

## HANS GÁL / DAS RICHTIGE TEMPO

Musiker mit Vorkriegserinnerungen werden bemerkt haben, wie sehr sich der Aufführungsstil klassischer Musik in unserer Zeit verändert hat. An Stelle subjektiver Freiheit von Auffassung und Vortrag ist strengste Objektivität, bewußte Abkehr von allem willkürlich Hinzugefügten getreten. Man ist des Nuancierens satt geworden, in Hinsicht des Tempos wie des Klanges wie der Dynamik, man vermeidet Orchesterretuschen, man ist bei der Musik früherer Epochen überhaupt erst auf den Reiz einer unkoloristischen, sozusagen flächigen Setzweise gekommen. Eine Partitur wie die Mottlsche Bearbeitung des zweiten Brandenburgischen Konzerts von Bach, mit dreifachem Holz und vier Hörnern, erscheint uns heute wie eine Monstrosität. Manchen ist sogar das Original noch nicht original genug; man greift auf vom Komponisten später verbesserte Erstfassungen zurück, wie es Klemperer mit Wagners „Fliegendem Holländer“, Kolisch mit Beethovens großem B-Dur-Quartett getan hat, und wie man nun Brucknersche Sinfonien von allem reinigt, was möglicherweise er, möglicherweise andere später geändert haben, was aber unbezweifelbar vom Autor durch Veröffentlichung als letztwillig gekennzeichnet worden ist. Ich warte schon lange auf eine Aufführung der Ur-Leonore, in der endlich einmal Beethovens „Fidelio“ von allem gereinigt wird, was er später nach einer gewiß unzulänglichen Aufführung und auf den Rat zweifelhafter Freunde hin geändert, gestrichen oder hinzugefügt hat, oder daß das Interdikt über die „Dritte Leonoren-Ouvertüre“ ausgesprochen wird, da sie eine spätere Bearbeitung der Zweiten darstellt, also nicht „das Original“ ist. Im Ernst gesprochen: auch ein so gesundes Prinzip wie das der unbedingten Werktreue hat seine Bedenklichkeiten, wenn es zur Marotte wird. Wenn man an Stelle von Werktreue Buchstabentreue, an Stelle von Sorgfalt Pedanterie setzt, kann man genau so gegen den Sinn eines Werkes sündigen, wie wenn man nach Art der Interpreten einer früheren Generation willkürliche Zusätze oder Änderungen macht und nach Gutdünken supponiert, was der Autor etwa gemeint, aber nur unvollkommen ausgedrückt haben mag, oder was er mit den instrumentalen Mitteln seiner Zeit nicht hatte darstellen können, oder was er aus Unerfahrenheit, Weltfremdheit, Nachlässigkeit unterließ. Noten sind ein unzulängliches Mittel, das fließende, unendliche Element der Musik in Zeichen zu bannen. Wer Ausdruck und Sinn der Musik empfindet, deutet die Zeichen und macht sie damit lebendig; und wer sie nicht versteht, wird mit der größten Buchstabentreue die verhängnisvollsten Mißverständnisse begehen, wie sie jeder Komponist erfahren hat, auch wenn er noch so bewußt um die größtmögliche Deutlichkeit seiner Anweisungen bemüht war.

Von allen denkbaren Mißverständnissen sind die des Tempos die verheerendsten. Um so notwendiger ist es, wenn man die Anweisungen des Komponisten als unbedingte Richtschnur ansieht, sich darüber klar zu werden, auf welchen Voraussetzungen seine Angaben eigentlich beruhen. Der Umstand, daß ich unzweifelhaft falsche Tempi immer wieder mit Berufung auf die authentischen Angaben des Komponisten rechtfertigen hörte, hat mich zur Erkenntnis einer seltsamen Tatsache geführt, die meines Wissens bisher noch unbeobachtet geblieben ist: daß wir nämlich heute ein Tempo von grundsätzlich anderen Voraussetzungen aus bezeichnen, als dies vor hundert Jahren der Fall war, daß wir also bedenklichen Fehlerquellen ausgesetzt sind, wenn wir eine Tempobezeichnung von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert nach unseren heutigen Voraussetzungen zu deuten suchen. Unsere Maßeinheit für die Bestimmung des Tempos ist der Schlag des Dirigenten, die Takteinheit, die sein Stab gibt. Wenn ich beispielsweise Allegro, 4/4, schreibe, so habe ich die Vorstellung eines Tempos, das etwa mit  $\text{♩} = 100$  bis 120 zu begrenzen wäre. Die Annahme, daß das Tempo durch die Takteinheit bestimmt wird, ist nun bereits für die Romantikerzeit nicht unbedingt richtig. Daß sie für die

