

AUTOR:

Helmut Breidenstein

Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen?

(Langfassung des unter dem gleichen Titel erschienenen Textes in "Das Orchester", März 2004, Verlag Schott, Mainz)

ABSTRACT: Drei Viertel aller Tempobezeichnungen Mozarts beziehen sich nicht auf eine "Zählzeit". Musiktheoretische Texte des 18. Jahrhunderts und prägnante Werkbeispiele zeigen, dass es Mozart um mehr ging als das physikalische Tempo: Taktarten, kleinste Notenklassen und Tempowörter bildeten gemeinsam ein komplexes System von über 300 Modulen zur Bestimmung von Betonungsgefüge, Geschwindigkeit, Charakter, Artikulation, Agogik und Spielart, des "Mouvement" im weitesten Sinne.

Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen? Eine Frage, die sich wohl jeder Mozart-Interpret schon einmal gestellt hat. Beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen auf Achtel, Viertel oder halbe Takte? Viele meinen: "*Die einzig sinnvolle Antwort ist: auf die Zählzeiten*" (1). Lassen Sie uns diese Frage anhand einiger Beispiele untersuchen.

Da Mozart vor der Erfindung des Mälzel'schen Metronoms komponierte, - und das ist kulturgeschichtlich kein Zufall - können wir ohne technische Krücken darüber nachdenken, wie seine Tempobezeichnungen zu verstehen sind. Wenn man seine Autographe genau betrachtet, lässt sich in nicht wenigen Fällen zeigen, wie ernst er das Thema nahm, wie er manchmal geradezu darum rang, seine Vorstellungen bezüglich Geschwindigkeit, Taktbetonungen und Spielart zu präzisieren.

Z. B. schrieb er im 1. Satz der Posthorn-Serenade, KV 320, zuerst "Allegro", setzte dann "Molto" voran, strich dies durch und fügte "con spirito" hinzu. Das ursprüngliche "Allegretto" des Rondeaus änderte er in "Allegro ma non troppo" (sehen wir da noch einen Unterschied?). Beim 1. Satz der g-moll-Sinfonie, KV 550, wie beim Credo der Krönungsmesse ersetzte er sein "Allegro assai" durch "Molto Allegro". Beim 2. Satz der Sinfonie KV 338, fügte er dem "Andante di molto" in der Konzertmeisterstimme ein "più tosto Allegretto" hinzu (2), das "Andantino sostenuto" von Ottavios "Dalla sua pace" wurde zu "Andante". Besonders deutlich zeigt sich sein Ringen um die treffendste Bezeichnung beim 4. Satz des Streichquartetts in d, KV 421: Er strich sein ursprüngliches "Allegretto" und ersetzte es durch "Andante"; das strich er dann wieder durch und schrieb erneut "Allegretto" darunter; noch später ergänzte er dies mit hellerer Tinte um ein "mà non troppo"! Welch feine Nuancen - und Beispiele dieser Art gibt es noch weitere. Die oft geäußerte Meinung, es handele sich bei seinen verbalen Tempoangaben mehr oder weniger nur um Charakterbezeichnungen und er habe es offenbar so genau nicht genommen, lässt sich also kaum halten.

Mozart hat sich selbst über die gelegentliche Wortklauberei lustig gemacht, wenn er über das Rondo des Flötenquartetts in A, KV 298, "*Allegretto grazioso, ma non troppo presto, però non troppo adagio. Così-così-con molto garbo ed espressione*", schrieb, - aber er schöpfte aus einem Vorrat von über 300 Modulen aus *Taktart+ kleinster Notenklasse+ Tempowort*, um das, was sie damals "Bewegung" oder "Mouvement" nannten, zu umschreiben.

Wenn wir heute mit dem Begriff "Tempobezeichnungen" fast ausschließlich die Tempowörter meinen, übersehen wir, dass im 18. Jahrhundert das erste Mittel zur Tempobestimmung die **Taktarten** waren; jede Taktart hatte ihre eigene "natürliche Taktbewegung". Johann Philipp Kirnberger schreibt 1776 (3): "Ferner muß er [der Komponist] sich ein richtiges Gefühl von der *natürlichen Bewegung jeder Taktart* erworben

haben, oder von dem was *Tempo giusto* ist. ... In Ansehung der Taktart sind die von größeren Zeiten, wie der Allabreve, der 3/2 und der 6/4 Takt von schwerer und langsamerer Bewegung als die von kürzeren Zeiten, wie der 2/4, 3/4 und 6/8 Takt, und diese sind weniger lebhaft als der 3/8 und 6/16 Takt. ... Schwerfällig und sehr ernsthaft ist der 3/2 Takt, sanft und edel scheint der Charakter des 3/4 Taktes zu sein, besonders, wenn er bloß, oder doch meistens aus lauter Vierteln besteht. Der 3/8 Takt aber ist von einer Munterkeit, die etwas muthwilliges an sich hat." (4)

Zahlreiche andere Quellen bestätigen, dass im 18. Jahrhundert 3/8-Takte schneller gespielt wurden als 3/4-Takte; dennoch hört man in Aufführungen oft keinerlei Unterschied zwischen Belmontes optimistischem "Hier soll ich dich denn sehen" (Andante 3/8) und seinem todtraurigen Duett mit Konstanze "Meinetwegen sollst du sterben!" (Andante 3/4). Ebenso werden die zweiten Sätze des Klavierquartetts in g, KV 478, des Klaviertrios in G, KV 564, und des Klavierkonzerts in Es, KV 482, (Andante 3/8) meist ebenso langsam gespielt wie Paminas "Tamino mein, oh welches Glück!" (5) oder der Fandango im 3. Finale "Figaro" (6) (Andante 3/4).

