

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Nora Brandenburg

Das Rezitativ als Stilübung im Tonsatzunterricht

Das Rezitativ ist in der Musiktheorie – sowohl in Wissenschaft als auch Pädagogik – ohne Zweifel eine vernachlässigte Gattung. Im Gegensatz zu paradigmatischen Gegenständen der Analyse oder Stilkopie, wie Fuge, Motette oder Sonatensatz, haftet dem Rezitativ der Ruf an, dass der Komponist sein Genie eher für die angrenzenden Arien aufgespart habe. So lesen wir in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Hundert und neuntem der Kritischen Briefe über die Tonkunst* über Notationsfehler in Rezitativen, die selbst »von sehr grossen Componisten« begangen werden:

»Insgemein hat dieses an dergleichen Nachlässigkeit Schuld, daß man die Recitative, als eine vermeinte Kleinigkeit, immer zuletzt versparet, wenn Arien, Chöre ec. und alles bereits fertig ist. Alsdenn wird über Hals und Kopf geeilet, und das Recitativ ohne die geringste Ueberlegung nur so hingeschmieret.«¹

Doch gerade was das Rezitativ für die Analyse so uninteressant werden lässt – dass der kompositorische Einfallsreichtum scheinbar hinter eine vorhersehbare Technik und ein Repertoire an Floskeln zurücktritt –, macht es so geeignet für die Stilkopie: In keiner anderen Gattung ist die Überschneidung der Einzelphänomene so groß und daher die Induktion von Regeln so einfach. Darüber hinaus bietet das Rezitativ einen unmittelbaren Zugang über die Improvisation, so dass unabhängig von der theoretischen Vorbildung ein Komponieren »aus dem Gehör« und eine direkte Verknüpfung mit dem Gehörbildungsunterricht möglich wird. Das hier vorgestellte Konzept ist daher gerade für den Grundlagenunterricht gut geeignet, insbesondere mit Musiktheaterregie- und Gesangsstudierenden.²

1 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst* 2, Berlin 1763, Nachdruck: Hildesheim 1974, 353.

2 Diesen Studierenden kann auch die Arbeit mit italienischen Texten zugemutet werden, die einer deutschen Übersetzung vorzuziehen sind: Erstens eignen sich trochäische Versendungen, wie sie in der italienischen Sprache fast ausschließlich vorkommen, besser als jambische (vgl. Joseph Riepel, *Harmonisches Sylbenmass*, in: *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hrsg. von Thomas

Nora Brandenburg

Zwar scheinen die Satzfreiheiten des theatralischen Stils in den Grundlagenunterricht nicht recht zu passen – bestünde die Aufgabenstellung doch teilweise in einem Verstoß gegen Regeln, deren Befolgung noch gar nicht beherrscht wird. Konzentriert man sich jedoch auf das italienische Opernrezitativ mit dem exemplarischen Vorbild Händel, erweisen sich die Satzfreiheiten als überschaubar.

Am Anfang der Stilkopie steht immer die Analyse des Vorbilds. Werfen wir also zunächst einen Blick auf ein exemplarisches Rezitativ aus Händels Oper *Julius Cäsar*.

CÉSARE **CURIO**

Que - sis à Cor - ne - lia. Oh sor - te! Dèl ne - mi - co Pom - pe - o. Tal - ta con - soe - te?
 Wirk - lich, sie ist es. Beim Him - mel! Uns - res Fein - des Pom - pe - o ed - le Ge - mah - tin.

Fragezeichen

Halbschluss E

CORNELIA

6 **CORNELIA**

Sig - nor, Ro - ma e già tu - a. **uneigentlicher Punkt**
 O Herr, Rom ist schon dein ei - gen.

F-dur

7 **eigentlicher Punkt**

Te - re han gli Dè - i cu - gi di - vi - so il non - do, ed è lor leg - ge, che del gran - det - te al pon - do. Gio - ve re - go li il Cie - lo, Ce - sa - re il mon - do. Da
 Und selbst die Göt - ter teil ten mit dir die Herr - schaft; es ist ihr Will - le, dass nun im Lauf der Wet - ten Him - mel / Ju - pi - ter lenkt, Ce - sa - re die Er - de. Sag

ganzes Komma halbes Komma ganzes Komma

CÉSARE

B-dur

Emmerig, Wien 1996, 9). In der deutschen Sprache liegt bei den selteneren trochäischen Endungen die schwere Silbe für die Kadenz häufig zu früh im Vers (z. B. in dem Wort »ent-ge-genkommen«). Zweitens wird, anders als bei der Arie, die musikalische Qualität im Rezitativ ganz entscheidend von der Qualität des Textes bestimmt, die in einer Übersetzung stets hinter das Original von Haym oder Metastasio zurücktreten muss.

