

Institutionen för Komposition, Dirigering och Musikteori  
Handledare: Mattias Sköld

Johan Larsson

# **Wienklassicismens recitativ**

Uppförandepraxis och praktiskt utförande  
utifrån en dirigents perspektiv

# Innehållsförteckning

Förord.....	3
Avgränsning.....	4
Definition av recitativ.....	4
Recitativets syfte och uppkomst – en historik.....	4
Framförande – teoretisk praxis.....	5
Notationen i 4/4.....	5
Sångsätt.....	5
De noterade tonerna.....	6
Continuospel.....	6
Basinstrument tillsammans med cembalo.....	6
Appoggiatura.....	6
Timing av kadensackord.....	7
Överlämnande i accompagnatorecitativ.....	7
Det praktiska genomförandet.....	8
Förberedelsearbetet.....	8
Gesten.....	9
Tröskeln att ta sig över (Personlig reflektion).....	10
Bakom klaveret.....	10
Det klingande.....	10
Slutsats.....	12
Källor.....	12

## Förord

Recitativet kan ses som operans fula ankunge. Statusen hos en del av de operainbitna, både utövare och publik, är och har länge varit låg. Och visst går det att förstå den styvmoderliga behandlingen att ”recitativet är ett nödvändigt ont, som kommer mellan de fantastiska ariorna och ensemblerna”. Recitativ är svåra att göra rättvisa och får sällan den omsorg om utövandet som de har rätt till. De kan lätt förvandlas till oengagerade transportsträckor där all energi tillåts att tvärt falla, rutinen smyger in och publiken hinner somna innan de väcks upp av nästa stora orkesterinsats.

Men recitativets natur är ju precis tvärtom! Det är i dem det finns plats för lek, spontanitet och intim kommunikation mellan sångare och dike. Utövarens egna möjligheter att påverka är oändliga och det är i recitativet som man har störst förutsättningar att skapa olika föreställningar varje kväll. Här finns nyckeln till att undvika ett rutinmässigt reproducerande i en värld alltför ofta fylld av upprepningar.

Därför har jag blivit en passionerad förespråkare av recitativet. Både som continuospelare och dirigent har jag haft förmånen att reagera på sångares infall och olika tempon, likväl som jag har kunnat upptäcka hur jag kan vara med och påverka vad som händer på scenen genom att ge olika impulser. Inte en kväll har varit som den förra och stimulansen i min kropp har varit hög.

I detta arbete vill jag därför göra anspråk på att göra en teoretisk belysning av de historiska förutsättningarna för att framföra recitativ, samt ge några synpunkter hur de kan framföras på ett levande och spännande sätt. Sedan återstår bara att in till döden förfina detta i praktiken...

Hägersten 22 november 2010

## **Avgränsning**

Detta arbete kommer att ha som främsta syfte att utreda recitativ inom opera. Dock kommer vissa referenser att oundvikligen komma in på recitativ inom andra vokala former. Men huvudfokus ligger på det musikdramatiska recitativet vid teatern.

## **Definition av recitativ**

Enligt The New Grove Dictionary of Music (egen övers.): ”En sätt att skriva för sång, normalt för en ensam röst, som nära följer språkets naturliga rytm och betoningar, utan att nödvändigtvis vara reglerad av ett jämnt tempo eller organiserad i en specifik form.”

## **Recitativets syfte och uppkomst – en historik**

Innan ett sätt att så att säga ”tala” musik uppstod inom konstmusiken, fanns kyrkans liturgiska sång. I flera århundraden innan det som vi idag kallar recitativ började växa fram under 1600-talet, fanns ett sätt att sjunga fram bibelns dramer och passionsberättelser som liknade det som sen skulle bli den sekulära operans recitativ. Den liturgiska sången skiljde sig från recitativet genom att den hade mycket mindre melodiskt omfång, saknade nästan eller helt harmonisk understödelse, använde sig inte av precis rytmisk notation och behandlade inte orden på samma utlevande sätt.

Substantivet recitativ, en kortversion av det italienska *stile recitativo*, hittar man första gången 1626 i Domenico Mazzocchis *La catena d'Adone*. Men redan 100 år tidigare fanns ett reciterande sångsätt beskrivet i Baldassare Castigliones *Il libro del Cartegiano*.

