

**AUTOR**  
Helmut Breidenstein

## Das Tempo in Mozarts und Haydns Chorwerken

Erschienen in "CHOR und KONZERT", Informationen des Verbandes Deutscher KonzertChöre,  
Heft 3/2004 und 1/2005

### Teil I: Musikalische Zeit

*"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."*(1) So hübsch übersetzte Johann Mattheson 1739 in seinem Lehrbuch "Der vollkommene Capellmeister" eine Passage Jean Rousseaus von 1678. Eine Weisheit, die auch heute noch gilt: das Tempo bestimmt zwar den Charakter eines Musikstückes fast mehr als alles andere, und ist doch von allen Dimensionen der Tonkunst die am schwersten exakt festzulegende, die ungreifbarste und auch die persönlichste.

Ein heutiger Interpret kann deshalb auf allgemeines Verständnis rechnen, wenn er sich auf sein "persönliches Tempogefühl" beruft, - statt zuzugeben, dass er wahrscheinlich nur die gerade aktuellste CD-Aufnahme kopiert. Niemand ist ja in unserer Kultur mehr musikalisch unvoreingenommen, jeder hat von Kindesbeinen an klassische Musik gehört. Die Zuhörer kennen das betreffende Werk fast immer schon in anderen Interpretationen, sie besitzen wahrscheinlich mehrere CD's davon, die sie abwechselnd beim Frühstück hören, oder sie haben es unter verschiedensten Dirigenten selbst gesungen. Wenn sie die Tempowahl der aktuellen Aufführung "zu schnell" oder "zu langsam" finden, hängen sie also ebenso von ihren Hörgewohnheiten ab wie der Interpret selbst, der - wie alle - in der Warteschleife der Telecom den Anfang von Mozarts g-moll-Sinfonie in einem bestimmten schrecklichen Tempo eingehämmert bekommt.

Was aber meinte der Komponist? In Bezug auf Haydn und Mozart steht diese Frage seit 200 Jahren. Die Komponisten schrieben die Noten für Musiker ihrer Zeit als eine Art detaillierteres Kochrezept zur Realisation des von ihnen ausgedachten Musikstücks. Sie konnten erwarten, dass die Ausführenden diese Noten gemäß der damals üblichen Aufführungspraxis in Klang umsetzen würden, dass sie sozusagen unter Verwendung der saisonalen Zutaten vom Markt ein schmackhaftes Gericht bereiten würden. Sie schrieben nur das auf, was für die Zubereitung unerlässlich war, die Beschreibung des Wasserholens konnten sie sich sparen.

Arme heutige Interpreten! Über 200 Jahre nach Mozart und Haydn, nach so vielen stilistischen Umwälzungen, nach Strawinsky's nur scheinbar sachdienlicher Forderung, die Noten und nichts als die Noten zu spielen, angesichts Zigtausender einander widersprechender Interpretationen des Gesamtrepertoires europäischer Musik auf Tonträgern, - wie und wo sollen wir im Brunnen der Geschichte die damals nur *mündlich* vom Meister an den Schüler weitergegebenen Regeln des Musizierens wieder finden, die die alten Lehrbücher *nicht* erwähnen, weil sie als selbstverständlich gelten konnten?

Die erste Regel des Musizierens war damals ein im Sinne der Rhetorik deutlicher, "logisch richtiger" Vortrag. Dieser war Aufgabe des Interpreten, von dem erwartet werden konnte, jedes vorgelegte Stück in richtiger *Bewegung* und *Phrasierung*, mit der dem Stück angemessenen *Schwere* oder *Leichtigkeit* der Spielweise, mit "Licht und Schatten" in bezug auf *Lautstärke*-Details, in sprachähnlicher *Artikulation* und *Betonung*, mit "Schönheit", d.h. den angemessenen *Verzierungen*, in dem vom Komponisten

gewünschten *Ausdruck* vorzutragen. Die Kenntnis aller dieser Feinheiten musste vorausgesetzt werden, weil die Notenschrift exakt nicht mehr festlegen kann als Tonhöhen, Harmonie, Takt, Rhythmus, Instrumentation, und bis zu einem gewissen Grad die relative Lautstärke. Bei den Vorschriften für Artikulation und Phrasierung hört die Exaktheit schon auf.

Ist es ein Mangel an menschlicher Erfindungskraft, dass die Notenschrift so scheinbar unvollkommen ist? Der Dauernwert der Noten z. B. ist ja nur relativ: ein Sechzehntel dauert den 16ten Teil eines 4/4-Taktes - wie lang aber dauert dieser 4/4-Takt? Diese scheinbare Unvollkommenheit hat tiefere Gründe, denen wir zunächst kurz nachgehen müssen. Wie bezieht sich musikalische Zeit auf die physikalische - und in wie weit will und kann sie das überhaupt?

"Die Zeit, das ist ein sonderbar Ding" lassen Richard Strauß/ Hugo von Hofmannsthal die Feldmarschallin im "Rosenkavalier" singen; sie findet, dass sie manchmal schnell und manchmal langsam geht. Jeder kennt das. Wenn man glücklich ist, "vergeht sie wie im Fluge", "verweile doch, du bist so schön!" - und in der Rückschau scheint die glückliche Stunde wie ein ganzer Tag. Wenn man im Stau steht, "wird einem die Zeit lang", sie zieht sich wie Gummi; in der Erinnerung schnurrt sie dann zusammen zu nichts. *Temps perdu*.

Die Tempoempfindung hängt also sehr wesentlich davon ab, *was in der Zeit passiert*. Sie hängt ab von der Dichte und der Qualität der Harmonieschritte, vom Rhythmus, vom Auf- und Ab der Dynamik, von Artikulation und Tongebung, ja von der dramaturgischen Funktion und textlichen Aussage. Ein lauter Ton scheint länger als ein leiser, ein hoher länger als ein tiefer, die Darbietungsdauer umso länger, je komplexer das Dargebotene ist. Reichtum an Details in der Interpretation lassen diese paradoxer Weise aber auch schneller erscheinen; zu schnelles Tempo dagegen bewirkt, dass der Hörer auf die nächst höhere metrische Einheit "umsteigt", also z. B. ruhige Halbe empfindet statt schnelle Viertel. Aus einem zu langsamen Tempo resultiert, *"daß die Melodie nach und nach verlöschen, und man endlich nichts mehr, als nur harmonische Klänge hören wird."*(2) Selbst die akustischen Täuschungen des Raumklangs haben Einfluss.

