

INTERNATIONALES TEMPO-GIUSTO SYMPOSION 2009

KONGRESSBERICHTE

ÖPFINGER SCHLOSSKONZERTE
Oberes Schloss, D-89614 Öpfingen
E-Mail: weller.musik@t-online.de
Telefon: +49 (0)7391/72871
Mobil: 0172/7311640

Internationales Tempo-Giusto Symposium 2009

Vorwort

Tempo Giusto heißt „rechtes, passendes, dem Inhalt des Musikstückes angemessenes Tempo“ und ist eine gängige Vortragsbezeichnung besonders des 18. Jahrhunderts.

Musikwissenschaftliche Forschungen haben die Erkenntnis gebracht, die überlieferten Metronomzahlen seien zumeist metrisch gemeint: Das Metronompendel muss bei Einstellung auf die angegebene Zahl in dem notierten Wert hin- und zurück schlagen. Es sind dann zwei „Ticks“ zu hören, wo nach dem mathematisch-wörtlichen Verständnis nur ein „Tick“ richtig wäre. Es wird also beim Tempo Giusto die Vollschiwingung des Pendels (1 Hin- und Zurückbewegung) der Tempobestimmung zugrunde gelegt. Das Ergebnis ist die Hälfte der heute üblichen und seit fast anderthalb Jahrhunderten für richtig gehaltenen Geschwindigkeit.

So erklärt die Tempo-Giusto-Praxis endlich, warum falsch interpretierte Metronomzahlen viele Werke der Klassik und Frühromantik entweder als völlig unspielbar erscheinen lassen oder statt das ästhetische und menschliche Empfinden den sportiven instrumentalen und oder sängerischen Exzess als musikalisches summum bonum vorzustellen scheinen.

Kein Pianist ist in der Lage, auch nur eine einzige Etüde aus Carl Czernys ‚Schule des Virtuosen‘, der ‚Schule der Geläufigkeit‘ oder eine Etüde von Frédéric Chopin nach den wörtlich genommenen Metronomzahlen und Vortragsangaben textgetreu auszuführen (wozu gibt es eigentlich Urtext-Ausgaben?). Kein Orchester ist von der übermenschlichen Fähigkeit, eine Beethoven-Symphonie nach den wörtlich genommenen Metronomzahlen anständig aufzuführen. Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren und auf J. S. Bachs Zeit und davor ausdehnen.

Wie für das Tempo, haben die entdeckten Fakten bereits heute geradezu umstürzlerische Wirkung auch auf die Ausführung und Wahrnehmung von Artikulation, Rhythmus, Dynamik etc.

In Erkenntnis der ungeheuren musikgeschichtlichen Wirkung machen immer mehr Interpreten, Solisten wie Dirigenten, und Pädagogen Gebrauch vom historisch richtigen Tempo in Konzert, Unterricht und Tonträgeraufnahmen – mit dem erstaunlichen Resultat, dass auch sogenannte „normale“ Zuhörer mit geringer Vorbildung emotionalen Zugang zu den musikalischen Werken aus dem Bereich der Hochkultur finden.

Nach dem ‚1. Internationalen Tempo-Giusto-Kongress 1998‘ veranstaltete Wolfgang Weller im Rahmen der ÖPFINGER SCHLOSSKONZERTE das ‚Internationale Tempo-Giusto Symposium 2009‘ am 3. und 4. Oktober 2009 mit der Zielsetzung, zu hören, was sich in der Zwischenzeit getan hat und der Tempo-Giusto-Bewegung mit diesem erneuten Schub noch mehr Dynamik zu vermitteln. Wichtig waren vor allem die grundsätzlichen Fragen: sind neue Fakten aufgetaucht? wie ist inzwischen die Wirkung in Konzert und Unterricht? In welchem Maße schreitet die globale Rezeption voran? Mit großem Dank nahm Wolfgang Weller die Bereitwilligkeit international anerkannter Musikwissenschaftler und ausübender Musiker an, ihre neuesten Forschungsergebnisse einer interessierten Öffentlichkeit vorzustellen.