Självva ordet recitativ kommer från det italienska verbet *recitare*, att recitera eller deklamera. Det vill säga att konstnärligt framföra en skriven text. Den fortsatta utvecklingen att ta in sång i talrytm i operans värld leddes, via den florentinska cameratan, av Monteverdi som i sin sjunde bok med madrigaler (1619) har med två kärleksbrev som han vill ska sjungas som den enklaste form av recitativ ”si canta senza battuta” (”att sjungas utan takt”). Att vara fri i sin interpretation var karaktäristiskt för monodin i början av 1600-talet, om inte notationen visade att en tydlig rytm skulle upprätthållas. Caccini började med en stil där han bad om att musiken nästan skulle talas, att använda sig av ”sprezzatura di canto” (nonchalant sång eller en utstuderat försummande av sången). Även Peri bad om detsamma i sin *Euridice*.

De tidiga recitativens harmonik hade sitt ursprung i madrigalen med flera kadenspunkter efter vägen. Från madrigalen kom också kromatiken. I Monteverdi förekommer ofta föruttagningar av

dissonanser där rösten rör sig och skapar dissonans för att strax följas av ackompanjemanget till konsonans.

Recitativens utveckling närmar sig sedan det utseende som vi är vana vid, i till exempel Händels och Mozarts verk. Med orkesterrecitativets intåg i mitten av 1600-talet fick också en förstärkt form av recitativ plats i det dramatiska komponerandet.

## **Framförande – teoretisk praxis**

### **Notationen i 4/4**

Teoretikerna och de praktiskt utövande musikerna under 1700-talet (på den tiden oftast samma människor) är eniga om att secco-recitativ aldrig ska sjungas strikt i tempo. (I accompagnato blir förhållandet ett annat vid längre orkesterinsatser då sångare och dirigent måste enas om ett lämpligt tempo. I partier i accompagnato där sångaren är ensam gäller samma tanke som i secco.) 4/4 är den struktur recitativet enligt konventionen måste vara skrivet i, men inom den strukturen ska tempot med fördel vara flödande och flexibelt – långsammare eller snabbare i överensstämmelse med ordens klang, dess betydelse och den sceniska aktionen.

Detta ska inte förväxlas med att rytmerna och de noterade pauserna är fria. Rytmen följer ju språkets rytm och bör behållas. Pauser är ett svårare kapitel eftersom de finns där av två skäl. Ibland av en dramatisk orsak och ibland bara av ett praktiskt skäl, att få notationen att stämma i 4/4 och få betonade stavelser på betonade taktdelar. Det innebär att en del pauser bör vara kvar och en del (men färre än man kan tro) tål att förkortas för att få recitativet att flyta bättre. Om man börjar med att behålla allt som det är skrivet, så märker man var man kan eller behöver ta bort (eller lägga till) pauser.

### **Sångsätt**

Som setts ovan är recitativ en form av musikaliskt tal. Källorna säger att de skulle utföras parlando, inte med full röst. Fördelen med detta är att orden helt enkelt hörs bättre.

Sångläraren Pier Francesco Tosi som skrev den första viktiga boken om barocksång, betonar dock att recitativ i opera ”skall vara naturlig”.

Mozart skriver i ett brev till sin far, daterat 12 november 1778, om hur han har bevistat framförandet av ett duodrama: ”Som pappa väl vet, sjunger man inte, utan deklamerar, och musiken

blir som ett obligat ackompanjement till ett recitativ. Ibland talar man också med musiken bakom, vilket skapar en helt underbar effekt.” Lite senare i brevet fortsätter han: ” Vet pappa vad jag tycker? Jo, att de flesta recitativen i en opera borde utformas så som i duodramat<sup>1</sup> – man borde alltså ha sjungna recitativ endast ibland, när orden kan få en god tolkning i musiken.”

### **De noterade tonerna**

Sångarens toner i recitativet ansågs inte som heliga. I de fall mindre bra kompositörer varit framme ansåg C P E Bach (1762) att sångaren var fri att ändra tonerna inom den harmonik som var given.

När man framför en opera i översättning kan man ändra melodik och rytm för att passa det nya språkets melodi och betoningar. Ofta behövs bara en justering av en ton för att ett ord ska få rätt betoning. Detta gör livet lite lättare för översättare som inte behöver knöla in en mer krystad konstruktion av ord, utan kan använda mer logiska och lättbegripliga meningar.