Das zweite Element der Tempobestimmung waren die **kleinsten temporelevanten (7) Notenwerte**. Mehr noch als das oft missachtete Eigentempo der "großen" und "kleinen" Taktarten haben diese dazu beigetragen, dass Mozarts Tempobezeichnungen für inkonsistent gehalten werden. Was ist beim 3/4-Takt "Allegro"? Der erste Satz des Klaviertrios KV 542 mit seinen vielen Zweiunddreißigsteln kann nicht ebenso schnell sein wie die zweiten, bzw. dritten Sätze der Streichquartette KV 387, 428 und 465, die nur Achtel enthalten. Und was ist "Allegro" im 4/4? Leporellos "Register"-Arie "Madamina", die fast nur Achtel hat, muss natürlich schneller genommen werden als das Duett Nr. 22 "Oh statua gentilissima" mit seinen spiccato-Sechzehntel-Ketten. Hören wir noch einmal Kirnberger: "In Ansehung der Notengattungen haben die ... Stücke, worin Sechszehntel und Zweyunddreißigtheile 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 Stücks bestimmt." (8) Was zunächst aussieht wie ein Widerspruch, sind in sich konsistente Unterkategorien des Systems: beim Allegro 4/4 gibt es 32 Sätze der Tempo-giusto-Kategorie "ohne 16tel" und 116 der Kategorie "mit 16teln"; beim Allegro 3/4 26 Sätze, die als kleinste Noten "nur 8tel" haben, 67 "mit 16teln" und einen - eben das Klaviertrio in E -, der u. a. wesentliche 32tel enthält. Johann Abraham Peter Schulz schreibt: "Ein Stük mit "allegro" bezeichnet, dessen mehreste und geschwindeste Noten Achtel sind, hat eine geschwindere Taktbewegung, als wenn diese Noten Sechzehntel sind, und eine gemäßigtere, wenn sie zwey und dreyßig Theile sind; so auch in den übrigen Gattungen der Bewegung." (9)

Erst an dritter Stelle nach Taktart und kleinster Notenklasse folgte dann die Modifikation des *tempo giusto* durch beigegebene **Tempowörter**: "Hat der junge Tonsetzer erst das *tempo giusto* ins Gefühl, denn begreift er bald, wie viel die Beywörter *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*, ... *der natürlichen Taktbewegung an Geschwindigkeit oder Langsamkeit zusetzen oder abnehmen*". (10)

An Taktarten benutzt Mozart ϕ , 2/4, 3/4, C; 3/8, 6/8 und 12/8 (11). Dazu kommen einige, die ich "virtuell" nennen möchte, weil sie aus dem Taktsigel nicht erkennbar sind: die unausgesprochenen 4/8-Takte, die Mozart (wie auch Haydn und Beethoven) stets als 2/4 notierte, und die ebenso wenig bekannte Abart des 6/8, die eigentlich aus zwei zusammennotierten 3/8-Takten besteht, - sowie neben dem ganztaktigen der "*schwere Dreyviertheiltact*" (Fr. W. Marpurg) mit seinen drei Schwerpunkten.

Als **Tempowörter** dienen Mozart **97 verschiedene Bezeichnungen**. 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"; außerdem gibt es "marcia", "Moderato", "Largo" und "Larghetto", sowie als selbständige Bezeichnungen "Maestoso", "Vivace", "Grazioso" und "Cantabile", einige deutsche Bezeichnungen bei den Liedern nicht zu vergessen.

(Mozarts autographe verbale Tempobezeichnungen)

Ist nicht zu vermuten, dass er bei einem solchen Differenzierungspotenzial Sätze mit gleicher Tempobezeichnung dann auch in annähernd gleichem Tempo gespielt wissen wollte? Traditionelle Aufführungen des ersten Satzes der g-moll-Sinfonie und des vierten der "Jupiter"-Sinfonie (beide "Molto Allegro ϕ ") pflegen krass unterschiedliche Tempi zu haben. Das meist zu schnelle "Andante ϕ " der Donna-Anna-Arie "Or sai chi l'onore" im "Don Giovanni" und das traditionell als "Adagio" gespielte "Andante ϕ " der Ouvertüre differieren gelegentlich bis zu 100%.

Zur **autographen Überlieferung** muss gesagt werden, dass von den insgesamt 2.569 Tempobezeichnungen Mozarts lediglich 1.435 von ihm selbst stammen (und nur diese lassen sich sinnvoll diskutieren). In 39% aller Fälle ist entweder das Autograph verschollen, oder es hat keine, oder eine Bezeichnung fremder, oft anonymen Hand, nicht einmal immer aus Mozarts Zeit. Weil "Urtext"-Ausgaben da manchmal nicht zuverlässig unterscheiden, sollte man immer die Neue Mozart Ausgabe zu Rate ziehen, in der nicht-autographe Tempobezeichnungen im Allgemeinen durch Kursivdruck gekennzeichnet sind oder im jeweiligen Vorwort oder Kritischen Bericht auf eine Quelle zurückgeführt werden, - was dem Interpreten dann erlaubt, selbst zu entscheiden, ob er das angegebene Tempowort oder die Taktart für Mozart gemäß hält. Leider wurde dieses in den Editionsrichtlinien festgelegte Prinzip nicht konsequent durchgehalten; in rund 150 Fällen [\(12\)](#) - darunter willkürliche Herausgeber-Zusätze - benötigt die Praxis dringend Aufklärung in den Nachtragsbänden der NMA.

Worauf beziehen sich nun die Tempowörter Mozarts? Falls auf die "Zählzeiten", gälte es zu klären, was wir darunter verstehen: sind es die Nenner der jeweiligen Taktsigeln? Offensichtlich nicht: im Adagio 4/4 zählt man nicht Viertel, sondern Achtel (aber nicht "adagio", sondern in einem Tempo, das etwa den Vierteln im Allegretto-4/4 entspricht), im Allegro 3/8 dagegen zählt man im gleichen Tempo punktierte Viertel. Beim *schnellen ϕ* wird in *langsamen Halben*, beim *langsamen ϕ* in *fließenden Vierteln taktiert*. *"Zählzeiten" und Schlag-Einheiten sind nichts weiter als aufführungspraktische Hilfsmittel und mit den Tempowörtern nur sehr bedingt korreliert.*