Beim Empfinden der Zeit spielt das Gedächtnis eine bedeutende, wenn nicht überhaupt die konstituierende Rolle. Man erlebt ja nicht isolierte Momente, sondern eine Folge von Momenten, die im Innern für kürzere oder längere Zeit präsent bleiben, so daß wir alle weiteren Momente darauf beziehen. Augustinus schreibt in seiner berühmten Abhandlung über die Zeit: "Wer ein vertrautes Lied singt oder singen hört, erlebt in Erwartung der kommenden, in Erinnerung an die verklungenen Töne einen Wechsel der Gefühle und die Aufspaltung seiner sinnlichen Teilnahme."<sup>(3)</sup> **Edmund Husserl** hat das - in verkürzter Wiedergabe - folgendermaßen dargestellt:

"Ich nehme einen Takt, eine Melodie wahr. Ich nehme Schritt für Schritt, Ton für Ton wahr. ... Was nehme ich wahr? Der erste Ton erklingt. Ich höre diesen Ton. ... Der Ton *dauert* und hat dabei die oder jene Anschwellung der Intensität usw. Und nun schließt sich der zweite Ton an. Ich höre weiter, ich höre jetzt ihn; das Bewußtsein vom vorigen ist aber nicht ausgelöscht. Ich kann doch beobachten, es "sehen", daß ich noch meine Intention auf den ersten gerichtet erhalte, während der zweite "wirklich erklingt", "wirklich" wahrgenommen ist. Und so geht es weiter."<sup>(4)</sup>

Wenn wir die Dauer nicht unabhängig von dem, was dauert, wahrnehmen, das Zeitempfinden demnach sehr bedingt ist, dann ist die reine physikalische Ablaufgeschwindigkeit, das, was heute unter "Tempo" verstanden wird, ein fast unwesentlicher Charakterzug von Musik. Thomas Mann formulierte im "Zauberberg" sehr

schön: Die Musik weckt das Gefühl für die Zeit, indem sie *"dem Zeitablaufe durch eine ganz eigentümliche lebensvolle Messung Wachheit, Geist und Kostbarkeit weckt"*.

Für die Musiker des späten 18. Jahrhunderts war das selbstverständlich; Sie wußten, was sie unter "mouvement" oder "Bewegung" zu verstehen hatten und konnten die neuen, quasi "modernen" Werke Haydns und Mozarts gemäß der Praxis ihrer Zeit spielen, ohne über Stilprobleme nachdenken zu müssen. Sie wussten, was in Wien oder Salzburg mit "Allegro assai", "molto Andante" oder "Andantino" gemeint war (um nur drei der heute höchst konträr aufgefassten Tempobezeichnungen zu nennen), und dass z. B. in Berlin *"die Adagio weit langsamer, und die Allegro weit geschwinder ausgeführt werden, als man in andern Gegenden zu thun pfl eget."*(5)

Sie waren weit davon entfernt, alle Tempi Europas über einen Kamm zu scheren. Johann Joachim Quantz, Flötenlehrer Friedrichs des Großen, hat zwar 1752 in seinem berühmten "Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen" als groben Anhaltspunkt für *"junge Leute, die sich der Tonkunst widmen"* [!](6) vier "Classen" von Tempi aufgestellt, die er - einigermaßen realistisch - auf einen Puls von 80 Schlägen pro Minute bezieht; nirgendwo aber hat er behauptet, dass damals von Berufsmusikern so undifferenziert gespielt worden sei. Im Gegenteil sagt er über die Zeitmaße: *"Es giebt zwar derselben in der Musik so vielerley, daß es nicht möglich seyn würde, sie alle zu bestimmen"*.(7)

Diese für den Laien wie den ausübenden Musiker eigentlich selbstverständliche Tatsache ist dennoch von System liebenden Musikwissenschaftlern geleugnet und Quantzens Tabelle als Richtmaß für die gesamte Musik des 18. Jahrhunderts ausgegeben worden. Selbst auf seine eigene Virtuosen-Musik angewandt, ergibt seine Tabelle außerordentlich schnelle Tempi. Angewandt auf Haydn aber müssten die Allegro  $\phi$  von "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" und "Erschüttert wankt die Erde", bei Mozart u.a. das "Quoniam" in der c-moll-Messe, alle in einem Superpresto von Halben Noten = MM 160 gehen. Ganz offensichtlicher Unsinn.

Einer übertriebenen Liebe zu einfachen "Gesetzen" scheint mir auch die Behauptung zu entspringen, alle Tempi verhielten sich untereinander wie 1:2, 1:3 oder 2:3. Selbst ein so bedeutender Dirigierlehrer wie Hans Swarowsky, der Generationen von Weltklasse-Dirigenten ausgebildet hat, war der Meinung, Mozart habe nur *"zwei schnelle, ein mittleres und ein langsames Tempo"*.(8) Die Beliebtheit dieser Theorie hat meiner respektlosen Meinung nach den schlichten Grund, dass Tempoübergänge so bedeutend leichter fallen. Allerdings werden sie dann vom Publikum gar nicht mehr bemerkt, das den Eindruck haben muss, alles liefe im gleichen Tempo weiter wie zuvor.

Wozu hätte Mozart 97 verschiedene [Tempobezeichnungen](#) verwendet - mit Berücksichtigung der Taktarten und kleinsten Notenwerte sogar über 200? Autograph überliefert sind allein 19 verbale Modifikationen von "Allegro", 17 von "Andante", 6 von "Allegretto", 4 von "Adagio", 5 von "Andantino", 3 von "Presto", 4 von "Menuett", bzw. "Tempo di Menuetto".