### **Continuospel**

C P E Bach och även Telemann 30 år tidigare är överens om att recitativspelet ska hållas enkelt. Alla ornament och allt skalspel ska hållas borta från recitativspel. Arpeggion är okej, men ska aldrig tillåtas att stoppa upp flödet. Ju snabbare och kortare ackord, desto bättre för sångaren, anser Telemann. Han ger också tipset att spela sångarens ton överst och även förutta vissa intervall, för att hjälpa så mycket som möjligt. Han betonar också flera gånger att continuospelaren inte får vänta på att sångaren har helt avslutat sin fras. Allt för att recitativet aldrig ska tillåtas stanna upp.

### **Basinstrument tillsammans med cembalo**

Under särskilt barocken var det vanligt att secco-recitativ beledsagades inte bara av cembalo utan också främst cello, men också kontrabas och olika former av lutor. Ackorden spelades détaché, alltså att allt ljud togs bort när arpeggiot var klart. De noterat långa bastonerna hölls inte ut.

### **Appoggiatura**

I recitativ är det obligatoriskt med appoggiatura, särskilt i kadenser. Men appoggiatura påträffas också inom fraser. Två vanliga former förekommer, dels där tonikan tas om när sången faller en kvart till dominanten (trots noterad dominantton på betonad takt-del), dels där man för in skalans näst sista ton när sången faller en ters till tonikan (trots noterad tonikaton på betonad takt-del).

---

<sup>1</sup> Melodram för två aktörer.

Detta började som en konvention i italiensk opera där tvåstavig slut på orden var näst intill allena rådande, men spred sig snart också till tysk och engelskspråkiga operor, där man oftast ser enstaviga slut. Det som då händer är att man sjunger samma stavelse på två toner.

### **Timing av kadensackord**

Vanligast är och var att de två kadensackorden placeras efter att sångaren sjungit sin sista ton (dock inte alltid sjungit färdigt, se ovan). Men bra att ha i bakhuvudet är att innan ca 1760 var den gängse rådande praxisen, att continuo spelade dominantackordet där det på den tiden var noterat, det vill säga när sångaren sjunger sin appoggiatura (i italiensk opera alltså den näst sista stavelsen). Både Telemann (1732) och Quantz (1752) vittnar om detta. Men vittnesmål från bland andra C P E Bach och Marpurg på 1760-talet lämnar ingen tvekan om att praxis har ändrats till att kadensackorden ska komma efter sångaren.

### **Överlämnande i accompagnatorecitativ**

Någon konsensus går inte att finna gällande när sånginsatsen ska komma när noteringen visar att den ska komma samtidigt som orkestern, respektive när orkestern ska komma när noteringen visar att den ska komma samtidigt som sångens sista ton.

Quantz ansåg ett överlappande inte bara vara lämpligt utan också nödvändigt ibland. Men 16 år senare skriver Haydn ett brev till en ansvarig kapellmästare som ska framföra en av Haydns kantater: ”I accompagnatorecitativen bör du iaktta att ackompanjemanget inte får börja förrän sångaren knappt är klar med sin text, även om notationen visar motsatsen”.

Enligt Clive Brown är det troligt att praxisen förespråkad av Haydn var den normala, åtminstone i italiensk eller italienskinfluerad tradition. Som ytterligare bevis nämner han Domenico Corri, som någon gång på 1780-talet menade att överlappande skulle undvikas.

Fördelen med att vänta med orkesterinsats tills sångaren är klar är att hela sånglinjen tillåts höras, samt att man i vissa fall undviker stark betoning av ord eller stavelser som är obetonade. Men ibland är orkesterinsatsen en självklar fortsättning på sånglinjens slut och då ska man ju såklart överlappa. Här får man ta beslut från fall till fall, båda varianterna kan förekomma inom ett och samma recitativ.

## Det praktiska genomförandet

### Förberedelsearbetet

Att förbereda ett recitativ skiljer sig inte nämnvärt från att förbereda en opera i stort. Man behöver kunna tonerna, behöver veta vad vartenda ord betyder, man behöver veta var tyngdpunkterna ligger och vilka karaktärer som finns i musiken. Viktigt är också att språkmelodin sitter i ryggmärgen. Därför är det bra om man talar texten för sig själv gång på gång på gång. Men på sin egen kammare kan man inte göra hela arbetet, mycket faller på plats under musikaliska och sceniska repetitioner.

