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: 28 (2004)

Heft: [1]

Artikel: Graun, Telemann und die Rezeption des französischen Rezitativs

Autor: Calella, Michele

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868940

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: 12.07.2025

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

GRAUN, TELEMANN UND DIE REZEPTION DES FRANZÖSISCHEN REZITATIVS

von Michele Calella

Der Briefwechsel zwischen Carl Heinrich Graun und Georg Philipp Telemann, heute in der Staatsbibliothek Tartu (Estland) aufbewahrt, hat seit seiner ersten, jedoch unvollständigen Veröffentlichung im Jahre 1907 immer wieder die Aufmerksamkeit der Musikhistoriker auf sich gezogen.[1] Dies gilt besonders für jene vier Briefe – drei von Graun, einer von Telemann –, in denen sich beide Komponisten in den Jahren 1751 und 1752 mit gegensätzlichen Meinungen u. a. zum Rezitativ Rameaus äußern. Das Interessante dieses leider lückenhaften Briefwechsels – mindestens zwei Briefe Telemanns fehlen – besteht prinzipiell darin, dass sich beide Briefpartner nicht darauf beschränken, allgemeine Urteile über die verschiedenen nationalen Stile zu fällen, sondern konkret anhand von Notenbeispielen argumentieren.

Der Verlauf dieser Auseinandersetzung kann chronologisch wie folgt zusammengefasst werden: Am 1. Mai 1751 antwortet der preußische Hofkapellmeister Graun auf einen heute verschollenen Brief des Hamburger Musikdirektors und Kantors Telemann und versichert ihm, dass er generell keine negative Meinung über die französische Musik habe. Er fände lediglich das französische Rezitativ nicht natürlich, und deswegen habe er geschrieben, dass er

> noch kein vernüfftiges gesehen hätte, weil selbige nebst ihrem zur Unzeit angebrachten *Ariös*en Gesange auch gar zu sehr und öffters wieder die *Musicalische Rhetoric* gesetzt wären: Die *Opern* von *Rameau* sind Beweises genug.[2]

Telemann fordert in einem ebenfalls verschollenen Brief Beweise und Graun sendet ihm am 9. November 1751 einen langen Kommentar zu sechs Stellen aus Rameaus Oper *Castor et Pollux*, wobei er für zwei von ihnen seiner Auffassung nach „korrekte" Alternativen liefert.[3] Punkt für Punkt widerlegt Telemann in seinem glücklicherweise erhaltenen Brief vom 15. Dezember 1751 die Einwände Grauns, wobei er die allgemeine Beliebtheit der französischen Rezitative in Deutschland bekräftigt und ein Rezitativ in der französischen Art aus einer seiner Passionen beilegt.[4] In dem letzen erhaltenen Brief dieses Streits vom 14. Januar 1752 schlägt Graun vor

[1] Georg Philipp Telemann: *Der Tag des Gerichts – Ino*, hg. von Max Schneider, Leipzig 1907 (=Denkmäler Deutscher Tonkunst 28), LXV–LXXII; vollständig veröffentlicht ist der bisher bekannten Briefwechsel in: Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbaren Briefe von und an Telemann*, hg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, 264–306.

[2] Brief von Graun an Telemann, 1. Mai 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 274.

[3] Brief von Graun an Telemann, 9. November 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 276.

[4] Brief von Telemann an Graun, 15. Dezember 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 280–283.

> die völlige *Decision* unseres *Recit*: Streits aus[zu]setzen, biß wir beyde Nachricht bekommen, ob vielleicht in der Türckey eine beßere *Recita*tif Art gebraucht wird, als die Französche und *Italieni*sche.[5]

Dabei lehnt Graun jedoch Telemanns Verteidigung des französischen Rezitativs kategorisch ab und die Diskussion findet damit – soweit sich das aus den erhaltenen Briefen ersehen lässt – ihr Ende.

Seit der 1941 veröffentlichten Monographie *Les jugements allemands sur la musique francaise au 18eme siècle* von J. Gaudefroy-Demombynes,[6] einer Studie, die an einer ausgeprägten Germanophobie krankt, etliche Fehler enthält und in der Graun ständig „Ungerechtigkeit" gegenüber der französischen Musik vorgeworfen wird, ist diesem Briefwechsel keine systematische Interpretation gewidmet worden, abgesehen von Wolfgang Hirschmanns erkenntnisreichen Kommentaren zur Praxis des französischen Rezitativs bei Telemann.[7] Die Schwierigkeiten, die diese Texte dem Forscher bereiten, sind nicht gering, da die oft zerstreut wirkenden Bemerkungen beider Autoren auf den ersten Blick den Eindruck der ästhetischen Willkür erwecken könnten. Man ist schnell geneigt, bestimmte Urteile als Spiegel eines persönlichen Geschmacks zu sehen, der keines weiteren Kommentars bedürfe, aber hinter ästhetischen Bewertungen wie etwa „natürlich", „trocken", „prächtig", „ermüdend" verbirgt sich meist eine Musikauffassung, die an konkreten kompositorischen Details bestätigt oder erprobt wird. Die Argumente beider Komponisten sind im Grunde genommen alles anders als diffus – selbst wenn man ihnen (besonders Graun) nicht durchweg eine profunde Kenntnis der französischen Musik zuschreiben kann. Aber die direkte Beschreibung und Beurteilung der dort genannten musikalischen Phänomene macht diesen Briefwechsel zu einem der bedeutendsten Dokumente die deutschsprachige Musikästhetik des 18. Jahrhunderts betreffend, zumal hier auch die Problematik der Rezeption französischer Vokalmusik in Deutschland sichtbar wird.

Um die verschiedenen, teilweise auf komplizierte Weise miteinander verbundenen Stränge der Diskussion besser beschreiben zu können, soll diese Debatte in drei Punkten erläutert werden:

1. Komposition
2. Aufführungspraxis
3. Musikalische Rhetorik

[5] Brief von Graun an Telemann, 14. Januar 1752, in: Telemann, *Briefwechsel*, 288.

[6] Jean Gaudefroy-Demombynes, *Les jugements allemands sur la musique française au XVIII siècle*, Paris 1941, 79ff.