Mozarts und Haydns zahlreiche und vielfältige Tempobezeichnungen meinten nicht das Tempo als reine Funktion physikalischer Zeit, schon gar nicht die Taktiergeschwindigkeit des Kapellmeisterarms. Wenn damals die Musiker von "Mouvement" sprachen, verstanden sie darunter durchaus auch die "Gemüths-Bewegung"(9). "Bewegung" umfasste das Pulsen der Betonungen und Unterbetonungen in einem dichteren oder weiteren Rhythmus, die gestoßene oder gebundene, gewichtige oder leichte Spielart, die Cantabilität oder Spritzigkeit, das Fortschreiten der Harmonien, die Dichte des melodischen Geschehens, die dynamische Gestaltung, kurz: alles, was den Raster der

Zählzeiten mit Bedeutung füllt, alles, was geeignet ist, auch den Zuhörer zu bewegen - (dessen Blutkreislauf und Atmung sich bekanntlich auf die "Bewegung" der Musik einstimmen).

Außerdem wusste man, dass Tempoangaben nur relativ sein können. Mozarts Generationsgenosse **Daniel Gottlob Türk** schreibt in seiner Klavierschule 1789: *"Wie geschwind wird die Bewegung ... in den Tonstücken genommen? Ganz bestimmt läßt sich diese Frage nicht beantworten, weil gewisse Nebenumstände hierin sehr viel Abänderungen nöthig machen. So darf z.B. ein Allegro mit untermischten Zweyunddreißigstheilen nicht so geschwind gespielt werden, als wenn die geschwindesten Passagen desselben nur aus Achteln bestehen. Ein Allegro für die Kirche oder in einem ausgearbeiteten Trio, Quartett etc. muß in einer weit gemäßigteren Bewegung genommen werden als ein Allegro für das Theater, oder in Sinfonien, Divertimenten u. dgl. Ein Allegro voll erhabener, feyerlich großer Gedanken erfordert einen langsamern und nachdrücklichern Gang, als ein eben so überschriebenes Tonstück, worin hüpfende Freude der herrschende Charakter ist u.s.w."*(10) Auch auf die Größe der Besetzung und die Raumakustik hatte die Temponahme Rücksicht zu nehmen: große, hallige Räume verlangen ein langsameres Tempo als kleinere mit trockener Akustik (woran wir überhaupt nicht denken, wenn wir uns auf dem Sofa ein Oratorium oder eine Oper zu Gemüte führen: wir müssten uns eingestehen, dass sie der Postkarte von einer Kathedrale entsprechen;) schon deshalb kann es "authentische Tempi" nicht geben.

Es war wohl kein Zufall, dass ein technisch brauchbarer Taktmesser erst erfunden wurde, als nach der französischen Revolution unter den Händen Beethovens und der Romantiker sich auch das aristokratische Klassensystem der alten Takt- und Tempoordnung auflöste. Als ganz Europa von Automaten fasziniert war - wie das bei E.T.A. Hoffmann so schön beschrieben wird - kurz vor Beginn der industriellen Revolution, mußte 1816 wohl oder übel Mälzels Metronom in die Welt, das mittels einer einstellbaren Anzahl von Schlägen pro Minute endlich die Musik messbar zu machen versprach.

Das aber war genau *nach* Haydn und Mozart, und das Problem, ihre sehr präzisen Tempoangaben den Umständen entsprechend richtig zu realisieren, hängt damit zusammen, dass sie zwischen zwei Zeitaltern stehen, dass ihre Musik nicht mehr mit den Kategorien barocken Musizierens gefaßt werden kann, sich aber auch nicht dem modernen Wahn ausliefert, alles müsse messbar sein. Die immer wieder in die Diskussion geworfenen Metronomangaben des 19. Jahrhunderts von Tomaschek, Hummel, Czerny, G. Weber und anderen zu Werken Mozarts zeugen deshalb bestenfalls vom gewandelten Geschmack der Rossini-Zeit; sie sind für unser Mozart-Verständnis ganz ohne Belang. Metronomisierungen jedweder Herkunft widersprechen, - weil sie die inneren und äußeren Bedingungen der Musik außer Acht lassen, - dem Wesen klassischer Tempi prinzipiell.(11) Das von Haydn und Mozart sorgfältig angewandte hochkomplexe Tempo-System des späten 18. Jahrhunderts kann für sie nur aus ihren eigenen Werken erschlossen werden. Weder unser eigenes "Tempogefühl" noch Lehrbücher aus Mozarts Großväter-Generation helfen da.

Lassen Sie uns also untersuchen, wie Haydn und Mozart "das Notwendigste und härteste und die Hauptsache in der Musique"(12), das Tempo, bezeichneten, indem wir Sätze mit gleicher Taktart, gleicher Notenklasse und gleichem Tempowort ohne vorgefasstes System untereinander vergleichen. Dies soll anhand von bekannten Beispielen aus Mozarts Kirchenmusik und Haydns Oratorien im zweiten Teil meines Textes geschehen.

Teil II: Doppelt so schnell oder doppelt so langsam?

Im ersten Teil dieses Aufsatzes habe ich zu zeigen versucht, warum die nur an ihrem

Inhalt erfahrbare musikalische Zeit sich nicht auf die abstrakte Zeit der Physik beziehen lässt. Im 18. Jahrhundert waren die Musiker sich dessen noch bewusst und die linksischen Versuche von Theoretikern, das musikalische Tempo auf Pendelschwingungen oder naturalistisch auf Puls, Atem oder physisches Schreiten zu beziehen, fanden unter den großen Komponisten vor Beethoven keine Anhänger. Alle diese Methoden scheitern am geistigen Wesen des musikalischen Tempos. Man kann beim Gehen Musik in einem ganz anderen Tempo als dem "Andante" der Beine denken und der erhöhte Puls beim Probespiel darf nicht ins Tempo einfließen. Musik schafft ein Reich *geistiger* Bewegung, und um *diese*, das "Mouvement", nicht um die uns so sehr beschäftigende *physikalische Geschwindigkeit*, geht es bei den "Tempo"- oder besser gesagt: "Vortrags"-Anweisungen des späteren 18. Jahrhunderts.