Das Rezitativ als Stilübung im Tonsatzunterricht

2

15 CESARE CORNELIA
 Ce - sa - re chechie - di, gran ger - me de' Sci - pio - mi, al - ta Cor - ne - lia? Da
 frei, was du von mir willst, du Toch - ter der Sci - pio - nen, ed - le Cor - ne - lia? Wir
 Fragezeichen Halbschluss D

18 CORNELIA Ausrufungszeichen SESTO
 pa - ce al - lar - mi! Do - na l'a - sta al tem - pio, o - rio al fian - co, o - rio al - la de - stra!
 bit - ten um Frie - den! Weil' die Waf - fen dem Tem - pel und den Krie - gern göm' end - lich Ru - he!
 Ausrufungszeichen F - dur

23 CESARE
 Vir - tù de' gran - di è il per - do - nar le of - fe - se;
 Ist nicht Ver - ge - bung die Tu - gend al - ler Gro - ßen?
 Semicolon D - dur

25 Komma Komma Semicolon eigentlicher Punkt
 ven - ga Pom - pe - o, Ce - sa - re a - brac - ci, e re - sti far - mi die Mar - te e - stin - to; sia vin - ci - tor del vin - ci - to - re il vin - to.
 Holt mir Pom - pe - o, ich will ihn se - hen, um - ar - men, wenn er mich auch be - krieg - te. Es sei mein Sieg, dass sich der Sie - ger be - sieg - te.
 Komma Komma Semicolon eigentlicher Punkt
 6 7 7 6 6 4
 2

Abbildung 1: Georg Friedrich Händel, *Julius Cäsar*, I. Akt 2. Szene.

Wir befinden uns ganz am Anfang der Handlung: Cäsar hat gegen seinen Feind Pompeo gesiegt. Zu ihm und dem römischen Tribun Curio treten Pompeos Gattin Cornelia und ihr Sohn Sesto mit der Bitte um Frieden.

Die Form des Rezitativs erschließt sich aus der Interpunktion des Textes: Jedem Satz ist eine andere Tonart zugeordnet, und jedem Satzzeichen entspricht eine harmonische Kadenz- oder Absatzformel. Marpurg, dessen *Kritische Briefe* eine wertvolle Theorie zum Rezitativ enthalten, bezeichnet einen »Vortrag, der einen vollkommenen Verstand in sich schließt«, als »Periodus«. Ein »Periodus« wird grammatisch durch einen Punkt, musikalisch durch eine »ganze Cadenz« abgeschlossen.³ Die typische Rezitativ-Schlusskadenz (im vorliegenden Beispiel T. 12 und T. 26) endet in Viertelnoten.⁴ Sie steht bei Händel

3 Marpurg, *Kritische Briefe*, 310.

4 Riepel beschreibt sie als »mit dem Basse kurz abschnappende [...] Schlusscadenz«. Riepel, *Sylbenmass*, 20.

stets so, dass die Ultima auf einen leichten Takteil fällt. Typisch für die Antepenultima ist der Sekundakkord der Dominante, dessen Basston regelwidrig in den Dominantgrundton fortschreitet.⁵ Neben dem Sekundakkord ist auch die Subdominante als Antepenultima üblich.