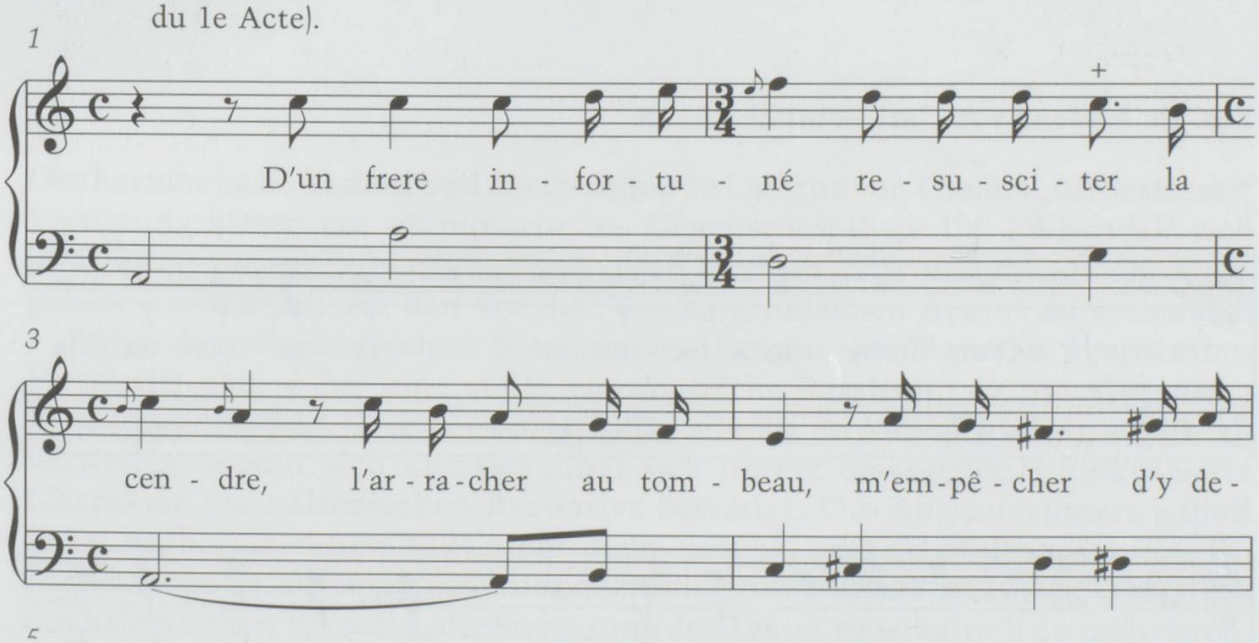
[7] Wolfgang Hirschmann, „Französische Elemente in Telemanns Passionsrezitativ", in: *Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18. Jahrhundert*, hg. von Friedhelm Brusniak und Annemarie Clostermann, Köln 1996 (=Arolser Beiträge zur Musikforschung 4) 149–168.

Komposition

Grauns Annahme, dass das französische Rezitativ sich vom italienischen durch „arienmäßige" Stellen unterscheide, war im deutschsprachigen Musikschrifttum eine weit verbreitete Auffassung.[8] Wie sich dieser Unterschied im kompositorischen Detail konkretisierte, wurde meist lediglich mit einem Hinweis auf den Aspekt des Rhythmus – besonders des Taktwechsels – angedeutet. Die eigene Version, die Graun gleichsam als „Verbesserung" eines Rezitativs Rameaus anfertigte, spricht aber für sich.[9] Diese sozusagen „in Tönen ausgedrückte Meinung" bietet die Möglichkeit einer vergleichenden Analyse, die die satztechnischen Voraussetzungen des französischen Rezitativs aus einer italienisierten deutschen Perspektive am besten veranschaulichen kann.

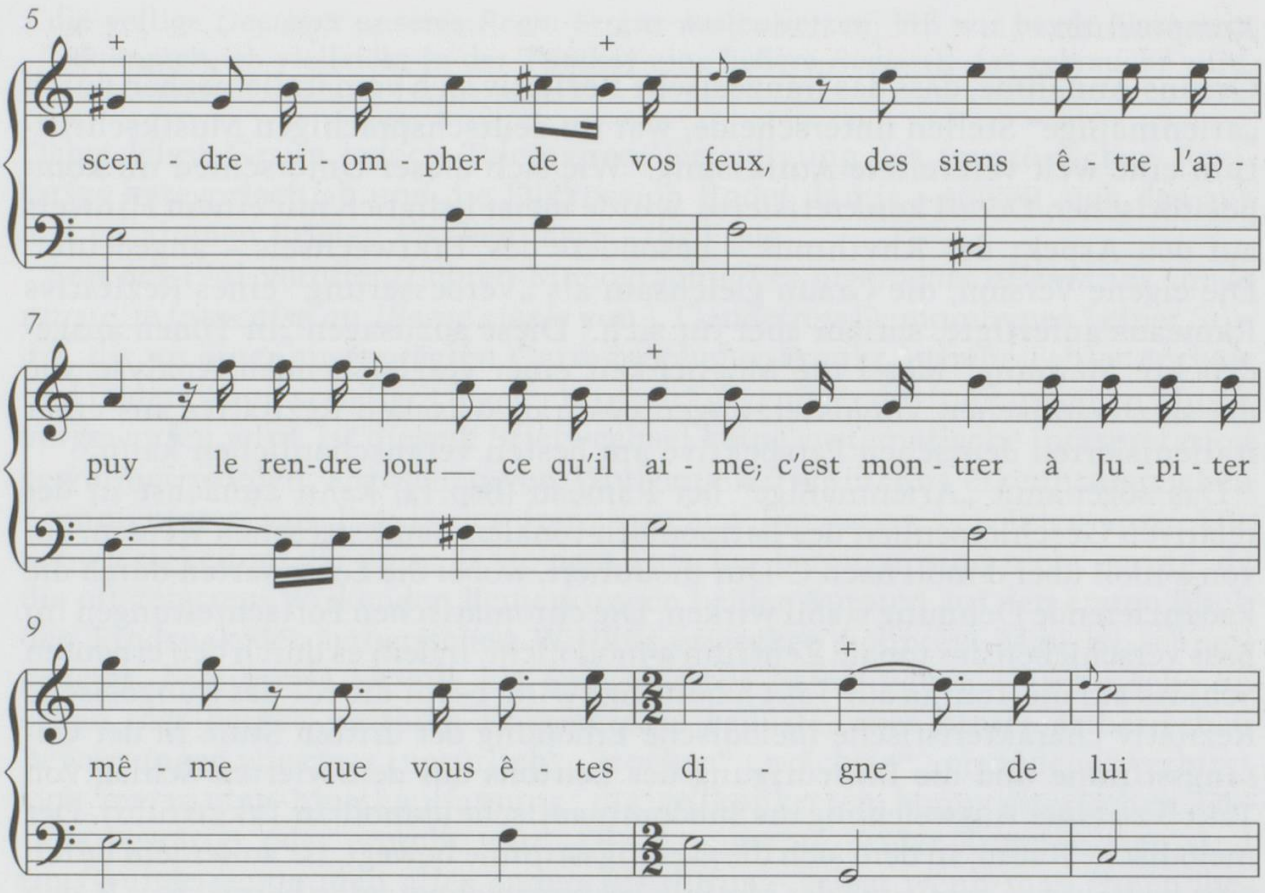
Das sogenannt „Arienmäßige" bei Rameau (Bsp. 1a) kann zunächst in der relativen Geschlossenheit des harmonisch-tonalen Raums gesehen werden, der von a-moll über d-moll nach C-Dur moduliert, wobei die Ecktonarten durch die kadenzierende Dehnung stabil wirken. Die chromatischen Fortschreitungen im Bass verschieben das tonale Zentrum a-moll nicht, indem es durch den erneuten Schluss auf die Tonika auf Takt 5 bestätigt wird, bevor die für das französische Rezitativ charakteristische melodische Erhöhung der dritten Stufe in der Gesangsstimme und die Erniedrigung des Leittons auf dem vierten Schlag von Takt 5 zu einer Ausweichung ins Subdominantische (d-moll) in Takt 6 führt. Der melodische Raum, in dem sich die Gesangsstimme bewegt, ist außerdem durch eine vielfältige Gestaltung der Motivik gekennzeichnet: man betrachte z. B. den melodischen Kontrast zwischen ab- und aufsteigender Stimmführung.