Schon seit Mozarts Werke nicht mehr - wie zu seiner Zeit in Deutschland üblich - vom ersten Geiger oder vom Cembalisten geleitet wurden, [\(13\)](#) sondern im modernen Sinne von einem taktschlagenden Dirigenten (also bald nach seinem Tode), stellte sich unsere 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. [\(14\)](#) 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."* **Taktvorzeichnungen sind in der Klassik keine Dirigieranweisungen.** [\(15\)](#) Und, obwohl Gál aus Wien kam, fügte er hinzu: *"I have rarely met a musician who was aware of this fact."* 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."* [\(16\)](#)

Zwanglos lassen sich die Tempowörter auf den "normalen" (d. h. 16tel enthaltenden) klassischen 4/4-Takt beziehen, die neutrale "Urform des modernen Taktes", dem sie quasi

auf den Leib geschrieben sind: dort sind die Viertel im "Andante-4/4" "gehend" (wie schnell oder langsam auch immer, ein eigenes Thema), im "Allegro" "fröhlich", also schneller, im "Allegretto" etwas, im "Allegro assai" sehr schnell (wobei die "Zählzeit" hier schon in Halbe umspringt). Das scheint einfach, wenn es auch wegen der Vagheit der Begriffe für eine exakte Tempobestimmung nicht ausreicht. Problematischer - und Verursacher unserer Fragestellung - sind die erwähnten "virtuellen" Taktarten, allen voran der 6/8, den ich deshalb als Beispiel nehmen möchte für unsere Untersuchung. Hier führt die bestehende Alternative des "Zählzeit"-Bezugs auf entweder die Achtel oder die punktierten Viertel bei gleichem Tempowort zu einem Tempounterschied von 300 %. Betrachten wir folgende Tempi:

Einerseits das Andante 6/8, Modell Pamina-Arie

- - "Ach, ich fühl's, es ist verschwunden", Paminas g-moll-Arie Nr.17 in der "Zauberflöte";
- - der 2. Satz des Klaviertrios in G, KV 496

ex. 1: Die Zauberflöte no 17 + ex. 2: Klaviertrio in G, KV 496, II

- - die 2. Sätze der g-moll-Sinfonie KV 550
- - und der "Linzer" Sinfonie, KV 425;
- - das a-moll-Rondo für Klavier KV 511;
- - "Per questa bella mano", Baßarie mit obligatem Kontrabass, KV 612.

andererseits das Andante 6/8, Modell "Pace, pace"

- - "Pace, pace, mio dolce tesoro", Takt 275 im 4. Finale des "Figaro"
- - "Vostre dunque saran queste carte", Takt 605 im 2. Finale "Figaro"
- - "Una donna a quindici anni", der 1. Teil von Despinas Arie Nr. 19 in "Cosi fan tutte":

ex. 3: Figaro, "Pace, pace", m. 275 + ex. 4: Cosi fan tutte, no 19

drittens das Andante 6/8, Modell Prager Sinfonie, KV 504, 2. Satz

- - Prager Sinfonie, KV 504, 2. Satz
- - "Oh Engländer, seid ihr nicht Toren", 2. Teil des Duettes Osmin, Blonde, "Entführung" Nr.9

ex. 5: Prager Sinfonie, KV 504, II + ex. 6: Entführung, no 9

- - das "Incarnatus est" in der "Credo-Messe" KV 257;
- - der 2. Satz des Streichquartetts in d, KV 421;
- - der 1. Satz des Klaviertrios in Es ("Kegelstatt-Trio"), KV 498;
- - "Deh prendi un dolce amplesso", Duettino Nr. 3 in "Titus"
- - die zweiten Sätze der "Pariser" Sinfonie, KV 297, (ursprünglich "Andantino")
- - und des Streichquartetts in F, KV 590 (im Erstdruck "Allegretto").

Was gilt denn nun als "Andante 6/8": das langsame (und meist zu langsame) Tempo der Pamina-Arie und des Klaviertrios KV 496 oder das offensichtlich weniger langsame Tempo von Figaros "Pace, pace" und der Despina-Arie? Und wo stehen die Prager und Pariser Sinfonie, Osmins "Oh Engländer" und die angeführten Kammermusik-Sätze? Seit 200 Jahren wird nun darüber diskutiert – und nicht immer dicht genug an der Sache.

"**Andante**" heißt "gehend": Wer geht ?? Der Professor vom Schreibtisch zum Bücherregal oder die Musik, eine körperlose Wesenheit? "Andante" war im 18. Jahrhundert *"diejenige Bewegung des Zeitmaßes, die zwischen dem Geschwinden und Langsamen die Mitte hält"* (17), J. J. Rousseau nennt es dem "gracieux" entsprechend, Daniel Schubart *"eine gehende Bewegung des Tacts, welche die angränzende Linie des Allegros küßt"* (18). Erst

im 19. Jahrhundert mit seiner schwergewichtigeren Musik bekam *Andante* die Bedeutung von "Langsam", die von da an die Mozart-Interpretation unheilvoll beeinflusste. Das Problem besteht bis heute: langsame Tempi werden oft weiterhin so verschleppt, dass den Interpreten nur noch das Außer-Acht-Lassen von Wiederholungsvorschriften Rettung vor Langeweile verspricht. Ein Hauptmissverständnis dabei ist der Glaube, das "Gehen" des *Andante* sei physisch gemeint und bezöge sich auf die jeweiligen Taktteile - oder "Zählzeiten".

Wenn man bei den obigen 6/8-Beispielen jeweils die halben Takte als Zählzeit nimmt, wird man sehen, dass man derselben Bezeichnung "Andante" dann mindestens drei ganz verschiedene Tempi zuordnen muss. Was aber ist dann mit Mozarts Modifikationen von "Andante", wie "con moto", "sostenuto", "moderato", "maestoso", "un poco adagio", "cantabile", "di molto", "più tosto Allegretto" - warum schrieb er sie nicht auch hier? Des Rätsels Lösung scheint mir zu sein, dass es sich beim *Andante* 6/8 des "Ach, ich fühl's" und dem des "Pace, pace" um zwei gleich aussehende, aber völlig verschiedene Taktarten handelt: einen aus zwei 3/8-Takten **zusammengesetzten 6/8** (Pamina-Arie, Klaviertrio in G, g-moll-Sinfonie) und einen "einfachen", aus dem triolisierten 2/4-Takt entstandenen 6/8 ("Pace, pace"). Das Modell "Prager Sinfonie" hat ebenfalls einen zusammengesetzten 6/8-Takt, aber ein etwas schnelleres Tempo, weil es – anders als die Stücke des Modells "Pamina-Arie" – keine temporelevanten 32tel-Noten enthält.