Kongressberichte

Wolfgang Weller (Deutschland)

„Metronomzahlen in Franz Liszts frühen Opernfantasien und einigen Klavierwerken des Charles Valentin Alkan“

In seinem Auftakt-Vortrag gab Wolfgang Weller am Flügel in freien Worten praktische Beispiele zum Thema. Schriftliche Ausführungen sind nachzulesen auf folgenden Websites, deren Texte laufend aktualisiert werden:

http://www.wellermusik.de/Tempo_Giusto/LISZT_OPERN/liszt_opern.html

http://www.wellermusik.de/Tempo_Giusto/ALKAN_2/alkan_2.html

Wolfgang Weller, „Metronomzahlen in Franz Liszts frühen Opernfantasien und einigen Klavierwerken des Ch. V. Alkan“

Internationales Tempo-Giusto Symposium 2009

Walter Nater (Schweiz)

„Verlangsamtes Tempo und die Quantitas Intrinsicca“

(Zusammenfassung)

Bei der Beschäftigung mit dem verlangsamten Tempo kommt man schnell zur Einsicht, dass die Beachtung des Taktgewichts, der sog. Quantitas Intrinsicca, für die Musikakzeptanz eine entscheidende Rolle spielt. Je langsamer das Spiel, desto wichtiger die Hörbarmachung des Pulsierens der Töne innerhalb des Taktes. Es genügt nicht, einfach nur das Tempo der heutigen Spielweise zu reduzieren. Daraus würde ein langweiliges Musizieren resultieren und würde sich damit der Lächerlichkeit preisgeben. Am Beispiel des ersten Satzes der Mondscheinsonate, welchen Beethoven mit Adagio sostenuto überschrieb, zeigt sich schnell, dass der Komponist sicher nicht meinte, dass die Achteltriolen so schön brav und regelmässig abgezählt werden sollten. Bei der Beachtung des inneren Werts der Noten resultiert ein etwas „aufgerauter“ und trotzdem Ruhe ausströmender Vortrag.

An einem weiteren Beispiel, der Sinfonia zur Kantate 106, dem sog. Actus tragicus wird dargetan, woher das Wort Adagio stammt: adagiare heisst liegen – das Metrum „liegt oder ruht – aber es ist nicht tot! Die Bewegung wird von den kleinsten Noten bestimmt – dadurch „ruht“ der Viertel als Taktteil, gezählt wird nach den Achteln!

Jede Interpretation lebt von der Bewegung – oder wie es Mattheson bezeichnete, vom „mouvement“. Die Noten dürfen nicht einfach schön brav gleich an gleich gespielt werden – das Taktgewicht muss beachtet werden und damit der innere Wert der Noten, den sogenannten Quantitas intrinsicca.

Was ist aber überhaupt ein Takt?

Das Wort Takt wurde in alter Zeit doppelt verwendet:

a) den Takt schlagen bedeutete die Bewegung der Hand oder des Fusses und hat zuerst einmal mit dem mathematischen Takt nichts zu tun, was im Französischen mit Mouvement = Bewegung bezeichnet wurde.

Leopold Mozart schreibt in seiner Violinschule 1756 einen für die Musikausübung äusserst wichtigen Satz, der bis in die Romantik Gültigkeit hatte:

„Der Tact macht die Melodie: folglich ist er die Seele der Musik.“ Und weiter: „Der Tact wird durch das Aufheben und Niederschlagen der Hand angezeigt...“ „Und gleichwie die Mediciner die Bewegung der Pulsadern mit dem Namen Systole und Diastole benennen: also heisst man in der Musik das Niederschlagen Thesin, das Aufheben der Hand aber Arsin.“

b) Mattheson bezeichnet die mathematische Einteilung der Noten beziehungsweise die Festlegung der Taktart als Mensur, frz. Measure oder als Zeitmass, denn erst durch die Zuordnung der Noten im mathematischen Takt entsteht die Bewegung. Was aber Mattheson als Grundregel festhält: kein Takt hat mehr -aber auch nicht weniger!- als zwei Teile. Denn: auch der ungerade Takt hat zwei Teile, nur sind sie ungleich lang.