Bsp. 1 a: Jean-Philippe Rameau, *Castor et Pollux*, Récitatif „D'un frère infortuné" (Fin du 1e Acte).

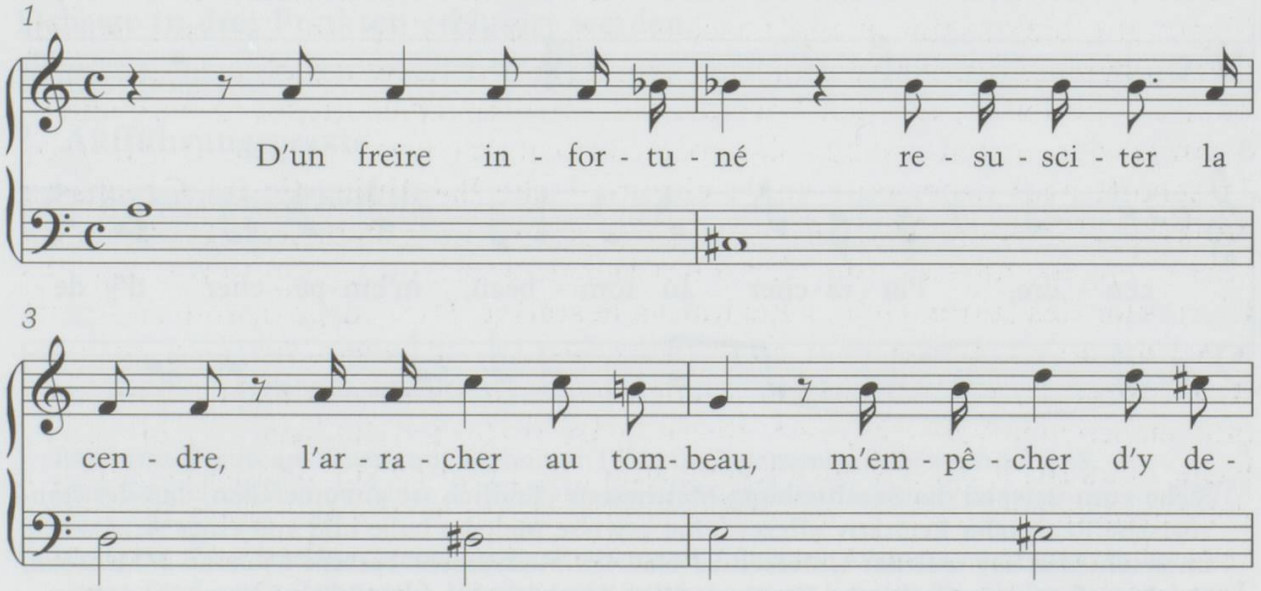


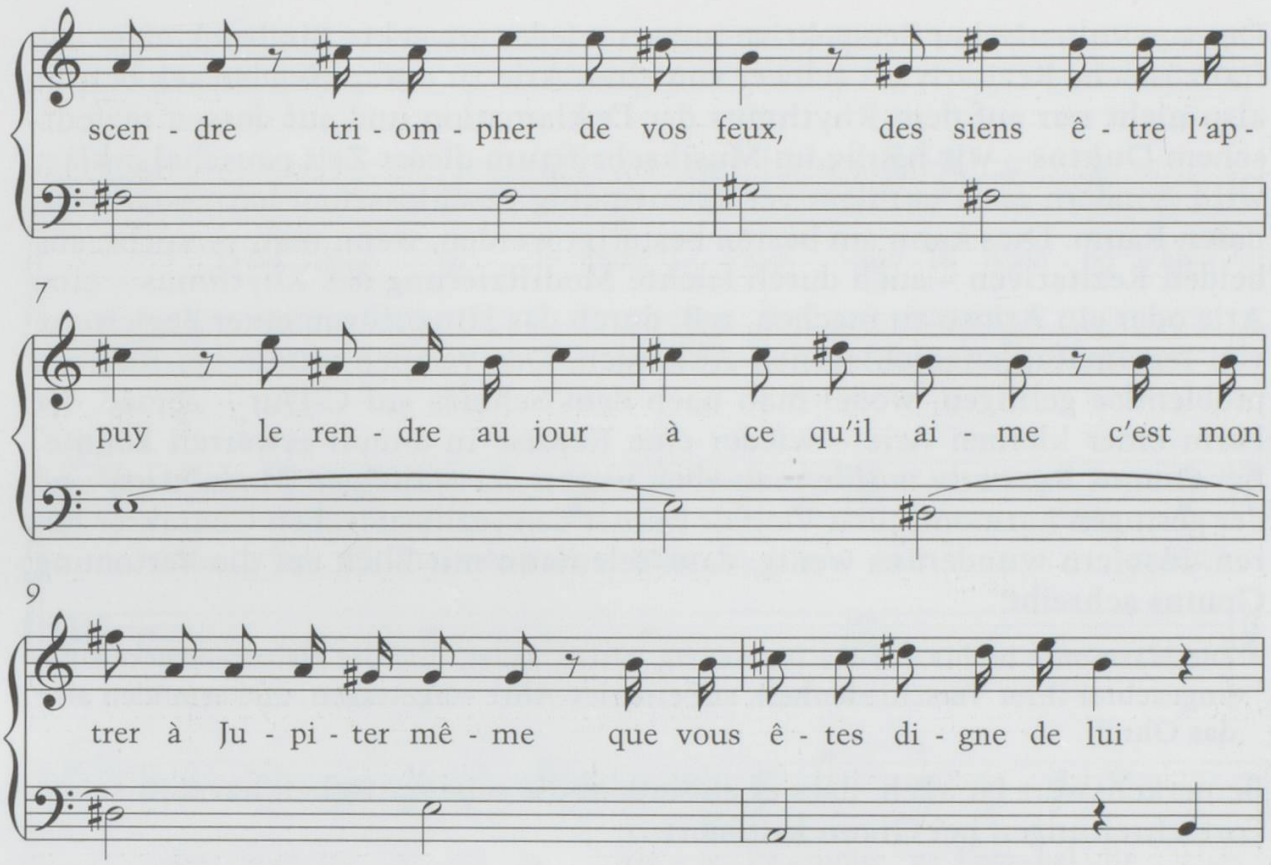
[8] Siehe zum Beispiel die Beschreibung Matthesons „Endlich ist anzumercken, daß der französische Recit oder Recitativ allezeit eine gewisse Melodie habe und von einer Aria wenig unterschieden sey welcher Unterschied bloß im Mouvement besteht". Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Nachdruck Laaber 2002, 228.

