

Helmut Breidenstein

MOZARTS TEMPO-SYSTEM

Ein Handbuch für die professionelle Praxis

Helmut Breidenstein

MOZARTS TEMPO-SYSTEM

Helmut Breidenstein

MOZARTS TEMPO-SYSTEM

Ein Handbuch für die professionelle Praxis

Alle autograph bezeichneten Tempi in 420 Gruppen von
Stücken gleicher Charakteristik mit 434 kommentierten
Notenbeispielen und allen relevanten Quellentexten

(3., neu durchgesehene Auflage 2019)

Tectum Verlag

Helmut Breidenstein

Mozarts Tempo-System
Ein Handbuch für die professionelle Praxis

© Tectum – Ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019
E-Book: 978-3-8288-7201-1
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN
978-3-8288-4316-5 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: Mozart-Signatur, Wikimedia Commons, Nutzer:
Connormah:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wolfgang_Amadeus_Mozart_Signature.svg

Alle Rechte vorbehalten

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available online at <http://dnb.ddb.de>.

 INHALT

Geleitworte	Seite	7
Danksagung und Hinweis zur 2. und 3. Auflage		8
Einführung		9
TEMPO-BESTIMMUNG IM 18. JAHRHUNDERT		
1) Lehrbücher		13
2) Die Taktarten und ihr „natürliches“ Tempo		13
a) der Allabreve-Takt (♩)		14
b) der ‚große‘ Viervierteltakt (C) - <i>tempo ordinario</i>		16
c) die ungeraden Taktarten		17
3) Die kleinsten „herrschenden“ Notengattungen		19
4) Die Tempowörter		19
5) „Kirchen-“, „Theater-“, „Kammer-Styl“		23
6) Die Spielarten		23
7) Der Vortrag		25
DAS TEMPO-SYSTEM MOZARTS		
I) MOZARTS TEMPOWÖRTER		
a) autographe Überlieferung		27
b) Bedeutungen, Reihenfolge, Bezug worauf?		27
II) MOZARTS TAKTARTEN		
A) KIRCHENMUSIK. Die Taktarten des <i>stile antico</i>		31
a) der ‚große‘ ♩ (2/1 und 4/2)		32
b) der ‚kleine‘ ♩ (2/2)		32
c) der 3/2		35
d) der ‚große‘ C (4/4)		35
B) WELTLICHE MUSIK. Die klassischen Taktarten		
1) DIE GERADEN TAKTARTEN		
a) der klassische (‚galante‘) ♩ (2/2)		45
Exkurs: Zusammengesetzte Takte - Taktgruppen-Metrik		77
b) der klassische 4/4 (2/4+2/4)		83
c) der klassische ‚kurze‘ 4/4 (2/4+2/4)		101
Exkurs: Virtuelle Taktwechsel		110
d) der Rezitativ-Takt, Melodramen		124
e) der zusammengesetzte 2/4 (2/8+2/8)		129
f) der ‚einfache‘, „wahre“ 2/4		145
Exkurs: Wie verhalten sich die geraden Taktarten zueinander?		152
g) der ganztaktige ‚einfache‘ - oder ‚kurze‘ 6/8		156
h) der 12/8 (6/8+6/8)		160
2) DIE UNGERADEN TAKTARTEN		161
a) der ganztaktige ‚leichte‘ 3/4		163
b) der ‚schwere‘ 3/4 (2/8+2/8+2/8)		175
c) der 3/8		185
d) der zusammengesetzte 6/8 (3/8+3/8)		186
e) die 3/8- und 6/8 (3/8+3/8), gemeinsam betrachtet		187
C) MOZARTS KIRCHENMUSIK IM ‚NEUEN STYL‘		209
a) im klassischen 4/4 (2/4+2/4)		209
b) im klassischen 2/4 (2/8+2/8)		211
c) im klassischen ‚schweren‘ 3/4 (2/8+2/8+2/8)		212
d) im klassischen ‚leichten‘ 3/4		216
e) im klassischen 3/8		218
f) im klassischen 6/8 (3/8+3/8)		218
D) MENUETTE		219
a) Die Salzburger Menuette		222
b) Die Wiener Menuette		223

c) Das Menuett in <i>Don Giovanni</i> , der vermeintliche Prototyp	228
d) Trios und Wiederholungen	229
e) Tempo di Menuetto	230
f) Vom Menuett zum Scherzo und Walzer	232
E) TÄNZE UND MÄRSCH	234
a) Kontretänze	234
b) Deutsche Tänze	238
c) Ländlerische Tänze	239
d) Übrige Tänze: Ciaccona, Passacaille, Passepied, Gavotte, Allemande, Courante, Gigue, Siciliana, Polonaise	240
e) Märsche	242
Resumee	245
Nachwort	246

ANHANG

QUELLENTEXTE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS (EXZERPTE)

1) Wolfgang Amadeus und Leopold Mozart: <i>Briefstellen zur Aufführungspraxis</i>	249
2) W. A. Mozart: <i>Verzeichnüß aller meiner Werke</i> ; vom Partitur-Autograph abweichende Bezeichnungen	261
3) Leopold Mozart: <i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i>	262
4) Johann Philipp Kirnberger: <i>Die Kunst des reinen Satzes in der Musik</i> ; - <i>Anleitung zur Singekomposition</i> ; musikalische Artikel in Georg Sulzer, <i>Allgemeine Theorie</i> , s. dort	266
5) Johann Abraham Peter Schulz: musikalische Artikel in Georg Sulzer, <i>Allgemeine Theorie</i>	275
6) Georg Sulzer: <i>Allgemeine Theorie der Schönen Künste</i> (musikalische Artikel von Kirnberger und Schulz)	276
7) Johann Friedrich Reichardt: <i>Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten</i> ; „ <i>Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend</i> “; - „ <i>Musikalisches Kunstmagazin</i> “	291 292
8) Daniel Gottlob Türk: <i>Klavierschule</i>	294
9) Heinrich Christoph Koch: <i>Musikalisches Lexikon</i> ; - <i>Versuch einer Anleitung zur Composition</i>	307
10) Joseph Riepel: <i>Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst</i> , 1. Kap. „ <i>De Rhythmopoeia, oder von der</i> <i>Tactordnung</i> “; - 4. Kap. „ <i>Erläuterung der betrüglichen Tonordnung</i> “	322
11) Karl Avison: <i>Versuch über den musikalischen Ausdruck</i>	324
12) Johann Joachim Quantz: <i>Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen</i>	325
13) Carl Philipp Emanuel Bach: <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</i>	333
14) Johann Adam Hiller: „ <i>Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend</i> “; - <i>Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange</i> ; - <i>Anweisung zum Violinspielen für Schulen und zum</i> <i>Selbstunterrichte, nebst einem kurzgefaßten Lexicon der fremden Wörter und Benennungen in der Music</i> “	335 336
15) Friedrich Wilhelm Marpurg: <i>Kritische Briefe über die Tonkunst</i> ; - <i>Anleitung zur Musik überhaupt</i> <i>und zur Singkunst besonders</i> ; - <i>Des critischen Musicus an der Spree erster Band</i>	338
16) Johann Mattheson: <i>Der Vollkommene Capellmeister</i> ; - <i>Das neu eröffnete Orchestre</i>	343
17) Johann Adolph Scheibe: <i>Ueber die Musikalische Composition</i>	349
18) Jacob Gottfried Weber: <i>Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst</i>	353
19) Gottfried Wilhelm Fink: <i>Über Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches</i> ; - <i>Ueber das Bedürfniss, Mozarts</i> <i>Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie aufführen liess</i>	355
20) Simon Sechter: <i>Die Grundsätze der musikalischen Composition</i>	357
21) Ludwig van Beethoven: <i>Brief-Auswahl</i>	358
22) Adolf Bernhard Marx: Artikel „ <i>Chronometer</i> “	359
23) Schlesingers anonyme Metronomangaben zu Mozart vor ihrem kulturhistorischen Hintergrund: <i>Aufführungsberichte zur ‚Zauberflöte‘ in Paris</i> von J. Fr. Reichardt, Louis Spohr, Hector Berlioz und der AmZ	359
24) Jacob Gottfried Weber: „ <i>Ein Zweifel</i> “ (<i>Tempoangabe in rheinischen Zoll für Paminas Aria ‚Ach, ich fühl’s</i>)	362
25) Wenzel Tomascheks „ <i>authentische</i> “ Tempi für <i>Don Giovanni</i>	362

BIBLIOGRAPHIE

LITERATUR VOR 1900	364
NACH 1900	367

REGISTER UND SEITENINDEX DER AUTOGRAPH BEZEICHNETEN WERKE MOZARTS	375
---	-----

GELEITWORTE

Alfred Brendel

Helmut Breidensteins erstaunliches Werk über „Mozarts Tempo-System“ ist nun abgeschlossen – soweit dies von einem Buch zu sagen ist, das sich als „Hilfe ... beim unerlässlichen *eigenen* Suchen des Interpreten“ zur Verfügung stellt. Ich halte es für eines jener seltenen und wichtigen Bücher, in denen Musik und Musikwissenschaft eine lebendige Verbindung eingehen, eine Lebensarbeit, die ein wenig beachtetes Feld erst wirklich zum Bewußtsein bringt. Sie tut dies unter Einsatz eines Verstandes, der nie den musikalischen Boden unter den Füßen verliert, einer kritischen Intelligenz, die sich nicht scheut, Fragliches beim Namen zu nennen, ohne sich dabei selbst für unfehlbar zu halten.

Man kann Helmut Breidenstein nicht genug dankbar sein für die methodische Genauigkeit, die uns Mozart-Interpreten gestattet, sich leicht und mit Vergnügen zurechtzufinden. Der Anhang versammelt Auszüge aus Texten zur Aufführungspraxis in einer Vollständigkeit, wie ich sie sonst kaum zugänglich fand. Allein schon dieser Abschnitt des Buches macht deutlich – wenn man es nicht bereits gewußt hat – daß dem von Breidenstein behandelten Gebiet, vielfältig und vielgestaltig wie es ist, nicht mit ein paar Faustregeln Gerechtigkeit widerfahren kann. Breidensteins Buch schärft die Wahrnehmung, es vermittelt den Überblick und sensibilisiert uns zugleich für den Einzelfall. Bewunderung und Dank.

London 2011

* * * * *

Peter Gülke

Dies ist eine Arbeit, deren Lektüre man jedem ans Herz legen möchte, der sich ernstlich auf Mozarts Musik einläßt. Der Verfasser ist Praktiker genug, um Fixierungen auf Metronomzahlen zu meiden und die Untersuchung vornehmlich auf die Herstellung von Relationen, Querbeziehungen etc. abzustellen. Das macht die Lektüre – trotz 434 beigegebenen Notenbeispielen – nicht leichter, führt jedoch näher an die Musik heran; noch die zahlreichen, anschaulichen Charakterisierungen belegen es. Das im Titel verheißene „System“ ist aus den besten Gründen nicht leicht zu haben, wie schon an Breidensteins differenzierter Benennung der Tempi zu erkennen.

Als wichtigen Hinweis auf die oft übersehene Historizität Mozarts bezieht Breidenstein den theoretischen Hintergrund ein. Der Leser findet in Zitaten und einem umfangreichen Anhang alles im vorliegenden Zusammenhang Wichtige versammelt. Wo sonst würde er so direkt und stets anhand konkreter Fälle zu den Quellen geführt, wo sonst gäbe es ein in solchem Grade veranschaulichendes Kompendium der einschlägigen Fragen – sämtliche Mozart-Tempi sind einbezogen! -, und wo sonst würde so kompetent Bescheid gegeben u. a. zur Konsistenz eines einmal gewählten Tempos, zu den Differenzierungen und der Sensibilität von Mozarts Tempo-Angaben, oder zu merkwürdigen heiligen Kühen der Tempowahl wie mathematisch „sauberen“ Proportionen – „Viertel der Introduktion gleich den Halben des Allegro-Hauptsatzes“ etc.? Wir erfahren, zuallermeist in Exemplifikationen, viel über die Ambivalenz von Charakterisierung und Tempoanweisung bei ein und demselben Terminus, über die Unterscheidung von musikalischem Puls und Taktschlag (Mozarts Musik war prima facie nicht Musik für Dirigenten) und über eine heute teilweise nicht mehr geläufige Hierarchie der Tempi.

Ähnlich wie in der erweiterten zweiten Auflage des Mozart-Buches von Eva und Paul Badura-Skoda¹ wartet der Verfasser mit einer Fülle feiner Beobachtungen und mit Hinweisen zur Ausführung auf, und ähnlich wie dort bringen die Anhalte dafür, daß wir Mozart allzu selbstverständlich für zugänglich halten und seine „Ferne“ leicht vergessen, ihn näher. Was uns natürlich erscheint, ist bekanntlich oft mehr durch Gewohnheit und Traditionen eingeschliffen.

Wie immer wir das Recht haben, mit dieser nun fast schon 250 Jahre alten Musik auf unsere Weise umzugehen, sie unseren Zeitgenossen mitzuteilen, sollten wir uns zunächst um genaue Kenntnis dessen bemühen, was wir mitteilen. Darum ist es, u. a. trotz teilweise großartiger Interpretationen und trotz erstaunlicher Resultate der historischen Aufführungspraxis, nicht zum Besten bestellt. Hier Abhilfe zu schaffen, stellt die Arbeit von Helmut Breidenstein eine unschätzbare Hilfe dar.

Berlin, den 14.02.2011

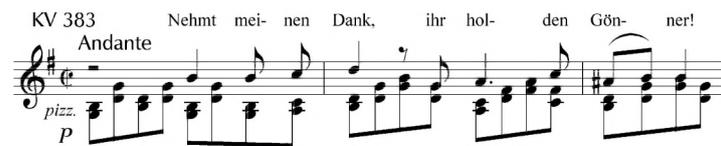
¹ *Interpreting Mozart. The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, New York – London <Routledge> 2008.

DANKSAGUNG

Mein sehr herzlicher Dank für die über lange Jahre empfangene Ermutigung und Unterstützung gilt insbesondere Alfred Brendel, Prof. Dr. Peter Gülke, Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid, Prof. Dr. Hartmut Möller, Prof. Dr. Lorenzo Bianconi, Dr. Faye Ferguson, Dr. Henning Bey, Dr. Elisabeth Fritz sowie dem Verlag Hans Schneider und dort besonders Georg Zauner.

Dem Tectum-Verlag danke ich, dass er diese zweite, erweiterte, Auflage in der gleichen schönen Ausstattung und sogar zu günstigerem Preis ermöglicht.

Ebenso verpflichtet bin ich meinen Freunden, den Konzertmeistern Otfrid Nies und Roland Baldini und den Dirigenten Dr. Ino Turturo, Rainer Berger und Friedemann Layer. Sie gaben unschätzbaren Rat und wiesen auf Fehler hin.



Solisten, Orchester und Chöre meiner Mozart-Aufführungen halfen singend und spielend, meine Ideen zu einem neuen Verständnis seiner ‚Tempo‘-Angaben zu überprüfen.

Der Staatsbibliothek Berlin und dem British Library Board danke ich für die Genehmigung zum Abdruck ihrer Digitalisate nach den Autographen der *Zauberflöte* (Ex. 99+Ex. 355) und des Streichquartetts in d, KV 421 (Ex. 1).

Doch vor allen anderen: ohne die große Geduld, die Liebe und Opferbereitschaft meiner Familie wäre diese jahrzehntelange Arbeit neben der in Theater und Konzert nicht zu leisten gewesen. Ihr gegenüber habe ich eine große Schuld.

Helmut Breidenstein
Berlin, Mai 2015

Hinweis zur 2. und 3. Auflage

Im Zuge der Vorbereitung der englischen Ausgabe dieses Buches waren 40 gegenüber der ersten Auflage neue Notenbeispiele und dazugehörige Kommentare entstanden. Ich glaubte, es sei im Interesse der Leserinnen und Leser der späteren Auflagen der deutschen Version, diese ihnen nicht vorzuenthalten. Die Nummerierung der Musikbeispiele und die Paginierung allgemein wurden dadurch leider umgeworfen, doch ist eine Verständigung mit Besitzern der ersten und zweiten Auflagen ja weiterhin über die Nummern im Köchelverzeichnis und die überwiegend unveränderten Texte möglich. Ich hoffe, es stört nicht, dass die Kopfzeilen der Notenbeispiele nun in englischer Kurzform sind.

„Wobey das wahre Mouvement eines musicalischen Stückes zu erkennen sey?
allein, solch Erkenntniß gehet über alle Worte, die dazu gebraucht werden könnten:
es ist die höchste Vollkommenheit der Ton-Kunst,
dahin nur durch starcke Erfahrung und grosse Gaben zu gelangen stehet.“

(Jean Rousseau, übersetzt von Johann Mattheson)²

EINFÜHRUNG

Dieses Buch behauptet nicht, „die einzig richtigen Tempi“ für Werke Wolfgang Amadeus Mozarts zu kennen. Es möchte eine Hilfe sein beim unerlässlichen eigenen Suchen des Interpreten nach dem sowohl für das jeweilige Werk als auch für ihn selbst, sein Instrument, sein Ensemble, den Raum, das Publikum, den Charakter der Veranstaltung richtigen „wahren Mouvement“. Es geht davon aus, dass es einerseits kein absolutes „authentisches“ Tempo für Werke Mozarts geben kann, andererseits aber seine Tempo- bezeichnungen, da er sie mit großer Akribie vornahm, ebenso ernst zu nehmen sind wie die anderen Parameter seiner bekannt präzisen Notation.

Nach 200 Jahren verschiedenster Interpretations-Stile Mozarts - romantisch, neusachlich-„notentreu“, „historisch“-schnell oder doppelt so langsam - wird es Zeit, die Unsicherheit, man kann sogar sagen: Verwirrung, bezüglich seiner Tempobezeichnungen zu beenden, die bereits begann, als nach dem Umsturz der gesellschaftlichen Strukturen durch die französische Revolution auch die Musik unter den Händen Beethovens und der Romantiker ihren Halt in der Tradition verlor. „Wir können beynahe keine *tempi ordinarij* mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freyeren Genius richten muß.“³

Was bis dahin Mozart und seine Zeit mit der Bezeichnung ihrer Sätze durch *Taktart*, kleinste *Notenklasse* und - leider sehr unbestimmte - *Tempowörter* gemeint hatten, war das „Mouvement“, die „Bewegung“, gewesen, eine Bezeichnung nicht für die reine *Geschwindigkeit*, sondern vor allem für die *innere* Bewegung der Musik, d. h. die Gliederung der Melodie, die Hierarchie der metrischen Betonungen, die Dichte der Harmoniefolgen, die schwere oder leichte Spielart, die Gestaltung von Rhythmik, Dynamik und Artikulation. Ein äußerst feinstufiges System, das in hohem Grade „Geschmack und *Compositions-wissenschaft*“ voraussetzte⁴, Konstituens des ‚galanten‘ wie des Wiener klassischen Stils. Als hochentwickeltes Kunstmittel entsprach es ganz dem handwerklichen Raffinement der anderen höfischen Künste.

Die robustere Musik des bürgerlichen Zeitalters überlagerte den komplexen, kunstvoll-natürlichen Beziehungsreichtum des „Mouvement“ mit kompakterer Rhythmik und einer fluktuierenden, schwer instrumentierten Harmonik. In vereinheitlichter rationaler Systematik, wie man nun Längen, Volumina, Gewichte, Wärmegrade und Dauern maß, wollte man auch das Tempo von Musikstücken messen; des Hofmechanikus Mälzel „Metronom“ schien seit 1816 das ideale Gerät dafür. Dessen ausschließlicher Bezug auf „Zählzeiten“ jedoch wurde zu einem Grund für die vielen Irrfahrten der späteren Diskussion um Mozarts Tempobezeichnungen - denn schon Beethovens Schwierigkeiten mit dem Taktmesser beruhten auf der prinzipiellen Unvereinbarkeit physikalischer Messung mit dem Wesen klassischer Tempi. Trotz anfänglicher Begeisterung und ständiger Bitten von Musikern und Verlegern metronomisierte er nur ca. 6% seiner Werke, nach 1819 nur noch die „Neunte“.⁵ Wie der bereits Ertaubte dabei praktisch voring, wissen wir nicht.⁶

Mozart aber komponierte *vor* dem Beginn des industriellen Zeitalters, in einer noch nicht technifizierten-technikfixierten Zeit. Seine Tempi wollen noch nach den Regeln der Tradition sozusagen „in Handarbeit“ gefunden werden. Die generalisierenden Lehrbücher des 18. Jahrhunderts helfen uns dabei angesichts seiner Ausnahmestellung jedoch nur bedingt, Berichte der Zeitgenossen kaum⁷, Metronom-Anga-

² Jean Rousseau, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, 1691, S. 87; - Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, S. 173, § 27 [Anhang S. 343].

³ Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel*, GA Nr. 2244, Dez. 1826 [Anhang S. 357].

⁴ „Er hat geschmack und über das die größte Compositions-wissenschaft“, Joseph Haydn über W.A. Mozart laut Leopold Mozarts Brief vom 16.02.1785 (Nr. 847, [Anh. S. 259]).

⁵ „Die Metronomisierungen (hohl der Teufel allen Mechanismus).“ (Beethoven, *Briefwechsel*, GA Nr. 2187, bezüglich des Streichquartetts op. 131, das er tatsächlich *nicht* metronomisierte.) - Sein Versprechen an Ignaz Franz Mosel: „in Ansehung der noch aus der *Barbarey* der Musick herrührenden Bezeichnungen des Zeitmaaßes, [...] habe ich schon lange drauf gedacht, diese widersinnigen Benennungen *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto* aufzugeben, *Maelzels Metronom* gibt unß hiezu die Beste Gelegenheit, ich gebe ihnen Mein Wort hier, daß ich sie in allen meinen neuern Kompositionen nicht mehr gebrauchen werde“ - realisierte er in keinem einzigen Fall. (*Briefwechsel*, GA Nr. 1196 [Anhang S. 358]).

⁶ Ausführlich dazu: Peter Stadlen, *Beethoven und das Metronom*, in: Beethoven-Kolloquium 1977, Kassel 1978, S. 57, und ◇ Herbert Seifert, *Beethovens Metronomisierungen und die Praxis*, ebendort S. 184.

