

„Recitar cantando“

**Sprechen in der Musik mit Schwerpunkt auf
dem Rezitativ im Barock**

Vortrag von

Gerd Tuerk

Workshop Rezitative Basel

Die Haupterrungenschaft der "Seconda prattica" oder "Nuova Musica", um einen Ausdruck Caccinis zu verwenden, also der Musik, die sich um 1600 entwickelte und die wir heute "Barockmusik" nennen, ist zweifellos das Bemühen der Komponisten, dem Ausdruck des Textes Priorität vor der Musik zu geben.

Wir alle kennen den zum geflügelten Wort gewordenen Ausspruch Monteverdis über die Herrschaftsverhältnisse in der Musik: "L'orazione sia padrona dell'armonia e non serva".

Aber auch in Traktaten barocker Theoretiker, sowie in den zahlreichen Vorworten der Komponisten, die versuchten, ihre "Neuerungen" den Ausführenden verständlich zu machen, stößt man immer wieder auf die gleichen Aussagen, wenn es um (nicht nur) Vokalmusik geht.

Deren Forderungen kann man auf drei Kernaussagen reduzieren:

1. Die Aussprache soll korrekt und verständlich sein.

Eigentlich eine Selbstverständlichkeit, aber anscheinend auch schon im 17. Jhd. problematisch, wenn Tosi sich darüber beklagt, dass man nicht verstehen kann, ob ein Sänger "Balla" oder "Bella", "Sasso" oder "Sesso" singt. Interessanterweise geht es Tosi dabei vor allem um die korrekte Farbe der Vokale und weniger um die Konsonanten.

2. es soll dem natürlichen Wortfluß entsprechen gesungen oder besser: deklamiert werden.
3. Dem Affekt der Worte kommt eine überragende Bedeutung auf die musikalische Gestaltung zu. Der Sänger soll die Herzen der Zuhörer bewegen, indem er den der Poesie und der Musik innewohnenden Affekten Ausdruck verleiht.

Sicherlich kennen die meisten von Ihnen solche Aussagen, die von Komponisten, Sängern oder Theoretikern gemacht wurden. Hier 3 Zitate, die diese Hauptforderungen veranschaulichen.

1) Schütz: Historia der Geburt Jesu Christi (Vorwort)

"Und wird der verständige Director zu des Evangelisten Partey eine gute, helle Tenorstimme erwehlen und gebrauchen wissen, von welcher die Worte (:ohne einige Tactgebung mit der Hand:) nur nach der Mensur einer vernehmlichen Rede abgesungen werden mögen"

2) Tosi: Observations on the florid song ("Opinioni"...Engl. Ausgabe Galliard 1743)

**Kap. I § 23: Let the scholar be obliged to pronounce the vowels distinctly
....**

Kap III §22: that the words be uttered in such a manner that they be distinctly understood.

3) Christoph Bernhard, "Von der Singekunst oder Manier"

35. Capitel: Von dem Stylo Theatrali insgemein

- § 2 Er wird auch sonst **Stylus recitativus** oder **Oratorius** genannt, weil er eine Rede in der Music vorzustellen erfunden worden, und zwar für nicht allzu vielen Jahren
- § 3) Und weil in diesem Genere die **Oratio Harmoniae Domina absolutissima**ist, also rühret daher diese General Regel, daß man die Rede aufs natürlichste exprimiren solle.
- § 4) Daher soll man das freudige, freudig, das traurige, traurig, das geschwinde, geschwind, das langsame, langsam [etc.] machen.
- § 5) Vornehmlich soll dasjenige, was in gemeiner Rede erhoben wird, hoch, das niedrige niedrig gesetzt werden.

Eigentlich sehr klar und deutlich ausgedrückt, nicht wahr?

Und dennoch erlebe ich als (immer noch) recht aktiver Sänger und Gesangslehrer, dass sich die Mehrzahl der Sänger auch heute noch, nach einigen Jahrzehnten der Alte-Musik-Bewegung, nicht daran hält. Da werden in einer Einheitslautstärke, mit Einheitstempo und –artikulation Noten herunter gesungen, aber nicht Text deklamiert geschweige denn "die gewaltigsten Leidenschaften der Seele" hervorgerufen, um noch einmal Tosi zu zitieren.

Ich möchte heute keinen musikwissenschaftlichen Vortrag halten. Einem Praktiker wie mir liegt nichts ferner als das. Mir geht es vielmehr um die Frage, welche Möglichkeiten ich als Sänger habe, um diese Anweisungen in die Praxis umzusetzen und dadurch den Intentionen der Musik gerecht zu werden.