[9] Ein Faksimile von Grauns Notenbeispielen ist in Telemann, *Briefwechsel*, 286–288, zu finden.



Bsp. 1b: Fassung von Carl Heinrich Graun.





Der harmonische Verlauf und der melodische Duktus von Grauns „verbesserter" Vertonung bieten ein exemplarisches Gegenstück (Bsp. 1b). Es handelt sich zwar nicht um ein typisch italienisches Opernrezitativ Grauns, da der Komponist – vielleicht, um den Vorwurf der harmonischen Armut zu vermeiden – einige der chromatischen Bassfortschreitungen von Rameau übernimmt. Er schafft aber dabei eine steile chromatische Basslinie, die im Gegensatz zum französischen Original keine Ruhe erlaubt, in einem tonalen Raum zu verweilen, womit sich hier der tonal sich immer bewegende, unfokussierte Charakter des italienischen Rezitativs bestätigt: Die Ausgangstonart a-moll kehrt nach dem ersten Takt nicht mehr zurück, und die Halbtonschritte im Bass führen zu weiteren Modulationen bis zum Schluss in E-Dur. Trotz des offensichtlichen Versuchs, die Steigerung des Textes musikalisch zu realisieren, basiert Grauns Rezitativ vorwiegend auf einer Reihung von Schlüssen auf sich verschiebenden Toniken, wobei der Eindruck des bewusst spröden Sprechgesangs bereits am Anfang besteht und durch die fast mechanisch wirkende Transposition der verminderten Septime zwischen Bass und Gesangsstimme bis Takt 6 bestätigt wird.

Der aus italienischer Perspektive immer wieder erweckte Eindruck, dass das französische Rezitativ oft schwer von einer Arie zu unterscheiden sei, beruht also nicht nur auf dem Rhythmus der Deklamation und auf dessen melodischem Duktus – wie häufig im Musikschrifttum dieser Zeit pauschal erklärt wird, sondern auch auf dem verhältnismäßig geschlossenen harmonisch-tonalen Raum. Dies kann am besten bestätigt werden, wenn man versucht, aus beiden Rezitativen – auch durch leichte Modifizierung des Rhythmus – eine Arie oder ein Arioso zu machen, z. B. durch das Hinzufügen einer Begleitung von regelmäßig angeschlagenen Akkorden. Der Versuch würde bei Rameau problemlos gelingen, wobei man nach dem Schluss auf C-Dur – gemäß der Form einer kleinen Arie – wieder eine Reprise in a-moll erwarten könnte. Bei Grauns Rezitativ würde man eben wegen der ständigen Modulation und der geringen harmonischen Vielfalt immer den rezitativischen Charakter hören. Insofern wundert es wenig, dass Telemann mit Blick auf die Vertonung Grauns schreibt:

> Die Harmonie ist bis zur Hälfte traurig, bitter, sauer, und die Neben=objecte sind, ungeachtet ihrer Verschiedenheit, auf einerley Ahrt vorgetragen, und ermüden also das Ohr.[10]

Bemerkenswert ist auch, dass er außerdem die schematischen harmonischen Fortschreitungen bei Graun kritisiert:

> Ich weiß wohl, daß es sonst ein Schlentrian ist, bey solchen Vorträge, wo der Poet seine Paragraphen nach und nach in mehreres Feuer setzet, auch die Music stufenweise zu erhöhen, doch eben nicht auf eine gleichförmige Ahrt, welche mit aller ihrer Ordnung trucken ist und bleibt.[11]

Mit diesem Vorwurf der Trockenheit vertritt Telemann – bewusst oder unbewusst – eine Meinung, die in der französischen Operndiskussion in Bezug auf das italienische Rezitativ sehr verbreitet war.[12]

Ein weiteres wichtiges Element in der Debatte, das hier bewusst von der Frage der Harmonie und Diastematik getrennt wurde, ist der Rhythmus der Versdeklamation. Grauns Meinung, dass nichts „verlohren würde, wenn der egale Tact durchhaus behalten würde", wird in seiner oben erläuterten Neuvertonung in die Praxis umgesetzt, indem sie gemäß der Tradition des italienischen Rezitativs lediglich auf die Taktangabe 4/4 reduziert wird. Eine zweite „alternative" Vertonung eines Rezitativs Rameaus exemplifiziert diese Frage in aller Deutlichkeit.

[10] Brief von Telemann an Graun, 15. Dezember 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 281.

[11] Ebd.

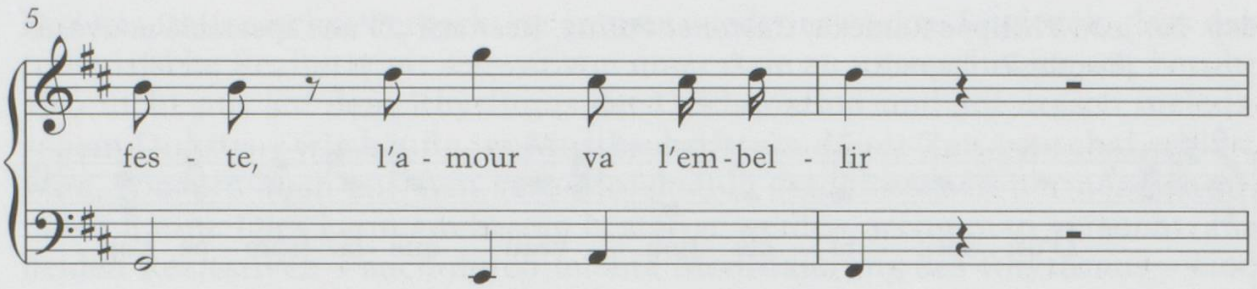
[12] Nicht zufällig fanden noch in den frühen 1770er Jahren die Verteidiger der traditionellen Tragédie lyrique in den Rezitativen Glucks *sécheresse* und *monotonie*. Siehe *Lettre à la Marquise de *** dans se terres près de Mantes sur l'opéra d'Iphigénie*, Genf 1774, 10–12. Faksimile in: *La querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, hg. von François Lesure, Genf 1984.