⁷ „Ist es richtig, die Aufführungsgewohnheiten der Zeit, selbst wenn man eine vollständige Vorstellung gewinnen könnte, unbedenklich auf Werke zu übertragen, die doch in Gestalt und Gehalt so weit von dem zu ihrer Zeit Gängigen liegen?“ (Stephan Kunze,

ben des 19. Jahrhunderts gar nicht. So bleibt nur übrig, ihn endlich selbst zu befragen, und nicht nur in einzelnen Werkkategorien, sondern in einem sorgfältigen Vergleich aller seiner Angaben in allen Werken, wie ihn Max Rudolf schon 1976 forderte.⁸ In Briefen hat Mozart sich nur sporadisch und nicht immer klar über Tempi geäußert, umso genauer - und gleichberechtigt mit den übrigen musikalischen Parametern - bezeichnete er sie in seinen Werken, manchmal in aufwendiger Korrektur der ersten Fassung. Wie also bestimmte er das *Mouvement* in seinen Partituren?

In erster Linie durch das nach damaliger Auffassung unterschiedliche „natürliche Tempo“ folgender 14 Taktarten:

- des ‚großen‘ \mathfrak{C} (2/1 oder 4/2), ‚kleinen‘ \mathfrak{C} (2/2), ‚großen‘ C und 3/2 des *stile antico*,
- des *klassischen* \mathfrak{C} (2/2), ‚einfachen‘ 2/4, ‚leichten‘ 3/4, 3/8 und ‚einfachen‘ 6/8,
- sowie der *zusammengesetzten* Taktarten 4/4 (2/4+2/4), ‚2/4‘ (2/8+2/8), 6/8 (3/8+3/8), 12/8 (6/8+6/8), und des ‚schweren‘ 3/4 (2/8+2/8+2/8).

In zweiter Linie durch die (bei ihm acht) kleinsten „herrschenden Notengattungen“. Indem sie das mögliche Spieltempo zur schnellen Seite hin begrenzen, vervollständigten sie die „Tempo“-Information der Taktart zu dem, was man „tempo giusto“ nannte. „Also wird das Tempo giusto durch die Taktart und durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stücks bestimmt.“⁹

Obwohl natürlich nicht alle Notenwerte in allen Taktarten als kleinste möglich oder sinnvoll waren (Viertel im 3/8 und 6/8, Vierundsechzigstel im 3/2- und \mathfrak{C} -Takt des *stile antico*), nutzte Mozart von den denkbaren 126 Kombinationen doch immerhin 49 Varianten dieses *tempo giusto*, (das eben keineswegs das „mäßige Standardtempo“ war, als das es heute meist verstanden wird.)

Erst an *dritter* Stelle folgten die Tempowörter, die *ganz allein* heute als „Tempobezeichnung“ angesehen werden, obwohl ein *Allegro* (Ex. 197) durchaus langsamer sein kann als ein *Adagio* (Ex. 276). Die Tempowörter dienen lediglich der Modifikation des durch Taktart+Notenklasse vorbestimmten *tempo giusto*. Die im Chaos der Überlieferung gründende Meinung, es handele sich bei ihnen mehr oder weniger nur um *Charakterbezeichnungen*, lässt sich nicht halten.

Von Mozart autograph überliefert sind 19 verbale Modifikationen von *Allegro*, 18 von *Andante*, 6 von *Allegretto*, 5 von *Adagio*, 5 von *Andantino*, 3 von *Presto*, 4 von *Menuett*, bzw. *Tempo di Menuetto*; außerdem gibt es *Marcia*, *Moderato*, *Largo* und *Larghetto*, sowie als selbständige Bezeichnungen *Maestoso*, *Grazioso* und *Cantabile*. Einige deutsche Ausdrücke bei den Liedern nicht zu vergessen. Insgesamt 97 verbale Bezeichnungen!

Obwohl er nicht einmal alle möglichen Kombinationen dieses Systems nutzte, verfügte Mozart so über ein Korpus von 420 Bewegungs-Modellen oder *Modulen* aus Taktart+kleinste Notenklasse+Tempowort, die bewundernswert fein gestuft, präzise, aber flexibel genug für die Praxis, den Vortrag des betreffenden Stücks in umfassender Weise bestimmen.

„Musikwissenschaft und musikalische Praxis. Zur Geschichte eines Mißverständnisses“, in: *Alte Musik. Praxis und Reflexion*, Sonderband der Reihe „Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis“, 1983, S. 121).

⁸ „Eine umfassende Untersuchung zur Temponahme bei Mozart existiert noch nicht. Was fehlt, ist eine Darstellung von Mozarts Tempobezeichnungen auf breiter Grundlage, d. h. unter Berücksichtigung seines Gesamtschaffens und mit Anwendung einer vergleichenden Methode; mit anderen Worten, ein Versuch, Mozarts Bezeichnungen als Zeitmaßkategorien zu betrachten und diese durch Geschwindigkeitsspannen zu dokumentieren.“ (Max Rudolf, *Ein Beitrag zur Geschichte der Temponahme bei Mozart*, in: *MJb* 1976/77, S. 223). ✧ Der einzige derartige Versuch bisher, Jean-Pierre Marty's arbeitsreiches Buch „*The Tempo Indications of Mozart*“ (1988), ging von einem willkürlich gewählten Tempo von einerseits MM=60 und andererseits MM=44 für das „Andante“ aus, was mir für die vor-metronomische Zeit Mozarts ein verfehelter Ansatz zu sein scheint.

⁹ Johann Philipp Kirnberger / Joh. Abr. Peter Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Bd. II, 1776, S. 106 f. [Anhang S. 266]

ZUR ANLAGE DES BUCHES

Als Nachschlagewerk für die praktische Interpretationsarbeit von Musikern gedacht, bietet das Buch nach einer allgemeinen Darstellung der Tempobestimmung im 18. Jahrhundert

ein Compendium aller 1.576 autograph bezeichneten Sätze Mozarts
in 420 meist kommentierten Listen von Stücken gleicher Charakteristik,
die modul-übergreifend den Vergleich mit langsameren und schnelleren ermöglichen,
anschaulich gemacht durch 434 typische Notenbeispiele,
sowie im Anhang eine Sammlung aller relevanten Texte historischer Quellen.

Ausgehend von den TAKTARTEN sind die Sätze mit autographen Tempobezeichnungen in den Listen vom langsamsten zum schnellsten TEMPOWORT *aufsteigend* (außer S. 101-109), danach von der kleinsten zu größeren NOTENKLASSEN (in Bezug auf Taktart und Tempowort also wieder von langsam zu schnell), und schließlich nach dem Köchel-Verzeichnis *absteigend* von späten zu frühen Werken¹⁰ zu Gruppen von Sätzen mit gleichem Modul zusammengefasst. Innerhalb eines Moduls - *gleiche Taktart, gleiche Notenklasse und gleiches Tempowort* - kommen so Stücke zusammen, die einander gegenseitig erklären können (* = siehe Kommentar); oft ist eines dabei, das „mit Gewalt in seine natürliche Bewegung treibt.“

Da es nicht praktikabel war, drei getrennte Listen aufzustellen 1) nach Taktart, 2) nach Notenklasse, 3) nach Tempowort, muss man beim Vergleich von Stücken unterschiedlicher Module darauf achten, dass jeweils zwei der drei Parameter *Taktart, Notenklasse* und *Tempowort* gleich sind: nicht also z. B. ein *Andante* 4/4 mit 16teln mit einem *Andante* ϕ mit 8teln zu vergleichen. Besonders die sehr ins Auge springenden Notenbeispiele bergen da die Gefahr, Differenzen zu übersehen.

- Sind *Tempowort und Taktart* zweier Sätze gleich (z. B. *Andante* ϕ), macht die *Notenklasse* („mit 32stel'n“, „mit 16tel'n“ etc.) einen Unterschied zum Langsameren oder Schnelleren;
- sind *Taktart und kleinste Notenwerte* gleich (z. B. 4/4 „mit 16tel'n“),
macht das *Tempowort* den Unterschied.

Ursache für die zahlreich vorkommenden Überschneidungen der Satzbezeichnungen sind Artikulation, Spielart, Metrik und Charakter:

„Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“ z. B. (*Zauberflöte*, Nr. 14, Arie Königin der Nacht, Ex. 140) ist trotz der schnelleren Bezeichnung *Allegro assai* 4/4 wegen seiner 16tel physikalisch *langsamer* als Leporellos „Madamina“-Arie (*Don Giovanni* Nr. 4, Ex. 153) mit ihrem ungesteigerten *Allegro* 4/4, weil diese nur 8tel hat. Dennoch *wirkt* die hochgespannte Arie der Königin der Nacht *schneller*, weil man sie metrisch in Vierteln, Leporellos kaltherziges Spottlied dagegen in Halben empfindet;

Sarastros *Adagio* 3/4 „O Isis und Osiris, schenket“ (*Zauberflöte* Nr. 10), das wesentlich nur 4tel hat (Ex. 276), ist physikalisch *schneller* als das *Andante* 3/4 mit 32stel'n im 2. Satz der Klaviersonate in F, KV 533, (Ex. 318) - hat aber mehr Gewicht;

der 1. Satz der Klaviersonate in B, KV 281, (Ex. 197, 230) ist trotz der Bezeichnung *Allegro* 2/4 wegen seiner 32stel *langsamer* als das *Andante*-2/4 von Papagenos Vogelfänger-Lied, das nur 16tel hat (*Zauberflöte* Nr. 2, Ex. 198, 235, 268) - metrisch, harmonisch und strukturell aber ist er reicher.

Die komplexe Vielfalt und der Beziehungsreichtum der Module treten ans Licht:

warum schrieb Mozart das „Bald prangt, den Morgen zu verkünden“ der drei Knaben (*Zauberflöte* Nr. 21) als *Andante* ϕ (Ex. 50) und nicht als ein - in der Spielgeschwindigkeit ja gleiches - *Allegretto* 4/4?, warum Sarastros „In diesen heil'gen Hallen“ (Ex. 206) weder als *Adagio* ϕ noch als *Andante* 4/4, sondern als *Larghetto* 2/4 (4/8)?, warum das schnelle „Erst geköpft, dann gehangen“ Osmins (Ex. 304) nicht im ‚muthwilligen‘ 3/8, das langsame „Un'aura amorosa“ Ferrandos (Ex. 335) nicht im seriöseren 3/4? warum das Duett Pamina/ Papageno „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (Ex. 99, 355) angesichts metrischer Probleme beim zusammengesetzten 6/8 nicht einfach im 3/8-Takt?

Ungerade Taktarten waren zur Zeit Mozarts in irrationalem Verhältnis schneller als *gerade*, weshalb das Buch sie von diesen getrennt bespricht; der ‚große‘ C-Takt und der ‚schwere‘ 3/4 werden aus der Vergessenheit geholt, der ϕ -Takt des *stile antico* vom *klassischen* ϕ unterschieden, die aus einfachen Takten *zusammengesetzten Taktarten* erklärt, der *Rezitativ-Takt* gesondert behandelt, die *virtuellen Taktwechsel* in ihrer Auswirkung auf eine ganze Reihe von Binnentempi untersucht.

¹⁰ Die konventionelle Nummerierung dient lediglich dem leichten Auffinden der Werke; auf von Köchel⁶ abweichende Datierungen konnten meine Listen nicht eingehen.

Noch zu prüfen bleibt, ob auch abgesehen von der separat zu behandelnden Kirchenmusik Gattungen und eventuell Tonarten eine Rolle spielen, und inwieweit eine Entwicklung der Tempoauffassung vom Früh- bis zum Spätwerk Mozarts erkennbar ist.

Nach den vorgeschlagenen Klärungen muss es nicht mehr sein, dass z. B. die Architektur seiner als ganzheitliche Sätze entworfenen Opernfinali, ihr Groß-Rhythmus, durch willkürliche Realisierung ihrer bis zu 16 Tempoangaben verzerrt wird, die ja nicht nur den Ausdruck, die Spiel- oder Singbarkeit und die dramatische Effektivität beeinflussen, sondern auch die *Dauern*, quasi die *Breite*, der einzelnen Formteile bestimmen. Bei zu schnellem Tempo kann ein ganzer Hauptabschnitt zu einem unbedeutenden Zwischenstück, eine ganze Säule im Bau des Finales zu einem Stumpf zusammenschnurren. Umgekehrt stürzt ein Bogen der Arkade ein, wenn das „Masken-Terzett“ im ersten Finale *Don Giovanni* (Nr. 13, T. 251, *Adagio* 2/2, Ex. 30) als *Adagio* 8/8 zerdehnt wird. Der perfekte Bau des zweiten *Figaro*-Finales wird empfindlich in seiner Statik gestört, und das Tempo der Handlung verzerrt, wenn Susannas „*molto andante* 3/8“ (Ex. 352, S. 195) in *slow motion* ausgebreitet, die vorangehenden und folgenden Abschnitte aber vom „*Allegro C*“ zum „*Allegro molto* ♩“ verkürzt werden (Ex. 156 a,b,c).

Die Logik dieses ‚Tempo‘-Systems zur Bezeichnung der *Vortragsart* wird versteh- und nachvollziehbar, wenn man folgende Faktoren vergleichend berücksichtigt:

1.) die Taktart, 2.) die temporelevanten kleinsten Noten, 3.) das Tempowort, 4.) die harmonische Dichte¹¹ und, damit zusammenhängend, die Metrik, 5.) den Rhythmus, 6.) Artikulation und Spielart, 7.) die Gattung („Kirchen-, Theater- oder Kammer-Styl“) und 8.) - mit besonderer Vorsicht! - gegebenenfalls Text, Versmaß und dramatische Situation. 9.) Besonders bei den Menuetten zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen Früh- und Spätwerk.

Theoretische Literatur des 17. bis 20. Jahrhunderts wird begleitend herangezogen; im Interesse leichter Lesbarkeit sind Kürzungen nicht markiert; die betreffenden Passagen stehen im *Anhang* ungekürzt bereit. *Exkurse* klären Grundsätzliches; zwischen die Listen eingeschobene *Kommentare* versuchen anhand bekannter Stücke (*), oft mit *Notenbeispielen* (meist auch der Stellen mit ‚kleinsten Notenwerten‘¹²) aufzuzeigen, wie Mozart die Module anwandte. Um deutlich zu sein, habe ich trotz eigener ästhetischer Bedenken die Notenbeispiele der klassischen Tempi modern mit *Brüchen* gesigelt.

Ein REGISTER aller autograph bezeichneten Sätze gibt die Seitenzahlen ihres Vorkommens im Text. Unterstrichene Fußnoten-Ziffern führen zu Ergänzungen oder Kommentaren, solche ohne Unterstrich zu reinen Quellenangaben. Da man diese Arbeit sicher nicht von Anfang bis Ende durchliest, werden einige Hauptpunkte für „Seiteneinsteiger“ wiederholt aufgegriffen. Meine bisherigen Veröffentlichungen enthalten die hier nicht mögliche ausführliche wissenschaftliche Diskussion.¹³

Ich behaupte nicht, dass auch nur zwei meiner zueinander gestellten Tempi völlig gleich seien - ihr Inhalt ist es ja nicht. Sechzehntel im *Allegro* z. B. können Koloraturen sein oder instrumental-virtuos, unterschiedlich artikuliert, *legato*, *staccato*, gemischt und mit Trillern - vom *musikalischen* Inhalt und Ausdruck ganz abgesehen. Bei langsamen Sätzen müssen manchmal noch kleinere, „virtuelle“ Notenwerte mitgedacht werden, was die Einordnung unsicher macht. Die Listen sollen Ähnliches vergleichen, von Unähnlichem trennen und als Referenzen für eigene Untersuchungen der Leser und Leserinnen dienen. Es geht nicht um *mathematische* Relationen. Fixierungen in Metronomzahlen, selbst „Geschwindigkeitsspannen“ für jedes Tempo, wie Max Rudolf sie anregte, schienen mir der so realistischen wie erstaunlichen Flexibilität des Systems zu widersprechen. Sie hätten das Missverständnis befördert, ich meinte, die „richtigen Tempi“ zu kennen, die doch jeder - innerhalb von Mozarts System - selbst finden muss.

Ich hoffe deshalb, dass Interpretinnen und Interpreten trotz meiner sicher zahlreichen Fehler in der Einordnung der Sätze hier Anregung zu *eigenen* - vielleicht überraschenden! - Quervergleichen finden. Ein befreiendes neues Verständnis der Bewegungs-Module Mozarts mag daraus entspringen.

Meine Untersuchungen beruhen auf der *Neuen Gesamtausgabe aller Werke Mozarts* im Bärenreiter-Verlag, die nun - samt den Kritischen Berichten - kostenlos auch im Internet zugänglich ist:

➔ <http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=1> ←

Die Nummerierung der Werke folgt wie dort dem Köchel-Verzeichnis.

¹¹ Jean Jacques Rousseau: „Je ausgearbeiteter die Harmonie ist, desto weniger lebhaft muss die Bewegung sein, damit der Geist Zeit hat, den Gang der Dissonanzen und die schnelle Verknüpfung der Modulationen zu erfassen.“ („*Dictionnaire de Musique*“, Band I, 1767/81, S. 339, Übersetzung H.B.)

¹² Die Auswahl musste sich nach den notationstechnischen Möglichkeiten im gegebenen Rahmen richten.

¹³ Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo-System ...* (Siehe Literaturverzeichnis).

Tempo-Bestimmung im 18. Jahrhundert

1) Lehrbücher

Die Lehrbücher von Quantz, C.Ph.E. Bach, Marpurg, Tosi/Agricola und Leopold Mozart sind oft unkritisch als Grundlage heutiger Aufführungspraxis für verschiedenartigste Kompositionen des 18. Jahrhunderts genommen worden. Man übersah, dass ihre damals weite Verbreitung nicht auf der generellen Gültigkeit aller ihrer Regeln beruhte, sondern darauf, dass sie schlicht die bedeutendsten Schulen des Jahrhunderts für Flöte, Klavier, Gesang und Violine waren.¹⁴

In pädagogischer Absicht neigen sie jedoch manchmal zu Generalisierungen und Vereinfachungen, lassen unerwähnt, was sie für selbstverständlich hielten, „bringen unter Systemzwang wirklichkeitsfremde Konstruktionen hervor“¹⁵. In seinem tiefblickenden Werk „Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven“ bemerkte Charles Rosen: „Fast jede Regel zur Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts findet irgendwo auch ihre zeitgenössische Widerlegung. Und vor allem müssen wir uns eingedenk der schnell wechselnden Moden in der Musik davor hüten, die Vorstellungen von 1750 auf 1775 oder 1800 anzuwenden.“¹⁶

Die ergänzenden Informationen in Schriften von Joseph Riepel, Jean und Jean Jacques Rousseau, Reichardt, Kirnberger, J.A.P. Schulz, Koch und Türk dagegen blieben merkwürdig wenig beachtet. Obwohl „erst die Werke kommen, dann das Lehrgebäude“¹⁷ und „Wiedergabeprinzipien der Entwicklung des Kompositionsstiles nachhinken“¹⁸, auch „Traditionen erst dann schriftlich festgelegt zu werden pflegten, wenn sie abzusterben begannen“¹⁹, wurden die Autoren der Zeit *nach* Mozart wie Gottfried Weber, G. W. Fink, Hummel, Czerny und Sechter, nur selten berücksichtigt. Davon aber abgesehen: Tempofragen können nicht generell, sondern nur im direkten Angang an das Gesamtwerk jedes einzelnen Komponisten geklärt werden. Wie hat er selbst seine Bezeichnungen gemeint?

2) Die Taktarten und ihr „natürliches“ Tempo

Im Gegensatz zur abstrakten Zeiteinteilung des modernen Notationssystems, in dem z. B. ein 3/4-Takt nichts weiter als 75% eines 4/4-Taktes ist, oder doppelt so lang wie ein 3/8 (weshalb im Regelfall das Tempo der kleinsten Notenklasse bei Taktwechseln gleich bleibt) und die Geschwindigkeit ausschließlich durch Tempowörter, Metronomangaben oder Zeitvorgaben bestimmt wird, gründete das komplexe Takt-System des 18. Jahrhunderts auf „natürlichen“ Unterschieden zwischen den Spielgeschwindigkeiten und Vortragsweisen der einzelnen Taktarten.

LEOPOLD MOZART 1756: „C, 2/4, c, 3/1, 3/2, 3/4, 3/8, 6/4, 6/8, 12/8. Diese Gattungen der Tacte sind schon hinlänglich, den natürlichen Unterscheid einer langsamen und geschwinden Melodie einigermassen anzuzeigen.“²⁰

JOHANN PHILIPP KIRNBERGER/J.A.P. SCHULZ 1776: „der Componist muß sich ein richtiges Gefühl von der natürlichen Bewegung jeder Taktart erworben haben, oder von dem was *Tempo giusto* ist. Von den Tactarten, die gleich viel Zeiten haben, ist der, welcher grössere, oder längere Tacttheile hat,

¹⁴ Frederick Neumann wies darauf hin, dass selbst Quantz und C. Ph. E. Bach, die im gleichen Raum zusammen musizierten, sich in den Details ihrer Lehrwerke an vielen Stellen widersprechen, und warnte vor dem „use of wrong sources“ und dem „wrong use of sources“ (*The Use of Baroque Treatises on Musical Performance*, 1967, S. 318). ✦ Vgl. auch: Stefan Kunze, *Aufführungsprobleme im Rezitativ des späteren 18. Jahrhunderts. Ausführung und Interpretation*, in: MJB. 1968/70, S. 132. ✦ Sowie: Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, 1989, 12. Kap. „Performance Practice“, S. 492 unten.

¹⁵ Nicole Schwindt-Gross, *Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte*, in: Musiktheorie 4, 1989, S. 203.

¹⁶ Die ganze Passage lautet: „Was wir über die damalige Aufführungspraxis aus Beschreibungen, Memoiren und Abhandlungen wissen, kann in diesem Zusammenhang hilfreich sein, aber wir müssen uns davor hüten, diesen Quellen blindlings zu vertrauen. Ich habe nie ein Lehrbuch über zeitgenössische Aufführungspraxis gelesen, auf das man sich weitgehend verlassen kann. Jeder Pianist wird die Mehrzahl der sogenannten Klavierschulen falsch oder irrelevant finden. Wir wissen alle, wie irreführend nahezu alle Beschreibungen einer Aufführung sind, und die wenigen relativ genauen werden in zwanzig Jahren von den übrigen fast nicht mehr zu unterscheiden sein. Warum soll man glauben, dass das Musikschrifttum im 18. Jahrhundert besser war als heutzutage? Fast jede Regel zur Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts findet irgendwo auch ihre zeitgenössische Widerlegung. Und vor allem müssen wir uns eingedenk der schnell wechselnden Moden in der Musik davor hüten, die Vorstellungen von 1750 auf 1775 oder 1800 anzuwenden.“ (Charles Rosen, *Der klassische Stil, Haydn, Mozart, Beethoven*, 1983, S. 114f.)