Für die Rezitativstimme gibt es zwei mögliche Schlussformeln: Der Quartfall in den Dominantgrundton (wie hier in beiden Kadenz) oder der Terzfall in den Tonikagrundton, jeweils mit Vorschlag ausgeführt.⁶ Stehen ganze Kadenz in der Mitte des Rezitativs, erscheint, damit die Spannung aufrecht erhalten wird, die Kadenzultima oft als Sextakkord, oder an die Stelle der Tonika tritt sofort ein ganz neuer Akkord (»elliptische Kadenz«⁷).⁸

Nicht jeder Punkt in der Rede verdient eine Kadenz: Ein »eigentlicher Punct« liegt nach Marpurg nur vor, »wenn die Rede von der vorhergehenden Sache aufhöret«.⁹ Wird dagegen »die Rede von ebenderselben Sache fortgesetzt«, handelt es sich um einen »uneigentlichen Punct«.¹⁰ Die Rede der Cornelia im ersten Teil des Beispiels gliedert sich zwar in zwei mit einem Punkt beschlossene Sätze, drückt aber nur einen einzigen Gedanken aus, daher schließt der erste Satz (T. 6–7) ohne Kadenz.

Der »uneigentliche Punct« steht in etwa auf gleicher Stufe mit dem Semikolon und mit dem Komma, das zwei Hauptsätze trennt. An all diesen Stellen im vorliegenden Beispiel (T. 17 »fianco«, T. 18 »destra«, T. 20 »offese«, T. 21–24 »Pompeo«, »abbracci«, »estinto«) finden sich kleine Schlusswendungen ohne Bassklausel. Marpurgs Oberbegriff

5 Marpurg erklärt dieses Phänomen als Ellipse: Als Relikt des fortgelassenen Auflösungs-Sextakkordes bleibt lediglich der floskelhafte Quartfall in der Rezitativstimme übrig, während der Generalbass direkt zur Dominante weiter-schreitet.

6 Den rezitativtypischen springenden Vorhalt beim Quartfall nennt Johann Mattheson »Sprung-Accent«. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Nachdruck: Kassel 1991, 113.

7 Marpurg, *Kritische Briefe*, 356; siehe auch: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1772, Nachdruck: Hildesheim 1970, 95off.

8 Im vorliegenden Beispiel ist Cornelias Satz vor der Binnenkadenz (»Giove regoli il Ciel, Cesare il mondo«) offenbar schwerwiegend genug, um eine vollständige Kadenz zu rechtfertigen.

9 Marpurg, *Kritische Briefe*, 414.

10 Ebd.

Das Rezitativ als Stilübung im Tonsatzunterricht

hierfür lautet »Quasischluss«.¹¹ Abb. 2 zeigt verschiedene in Händel-Rezitativen gebräuchliche »Quasischlüsse«. Hinsichtlich ihrer Schlusskraft gibt es bei den Quasischlüssen eine breite Palette verschiedener Gewichtungen, je nachdem wie der »uneigentliche Punct«, das Komma oder das Semikolon beschaffen sind.

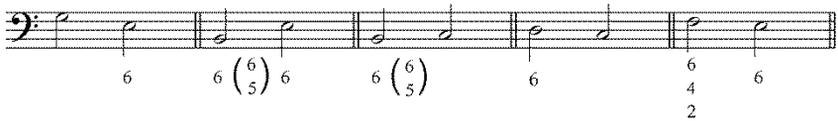


Abbildung 2: verschiedene »Quasischlüsse«.

Die standardisierte Formel für das Fragezeichen ist der Halbschluss, und zwar überwiegend der phrygische Halbschluss, wie er in T. 3 und T. 15 des vorliegenden Rezitativs auftritt. Seltener kommen Halbschlüsse mit fallendem Ganzton im Bass als Frage vor, diese werden aber auch als »Quasischluss« für den Punkt und das Semikolon benutzt.

Vom Quasischluss als Aussageformulierung setzt sich die Frage eindeutig durch den steigenden Verlauf der Rezitativstimme ab: Die Fragefloskel erreicht die II. Stufe, d. h. die Quinte des Akkords, entweder durch einen Schritt oder durch einen Terzsprung aufwärts.¹² Bei einem Punkt muss die Stimme dagegen nach unten gehen.

Alle kleineren syntaktischen Einschnitte heißen bei Marpurg »halbe Commata« und werden musikalisch durch einen »schwebenden Absatz« ausgedrückt.¹³ Ein »schwebender Absatz« kann entweder ein Akkordwechsel oder einfach eine Pause der Rezitativstimme bei liegend bleibendem Bass sein. »Halbe Commata« finden wir im Beispiel in T. 9 (»...legge, che... «), in T. 17 (»fianco«) und T. 18 (»destra«).