Für das Verständnis des Takts und des Taktschlagens sehr wichtig ist Mozarts Aussage „Der Tact macht die Melodie, folglich ist er die Seele der Musik.“ Die Melodie ist also dem Takt untergeordnet – und dies galt bis zur Spätromantik. Erst nach 1850 wurde das Primat des Taktes zugunsten der freien Melodie aufgehoben, nachdem noch 1853 Moritz Hauptmann diese These dezidiert gegen die einsetzende Verflachung des alten Taktverständnisses Stellung bezog. Hugo Riemann als Neuerer seiner Zeit beschreibt dies 1890 in „Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik“ dann so: „Diese durch die Taktstriche verschuldete grundverkehrte Auffassung der metrischen Bildungen mit der Wurzel auszurotten, ist eines der vornehmsten Ziele dieses Buches.“ ...und damit war das Schicksal des metrischen Taktverständnisses endgültig besiegt.

Obwohl in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts eine wahre Restaurierungshysterie ausbrach, blieben zwei für die Interpretation äusserst wichtige Punkte weitgehend ausgeklammert: das Tempo und das Taktgewicht. Und obwohl die Beschreibung des Taktgewichts in allen alten Lehrbüchern mehr oder weniger ausführlich beschrieben wird, gab es erst im November 2007 eine Masterarbeit über „Die Akzentuierung auf Tasteninstrumenten vom 16. bis zum 19. Jahrhundert“ von einem Organisten namens Andreas Penninger.

Die sog. Quantitas intrinsicca et extrinsicca resultieren aus der Tatsache, dass „in der Musik zwei lange Noten von

einerley Grösse und Accent ganz unmöglich“ sind – so Johann Adolph Scheibe in seinem „Critischen Musikus“. Oder wie es Johann Gottfried Walther beschreibt:

„Quantitas notarum extrinseca & intrinsecaie äusserliche und innerliche Geltung der Noten; nach jener Art ist jede Note mit ihresgleichen in der execution von gleicher; nach dieser aber von ungleicher Länge: da nemlich der ungerade Tact-Theil lang, und der gerade Tact-Theil kurz ist.“

Man sprach in diesem Zusammenhang auch von guten und schlechten Noten. Der Zusammenhang mit der Rhetorik ist unübersehbar „...in dem man nicht zwei Silben nach einander aussprechen kann, dass nicht die eine kürzer als die andere schiene“. (Hiller)

Weshalb es es nicht von ungefähr kommt, dass das Singen als Grundlage allen Musizierens galt.

So meinte Telemann:

*Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen
Wer die Composition ergreift / muss in seinen Sätzen singen.
Wer auf Instrumenten spielt / muss des Singens kündig seyn.
Also präge man das Singen jungen Leuten fleissig ein.*

oder Johann Mattheson

Ich bleibe einmahl und allemahl bei dem Wahlspruch: Wer nicht singen kann, der kann auch nicht spielen. Es muß gesungen seyn, und sollte es auch nur in Gedancken geschehen.