Bsp. 2a: Jean-Philippe Rameau, *Castor et Pollux*, Récitatif „D'une spectacle nouveau" (Fin du Prologue).

1
D'un spec - ta - cle nou - veau que la trom - pe s'ap -
3
pres - te? Mi - ner - va à l'a - mour va s'u - nir les
5
arts vont pré - pa - rer la fes - te l'a - mour va l'em - bel - lir
9 7 7

Bsp. 2b: Die Fassung von Carl Heinrich Graun.

1
D'un spec - ta - cle nou - veau que la trom - pe s'ap - pres - te. Mi -
3
ner - ve à l'a - mour va s'u - nir les arts vont pré - pa - rer la



Hier handelt es sich nicht um eine Neuvertonung, sondern um eine Umgestaltung des Rhythmus im Sinne eines einheitlichen Taktes. In einer Anmerkung schreibt Graun außerdem:

> Denn die Veränderung der *Tact*Arten macht ohne Ursache dem Sänger und *Accompagnateurs* Schwierigkeiten, ist also nicht natürlich. Und halte ich es vor eine Haupt Regel: Man muß ohne erhebliche Ursachen keine unnatürlichen Schwierigkeiten machen.[13]

Hinter Grauns Meinung steckt nicht nur eine geringe Kenntnis der aufführungspraktischen Voraussetzungen des französischen Rezitativs – ein Aspekt, der weiter unten kommentiert wird –, sondern auch eine unterschiedliche Einstellung zur Sprachvertonung. Das Verhältnis zwischen französischem Vers und Rezitativ in der Tragédie lyrique ist Gegenstand verschiedener Untersuchungen gewesen[14] und braucht hier nur kurz erwähnt zu werden, um Grauns Perspektive verständlich zu machen. Während sich z. B. der italienische und der spanische Vers sowohl durch die Zahl der Silben als auch durch den Rhythmus definieren, spielt letzterer bei dem französischen Vers eine geringere Rolle.[15] Bei längeren Versen erscheint in der französischen Verslehre neben der Betonung am Versschluss in der Regel eine feste, betonte Zäsur in der Mitte des Verses. Die anderen Betonungsstellen stehen nicht von vornherein fest. Dies hängt damit zusammen, dass die einzelnen Wörter im Französischen nur schwach betont sind: der Wortakzent ist bei der Gruppierung der Worte irrelevant. Diese Wortgruppen, die einige Metrikforscher als „Takte" bezeichnen, werden in der Regel am Schluss betont und schwächen so die einzelnen Wortakzente im Fluss der Deklamation ab. Dies schlägt sich auf die Textvertonung des Sprechgesangs nieder: Im ersten Beispiel Rameaus kann das am deutlichsten in Takt 7 und 8 beobachtet werden, wo die Mehrsilbler „rendre" und „Jupiter" – auf der vorletzten resp. der letzten Silbe betont – ihren eigenen Akzent sozusagen verlieren, da sie nicht am Schluss der Wortgruppen stehen. Der Vortrag lautet „le rendre au *jour*" und „à Jupiter *même*", wobei die Worte vor

[13] Brief von Graun an Telemann, 9. November 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 276–277.

[14] Vgl. Lois Rosow, „French Baroque recitative as an expression of tragic declamation", in: *Early Music* 9 (1983) 468–479; Dominique Müller, „Aspects de la déclamation dans le récitatif de Jean-Baptiste Lully", in: *Forum Musicologicum. Basler Beiträge zur Musikgeschichte* 2, Winterthur 1980, 231–251.

[15] Siehe dazu Theodor Elwert, *Französische Metrik*, Ismaning 1961, 30–31.

dem Versende beliebig nuanciert ausgesprochen werden. In einem metrischen System wie dem italienischen dagegen würden Worte (und manchmal auch die Einsilbler) ihre Akzente behalten. Dies gibt den Dichtern die Gelegenheit, die Verse nach regelmäßigen rhythmischen Mustern zu organisieren, was im französischen Vers nicht möglich ist. Der schwach akzentuierende Charakter des französischen Verses erklärt, warum Zäsur und Versschluss sowohl metrisch als musikalisch wichtig sind. Ohne Reime klingt französiche Dichtung wie Prosa, und dies meint wahrscheinlich auch Graun, wenn er schreibt, dass „die frantzösichen *Commedianten* [...] ihre *Poesie* so *recitiren* als wenn es *Prosa* wäre, und die Anzahl der *Sylben* nicht so genau in Acht nehmen."[16] Es war wohl diese, von vielen Beteiligten als Problem empfundene Diskrepanz zur italienischen Sprache, die im Laufe des 18. Jahrhunderts einige Literaten veranlasste, die Struktur des französischen Verses mit der Intention zu reformieren, seine „Musikalität" zu verbessern.[17]

Das französische Rezitativ der Tragédie lyrique behielt bis ca. 1770 trotz Entwicklungen und individueller Gestaltungen eine konsistente Struktur: Das Ende der Zäsur sowie der Versschluss – also die festen Betonungen des Verses – fielen in der Regel mit dem Beginn eines Taktes zusammen. Rameaus erstes Beispiel zeigt paradigmatisch dieses Verfahren, was dem ausgeprägt endbetonten Charakter der Sprache gerecht wird: der Vers wird im Blick auf das betonte Ende des Versteils vertont – daher das stark auftaktige, rhythmisch unregelmäßige Profil der Melodik und die Notwendigkeit des häufigen Taktwechsels.

Graun dagegen eliminiert bei der Neuvertonung des ersten Rezitativs (Bsp. 1b) beide Taktwechsel, was ihn u. a. zur Hinzufügung einer Pause nach „infortuné" (Takt 2) und zum Verzicht auf die Dehnung auf „cendre" (Takt 3) zwingt. Dass er in der Tradition der französischen Vokalmusik nicht so bewandert war, kann daran gesehen werden, dass er beim Achtsilbler „le rendre au jour à ce qu'il aime" die Betonung von „jour" am Ende von Takt 7 plaziert, die Präposition „à" am Beginn von Takt 8 betont und den Versschluss „aime" auf den dritten Schlag des Taktes bringt. Dasselbe gilt für den Versschluss des folgenden Achtsilblers auf der dritten Zeit von Takt 9. Noch deutlicher sieht man dies an den Beispielen 2a und 2b: während Rameau die Versschlüsse der Sechs- und Achtsilbler pünktlich zu Taktbeginn markiert, erfolgt bei Graun eine Verschiebung des Versschlusses „s'appreste" auf den dritten Schlag von Takt 2, während auf Takt 4 „préparer" aus Platzgründen rasch in vier Sech-

[16] Brief von Graun an Telemann vom 14. Januar 1752, in: Telemann, *Briefwechsel*, 291.