Zusammengesetzte Taktarten

Seit dem 18. Jahrhundert bis heute besteht hier allerdings eine große Begriffsverwirrung: viele Theoretiker verstanden und verstehen unter "zusammengesetzt" (oder auch "vermischt") die Taktarten 9/8, 12/8 und den "einfachen" 6/8, die eigentlich eher "unterteilt" heißen müssten, da sie nichts weiter sind als in Triolen-Achtel unterteilte 3/4-, 4/4- und 2/4-Takte. Andere, wie Koch, Kirnberger, Schulz, Weber, Fink benutzen die Bezeichnung "zusammengesetzt" für Taktarten, die tatsächlich aus zwei kleineren zusammengesetzt sind wie $4/4=2/4+2/4$, $6/8=3/8+3/8$ und $2/4=2/8+2/8$. Ich möchte ihnen darin folgen, da mir scheint, dass das Wesen dieser für das Verständnis klassischer Werke so wesentlichen Taktarten so am besten getroffen wird. Da das Phänomen der in diesem Sinne "zusammengesetzten" Takte in der Literatur seit Ende des 19. Jahrhunderts kaum noch erwähnt wird (selbst nicht in neuesten Lexika wie dem Sachteil von "Musik in Geschichte und Gegenwart II", 1994-98, und dem "New Grove Dictionary of Music and Musicians" 2001), lassen Sie uns aus der Fülle der Erklärungen, die die Musiktheoretiker der Mozart-Zeit dazu gaben, im Rahmen dieses Aufsatzes einige wenige auswählen:

Heinrich Christoph Koch (1749-1816, genauer Zeitgenosse Mozarts und Kenner seiner Musik, von Hugo Riemann als "einer der einsichtsvollsten Tonlehrer seiner Zeit" apostrophiert, dessen "Versuch einer Anleitung zur Composition" von F. J. Fétis noch 1878 als das Beste beschrieben wurde, das bis damals erschienen sei). Er schreibt in seinem "Musikalischen Lexikon" von 1802: "Sechsstücktakt. Dieses Wort bezeichnet *zwey Gattungen des Taktes, die wesentlich von einander verschieden sind*, und zwar 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." (19)

Johann Philipp Kirnberger in "Die Kunst des reinen Satzes in der Musik", 1776: "Ferner unterscheidet man einfache Tactarten von den zusammengesetzten: Einfache sind von der Beschaffenheit, dass jeder Tackt *nur einen Fuß* [einen Schwerpunkt] ausmacht, der in der Mitte nicht getheilet werden kann; Zusammengesetzte Tactarten hingegen können, da sie aus zwey einfachen zusammengesetzt sind, in der Mitte eines jeden Tacktes getheilet werden." (20) Und später: "Es giebt so wohl in dem geraden Tackt von zwey

Zeiten als in dem Tripeltackt Melodien, in denen offenbar *ganze Tackte wechselweise von schweren und leichtem Gewichte* sind, so daß man einen ganzen Tackt nur wie eine Zeit fühlet. Wenn die Melodie so beschaffen ist, ... müssen nothwendig zwey Tackte zusammen genommen werden ... Denn wenn dieses Zusammenziehen nicht geschähe, so würde man ... eine Melodie von lauter schweren Schlägen bekommen, welches eben so niedrig wäre, als eine Periode der Rede, die aus lauter einsylbigen Wörtern bestünde, deren jedes einen Accent hätte. Daher entstunden also die zusammengesetzten Tackarten, nemlich der zusammengesetzte 4/4 aus zwey vereinigten 2/4, der zusammengesetzte 6/8 aus zwey vereinigten Tackten von 3/8, u.s.f. - Eigentlich geschieht diese Zusammensetzung nur deswegen, *daß die Spieler den wahren Vortrag treffen, und die zweyte Hälfte eines solchen Tacktes leichter, als die erste vortragen.* ... Sonst sind die zusammengesetzten Tackarten in Ansehung des schweren und leichten Vortrages und der Bewegung von den einfachen nicht verschieden." (21)

Hier eine Liste von Beispielen aus verschiedenen Tempo-Gruppen im 6/8-Takt (22):

Adagio 6/8

"einfach": Klaviersonate in F, KV 280, 2. Satz

zusammengesetzt: Klavierkonzert in A, KV 488, 2. Satz

Andante 6/8

"einfach":

- "Pace, pace, mio dolce tesoro", *Figaro* Finale IV, Takt 275
- "Vostre dunque saran queste carte", *Figaro* Finale II, Takt 605
- "Una donna a quindici anni", Arie der Despina, *Così fan tutte* Nr. 19

zusammengesetzt:

- "Ach, ich fühl's, es ist verschwunden", Pamina-Arie, *Zauberflöte* Nr.17
- g-moll-Sinfonie, KV 550, 2. Satz
- Klaviertrio in G, KV 496, 2. Satz

Allegretto 6/8

"einfach":

- "Ich sollte / ich sollte / ich sollte fort!", *Zauberflöte*, Introduction, Takt 120
- "Di pasta simile son tutti quanti", *Così fan tutte*, Nr. 12 Arie Despina, T. 24

zusammengesetzt:

- "Seid uns zum zweiten Mal willkommen", *Zauberflöte*, Terzett Nr. 16
- Klavierkonzert in F, KV 459, 2. Satz
- Klaviertrio in G, KV 564, 3. Satz

Allegro 6/8

"einfach":

- "Giovinette che fate all'amore", *Giovanni*, Coro Nr. 5
- die 3. Sätze der Klavierkonzerte in Es, KV 482 und
- B, KV 595
- Streichquintett in D, KV 593, 4. Satz

zusammengesetzt:

