ ergänzen:

„Wenn diese Art des Recitativs [das Secco] unsers Erachtens, in der Kirche, wo man die Orgel spielen muß, gute Dienste thun soll, so laße man über dieses, 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 allzu langes Stilleschweigen des Fundaments, da indeß sich doch die Harmonie öfters verändert, ist den Ohren verdrießlich. Ein anders ist, wenn ein Clavecin das Accompagnement führet, denn dieses kan durch sein Harpeggio sothanen Mangel reichlich ersetzen, welches aber die summende Orgel nicht thun kann. Wie denn

⁵⁷ Ich danke Walter Wandeler für diese Übersetzung und weitere Hinweise.

⁵⁸ Bernhard, *Singekunst* (wie Anm. 27), 39.

⁵⁹ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 92.

⁶⁰ Vgl. dazu allgemein Gerhart Darmstadt, „Zur Begleitung des Rezitativs nach deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 19 (1995), 75–158.

auch mit der Orgel allzujähnen und weiten Veränderungen und Verwechselungen 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.“⁶¹

In systematischer Absicht zusammengefasst bedeutet dies:

- a) Es gibt Aufführungskontexte, bei denen man mit der Orgel begleiten muss. Ob Stölzel die Orgel als Continuoinstrument deshalb weniger schätzte, kann aus seiner Formulierung nicht abgeleitet werden. Auf der Orgel kürze man die in langen Noten ausgeschriebenen Basstöne auf Viertelnoten ab.
- b) Das Cembalo ist aufgrund seiner Fähigkeit zum Arpeggio besser geeignet sowohl für Harmoniewechsel über liegenden Basstönen als auch für überraschende (en-)harmonische Wendungen und Modulationen.
- c) Noch schöner und klanglich zufriedenstellender sind Accompagnato-Rezitative, weil dort der harmonische Verlauf klar und deutlich ist.⁶²

5. Schlussfolgerungen

Unser *Recitant* hat viel zu tun. Es liegt an ihm, den in Musik gesetzten Text nicht nur verständlich vorzutragen, sondern vor allem auch emotional berührend zu vermitteln. Dabei hilft ihm die Kenntnis rhetorischer Grundlagen und Verzierungstechniken, die zur Zeit Stölzels als selbstverständlich vorausgesetzt wurde. Insbesondere die Appoggiaturen wurden dabei viel dichter eingesetzt, als man es heute gemeinhin in Oratorien, Kantaten und auch in Opern zu hören bekommt – und zwar selbst von Sängern, die durch eine Alte-Musik-Ausbildung eigentlich für diese ungenutzten Möglichkeiten sensibilisiert sein sollten. Stölzel zeigt sich in seiner noch immer viel zu wenig bekannten *Abhandlung vom Recitativ* als guter Kenner antiker rhetorischer Muster⁶³ sowie als umfassend gebildeter Musiker, dem an einer innigen Verbindung von Poesie und Musik gelegen ist. Diese Verbindung benötigt den *Recitanten* und findet im Zuhörer ihren Endzweck. Mit physiologischen Argumenten gelingt es Stölzel zudem im Schlusssatz seiner *Abhandlung*, den für Mitteldeutschland um 1730 offenbar immer noch modernen Rezitativstil und besonders dessen geschickte Ausführung auch theologisch zu rechtfertigen.

⁶¹ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 122 f.

⁶² Eine besondere Spezialität von Stölzels Kompositionsstil sind vierstimmige Rezitative für Sopran, Alt, Tenor und Bass. In dieser Art hat er 1731/32 bekanntlich einen ganzen Kantatenjahrgang gestaltet. Siehe dazu: *MGG2, Personenteil*, Bd. 15, Sp. 1554 sowie Christian Ahrens, „Vom accompagnirten und vollstimmigen Rectitativ“, in: Friederike Böcher (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung. Beiträge der Kolloquien 2002/03*, Bd. 6, Bad Köstritz 2005, 209–228.

⁶³ Stölzel empfiehlt ausdrücklich, sich in „oratorischen Hülffs-Büchern“ Rat zu holen. Siehe dazu Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 96.

„Und so wird ein geschickter Recitante nicht alleine dem Poeten und Compositeur seine hülfreiche Hand biethen, daß sie endlich allzusammen ihren läblichen Entzweck gemäß sich selbst in eine behörige Gemüths Stellung bringe, die Ohren der Zuhörer, zu einer fleisigen Aufmercksamkeit, ihre Gemüther zu einen Gott gefälligen Nachdencken und die Herzen in eine heilige Bewegung bringen, und also auch der Stilus recitativus zur Ehre des Höchsten behörig angewendet werde.“⁶⁴

⁶⁴ Stölzel, *Abhandlung* (wie Anm. 6), 135 f. Möglicherweise wurde Stölzel durch Michael Praetorius, *Syntagma Musicum III*, Wolfenbüttel 1619, 229 zu dieser Formulierung angeregt: „Also ist eines Musicanten [Amt] nicht allein singen / besondern Künstlich und anmütig singen: Damit das Hertz der Zuhörer gerühret / und die affectus beweget werden / und also der Gesang seine Endschaft / dazu er gemacht / und dahin er gerichtet / erreichen möge. Denn ein Sänger muß nicht allein mit einer herrlichen Stimme von Natur / sondern auch mit gutem Verstande / und vollkommener Wissenschaft der Music, begabet und erfahren seyn.“