[17] Vgl. etwa Nicolas-Etienne Framery, *Avis aux poètes lyriques, ou de la nécessité du rhythme et de la césure dans les hymnes ou odes destinés à la musique*, Paris an IV [1796]. Aus eben diesem Grunde warf Claude Debussy in seiner *Lettre ouverte à Monsieur le Chevalier Gluck*, in der er die Opern Rameaus verteidigte, dem deutschen Komponisten vor, aus dem Französischen eine „langue d'accentuation" gemacht zu haben, während es sich dabei um eine „langue nuancée" handele. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, hg. von François Lesure, Paris 1987, 101.

zehnteln gesungen wird – was von Telemann prompt kritisiert wird. Grauns lockerer Umgang mit dem französischen Vers erklärt sich wahrscheinlich zum einen aus seiner mangelnden Erfahrung mit der Vertonung dieser Sprache, zum anderen aus seiner Vertrautheit mit dem italienischen Rezitativ, bei dem die Zäsur und der Versschluss nicht unbedingt an so exponierter Stelle stehen mussten. Außerdem überschätzt Graun – wie viele deutschsprachige Musiker – in seiner Kritik die Rolle des Taktwechsels bei der Aufführung des französischen Rezitativs, was uns zur Frage der Aufführungspraxis führt.

Aufführungspraxis

Im Grunde genommen scheinen deutsche Musiktheoretiker mit zweierlei Maß zu messen, wenn sie über die Taktangaben in den italienischen und französischen Rezitativen sprechen. Dem italienischen Rezitativ wurde in der Regel ein freier, meist durch die Ausführung des Sängers festgelegter Deklamationsduktus zugeschrieben, bei dem die 4/4-Taktangabe eigentlich nur eine Konvention darstellte. Den verschiedenen Taktwechseln beim französischen Rezitativ wurde dagegen häufig eine viel höhere Bedeutung beigemessen: sie wurden größtenteils für seinen „ariosen" Charakter sowie für seine „unnatürlichen Schwierigkeiten" verantwortlich gemacht.[18] Verantwortlich für diese unterschiedliche Wahrnehmung war eine Rezeption der Nationalstile, die ich in Bezug auf das Opernrepertoire als „asymmetrisch" bezeichnen möchte. Italienische Opern wurden zur dieser Zeit in Deutschland meist als reale, lebendige Aufführungen, französischen demgegenüber fast ausschließlich in Form von Drucken rezipiert.[19] In der Tat ist aus vielen Quellen bekannt, dass bei der Ausführung des französischen Rezitativs kein Takt geschlagen wurde, so dass die Deklamation der Sänger nicht so streng abgemessen war, wie die Taktangabe vorschrieb. Der Taktwechsel machte dem Ausführenden keine Schwierigkeit (wie Graun äußert), sondern ging im Fluss einer flexiblen musikalischen Deklamation auf. Dies meint Telemann, wenn er Grauns Kritik des Taktwechsels wie folgt erwidert:

> daß diese in Klangdehnungen, Ariosen, gezogenen Vorhaltungen (die einige Sängerinnen in Paris durch die enharmonischen Grade zu schleppen wissen) und Trillern, jenen ganz entgegen, melodische Schönheiten anzubringen vermeinen, und auch, wegen der daran gewöhnten Zuhörer, dazu verpflichtet sind.[20]

Telemann erwähnt „Sänger" und „Zuhörer", indem er sich wahrscheinlich auf seine Pariser Erfahrungen von 1737–1738 bezieht, und führt die lebendige Praxis

[18] Vgl. das genannte Graun-Zitat.

[19] Zur deutschen Rameau-Rezeption vgl. Herbert Schneider, „Die deutsch-französische Musikbeziehungen im Zeitalter Rameaus und die Aufführung seines Castor und Pollux in Kassel (1771)", in: *Französische Einflüsse*, op. cit., 39–59.

[20] Brief von Telemann an Graun, 15. Dezember 1751, in Telemann, *Briefwechsel*, 280.

als Argument an. Darüber hinaus schneidet er eine Frage an, die Graun nicht explizit erwähnt – wahrscheinlich weil sie nicht nur das Rezitativ betrifft –, zu der dieser aber implizit in seinen „alternativen" Vertonungen Stellung genommen hatte, nämlich die Verzierungen (agréments). Besonders im ersten Beispiel fällt auf, dass die *coulés*, *ports de voix* und *tremblements* des Rezitativs Rameaus bei Graun völlig verschwunden sind, da das italienische Rezitativ höchstens ungeschriebene Appoggiaturen bei den Kadenzen verwendete.[21] In der Tat war die Praxis der französischen Verzierung in Deutschland zwar im Bereich der Tastenmusik wohlbekannt und praktiziert – wobei auch hier gezweifelt werden kann, ob es sich um einen authentischen französischen Stil handelte, aber im Bereich der Vokalmusik war sie gar nicht verbreitet, nicht zuletzt wegen der Dominanz italienischer Sänger.[22]

Herbert Schneider vertritt die These, dass die nicht erfolgte Rezeption der Tragédie lyrique in Deutschland seit den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts mit der Schwierigkeit zusammenhing, die deutsche Sprache auf die französischen Rezitative zu übertragen.[23] Das Problem liegt möglicherweise anderswo, denn man hätte die Texte mit geringeren Schwierigkeiten auch ins Italienische übertragen können. Man kann sich aber die Frage stellen, welche Sänger in Deutschland (aber auch in Italien oder England) imstande gewesen wären, französische Rezitative samt deren Agréments zu singen. Der Dresdner *Zoroastro* von 1752 (dessen Übersetzung ins Italienische von Giacomo Casanova angefertigt wurde) ist symptomatisch für die problematische Rezeption der Tragédie lyrique in einer von der Opera seria dominierten Theaterkultur.[24] Auf dem Libretto steht: „La Sinfonia e il Primo Coro sono di Monsieur Rameau" und „La musica è del Signor Adam, Musico di Camera di S. M. e Compositore della musica dei balli", aber die Besetzung (alles Mitglieder der *Compagnia de comici italiani*) sowie die Versstruktur der Übersetzung legen die Vermutung nahe, dass es sich dabei um eine Aufführung als Sprechdrama mit Tänzen und eventuell Chören handelte. Wer hätte sonst Rameaus Musik in Dresden singen können?

Es wundert deswegen nicht, dass Graun nur aufgrund der Partitur behauptet, dass das französische Rezitativ „dem Hunde Geheule etwas nahe" komme, während er im Fall der italienischen Oper die Rezitativaufführung der bekannten Sänger Felice Salimbeni und Giovanna Astrua zitiert, die „*Accente*

[21] Siehe dazu Edward O. D. Downes „‚Secco' recitative in early Classical Opera seria (1720–80)", in: *JAMS* 14 (1961) 50–69.