- "Dann schmeckte mir Trinken und Essen", *Zauberflöte*, Papageno-Arie Nr. 20

- "Papagena! Papagena! Papagena!", *Zauberflöte*, Arie Papagena, Nr. 21, T. 413
- Oboenquartett in F, KV 370, 3. Satz, Rondeau (6/8 + ϕ !) (23)
- Streichquintett in g, KV 516, 3. Satz, 2. Teil
- Klaviertrio in C, KV 548, 3. Satz

In einer Veröffentlichung mit dem Titel "Mozarts Tempo-System. Zusammengesetzte Takte als Schlüssel" habe ich die Thematik ausführlich dargestellt (24). Eine in "einfache" 2/4 und virtuelle 4/8 differenzierende Liste seiner 395 Sätze im 2/4-Takt muss meiner Gesamtuntersuchung aller Tempobezeichnungen Mozarts vorbehalten bleiben. Sie wird sich dabei besonders den Sinfonie-Mittelsätzen im 2/4-Takt widmen, die mit Ausnahme von KV 183, 202 und 338 alle im virtuellen 4/8-Takt stehen, - aber in Verkennung der leichteren "Taktbewegung" "kleiner" Taktarten oft wie 4/4-Takte mit doppelten Notenwerten, d. h. zu langsam gespielt werden.

Wie lautet nun die Antwort auf unsere Frage der **Bezugseinheit der Tempowörter**?

Erinnern wir uns an Kirnberger: "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* ... *der natürlichen Taktbewegung an Geschwindigkeit oder Langsamkeit zusetzen oder abnehmen*".

Deutlicher lässt es sich kaum sagen, welche **nachgeordnete Rolle** die **Tempowörter** spielen. All die beliebten Theorien aber, Mozarts Tempi bezögen sich auf den **Puls** (welchen? - 60/min. beim Frühstück, 80 bei der Probe, oder bis zu 120 bei der Aufführung?), den **Atem**, oder **Schritte**, und hielten untereinander **Relationen** wie 1:2, 1:3 oder 2:3 ein, müssen in ihrer naturalistischen Kunstferne vollkommen verfehlen, was die Musiker des 18. Jahrhunderts unter "Bewegung" oder "**Mouvement**" verstanden. (25) Selbst der geradezu obsessiv immer wieder als Zeuge für Pulsbezüge und Tempoproportionen missbrauchte Joachim **Quantz** (mit seiner für *Schüler* (!) gedachten Puls/Tempo-Tabelle) sagt über die Zeitmaße: "Es giebt derselben in der Musik so vielerley, daß es nicht möglich seyn würde, sie alle zu bestimmen". Und **J. A. P. Schulz**: "daß die Bewegung unendlicher Grade des Geschwinden und Langsamen fähig ist, die unmöglich durch Worte oder andere Zeichen zu bezeichnen wären." Oder **Carl Czerny**: "dass es, von der langsamsten Bewegung bis zur schnellsten, unzählige Abstufungen gibt, welche auf jede Taktart anwendbar sind." (26) So haben es wohl auch die meisten praktischen Musiker bisher gesehen.

Dass der Aberglaube angeblicher "**Tempo-Relationen**" bei Mozart, - die von keinem Theoretiker des 18. Jh. erwähnt werden -, noch immer Anhänger findet, hat seinen Grund meiner respektlosen Meinung nach in der Tatsache, dass bei einem Tempoverhältnis 1:2 unmittelbar aufeinander folgender Tempi der Dirigent kein neues Tempo angeben muss, es also auch nicht "wackeln" kann (27). Für den Hörer, der nichts von der Notation weiß, läuft dann aber alles im gleichen Tempo ab. Ist es das, was Mozart vorschwebte, oder sind seine mehr als 300 Module aus Taktart + Notenklasse + Tempowort, nicht eher die Gliederung eines überreichen Kosmos von Geschwindigkeiten, Taktbetonungen und Spielweisen, - einer Vielfalt, wie sie auch seine Melodik und Harmonik, sein Rhythmus, seine Metrik, seine Formensprache aufweisen?

Der Sinn der kombinierten "Tempo"-Bezeichnungen - oder: Warum macht Mozart es so kompliziert?

Im neutralen Medium des "normalen" klassischen 4/4-Taktes konnte - wie ausgeführt - durch die Kombination von Notenklasse und Tempowort eine reiche Skala von Geschwindigkeiten bezeichnet werden. Der gleiche simple Bezug der Tempowörter auf die "Zählzeit" funktioniert auch beim "schweren" 3/4, dem "einfachen" 2/4 und dem daraus

durch Triolisierung entstandenen "einfachen" (Kirnberger nennt ihn auch den "geborenen") 6/8-Takt. Alle diese Taktarten beziehen die Tempowörter auf die Taktteile - so wie wir es seit der Romantik gewohnt sind: die Viertel sind da tatsächlich im "Allegro" relativ "schnell" und im "Andante" "gehend" im Sinne von Schreiten. Die **kleineren und größeren Taktarten**, wie auch die **zusammengesetzten**, machen aber im 18. Jahrhundert durch ihr "natürliches" Eigentempo einen solch einfachen **Bezug der Tempowörter auf die Taktteile unmöglich**. Im Allegro ϕ sind die Halben keineswegs schnell und im Andante 3/8 die Achtel nicht langsam. Die Taktteile der "großen" Taktart ϕ sind *beim gleichen Tempowort* langsamer als die des 4/4-Taktes, die der kleineren Taktarten "4/8", 3/8, ganztaktiger 3/4 und "zusammengesetzter" 6/8 (3/8+3/8) sind schneller.

Es gibt eine Steigerung des Tempos sowohl in den "Beywörtern" von "Largo" bis "Prestissimo" als auch unabhängig davon ebenso in den Taktarten von ϕ bis 3/8. Hier der Versuch eines Schemas, zunächst einmal nur für die langsamere Hälfte der Tempi:

- C: Largo Adagio Larghetto And. sost. **Andante** Andante con moto **Allegretto**
- 3/4 (a 3): Adagio LarghettoAnd. sost. Andante Andante con moto
- 3/4 (a 1): Adagio **Larghetto** And. sost. **Andante** And.con moto
- 3/8: Larghetto **And. cant.** **Andante**

Bei diesem Tempo-Vergleich zeigen sich viele Überschneidungen: die Viertel im **Andante C** haben etwa die gleiche Langsamkeit wie die im ganztaktigen "**Larghetto 3/4**"; im ganztaktigen "**Andante 3/4**" haben sie die mäßige Langsamkeit der Achtel im "**Andante cantabile 3/8**"; im "**Andante 3/8**" haben die Achtel die "muthwilligkeit" der Viertel im "**Allegretto 4/4**".