¹⁷ Charles Rosen, *Der klassische Stil*, S. 453.

¹⁸ Hans Peter Schmitz, *Einige Bemerkungen zur Wiedergabe klassischer Musik*, in: Musica 1982/1, S. 9.

¹⁹ Hans Peter Schmitz, *Prinzipien der Aufführungspraxis Alter Musik*, o. J. (vor 1951), S. 4.

²⁰ Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, S. 28, § 4 [Anhang S. 262]. ✦ Noch 1854 war diese Auffassung des 18. Jahrhunderts nicht vergessen. Siehe Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, S. 4, § 1 [Anhang, S. 357].

natürlicher Weise etwas ernsthafter, als der von kurzen Zeiten: so ist der 4/4 Tackt weniger munter, als der 4/8 Tackt; der 3/2 Tackt schwerfälliger, als der 3/4, und dieser nicht so munter, als der 3/8 Tackt. Zu feyerlichen und pathetischen Sachen schicket sich der Allabrevetackt vorzüglich und wird deswegen zu Motetten und andern feyerlichen Kirchengesängen gebraucht. Der *grosse 4/4 Tackt* hat einen sehr nachdrücklichen und ernsthaften Gang, und schicket sich zu prächtigen Chören, zu Fugen in Kirchenstücken und überhaupt zu Stücken, wo Pracht und Ernst erfordert wird. Schwerfällig und sehr ernsthaft ist der 3/2 Tackt. Zu einem lebhaften und erweckenden Ausdruck, der aber noch etwas nachdrückliches hat, schicket sich der 4/4 Tackt am besten. Der 2/4 ist auch lebhaft, aber schon mit mehr Leichtigkeit verbunden, kann auch deswegen zum Tändelnden gut gebraucht werden. Der 4/8 Takt ist schon ganz flüchtig, und seine Lebhaftigkeit hat nichts mehr von dem Nachdruck des 4/4 Takts. Sanft und edel scheint der Charakter des 3/4 Taktes zu seyn, besonders, wenn er blos, oder doch meistens aus lauter Vierteln besteht. Der 3/8 Takt aber ist von einer Munterkeit, die etwas muthwilliges an sich hat.“

„Daher muß man ein Gefühl von der jeder Tackart eigenen Würkung haben, und diejenige wählen, die den zu schildernden Ausdruck am besten darstellt.“^{21, 22, 23}

a) Der Allabreve-Takt (♢)

ATHANASIUS KIRCHER 1650: „Obwohl das ganze Geheimnis der Musik aus der genauen und *mannigfaltigen* Ausführung des Tempos besteht, gebe ich zu, in der Musik nichts Konfuseres, nichts ungenauer behandelt gesehen zu haben [als dies]. Ich lese hierüber die Werke von Franchinus, Zarlino, Glarean und fast unzähligen anderen, jedoch sind sie derartig ungenießbar und konfus, dass selbst wenn du viel Zeit verwendest, nachdem du fertig bist, das Gelesene kaum wirst verstehen können; außerdem gehen die Meinungen der Musiker über dieses Thema so auseinander, dass du kaum etwas finden wirst, was du rückhaltlos übernehmen kannst.“²⁴

Chaos herrschte vor allem in der Auffassung des noch aus der Mensural-Notation überkommenen „tactus-alla-Breve“. Mit dem Taktsigel ♢ wurden noch um 1760 sowohl der 2/1-Takt als der 4/2 und verschiedenste Arten von 2/2 bezeichnet. Man sprach in wechselnder Bedeutung vom ‚großen‘, ‚kleinen‘, ‚schweren‘, ‚leichten‘, ‚echten‘, ‚getheilten‘, ‚eigentlichen‘ Allabreve, vom ‚Antiquen Semi-Allabreve‘, von ‚alla capella‘, ‚Tempo maggiore‘, etc.²⁵

Für weiteres Durcheinander sorgte das vor allem in Frankreich verwendete Taktsigel ‚2‘, das bei den meisten Autoren für ein mittleres bis schnelles Tempo steht, aber nicht konsequent vom Sigel ♢ unterschieden wurde. Hinzu kamen die zahllosen Fehler in Notenkopien und Drucken, über die PRAETORIUS, LOULIÉ, JANOWKA, SAINT-LAMBERT, SAMBER und HEINICHEN berichteten.²⁶

²¹ Joh. Phil. Kirnberger / J.A.P. Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1776, S. 106, 133 und 136 [Anhang S. 266, 270, 272]. ✦ „Daß man heut zu Tage diese [6/16] und mehrere Tackarten, die wir noch anzeigen werden, für überflüssig und entbehrlich hält, zeigt entweder an, daß der gute und richtige Vortrag verloren gegangen, oder daß ein Theil des Ausdrucks, der in diesen Tackarten leicht zu erhalten ist, uns gänzlich unbekannt ist. Beydes gereicht der Kunst, die doch zu unserer Zeit auf den höchsten Gipfel gestiegen seyn soll, wenig zur Ehre.“ (*Die Kunst des reinen Satzes*, II, S. 120 [Anhang S. 269])

²² „Joh. Seb. Bach und Couperin, die unstreitig den richtigsten Vortrag in ihrer Gewalt gehabt, und nicht ohne Ursache Fugen und andere Stücke im 6/16 und anderen heut zu Tage ungewöhnlichen Takten gesetzt haben, bekräftigen dadurch, daß jeder Takt seinen eigenen Vortrag und seine eigene natürliche Bewegung habe, daß es folglich gar nicht gleichgültig sey, in welchem Takt ein Stück geschrieben und vorgetragen werde.“ (J.A.P. Schulz: „Tact“ in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. IV, 1774, S. 496 [Anh. S. 283]). ✦ D. C. Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 96, § 59 [Anhang S. 295]; ✦ S. Sechter, *Die Grundsätze der musikal. Composition*, 1853 [Anh. S. 357].

²³ Zur „Natur des Tacts“ siehe auch H. Chr. Koch, *Anleitung zur Composition*, II, 1787, S. 273, § 50ff [Anhang S. 319].

²⁴ Athanasius Kircher, *Murgia universalis*, 1650, S. 676 (meine Übersetzung).

²⁵ „ALLA BREVE und ALLA SEMIBREVE, ist ein, nur noch in Italien gewöhnlicher Ausdruck, um eine Musik anzuzeigen, die kapellmäßig gehen soll. Die Redensart macht den deutschen Tonlehrern viel zu schaffen, und wird bald so, bald anders erklärt, je nachdem sich einer einen Begriff von diesem musikalischen Geheimniß macht. [...] Nur in den italiänischen Kapell- oder Kirchenmusiken ist es gewöhnlich, noch nach dem alten Fuß zu schreiben. Damit sich nun der Sänger oder Spieler nicht irre, und die armen Dinger [Brev und Semibreven] für ganze Schläge halte, so giebt man ihm ein Zeichen durch die darüber geschriebene Worte: ‚alla breve‘, ‚alla semibreve‘ oder ‚alla capella‘; woran er dann gleich siehet, daß er altfränkische Noten vor sich hat, und daß er den Takt geschwinder schlagen muß, als wenn es neumodische wären. Daher pflegt man die Regel zu geben, ‚alla breve‘ bedeute, man solle die Noten *um mehr als die Hälfte geschwinder* spielen; ohne daß man einen Grund von dieser Regel angebt.“ (Abbé Vogler, Artikel „Alla Breve“ in *Allgemeine Deutsche Enzyklopädie*, Frankfurt 1778, S. 353).

²⁶ MICHAEL PRAETORIUS: „Etliche vermengen es durch einander, bald in diesem ♢, im andern das C. und kan man gleichwol an den Noten, oder gantzem Gesange keinen unterschied erkennen.“ (*Syntagma musicum* III, 1619); ✦ ÉTIENNE LOULIÉ bietet sieben Zeichen: Kreise und Halbkreise, durchstrichen oder nicht, mit oder ohne Punkt: „Ihr Gebrauch ist nicht sehr sicher, die einen benützen sie auf diese Art, die anderen auf eine andre.“ (*Éléments ou principes du musique*, 1696, S. 60, Übers. I.Turturo); ✦ THOMAS BALTHASAR JANOWKA: „Jedenfalls kann man unter Musikern über diese Dinge [C, 2, ♢] überall unterschiedliche Meinungen hören, und zwar so viele, als es Köpfe sind; und die Komponisten verwechseln allenthalben das eine mit dem anderen.“ (*Clavis ad Thesaurum*, 1701, S. 15f, Übers. I. T.). ✦ SAINT-LAMBERT, *Les Principes du Clavecin*, 1702, S. 24f; ✦ JOHANN BAPTIST SAMBER: „Es geschieht

Die meisten Theoretiker meinten wie KIRNBERGER, BROSSARD und QUANTZ (und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein), der *Allabreve* sei *doppelt so schnell* als der „ordinaire Vierviertheiltact“. (Dieser, der barocke ‚große‘ C-Takt - s. u. -, galt allgemein als „langsam“.)

Andere Autoren sagten, \mathfrak{c} sei „*somewhat faster*“.²⁷ In beide Richtungen interpretierbar ist JEAN ROUSSEAUS und MARPURGS Formulierung „um die Hälfte geschwinder“.²⁸ JOHANN MATTHESONS²⁹ und JOHANN GOTTFRIED WALTHERS³⁰ *Allabreve* war „*sehr geschwinde*“ (weil er nur Viertel enthielt), JOSEPH RIEPEL dagegen klagte, \mathfrak{c} werde „*viel zu geschwind gemacht*“.³¹ Die verbale Überschrift „*Allabreve*“ oder „*alla capella*“ sahen manche nur als Bezeichnung der fugierten Schreibart an, andere als beschleunigenden Zusatz³², wieder andere als Verdopplung des \mathfrak{c} , während die meisten Komponisten entweder sorglos damit umgingen³³ oder - wie Mozart - sie generell wegließen.

Ganz entgegen der in den 1950er Jahren von Walter Gerstenberg und dessen Schülern vertretenen Theorie einer bis ins 19. Jahrhundert hinein fortdauernden Geltung des „*integer valor notarum*“ - eines Systems unveränderlicher Dauern der Notenwerte und daraus folgender „Tempo-Proportionen“³⁴ - sprachen viele Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts erstaunlich differenziert und praxisnah über die Tempofrage beim *Allabreve*:

- MICHAEL PRAETORIUS 1619: Man muss „*ex consideratione Textus et Harmoniae observiren, wo ein langsamer oder geschwinder Tact gehalten werden müsse*“³⁵,
- MARIN MERSENNE 1636: Weil man die Taktierbewegungen „*schneller oder langsamer* machen kann bestimmt derjenige, der das Konzert leitet, die Geschwindigkeit entsprechend der Art der Musik und ihrem Inhalt, *oder gemäß seinem Willen*“³⁶[!],
- PIER FRANCESCO VALENTINI 1643: „Der Takt ist einmal *adagio*, und einmal *presto*, und einmal zwischen *presto* und *adagio* in der Mitte, so wie es die Stile der Compositionen und die Bedeutungen der Worte verlangen.“³⁷
- DANIEL FRIDERICI 1649: „Im Singen soll durchaus nicht einerlei Tact gespüret werden: Sondern nach dem die Worte des Textus sein, also muß auch der Tact gerichtet sein. Denn bald ein geschwinder, bald ein langsamer Tactus erfordert wird“³⁸,
- JOHANN DAVID HEINICHEN 1728: „daß man die gewöhnliche Mensur des *Allabreve* mehr anhalten, oder mehr fortjagen könne, solches ist vor sich“ [d. h. selbstverständlich]³⁹,
- FRIEDRICH WILHELM MARPURG 1763: „die Bewegung möchte übrigens, da es auch im *allabrevischen* Styl *verschiedene Grade der Lebhaftigkeit* giebt, weniger oder mehr geschwinde seyn“.⁴⁰

Dementsprechend lassen sich außer in oberflächlichen, groben Sortierungen der Tempowörter nach 3, 4 oder 5 „*Classen*“ in Anweisungen für Studienanfänger (z. B. Quantz' Pulstabelle in seiner Flötenschule) oder in Saint-Lamberts blauäugiger Verachtfachung des Zählzeit-Tempos vom C-Takt über \mathfrak{c} und ,2' zu 4/8⁴¹ bei keinem Autor des 18. Jahrhunderts mehr „Tempoproportionen“ finden.

aber durch die Copisten oder Abschreibern mancher Fehler, in dem sie glauben, daß es alles eins sey, ob die Zeichen C offenbleiben, oder durch- \mathfrak{c} strichen werden.“ (*Manuductio ad organum*, 1704, S. 9); † JOH. DAVID HEINICHEN, *Der General-Bass in der Composition*, 1728, S. 350.

²⁷ Siehe Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, New Version 1979, S. 410 ff.

‡ George Houle, *Meter in Music 1600-1800, Performance, Perception and Notation*, 1987, S. 57.

²⁸ Friedr. Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, II, 67. Brief, § 71 [Anhang S. 340]

²⁹ Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, 1713, S. 145 [Anhang S. 349].

³⁰ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732, S. 26f.

³¹ Jos. Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, „*De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung*“, 1752, S. 78 [Anh. S. 323]

³² Telemann schrieb - wohl im gleichen Sinne - häufig „*Alla breve*“ sogar über Sätze im C-Takt.

³³ So Johann Sebastian Bach, der in der *H-moll-Messe* die mit der Musik des *Gratias* fast identische des *Dona nobis pacem* nicht erneut zusätzlich zum Taktsigel \mathfrak{c} verbal mit „*Alla breve*“ bezeichnete.

³⁴ U. a. Walter Gerstenberg, *Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik*, 1952, S. 20.

³⁵ Michael Praetorius, *Syntagma musicum III*, 1619, S. 51.

³⁶ Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, Bd. II, S. 255. Livre 4^{me} de la Composition, Prop. XX. („*La Mesure est l'espace du temps que l'on employe à hausser & à baisser la main: & parce que l'on peut faire ces deux mouvements opposez plus vistes, ou plus lents, celuy qui conduit le Concert, détermine la vistesse suivant le genre de Musique & la matière qu'il employe, ou suivant sa volonté.*“)

³⁷ Tactus: „*tal volta adagio, e tal volta presto, e tal volta tra'l presto e l'adagio mediocremente, secondo richiedono li stile delle compositioni, e il tal delle parole.*“ (Pier Francesco Valentini, *Trattato della battuta musicale*, 1643, S. 138, § 230).

³⁸ Daniel Friderici, *Musica figuralis*, 1649, Cap. VII, Regula 19.

³⁹ Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, 1728, S. 947, (Supplementa, ad p. 332).

⁴⁰ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt*, 1763, 2. Teil, 4. Capitel, § 10, Abs. 3 [Anhang S. 341].

⁴¹ Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin*, 1702, S. 17/18. - Auf der Basis seiner Angabe eines Geh-Tempos von 4,9-5,6 km/Std. (d. h. pro Schritt MM=108-120) für die Viertel im C-Takt ergibt sich bei ihm für die 8tel im 4/8 MM=864-926... (Siehe mein Aufsatz „*Mälzels Mord an Mozart. Die untauglichen Versuche, musikalische Zeit zu messen*“ - www.mozarttempi.de/maelzel.html).

In der zweiten Jahrhunderthälfte werden „die überkommenen Notationspraktiken des Kirchenstils über Bord geworfen. Die jüngeren Komponisten geben den traditionellen Alla-breve-Takt auf, der noch in Chorfügen der vierziger und fünfziger Jahre die Norm war; seit etwa 1770 schreiben die meisten Komponisten ihre Fugatosätze im [,großen'] Viervierteltakt.“⁴² In zehn Fällen auch Mozart.

Der ganz verschiedene ϕ -Takt der *Klassik* soll unter „Mozarts Taktarten - Weltliche Musik“ ab S. 45 besprochen werden.

b) Der ‚große‘ Viervierteltakt (C) - *tempo ordinario*

Als ‚ganzer Takt‘ ist der 4/4 die Matrix der heutigen Notenwerte *Ganze, Halbe, Viertel, Achtel* usw., deren mathematische Relationen im Unterschied zu den variablen Werten der Mensuralnotation *brevis, semi-brevis, minima, semiminima* auch in kleinerer Gruppierung wie 3/4, 2/4, 3/8, 6/8 immer gleich bleiben.⁴³ (Das 18. Jahrhundert sah allerdings die *Tempi* der Taktarten als „von Natur aus“ verschieden an, s. o.).

„*Tempo ordinario* bedeutet, daß alle Noten in ihrer natürlichen und gewöhnlichen Geltung executirt werden sollen“⁴⁴ - nicht also ihre Werte *halbiert* wie beim ϕ des Barock. Der Begriff bezieht sich ausschließlich auf den C-Takt und hat entgegen verbreiteter Meinung⁴⁵, wie wir sehen werden, nichts mit dem *tempo giusto* oder einem „Normaltempo“ zu tun.

Die heute oft mit dem *klassischen* 4/4-Takt verwechselte ältere Art des C-Taktes, den ‚großen‘ Viervierteltakt, erwähnten nur wenige Autoren, weil er offenbar noch selbstverständlich war. Sie schreiben, er sei halb so schnell wie der *Allabreve*, werde auch an Stelle des gewichtigen 4/2-Taktes verwendet - anspruchsloser Weise, ohne deren *Tempi* anzugeben. Auch ohne Tempowort galt er jedoch als „langsam“,⁴⁶ „sehr langsam“,⁴⁷ „sehr schwer“;⁴⁸ „Dieses Signum (C) bedeut ein langsames und gravitatisch Gesang“.⁴⁹ Für HEINICHEN war er der Achtel für Achtel auszuharmonisierende „ordinaire langsame Tact“⁵⁰. RIEPEL sprach vom „alten 4/4, oder gemeinen Tact mit seinen gemächlichen Viertelnoten“,⁵¹ JOHANN GOTTFRIED WALTHER: „C; ist nichts dabey notirt, so wird allezeit *adagio* drunter verstanden, und eine langsame Mensur gegeben, welche die Welschen *tempo ordinario* nennen.“⁵² DANIEL GOTTLOB TÜRK: „der große Viervierteltakt (C oder 4/4) hat einen kräftigen, schweren Vortrag, und eine langsame Bewegung.“⁵³

JOHANN PHILIPP KIRNBERGER: „Der Viervierteltact ist zweyerley. Er wird entweder statt des 4/2 Tackts, mit dem Beywort *grave* gebraucht, und wird alsdenn der grosse Viervierteltact genennet, oder er ist der sogenannte gemeine gerade Tact, der auch der kleine Viervierteltact genennet wird. Der grosse Viervierteltact ist von äußerst schwerer Bewegung und Vortrag, und wegen seines Nachdrucks vorzüglich zu grossen Kirchenstücken, Chören und Fugen geschickt. Achtel und einige wenige folgende Sechzehntel sind seine geschwindesten Noten.“⁵⁴

JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ: „Der große Viervierteltakt. Seine geschwindesten Noten sind Achtel, die sowol als die Viertel und die übrigen längern Noten auf der Violine mit der ganzen

⁴² Bruce C. MacIntyre, „Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen“, in: *Haydn-Studien* VI, Heft 2, 1988, S. 87.

⁴³ JOHANN SAMUEL PETRI: „Der 4/4 oder schlechte Takt ist die Haupttaktart unter allen, als welcher auch den Noten ihren Werth gegeben. Denn der Name, welchen die Noten im Takte bekommen haben, bleibt ihnen, wenn [...] das Verhältnis der Theile oder Noten zum Ganzen anders wird. Es geschieht dis aber darum, weil einerley Figur der Note bald so, bald anders müßte genennet werden. Z. E. ♪ ist im 4/4 Takte ein Achtel; im 4/8, d. i. 2/4-Takte, würde es seyn und heißen ein Viertel; im 3/4 Takte ein Sechstheil; im 3/8 Takte ein Drittel; im 12/8 ein Zwölftel [...]. Da dis aber nicht nur Anfängern die Erlernung des Takts sehr erschweren würde, sondern auch überhaupt bey allen Musikern öftere Verwirrung veranlassen würde; so ist man bey den Grundnamen geblieben, die aus dem 4/4 Takte, als dem Haupttakte, herkommen, um sich stets einerley Figur unter einerley Namen vorzustellen.“ (*Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig 1782, S. 143).

⁴⁴ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732.

⁴⁵ z. B. Klaus Miehl, *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, 1993, S. 326 ff;

✦ Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik*, 1995, S. 154.

⁴⁶ Johann Rudolf Ahle, *Brevis ... introductio in artem musicam*, in: *Deutsche kurze doch deutliche Anleitung zu der ... Singekunst*, 1690, „Von den signis“. ✦ Daniel Merck, *Compendium musicae instrumentalis chelicae*. 1695.

⁴⁷ W. Caspar Printz *Compendium Musicae*, 1689, S. 21. ✦ Laut Étienne Loulié diente das Zeichen C zur Angabe eines langsamen Tempos auch bei anderen Taktarten, so C2, C3, C3/2 (*Éléments ou Principes de Musique*, 1696, S. 60) während ϕ sie beschleunigte.

⁴⁸ Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin*, 1702, S. 18; ✦ Michel l’Afflard, *Principes très faciles pour bien apprendre la Musique*, 1705, S. 153.

⁴⁹ Johann Baptist Samber, *Manuductio ad organum*, 1704, S. 9. ✦ Ebenso Michael Praetorius in *Syntagma musicum* III, 1619, S. 50.

⁵⁰ Joh. David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, 1728, S. 268.

⁵¹ Joseph Riepel, *Anfangsgründe...*, 4. Capitel „Erläuterung der betrüglichen Tonordnung“, 1752, S. 79 [Anhang S. 323].

⁵² Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732, S. 123.

⁵³ D. G. Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 95, § 58, b/6) [Anhang S. 294].

⁵⁴ Kirnberger / Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1767/81, S. 122 und 133 [Anhang S. 269+270].