## I. Tempobezeichnung durch Taktart

Wie bestimmten Haydn und Mozart dieses "Mouvement"? Ihr komplexes, logisches, sehr feinstufiges "Tempo"-System gründete in erster Linie auf den "natürlichen Tempi der Taktarten".(14) Ausnahmslos alle Lehrbücher des 18. Jahrhunderts sagen, dass (bei gleichem Tempowort) die kleinen Taktarten schneller gespielt wurden als die größeren: 3/8 schneller als 3/4; 4/8 schneller als 4/4, 2/4 schneller als 2/2 (♩). Auch verstand sich von selbst, dass (bei gleichen vorherrschenden Notenwerten) die Takteile von Dreiertakten schneller "gingen" als die von geraden Takten.(15) Diese "von Natur aus" unterschiedlichen Tempi der Taktarten werden in heutigen Aufführungen selten berücksichtigt, wo ein Andante 3/8 oft ebenso langsam genommen wird wie ein Andante 3/4, und dieses ebenso langsam wie ein Andante 4/4.

Zu dem weit verbreiteten Eindruck, die Tempobezeichnungen Haydns und Mozarts seien widersprüchlich, haben vor allem die Taktarten beigetragen, die ich "virtuell" nennen möchte, weil sie in der Taktvorzeichnung sozusagen "under cover" erscheinen:

1) Viel Verwirrung hat da der 4/8-Takt gestiftet, der von Haydn, Mozart und noch Beethoven immer als 2/4 notiert wurde. Weil er aus zwei 2/8-Takten zusammengesetzt ist, hat er im Unterschied zum *einfachen*, ganztaktig betonten 2/4 zwei Taktschwerpunkte, enthält meist 32tel und wird deshalb langsamer gespielt. Sehr schön ist das zu sehen, wenn man das muntere Duett mit Chor "Der Sterne hellster" in der "Schöpfung", ein *Allegretto* im ganztaktigen "echten" 2/4, mit der Arie des selbstzufrieden vor sich hin pfeifenden Ackermanns in den "Jahreszeiten" vergleicht, deren *Allegretto* oft zu schnell genommen wird, weil der Text "schon *eilet* froh der Ackermann" dazu verleitet. Tatsächlich pfeift er das Andante [!]Thema der Paukenschlag-Symphonie und wirft den Samen "in abgemeßnem Gange" mit zwei gewichtigen Schritten pro Takt aus (2/8+2/8), was Haydn in den Takten 89/90 als zwei keineswegs hektisch gemeinte Wurf-Gesten aus 32tel-Noten abbildet. Das "Freudenlied" "O, wie lieblich ist der Anblick der Gefilde jetzt!" (Andante) stellt dem Dirigenten eine ähnliche Falle, weil es zunächst aussieht wie ein *einfacher* 2/4 und erst später, bei der Schilderung von Pflanzen und Tieren und in den Chorstellen, seine vielen 32tel und damit sich selbst unübersehbar als 4/8-Takt enthüllt. In Mozarts Kirchenmusik gehört das "Agnus Dei" in KV 243 hierher, das mit seinen 32tel-Koloraturen zu dem Fehlschluss verleitet, "Andantino 2/4" sei langsamer als "Andante 2/4", wenn man seinen Charakter als eigentlichen 4/8-Takt erkennt.

2) Neben dem ganztaktig betonten "*leichten*" 3/4 "*dessen Character aus den Menuetten zu erkennen ist*", gibt es eine aus dem Taktsigel nicht erkennbare zweite Art, den "schweren Dreyviertheil", der drei Taktschwerpunkte hat: "*Der Dreyviertheiltact [...] wird in den leichten und schweren Dreyviertheiltact unterschieden.[...]. In dem schweren Dreyviertheil, wo das Sechzehn- und oft das Zwey und dreyßigtheil sehr häufig erscheint, zählet man*

nach *Achttheilen*".(16) Das ganztaktige "Andantino 3/4" beim Sanctus der Missa longa KV 262 ist fließender als das darauf folgende des Benedictus, das eindeutig drei Taktschwerpunkte hat. In den "Jahreszeiten" steht Hannchens Adagio 3/4 "Welche Labung für die Sinne" mit seinen 32teln gegen das ganztaktige "Welch ein Glück ist treue Liebe" im Duett mit Lukas.

3) Beim 4/4-Takt herrschte in der Kirchenmusik nördlich der Alpen bis in die 1770er Jahre der langsamere "große" 4/4 mit seinen vier Taktschwerpunkten vor.(17) Unterm Einfluss der virtuoson italienischen Instrumentalmusik und Oper machte ihm danach zunehmend ein leichter, schnellerer konzertanter 4/4 Konkurrenz, der - zusammengesetzt aus 2/4+2/4 - mit seinen nur zwei Hauptbetonungen pro Takt bei den Klassikern (und bis heute) zur Norm wurde.(18)

4) Ebenso gravierend unterscheiden sich die beiden Formen des 6/8-Taktes: der *einfache*, der nichts als ein triolierter 2/4-Takt ist, und der aus zwei 3/8-Takten *zusammengesetzte*.(19) Den Unterschied sieht man an zwei Stücken aus den "Jahreszeiten": die fröhliche Allegretto-Arie des Simon "Der muntre Hirt versammelt nun" ist als *einfacher* 6/8 mit *einem* Taktschwerpunkt erheblich schneller als das aus zwei Allegretto-3/8-Takten zusammengesetzte "Komm, holder Lenz!", dessen sehnsuchtsvolle Anrufung an Intensität verliert, wenn man ihm die (durch Vorhaltsnoten betonten) zwei Schwerpunkte seiner versteckten beiden 3/8-Takte nicht gönnt; der Versuch, sein Tempo dem der Simon-Arie anzupassen, weil nun einmal beide mit "Allegretto" bezeichnet sind, macht es geradezu platt. Der Jagdchor in den "Jahreszeiten" (*Vivace* 6/8) zeigt ebenso wie das übermütige "Nun tönen die Pfeifen und wirbelt die Trommel" (dessen halbe Takte ja alles andere als *Allegro assai* sind) und das rhythmisch so prägnante "Knurre, schnurre, Rädchen" (*Allegro*, mit einem Taktschlag im Andante-Tempo!), dass bei zusammengesetzten Takten weder das Tempowort noch die Taktart etwas mit der Geschwindigkeit der Taktierbewegung zu tun hat. In Mozarts Werken für Chor wird dies deutlich an den "Et incarnatus"-Sätzen von KV 139, KV 257 und KV 427 und an dem wunderbaren "Laudate Dominum" der "Vesperae solennes de Confessore", dessen seliges Schweben ebenso ausbleibt, wenn man die halben Takte "Andante" schlägt, wie wenn man die Achtel auf physisches Gehen bezieht.