[22] Dies wird besonders daran deutlich, dass in deutschsprachigen Schriften die französischen Verzierungen meist mit Berufung auf ältere Theoretiker (J. J. Rousseau, S. de Brossard) erwähnt werden, während man sich bei den italienischen auf die lebendige Praxis der Sänger beruft.

[23] Schneider, op. cit., 44.

[24] Zum Hintergrund dieser Oper vgl. Klaus Pietschmann, „Von Zoroastro zu Osiride. Freimaurerische Einflüsse auf die Spielplangestaltung der Dresdner Oper vor 1800", in: *Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik* 2002, hg. von Peter Wollny, Schneverdingen 2004, 164–179.

anbringen [...], welche leichter zu hören als zu schreiben" sind.[25] Die französische Oper wird bei Graun also als schriftlich vorliegendes Werk beurteilt, die italienische dagegen als Aufführung, als musikalisches Ereignis.[26]

Musikalische Rhetorik

Die musikalische Rhetorik ist insofern ein wichtiger Punkt der Diskussion zwischen Graun und Telemann, als Graun das französische Rezitativ an mehreren Stellen ausdrücklich verurteilt, weil es die Rhetorik vernachlässige. Man kann sich dabei die Frage stellen, was „musikalische Rhetorik" für Graun bedeutet. Dies kann am besten auf der Basis der Position Telemanns festgestellt werden. Telemann erwidert Grauns Kritik mit der Feststellung, dass die meisten Rameau-Exempla „von einer nicht geringen Einsicht in die Redner=Kunst" zeugten. Dabei bietet er eine minuziöse Beschreibung der Texvertonung von Bsp. 1. Telemann stellt bei diesem Rezitativ einen allgemein herrschenden Affekt fest, den er als „heroisch" bezeichnet und der nach seiner Auffassung durch die Vertonung der Worte „digne de Jupiter même" signalisiert wird. Aber, wie er weiter schreibt, „diesen Affect hat der Componist nicht allein erreichet, sondern auch die Nebenobjecte im Vorbeygehen berühret." Rameau habe also nicht nur einen gesamten Affekt, sondern auch textliche Details musikalisch verdeutlicht: „Infortuné" ist für ihn „zärtlich" ausgedrückt; die Auferstehung von „resusciter" durch ein rollenden Triller realisiert, „l'arracher au tombeau" sei „prächtig", „m'empecher" eine „Aufhaltung" – eine Punktierung, „triompher" sei „trotzig", „appuy" sei ein männlicher Schluss, „à ce qu'il aime" wieder „zärtlich", „même" „erhaben", „digne" durch eine Dehnung vertont.[27]

Durch die Idee einer musikalischen Widergabe einzelner Worte vertritt Telemann eine musikalische Rhetorik, die in der deutschen Tradition der „musica poetica" steht. Dazu hatte er sich im Vorwort zu seinem Kantatenjahrgang von 1731/32 bekannt.[28] Es ist deswegen kein Wunder, dass er Grauns Vertonung kritisiert, nicht nur aufgrund der Harmonie, sondern auch, weil „die Neben=Objekte, ungeachtet ihrer Verschiedenheit, auf einerley Ahrt vorgetragen, und ermüden also das Ohr."[29] Grauns Skepsis gegenüber einer so aufgefassten

[25] Brief von Graun an Telemann, 9. November 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 277.

[26] Eine Diskussion über das Spannungsverhältnis zwischen Text und Aufführung in der Rezeption der Gattung Oper findet sich bei Klaus Pietschmann, „Zwischen Struktur und Theatralität. Ansätze zum Verstehen der Gattung Oper", in: *Musik und Verstehen*, Kgr.-Ber. Köln 2003, hg. von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck, Laaber (im Druck), wo auch der Briefwechsel zwischen Graun und Telemann kommentiert wird.

[27] Brief von Telemann an Graun, 15. Dezember 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 281.

[28] Zur Tradition der musikalischen Rhetorik in der deutschen Musiktheorie und insbes. zur Diskussion über „res" und „verba" als Gegenstand musikalischer Nachahmung vgl. Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, zweiter Teil: von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (=Geschichte der Musiktheorie Bd. 8/11) 328–342.

[29] Ebd.

Konzeption der musikalischen Rhetorik lässt sich aus seiner Erwiderung ersehen: die Musik von „infortuné" könnte genau so gut zum Ausdruck „bien heureux" passen, die von „l'arracher au tombeau" zu „mettre dans le tombeau"; das „zärtliche" von „a ce qu'il aime" würde auch zu „a ce qu'il hait" passen, usw. Graun verweist auf den nicht eindeutig semantischen Charakter von musikalischen Details und als Reaktion gegen die Bezeichnung „Italiener", die Telemann ihm in Bezug auf seinen Stil verpasst hatte, schreibt er:

> Ich als ein teutzscher, wie *Sie*, suche das Vornehmste in der gantzen Rede zu *exprimi*ren, [...] die eintzeln Wort *expressiones* aber, wenn sie nicht natürl. fallen, gantz und gar verlaße, um nicht ins lächerliche zu fallen.[30]

Hier wird eine stilistische Dichotomie deutlich, die Quantz – der nicht zufällig auch ein „Berliner" war – im Sinne einer alten und neuen deutschen Schule interpretierte: die Deutschen der älteren Generation suchten:

> in ihrer Singmusik [...] mehr die bloßen Wörter, als den Sinn derselben, oder den damit verknüpfeten Affect, auszudrücken. Viele glaubeten dieserwegen schon eine Gnüge geleistet zu haben, wenn sie z. E. die Worte: Himmel und Hölle, durch die äußerste Höhe und Tiefe ausdrücketen: wodurch denn oft viel Lächerliches mit unterzulaufen pflegete.[31]

Mit dem Prinzip einer musikalischen Deklamation als Vertonung einer „ganzen Rede" – frei von Ariosi, rhythmischen Schwankungen, Verzierungen und Tonmalerei – untermauert Graun jenes Ideal der Natürlichkeit und der Vernunft, das im Berliner Umfeld an Hand des Volkslied-Modells auch von dem Operntheoretiker Christian Gottfried Krause (1752) vertreten wurde.[32] Graun betont immer wieder, dass das französische Rezitativ weder natürlich noch vernünftig sei. Die Reaktion Telemanns ist aber insofern interessant, als er gar nicht auf dessen Vernunft und Natürlichkeit pocht, sondern die Problematik des Rezitativs auf einen entscheidenden Punkt bringt. Auf Grauns Behauptung, das italienische Rezitativ sei vernünftiger als das französische, antwortet Telemann: „Sie taugen alle beyde nichts, in sofern wir ihnen eine Aehnlichkeit mit der Sprache beylegen."[33] Laut Telemann ist also sowieso jedes Rezitativ unvernünftig. Insofern signalisiert seine Position eine Problematik im Umgang mit dem Sprechgesang, die um 1750 auch in Frankreich aktuell war und die beispielsweise Rousseau die radikalen Lösung einer Oper mit gesprochenen Dialogen anregen ließ.[34]

[30] Brief von Graun an Telemann, 14. Januar 1752, in: Telemann, *Briefwechsel*, 290

[31] Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, 325.