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Ausrufungszeichen je nachdem, ob es sich um einen ganzen Satz oder nur um einen kurzen Ausruf handelt, als »schwebender Absatz« ohne Akkordwechsel, als »Quasischluss« oder als ganze Kadenz behandelt werden können.

¹¹ Ebd., 357ff.

¹² Vgl. Sulzer, *Allgemeine Theorie*, 951; Riepel, *Syllbenmaß*, 33.

¹³ Marpurg, *Kritische Briefe*, 360ff.

Ähnlich wie bei der Frage ist bei Ausrufen der Verlauf der Rezitativstimme von entscheidender Bedeutung. In welchen Intervallschritten die Stimme steigt oder fällt, hängt vom Affekt des Ausrufs ab.¹⁴

Die Analyse der Interpunktion zeigt, dass das vorliegende Rezitativ aus zwei sehr ähnlich gebauten, gleich langen Teilen besteht. Beide Teile beginnen mit einer Frage und schließen mit einem sehr langen, unterteilten Satz, im ersten Teil durch Cornelia, im zweiten Teil durch Cesare artikuliert. Im ersten Teil tritt die Nebenfigur Curio, im zweiten Teil Sesto zu den beiden Hauptfiguren hinzu. Die förmliche Mittelkadenz ergibt sich als Notwendigkeit aus der gereimten Sentenz am Schluss des ersten Teils (»Giove regoli il Ciel, Cesare il mondo«), analog zu den letzten beiden Verszeilen (»sia vincitor del vincitore il vinto«).

Eine kurze Bemerkung verdient die recht harte Wendung von F-Dur nach A-Dur in der Zeile »Virtù de' grandi è il perdonar le offese« (T. 19–20). Der Bass fällt eine verminderte Quarte von *f* nach *cis*, über *cis* erscheint ein verminderter Septakkord, und die folgende Wendung nach D-Dur erzeugt in T. 20 den Querstand *f-fis*. Zweifellos soll durch diese Mittel der Affekt des Erbarmens zum Ausdruck gebracht werden, laut Marpurg ein »gemischter Affect, der aus der Liebe gegen jemanden, und aus dem Misvergnügen über desselben Unglück entspringet«.¹⁵ Caesars Barmherzigkeit gegen Pompeo ist die Hauptaussage dieses Rezitativs und stellt eine Grundlage für das kommende Geschehen dar.

Um die verschiedenen harmonischen Formeln des Rezitativs selbst anwenden zu können, müssen Studierende folgende Grundbegriffe der Harmonie- und Generalbasslehre beherrschen:

- Ganzschluss, Halbschluss und phrygischer Halbschluss
- das Prinzip der Generalbassbezeichnung sowie den Quintsext- und den Sekundakkord als Umkehrungen des Dominantseptakkordes
- die drei verschiedenen Formen des Sextakkords (Dur-, Moll- und tritonischer Sextakkord) und ihre typische Fortführung (vgl. Abbildung 3).

¹⁴ Vgl. ebd., 370; Riepel, *Syllbenmass*, 32.

¹⁵ Marpurg, *Kritische Briefe*, 274.

Das Rezitativ als Stilübung im Tonsatzunterricht

Vor der eigentlichen Kompositionsübung empfiehlt es sich, diese drei Sextakkorde durch die folgenden Gehörbildungsübungen zu erarbeiten: Zunächst singen die Studierenden gebrochene Sextakkorde über den ganzen Stimmumfang und versuchen die jeweilige Auflösung selbst zu finden. Indem die Aufgabe als Improvisation mit einem gegebenen Text, z. B. einem Libretto mit verteilten Rollen, gestellt wird, füllen die Studierenden die Dreiklangsnoten intuitiv mit Schritten aus und beginnen, bei Fortschreitung in den nächsten Akkord die bekannten Rezitativfloskeln anzuwenden. Letztere lassen sich auch durch Blattsingen und das Wiedererkennen in Tonaufnahmen zu einem Repertoire verfestigen. Abbildung 3 zeigt eine Sammlung verschiedener solcher »Quasischlüsse« aus Händel-Opern.

Für die eigene Stilkopie muss zunächst der zu vertonende Text genau durchdrungen werden. Als Beispiel dient ein Rezitativ aus dem Libretto zu *Alcina* von Antonio Marchi.