Schwere des Bogens ohne die geringste Schattirung vom Piano und Forte außer dem vorzüglichen Druk auf jeder ersten Taktnote, der in allen Taktarten nothwendig ist, vorgetragen werden. Er ist daher wegen seines *ernsthaften* und *pathetischen* Ganges nur zu Kirchenstücken, und vornehmlich in vielstimmigen Chören und Fugen zum prächtigen und majestätischen Ausdruck geschickt. Einige bedienen sich statt dieses Taktes eines Vierzweytelctaktes 4/2, wo der schwere Vortrag durch die noch einmal so lange Noten, noch deutlicher bezeichnet wird.⁵⁵

FRIEDRICH WILHELM MARPURG sagte erfreulich pragmatisch - wenn auch für uns wenig hilfreich -: „Der ordentliche Werth [des ‚großen‘ C] muß aus dem Gebrauche erlernt werden, da der Puls-schlag so wenig eine unfehlbare Regel ist, als der Schritt eines Menschen.“^[!]⁵⁶

Für Leopold Mozart und die Salzburger Komponisten vor ihm war dieser barocke C-Takt im „Kirchenstyl“ noch Standard, (auch wenn sie hin und wieder für Arien das brillantere Vivaldi-*Allegro* (s. S. 83, Ex. 103) zugrunde legten). Joseph Haydn benutzte ihn in vielen seiner Messen; sogar in den späten Oratorien *Schöpfung* und *Jahreszeiten* sind die großen Chorfügen „Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit“, „Ehre, Lob und Preis sei dir“ und „Uns leite deine Hand“ ganz im Sinne Händels in der „*prächtigen und ernsthaften*hergehenden“⁵⁷ Taktart des ‚großen‘ C geschrieben.⁵⁸ Sie zeigen deutlich seine vier fast gleich schweren Takteile mit der metrischen Struktur | = - - - |.

Wolfgang Amadeus Mozart verwandte den ‚großen‘ C-Takt - mit wenigen speziellen Ausnahmen - nur noch in seiner Kirchenmusik (s. S. 31). Den wesentlich verschiedenen *klassischen* 4/4 werden wir im Zusammenhang seines eigenen Tempo-Systems untersuchen (s. S. 83 ff).

c) Die ungeraden Taktarten

Anders als heutzutage war es im 18. Jahrhundert selbstverständlich, dass das *mouvement* ungerader Taktarten (bei gleichem Tempowort) schneller war als das gerader:

ALEXANDER MALCOLM 1721: „The Movements of the same Name, as *adagio* or *allegro*, &c. are swifter in triple than in common Time.“⁵⁹

JOHN HOLDEN 1770: „Common time is naturally more grave and solemn; triple time, more cheerful and airy. And for this reason, it is generally agreed, that every mood of triple time ought to be performed something quicker, than the correspondent mood of common time.“⁶⁰

Einen Grund für den Tempo-Unterschied zwischen geraden und ungeraden Taktarten geben diese Autoren ebensowenig wie Mattheson, Quantz, C.Ph.E. Bach, Marpurg, Riepel, Jean und Jean-Jacques Rousseau, Leopold Mozart, Scheibe, Kirnberger, Türk und Koch, die ihn offenbar als selbstverständlich voraussetzten. Einzig Schulz gibt 1774 einen Hinweis:

„Ueberhaupt bringt die ungerade Taktart wegen der *gedritten Fortschreitung* ihrer Hauptzeiten eine größere Lebhaftigkeit in jeden Ausdruck, und ist daher zur Schilderung lebhafter Gemüthsbewegungen schicklicher, als die gerade Taktart.“⁶¹

„Gedritte Fortschreitung“ – die Formulierung könnte auf eine Spur führen: das *triole* Wesen der ungeraden Taktarten. Wie dem *Allabreve* dürfte auch den Dreiertakten die lebhaft akzentuierte Musik der Spielleute und Trouvères bei der Befreiung aus den intellektuellen Proportions-Systemen der Vergangenheit geholfen haben. Sie wanderte über die modischen Hof tänze in die anspruchsvolle Komposition ein; im ungeraden Takt entstanden *Chaconnen*, *Passacailen*, *Gaillard*, *Couranten* etc., zweizeitige getragene Tänze schlugen um in einen lebhafteren Tripeltakt.

Schließlich eroberte das erstaunlich schnelle *Menuet* (s. S. 219ff) die Höfe; es wurde zum Inbild des 3/4-Taktes. Zur Vielfalt der Tempi der Dreiertakte äußerten sich zahlreiche Autoren, u. a.:

⁵⁵ Joh. Abr. Peter Schulz in: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, IV, ²1794, S. 493f, Art. „Tact“ [Anhang S. 282].

⁵⁶ Fr. W. Marpurg: *Anleitung zur Musik*, 1763, 2. Teil, 4. Capitel, § 10, S. 74 [Anhang S. 341].

⁵⁷ J.A. Scheibe, *Über die musikalische Composition*, 1773, „Vom Takte und dessen verschiedenen Arten“, S. 205, § 90 [Anh. S. 350].

⁵⁸ Vor allem auf den ‚großen‘ C-Takt bezieht sich wohl J. JOACHIM QUANTZ mit seiner Fußnote: „Was in vorigen Zeiten recht geschwind gehen sollte, wurde fast noch einmal so langsam gespielt, als heutiges Tages. Wo *Allegro assai*, *Presto*, *Furioso*, u.d.m. dabey stund, das war eben so geschrieben, und wurde fast nicht geschwinder gespielt, als man heutiges Tages das *Allegretto* schreibt und ausführet. Die vielen geschwinden Noten, in den Instrumentalstücken der vorigen deutschen Componisten, sahen alle viel schwerer und gefährlicher aus, als sie klungen.“ (*Versuch einer Anweisung*, 1752, S. 263) [Anhang S. 331, Fußnote 811].

⁵⁹ Alexander Malcolm, *A Treatise of Musick*, 1721, S. 402. ✦ Fast wörtlich ebenso James Grassineau, *A Musical Dictionary*, ³1784, beide Autoren fast wörtlich nach ✦ Brossard, *Dictionnaire de Musique*, 1703.

⁶⁰ John Holden: *An Essay towards a Rational System of Music*, 1770, S. 35.

⁶¹ Joh. Abr. Peter Schulz, Artikel *Tact*, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. IV, S. 497/98 [Anhang S. 285].

GIACOMO CARISSIMI: „Es befinden sich zwar nicht wenig / welche in allen Triplis ohne Unterscheid einerley Tact und Mensur gebrauchen / geben darbey vor / die vilfältige Veränderung der Zahlen seye nur von den Componisten erfunden / die Musicos dadurch zu vexiren / aber weit gefehlt! [...] Man sehe und höre nur den großen Unterschied der Triplen in Couranten, Sarabanden, Menuetten, Giguen, und dergleichen; wird alsdann mehrere Proben nicht brauchen.“⁶²

Die Tänze bestimmten das *mouvement* ihrer 3/2-, 3/4- und 3/8-Takte durch die Schrittfolge und ihre unterschiedliche „Gemüths-Bewegung“, ihren Charakter. Der ‚Tripel-Verhalt‘, das Triolenwesen des Dreiertakts, blieb als innere Ganztaktigkeit erhalten, aber der neue Bezug auf körperliche Aktion befreite ihn von mathematischem Zwang.

GEORG MUFFAT: „In 3/2 will der Tact sehr angehalten, in 3/4 disem aber lustiger, doch einweg in ‚Sarabanden‘, ‚Airs‘ etwas langsamer seyn; in ‚Menuets‘, ‚Courantes‘ und anderen vielen sehr frisch gegeben zu werden.“⁶³

Alle diese Autoren sehen eine nicht quantifizierte Temposteigerung vom 3/1 über den 3/2 und den 3/4 zum 3/8-Takt.⁶⁴ Ein Grund könnte die Vorstellung einer „am kurzen Zeitwert der Noten haftenden raschen Bewegung“⁶⁵ gewesen sein. In konservativer Rückschau von 1809 erklärte GOTTFRIED WILHELM FINK das Phänomen folgendermaßen:

„Wir spielen die Achtel noch einmal so geschwind, als die Viertel, und diese geschwinder als die halben Schläge u.s.f. Dieses Maassverhältnis drückt sich natürlich fest in uns ein, und ein *Allegro* im 3/8 bekömmt schon dadurch eine flüchtigere Natur, als eins im 3/4 und vollends als eins im 3/2 etc. Je grösser die Notengattung ist, die einer Taktart zum Grunde liegt, desto mehr werden wir etwas fühlen, was uns zu einem gewissen Anhalten zwingt, wenn auch gleich *Presto* über dem Stücke stünde. Die Inkonsequenz der Benennungen der Notengattungen: Viertel, Achtel etc. gegen den Takt gehalten⁶⁶ bewährt sich nach dieser Ansicht in ihrer ganzen Nothwendigkeit.“⁶⁷

Erst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts wurden aus den zuvor in Charakter und Tempo so unterschiedlichen Taktarten Gruppen von *Zählzeiten* gleichen Maßstabs ohne Einfluss auf Spielgeschwindigkeit und Vortragsweise. Seit Berlioz und Wagner wurde bei Taktwechseln das *l'istesso tempo* (Taktschlag= Taktschlag) zur Regel.⁶⁸

Heinrich Christoph Koch hatte dies 1802 noch als eigens vorzuschreibende Ausnahme gesehen:

„*L'istesso tempo*, das nemliche Zeitmaaß. Dieser Ausdruck wird da gebraucht, wo eine Taktart mit einer andern abwechselt, z. E. der Viervierteltakt mit dem Zwey- oder Dreyvierteltakte, wobey *aber* die Viertel eben so geschwind auf einander folgen sollen, wie in dem vorhergehenden Tempo.“⁶⁹

⁶² Giacomo Carissimi, *Ars Cantandi*, Übers. im Anhang des: *Vermehrter Wegweiser*, Augsburg 1689. - Zitiert in: Walther, *Musikalisches Lexikon*, 1732, Lemma „Triple de 12 pour 16“ [sic], S. 617; Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, 1913, S. 108; Herrmann-Bengen, *Tempobezeichnungen*, 1959, S. 49; Dahlhaus, „Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jh.“ (AfMw 18, S. 233 f).

⁶³ Georg Muffat, *Florilegium Primum*, 1695, Vorwort.

⁶⁴ Lediglich Saint-Lambert behauptete naiv (und ahnungslos das heutige System vorwegnehmend) eine Vervierfachung des Tempos vom 3/2 über den 3/4 zum 3/8-Takt, entsprechend seiner Ver-acht-fachung des Tempos vom C-Takt zum 4/8 (*Les Principes du Clavecin*, 1702, S. 19+18).

⁶⁵ Carl Dahlhaus, *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, AfMw XVIII, 1961, S. 230.

⁶⁶ Schön erklärt bei Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, 1782, 5. Kap. „Von den Taktarten“, § 2, S. 143 [siehe Fußnote 43, hier S. 16].

⁶⁷ Gottfried Wilhelm Fink, *Ueber Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches II*, AmZ, XI, Nr. 14, 04.01.1809, S. 214. [Anhang S. 355].

⁶⁸ Ein brillantes Beispiel lieferte HECTOR BERLIOZ 1838 in der Air Fieramoscas in *Benvenuto Cellini*, Nr. 7, ab T. 130: *Allegretto* (MM ♩=160): |:3/4, 4/4: |:3/4, 2/4: |:3/4, 1/4. ♢ Auch bei den zahlreichen Taktwechseln in den „Davids-Weisen“ der *Meistersinger* RICHARD WAGNERS ist - abgesehen von Tempomodifikationen - immer Taktschlag=Taktschlag vorausgesetzt, wenn nichts anderes angegeben ist (die 6/8 und 9/8 sind dabei triolisierte 2/4 und 3/4). ♢ RICHARD STRAUß gab in *Salome* (1905) einerseits bei dichten Taktwechsel-Folgen zur Sicherheit meist ♩=♩ an, andererseits stellte er z. B. beim ersten Auftritt Salomes (ab Studierziffer 21 „Ich will nicht bleiben. Ich kann nicht bleiben“ - (womit sie schon ihr Ende vorausnimmt) polymetrisch verwirrt die verschiedensten Taktarten in verschiedensten Relationen, d. h. *ungleichen* Vierteln, übereinander. Auf dem Höhepunkt einer Szene, deren psychotische Erregtheit Du Fay und Ockeghem wohl hätte schaudern lassen, setzte er, ihrer Technik nicht unähnlich, 2/4, 3/4, 4/4 und c-Takte samt Triolen und Quintolen gleichzeitig über die Basis eines gleichbleibenden Ganztakt-Schlages, *cum grano salis* des *tactus*. Die aus der Klassik überkommene metrische Gestalt, ihre innere Betonungshierarchie, behielten die Taktarten in diesem Verfahren - nicht jedoch ihre Eigenschaft als Teil eines tempobestimmenden *tempo-giusto*, ihre ‚natürliche Tactbewegung‘. Sowohl im *l'istesso tempo* ♩=♩ als in Straußens Polymetrik war sie außer Funktion. Über die Art des Vortrags sagten die Taktarten nichts mehr aus.

⁶⁹ Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp. 916 [Anhang S. 312].

3) Die kleinsten „herrschenden“ Notengattungen

Weitere Differenzierungen der „Taktbewegung“ ergaben sich durch die *kleinsten „herrschenden“, d. h. temporelevanten Notenwerte* eines Satzes (ohne Verzierungsnoten, Tremoli, Tiraten etc.):

C. PH. E. BACH 1759: „Der Grad der Bewegung läßt sich sowohl nach dem Inhalte des Stückes überhaupt, als besonders aus den geschwindesten Noten und Figuren darinnen beurtheilen. Bey dieser Untersuchung wird man sich in den Stand setzen, weder im *Allegro* übereilend, noch im *Adagio* zu schläfrig zu werden.“⁷¹

JOH. PHIL. KIRNBERGER/J.A.P. SCHULZ 1776: „In Ansehung der Notengattungen haben die Tanzstücke⁷², worin Sechszehntel und Zweyunddreyßigtheile vorkommen, eine langsamere Taktbewegung, als solche, die bey der nemlichen Taktart nur Achtel, höchstens Sechszehntel, als die geschwindesten Notengattungen vertragen. Also wird das *Tempo giusto* durch die Taktart und durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stückes bestimmt.“ -

„Hiezu kömmt noch, daß längere Notengattungen allezeit schwerer und nachdrücklicher vorgetragen werden, als kürzere, daß folglich ein Stück, das schwer und nachdrücklich vorgetragen werden soll, nur in langen Notengattungen, und ein anderes, das leicht und tändelnd vorgetragen werden soll, nur in kurzen Notengattungen gesetzt werden kann.“⁷³

Genau so funktionierte zunächst ‚Tempo‘-Bestimmung im Barock, und Johann Sebastian Bach brauchte selten mehr Angaben. Doch auch weiterhin blieb dieses natürliche System in Geltung:

DANIEL GOTTLOB TÜRK 1789: „So darf z.B. ein *Allegro* mit untermischten *Zweyunddreyßigstheilen* nicht so geschwind gespielt werden, als wenn die geschwindesten Passagen desselben nur aus *Achteln* bestehen.“⁷⁴

CARL CZERNY noch 1839: „Wenn daher in einem, mit *Allegro* bezeichneten Tonstücke *16teln Triolen* vorkommen, so ist das *Allegro*-Tempo etwas gemässiger zu nehmen, um diese Noten nicht übereilen zu müssen. Wenn aber nur *einfache 16teln* die geschwindeste Notengattung sind, so kann man das *Allegro* lebhafter nehmen, vorausgesetzt, dass diese 16teln keine harmonisch verwickelten oder mehrstimmigen Passagen enthalten, welche der Verständlichkeit und leichteren Ausführung wegen ebenfalls etwas gemässiger auszuführen sind. Kommen aber im *Allegro*-Tempo keine schnelleren Noten vor, als *Achtel-Triolen*, so wird in der Regel das Tempo wieder etwas schneller genommen. Noch rascher ist das *Allegro* auszuführen, wenn im Tonstück nur *gewöhnliche Achteln* als die schnellsten Noten vorkommen. Es versteht sich, dass alles dieses manche Ausnahmen erleidet, wenn der Charakter des Tonstücks dieselben nöthig macht, oder wenn der Tonsetzer ausdrücklich das Gegentheil durch besondere Beiworte vorzeichnete.“⁷⁵

Für mit klassischer Musik aufgewachsene Musiker selbst heute noch eine fast selbstverständliche Sache, obwohl sie dem modernen Notationssystem widerspricht, in dem das Tempo nicht von Taktart und Notenwerten abhängt, sondern durch Metronom oder Dauernwerte separat angegeben wird.

4) Die Tempowörter

Solange Kontrapunkt und elaborierte *Agréments* einerseits und tradierte Tanzformen andererseits vorherrschten, war Musik wenig tempoempfindlich. Je mehr sie aber in der italienischen Oper und im „galanten Stil“ ihre Schreibweise harmonisch und satztechnisch vereinfachte, desto leichter wurde sie Opfer inadäquater Temponahme. Man musste das durch Taktart und Notenklasse definierte *tempo giusto* durch „Beywörter“ präzisieren.⁷⁶

⁷¹ C.Ph.E. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 1759, 1. Teil, 3. Hauptstück „Vom Vortrage“, § 10 [Anh. S. 334].

⁷² und - wie aus zahllosen weiteren Texten der Lehrwerke hervorgeht - auch alle anderen Stücke.

⁷³ Kirnberger / Schulz), *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1776, S. 107 und 116 [Anhang S. 266 und 268].

⁷⁴ D. G. Türk, *Klavierschule*, 1789, 1. Kap., § 72, S. 111 [Anhang S. 295].

⁷⁵ Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, op. 500, 1839, 3. Theil, 8. Kapitel „Über das richtige, für jedes Tonstück geeignete Tempo“, S. 51, § 4 „Über das Allegro“.

⁷⁶ Marpurg [gekürzt]: „Ob gleich die Bewegung des Tacts von der Grösse der Noten bestimmt, und der 2/2 langsamer als der 2/4 ausgeführt werden sollte: so geschicht doch alle Augenblicke das Gegentheil. Die Ursache davon ist unter andern, daß mehr oder weniger *Notenfiguren von verschiedener Grösse* gebraucht werden und dasjenige Tonstück, wo nur zweyerley Arten von Noten vorhanden sind, geschwinder ausgeführt werden kann und muß, als dasjenige, wo die Verhältnisse weit mehr vervielfacht sind. Diese Aufhebung des Verhältnisses zwischen der Art der Notenfiguren und der Tactbewegung hat die Musiker genöthiget, zur Bezeich-

KIRNBERGER/SCHULZ: „Also wird das *Tempo giusto* durch die Taktart und durch die längeren oder kürzeren Notengattungen eines Stücks bestimmt. Hat der junge Tonsetzer erst dieses ins Gefühl, denn begreift er bald, wie viel die Beywörter *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*, und ihre Modificationen der natürlichen Taktbewegung an Geschwindigkeit oder Langsamkeit zusetzen oder abnehmen.“⁷⁷

Entgegen unserem Usus war im späten 18. Jahrhundert also nicht das Tempowort allein die „Tempobezeichnung“⁷⁸. Ein Modul aus *Taktart+Notenklasse+Tempowort* bestimmte sowohl das Betonungsgefüge als auch die Geschwindigkeit, den Charakter und die Spielart, - die „Bewegung“ eben im weitesten Sinne. Ich verwende deshalb für die „Beywörter“ statt des zu weit gefassten Terminus „Tempobezeichnungen“ den Begriff „Tempowörter“.

Ein Problem waren - und sind - deren unbestimmte Bedeutungen. Was heißt schon „langsam“ (*adagio*), „gehend“ (*andante*) oder „fröhlich“ (*allegro*)? Ist mit „*Andante*“ ein feierliches Schreiten gemeint oder ein munteres Gehen?

CALDARA schrieb *Andante mà non tanto allegro*, VIVALDI *Andante molto e quasi Allegro*, HÄNDEL, D. SCARLATTI und LEOPOLD MOZART *Andante Allegro*, GLUCK *Andante non presto*. J.J. ROUSSEAU nennt *Andante* dem „*Gracieusement*“ entsprechend, und CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART formuliert köstlich: „*Andante*, eine gehende Bewegung des Tacts, welche die angränzende Linie des *Allegros* küßt.“⁷⁹ LEOPOLD MOZART: „Das *Allegretto* hat vieles mit dem *Andante* gemein. Dieß Wort sagt uns schon selbst, daß man dem Stücke seinen natürlichen Gang lassen müsse; sonderheitlich wenn man *un poco Allegretto* dabey stehet.“⁸⁰

„*Andante*“ meint im 18. Jahrhundert nicht das Schreiten oder Gehen eines Menschen sondern den körperlosen Gang des Musikstücks, „gehende Bewegung“ im Sinne eines fließenden Zeitverlaufs.

FRIEDRICH NICOLAI berichtet 1786 von bedeutenden Unterschieden zwischen Berlin, Dresden und Wien in der Aufführungspraxis des *Andante*⁸¹, doch generell galt es im 18. Jahrhundert als „diejenige Bewegung des Zeitmaßes, die zwischen dem Geschwinden und Langsamen die Mitte hält“.⁸² Erst im 19. Jahrhundert bekam *Andante* die Bedeutung von „langsam“, von da an die Mozart-Interpretation unheilvoll beeinflussend. Die Steigerungen *Più andante* und *Molto Andante* erhielten dadurch die Bedeutung von „langsamere“ und „sehr langsam“, obwohl im Gegenteil eine *Beschleunigung* gemeint war. Mozart schrieb zehn *Andante con moto* und in KV 338: *Andante di molto più tosto Allegretto*.

Dementsprechend gab es über die Verkleinerungsform *Andantino* die widersprechendsten semantischen Spekulationen⁸³: entweder fasste man es als „ein wenig gehend“ im Sinne von: *langsamer als Andante* auf oder als ein „kleines Gehen“, was dann „ein wenig langsam“ oder *schneller* war.⁸⁴ Es gab auch die Meinung, *Andantino* bedeute einfach ein kurzes *Andante*-Stück.

nung der Grade der Langsamkeit oder Geschwindigkeit, gewisse italiänische Kunstwörter anzunehmen.“ (*Anleitung zur Musik überhaupt ...*, 1763, 2. Teil, 4. Capitel, S. 70/71, § 8) [Anhang S. 341].

⁷⁷ Kirnberger / Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, II., S. 107 [Anhang S. 266].

⁷⁸ Siehe Helmut Perl, *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts*, 1998, 3. und 4. Kapitel, S. 78-97.