vorhergegangene Epoche dezidiert, unrichtig ist, glaube ich einwandfrei nachweisen zu können. Ich habe selten Musiker getroffen, die sich dieser Tatsache bewußt waren, der gelegentlich groteske Irrtümer zuzuschreiben sind.

Ich besitze ein altes Maelzel-Metronom, dessen Modell noch ziemlich verbreitet ist. Auf diesem Metronom befindet sich neben den Ziffern eine Skala von Tempobezeichnungen Largo, Larghetto, Adagio, Andante usw. die niemand beachtet und die auf neueren Modellen tatsächlich geändert worden ist, weil sie ausgesprochen unsinnig aussieht. Aber sie hat für die vorliegende Frage die Bedeutung eines wichtigen Zeugen, denn sie dürfte ebenso alt sein wie Maelzels Erfindung und stammt vermutlich von ihm selbst. Auf dieser Maelzelschen Skala geht „Adagio“ von 100 zu 126. Was soll das heißen? Wir würden das Allegro nennen. „Allegro“ aber geht von 132 bis 184, sieht also aus wie ein Prestissimo oder Vivacissimo nach unserer Vorstellung. Die Sache läßt jedenfalls an Seltsamkeit nichts zu wünschen übrig. Aber ich mache einen Versuch: ich spiele das Adagio cantabile von Beethovens „Sonate Pathétique“, op. 13, im gewohnten Tempo und lasse dazu das Metronom 120 Adagio nach jener Temposkala — schlagen. Das paßt gar nicht übel, aber freilich nicht zu den Achteln oder gar zu den Vierteln, sondern zu den *S e c h z e h n t e l n*, zur durchgehenden, die Grundbewegung des Stückes markierenden Begleitfigur.

Ein anderer Versuch: ich stelle das Metronom auf seinen raschesten Schlag, 208, und spiele den ersten Satz von Beethovens Es-Dur-Sonate Op. 31 Nr. 3, Allegro 3/4. Die Rubati der ersten sechzehn Takte lassen kaum Rückschlüsse zu. Aber wenn dann die Achtelbegleitung des Basses beginnt, paßt der Schlag tadellos zu diesen klopfenden Achteln.

Ich nehme nun einen anderen Beethovenschen Satz in der gleichen Taktart und mit der gleichen Tempobezeichnung, den ersten Satz der Sonate Op. 28, D-Dur, Allegro 3/4. Ich lasse das Metronom denselben Schlag geben, und nun paßt er zu den Vierteln des Basses, die hier eine ziemlich ähnliche Rolle spielen, wie die Achtel im vorhergehenden Beispiel.

Das Stück ist also, nach unserer Vorstellung an der Viertel als Takteinheit gemessen, bei gleicher Tempobezeichnung *g e n a u d o p p e l t s o r a s c h*.