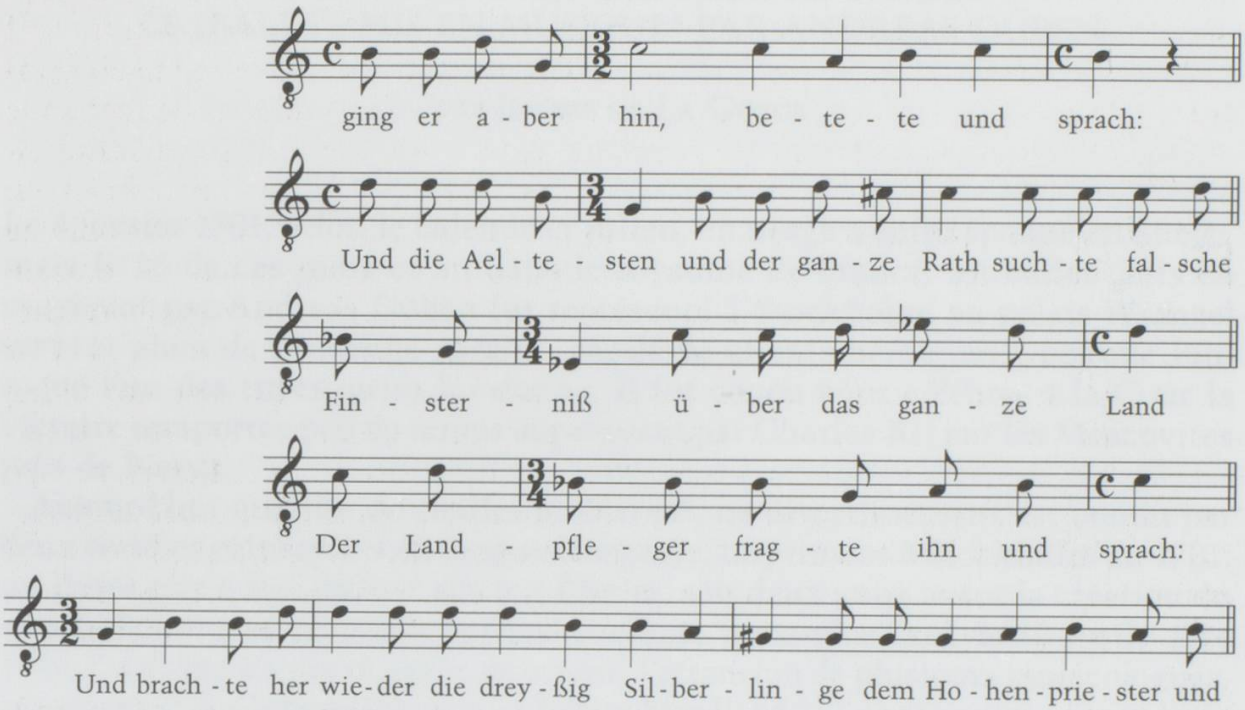
[32] Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752.

[33] Brief von Telemann an Graun vom 15. Dezember 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*,280.

[34] Zur Poetik des französischen Rezitativs vgl. Catherine Kintzler, *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris 1991, 359–394.

Das Paradoxe dieser Debatte bestand darin, dass Telemann in der Regel italienische Rezitative komponierte, selbst wenn er behauptete, sie nach dem „welschen Fuße" zu schreiben, nur um „mit dem Strome zu schwimmen."[35] Gelegentlich fügte er in einigen Vokalwerken rezitativische Stellen nach französischer Art ein – d. h. Arioso-Abschnitte, Taktwechsel oder entsprechende Bassbewegungen –, eine kompositorische Praxis, die bereits Gegenstand einer Untersuchung ist.[36] Die Ausschnitte aus einer noch nicht identifizierten Matthäus-Passion, die er Graun als Beweis beilegt, zeigen aber die Probleme einer solchen Adaption (Beispiel 3). Diese Beispiele bestätigen, dass Telemann die französische Praxis des Sprechgesangs als gelegentlich anwendbare rhetorische Unterstreichung wichtiger Momente der Erzählung verstand. Der endsilbenbetonte Vortrag einiger Worte widersprach dabei aber dem normalen Sprachduktus, und so kann man Graun verstehen, wenn er vor dem Hintergrund seiner „sächsischen Aussprache"[37] beispielsweise mit der Betonung von „Aeltesten" nicht einverstanden war (und dasselbe könnte man bei „Finsterniß" sagen). Die Hervorhebung dieser Silben durch Taktwechsel musste in der deutschen Sprache als völlig willkürlich erscheinen, umso mehr, als es sich bei den Passionsrezitativen um Prosa handelt und damit keinerlei metrischer Zwänge bestehen.

In der Tat zeigen das Fehlen der französischen *Agréments* sowie das grundsätzliche Beharren auf dem modulierenden harmonischen Verlauf des italienischen Rezitativs bei Telemann deutlich, dass es sich hier eher um ein Experiment als um einen dezidierten Versuch handelte, eine französische Form der Textdeklamation und der Aufführungspraxis nach Deutschland zu verpflanzen. Das vermeintlich Französische war im Grunde nur eine artifizielle Anspielung auf eine Kultur der Vokalmusik, die man in Deutschland um 1750 zwar als eine utopische Alternative zum vorherrschenden italienischen Stil betrachten konnte, die aber ohne die Dimension der lebendigen Aufführung wie eine tote Sprache erlebt wurde. Es ist vielleicht kein Zufall, dass zwei Jahrzehnte später gerade ein Deutscher in Frankreich – Christoph Willibald Gluck – der fast hundertjährigen Tradition des Französischen Rezitativs den Todesstoß versetzen sollte.

[35] Brief von Telemann an Graun vom 15. Dezember 1751, in: Telemann, *Briefwechsel*, 283.
[36] Dazu Hirschmann, insb. 153ff.
[37] Brief von Graun an Telemann vom 14. Januar 1752, in: Telemann, *Briefwechsel*, 291.

Bsp. 3: Georg Philipp Telemann, *Matthäus-Passion*, Rezitativ-Ausschnitte.