⁷⁹ J. J. Rousseau, *Dictionnaire*, I, 1767, S. 73. ✦ Chr. Friedr. Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806, S. 360.

⁸⁰ Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, S. 48 f [Anhang S. 263 „*Andante*“ und „*Allegretto*“].

⁸¹ Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und in die Schweiz im Jahre 1781*, S. 541 ff.

⁸² Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802 [Anhang S. 310 „*Andante*“]; ✦ Kirnberger in Sulzers *Allgemeine Theorie*, 1773 [Anh. S. 277];

✦ G. F. Wolf, *Kurzgefaßtes Musikalisches Lexikon*, 1792; ✦ Schilling, *Encyclopädie ... oder Universallexikon der Tonkunst*, 1835.

⁸³ D. C. TÜRK meinte in seiner *Klavierschule* 1789, *Andantino* sei, „ein wenig, folglich nicht stark gehend, d.h. etwas langsamer als *Andante*“, fügte aber die Fußnote an: „In den mehrsten Lehrbüchern wird *Andantino* durch *etwas geschwinder als Andante* übersetzt. Wenn man aber bedenkt, daß zu *molto Andante* (stark gehend) ein größerer Grad der Geschwindigkeit oder Bewegung nöthig ist, als zu *Andante*; so wird man vielleicht meine obige Übersetzung des Wortes *Andantino*, welches nur einen kleinen Grad des Gehens oder der Bewegung anzeigt, der Sache angemessen finden.“ [Anhang S. 295, Fußnote 763] ✦ NEAL ZASLAW schloss sich ihm an: „If *Andante* was not a slow tempo, then it is logical that its diminutive stood for a speed slower than it.“ (*Mozart's Tempo Conventions*, in: International Musicological Society Report of the Eleventh Congress 1972.) ✦ Auch MAX RUDOLF (*The Grammar of Conducting*, 1980, S. 341) und ✦ FREDERICK NEUMANN (*Performance Practices of the 17th and 18th Centuries*, 1993, S. 67) stolperten in die semantische Falle einer rein theoretischen Interpretation des Begriffs ohne Bezug auf seine Verwendung durch konkrete Komponisten. ✦ H.CHR. KOCH dagegen in seinem *Musikalisches Lexikon* 1802: „*Andantino* bezeichnet als Diminutiv des *Andante*, wenn es als solches genommen wird, eine Bewegung, die *etwas geschwinder* ist als *Andante*. Man findet es auch sehr oft in Tonstücken gebraucht, die eine *merklich geschwinder* Bewegung erfordern als das gewöhnliche *Andante*.“ [Anhang S. 310]

⁸⁴ Laut NEAL ZASLAW (*Mozart's Symphonies*, 1989, S. 494) sollen sich von 12 Traktaten 7 dafür ausgesprochen haben, *Andantino* *langsamer* zu nehmen als *Andante*; 5 dagegen plädierten für *schneller*, also sei es langsamer [Demokratie in der Wissenschaft ...]. ✦ SIEGBERT RAMPE (*Mozart's Claviermusik*, 1995, S. 153) und ✦ DAVID FALLOWS (in *The New Grove*, 2nd edition, 2001, *Art. Andantino*, dort als „*convincing evidence*“ zitiert) folgen ihm darin, diese scheinhafte Statistik voneinander abschreibender Autoren auch für Mozart relevant zu finden.

JOHANN ADAM HILLER 1792: „Das Diminutivum *Andantino* sollte man freylich wohl etwas gemächlicher nehmen als *Andante*; die meisten aber halten es mit *Allegretto* für einerley. Schlimm ist es, daß noch kein musikalischer Reichstag über dieses und viel andere Dinge etwas Vestes bestimmt hat.“⁸⁵

Bekanntlich zweifelte auch BEETHOVEN an der Kommunizierbarkeit dieser Bezeichnung:

„Wenn sich künftig unter den Melodien, die Sie mir zum Komponieren werden senden können, *Andantinos* befänden, würde ich Sie bitten, anzuzeigen, ob dieses *Andantino* langsamer oder schneller als das *Andante* gedacht ist, da ja dieser Ausdruck, wie viele andere in der Musik von so unbestimmter Bedeutung ist, daß einmal *Andantino* sich dem *Allegro* nähert und ein andermal fast wie *Adagio* gespielt wird.“⁸⁶

Joseph Haydn, Cimarosa und Martín y Soler schrieben *Andantino grazioso*, *Andantino vivace*, *Andantino con moto*, *Andantino mosso* und *Andantino più tosto Allegretto*,⁸⁷ Mozart *Andantino con moto* und *Andantino grazioso* - Widersprüche in sich selbst, wenn für sie *Andantino* langsamer war als *Andante*.

Nicht viel besser stand es mit *Allegro* und *Adagio*:

JOSEPH RIEPEL 1752: „*Allegro* wird in einem jeden Lande, in jeder Stadt, ja fast von einem jeden anders, will sagen: bald geschwinder bald längsamer [sic] gespielt. Ich wollte, wenn ich dürfte, solches behaupten nur von zwey wälschen Meistern, derer der Alte seine *Allegro* fast um die Helfte längsamer einrichtet, als der, so um 20 Jahre jünger ist.“⁸⁸ Und so geht es auch mit *Andante*, *Adagio* und allen übrigen, so daß mancher nicht weiß, wie er dran ist.“⁸⁹

C.PH.E. BACH schrieb, dass in Berlin „die *Adagio* weit langsamer, und die *Allegro* weit geschwinder ausgeführt werden, als man in andern Gegenden zu thun pfliget. In einigen auswärtigen Gegenden herrschet gegentheils der Fehler, daß man die *Adagios* zu hurtig und die *Allegros* zu langsam spielt.“⁹⁰

QUANTZ forderte, zu beobachten, „ob der Instrumentist ein jedes Stück in seinem gehörigen Zeitmaaße zu spielen wisse, oder ob er alles, was *Allegro* heißt, in einerley Geschwindigkeit spiele.“⁹¹

KIRNBERGER differenzierte: „Es findet sich aber unter den verschiedenen Arten des *Allegro* nicht blos in Ansehung der Geschwindigkeit, sondern des Ausdrucks, ein merklicher Unterschied; indem ein Stück *mit derselbigen Geschwindigkeit* lustig, dreiste, prächtig oder schmeichelnd kann vorgetragen werden.“⁹²

Dissens herrschte auch über die Bedeutung von *Larghetto* - war es langsamer oder schneller als *Adagio*? - und *Allegro assai*: sollte es schneller oder langsamer sein als *Allegro molto*?

Für JOSEPH HAYDN, RIEPEL, MARPURG, TÜRK, KOCH und CZERNY hatte *assai* zweifelsfrei die Bedeutung von „sehr“. Sie wandten es in allen Kombinationen so an⁹³ und es ist unerheblich, ob sie dabei einem semantischen Irrtum aufsaßen. SEBASTIEN DE BROSSARD aber hatte 1703 in seinem „*Dictionnaire de musique*“ geschrieben, dass zwar manche „*assai*“ mit „sehr“ übersetzten, andere aber meinten (wie auch er selbst in seinen Motetten), dass unter der Bezeichnung *assai* „die Tempi *nichts Übertriebenes* haben, sondern in einer *klugen Mittelmäßigkeit* der Langsamkeit und Schnelligkeit bleiben sollten“.⁹⁴ BEETHOVEN übernahm als anscheinend Einziger Brossards Variante *assai*=*mäßig*⁹⁵ und seine Auffassung wirkt bis heute fort. LEOPOLD MOZART dagegen schrieb 53 Jahre nach Brossard eindeutig: „*Presto*, heißt geschwind, und das *Allegro assai* ist wenig davon unterschieden. *Molto allegro*, ist etwas *weniger* als *Allegro assai*“.⁹⁶

Beim *Vivace* widersprechen alle Autoren einmütig der heutigen Interpretation als „schnell“:

⁸⁵ Joh. Adam Hiller, *Anweisung zum Violinspielen*, 1792, „Anhang eines Lexicons“, S. 58 [Anhang S. 337].

⁸⁶ Brief an den Verleger George Thompson, GA Nr. 623, vom 19.02.1813 (Original französisch [Anhang S. 358]).

⁸⁷ Joseph Haydn, Hob III:13 „*Andantino grazioso*“, Hob XV:16 „*Andantino più tosto Allegretto*“; Cimarosa, *Il Matrimonio segreto* Nr. 6 und 14 „*Andantino con moto*“, Nr. 12 „*Andantino mosso*“, Nr. 18 „*Andantino vivace*“ und Martín y Soler *Una cosa rara* „*Andantino con moto*“ (I/7 Cavatina Lubino). - Die Suche nach weiteren Beispielen dürfte lohnen.

⁸⁸ Sehr wahrscheinlich schrieb ‚der Alte‘ im ‚großen‘ C (s. o.), der 20 Jahre jüngere aber im *klassischen* 4/4-Takt.

⁸⁹ Riepel, *Anfangsgründe ...*, 1. Cap., *De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung*, 1752, S. 78 [Anhang S. 323].

⁹⁰ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch*, 1753, 2. Teil, 36. Kap. § 71 und 1. Teil, 3. Hauptstück, § 1 [Anhang S. 333]).

⁹¹ Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, VIII. Hauptstück, § 15, S. 286 [Anhang S. 332].

⁹² Kirnberger im Artikel „*Allegro*“ in Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. I, 1773, S. 112 [Anhang S. 276/77].

⁹³ Haydn schreibt in der Arie des Fileno, Nr. 9 in *La fedeltà premiata*, sogar „*staccato assai assai!*“

⁹⁴ „*ASSAI; Selon quelques uns il veut dire BEAUCOUP; & selon d'autres que la mesure & les mouvemens ne doivent avoir rien d'outré, mais demeurer dans une sage médiocrité de lenteur, & de vitesse*“ (Brossard, *Dictionnaire de Musique*, 1703, S. 6).

⁹⁵ Stewart Deas, *Beethoven's ‚Allegro Assai‘*, 1950 (mit überzeugenden Beispielen).

⁹⁶ Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 48 [Anhang S. 263].

- LEOPOLD MOZART: „Vivace, heißt lebhaft, und ist das Mittel zwischen dem Geschwinden und Langsamen.“⁹⁷

- JOSEPH RIEPEL: „Vivace, lebhaft, aber doch nicht gar zu hurtig.“

- DE MEUDE-MONPAS: „Vif, vivace: belebtes Mouvement, herzhaftes Ausführung voll Feuer. Es handelt sich nicht darum, den Takt zu beschleunigen, sondern ihm Wärme zu geben.“

- F. (wohl G.W. Fink): „Eine Rede kann einen hohen Grad von Lebhaftigkeit besitzen, ohne dass die Wörter deswegen besonders schnell gesprochen werden müssen: so ist es auch in der Musik.“

Selbst den Virtuosen HUMMEL und CZERNY bedeutete es eben dies. Noch Carl Maria von Webers *Molto vivace* beim „Jägerchor“ und in Nr. 1 des „Freischütz“ scheint mir so gemeint: *herzhaft, voll Feuer*, - nicht aber: *schnell*⁹⁸.

Angesichts all dieser Widersprüche gab JOHANN JOACHIM QUANTZ „jungen Leuten, die sich der Tonkunst widmen“⁹⁹ (also Anfängern!) mit dem menschlichen Puls ein grobes Richtmaß für die Bestimmung der Tempi.¹⁰⁰ Nirgendwo schrieb er, dass von *Berufsmusikern* jemals so musiziert wurde; seine Tabelle sollte nicht mehr als eine *Faustregel* sein, damit die Studenten nicht „von dem wahren Tempo eines jeden Stücks *allzuweit* abweichen“.¹⁰¹ Denn „es giebt in der Musik so vielerley [Tempi], daß es nicht möglich seyn würde, sie alle zu bestimmen.“¹⁰² Trotz Marpurgs Warnung, dass „der Pulsschlag so wenig eine unfehlbare Regel ist, als der Schritt eines Menschen“¹⁰³ wurde Quantzens Tabelle in unserer Zeit leider tausendfach als Dogma missverstanden und noch der *zwei Generationen* jüngere Mozart sollte nach diesem Anfänger-Schema musiziert werden.¹⁰⁴

KIRNBERGER/SCHULZ erklären das ganze System in Kürze:

„Demnach geben *Bewegung*, *Takt* und *Rhythmus* [=Periodik] dem Gesange sein Leben und seine Kraft. Die *Bewegung* bestimmt den Grad der Geschwindigkeit, der schon für sich allein bedeutend ist, indem er eine lebhaftere oder ruhigere *Gemüths-lage* bezeichnet; der *Takt* setzt die Accente nebst der Länge und Kürze der Töne, und dem leichtern oder nachdrücklicheren Vortrag fest, und bildet die Töne gleichsam in *Wörter*; der *Rhythmus* [s. o.] aber giebt dem Gehör die aus den Wörtern gebildeten einzelnen *Sätze*, und die aus mehreren Sätzen zusammen geordneten *Perioden* zu vernehmen: durch diese drey Dinge schicklich vereinigt, wird der Gesang zu einer *verständlichen und reizenden Rede*.

Keines dieser Dinge ist für sich allein hinreichend, irgend einen Charakter des Gesanges genau zu bestimmen; denn nur durch ihre Vereinigung und ihren gegenseitigen Einfluß in einander, wird der eigentliche Ausdruck des Gesanges bestimmt. Zwey Stücke können denselbigen Grad des *Allegro* oder *Largo* haben, und doch von sehr ungleicher Wirkung seyn, nach dem der Art des *Taktes* gemäß die *Bewegung bey einerley Geschwindigkeit* flüchtiger oder nachdrücklicher, leichter oder schwerer ist. Daraus erkennet man, daß *Bewegung* und *Takt* ihre Kraft vereinigen müßen. Eben so ist es auch mit dem *Rhythmus* [s. o.] beschaffen: dieselbigen Glieder, woraus der Gesang besteht, können, [je] nachdem *Takt* und *Bewegung* sind, einen ganz verschiedenen Ausdruck annehmen.

Wer also eine Melodie setzen will, der muß nothwendig auf die vereinigte Wirkung der *Bewegung*, des *Takts* und des *Rhythmus* zugleich Acht haben und keines davon ohne Rücksicht auf die beyden anderen betrachten.“¹⁰⁵

⁹⁷ Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 48 [Anhang S. 263]. ✦ Joseph Riepel, *De Rhythmopoeia*, 1752, S. 78 [Anhang S. 323].

✦ J. J. O. de Meude-Monpas: „Vif, vivace: Mouvement animé, exécution hardie et pleine de feu. Il ne s'agit pas de hâter la mesure, mais de lui donner de la chaleur.“ (*Dictionnaire de Musique*, 1787, S. 210; meine Übersetzung) ✦ „F.“, (vermutlich G. W. Fink) „Ueber das Lebhaftes in der Musik“ in: *AmZ*, 13. Jg., Nr. 51, 18.12.1811, Sp. 852. ✦ Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische ANWEISUNG zum PIANO-FORTE-SPIEL*, 1828, S. 67. ✦ Carl Czerny, *Pianoforte-Schule*, 1839, I. Teil, 15. Lektion, § 4..

⁹⁸ - wie in der ansonsten so hervorragenden Aufnahme von Carlos Kleiber.

⁹⁹ Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, Vorrede, S. 2 [Anhang S. 325].

¹⁰⁰ „man nehme den Pulsschlag, wie er nach der Mittagsmahlzeit bis Abends, und zwar wie er bey einem lustigen und aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen Menschen [...] von cholerisch-sanguinischem Temperament geht.“ Quantz, *Versuch*, S. 267).

¹⁰¹ Quantz, *Versuch einer Anweisung*, S. 267, § 55 [Anhang S. 331]

¹⁰² Quantz, *Versuch einer Anweisung*, S. 262, § 49 [Anhang S. 330].

¹⁰³ Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders*, 1763, II. Theil, 4. Capitel, § 10, [Anhang S. 341].

¹⁰⁴ „A systematic attempt to apply Quantz's fixed tempos to Mozart's music proved more a procrustian bed than a source of interpretative inspiration. Quantz's system, if it ever worked as an applied rather than a theoretical or pedagogical system, belonged to the music of his own circle in Berlin in the 1740s and 1750s, not to Mozart's music of a different time, place, and style.“ (Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, 1989, 12. Kap. „Performance Practice“, S. 492).

¹⁰⁵ Kirnberger / Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1774, S. 105, [Anhang S. 266].

Um das intendierte Zeitmaß zu erreichen, musste Mozart darum dem als großer Taktart *eigentlich langsamen* ϕ des ersten Satzes der g-moll-Sinfonie KV 550 (Ex. 87) ein „*Molto Allegro*“ begeben, dem *eigentlich leichtbewegten* 2/4 (bzw. 4/8)-Takt der Bildnis-Arie Taminos (Ex. 203, 204, 205) ein „*Larghetto*“ und dem sechzehntellosen 3/4-Takt von Sarastros Arie „O Isis und Osiris“ (Ex. 276) ein „*Adagio*“. Das *Prestissimo* ϕ des Entwurfs zum 4. Satz des *Jagd'*-Quartetts, KV 458, mäßigte er konsequent in *Allegro assai*, als er die Endfassung im ‚von Natur aus‘ schon *schnelleren* 2/4-Takt schrieb. Wir werden sehen, warum er die jeweiligen Taktarten wählte.

5) „Kirchen“- , „Theater“- , „Kammer-Styl“

Zu alledem war auch die Stilhöhe der Aufführung zu berücksichtigen:

J. J. QUANTZ: Bei einer Kirchenmusik muss „sowohl der Vortrag bey der Ausführung, als das Zeitmaaß, wenn es denn kirchenmäßig seyn soll, *etwas gemäßiger, als im Opernstyl* genommen werden. [...] Wird aber eine Serenate oder Cantate ausdrücklich für die Kammer gesetzt: so pflegt dieser *Kammerstyl* sowohl vom *Kirchen-* als vom *Theaterstyle* unterschieden zu werden. Der Unterschied besteht aber darinne, daß der *Kammerstyl* mehr Lebhaftigkeit und Freiheit der Gedanken erfordert, als der *Kirchenstyl*; und weil keine Action dabey statt findet, mehr Ausarbeitung und Kunst erlaubt, als der *Theaterstyl*.“¹⁰⁶

KARL AVISON: „Ein *Allegro* für die *Kirche* läßt sich auf keine schickliche Art für das *Theater* brauchen; eben so wenig kann das *Adagio* dieser letztern Gattung, das gerade für sie gehört, für die *Kirche* gebraucht werden. Denn eben die Stücke, welche man mit Recht für sehr feyerlich auf dem *Theater* hielt, wird ein erfahmes Ohr zu leicht und gemein finden, wenn man sie in der *Kirche* aufführt. *Andante, Presto, Allegro*, u.s.f. werden bey den verschiedenen gedachten Gattungen der Musik verschiedentlich gebraucht. Die Benennungen, welche ‚Lebhaft‘ und ‚Lustig‘ in dem *Opern-* oder *Concertstyl* andeuten, muß man bey dem Vortrage der *Kirchenmusik* für *minder* lebhaft und lustig nehmen. Das *Allegro* sollte also billig in dieser Art der *Komposition* allezeit etwas langsamer vorge tragen werden, als in *Concerten* oder *Opern* gewöhnlich ist. Wir sehen aus dieser Anmerkung, dass jene Wörter nicht allemal das bezeichnen, was sie im strengen Verstande sagen wollen, sondern dass man sie als relative Ausdrücke anzusehen hat.“¹⁰⁷

RESÜMEE: Die trotz ihrer Unbestimmtheit und widersprüchlichen Verwendung bis heute als „Tempobezeichnungen“ angesehenen Tempowörter können ohne jeweiligen Bezug auf Taktart, Notenklasse und ‚Styl‘ (sowie die Notationspraxis des betreffenden Komponisten) keineswegs „zur Untersuchung des Tempos nach 1600 als der adäquate Ausgangspunkt“ dienen;¹⁰⁸ Nikolaus Harnoncourts Behauptung: „ein bestimmtes Tempowort bezeichnet immer dasselbe Tempo“, trifft nicht zu - besonders bei Mozart nicht, auf den er sie bezog.¹⁰⁹

6) Die Spielarten

In der Literatur zur historischen Aufführungspraxis sind die Quellen zu praktisch allen Einzelthemen befragt worden. Ich sehe aber nicht, dass in der Tempo-Diskussion über die rein physikalische Aufführungsgeschwindigkeit hinaus die gegenseitige Durchdringung aller Parameter des Vortrages genügend berücksichtigt wurde, obwohl sie entscheidenden Einfluss sowohl auf die Darstellung des Tempos durch den Interpreten als auch auf seine Wahrnehmung durch den Hörer hat.

Grundvoraussetzung des *mouvements* war in der unterschwellig immer tänzerischen Musik des 18. Jahrhunderts ein in sich stabiles Tempo:

¹⁰⁶ Quantz, *Versuch ...*, 1752, S. 266, § 53, und S. 293, § 27 [Anhang S. 331+332]. Siehe auch Quantz S. 170, § 18+19.

¹⁰⁷ „An *Allegro* for the *Church*, cannot, with Propriety, be adapted to *theatrical* Purposes; nor can the *Adagio* of this latter Kind, strictly speaking, be introduced into the former. For, the same Pieces which may justly enough be thought very solemn in the *Theatre*, to an experienced Ear, will be found too light and trivial, when they are performed in the *Church*. The Words *Andante, Presto, Allegro*, &c. are differently apply'd in the different Kinds of Music above-mentioned: For, the same Terms which denote *Lively* and *Gay*, in the *Opera*, or *Concert Style*, may be understood in the Practice of *Church-Music*, as less lively and gay: Wherefore, the *Allegro*, &c. in this Kind of *Composition*, should always be performed somewhat slower than is usual in *Concertos* or *Operas*. By this Observation we may learn, that these Words do not always convey what they import in their strict Sense, but are to be considered as relative Terms; and if they cannot fully answer the Composer's Intention of communicating, to every Performer, the Nature of each particular Style; yet, are they more proper than any other for that Purpose.“ Karl (Charles) Avison, *Versuch über den musikalischen Ausdruck*, 1772, S. 89/90 [Anhang S. 324].

¹⁰⁸ wie Irmgard Herrmann-Bengen meinte (*Tempobezeichnungen*, 1959, S. 30).