Die ϕ , 2/4- und "4/8"-Takte sind hier aus Platzgründen ausgelassen; in einer kompletten Aufstellung würde sich zeigen, dass die jahrhundertlang durch die Lehrbücher geisternde Lehrmeinung, der ϕ -Takt sei "**doppelt so schnell**" wie der 4/4, auf den klassischen konzertanten 4/4 Mozarts und Haydns **nicht zutrifft**. (Die Definition bezieht sich auf den barocken "großen" 4/4 mit seinen 4 Taktschwerpunkten.) (28) Man nehme von zahlreichen Beispielen nur das Allegro ϕ der Zauberflöten-Ouvertüre zum Vergleich mit dem Allegro 4/4 der Introduction Nr. 1 ("Zu Hilfe! Zu Hilfe!"), oder das Andante ϕ "Bald prangt, den Morgen zu verkünden" gegen das Andante 4/4 "Heil sei euch Geweihten". Beide Beispiele machen mir aber auch die gegenteilige Meinung, dass bei Mozart kein Unterschied zwischen 4/4 und ϕ sei, nicht nachvollziehbar. Im Vergleich aller seiner Sätze in den beiden Taktarten zeigt sich, dass die Viertel des klassischen ϕ nicht doppelt, aber doch bedeutend schneller sind als die im 4/4-Takt.

Als **Faustregel** für die *Geschwindigkeit* lässt sich angeben:

ein ϕ -Takt entspricht einem 4/4-Takt der jeweils nächsthöheren Tempostufe, also:

Larghetto ϕ = Andante C, Andante ϕ = Allegretto C, Allegretto ϕ = Allegro C.

Ebenso für den 2/4-Takt im Verhältnis zum 4/8:

ein 2/4-Takt entspricht einem 4/8-Takt der jeweils nächsthöheren Tempostufe:

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

Warum haben Mozart und Haydn dieses komplizierte System nicht vereinfacht und zu unserer Erleichterung die Überschneidungen vermieden? Der Grund liegt darin, dass alle diese Taktarten, Notenklassen und "Beywörter" verschiedenen Satztypen, Satz-Modellen,

zugeordnet sind und verschiedene Spielarten fordern. "Jeder Takt hat seinen *eigenen Vortrag* und seine eigene natürliche Bewegung, ... daß es folglich gar nicht gleichgültig sey, in welchem Takt ein Stück geschrieben und vorgetragen werde." (29)

Daniel Gottlob Türk sagt 1789 in seiner "Klavierschule" zur Förderung eines "**logisch richtigen Vortrages**":

"§ 46 Aus der Bewegung läßt sich ebenfalls bestimmen, ob man einen schweren oder leichten Vortrag zu wählen hat. Ein Presto muß leichter vorgetragen werden, als ein Allegro; dieses leichter als ein Andante u.s.w. Den schwersten Vortrag erfordern also, im Ganzen genommen, die Tonstücke von langsamer Bewegung."

§ 47 ... 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, nämlich ganze und halbe Taktnoten oder Viertel vor, so muß der Vortrag im Ganzen schwerer seyn, als wenn viele Achtel, Sechzehnteile u.s.w. untermischt sind. Besonders erfordern punktierte Noten, so wohl in Ansehung der Eintheilung als des schwerern oder leichtern Vortrages, nach Umständen eine sehr verschiedene Behandlung.

§ 49 Selbst in Rücksicht der Harmonie und Fortschreitung einzelner Intervalle wird ein schwererer oder leichterer Vortrag erfordert. Ein Tonstück mit vielen Dissonanzen muß nämlich schwerer vorgetragen werden, als ein anderes, in welchem nur leichte konsonirende Harmonien gebraucht worden sind. Tonstücke mit vielen Passagen erfordern, überhaupt genommen, einen leichtern Vortrag, als solche, worin viele singbare Stellen vorkommen. Ins besondere werden springende Passagen noch leichter ausgeführt, als stufenweise fortschreitende u.s.w." (30)

Zur Spielart, die die "Beywörter" fordern, gibt **Joh. Friedrich Reichardt** 1776 ganz konkrete Anweisungen:

"Der verschiedene Charakter der Stücke erfordert auch verschiedenen **Bogenstrich**:

- 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 (I) zum Abstoßen bezeichnet, selbst bey den Abzügen, 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 blos 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, risoluto u.s.w.

- Eben so auch machen die Ueberschriften, die die Geschwindigkeit des Allegro's vermindern, wie z.B. Allegro mà non troppo, non tanto, 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 sich bey den langsamen Sätzen die Ueberschriften maestoso, affettuoso, mesto, grave, an, daß die längeren Bogenstriche einen stärkeren, ausdrückendem Accent erhalten sollen, und dann müssen die Noten vor den Pausen nicht kurz abgezogen werden, sondern sich nur allmählich verlieren." (31)

Und zur Dynamik: "Das forte im *adagio* ist von dem *allegro* sehr unterschieden. Dieses bekömmt durch das häufige Abstoßen, und den scharfen Abzügen 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." (32)

Unübertrefflich fasst **Johann Abraham Peter Schulz** dies alles zusammen:

"Um nun alle Tacte jeder Art bey einander zu haben, wäre ein Tact 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. [*Diese, hier als falsch beschriebene, Meinung entspricht genau der romantischen wie auch der heutigen Auffassung.*] Aber zu geschweigen, daß die Bewegung unendlicher Grade des Geschwindern und Langsamern 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.