Mozart und Haydn schätzten die zusammengesetzten Taktarten wegen ihrer reichen Möglichkeiten zu metrischer Differenzierung und wandten sie in Oper, Konzert und Kammermusik häufig an. Das Rubato der schwergewichtigeren Romantik zerstörte die feinstufige Akzenthierarchie dieser Taktarten und sie gerieten bis heute in Vergessenheit, weshalb gerade Stücke im 2/4 (2/8+2/8) und 6/8 (3/8+3/8) am häufigsten unter verfehlter Temponahme leiden. Der Platz hier genügt nicht, diese bisher vernachlässigte Materie mit genügender Gründlichkeit darzustellen; ich verweise auf meine wissenschaftlichen Ausführungen hierzu.(20)

## II. Tempobezeichnung durch Notenwerte

Außer durch die Taktarten wurde das Tempo durch die im Stück vorkommenden kleinsten temporelevanten *Notenwerte* bestimmt. Bei gleichem Tempowort war die Bewegung eines Stückes schneller, wenn es nur Viertel und Achtel enthielt, als wenn viele 16tel oder gar 32tel vorkamen. Taktart und schnellste Noten (21) definierten *zusammen* das "tempo giusto"(22).

## III. Tempobezeichnung durch Tempowörter

Erst an dritter Stelle folgten dann Modifikationen dieses "tempo giusto" durch die italienischen *Tempowörter*, deren Bestimmungsgenauigkeit (*Allegro*="fröhlich", *Largo*="breit", *Adagio*="bequem", *Andante*="gehend" - wie schnell auch immer!) weit hinter

den Angaben aus Taktart und Notenklasse zurücksteht, sodass sie im Lauf der Zeit manchen Bedeutungswandel durchmachten. "Adagio" und "Andante" wurden im 19. Jahrhundert immer langsamer, das "Allegro" immer schneller - letzteres noch bis heute. Mozarts Reihenfolge ist: Largo, Adagio, Larghetto, Andante, Andantino, Allegretto, Allegro, Allegro molto, Allegro assai, Presto, Prestissimo. Er präziserte sie - ebenso wie Haydn - oft durch Zusatzangaben für Spielart und Charakter und kam so, wie schon erwähnt, auf fast 100 Bezeichnungen.

## Die Tempobestimmung bei Haydn und Mozart

Johann Philipp Kirnberger hat dieses im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts ausgebildete "Tempo"-System sehr prägnant beschrieben: *"Also wird das Tempo giusto durch die **Taktart** und durch die längeren und 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 wie larghetto, andantino, allegretto, prestissimo, **der natürlichen Taktbewegung** an Geschwindigkeit oder Langsamkeit **zusetzen oder abnehmen**, und er wird bald im Stande werden, nicht allein in jeder Art von Bewegung zu componiren, sondern auch also, daß die Bewegung von denen, die es vortragen, alsobald und richtig getroffen werde."*(23) Deutlicher kann man es nicht sagen: entgegen unserem Usus sind die Tempowörter für sich alleine noch keine "Tempobezeichnungen" und lediglich beim neutralen 4/4-Takt beziehen sie sich auf die Zählzeiten.(24) Sie sind nur Teil eines Moduls aus **Taktart + Notenklasse + Tempowort**, das Geschwindigkeit, Betonungsordnung, Charakter und Spielart, den Vortrag also als Ganzen, bestimmt. Natürlich haben die Komponisten von diesem System individuellen Gebrauch gemacht und es ist unabdingbar, die spezielle Methode eines jeden anhand seines Gesamtwerks zu untersuchen. Für Mozart ist dies inzwischen anhand einer Datenbank aller 2.569 Stellen, an denen er eine neue *Taktbewegung* angibt, in Arbeit. Er verfügt über einen Vorrat von über 300 der beschriebenen "Tempo"-Module.

## Doppelt so langsam ?

Die in den 1980er Jahren von Talsma, Erig, Wehmeyer und anderen entwickelte "Metrische Theorie", wonach alle - oder wahlweise auch nur die schnellen - klassischen Tempi doppelt so langsam zu verstehen seien (zwei Pendelschläge pro Zählzeit), haben Peter Reidemeister und andere schon 1988 absolut bündig widerlegt (25). Mälzel selbst und Carl Czerny, unzweifelhaft kompetenter Anwender seines Metronoms, sowie die Musiktheoretiker Mersenne, Choquel, Pajot, Gabory, Gottfried Weber und Adolf Bernhard Marx sagen dazu unmissverständlich, dass die vom Komponisten für einen bestimmten Notenwert angegebene Metronomzahl sich auf *EINEN hörbaren Tick* des Metronoms, bzw. *EINE Schwingung* des Pendels nach rechts (bzw. links), bezieht. (Zitate unter "[Metronom](#)") Besonders absurd die Anwendung auf Haydn und Mozart: sie brauchten noch kein Metronom. Das Verständnis für ihr hoch entwickeltes Tempo-System hat aber unter seiner Einführung schwer gelitten.