¹⁰⁹ Nikolaus Harnoncourt in: „Wenn die Komödie stillsteht ...“, in: *Programmheft der Salzburger Festspiele 2006 „Le Nozze di Figaro“*, S. 28. - Siehe dagegen die Forderung von Quantz, dass ein ‚Instrumentist‘ nicht „alles, was *Allegro* heißt, in einerley Geschwindigkeit spiele“! (*Versuch einer Anweisung*, S. 286, § 15) [Anhang S. 332].

- QUANTZ: „Das *Zeitmaaß* in einer besondern Vollkommenheit zu verstehen, und in der *größten Strenge* auszuüben, ist eine Pflicht, so allen denen, die von der Musik Werk machen, obliegt.“¹¹⁰
- MARPURG: „Das *Zeitmaaß* muß durch keine Manieren verrücktet werden.“¹¹¹
- J. A. P. SCHULZ: Es „gehört zur Deutlichkeit des Vortrags, daß man im Takt bleibe. Nichts ist dem Zuhörer anstößiger, als ein unregelmäßiger Gang des Taktes.“¹¹²
- MATTHESON: „Die Harmonie erstreckt sich nicht nur auf den Klang, sondern auch auf dessen Seele, den Tact.“¹¹³

(Zum *Rubato*-Spiel über streng durchgehaltenem Grundtempo siehe W.A. Mozarts Brief Nr. 355, Leopold Mozarts *Violinschule*, S. 263, § 20, sowie in Koch, *Musikalisches Lexikon* den Artikel *Tempo rubato*.¹¹⁴)

Nicht in erster Linie „Geschwindigkeit“ verstand man im 18. Jahrhundert unter *mouvement*, sondern ‚Tactbewegung‘, d. h. die Dichte der im Metrum hierarchisch gegliederten Betonungen, die Rhythmik, Dynamik, und selbst die *Spielart*. Zu dieser gaben J.F. REICHARDT, Hofkapellmeister Friedrichs des Großen, QUANTZ, LEOPOLD MOZART, SCHULZ, TÜRK und KOCH bisher wenig beachtete sehr wertvolle Hinweise:

REICHARDT (gekürzt): „So ist der Bogenstrich im *Adagio* sehr verschieden von dem im *Allegro*, und unterscheidet sich hauptsächlich dadurch, daß jener mehr auf den Saiten ruhen bleibt, als der im *Allegro*. Nichts als eine Pause muß im *Adagio* den Bogen ganz von den Saiten bringen. Selbst bey den Noten, die mit einem Strich (l) zum Abstoßen bezeichnet, selbst bey den Abzügen (s. S. 291), muß er im *Adagio* nicht völlig von den Saiten kommen, sondern mit einem Achttheile der Haare wenigstens darauf ruhen bleiben.

- Bey dem *Andante* muß der Bogen die Leichtigkeit des *Allegrobogens* haben, ohne seine Schärfe, und in den Abzügen ohne seine Schnelligkeit. - Eben so auch bey dem *Allegretto*: nur bekommt der Bogen hier schon etwas mehr Lebhaftigkeit und zuweilen auch schon etwas Schärfe. - Bey dem *Allegro* aber ist endlich die Schärfe des Bogens in gestoßenen Noten, und die Schnelligkeit in den Abzügen höchst nothwendig. - Die verstärkte Ueberschrift wie z.B. *Allegro di molto*, *Allegro assai*, *Presto*, *Prestissimo*, geht bloß auf die Bewegung und verändert im Charakter des Bogenstrichs nichts. Hiezu muß der Ueberschrift eine Benennung beygefügt werden, die den Charakter des Stücks bestimmt: *Allegro e con brio*, *Allegro e con spirito*, *con fuoco*, *resoluto* u.s.w. - Eben so auch machen die Ueberschriften, die die Geschwindigkeit des *Allegro's* vermindern, wie z.B. *Allegro mà non troppo*, *moderato* u.s.w. keinen Unterschied in dem Charakter des Bogens, sondern gehen bloß auf die Bewegung. Steht aber *cantabile*, *dolce* oder sonst eine Benennung, die den Charakter des Stücks näher bestimmt, so bezieht sich das auf den Bogen, und dieser muß sanfter und aneinanderhängender gehen. - Eben so zeigen bey den langsamen Sätzen die Ueberschriften *maestoso*, *affettuoso*, *mesto*, *grave*, an, daß die längeren Bogenstriche einen stärkeren, ausdrückenderen Accent erhalten sollen, und dann müssen die Noten vor den Pausen nicht kurz abgezogen werden, sondern sich nur allmählich verlieren.“

- „Das *forte* im *adagio* ist von dem [im] *allegro* sehr unterschieden. Dieses bekömmt durch das häufige Abstoßen und die scharfen Abzüge ein ganz anderes Ansehen: denn im *adagio* muß niemals etwas scharf abgezogen werden. Auch der Zug des Bogens muß im *adagio* weniger schnell seyn; und es bleibt also zur Stärke im *adagio* nichts als der Druck des Bogens.“ Selbst die Dynamik wurde also vom Tempowort mitbestimmt.¹¹⁵

QUANTZ (gekürzt): „Das *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Presto*, *Vivace* erfordern, besonders im *Accompagnement*, wo man bey dieser Art von Stücken mehr tändelnd als ernsthaft spielen muß, einen lebhaften, ganz leichten, tockirten, und sehr kurzen Bogenstrich. Ein *Allegretto*, oder ein *Allegro non troppo*, *moderato* etc. muß etwas ernsthafter, und mit einem zwar etwas schweren doch muntern und mit ziemlicher Kraft versehenen Bogenstriche, ausgeführt werden. Die Sechzehnththeile im *Allegretto*, so wie im *Allegro* die Achttheile, erfordern insonderheit einen ganz kurzen Bogenstrich. Die geschwinden Passagen hingegen, müssen mit einem leichten Bogen gespielt werden. Ein *Cantabile* wird gelassen, und mit einem leichten Bogenstriche vorgetragen. Ein *Maestoso* will ernsthaft, und mit einem etwas

¹¹⁰ Quantz, *Versuch einer Anweisung*, S. 254, § 31. [Anhang S. 329].

¹¹¹ Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt*, 1763, 1. Theil, 1. Capitel, § 11, S. 7 [Anhang S. 341].

✦ Türk: „Der Takt muß auch bey den weitläufigsten Manieren im Ganzen auf das Genaueste gehalten werden. Sollte man ja bey einzelnen Tönen aus Affekt ein wenig vor- oder nachkommen, so darf doch dadurch **das Zeitmaß überhaupt** nicht um den kleinsten Theil desselben verrückt werden.“ (*Klavierschule*, 1789, S. 325, § 24, 6 [Anhang S. 297]).

¹¹² J.A.P. Schulz in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. IV, 1774, S. 706, 5) [Anhang S. 287]).

¹¹³ Mattheson, *Capellmeister*, 1739, S. 172, § 17 [Anhang S. 344].

¹¹⁴ W.A. Mozart *Briefe*, Nr. 355 [Anh. S. 250]; L. Mozart, *Violinschule*, S. 263, § 20 [Anh. S. 265], Koch, *Musikal. Lexikon*, Artikel ‚Tempo rubato‘ [Anh. S. 318 + Fußnote 798].

¹¹⁵ Johann Friedrich Reichardt, *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, 1776, S. 25-27, 69 + 41-43 [Anhang S. 291/292].

schweren und scharfen Striche gespielt seyn. Ein *Adagio assai* erfordert die größte Mäßigung des Tones, und den längsten, gelassensten, und schweresten Bogenstrich. Ein *Sostenuto*, welches aus einem an einander hangenden ernsthaften harmonischen Gesange besteht, muß mit einem langen und schweren Bogenstriche sehr unterhalten [*legato*] und ernsthaft gespielt werden.“¹¹⁶

LEOPOLD MOZART (gekürzt): „*Prestissimo*. Zu diesem sehr geschwinden Zeitmaase wird ein leichter und etwas kurzer Bogenstrich erfordert. *Allegro, mà non tanto*, oder *non troppo*, oder *moderato*: Hierzu wird ein zwar leichter und lebhafter, jedoch schon mehr ernsthafter und nimmer so kurzer Strich erfordert, als bey dem geschwindesten Tempo. *Allegretto* hat gemeiniglich etwas angenehmes, etwas artiges und scherzhaftes, und vieles mit dem *Andante* gemein. Es muß also artig, tändelnd, und scherzhaft vorgetragen werden. *Andante*. Dieß Wort sagt uns schon selbst, daß man dem Stücke seinen natürlichen Gang lassen müsse; sonderheitlich wenn *ma un poco Allegretto* dabey stehet. *Sostenuto*: man muß sich eines ernsthaften, langen und anhaltenden Bogenstrichs bedienen, und den Gesang wohl aneinander hängen. *Largo* wird mit langen Bogenstrichen und mit vieler Gelassenheit ab gespielt.“¹¹⁷

SCHULZ (gekürzt): „Die *Schwere* oder *Leichtigkeit* wird größtentheils aus der *Taktart* des Stücks bestimmt: Je größer die Notengattungen der Taktart sind, je schwerer ist der Vortrag, und je leichter, je kleiner sie sind. Wir merken noch an, daß man auch auf die *Bewegung* und *Notengattungen* des Stücks sehen muß, um dem Vortrag den gehörigen Grad der Schwere oder Leichtigkeit zu geben. Der 3/8 Takt z.B. hat einen leichten Vortrag; ist aber ein Stück in dieser Taktart mit *Adagio* bezeichnet, und mit Zweyunddreißigtheilen angefüllt, dann ist der Vortrag desselben schwerer, als er ohnedem seyn würde, aber nicht so schwer, als wenn dasselbe Stück im 3/4 Takt gesetzt wäre.“¹¹⁸

TÜRK im umfangreichen, höchst informativen sechsten Kapitel seiner Klavierschule, „Von dem Vortrage“ (gekürzt): § 43 „Ob der Vortrag schwer oder leicht seyn muß, das läßt sich 1) aus dem Charakter und der Bestimmung eines Tonstückes, 2) aus der angezeigten Bewegung, 3) aus der Taktart, 4) aus den Notengattungen, 5) aus der Fortschreitung derselben u.s.w. beurtheilen.

§ 46 Ein *Presto* muß leichter vorgetragen werden, als ein *Allegro*; dieses leichter als ein *Andante* u.s.w. Den schwersten Vortrag erfordern also die Tonstücke von langsamer Bewegung.

§ 47 Auch die *Taktart* hat auf den schweren oder leichten Vortrag einen sehr merklichen Einfluß. Je größer die Takttheile oder Hauptzeiten einer Taktart sind, je schwerer muß der Vortrag seyn. So wird z. B. ein Tonstück im 3/2 weit schwerer vorgetragen, als wenn es im 3/4 oder wohl gar im 3/8 stände.

§ 48 Verschiedene *Notengattungen* erfordern, auch ohne Rücksicht der Taktart, einen mehr oder weniger schweren Vortrag. Kommen z. B. in einem Tonstücke größtentheils längere Notengattungen vor, so muß der Vortrag im Ganzen schwerer seyn, als wenn viele Achtel, Sechzehnthelle u.s.w. untermischt sind. Besonders erfordern punktirte Noten, so wohl in Ansehung der Eintheilung, als des schwerern oder leichtern Vortrages, nach Umständen eine sehr verschiedene Behandlung.“¹¹⁹

KOCH (gekürzt): „*Allegretto*, ein wenig hurtig oder munter. Die Tonsetzer pflegen diese Überschrift gewöhnlich solchen Tonstücken beyzufügen, die merklich langsamer, und mit weniger Feuer des Ausdruckes vorgetragen werden sollen, als das *Allegro*, weil sie gemeiniglich den Charakter einer angenehmen Heiterkeit haben; sie müssen daher *nicht mit so scharf abgestoßenen Tönen*, sondern *mehr unterhaltend* [*legato*] vorgetragen werden.“ (Siehe S. 61-63, *Allegretto* 2/2)

„*Andante*: hier werden die Töne weder so schleppend und in einander schmelzend vorgetragen, wie in dem *Adagio*, noch so scharf accentuirt und abgestoßen wie im *Allegro*; alles ist hier gemäßiget, selbst die *Stärke des Tones* verlangt so lange Mäßigung, bis der Tonsetzer ausdrücklich einen höhern Grad der Stärke vorschreibt.“¹²⁰

7) Der Vortrag

„Die verschiedenen *mouvements* sind der *reine Geist* der Musik, wenn man in sie einzudringen weiß“ (Jean Rousseau/Mattheson)¹²¹

Ziel aller Bezeichnungs-Bemühungen des späten 18. Jahrhunderts war nicht eine objektiv messbare *Geschwindigkeit* sondern der „(logisch) richtige“ Vortrag.¹²² Der Vortrag im weitesten Sinn, denn außer der

¹¹⁶ Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, S. 199f [Anhang S. 328].

¹¹⁷ Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, 1. Hauptstück, 3. Abschnitt, S. 48 „Musikalische Kunstwörter“ [Anhang S. 263].

¹¹⁸ Joh. Abraham Peter Schulz in: Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. IV, 1774, S. 708/709 [Anhang S. 288].

¹¹⁹ Türk, *Klavierschule*, 1789, „Vom schweren und leichten Vortrage“, S. 359-61, 6. Kap., 3. Abschnitt, § 43-48 [Anhang S. 302].

¹²⁰ Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp. 130 und 142 [Anhang S. 310].

¹²¹ „Les mouvemens differens sont le *pur esprit* de la Musique, quand on y sait bien entrer.“ (Jean Rousseau, *Méthode claire*, S. 86); im Original zitiert als Fußnote *** von Mattheson in „*Der vollkommene Capellmeister*“, S. 172, § 18 [Anhang S. 344, Fußnote 820].

¹²² Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 340, 6. Kap., 2. Abschnitt, Von der musikalischen Interpunktion, § 19 [Anhang S. 299].

Metrik, der Geschwindigkeit und dem Charakter wurden durch die Module aus *Taktart+Notenklasse+Tempowort* eben auch die *leichte* oder *schwere* Spielart¹²³, das Gesamt-Niveau der Dynamik, sowie die Behandlung der (Über-)Punktierungen bestimmt. Ein sehr feinstufiges kompositorisches Mittel, das jeder Taktart, jeder Notenklasse und jedem Tempowort eine andere Vortragsweise zumaß.

Unübertrefflich erläutert JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ dieses ganze System:

„Um nun alle Tacte jeder Art bey einander zu haben, wäre ein Takt von zween, ein anderer von vier Zeiten zur geraden, und ein dritter von drey Zeiten zur ungeraden Taktart hinlänglich; eine deutliche und genaue Bezeichnung der Bewegung, die dem Stük vorgesetzt würde, würde die Geschwindigkeit oder Langsamkeit bestimmen, in welcher das Stük vorgetragen werden sollte. Mehr, sollte man glauben, würde zu keinem Stük in Ansehung des Tacts und der Bewegung erfordert. [*Ex negativo* eine genaue Wiedergabe unseres heutigen Systems!]

Aber zu geschweigen, daß die Bewegung unendlicher Grade des Geschwinderen und Langsameren fähig ist, die unmöglich durch Worte oder andere Zeichen zu bezeichnen wären, so würden in solchem Falle nothwendig eben so viel Zeichen oder Worte erfordert, die den Vortrag des Stüks bezeichnen, ob es nämlich *schwer* und *stark*, oder *leichter* und *mezzo forte*, oder *ganz leicht* und gleichsam *spielend* vorgetragen werden sollte. Denn hievon hängt der ganze Charakter desselben ab. Es ist ein himmelweiter Unterschied, ob ein Stük, ohne Rücksicht des Zeitmaaßes, auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens, oder leicht und nur mit der Spitze desselben vorgetragen werde. Hier ist von keinem künstlichem, sondern von dem, in dem Charakter jedes Stüks selbst gegründeten Vortrag die Rede, ohne den die Musik ein steifes und langweiliges Einerley seyn würde, und der daher erkannt werden muß, wenn er getroffen werden soll.

Nun ist es jedem erfahrenen Tonkünstler zur Gewohnheit geworden, lange Noten schwer und stark, und kurze Noten leicht und nicht so stark anzugeben. Er wird daher ein Stük nach Maaßgebung der in dem Stük herrschenden ganz langen oder ganz kurzen Noten ganz schwer oder ganz leicht vortragen. Desgleichen hat er sich durch die Erfahrung ein gewisses Zeitmaaß von der natürlichen Länge und Kürze der Notengattungen erworben; er wird daher einem Stük, das gar keine Bezeichnung der Bewegung hat, oder, welches einerley ist, mit *Tempo giusto* bezeichnet ist, nachdem es aus längeren oder kürzeren Notengattungen besteht, eine langsamere oder geschwindere, aber richtige Bewegung und zugleich die rechte Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag geben, und wissen, wie viel er der natürlichen Länge und Kürze der Noten an Langsamkeit oder Geschwindigkeit zuzugeben oder abzunehmen habe, wenn das Stük mit *adagio*, *andante*, oder *allegro* etc. bezeichnet ist. Hieraus werden die Vortheile der Unterabtheilungen der geraden und ungeraden Taktart in verschiedene Takte von längeren oder kürzeren Noten der Hauptzeiten begreiflich [2/2-4/4-4/8; 3/2-3/4-3/8]; denn dadurch erhält jeder Takt seine ihm eigene Bewegung, sein ihm eigenes Gewicht im Vortrag, folglich auch seinen ihm eigenen Charakter.

Soll nun ein Stük einen *leichten Vortrag*, zugleich aber eine *langsame Bewegung* haben, so wird der Tonsetzer nach Beschaffenheit des leichten oder leichteren Vortrages einen Takt von kurzen oder kürzeren Zeiten dazu wählen [z.B. 2/4 oder 3/8], und sich der Worte *andante*, oder *largo*, oder *adagio* etc., nachdem die Langsamkeit des Stüks die natürliche Bewegung des Taktes übertreffen soll, bedienen; und umgekehrt: soll ein Stük *schwer vorgetragen* werden, und zugleich eine *geschwinde Bewegung* haben, so wird er einen nach Beschaffenheit des Vortrages *schweren* Takt wählen [z.B. \mathcal{C}], und ihn mit *vivace*, *allegro* oder *presto* etc. bezeichnen. Ubersieht ein erfahrener Ausführender nun die Notengattungen eines solchen Stüks, so ist er im Stande, den Vortrag und die Bewegung desselben genau mit den Gedanken des Tonsetzers übereinstimmend zu treffen; wenigstens so genau, als es durch keine andere Zeichen, durch keine Worte, und wenn sie noch so deutlich wären, angedeutet werden könnte.

Woher könnten doch wohl Tonkünstler von Erfahrung bey Anhörung eines Stüks, ohne Rücksicht auf die gerade oder ungerade Taktart, jederzeit genau wissen, in welchem Takt es gesetzt worden, wenn nicht jeder Takt etwas ihm Eigenthümliches hätte?¹²⁴

¹²³ Siehe Türk, *Klavierschule*, S. 358, 6. Kap., 3. Abschnitt, Von dem Ausdrucke des herrschenden Charakters, § 43 [Anhang S. 302].

¹²⁴ Johann Abraham Peter Schulz, Art. *Tact*, in: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Band IV, 1774, S. 493-95 [Anhang S. 282].

Das Tempo-System Mozarts

I) Mozarts Tempowörter

a) Autographe Überlieferung

Tragischerweise sind von 2.467 Sätzen oder Teilsätzen Mozarts mit neuem Tempo¹²⁵ lediglich 1.576 mit autographen Tempowörtern überliefert.¹²⁶ 772 Bezeichnungen (31%) sind Hinzufügungen fremder Hand. (275 davon in der Hand Leopold Mozarts gehören dem Stil der vorhergehenden Generation an und sollen hier außer Betracht bleiben.) Entgegen den Editionsrichtlinien der Neuen Mozart Ausgabe sind leider 70% der fremden Zusätze - darunter 63 von Herausgebern - *nicht* durch Kursivdruck oder Fußnoten als solche kenntlich gemacht.¹²⁷ In den praktischen Ausgaben fehlen zudem diese Kennzeichnungen oft gänzlich¹²⁸.

Sorgfalt zwingt den Interpreten also, bei 88 % aller Tempoangaben der NMA verdachtsweise das betreffende *Vorwort* und den *Kritischen Bericht* sowie die separat edierten *Korrigenda* zu studieren. Nicht immer erhält er dort Auskunft, woher das Tempowort und sehr selten, woher das Taktsigel C oder c stammt¹²⁹; die Binnentempi bleiben oft unerwähnt, es gibt sogar gravierende Fehlinformationen¹³⁰. Die Praxis bräuchte dringend eine nachträgliche Kennzeichnung aller nicht von Mozart stammenden Taktsigel und Tempowörter sowie einen Nachtrag ihrer Quellen, wo diese fehlen, damit der Interpret anonyme oder vom Herausgeber stammende Angaben nicht mehr für Mozarts Willen nehmen muss. In der so verdienstvoll digitalisierten Ausgabe der NMA im Internet (s. S. 12) sollte dies nun technisch möglich sein.

b) Bedeutungen, Reihenfolge, Bezug worauf?

Alle Versuche, Mozarts Tempowörter semantisch abzuleiten oder sie auf den Puls (welchen?), Atem oder Schritt zu beziehen, sie in Proportionen zu zwingen oder gar der trügenden Erinnerung einer späteren Generation zu überantworten, zwingen den praktischen Musiker bisher letztlich, auf sein von Hörgewohnheiten beeinflusstes Gefühl, seine „Intuition“ zu vertrauen.

Wie ist ihre Bedeutung und die Reihenfolge vom langsamsten Tempo zum schnellsten? Musikwissenschaft hat immer wieder versucht, diese Frage *allgemeingültig* zu klären, die doch nur die Praxis jedes einzelnen Komponisten beantworten kann. Ist bei Mozart *Larghetto* langsamer oder ‚schneller‘ als *Adagio*? *Andantino* schneller oder langsamer als *Andante*? *Allegro assai* langsamer oder schneller als *Allegro molto*?

Aus den widerstreitenden Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts erhellt dies nicht - völlig klar jedoch daraus, wie Mozart sie verwandte. Allerdings darf man sie nicht einzeln und allgemein betrachten, sondern - wie oben dargestellt - immer als *Modifikationen* des durch Taktart und kleinste Notenklasse zuvor definierten *tempo giusto* und im Verhältnis zu langsamer und schneller bezeichneten konkreten Stücken.