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 Tact von kurzen oder kürzern Zeiten dazu wählen, 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 Vortrags schweren Tact wählen, und ihn mit *vivace*, *allegro* oder *presto* etc. bezeichnen. Uebersieht 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 Tact es gesetzt worden, wenn nicht jeder Tact etwas ihm

Eigenthümlisches hätte?" (33)

"Vortrag"

Man sieht, es geht bei den "Tempo"-Vorschriften des späteren 18. Jahrhunderts nicht nur um die physikalische *Geschwindigkeit*, um die wir uns so vorrangig zu sorgen pflegen, sondern als Ganzes um den "Vortrag". ϕ , $3/4$, $3/8$, " $4/8$ " und die zusammengesetzten $6/8$ ($3/8+3/8$) geben eine eigene, nicht mit dem "regulären" $4/4$ -Takt übereinstimmende "Taktbewegung" vor. Diese wird durch die kleinste Notenklasse und die "Beywörter" modifiziert. "Tempobezeichnung" ist also - entgegen unserem Usus - nicht das Tempowort allein: **Taktart, Notenklasse und Tempowort** bilden **gemeinsam** etwas wie ein Modul zur Bestimmung sowohl des Betonungsgefüges als auch der Geschwindigkeit, des Charakters und der Spielart, - der "Bewegung", des "**Mouvement**" eben im weitesten Sinne. 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 Interpretationsarbeit wird dadurch nicht einfacher. Hans Swarowskis Behauptung, Mozart habe nur "*zwei schnelle, ein mittleres und ein langsames Tempo*" (34) ist ebenso wenig haltbar wie der verbreitete Glaube, **Metronomangaben** des 19. Jahrhunderts wie die von Tomaschek, Hummel, Czerny, G. Weber, Schlesinger und anderen zu Werken Mozarts gäben objektive Nachricht von seinen Tempi. Sie zeugen bestenfalls vom gewandelten Geschmack der Rossini-Zeit und sind für unser Mozart-Verständnis ganz ohne Belang. (35) Metronomisierungen jedweder Herkunft widersprechen dem Wesen klassischer Tempi prinzipiell (36). Die klassischen Tempi stammen aus einer noch nicht technifizierten-technikfixierten Zeit und sind darauf angelegt, sozusagen "in Handarbeit" vom Ausführenden selbst gefunden zu werden - wiewohl innerhalb eines hochdifferenzierten, komplexen Systems korrelierender musikalischer Parameter. (Metronom)

Es bleibt nichts anderes übrig, als **Mozart selbst** zu **befragen**. Er hat sich zwar nur sporadisch und nicht immer klar in Briefstellen über Tempi geäußert - umso genauer nahm er es aber, wie wir sahen, mit den Bezeichnungen in den Partituren (37). Diese gilt es ebenso ernst zu nehmen wie die übrigen Elemente seiner musikalischen Sprache. Vom Interpretieren wird damit mehr gefordert als Musikalität, Stilgefühl und Kenntnisse über die Bedeutung der Tempowörter im Allgemeinen. Er wird nicht umhin kommen, zum jeweils vorliegenden Satz innerhalb von Mozarts Gesamtwerk andere gleicher Taktart, Notenklasse und verbaler Bezeichnung aufzusuchen; fast immer wird er ähnliche finden, manchmal im gleichen Werk, meist in der gleichen Schaffensperiode, oft sogar einen vergleichbaren, den es so sehr "mit Gewalt in seine natürliche Bewegung treibt" (Leopold Mozart), dass sein Tempo keine Frage aufwirft. Gemäß ihrer verbalen Definition langsamere Sätze gleicher Taktart und Notenklasse können zusammen mit schnelleren als Referenz dienen. Nicht autographe Bezeichnungen können mit autographen abgeglichen werden. Neben Taktart, Notenklasse und Tempowort müssen harmonische Dichte und Metrik, Rhythmus, Artikulation, sowie gegebenenfalls Text, Versmaß und (mit besonderer Vorsicht!) die dramatische Situation bei der Betrachtung einbezogen werden. Adäquate Tempi für Kirchenwerke können sich von solchen für Kammermusik, und diese von Tempi in Opern und Sinfonien unterscheiden.

Durch solche **Vergleichsarbeit** - und zwar jeweils ganzer Sätze - wird sich der Stellenwert des vorliegenden Werkstücks innerhalb des Gesamt-Systems klären; Metrik, Rhythmik und Tempowort werden gemeinsam eine verlässliche Basis für nicht nur "musikalischen" sondern - wie von Türk gefordert - auch "logisch richtigen" Vortrag legen. "Das einzig richtige", "**authentische**", metronomisch fixierbare, **Tempo** wird in diesem reichen, kunst- und lebensvollen System **nicht** zu finden sein, - aber für die Langeweile übereilter Tempi, die alle Details überrennen, ebenso wie für die geistige Hungerkur zu langsamer, wird man

dort vergeblich eine Begründung suchen.

Mozarts Musik lässt sich nicht in ein simples Schema einpassen; die kombinierten Chiffren für den Vortrag verlangen eine **unendliche Vielzahl feiner Abstufungen des Tempos, der Betonung und der Spielart**. Die über 300 verschiedenen Bewegungs-Modelle oder -Module sind, als nicht starr fixierbare, ein ideales Darstellungsmittel: präzise und gleichzeitig anpassungsfähig. Entschlüsselt helfen sie uns, seine auf dem Papier fixierte Musik in reale Schwingungen zu befreien, in wirkliche Zeit, unsere Zeit.

Ziel dieses Artikels war es, **Anregungen** zu geben **für eigene Quervergleiche** innerhalb von Mozarts Musik; meine in Arbeit befindliche Untersuchung sämtlicher Tempobezeichnungen Mozarts wird Material und Hilfsmittel dazu beisteuern. Zwar brauchen viele Aspekte des erst betretenen Feldes noch weitere Nachforschung, weshalb eine lebhaft Diskussionsangehende Sache nur fördern würde. Letztlich aber kann es dann jedem Interpreten überlassen bleiben, **innerhalb von Mozarts System** das ihm an diesem Tage für dieses Stück in diesem Raum für sein Ensemble und sein Publikum als "richtig" erscheinende Tempo zu finden.

Fußnoten:

(1) So Claudia Maurer Zenck in "Vom Takt", Wien 2001, S. 70.