För att hålla reda på slagriktningar i accompagnatorecitativ har Glenn Mossop utvecklat några bra tecken. Den fyrkantiga boxen symboliserar var i slagfiguren man väntar. Strecket visar slagets riktning omedelbart före väntestället

Till exempel i den första figuren, väntar man där man vanligtvis vänder efter att ha slagit slag tre. Vid rätt tillfälle ger man en impuls på slag fyra och orkestern kommer in på slag ett.

Om orkesterinsatsen till exempel ligger på 1å, använder man i stället figur två, där man ger en ny impuls på slag ett.



Vänta vid utgången av slag 3. Ny impuls i slag 4 ger insats till slag 1.



Vänta uppe vid utgången av slag 4. Ny impuls i slag 1 ger insats till slag 2.



Vänta nere vid utgången av slag 1. Ny impuls i slag 2 ger insats till slag 3.



Vänta vid utgången av slag 2. Ny impuls i slag 3 ger insats till slag 4.



## Gesten

Att teoretiskt försöka beskriva hur du slår ett recitativ är ju som alltid med skrifter som behandlar dirigering, ungefär samma sak som att försöka beskriva hur man gör när man cyklar: ”Man trampar runt pedalerna genom att regelbundet variera kraften från fot till fot. Det största kraften ska möta den pedal som precis passerat den övre mittlinjen...” och så vidare. Det går, men det är först då musklerna får arbeta i kontakt med det rätta mediet (cykeln eller sångare och orkester) som det går att utveckla en känsla för hur prövningen ska hanteras.

Det viktigaste och mest stimulerande i att dirigera recitativ är att ha full kontakt med sångaren, ha texten i sin mun (eller rättare sagt i hjärnan med en känsla av att man säger den själv. Det går också att ha en fysisk sensation i sin egen mun, dock utan att röra den för att undvika att störa och förvirra sångaren) och placera ackord eller orkesterinsats på den i stunden rätta dramatiska platsen. Bra att komma ihåg är: sångare förväntar sig att få sköta sina repliker i recitativ själva, bäst är att inte dirigera dem, utan att följa med i slagfiguren med mycket små rörelser för att orkestern ska kunna orientera sig.

En variant av att inte slå ut tomma orkestertakter förespråkas med all rätt av Daniel Harding. I och med att sångarnas repliker oftast finns med i stämmaterialet, följer alla med i vad som sägs på scenen och dirigentens uppgift bli då att endast ge orkesterinsatserna. Detta sätt passar dock bäst med en orkester som dirigenten känner och en orkester som känner stycket.

I oundviklig relation till den rätta dramatiska platsen är också vilket mått av drama som insatsen ska få. Spannet är enormt, från åsknedslagets våldsamma gest, där en helt avslappnad arm näst intill ska göra ont när den når slagkärnan, till den älskandes smekning på en sammetslen kind då stråckackordets insats får vara en lika smekande horisontell öm gest.

Viktigt är också (särskilt vid inhopp utan reptid) att exakt hålla reda på slagriktningar och lotsa orkestern säkert genom ofta snåriga recitativ. Det går inte att vara nog tydlig!

Ett fantastiskt knep är att kunna recitativ utantill. Att titta ner i en insats höjer risken för inåknings markant och sänker uttrycket ännu mer markant.

Gesten ska också alltid innehålla tonlängd. Attack och längd på korta toner bestäms av upptakten och slagets utmynning. Långa stråckackord kan antingen hållas ut dess fulla noterade längd, eller ges tyngd och energi i upptakten och sedan slås av när ackordets energi är slut.

Det finns tre olika vägar att gå med hur man hanterar själva impulsen till orkesterinsatsen:

1. Göra slaget strikt i tempo.
2. Förlänga slaget.
3. Ackumulera slaget. Man gör impulsen som om man skulle göra den i tempo, men stannar sen till i slagets vändpunkt, för att sedan passa ihop insatsen med sången.

### **Tröskeln att ta sig över (Personlig reflektion)**

Att lära mig dirigera recitativ har åtminstone för mig tagit lång tid och inneburit många misstag. Det är verkligen nåt av det svåraste man kan göra inom dirigering. Att vänta och sedan plötsligt finnas där i exakt rätt tidpunkt med rätt karaktär handlar om hundradelar. Lite som att starta ett hundrameterslopp, dålig reaktion kan förstöra ett helt lopp. Än mer läskigt blir det när sångare inte håller sig till notationen, tar bort pauser eller lägger till tid vid kritiska punkter. Med tiden har jag lärt mig att parera såna saker och lärt mig att det faktiskt är något av det bästa jag kan vara med om inom dirigerandet. Det oförutbestämda blir något improviserat och levande som händer i stunden. Kommunikation som kräver min fulla närvaro och ger en otrolig nukänsla.