Im ersten Teil der kommenden Stunde möchte ich einige Gedanken vortragen, die mich in meiner jahrelangen Praxis immer wieder beschäftigt haben, danach möchte ich mit einer Studentin an 2 Beispielen meine Vorstellungen demonstrieren. Ich möchte mich dabei von der Maxime leiten lassen: Reden ist Silber, Singen ist Gold.

Jede gute Interpretation hat eine gründliche Analyse des Stückes zur Voraussetzung, und zwar auf drei Ebenen:

- Die erste möchte ich als *grammatisch-rhetorische* Ebene bezeichnen
- Die zweite ist die *kompositorische* Ebene
- Die dritte schließlich ist für mich *die interpretatorische* Ebene.

Mir ist bewusst, dass eine solche Trennung dieser Ebenen in der Praxis nicht machbar oder wünschenswert ist. Interpretation ist ein komplexer Vorgang, bei dem die Arbeit auf den verschiedenen Ebenen ineinander übergreift. Dennoch, denke ich, ist es gut, zum besseren Verständnis diese erst einmal getrennt zu betrachten.

Die erste Aufgabe bei der Arbeit an Vokalmusik muss notwendigerweise die Textanalyse sein.

Am besten lässt sich die Aufgabenstellung mit der scheinbar einfachen Frage beschreiben:

Was sagt mir der Text?

Ich möchte das hier stichwortartig mit einigen Forderungen verdeutlichen

- Erkennen der formalen Anlage des Textes
- Analyse der grammatikalischen Struktur
- Wo sind Interpunktionen, Abschlüsse, Zäsuren
- Erkennen von rhetorischen Figuren (Exclamatio, Wiederholungen, Parallelismen, Antithesen, Alliterationen, rhetorische Frage usw.)
- Nachvollziehen der Sprachmelodie, besonders bei fremdsprachlichen Texten, evtl. unter Betrachtung der poetischen Struktur

Der Sänger muss entscheiden, wo er Zusammenhänge herstellt oder Gedanken voneinander trennt, welche Worte (ihm) wichtig oder unwichtig sind, welche betont werden oder beiseite gesungen werden müssen, und sich dadurch quasi ein rhetorisches Gerüst herstellen.

Für äußerst wichtig halte ich das Nachspüren der Sprachmelodie. Jedes Wort, jede Phrase, jeder Satz haben eine eigene Melodie, die es gilt, mit dem gebotenen Respekt vor dem komponierten Rhythmus, aber auch mit der notwendigen Freiheit davon, beim Sprechen und Singen zum Leben zu erwecken.

Es ist unabdingbar, lange und kurze, schwere und leichte Silben zu unterscheiden, die Haupt- und Nebenakzente eines Satzes entsprechend zu betonen und das Gespür für den Schwung einer Phrase zu bekommen.

Nicht vergessen darf man in diesem Zusammenhang den gedanklichen Hintergrund des Textes. Wer, gerade bei der sehr bildreichen barocken Sprache, den Hintergrund eines Textes nicht versteht, die zahlreichen Bezüge und Verweise auf biblische oder mythologische Ereignisse nicht einordnen kann, der sollte eigentlich erst gar nicht anfangen, den Text singen zu wollen.

Hier sind wir als Lehrer gefragt, entweder Antworten zu geben oder Anregungen, sich das entsprechende Hintergrundwissen anzueignen. Dazu möchte ich ein kurzes Zitat von Hiller einflechten:

Hiller Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange

§ 8 "Aber auch die Sachen, die er zu sagen hat fodern Kenntnisse, die aus anderen Fächern der Gelehrsamkeit hergeholt werden müssen."

"... viele Anspielungen auf Mythologie und Geschichte"...

Am Ende einer solchen Textanalyse sollte unbedingt eine rein sprachliche "Aufführung" des Textes stehen, mit allen Nuancierungen, die ein erfahrener, packender Redner dem Text geben könnte. In meinem Unterricht macht das mitunter einen beträchtlichen Teil der Stunde aus.

Hierzu auch ein Zitat von Hiller:

4) Hiller a.a.O.

§ 3 **"..ein Sänger, der seinen Text nicht mit Verstande zu lesen weiß, ihn auch nicht mit Verstande singen wird. Es ist daher sehr zu rathen, daß man einen Text vorher durchliest..., daß man alles bemerkt, was ein guter Declamator bemerken würde, wenn er ihn laut hersagte. ...Es können nicht alle Feinheiten des Ausdrucks, den der Affect fodert mit musikalischen Zeichen vorgestellt werden; die Kunst der Declamation muß diesen Mangel ersetzen."**

Die zweite Aufgabe kann ebenfalls mit einer einfachen Frage umschrieben werden

Was sagt mir der Komponist?