Ich mache einen entgegengesetzten Versuch, indem ich drei Beethovensche Stücke suche, die nach meiner Vorstellung, wieder an der Viertel als Einheit gemessen, so ziemlich das gleiche Tempo haben: den ersten Satz der F-Dur-Sonate Op. 10, Nr. 2 (F-Dur, 2/4), den zweiten Satz der vorhin erwähnten Es-Dur-Sonate Op. 31, Nr. 3 (As-Dur, 2/4), und den ersten Satz der kleinen Sonate in g-Moll, Op. 49 Nr. 1. Mein Tempo ist für alle drei Stücke das gleiche, etwa  $\text{♩} = 96$ . Aber Beethovens Tempobezeichnungen sind gründlich verschieden: Allegro, Allegretto vivace, Andante. Die Tatsachen zeigen also, daß bei gleicher Tempobezeichnung das doppelte Zeitmaß, bei verschiedener Tempobezeichnung das gleiche Zeitmaß möglich ist. Sie verraten aber auch bei näherer Überlegung, was Beethoven mit seinen Bezeichnungen eigentlich gemeint hat, und daß sich seine Vorstellung vom Tempo völlig mit der deckt, die sich in der scheinbar unerklärlichen Maelzelschen Skala zu erkennen gibt. Sein Tempobegriff erweist sich dabei als bei weitem natürlicher als unserer, der auf die sozusagen abstrakte, nicht akustisch in Erscheinung tretende Schlageinheit bezogen ist. Denn sein Maß ist *d i e t a t s ä c h l i c h e B e w e g u n g d e r M u s i k*, das, was dem Hörer als die eigentliche Grundfrequenz zum Bewußtsein kommt. Sein Tempomaß ist, kurz gesagt, die Bewegungseinheit. Der Komponist schreibt „Allegro“, wenn die Grundbewegung des Stückes der Allegrovorstellung entspricht, gleichgültig, ob diese Grundbewegung nun in Achteln, Vierteln oder Sechzehnteln vor sich geht. Dieses Prinzip erklärt aufs einfachste das Rätsel von Beethovens Metronombezeichnung im Finale der „Eroica“, wo das Presto der Coda,  $\text{♩} = 116$ , scheinbar langsamer ist als das Allegro molto,  $\text{♩} = 76$ , mit dem der Satz beginnt. Aber dieses Allegro bezieht sich auf vorherrschende Achtel, während die Bezeichnung Presto sich auf Sechzehntel bezieht, und Beethovens Methode erweist sich also als durchaus konsequent,

wenn man ihren Sinn versteht. Der Übergang zu der neuen Methode, die Tempobezeichnung auf den Schlag zu beziehen, ist augenscheinlich von der Orchestermusik ausgegangen und dürfte nach 1850 allgemein und endgültig vollzogen gewesen sein. Seit dieser Zeit werden auch Metronombezeichnungen grundsätzlich nach der Schlageinheit gegeben, was zur Zeit Beethovens noch keineswegs der Fall war.

Mit der behandelten Tatsache steht eine andere in Zusammenhang: wir haben kein Recht, in der Musik jener früheren Periode aus der T a k t v o r z e i c h n u n g einen direkten Rückschluß auf das Tempo zu ziehen, so wie wir es heute gewohnt sind. Wenn wir 2/4 oder 4/8, C oder  $\text{C}$  schreiben, so beziehen wir das angegebene Tempo auf die in der Taktvorzeichnung gegebene Einheit. Vor hundert Jahren war nun die Bezeichnung 4/8 noch absolut ungebräuchlich, der Komponist schrieb also in jedem Falle 2/4, gleichgültig, ob er die Achtel oder die Viertel als Takteinheit verstanden wissen wollte. Wie schon vorhin bemerkt, wird etwa in einem Allegro das Tempo durchaus von der vorherrschenden rhythmischen Frequenz abhängen, d. h. ein Stück mit vorherrschender Achtelbewegung wird beträchtlich rascher, wenn nicht doppelt so rasch sein als eines, in dem Sechzehntel die Grundbewegung geben. Ein Vergleich der ersten Sätze von Beethovens Sechster und Neunter Sinfonie wird das bestätigen. Getragene Stücke im 2/4-Takt, in denen Zweiunddreißigstel eine gewisse Rolle spielen, sind in der Regel als 4/8 zu verstehen. Das gilt beispielsweise von der Tamino-Arie in der „Zauberflöte“ und der Marzellinen-Arie in „Fidelio“, wie vom Allegretto in Beethovens Achter Sinfonie. Nur kann man diese Regel nicht umkehren, und in einzelnen Fällen wird einem wirklich bloß ein natürliches Empfinden für Stil und Ausdruck sagen können, ob man einen 4/8-Takt vor sich hat, wenn der Komponist 2/4 schreibt. Wer das Andante con moto in Schuberts großer C-Dur-Sinfonie in Vierteln nehmen wollte, müßte zum mindesten dadurch eines Besseren belehrt werden, daß der gleiche Erfindungstyp, ein Zweivierteltakt mit bedächtig klopfenden Achteln und eigentümlich mit punktierten Sechzehnteln durchsetzter Rhythmik, bei Schubert oft anzutreffen ist, und immer im gleichen, sehr gehaltenen Achteltempo, das gar nicht mißzuverstehen sein sollte. Charakteristische Beispiele sind das Andante con moto im Es-Dur-Klaviertrio und „Fremd bin ich eingezogen“ in der „Winterreise“.