¹²⁵ Inklusiv 212 Stellen in *Accompagnato*-Rezitativen, aber ohne Tänze, Fragmente und Bearbeitungen. - Im Weiteren sollen unter dem Begriff „Sätze“ die Teilsätze mitverstanden sein. Die Zahlen weichen nach Durchsicht sämtlicher Kritischen Berichte (Mai 2009) etwas von meinen früheren Angaben ab.

¹²⁶ Das heißt: *eigenhändige Eintragungen* in Partituren, Stimmen, Druckvorlagen oder in seinem „*Verzeichnüss aller meiner Werke*“, wo kein Partitur-Autograph erhalten ist oder dort Angaben fehlen [Anhang S. 261].

¹²⁷ Nur 142 Tempowörter sind kursiv, lediglich bei 66 informiert eine Fußnote: „Hand Leopolds“ oder z. B. „Tempobezeichnung nach dem Erstdruck“. In 38 Fällen klärt das Vorwort auf, in 17 Fällen wird man ergebnislos dorthin verwiesen.

¹²⁸ Z. B. sind 50% der Tempowörter in *La Finta giardiniera* nicht autograph, aber in Partitur und Klavierauszug ungekennzeichnet und im Kritischen Bericht überwiegend ohne Quellenangabe, d. h. wohl vom Herausgeber. In *La Finta semplice* stehen völlig stillfremde Bezeichnungen wie „tempo ordinario“, „ad. lib.“ und „A tempo giusto“, die bei Mozart nicht vorkommen. Im *Mitridate*, KV 87, sind trotz verschollenem Autograph von 39 Tempobezeichnungen nur drei durch Kursivdruck als nicht von Mozart gekennzeichnet. Obwohl das Autograph von *Idamantes Rondo* „Non temer, amato bene“ (*Idomeneo*, KV 366, Nr. 10b, T. 52=1) weder Taktsigel noch Tempowort hat, würden Sänger, Violinsolist und Dirigent ohne Weiteres das richtige Tempo finden (etwa *Andante c*), wenn sie durch die ungekennzeichnete, schein schlüssig aus dem Rezitativ übernommene, zu langsame Herausgeberzutat „*Andante C*“ nicht daran gehindert würden, zu der sich weder das Vorwort noch der Kritische Bericht äußern.

¹²⁹ Trotz des Chaos im 17. und 18. Jahrhundert um C und c und trotz zahlreicher zeitgenössischer Klagen um ihre nachlässige Verwendung durch Kopisten und Setzer ist den Kritischen Berichten der NMA bei fehlendem Autograph die Frage des Taktsigels kein Thema. (Siehe Breidenstein, Mozarts Tempo-System. Die geraden Taktarten, 2. Teil, in: *Mozart Studien* Bd. 17, 2008, S. 77 ff.)

¹³⁰ Statt des korrekten „*Adagio maestoso*“ der NMA-Partituren beim *Sanctus* in KV 259 und dem *Magnificat* in KV 321 steht trotz vorhandener Autographe in den Kritischen Berichten der Herausgeber Walter Senn und Fellerer/Schroeder jeweils „*Allegro maestoso*“; das autographe *Allegro* des ersten Satzes von KV 589 ist im Kritischen Bericht Finschers kommentarlos „*Allegretto*“.

Sorgfältige Vergleiche aller identischen Module aus *Taktart*+*Notenklasse*+*Tempowort* quer durch das Gesamtwerk können dabei Vermutungen¹³¹ und Fehlschlüsse vermeiden wie Harnoncourts Behauptung:

„Zur Zeit und im Umkreis Mozarts lagen vor allem die mittleren Tempi prinzipiell anders“ [als heute], nämlich: „Largo - Adagio - Larghetto/Andantino - Andante - Allegretto - Allegro - Allegro assai - Allegro molto - Presto“.¹³²

Auf Grund eines einzigen - falsch verstandenen - Eintrags in Mozarts eigenhändigem „Verzeichnüss“ zum „Lied zur Gesellenreise“, KV 468 [Ex. 36, 37, S. 50], spricht er vom „nahe dem Adagio befindlichen Andantino, das Mozart vorwiegend für traurige Stücke verwendet.“¹³³

Ist „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (*Andantino* 6/8, Zauberflöte Nr. 7, Ex. 99, 355) „traurig“ und „nahe dem Adagio“? Ist Guglielmos „Non siate ritrosi occhietti vezzosi“ (*Andantino* 2/4, Così Nr. 15, Ex. 237) „traurig“ und langsamer als Papagenos „Der Vogelfänger bin ich ja“ (*Andante* 2/4, Zauberflöte Nr. 2, Ex. 198, 235, 268)? Ist das Terzett „Ah taci, ingiusto core“ (*Andantino* 6/8, Ex. 353, Giovanni Nr. 15, Ex. 354) „traurig“ und langsamer als Paminas „Ach ich fühl's, es ist verschwunden“ (*Andante* 6/8, Zauberflöte Nr. 17, Ex. 340)?¹³⁴

Bezüglich des *ASSAI* hielt Harnoncourt sich an Brossards schon erwähnte Interpretation von 1703 „*assai* = *mäßig*“ (s. S. 21) und spielte den eruptiven letzten Satz der großen g-moll-Sinfonie (*Allegro assai* ♩, Ex. 91) in einer Aufnahme von 1983 *langsamer* als den ersten (*Molto Allegro* ♩, Ex. 87). Seine Erläuterung: „*Molto Allegro* ♩ ist Mozarts schnellstes *Allegro*, der erste Satz muß also schneller genommen werden als der letzte“.¹³⁵ Mozarts Vater und Lehrer dagegen sagte, wie erwähnt, ganz klar:

„PRESTO, heißt *geschwind*, und das ALLEGRO ASSAI ist wenig davon unterschieden. MOLTO ALLEGRO, ist etwas *weniger* als ALLEGRO ASSAI“.¹³⁶

Mit nur einer Ausnahme¹³⁷ benutzte Mozart den Zusatz *assai* ausschließlich für *schnelle* Sätze: 88mal als *Allegro assai*, 5mal als *Allegro vivace assai* und 4mal als *Presto assai*. Besonders letzteres zeigt, dass er *mäßig schnell* damit zweifellos nicht meinte. Bei den Ouvertüren zu *Schauspieldirektor* und *Figaro* strich er sein ursprüngliches *Allegro assai* C und ersetzte es durch *Presto* C. Im „*Verzeichnüss aller meiner Werke*“ stehen beide als *Allegro assai* - der Unterschied kann für ihn nicht groß gewesen sein. Beim *Credo* der Krönungsmesse, KV 317, und beim 1. Satz der g-moll-Sinfonie KV 550 hingegen ersetzte er sein ursprüngliches *Allegro assai* durch das etwas langsamere *Molto Allegro* (Ex. 87).

Im Finale II *Figaro* baute er ab dem Auftritt des Gärtners eine Temposteigerung von *Allegro molto* 4/4 über *Allegro assai* 4/4 (nach einem eingeschobenen *Andante* 6/8) zu *più Allegro* 4/4 und *Prestissimo* 4/4 auf (Ex. 178, 179)¹³⁸. In seinem berühmten Brief an den Vater zur *Entführung* schrieb er: „Nun das Terzett [„Marsch fort, fort, fort!“], *Allegro assai* C¹³⁹], welches sehr *geschwind* gehen muß.“ Und zu Osmins „Erst geköpft, dann gehangen“ (Ex. 304): „da sein zorn immer wächst, so muß das *allegro assai* eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht - so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen.“¹⁴⁰ Brossards „kluge Mittelmäßigkeit“ meinte er demnach wohl kaum.

¹³¹ Z.B. Siegbert Rampe, sich auf Neal Zaslaw 1972 berufend: „Andantino meinte, entgegen naheliegender Vermutung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eben nicht ein schnelleres, sondern ein langsames Tempo als Andante. Mozart gebrauchte den Terminus durchweg in diesem Sinn.“ (*Mozarts Claviermusik*, 1995, S. 153). ✦ Benjamin Perl berief sich recht oberflächlich in diesem Sinne lediglich auf J. J. Rousseau und Jean-Pierre Marty (1988). („Wo soll man bei 6/8 die Taktstriche ziehen?, in: *MJb* 1998, S. 85-101).

¹³² Nikolaus Harnoncourt, „Gedanken zu ‚Allegro‘ und ‚Andante‘ bei Mozart“ in: *Der musikalische Dialog*, 1987, S. 137.

¹³³ Harnoncourt, *Dialog*, S. 127. - Ausführliche Besprechung in: Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo-System. Zusammengesetzte Takte als Schlüssel*, in: *Mozart Studien* Bd. 13, 2004, S. 67 f.

¹³⁴ Das „Andantino“ einer Sinfonie in D von Paisiello bezeichnete Mozart bei der Übernahme als 3. Satz in sein Divertimento KV 166 (einen Halbton höher und leicht überarbeitet) - weit entfernt von „Larghetto“ - als „Andante grazioso“.

¹³⁵ Harnoncourt, *Dialog*, S. 129 und 131.

¹³⁶ Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, S. 48, *Musikalische Kunstwörter* [Anhang S. 263].

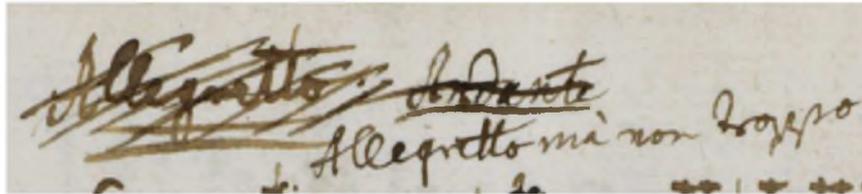
¹³⁷ Marsch Nr. 2 in KV 335 (*Maestoso assai* 2/4).

¹³⁸ *Figaro*, Finale II, T. 467, (605), 697, 783 und 907. ✦ Siehe: Erich Leinsdorf, *The Composer's Advocate, A Radical Orthodoxy for Musicians*, 1981, S. 104f.

¹³⁹ *Entführung* Nr. 7, T. 98.

¹⁴⁰ Brief vom 26.09.1781. (Nr. 629) [Anhang S. 256].

Neben *Allegro* war *Andante* Mozarts wichtigstes Tempowort. Wie für die oben erwähnten Zeitgenossen lag es auch für ihn ziemlich dicht bei *Allegretto*. Gelegentlich tauschte er beide Bezeichnungen sogar aus. Als er im vierten Satz des Streichquartetts in d, KV 421 (6/8-Takt) bei den dramatisch dichtgedrängten bis zu sechs *fp* je Takt (T. 49-52, 57-60 und 65-68) und den 16tel-Triolen in den Takten dazwischen angekommen war, strich er sein ursprüngliches *Allegretto* und ersetzte es durch *Andante*. Da dies jedoch schon das Tempo des zweiten Satzes gewesen war, strich er es wieder durch und schrieb erneut *Allegretto* darunter. Noch später ergänzte er dieses mit hellerer Tinte durch ein *mà non troppo* (Ex. 1).



© The British Library Board, Add. 37763, f. 19v. All Rights Reserved 19.08.2011.

Ex. 1: Streichquartett in d, KV 421, 4. Satz, mehrfach geänderte Tempowörter

Warum aber hat er aus dem *Andante* nicht einfach *Andantino* gemacht („Bei Männern welche Liebe fühlen“, *Zauberflöte* Nr. 7, Ex. 355), das das gleiche Spieltempo ergeben hätte? Offenbar hätte *Andantino* eine andere Spielart bezeichnet als „Allegretto“.

Der dritte Satz der Klavier-Violin-Sonate in D, KV 306, hatte in der Erstfassung die Bezeichnung *Andante grazioso con moto*, in der zweiten Fassung ist sie *Allegretto* (was nebenbei auch zeigt, dass er *grazioso* nicht im Sinne steifer Rokoko-Geziertheit auffasste, sondern als leichte Spielart und leichteres Tempo fordernd¹⁴¹). Da *Andante* für Mozart *gehend* im Sinne einer vorwärtsstrebenden Bewegung bedeutete, ergab die Steigerung „più *Andante*“ *schneller gehend*.

Bekannt ist der Fall des Vaudeville, Nr. 21a in der *Entführung*. Es beginnt *Andante* ♩ („Nie werd' ich deine Huld verkennen“, Ex. 55), in T. 64 steigert es der wütende Osmin zu *Più Andante* („Verbrennen sollte man die Hunde!“), vier Takte später zu *Allegretto* („es ist nicht länger auszustehn“) und schließlich über drei Takte *stringendo* zum *Allegro assai* 3/4 („Erst geköpft, dann gehangen“, Ex. 304).

Susannas berühmtes *Molto Andante* 3/8 beim überraschenden Auftritt aus dem Nebenzimmer im zweiten *Figaro*-Finale („Signore! Cos' è quel stupore?“, Ex. 352, 156b) ist demnach keineswegs langsam gemeint, sondern „sehr gehend“, provokant, „con ironia“ (wie die szenische Anweisung fordert) „von einer Munterkeit, die etwas muthwilliges hat“.

Am schönsten finde ich das Beispiel des zweiten Satzes der Sinfonie KV 338: *Andante di molto più tosto Allegretto* 2/4. Sollte dies „sehr langsam, eher etwas schnell“ bedeuten, dann war Mozart ein Dummkopf.

Dies die Reihenfolge der Haupt-Tempowörter Mozarts:

Largo - Adagio - Larghetto - Andante - *più Andante* - *Andante con moto* - *Molto Andante* - *Andantino* - *Andantino con moto* - Allegretto - Allegro - Allegro vivace - Allegro con spirito - Allegro con brio - Allegro molto - *Allegro assai* - Presto - Presto assai.

Viele Musiker fragen nun: „Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen?“¹⁴² Claudia Maurer Zenck für viele: „Die einzig sinnvolle Antwort ist: auf die Zählzeiten.“¹⁴³ Welche sind dies? Sind es die Nenner der jeweiligen Taktsigel? Offensichtlich nicht: im *Adagio* 4/4 zählt man nicht Viertel, sondern Achtel (aber nicht „adagio“, sondern etwa „allegretto“), im *Allegro* 3/8 dagegen zählt man im gleichen Tempo punktierte Viertel. Beim *schnellen* ♩ wird in *langsamen Halben*, beim *langsamen* ♩ in *fließenden Vierteln* taktiert, beim *Allegro* 3/4 in ganzen Takten. „Zählzeiten“ und Schlag-Einheiten sind nichts weiter als aufführungspraktische Hilfsmittel und mit den Tempowörtern nur sehr bedingt korreliert.¹⁴⁴

¹⁴¹ Siehe auch den Vergleich des *Allegretto*-Terzetts Nr. 16 *Zauberflöte* im 6/8 (3/8+3/8)-Takt (Ex. 362) mit dem erheblich schnelleren Quartett Nr. 22 in *Così fan tutte* in der gleichen Taktart, aber *Allegretto grazioso* (Ex. 364)!

¹⁴² „Tempobezeichnung“ hier im traditionellen Verstande. Inzwischen benutze ich für die verbale Bezeichnung nur noch den Begriff *Tempowort*, da „Tempobezeichnung“ im 18. Jahrhundert auch *Taktart* und *Notenklasse* umfasste. ✦ Siehe auch: Helmut Breidenstein, „Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen?“, Langfassung unter www.mozarttempi.de/worauf.html.

¹⁴³ So Claudia Maurer Zenck in: *Vom Takt*, 2001, S. 70.

¹⁴⁴ Georg Göhler 1936: „Während meiner Dirigententätigkeit habe ich immer wieder versucht, die Regel zu finden, nach der sich Mozart beim Gebrauch von „C“ und „c“ in seinen Tempobezeichnungen gerichtet hat. Meines Wissens ist diese Frage bisher weder von den ausübenden Musikern noch von den Musikwissenschaftlern untersucht worden. Da ich selbst keine befriedigende Lösung gefunden habe und da zur restlosen Klarstellung der Sache auch das Verhalten der Vorgänger und Zeitgenossen Mozarts in dieser Angelegenheit geprüft werden muss, habe ich eine wissenschaftliche Kapazität darauf hingewiesen, daß vielleicht ein junger Dokto-

Schon seit Mozarts Werke nicht mehr - wie zu seiner Zeit in Deutschland üblich - vom ersten Geiger oder vom Cembalisten geleitet wurden,¹⁴⁵ sondern im modernen Sinne von einem taktschlagenden Dirigenten (also bald nach seinem Tode), stellte sich die Frage, auf welche *Schlag-Einheit* oder *Zählzeit* sich das Tempowort bezog: auf Ganze, Halbe, Viertel oder Achtel? Diese Frage aber, die noch in neuester Fachliteratur auf Holzwege führt, war von Anfang an falsch gestellt.¹⁴⁶ Die Antwort kann nur sein: in den meisten Fällen weder noch!

Hans Gál hat schon 1939 in seinem Artikel „The Right Tempo“ darauf hingewiesen: „The solution of the whole riddle is that they [Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert] had not the slightest intention of connecting the tempo indications with the beat.“¹⁴⁷ Tempowörter und Taktvorzeichnungen sind in der Klassik keine Dirigieranweisungen. Und, obwohl Gál aus Wien kam, fügte er hinzu: „I have rarely met a musician who was aware of this fact.“¹⁴⁸ In der Tat handelt es sich eben um ein schnelleres oder langsames Pulsieren *m u s i k a l i s c h e r*, nicht kapellmeisterlicher Zellen. Wie sagt doch Mattheson so schön: „Je weniger einer von der Music versteht / je öfter wird er den Tact schlagen.“¹⁴⁹

Zwanglos lassen sich die Tempowörter Mozarts und Haydns auf den klassischen 4/4-Takt mit 16teln, den ‚einfachen‘ 2/4 und den ‚schweren‘ 3/4 beziehen (s. u.), denen sie quasi auf den Leib geschrieben sind: dort sind die Viertel im *Andante* „gehend“, im *Allegro* „fröhlich“, also schneller, im *Allegretto* etwas, im *Allegro assai* sehr schnell.

Der 2/2, 3/4 à 1, 3/8, 2/4 (4/8) und die zusammengesetzten 6/8 (3/8+3/8) dagegen definieren eigene „Taktbewegungen“, die dann durch die kleinste Notenklasse und die „Beywörter“ modifiziert werden. Fast drei Viertel aller verbalen Tempobezeichnungen Mozarts beziehen sich deshalb nicht auf eine „Zählzeit“, - welcher Taktteil auch immer sich in der Praxis zum Zählen anbieten mag.

Die Tempowörter haben darum keine „*Sigelhafte Bedeutung*“¹⁵⁰. Unter den Parametern des quasi dreidimensionalen Systems ‚*Mouvement*‘ stehen sie an letzter Stelle.

rand unter sachgemäßer Anleitung eines genauen Kenners jener Zeit das Rätsel lösen könne.“ („C und c bei Mozart“, Schweizerische Musikzeitung). Max Rudolf bezeichnete Georg Göhlers vor nunmehr 80 Jahren erschienenen Artikel in *MJb* **1976/77** (S. 218) als ›Notruf an die Musikwissenschaft. Er ist bis heute unerhört geblieben, ermutigte aber meine eigenen Fragen.

¹⁴⁵ Jean Jaques Rousseau: „Die Oper zu Paris ist das einzige Theater in Europa, wo man den Tact schlägt, ohne ihn zu beobachten; an allen anderen Orten beobachtet man ihn, ohne ihn zu schlagen“ (*Dictionnaire de Musique*, 1767/81, S. 114; Übersetzung H. B.).

¹⁴⁶ Hans Swarowski: „Die Einführung der Direktion in unserem Sinne hat der Temponahme viel von ihrer natürlichen Richtigkeit genommen.“ Und sehr schön: „Am schwersten zu dirigieren ist Musik, die nie verlangt hat, dirigiert zu werden.“ (H. Swarowsky/ M. Huss, *Wahrung der Gestalt*, 1979, S. 76).

¹⁴⁷ Hans Gál, The Right Tempo, in: *The Monthly Musical Record*, vol. 69, VII/VIII 1939, S. 176 und 174.

¹⁴⁸ Wenn René Leibowitz z.B. *Andante* ♩ in Halben zu taktieren empfahl, so müsste er konsequenter Weise *Presto* 3/8 in Achteln dirigiert haben („Tempo et sens dramatique dans le *Don Giovanni* de Mozart“, in: *Le Compositeur et son double*, 1971).

¹⁴⁹ Johann Mattheson, *Große Generalbaß-Schule*, 1731, S. 285.

¹⁵⁰ Irmgard Herrmann-Bengen, *Tempobezeichnungen*, S. 30 Fußnote 46.

II) Mozarts Taktarten

„La *Mesure* est un chemin qui a le *mouvement* pour terme.“
 „Die *Mensur* ist ein Weg; dessen Ende aber die *Bewegung*.“¹⁵¹

Wie im Barock waren auch für Mozart Grundlage des *Mouvement* die Taktarten. Die feinere Bestimmung zum *tempo giusto* erfolgte durch Verwendung größerer oder kleinerer *Notenklassen* und schließlich - erst an dritter Stelle - durch Zusatz modifizierender *Tempowörter*. In diesem Buch sind aus Gründen der Übersichtlichkeit die Module aus *Taktart*+*Notenklasse*+*Tempowort* in scheinbarem Widerspruch dennoch 1.) nach Taktart, 2.) nach Tempowort, 3.) nach kleinster „herrschender“, d. h. temporelevanter Notenklasse angeordnet.