### **Bakom klaveret**

Att spela recitativ bakom klaviaturet är om möjligt än mer stimulerande än att slå ett accompagnato-recitativ. Det är bara musikern och sångaren där, i intim kontakt förhoppningsvis både själsligt, visuellt och audioellt. Källorna ger allt belägg för att det sätt att spela recitativ som är rätt, följer devisen ”att märkas så lite som möjligt”. Men inom den ramen finns oändliga möjligheter att spegla det som händer på scenen. Att reagera på det som precis hänt eller sagts alternativt förutsäga det som ska komma. Det behövs inga stora åthävor med extra melodier och ornament, utan enkelhetens språk måste få gälla. Genom antalet toner och hastigheten på arpeggiot kan man berätta allt. Ett av de viktigaste verktygen för att få dramat att hela tiden gå vidare, är att hjälpa (eller tvinga) en sångglad sångare att komma vidare. Ett snabbt extra ackord så är problemet ur världen.

### **Det klingande**

Mycket av det viktiga i det klingande resultatet har behandlats ovan, men en sak återstår: själva sången. Som nämnades i historiken har recitativet sitt ursprung i den ”talade sången”. Likaså säger Mozart i sitt ovan nämnda brev att hans ideala framförande av ett recitativ är det sätt som ett teaterkompani framför sin pjäs på. Alltså: Tempot är inte fritt men flexibelt – beroende på vad som sägs, både uttalat och som undertext. Viktiga ord ska färgas extra, likväl som alla bra fraser har en höjdpunkt har också recitativets meningar en förstärkningsbar höjdpunkt. Alla meningar blir sen inordnade i en större helhet där i sin tur vissa meningar är viktigare än andra. Att införa mer tal i sången är också helt rätt väg att gå.

Det populära uttrycket att det är i recitativet som handlingen förs framåt stämmer, särskilt delen ”för framåt”. Recitativet måste alltid vidare (om inte en särskild scenisk lösning föreligger). Spänningen måste hållas och lekfullheten – eller olyckligheten – måste hållas vid liv utan att bli

sentimental.

Praktiska trick vid arbete med sångare är förutom att hjälpa dem att ta fram viktiga ord samt att känna recitativens på "två slag i takten". Det vill säga komma bort från det intvingande fyra slag i takten och få längre flytande bågar. Bågar som inom sig ständigt skiftar i tempo.

Många sångare blir skygga och drar öronen åt sig när man talar om tal i sången. De anser att det först och främst är en bra sångröst som gäller. Men en sångare som först har grundat sina fraser sångligt, sen till leda talat replikerna, hittar oftast det rätta sättet att framföra recitativ på.

## Slutsats

Det vi här ovan har sett, är att parametrarna för att skapa ett intressant framförande av recitativ är många. Och ännu svårare är att de flesta bollarna ska vara i luften samtidigt. Men faktum är att om man kommer ihåg att utgå från dramat, se till att texten verkligen hörs, har rätt timing i kadenserna, rätt karaktär i både sång och klaver/orkester och undviker utstuderade pauser eller andra energidödare, kommer recitativet att bli en integrerad del av musikteatern i stället för en stundtals oförklarlig ”ful ankunge”. Storformen kommer att hålla ihop, spänningen hållas uppe och intresset hållas vid liv!

## Källor

Brown, Clive. *Classical & Romantic Performance Practice 1750-1900*. Oxford University Press, 1999. [Övergripande verk med källhänvisning till många andra historiska källor.]

Dean, Winton. *Essays on Opera*. Oxford University Press, 1993.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Mozarts brev*. Natur och Kultur, 1991. Övers. Nils-Olof Franzén.

The new Grove Dictionary of Music and Musicians. 2<sup>nd</sup> edition, 2001.

Harding, Daniel. Förf. egna anteckningar från master class, KMH 2008.



Kungl. Musikhögskolan  
i Stockholm  
Royal College of Music  
Valhallavägen 105  
Box 27711  
SE-115 91 Stockholm  
Sweden

+46 8 16 18 00 Tel  
+46 8 664 14 24 Fax  
info@kmh.se  
www.kmh.se