Morgana, die Schwester der bösen Zauberin Alcina, hat sich in die als Mann verkleidete Bradamante, Verlobte des von Alcina in einem Liebeszauber gebannten Ruggiero, verliebt. Sie beschwört Bradamante zu fliehen, da Alcina sie auf Wunsch des eifersüchtigen Ruggiero in ein wildes Tier verwandeln wolle. Bradamante jedoch gibt vor, Morganas Liebe zu erwidern, um Ruggieros Eifersucht zu beschwichtigen.

Zunächst sollte anhand des Textes die harmonische Interpunktion geplant werden (vgl. Abb. 4): Die »eigentlichen Punkte« erhalten Kadenz (K), die »uneigentlichen Punkte« und »ganzen Commata« »Quasischlüsse« (Q), die »halben Commata« und kleineren syntaktischen Einschnitte erhalten Absätze (A). Wo an syntaktisch untergeordneten Absätzen wirklich Akkordwechsel angebracht werden sollen und welche, kann später noch entschieden werden.

Der Punkt am Ende von Morganas Warnung (»cangiarti«) ist ein »eigentlicher Punkt«, denn Bradamante beginnt von etwas anderem zu sprechen. An dieser frühen Stelle im Rezitativ könnte statt einer ganzen Kadenz auch ein »Quasischluss« stehen; bei Entscheidung für eine ganze Kadenz benötigt der vorausgehende Satz ausreichend viele Akkordwechsel. Dies wäre dem dramaturgischen Tempo aber durchaus

angemessen und bietet die Möglichkeit, einzelne Wörter, z. B. »belva«, hervorzuheben.

**Interpunktion im Händel-Rezitativ:
„Quasischlüsse“**

aus dem Dur-Sextakkord

1

a) abwärts in den Grundton:
mit Überwurf

aus Dissonanz

Fig- li lo me- ri- ta. ec- co a me tor- na... ... per te di- mo- ra.

(ganzes) Komma, Semicolon, uneigentlicher Punkt

aus dem tritonischen Sextakkord

2

a) Leittonabsprung in die Quinte

b) aufwärts in die Quinte mit *Cercar*

è il tuo bel vol- lo. ... glo- ria il bel sen- tie- ro?

Frage oder uneigentlicher Punkt

aus dem Moll-Sextakkord

3

a) abwärts in die Quinte mit *Cercar*

b) aufwärts in die Quinte mit *Cercar*

que- sto è a- mor re! ... co- re- cru- de- le? Qual odio in gi- sto- de- tra me?

Frage

aus dem Sekundakkord

4

a1) abwärts in den Grundton mit Überwurf

a2) Quartabsprung aufwärts in den Grundton

b) Quartabsprung abwärts (Leittonabsprung) in die Quinte

... che sia l'on- da pla- ca- ta. ... ve- ra- ce gem- ma. ... in re- ve- de- re Al lan- te

(halbes) Komma, Semicolon, uneigentlicher Punkt

Abbildung 3: Interpunktion im Händel-Rezitativ.

Das Rezitativ als Stilübung im Tonsatzunterricht

Scena XIII

Entra Morgana..

Morgana

Fuggi, cor mio, ti affretta! A
Al geloso Ruggiero (A)
Concesse al fin (A) l'innamorata maga (A)
In belva (A) di cangiarti. Q / K

Bradamante

Va, A lo ritrova, A e digli A
Che Alcina non desio, A / Q
Che amarla non saprei: A / Q
Che ardo per altro volto. Q

Morgana

È forse il mio? F

Bradamante

Sì. (A)

Morgana

(Me beata!)

Bradamante

E vanne
Ad Alcina, A co' prieghi
Fa (A) ch'un si fido amante a te non nieghi. Q

Morgana

A lei rivolgo il piede: Q / A
e sarai mio? F

Bradamante

Tel giuro. Q Ecco la fede. K

Szene XIII

Morgana tritt ein.

Morgana

Flich, mein Lieber, beeil dich!
Dem eifersüchtigen Ruggiero
hat die verliebte Zauberin nachgegeben
und will dich in ein Tier verwandeln.

Bradamante

Geh, suche ihn, und sag ihr,
dass ich Alcina nicht begehre,
dass ich sie gar nicht lieben kann:
dass ich für ein anderes Gesicht entflammt bin.

Morgana

Ist es vielleicht meines?