A) Kirchenmusik. Die Taktarten des *stile antico*

LEOPOLD MOZART seufzte: „Bey der alten Musik war alles in großer Verwirrung. Man bemerkte den Tact durch ganze Cirkel und halbe Cirkel, die theils durchschnitten theils umgewendet, theils aber bald von innen bald von aussen durch einen Punct unterschieden waren. Da nun aber solches schimmlichtes Zeug hieher zu schmieren gar zu nichts mehr dienlich ist: so werden die Liebhaber an die alten Schriften selbst angewiesen.“¹⁵²

Eine verlässliche Hilfe sind diese, wie wir gesehen haben, nicht. FRIEDRICH WILHELM MARPURG klagte noch 1763: „Wie man aus den Schriften der Alten siehet, so ist der durchschnittne und undurchschnittne Halbzirkel schon so gut zu ihrer Zeit, als heutiges Tages, verwechselt worden.“ „Das durchstrichene C scheinete in einigen neuern Notendruck-Officinen noch nicht zu existiren, indem das große undurchstrichene C in allerley Fällen gebraucht wird.“¹⁵³ Im gleichen Sinne JOHANN ADAM HILLER 1766.¹⁵⁴ HEINRICH CHRISTOPH KOCH 1787: „So sind die mehresten Notisten zu unachtsam oder zu unwissend, als daß sie auf diesen Strich [durch das C] genau Acht haben sollten; denn einige sehen ihn für eine Zierrath an, und fügen ihn ohne Unterschied jedem C bey, andere aber betrachten ihn für eine unnöthige Zierde, und lassen ihn auch da aus, wo er stehen sollte.“¹⁵⁵ Und IGNAZ KÜRZINGER noch 1803: „Weil man aber dieß c gar oft in gedruckten oder geschriebenen Musikalien findet, ohne daß es Allabreve ist, welches der Unwissenheit des Setzers, oder des Schreibers zuzurechnen.“¹⁵⁶

Dennoch wurden in der NMA die Taktsigel von Stücken, zu denen Mozarts Autograph fehlt, oft vertrauensvoll aus Drucken und Abschriften (selbst noch aus dem 19. Jahrhundert) übernommen¹⁵⁷ - meist ungekennzeichnet und ohne Erwähnung im Kritischen Bericht. Grund dafür dürfte die noch immer vertretene Meinung gewesen sein, es bestehe kein Unterschied zwischen den Zeichen C und c.¹⁵⁸ Für Mozart ist diese Ansicht definitiv falsch; sie hat die Glaubwürdigkeit seiner sämtlichen Tempowörter beschädigt und zu absurd verzerrten Tempi geführt.

¹⁵¹ Jean Rousseau, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, 1691, S. 86. - Übersetzung: Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, S. 173, § 24 [Anhang S. 345].

¹⁵² Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 27, „Von dem Tacte, oder musikalischen Zeitmaase“, § 3 [Anhang S. 262].

¹⁵³ Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt*, 1763, 2. Teil, 5. Cap. § 4, S. 84 [Anhang S. 342]. ↯ derselbe, *Anleitung zum Clavierspielen*, 21765, S. 20; ↯ derselbe, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. I, 1. Teil, 1760, 14. Brief, § 18, S. 109, Fußnote a) [Anhang S. 339]. ↯ Zuvor in Fußnote ε) ausführlicher: „Da aber auch große Componisten das durchstrichene und undurchstrichene C, entweder aus Uebereilung oder Irthum, öfters zu verwechseln, und einen ordentlichen Zweyweytheiltact mit einem simplen C, so wie einen ordentlichen Vierviertheiltact mit einem durchstrichnen C zu bemerken pflegen: so wäre es ohne Zweifel gut, [...], da alle übrige Tactarten mit Zahlen angedeutet werden, auch zur Vorzeichnung der geraden Tactarten, Zahlen zu gebrauchen.“ ↯ Siehe auch Bd. II, 67. Brief, S. 22, § 70 [Anhang S. 339].

¹⁵⁴ „Es wird selten von Componisten [wider den Ausdruck] verstoßen; aber desto öfterer wider die eigentliche Natur und Beschaffenheit der verschiedenen Tactarten, da sie oft zu einem Viervierteltacte machen, was seiner Natur nach ein Allabreve oder Zweyvierteltact ist. Mit dem Sechsstachel finden sich dergleichen Unordnungen, auch bey berühmten Componisten, genug, und in Fällen, wo sie sich gar nicht mit dem Zwange entschuldigen können, den ihnen bisweilen der Poet auflegt. Ueberhaupt scheinen viele Componisten die Lehre vom Tacte noch eben so wenig studirt zu haben, als die vom Rhythmus [Periodik], da doch jene in weit weniger Dunkelheiten gehüllt ist, als diese.“ (Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten* ..., 5. Jg., 3. Stück, 15.01.1770, S. 20 [Anh. S. 335]).

¹⁵⁵ Heinrich Christoph Koch: *Anleitung zur Composition*, II, 1787, S. 291, § 57 [Anhang S. 320/321].

¹⁵⁶ Ignaz Franz Xaver Kürzinger: *Getreuer Unterricht zum Singen [...] und die Violin zu spielen*, 41803, S. 9.

¹⁵⁷ Z. B. setzte der Herausgeber der NMA bei KV 577 (Rondo Nr. 28a *Figaro*) bei verlorenem Autograph nach einer Kopie von 1796 das Taktsigel „C“, obwohl Mozarts *Verzeichnüss* (ohne Tempowort) trotz der 32stel plausibler - und eben authentisch - c hat.

¹⁵⁸ Claudia Maurer Zenck, *Vom Takt*, 2001, S. 86 und S. 87: „Mozart kannte keine Systematik der Bezeichnung.“

Andante ♩

mit 16teln:

* KV 626 Requiem, Tuba mirum (Ex. 6)

Andante Requiem, K 626, Tuba mirum

Trombone

Basso solo

Tu- ba mi- rum spar- gens so- - num

Ex. 6: Requiem KV 626, Tuba mirum

Das energische „Tuba mirum“ des Jüngsten Gerichts (Ex. 6) ist drängender als der schwere Schritt des Komthurs in der Giovanni-Ouvertüre (Ex. 48).

mit 8teln:

* KV 243 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, Viaticum (Ex. 7)

(Andante) K 243, Viaticum, m. 6

Sopr.

Viol.

Pos.

Tutti *f* Vi - a - ti - cum

pizzicato

Ex. 7: *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, KV 243, Viaticum, T. 6**Andante *alla breve* ♩**

mit 8teln

* KV 42 Grabmusik, Kantate, Nr. 2 Aria Engel „Betracht dies Herz und frage mich“

Der Fronleichnamshymnus „Pange lingua“ im *Viaticum* von KV 243 und die Aria des Engels, Nr. 2 der *Grabmusik* KV 42, bewegen sich nicht in Vierteln wie die klassischen *Andante* 2/2, sondern in Halben.

Allegro ♩

mit 8teln

* KV 427 *Missa in c*, Quoniam (Ex. 8) (= *Davide penitente*, Nr. 9 Terzetto „Tutte le mie speranze“)- KV 259 *Missa in C*, Sanctus, T. 8 „Pleni sunt caeli et terra“ (keine 8tel in Pos.)- KV 258 *Missa in C*, Sanctus, T. 6 „Pleni sunt caeli et terrae“¹⁶⁶

Allegro K 427, Quoniam, m. 1+72

f

p

f

Ex. 8: *Missa in c*, KV 427, Quoniam, T. 1 und 72

Das *Allegro*- ♩ des *Quoniam*-Terzetts der c-moll-Messe ist schneller als das *Allegro*- ♩ der *Zauberflöten*-Ouvertüre (Ex. 32), meines Erachtens sogar schneller als die „Cum Sancto Spiritu“-Fuge in KV 427 (Ex. 3), wo die Posaunen die langen Chor-Koloraturen mit Ketten von bis zu 32 Achteln unterstützen. Das „Pleni sunt caeli“ der *Missa* KV 259 hat gar keine Achtel in den Posaunen, das der *Missa* KV 258 nie mehr als sechs in Folge.

¹⁶⁶ Autograph ohne Tempobezeichnung; in der Orgel- und den Posaunenstimmen hat Mozart „Allegro“ nachgetragen. - Anmerkung: Die Takte 6-9 von Trompeten und Pauke stehen in der NMA 1 Takt zu früh.

c) Der 3/2-Takt

„Der Dreyzweyteltackt ist wegen des schweren und langsamen Vortrags, den seine Notengattungen bezeichnen, zumal in Kirchenstücken, von dem vielfältigsten Gebrauch. In diesem Styl sind Viertel, höchstens Achtel, seine geschwindesten Notengattungen. Im Cammerstyl können auch wol Sechzehntel in dem 3/2 Tackt angebracht werden.“¹⁶⁷

Mozart hat den 3/2-Takt entgegen Kirnbergers Aussage über die zeitübliche Praxis von 1776 nur viermal eingesetzt: 1765 für den Chorus „God is our refuge“ und zum letzten Mal 1770 für Satz 2, 4 und 6 des Miserere KV 85, alle im *stile antico* mit Vierteln als kleinsten Notenwerten, am Ende jeweils eine Hemiole im 3/1-Takt, und ohne nähere Bestimmung durch ein Tempowort. Der 3/2-Takt scheint ihm selbst für seine Kirchenmusik zu schwerfällig gewesen zu sein, viel mehr noch für alle übrigen Gattungen.

d) Der ‚große‘ C -Takt

J.A.P. SCHULZ: „Der große Viervierteltakt ist wegen seines ernsthaften und pathetischen Ganges nur zu Kirchenstücken, und vornehmlich in vielstimmigen Chören und Fugen zum prächtigen und majestätischen Ausdruck geschickt.“¹⁶⁸

Wie erwähnt, benutzte Mozart den barocken „schweren Vierviertheil“ (mit elf Ausnahmen, s. S. 44) nur für Kirchenmusik. In seinen weltlichen Werken spielt der ‚große‘ C trotz Leopolds Vorbild von Anbeginn keine Rolle mehr. Bereits die sinfonischen Jugendwerke¹⁶⁹ nehmen in der Struktur ihrer ersten Sätze das schnelle *Allegro* 4/4 der italienischen *opera buffa* auf, keiner enthält mehr 32stel. Mozart setzt sich damit deutlich vom Vater ab, dessen *Allegro*-4/4-Sätze - soweit erhalten - auch außerhalb der Kirche fast ausnahmslos ‚große‘ C sind. Die Hälfte der 117 Sätze Wolfgangs in dieser Taktart hat fremde Tempobezeichnungen, zum Teil von den Herausgebern der NMA. Was ist deren „natürliche Taktbewegung“? In vielen dieser Stücke setzt - genau wie in Werken seines Vaters und der zeitgenössischen Kirchenmusik - die technische Ausführbarkeit von punktierten 16tel-Rhythmen oder 32steln dem Tempo eine natürliche Grenze, so z. B. im (mit *Allegro* bezeichneten!) (Ex. 9, *Allegro*):



Ex. 9: Vesperae solennes de Dominica, KV 321, Magnificat, „Et exultavit“, T. 35

Ein gutes Beispiel ist das (unbezeichnete) „Domine Jesu“ im *Requiem* mit seiner barocken Bassführung bei „Ne absorbeat eas tartarus“ (Ex. 10) und der anschließenden Fuge „Quam olim Abrahae“. Es hat das für den ‚großen‘ C-Takt typische Metrum vierer fast gleich schwerer Taktschritte: | = - - - |.

Ex. 10: Requiem, KV 626, Domine Jesu, T. 21

Der heutigen Tendenz zu überzogenen Tempi auch in der Kirchenmusik könnte Unklarheit über die Dichotomie des 4/4-Takts der Mozart-Zeit zugrunde liegen. Stücke im italienischen „Opernstyl“ wie der erste Satz der Motette „Exultate jubilate“, KV 165, haben das *mouvement* des galant/klassischen *Allegro* 4/4 (jedoch mit Rücksichtnahme auf die Kirchenakustik); bei Mozarts Sätzen im ‚großen‘ C-Takt aber - d.h. jedem zweiten 4/4-Stück seiner Kirchenmusik - kommt man nicht umhin, sich so lange zu bremsen, bis die vier Harmonien pro Takt, die gewichtigen Achtel-Schritte, die Chorkoloraturen „Pracht und Erhabenheit“ ausdrücken statt „galoppierende Energie“¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Kirnberger / Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1776, S. 127, 2) [Anhang S. 270].

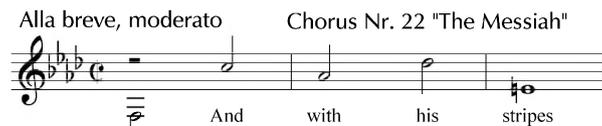
¹⁶⁸ Ausführlicher S. 16 und Anhang S. 284

¹⁶⁹ Vor KV 110 meist ohne autographe Tempowörter.

¹⁷⁰ Ein begeisterter Kritiker über Herreweghes Requiem-Kyrie 2006 in Kloster Eberbach.

Der ‚große‘ C-Takt wurde (wie später auch der klassische 4/4) traditionell als zusammengesetzt aus zwei 2/4-Takten beschrieben. In der älteren Auffassung von Mattheson und Scheibe galten seine beiden Takt­hälften als gleichwertig und wurden in den Kompositionen allgemein so behandelt. Fugenthemen oder Motive, die beim ersten Eintritt auf der ersten Takt­hälfte standen, konnten - wie beim ‚großen‘ c (4/2) (s. S. 32, Ex. 2) - beim zweiten Einsatz auf der zweiten stehen (z. B. S. 83 in Vivaldis „L'Estro Armonico“, Concerto Nr. 6, Ex. 103). Beispiele solcher metrischen Verschiebungen auch in der Kirchenmusik Mozarts sind zahllos (z. B. Kyrie der Krönungsmesse, KV 317, Ex., 19). Theoretisch hätte man diese Sätze durchaus im 2/4-Takt notieren können; jedoch galt er den meisten Komponisten wegen seiner leichten Vortragsweise und gewissen Kurzatmigkeit als zu „leichtfertig“ für Fugen und Kirchenmusik.¹⁷¹

Modell für den ‚großen‘ C-Takt kann das *Allegro* des „Kyrie“ im *Requiem* sein (Ex. 12): es ist gemäß der alten Regel „halb so schnell“ wie Händels Allabreve-Chorfuge „And with his stripes“ (*Messias* Nr. 22, „*Alla breve, moderato*“ c), dessen Themenkopf es benutzt (Ex. 11):



Ex. 11: G. F. Händel: „Der Messias“, Nr. 22 Chorus

Ex. 12: Requiem, KV 626, Introitus, Kyrie

Es treibt genau wie der Chorus „And He shall purify“ (*Messias* Nr. 7; ‚großer‘ C, unbezeichnet) derart „mit Gewalt in seine natürliche Bewegung“¹⁷², dass nicht der aktuellen Schnellspiel-Mode Verfallene entsprechend Haydns Praxis ein klassisches *Allegro moderato* wählen werden. Mit dem klassischen *Allegro* 4/4 der ersten Sätze in Mozarts Konzerten (s. u.) hat es nichts zu tun. Die Kirchensonaten und die im Zuge des Übergangs vom Barock zur Klassik aus der weltlichen in die Kirchenmusik eingewanderten Sätze „im neuen stylo“ der *klassischen* Taktarten werden wir nach den ungeraden Taktarten behandeln. (S. 209)

Dies die 71 autograph bezeichneten ‚großen‘ C-Takte in Mozarts Kirchenmusik, die alle im „Zeitmaß, wenn es denn kirchenmäßig seyn soll, etwas gemäßigter, als im Opernstyl genommen werden“ (s. S. 23):

Largo gr. C

mit 32steln

- * KV 427 Missa in c, Qui tollis (Ex. 13) (=KV 469 *Davide penitente*, Nr. 7 „Se vuoi, puniscimi“)
- * KV 427 Missa in c, Sanctus (Ex. 14)
- KV 322 Kyrie in Es (Fragment)

Mozarts langsamstes Tempo überhaupt und seine längste Taktart ist das *Largo* im ‚großen‘ C-Takt. „Diese Bewegung schicket sich für Leidenschaften, die sich mit feyerlicher Langsamkeit äußern, für melancholische Traurigkeit und etwas finstere Andacht.“¹⁷³ Im gewaltigen „Qui tollis“ der c-moll-Messe peitschen fast unerträgliche 54 Takte lang die 32stel-Geißelhiebe der Streicher auf den sich in Vierteln wie gequält unterm lastenden Kreuz fortschleppenden Chor hernieder.¹⁷⁴

¹⁷¹ „Man bedient sich nicht gern in fugirten Singsachen des Zweyviertheiltacts“ (Marpurg: *Kritische Briefe*, Bd. I, 1760, 14. Brief, S. 108, Fußnote ¶ [Anhang S. 339]).

¹⁷² Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 30, 1. Hauptstück, 2. Abschnitt, § 7 [Anhang S. 262].

¹⁷³ Kirnberger, Artikel „Largo“ in Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. III, S. 154 [Anh. S. 279].

¹⁷⁴ Ein naiver Zuhörer sprang hier in einer meiner Hauptproben erregt auf und rief, offensichtlich tief ergriffen, aber unfähig, dies anders als in einem grotesken Übersprung auszudrücken: „Das, das - das ist besser als Fußball!“

Largo K 427, Qui tollis

Qui tol-
lis pec- ca- ta mun- di,
tol- lis pec- ca- ta mun- di,

Ex. 13: Missa in c, KV 427, Qui tollis

Die vielen 64stel im Kyrie-Fragment KV 322 und die gewaltigen 32stel-Skalen bei „Pleni [!] sunt caeli et terra“ im „Sanctus“ der c-moll-Messe (Ex. 14), zeigen, *wie* langsam Mozarts *Largo* im ‚großen‘ C-Takt ist, noch langsamer nämlich als das *Adagio* mit 32steln z. B. des „Verbum caro factum“ in KV 125 (Ex. 16).

(Largo) K 427, Sanctus, m. 13

Viol. *f*
Chor *f* ple- ni sunt cae- li et ter- ra, ple- ni sunt cae- li et ter- ra
Pos. *f*

Ex. 14: Missa in c, KV 427, Sanctus, T. 13

Adagio maestoso gr. C

mit 32steln

- KV 321 *Vesperae solemnes de Dominica, Magnificat*¹⁷⁵

Adagio gr. C

mit 32steln

* KV 317 Missa in C (Krönungsmesse), Credo, T. 60 „Et incarnatus est“

* KV 243 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento, Tremendum* (Ex. 15)

- KV 195 *Litaniae Lauretanae B.M.V., Agnus Dei* (Chor-Koloraturen)

- KV 195 *Litaniae Lauretanae B.M.V., Salus Infirmorum*

- KV 127 *Regina coeli*, 2. Satz, T. 93 „Ora pro nobis Deum“ (Koloraturen)

* KV 125 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento, Verbum caro factum* (Ex. 16)

¹⁷⁵ Im Kritischen Bericht der NMA falsch „*Allegro maestoso*“!

5 (Adagio) K 243, Tremendum, m. 5

Tre-men-dum, tre-men-dum ac vi-vi-fi-cum Sa-cra-men-tum, *sim.*

Ex. 15: *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, KV 243, Tremendum, T. 5

Adagio K 125 "Verbum caro factum"

Ex. 16: *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, KV 125, „Verbum caro factum“

Das gewaltig zitternde „Tremendum“ der *Litaniae* KV 243 (Ex. 15) und die glaubensüberzeugten *forte*-32stel aller Violinen im „Verbum caro factum“ (Ex. 16) sowie die ausdrucksvollen im *piano-legato* der sortinierten Violinen im „Et incarnatus est“ der *Krönungsmesse* sind nicht mehr *Largo*, aber zweifellos doch weniger bewegt als die weltlich-resoluten der Flöte im Prüfungsmarsch der Zaubrerflöte¹⁷⁶ (Ex. 115) und die virtuosen in den *Adagios* von Konzerten und Kammermusik - dies nicht zuletzt wegen der halligen Kirchenakustiken.

mit 16tel-Triolen

- * KV 339 *Vesperae solennes de Confessore*, Magnificat (Ex. 17)
- KV 125 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, Kyrie, T. 23
- KV 125 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, Tremendum

Adagio K 339, Magnificat

Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a
Ma-gni-fi-cat, Ma-gni-ma-

Ex. 17: *Vesperae solennes de Confessore*, KV 339, Magnificat

Da „das *tempo giusto* durch die *Taktart* und durch die längeren und kürzeren *Notengattungen* eines Stücks bestimmt“ wird, sind diese von 16tel-Triolen beherrschten Stücke fließender als die vorigen mit 32steln, aber langsamer als das *Adagio* des Requiem-„Introitus“ (Ex. 18) und des „Gratias“ und „Jesu Christe“ der *c-moll-Messe*, deren „herrschende Noten“ einfache 16tel sind.

mit 16teln

- * KV 626 Requiem, Introitus, „Requiem aeternam dona eis“ (Ex. 18)
- * KV 427 Missa in c, Gratias (= KV 469 *Davide penitente*, Nr. 4 Coro „Sii pur sempre benigno“)
- * KV 427 Missa in c, Jesu Christe (= KV 469 *Davide penitente*, Nr. 10 Coro „Chi in Dio sol spera“)
- KV 337 Missa in C, Sanctus
- KV 192 Missa brevis in F, Agnus Dei
- KV 109 *Litaniae Lauretanae B.M.V.*, Salus Infirmorum

¹⁷⁶ Nr. 21, Finale II Zaubrerflöte, T. 362.

Ex. 18: Requiem, KV 626, Introitus, T. 8 und 26

Adagio ma non troppo gr. C

mit 16teln

- KV 262 Missa longa in C, Credo, T. 85 „Et incarnatus est“

Andante maestoso gr. C

mit 16teln

* KV 317 Missa in C (Krönungsmesse), Kyrie

- KV 258 Missa brevis in C, Sanctus

Più Andante gr. C [von Andante maestoso]

mit 16teln

* KV 317 Missa in C (Krönungsmesse), Kyrie, T. 7 (Ex. 19)

Ex. 19: Krönungsmesse, KV 317, Kyrie, T. 7 und Agnus Dei, T. 7, 57, 71

Ein schöner Beleg dafür, dass *Andante* nicht *langsam* bedeutet: das *Più Andante* macht das Kyrie der Krönungsmesse in T. 7 natürlich etwas *schneller*, nicht langsamer als das vorhergehende *Andante maestoso*! Im „Agnus Dei“, T. 57 (Ex. 19), wird die gleiche Musik um einen halben Takt verschoben und gesteigert zum *Andante con moto*, in T. 71 weiter zum *forte* im *Allegro con spirito*. Die Verschiebung der Themeneinsätze zeigt die Gleichgewichtigkeit der beiden Takthälften im ‚großen‘ C-Takt.

Andante moderato gr. C

mit 16teln

- KV 194 Missa brevis in D, Credo, T. 59 „Et incarnatus est“

Andante gr. C

mit 16teln

* KV 626 Requiem, Confutatis (Ex. 20)

- KV 275 Missa in B, Agnus Dei

- KV 262 Missa longa in C, Agnus Dei

- KV 259 Missa in C (Orgelsolo-Messe), Kyrie

- KV 220 Missa in C (Spatzenmesse), Credo, T. 25 „Et incarnatus est“

- KV 140 Missa brevis in G, Agnus Dei