Die Aufgabe des Interpreten ist es, das Wort-Ton-Verhältnis zu analysieren, also all das, was man in der Textanalyse gefunden hat, auf seine Umsetzung durch den Komponisten zu überprüfen. Es muss aber auch umgekehrt gefragt werden, warum gewisse kompositorische Elemente gerade so und nicht anders gestaltet wurden.

Ebenfalls gilt es herauszufinden, ob der Komponist Akzentverschiebungen macht oder sich sogar die Freiheit nimmt, etwas gegen die Intentionen des Textdichters zu vertonen.

Ausgangspunkt der Analyse der kompositorischen Struktur ist, besonders für die Barockmusik, die Figurenlehre.

Der Begriff "musikalisch-rhetorischer Figur" wird definiert als "Abweichung von der normalen Art zu komponieren" (vgl. dazu Joachim Burmeister "Musica poetica" 1606: "Tractus musicus... qui a simplici compositionis ratione discedit") Dementsprechend muss die Musik sorgfältig auf satztechnische Besonderheiten harmonischer, melodischer und rhythmischer Art untersucht werden.

Es würde zu weit führen, jetzt hier die barocke Figurenlehre zu erläutern. Ich verweise auf die Artikel in "MGG" (Musik und Rhetorik) und "New Grove" (Music and Poetry), die beide eine hervorragende Einführung und Grundlage für weitere Forschungen darstellen.

Ein nicht zu unterschätzendes Problem für einen modernen Sänger sehe ich in der Tatsache, dass viele, bedingt durch die große Vertrautheit mit der Barockmusik und stilistische Weiterentwicklung der Musiksprache, das Gefühl für die Besonderheiten der barocken Kompositionsart verloren haben.

Viele Dinge, die einem barocken Komponisten als kühn und aufregend vorkommen mussten, sagen uns heute nicht mehr viel. Es ist daher wichtig für uns, die Musik aus ihrer aktuellen Situation heraus zu verstehen und wieder das Gespür für die Besonderheiten der Musik zu erlernen.

Einige einfache Vorgehensweisen können das Verständnis der Musik sehr erleichtern:

Man suche nach:

*besonderen Intervallen, großen Sprüngen,
ungewöhnlichen Harmonien oder Modulationen, Chromatismen
rhythmische Besonderheiten, Pausen,
hoher oder tiefer Lage der Singstimme oder des b.c.,
Veränderungen des Deklamationstempos,
Wiederholungen von Text oder musikalischen Abschnitten*

Auf diese Weise wird das Wort-Ton-Verhältnis sehr schnell klar.

Nachdem nun die Analyse von Text und Musik weit fortgeschritten ist, kommen wir zur dritten Frage:

Was möchte ich sagen?

Dies ist der entscheidende Schritt von der textlich-musikalischen Analyse zur Interpretation.

Aus dem Vorgegangenen konnte bzw. könnte man leicht den Eindruck gewinnen, ich würde einem rein intellektuellen Interpretationsansatz das Wort reden. Dem ist natürlich keineswegs so. Ich denke jedoch, dass die Analyse unbedingte Voraussetzung für jede emotional geprägte Interpretation sein muss.

Nur wenn ich verstehe, welche Affekte der Komponist vertont hat, wenn ich die Bedeutung jedes Wortes verstehe, kann ich auch meine Emotionen in die Interpretation mit einbringen, bzw. die Gefühle der singenden Person darstellen. Bei allem Respekt vor der Intuition mancher Sänger, denke ich doch, dass eine Interpretation "aus dem Bauch heraus" absolut nichts sagend ist.

Wer sich indes allzu sklavisch nur an die Vorlage hält, kann zwar vieles sagen, aber nicht alles ausdrücken. Die Interpretation eines Stückes muss auch aus der persönlichen Sicht des Interpreten geschehen.

Diese Sicht wird beeinflusst durch viele Faktoren: Erziehung, Ausbildung, Erfahrung, Charakter, Geschmack, Gewohnheit und macht durch die Summe all dieser Faktoren eine Interpretation zu einer persönlichen, zu einem wirklichen einmaligen Vorgang.

[Ich halte es allerdings nicht für nötig, dass man sich mit allem, was man singt, persönlich identifiziert, es ist aber unabdingbar, dass man das, was man singt, darstellt, als ob man es selbst empfinde oder auch im Moment erfinde.]