Bradamante

Ja.

Morgana

Ich Glückliche!

Bradamante

Und geh
zu Alcina, bringe sie durch Flehen dazu,
dass sie dir einen so treuen Geliebten nicht fortnimmt.

Morgana

Zu ihr will ich gehen:
und wirst du mein sein?

Bradamante

Ich schwöre. Meine Hand drauf.

Abbildung 4: *Alcina*, I. Akt 8. Szene.

Davon abgesehen finden sich nur zwei weitere Satzenden mit Punkt im Rezitativ, die für eine Kadenz infrage kämen: der inhaltlich entscheidende Vers »che ardo per altro volto« und der Vers »fa ch'un si fido amante a te non nieghi«. Bei letzterem wäre der Reim (»prieghi« / »nieghi«) ein Argument für eine Kadenz, doch ist der Abstand zur Schlusskadenz zu gering, und der folgende Satz führt den inhaltlichen Faden fort. An der ersten Stelle würde eine vollständige Kadenz der

direkt anschließenden Frage, die als Halbschluss vertont werden soll, im Wege stehen. In beiden Fällen ist es also ratsamer, einen »Quasi-schluss« zu setzen.

Anschließend kann mit der Ausarbeitung des Generalbasssatzes begonnen werden. Dabei empfiehlt es sich, die Singstimme bereits mitzudenken, um Akkordwechsel und Absatzformeln improvisatorisch zu finden, vorerst aber nur den Generalbass zu notieren. Zwar kann nach Marpurg ein Rezitativ »sowohl mit einer dissonirenden, als consonirenden Harmonie« beginnen,¹⁶ bei Händel setzen aber alle Rezitative mit einem Dreiklang oder Sextakkord an. Die Sextakkord-Eröffnung beschreibt Riepel als typisch, »denn es wird im Recitativ gern so unvermuthet, oder *ex abrupto* angefangen«.¹⁷ Das Tempo, in dem Morgana auf die Bühne eilt, um vor der Gefahr zu warnen, fordert hier unbedingt einen Anfang *ex abrupto* mit einem Sextakkord.

Der Weg vom Anfangsakkord bis zur Kadenz (»cangiarti«) lässt sich am einfachsten durch Improvisation finden: Die Studierenden deklamieren den Satz zunächst und beobachten, wo die Stimme aufwärts und wo sie abwärts geht, welche Wörter besondere Betonung erhalten und wo Atempausen nötig sind, bevor sie denselben Duktus singend zu dem am Klavier angeschlagenen Akkord imitieren. Beim Improvisieren über dem Dur-Sextakkord stellt sich fast automatisch nach einiger Zeit die verminderte Quinte ein, die zur Auflösung zwingt. Um den Akkordwechsel hinauszuzögern, kann der Akkord umgekehrt werden, typischerweise zu einem Sekundakkord. Die richtige Auflösung können Studierende sowohl durch ihr theoretisches Wissen als auch durch Ausprobieren am Klavier finden.

Auf diese Art und Weise kann z. B. der folgende Generalbass-Entwurf entstehen:

¹⁶ Ebd., 285.

¹⁷ Riepel, *Sylbenmass*, 15.

Das Rezitativ als Stilübung im Tonsatzunterricht

MORGANA

Fug-gi, cor mio, ti a-fret-ta! Al ge-lo-so Rug-gie-ro con-ces-se al fin l'im-na-mo-ra-ta ma-ga in bel-va di can-giar-ti.

6 6 4[#] 2 6 6 # 6

Abbildung 5: Generalbass-Entwurf zu *Alcina*.

In diesem Beispiel wurde entschieden, dass das Ausrufungszeichen bei »affretta« wegen der Eile, in der Morgana spricht, nur eine Pause und keinen Akkordwechsel erhält. Die Kadenz wird »abgebrochen«, d. h. in den Sextakkord geführt, um eine schnellere Fortsetzung zu ermöglichen. Durch die Verdurung der Tonika erhält der Einsatz Bradamantes eine neue und überraschende Farbe.