Einigermaßen rätselhaft ist die Anwendung des Alla breve in der klassischen Musik. Klar ist bloß, daß dieses Zeichen nichts, absolut nichts mit dem Schlag zu tun haben kann. Anders wäre ein Paradox nicht zu erklären, wie etwa Beethovens Klavierkonzert in C-Dur, dessen erster Satz Allegro 4/4 und dessen zweiter Satz Largo  $\text{C}$  bezeichnet ist. Kein Dirigent wird daran zweifeln, daß er den ersten Satz in Halben, den zweiten in Vierteln zu schlagen hat. Außer einer gewissen Art rhythmischer Struktur kann das Zeichen  $\text{C}$  höchstens gerade einen Wink bedeuten, der als „Nicht zu langsam“ zu verstehen wäre. Die Idee, die langsamen Einleitungen der Ouvertüren zur „Zauberflöte“ oder zu „Don Giovanni“, oder das „Chaos“-Vorspiel von Haydns „Schöpfung“, die alle  $\text{C}$  bezeichnet sind, in Halben zu schlagen, wäre ebenso absurd, wie etwa die, der Taktvorzeichnung C gemäß zum Allegro im ersten Satz der ersten Sinfonie oder der zweiten Sinfonie von Beethoven oder zur „Coriolan“-Ouvertüre Viertel zu geben. Es bleibt also wiederum kein anderer Weg, als der Grundbewegung nachzugehen und von dieser aus das Tempo und damit den Schlag zu bestimmen. Darüber hat nun unter guten Musikern nie eine Meinungsverschiedenheit bestanden. Die Gefahr der Mißdeutung kommt erst beim „Tüfteln“, nämlich durch das nachgerade zu Mode gewordene Bestreben, in den Angaben des Komponisten vermeintlich verlorengegangene Wahrheiten zu entdecken und Ungewohntes, Überraschendes zu finden, — was allerdings leicht gelingt, wenn man den Sinn seiner Angaben von Grund aus mißversteht.

Die einzige objektive Methode, ein Tempo zu fixieren, die mittels des Metronoms, ist bedauerlicherweise auch nicht unbedingt verläßlich. Man weiß, daß keineswegs jeder Komponist sein Tempo absolut sicher und mit eindeutiger Präzision empfindet. Ich glaube

nicht, daß der fanatischste Vertreter der Buchstabentreue die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ in dem Zeitmaß durchhalten wird, das Wagner mit  $\text{♩} = 72$  angegeben hat. Die im fünften Takt einsetzende chromatische Sturmfigur käme so lächerlich langsam, wie sie unmöglich gemeint sein kann. Nottebohm hat für die vielen ziemlich unerklärlichen Metronombezeichnungen Beethovens eine peinlich einfache Erklärungsmöglichkeit gefunden: daß Beethovens Metronom unverläßlich gewesen sei mag. Ein Metronom ist nichts als ein Uhrwerk, dessen Präzision durch Staub, Feuchtigkeit, eine gelockerte Schraube, eine verrostete Feder allerhand Beeinträchtigungen erfahren kann, ohne daß der Besitzer Ursache haben müßte, darauf aufmerksam zu werden. Wenn man der Erklärung auch nicht beipflichtet, ist der Gedanke an sich doch ein schwerwiegender Einwand gegen die unbedingte Autorität der Metronomziffer. Es nützt nichts: der Buchstabe wird uns niemals endgültige Sicherheit dafür geben können, wie man Musik zu empfinden hat. Jede Angabe des Komponisten ist als Wegweiser wertvoll; aber die letzte Instanz wird immer die Musikalität, das Stilempfinden, der gesunde Menschenverstand des Interpreten sein müssen.

[Aus: Schweizerische Musikzeitung 17/18, 1939: 455-459.]