## Doppelt so schnell ?

Ein spezielles Problem der Taktnotierung bleibt nachzutragen: das Chaos um den aus der Mensuralmusik überkommenen "tactus-alla-Breve". Die meisten Lehrbücher schrieben, der  $\phi$  sei "doppelt so schnell" wie der C-Takt, - anspruchsvoller Weise, ohne zu sagen, wie schnell *dieser* denn war? *"Der ordentliche Werth [des C] muß aus dem Gebrauche erlernt werden, da der Pulsschlag so wenig eine unfehlbare Regel ist, als der Schritt eines Menschen."*(27) Leopold Mozart seufzte 1756, "bey der alten Musik war alles in großer Verwirrung", "schimmlichtes Zeug"(28). Nach 1770 wurde der Alla-Breve der Lehrbücher nur noch für Chor-Fugen im "stile antico" verwendet. Haydn schrieb mit Rücksicht auf die Tradition noch das "Gratias" der "Cäcilien"-Messe von 1766/1773 in

dieser Taktart, Mozart das großartige "Cum Sancto Spiritu" der c-moll-Messe KV 427, die "Laudate Pueri" in KV 321 und 339, das "Pignus" in KV 125, sowie die vier Fugen über "Et vitam". Sie müssen in der Tat recht schnell gesungen werden, sollen die ganzen Noten nicht wie slow motion klingen; Leopold Mozart bezeichnet das  $\phi$  seiner "Kyrie"-Fuge in der Missa C-Dur sogar mit "Presto".(29) Gilt das "doppelt so schnell" aber - wie behauptet wird - für alle Alla-Breve-Sätze?

## Druckfehler

Kompliziert wird die Diskussion des Problems durch zahllose Fehler in den Drucken, sowohl alten, (über die Loulié, Janowka, Saint-Lambert, Samber, Heinichen, Marpur, Koch und Kürzinger heftig Klage führten,) wie neueren, sogar in "Urtext"-Ausgaben. Zahllose falsche Takt- und Tempobezeichnungen in der Alten Mozart Ausgabe, die 100 Jahre lang Mozarts Tempi entstellten, geistern noch durch die praktischen Ausgaben und selbst in der sonst so vorbildlichen Neuen Mozart Ausgabe sind nicht von Mozart stammende Bezeichnungen (sogar Herausgeber-Zusätze) keineswegs immer (z. B. durch Kursivdruck) gekennzeichnet. Bei 63% aller Tempobezeichnungen der Kirchenwerke in der NMA bemüht sich der Interpret ganz umsonst, das angegebene Tempo zu treffen - es ist nicht von Mozart! Besonders bei Werken vor 1777 ist daher ein Blick in Vorwort und Kritischen Bericht der NMA unerlässlich, wenn sie auch nicht immer Aufschluss geben.(30)

## Kein Unterschied zwischen $\phi$ und c ?

Bei dieser Sachlage ist es kein Wunder, dass viele die Meinung vertreten, bei Mozart gäbe es gar keinen Unterschied zwischen  $\phi$  und C. In Briefen an den Vater (31) spottet er aber über einen Flötisten, der bei einem Adagio mit dem begleitenden Orchester nicht zusammenfand, "weil das Stück in viertelstact geschrieben war, und er es im Alla Breve bließ - und, da ich dann mit eigener hand Alla Breve dazu schrieb, er mir gestund, daß Papa in Salzburg auch darüber gezankt hätte." Und über den "Ciarlattano" Clementi: "er schreibt auf eine Sonate Presto auch wohl Prestissimo und alla Breve. - und spielt sie Allegro im 4/4 tackt". Die von Robert Donington zusammengestellten Aussagen von Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts, das Zeichen  $\phi$  bedeute "somewhat faster" als C (32), treffen auf Haydns und Mozarts Werke für Oper, Kammer und Konzert genau zu, bei Haydn auch auf die späten Messen. Der "Allabrevestyl der Fuge", kommt dort nicht mehr vor.  $\phi$  wird nun im "stile moderno" als "großer" Takt verstanden, der zwar mit seinen nur zwei Taktteilen kürzer, im Tempocharakter aber langsamer und schwerer ist als der vierzeitige *zusammengesetzte* 4/4 (2/4+2/4).(33) Der Vergleich von fast jedem  $\phi$ -Satz Mozarts und Haydns mit fast jedem ihrer 4/4-Stücke mit gleichem Tempowort zeigt neben unterschiedlicher Spielart (schwer oder leicht) und anderer Metrik (1 oder 2 Hauptschwerpunkte) eindeutig das verschiedene Tempo der beiden Taktarten.

## Faustregel für das Verhältnis von $\phi$ zu c

(außer im *stile antico*)

Im Quervergleich durch alle Klassen von Tempowörtern bei Mozart (und ähnlich bei Haydn) lässt sich in Bezug auf die reine *Geschwindigkeit* folgende grobe Faustregel aufstellen: ein  $\phi$ -Takt entspricht einem 4/4-Takt der jeweils *nächst höheren* Tempostufe, also:

Larghetto  $\phi$ =Andante C; Andante  $\phi$ =Allegretto C; Allegretto  $\phi$ =Allegro C.

Ebenso für den 2/4-Takt im Verhältnis zum 4/8: ein 2/4-Takt entspricht einem 4/8-Takt der jeweils *nächst höheren* Tempostufe:

Larghetto 2/4=Andante 4/8; Andante 2/4=Allegretto 4/8; Allegretto 2/4=Allegro 4/8.

## Vortrag

Warum haben Mozart und Haydn dieses komplizierte System nicht vereinfacht? Der Grund ist, dass alle diese Taktarten, Notenklassen und "Beywörter" unterschiedlichen Vortrag fordern: *"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."* - *"Verschiedene Notengattungen erfordern, auch ohne Rücksicht der Taktart, einen mehr oder weniger schweren Vortrag."*(34) - *"Soll nun ein Stük einen leichten Vortrag, zugleich aber eine langsame Bewegung haben, so wird der Tonsetzer[...] einen Takt von kurzen [...] Zeiten dazu wählen, und sich der Worte andante, oder largo, oder adagio etc. [...] bedienen; und umgekehrt: soll ein Stük schwer vorgetragen werden, und zugleich eine geschwinde Bewegung haben, so wird er einen [...] schweren Takt wählen, und ihn mit vivace, allegro oder presto etc. bezeichnen."*(35) Die unterschiedliche *Spielart* der Taktarten ist also neben den unterschiedlichen Akzentordnungen der Hauptgrund für die so reich differenzierten Bezeichnungen des "mouvement", bei denen es Mozart und Haydn nicht nur um die physikalische Geschwindigkeit ging, sondern um das, *was in der Zeit passiert*, um den "logisch richtigen Vortrag" als Ganzes. *Innerhalb dieses Systems* kann sich der heutige Interpret gemäß seinem Temperament und seinen Aufführungsbedingungen frei bewegen, um *"dem Zeitablaufe durch eine ganz eigentümliche lebensvolle Messung Wachheit, Geist und Kostbarkeit zu wecken"*.