Für mich persönlich hat sich oft sehr hilfreich erwiesen, sich das zu singende Werk, sei es Rezitativ oder Arie als eine kleine Szene vorzustellen, mit Personen, die reden, argumentieren und handeln, um so eine wirklich plastische Darstellung des Textes und der Gedanken zu erreichen und den Personen Profil sowie der Darstellung Schärfe zu verleihen.

Das kann auch in geistlicher Musik hilfreich sein, indem man sich z.B. vorstellt, dass man als Prediger von der Kanzel herab dem Kirchenvolk einmal gehörig die Meinung sagt. Ich glaube, barocke Vokalmusik ist vor allem Theater, geistlich oder weltlich.

Nachdem man nun so eine präzise Vorstellung von seiner Interpretation bekommen hat, steht einer guten musikalischen Umsetzung eigentlich nichts mehr im Wege.

Dafür benötigt man (neben einer guten Gesangstechnik) eigentlich sehr wenige Dinge:

Eine klare und deutliche Aussprache: d.h. unverfälschte Färbung der Vokale und präzise Aussprache der Konsonanten wird immer wieder als Grundvoraussetzung gefordert. (Ich verweise auf das obige Zitat von Tosi)

Viele Traktate betonen die Wichtigkeit der Beherrschung zumindest der Grundlagen der (Fremd-) Sprache, in der man singt. Ich erlebe manchmal, dass Studenten zum Unterricht kommen und nicht genau wissen, was sie da eigentlich singen.

Also: ohne **wörtliche** Übersetzung geht nichts.

Es ist wirklich wichtig, jedes einzelne Wort zu verstehen, nicht nur den ungefähren Sinn der Worte.

Dazu **Hiller**. (Anleitung a.a.O)

.. ist aber doch eine Bekanntschaft mit der lateinischen Sprache jedem Sänger nöthig.

Zur Erlernung der italiänischen Sprache ist ein deutscher Sänger, der bemerkt seyn will, mit allem Ernste zu ermuntern.

Dass das Deklamationstempo in Rezitativen je nach Affekt wechseln kann, ist allgemein bekannt, wird aber leider oft nicht gemacht.

Zu unterscheiden sind auch (nach Tosi) die drei Arten von Rezitativen:

Opern-, Kirchen- und Kammerrezitativ, die jeweils eine unterschiedliche Aufführungsart verlangen:

- Das erste fließend, eine natürliche Rede nachahmend,
- das zweite ernst und gemessen,
- das letzte schließlich affektgeladen und voller Kontraste.

Kirchen- und Kammerrezitativ erlauben übrigens mehr interpretatorische Freiheiten als das Opern-Rezitativ.

Dynamische Kontraste entsprechend dem Ausdruck des Einzelwortes oder eines Satzes sind ebenso wichtig wie Tempoverschiebungen. Hierzu verweise ich nochmals auf das o.g. Zitat von Chr. Bernhard.

Ein wenig problematisch ist das so genannte "Recitativo accompagnato".

Dort kollidieren die Forderungen nach frei rhythmischer Gestaltung oft mit den Notwendigkeiten einer rhythmisch ostinaten Durcharbeitung des Orchestersatzes. Man wird insbesondere versuchen müssen, innerhalb eines relativ festgelegten Metrums rhythmische Freiräume zu schaffen durch Längen und Kürzen von Einzelsilben, um zumindest der Forderung nach korrekter deklamatorischer Gestaltung des Textes gerecht zu werden. Ich werde im folgenden bei der praktischen Arbeit noch darauf zurückkommen.

[Auch in Arien, in denen üblicherweise ein einziger Affektes vorherrscht, kann man mit einigen wenigen Mitteln deklamatorisch singen. Dazu gehört vor allem eine gute Phrasierung der Koloraturen, die nicht wie mit der Nähmaschine zu singen sind, sondern "atmend", also die motivische Struktur unterstützend und betonend. Weiterhin sind dynamische und farbliche Schattierungen enorm wichtig. Man achte auf

Schlüsselworte, die die Fantasie des Komponisten entfacht haben und versuche, diese mit musikalischen Parametern entsprechend umzusetzen.]

Damit bin ich am Ende meines kleinen Vortrags angekommen. Denjenigen, die sich mit der Sache noch eingehender beschäftigen wollen, empfehle ich für das 17. Jhdt. die Lektüre von Caccini's Vorwort zu den "Nuove musiche", Christoph Bernhards Traktat über Komposition und für das 18 Jhdt. Tosi in der deutschen Übersetzung von Agricola (Anleitung zur Singekunst, kürzlich erschienen als Taschenbuch)