(2) was zeigt, dass er "Andante" nicht als langsames Tempo verstand.

(3) - ganz im Sinne von Leopold Mozart, Fr. W. Marpurg, J. A. P. Schulz und H. Chr. Koch

-

(4) Johann Philipp Kirnberger, Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Berlin 1776, S. 106 und 133

(5) Takt 278 im 2. Finale der "Zauberflöte"

(6) Takt 132 im 3. Finale "Figaro"

(7) d. h. ohne Verzierungen, Tremoli, Tiraden, Arpeggien etc.

(8) Demnach meint das "tempo giusto" keineswegs ein allgemein mäßiges "Normal"-Tempo.

(9) J. A. P. Schulz in Sulzer: "Allgemeine Theorie der Schönen Künste", 1792-94, (Hildesheim 1967), Bd.IV, S. 701.

(10) Kirnberger S. 107.

(11) 3/2- und $\phi=4/2$ -Takt hat Mozart nur im "stilo antico" einiger Kirchenwerke verwendet, sowie in einer Reihe von Kanons - bezeichnender Weise immer ohne verbale Tempoangabe -, 6/4-Takt nie.

(12) Überwiegend in Werken vor 1777.

(13) 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).

(14) 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).

(15) Wenn René Leibowitz Andante ϕ in Halben zu taktieren empfahl, so müsste er konsequenter Weise Presto 3/8 in Achteln dirigiert haben.

- (16) "Große Generalbaß-Schule", S. 285.
- (17) H. Chr. Koch, *Musikalisches Lexikon* 1802; ebenso u. a. Kirnberger in Sulzers *Allgemeine Theorie*.
- (18) Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire*, I, S. 73 und 502. Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806, S. 360.
- (19) Heinrich Christoph Koch "Musikalisches Lexikon" (1802), Spalte 1307. Bezüglich des 6/8-Taktes müsste es richtiger heißen: "vier schlimme Taktzeiten" ; Koch hat die Formulierung unkorrigiert aus dem Eintrag über den 4/4-Takt übernommen.
- (20) Kirnberger, S. 116.
- (21) Kirnberger, S. 131, 132 "Anmerkungen über die zusammengesetzten Tacktarten."
- (22) Ohne Differenzierung nach kleinsten Notenklassen.
- (23) Das Rondeau des Quartettes mit Oboe KV 370 setzt dem Tempo "Allegro 6/8 (3/8+3/8)" enge Grenzen: 13 polymetrische Takte lang (ab T. 95) sind seine 6 Achtel statt mit 12 mit je 16 Sechzehnteln im ϕ kombiniert, Takt 98 enthält sogar, fast unspielbar, 32tel!
- (24) in Manfred Hermann Schmid: "Mozart-Studien", Band 13, Tutzing, Juni 2004, S. 11-85.
- (25) Fr. W. Marpurg sagt: "Der Pulsschlag ist so wenig eine unfehlbare Regel als der Schritt eines Menschen." ("Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst", Berlin 1763.)
- (26) C. Czerny: "Versuch einer Anweisung ...", 1752, S. 262, - J. A. P Schulz: Artikel "Tact" in Sulzers "Allgemeine Theorie der Schönen Künste", 1794, Band IV, S. 493 - Carl Czerny: "Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, op. 500", 1839 ,1. Teil, 15. Lektion, § 5.
- (27) Besonders Hans Swarowski, der die Gültigkeit niedrigzahliger Tempo-Relationen bis hin zu Brahms postulierte, sorgte sich um dieses Problem. Bei ihm gehen die vier Sätze der *Kleinen Nachtmusik* groteskerweise: 4tel=8tel=4tel=Halbe=132. Anders sei "ein klagloses Zusammenspiel nicht gewährleistet" ("Wahrung der Gestalt", 1979, S. 57 ff).
- (28) Ausnahmen sind lediglich die erwähnten Sätze im "stilo antico" - wie z. B. die "Cum Sancto Spirito"-Fuge in der c-moll-Messe, bei denen es dementsprechend auch keine verbalen Zusätze gibt.
- (29) J. A. P. Schulz in Sulzers "Allgemeine Theorie", 21794, Bd. IV, S. 496.
- (30) Daniel Gottlob Türk "Klavierschule" (1789, Nachdruck Kassel 1962), S. 360-63. Das ganze 6. Kapitel "Von dem Vortrage" ist sehr ergiebig, es enthält weitere detaillierte Angaben zum "schweren" und "leichten" Vortrag.
- (31) Joh. Friedrich Reichardt (1752-1814), Königl. preußischer Hofkapellmeister: "Über die Pflichten des Ripien-Violinisten", 1776, S. 25-27.
- (32) Ebenda S. 69.
- (33) J. A. P. Schulz im Artikel "Tact" in "Allgemeine Theorie der Schönen Künste", Band IV, S. 493/94.
- (34) Swarowsky, "Wahrung der Gestalt", 1979, S. 67.
- (35) Besonders unsinnig die Halbierung gar nicht von Mozart stammender Metronomzahlen in der "metrischen Theorie" Retse Talsmas, Grete Wehmeyers und anderer. Carl Czerny, Zeitgenosse der Erfindung und unzweifelhaft kompetenter

Anwender des Gerätes, sagt dazu in seiner Klavierschule op. 500 im Kapitel "Vom Gebrauch des Mälzel'schen Metronoms" unmissverständlich, dass die vom Komponisten für einen bestimmten Notenwert angegebene Metronomzahl sich auf e i n e n hörbaren Tick des Metronoms bezieht. Die Theorie Talsmas ist seit 1988 von mehreren Autoren bündig widerlegt worden, u. a. von Peter Reidemeister in: "Historische Aufführungspraxis, Darmstadt 1996, S. 114-135.

(36) und ich wage zu denken, dass Beethovens - und unsere - Schwierigkeiten mit seinen eigenen Metronomisierungen daher rühren.

(37) Den unscharfen Zusatz "un poco" z. B. benutzt er im Unterschied zu kleineren Meistern seiner Zeit äußerst selten: bei nur 9 von 1.391 Tempoangaben.