\*\*\*\*

## "Mozarts ‚Vesperae solennes de Dominica‘, KV 321: eine Beispielsammlung für Tempi seiner Kirchenmusik"

Die trotz ihrer großen Schönheit selten aufgeführte Dominica-Vesper ist für die Frage der Tempi bei Mozart ein Kompendium interessanter Beispiele. Bis auf das unbezeichnete „Laudate pueri“ im 4/2-Takt und die kurze *Adagio*-Einleitung des „Magnificat“ sind alle Sätze *Allegro*. Sind sie alle gleich schnell? Das „Dixit“ ist zwar *Allegro vivace* 4/4 (wie das „Gloria“ der c-moll-Messe); - ist es aber so schnell wie der 1. Satz der „Jupiter“-Sinfonie? Das „Beatus vir“ und der Hauptteil des „Magnificat“ sind *Allegro* 4/4; - sind sie so schnell wie die 1. Sätze der Konzerte oder der „Kleinen Nachtmusik“? Und ist das *Allegro* 3/4 des „Confitebor“ und der Sopran-Arie „Laudate Dominum“ so schnell wie der 1. Satz der Es-Dur Sinfonie KV 543?

Ein Teil der Antwort wird von Theoretikern des 18. Jahrhunderts gegeben (die sich in diesem Punkte alle einig sind): *„Eben 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 vorgetragen werden, als in Concerten oder Opern gewöhnlich ist.“* (Karl Avison, 1772). In heutigen Aufführungen von Kirchenmusik wird dennoch oft versucht, das brillante *Allegro* der klassischen Sinfonik zu übernehmen oder sich an der sehr raschen Puls-Vorgabe Johann Joachim Quantz' für seine virtuose Kammermusik zu orientieren.

Doch nicht nur die Tempoworte hatten damals in der Kirchenmusik eine andere Bedeutung als in der weltlichen; auch das Eigentempo der Taktarten differierte: *„Ueberhaupt wird jede Taktart in der Kirche schwerer vorgetragen, als in der Kammer, oder auf dem Theater“* (Joh. Abraham Peter Schulz, 1774). Dies betraf in erster Linie den 4/4-Takt: in der Salzburger Kirchenmusik war zu Mozarts Zeit noch der langsame, vom Generalbass bestimmte 4/4-Takt des Barock Tradition; in der weltlichen Musik dagegen

herrschte bei jüngeren Komponisten schon ausschließlich der aus Italien kommende moderne, leicht schwebende, 4/4-Takt der Klassik. „*Der Viervierteltackt, der durch C bezeichnet wird, ist zweyerley. Er wird entweder statt des 4/2 Tackts, mit dem Beywort grave gebraucht, und wird alsdenn der GROSSE VIERVIERTEL TACKT genennet, oder er ist der sogenannte gemeine gerade Tackt, der auch der kleine Viervierteltackt genennet wird. Der grosse Viervierteltackt ist von äußerst schwerer Bewegung und Vortrag, und wegen seines Nachdrucks vorzüglich zu grossen Kirchenstücken, Chören und Fugen geschickt.*“ (Joh. Philipp Kirnberger, 1776)

Genau das finden wir im „Beatus vir“ und im „Magnificat“ der Vesper. Im Unterschied zum halbtaktigen Puls des klassischen *Allegro* 4/4 haben sie 4 Schwerpunkte pro Takt sowie viele 32tel und 64tel, die es dort wegen des schnelleren Tempos nicht geben kann. Paradigma für den ‚großen‘ 4/4 ist die „Kyrie“-Fuge des Requiems mit ihren gewichtigen 16tel-Koloraturen (wie die „Pignus“-Fuge der Litanei KV 243). Auch die lebhaftere Bewegung des „Dixit“ (und des „Gloria“ in KV 427) wird durch das Gewicht des ‚großen‘ 4/4-Taktes reduziert.

Den 3/4-Takt gibt es ebenfalls in „zweyerley“ Art: den „leichten“, ganztaktigen, und den „schweren“ (Fr. W. Marpurg) mit drei Harmonien pro Takt. Das „Confitebor“ der Vesper ist ganztaktig (nicht ohne passagenweise in den „schweren“ 3/4 zu wechseln), das „Laudate Dominum“ mit seinen virtuosen 16tel-Koloraturen hat drei Taktschwerpunkte (nicht ohne gelegentlich in die „leichtere“ Ganztaktigkeit zu verfallen). Natürlich gehorchen beide der Regel, dass die Viertel im 3/4 schneller „gehen“ als im 4/4-Takt.

Das „Laudate pueri“ schließlich ist Mozarts einziger 4/2-Takt mit Orchester. Wie alle  $\phi$  des *stile antico*

hält es sich an die von den Lehrbüchern vertretene Regel,  $\phi$  sei „doppelt so schnell“ - zu ergänzen ist: als der ‚große‘ 4/4-Takt. (Wie wir wissen, gilt diese Regel nicht für Mozarts weltliche  $\phi$ -Sätze).

Diese in KV 321 gebündelt auftretenden Beispiele stehen für fast 100 Stücke im ‚großen‘ 4/4-Takt und 50 im ‚schweren‘ 3/4 in den übrigen Kirchenwerken. Ihre Kenntnis befreit von vielen Tempo-Zweifeln.