Die drei Satzteile der folgenden Rede Bradamantes bilden eine Klimax, hervorgehoben durch die Anapher »che«. Diese rhetorische Figur lässt sich musikalisch hervorragend in eine steigende Sequenz übersetzen. Um auf der anschließenden Frage »È forse il mio?« einen phrygischen Halbschluss anbringen zu können, muss bei »volto« entweder ein Durdreiklang erreicht sein, bei dem die Quinte zur Sexte fortschreiten kann, oder ein Molldreiklang, der sich zum Sextakkord umkehren lässt. Die folgende Lösung wäre möglich:

BRADAMANTE

Va, lo ri-tro-va, e di-gli che Al-ci-na non de-si-o, che a-mar-la non sa-prei, che ar-do per al-tro vol-to.

6 6 # 7

MORGANA

È for-se il mi-o?

6 #

Abbildung 6: Generalbass-Entwurf zu *Alcina* (Fortsetzung).

Der mühsamste Teil der Aufgabe besteht in der Ausarbeitung der Rezitativstimme. In den Quellen des 18. Jahrhunderts sind ausführliche Theorien darüber zu finden, welche Intervallschritte sich für welchen

Nora Brandenburg

Affekt eignen, wo die Stimme aufwärts und wo abwärts gehen soll und wie die Versfüße auf lange und kurze, betonte und unbetonte Noten verteilt werden. Die Auseinandersetzung mit solchen Regeln lässt sich aber ebenso gut durch das eigene Sprachgefühl und die musikalische Intuition ersetzen

Trotzdem ist die Notation der eigenen Hörvorstellung für viele Studierende eine große Herausforderung. Es empfiehlt sich, mit der Notation der Tonhöhen zu beginnen, wobei der Generalbasssatz eine gute Orientierung bietet. Anschließend sollte man die betonten Silben markieren und versuchen, den Text zu einem Viertelmetrum zu sprechen. Diese unbequeme Übung hat zwar wenig mit dem musikalischen Vortrag zu tun, ist aber unerlässlich für die Notationskonvention: Es muss darauf geachtet werden, dass der Generalbass nur in halben Noten wechselt und dass die Durchgangsnoten der Rezitativstimme nur auf unbetonte Achtelzeiten fallen. Außerdem ist genau darauf zu achten, welche Silben im Italienischen miteinander verschmolzen werden. Die Vorschläge sollten der Einfachheit halber ausnotiert werden. Ein Ergebnis könnte folgendermaßen aussehen:¹⁸

MORGANA

The image shows a musical score for the scene 'MORGANA'. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line in treble clef and a basso continuo line in bass clef. The lyrics are: 'Fug-gi, cor mi-o, ti af-fret-ta! Al ge-lo-so Rug-gie-ro con-ces-se al fin'. The basso continuo line has figured bass notation: '6' and '6 4 2'. The second system also has a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: 'l'im-na-mo-ra-ta ma-ga in bel-va di-can-giar-ti'. The basso continuo line has figured bass notation: '6 6 4 6'.

Abbildung 7: *Alcina*, Ausarbeitung der Rezitativstimme.

Das aufwändige Ausnotieren der Rezitativstimme kann unter Umständen auch entfallen. Solange die Studierenden die Rezitativstimme

¹⁸ In dieser stiltypischen Kadenz entsteht durch den Vorschlag der Rezitativstimme über dem Bass eine Quintparallele.

Das Rezitativ als Stilübung im Tonsatzunterricht

dazu improvisieren können, stellt der Generalbasssatz ein musikalisch ebenso gutes Ergebnis dar.

Über den Erwerb von Grundlagenwissen über Generalbassharmonik und Schlussbildungen hinaus gewinnen Studierende in der Auseinandersetzung mit dem Rezitativ auf niedrigstem Niveau kompositorische Erfahrungen, von der formalen Planung bis zur detaillierten Ausarbeitung, in ständigem Abgleich mit dem Gehör und mit dem Ergebnis eines aufführbaren eigenen Stücks.

© 2015 Nora Brandenburg (norabrandenburg@web.de)

Norddeutscher Rundfunk Hamburg

Brandenburg, Nora (2015), »Das Rezitativ als Stilübung im Tonsatzunterricht« [Recitative as a Stylistic Exercise in Composition Lessons], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 137–149. <https://doi.org/10.31751/p.141>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: composition; Georg Friedrich Händel; George Frederic Handel; Methode; methodology; recitative; Rezitativ; Stilkopie; Syntax; syntax; theory; Tonsatz

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015