Siehe auch den Artikel "[Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen?](#)" unter diesem Link, sowie die wissenschaftlich detaillierten Aufsätze: "Mozarts Tempo-System. Zusammengesetzte Takte als Schlüssel" in "Mozart-Studien" Bd. 13 (Hg. Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2004, S. 11-85), "Mozarts Tempo-System II. Die geraden Taktarten", Teil 1 + 2 in "Mozart Studien Bd. 16, S. 55-99 (Juli 2007) und Bd. 17 (Frühjahr 2008), und den Artikel "Mälzels Mord an Mozart. Die untauglichen Versuche, musikalische Zeit zu messen" in "Das Orchester", 2007, Nr. 11 (Schott/ Mainz).

\*\*\*\*

#### Fußnoten

(1) Johann **Mattheson** "Der vollkommene Capellmeister", 1739, 7. Capitel, "Vom Tact", § 27, S. 173. Nachdruck Kassel 1954

(2) Johann Joachim **Quantz**, "Versuch, einer Anweisung die flute traversière zu spielen", 1752, Nachdruck Kassel 1953, S. 260

(3) **Augustinus**, "Confessiones", 11. Buch

- (4) Edmund **Husserl**: "Zur "Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins", Haag 1966, "Die Evidenz des Zeitbewußtseins"
- (5) **Carl Philipp Emanuel Bach**: "Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen", 1753
- (6) J. J. Quantz, "Versuch ....", Vorrede
- (7) Quantz, "Versuch ..", S. 262
- (8) Hans **Swarowsky**, "Wahrung der Gestalt", Wien 1979, S. 67.
- (9) F.G. **Drewis**, "Freundschaftliche Briefe über die Theorie der Tonkunst und Composition", 1797, 3. Brief; --- Joh. Phil. **Kirnberger**, "Die Kunst des reinen Satzes in der Musik", 1776, S. 105 und 111; --- J.A.P. **Schulz** in Georg Sulzers "Allgemeiner Theorie der Schönen Künste", Artikel "Tact"; --- **Mattheson** "Capellmeister" S. 171, u.v.a.
- (10) Daniel Gottlob **Türk**, "Klavierschule", 1789, 1. Kapitel, § 72, S. 111
- (11) und ich wage zu denken, dass Beethovens - und unsere - Schwierigkeiten mit seinen eigenen Metronomisierungen daher rühren.
- (12) **W.A. Mozart** im Brief an den Vater vom 24.10.1777
- (14) **Leopold Mozart** in der "Violinschule" 1756: "*C, 2/4,  $\phi$ , 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.*" (S. 28).
- (15) "*It is to be observed, the movements of the same name as Adagio, or Allegro, are swifter in triple than in common Time*" (J. **Grassineau** "A Musical Dictionary of Terms", 1740).
- (16) Fr. W. **Marpurg**: "Kritische Briefe über die Tonkunst", 1760-64, II, S. 25. - Ähnlich J.B. Logier in "System der Musik-Wissenschaft ...", 1827, S. 283.
- (17) z.B. "Kyrie" in KV 262, "Confitebor" in KV 339, "Beatus vir" in KV 321.
- (18) z.B. "Exsultate, jubilate" KV 165, "Dona nobis pacem" in KV 262.
- (19) Heinrich Christoph **Koch** "Musikalisches Lexikon": "*Sechsstückeltakt. Dieses Wort bezeichnet zwey Gattungen des Taktes, die wesentlich von einander verschieden sind, 1) die einfache vermischte Taktart, die aus dem Zweyvierteltakte entsteht, wenn jedem Viertel ein Punkt hinzugefügt wird, und 2) die aus zwey Dreyachteltakten zusammengesetzte Taktart, die sich von jener dadurch unterscheidet, daß in jedem Takte zwey gute und zwey schlimme Taktzeiten enthalten sind.*"
- (20) Helmut **Breidenstein**: "Mozarts Tempo-System. Zusammengesetzte Takte als Schlüssel" in: "Mozart-Studien" Band 13 (Hg. Manfred Hermann Schmid), Verlag Hans Schneider, Tutzing 2004, S. 11-85.
- (21) - abgesehen von Verzierungen, Tremoli, Tiraten etc. -

(22) das also nichts mit *mäßigem* oder auf einen *Puls* bezogenen Einheits-Tempo zu tun hatte.

(23) J. Ph. **Kirnberger**: "Die Kunst des reinen Satzes in der Musik", 1776, S. 107. Mozart kannte dieses Werk.

(24) Im Artikel "Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen?" auf dieser Homepage habe ich dies näher dargelegt. (Gekürzt auch in: "Das Orchester" März 2004).

(25) P. **Reidemeister**: "Historische Aufführungspraxis", S. 114-135.

(27) **Marpurg**: "**Anleitung zur Musik ...**", 1763, Bd.1, 1.Teil, Kap.4, § 10.

(28) **Leopold Mozart**: "Violinschule" S. 27 f

(29) **Marpurg** warnt aber, "*daß die Geschwindigkeit nicht in eine Tollheit oder Raserey ausschlagen muss, wo keine Tollheit oder Raserey ausgedrückt werden soll*".

(30) Das in den Kritischen Berichten der NMA von KV 259 (Sanctus) und 321 (Magnificat) stehende "*Allegro maestoso*" ist allerdings falsch, richtig ist das "*Adagio maestoso*" des Notendrucks der NMA.

(31) **Mozart**: Briefe vom 20.2.1784 und 7.6.83

(32) Robert **Donington**: "The Interpretation of Early Music" 1975, S. 408-414

(33) Natürlich wird auch der  $\phi$  bei langsamem Tempo in 4teln oder sogar 8teln dirigiert, das Metrum aber bleibt zwei Halbe. -  $\phi$  ist in der Klassik *keine* Dirigieranweisung!

(34) Daniel Gottlob **Türk** "Klavierschule", 1789, S. 360 f.

(35) **J.A.P. Schulz** in: J.G. Sulzer, "Allgemeine Theorie der Schönen Künste, IV, 1794, S. 493 f.