So wie die Sprache betonte und unbetonte Silben kennt, so soll auch die Musik „sprachgemäss“ gespielt werden. Man spricht heute auch von der Klangrede. Man bezieht sich dabei auf die sog. Versfüsse, die auch für die Musik von Bedeutung sind. Johann Mattheson beschreibt 24 Versfüsse, Johann Adolph Scheibe beschränkt sich auf im Grunde nur noch auf zwei (evtl. noch vier):

Trochäus:	— ∪	(Kün-ste, spie-len)
Jambus:	∪ —	(Ver-nunft, ent-zückt, das Buch)
Daktylus:	— ∪ ∪	(hei-li-ge)
Anapäst:	∪ ∪ —	(das Ge-stad)

Auf den Takt bezogen bedeutet der Trochäus, dass der Takt mit dem Niederschlag beginnt, der Jambus hingegen mit dem Aufschlag. Je nachdem, wie die Töne im Takt positioniert sind, erhalten sie einen andern Accent.

Betrachtet man das Notenbild, so fällt auf, dass der Trochäus im Grunde in einen Jambus mündet, was auch Scheibe bemerkt.

Die Aufteilung der Noten in „schwer – leicht“ oder „lang – kurz“ setzt sich fort in alle Verästelung des Taktes. Dies beginnt bei der grössten Taktnote: Die Brevis wurde ursprünglich als Zweischlagnote bezeichnet, weil sie zwei Semi-(=Halb)Breves beinhaltet. Die Funktion der Brevis wurde später der Semibrevis übertragen, diese entspricht unserer ganzen Note.

Thesis - Arsis

Man dachte früher also immer im Doppelschlag: Thesis – Arsis. Das heisst aber auch, dass jede grössere Noten in sich pulsiert: Die Ganze in Halben, die Halbe in Vierteln, die Viertel in Achteln.

Auf die Interpretation hat diese Erkenntnis weitreichende Folgen: Der Nenner der Taktvorgabe gibt die Anzahl Doppelschläge pro Taktteil. Praktisch heisst dies, dass jeder Viertel im Vierteltakt in sich in Achteln pulsiert, sei es nun ein gerader oder ungerader Takt.

Puls und Takt

Dass man bis zu Hugo Riemann in diesem Schema dachte, bestätigt John Holden, ein englischer Musikgelehrter in einem seiner Musikbücher aus dem Jahre 1770:

We find them preceeding by pairs . . . which is owing to the pulses being alternately a little stronger and weaker: 1 2, 1 2, 1 2; each single pulse . . . may represent the time of a semiquaver. We can also . . . place our regard on the alternate stronger pulses and disregard the weaker ones, so as to apply the same way of counting 1 ; 2 ; 1 ; 2 in a slower manner to the successive pairs . . . considering each pair as constituting one pulse answering the time of a quaver. (Wir finden die Pulse in fortschreitenden Paaren (by pairs) vor, basierend auf der Tatsache, dass die Pulse abwechselnd ein wenig stärker und schwächer sind: 1 2, 1 2, 1 2; jeder einzelne Puls symbolisiert einen Sechzehntel! (Semiquaver). Man kann aber das Augenmerk auch nur auf die stärkeren Pulse richten und die schwächeren ignorieren und gleichermassen zählen: 1 ; 2 ; 1 ; 2 in langsamerer Manier den aufeinander folgenden Paaren, in Betracht jedes Paares, das einen Puls bildet, welches der Zeit eines Achtels (Quaver) entspricht.)

Quantz hat es in seiner "Anweisung..." ähnlich beschrieben, wenn die Fussspitze nach dem Pulsschlag die Achtel schlägt.

Hier werden also bereits bei der Anweisung des Pulszählens die Quantitas intrinseca beschrieben: die Schläge werden als regelmässig taxiert, aber mit unterschiedlichem inneren Wert. Das Durchperlen der Läufe entspricht also erst dem Taktverständnis nach der Zeit von Hugo Riemann! Wie wichtig früher die Quantitas intrinseca waren, zeigen auch die Bogenstrichanweisungen für Streicher von Quantz und Leopold Mozart: Abschlänge werden grundsätzlich im Abstrich gespielt, weil sie dadurch natürlicherweise mehr Gewicht erhalten.

Der innere Wert der Noten wird durch die Stellung im mathematischen Takt bestimmt. Der gesungene Text, also die Sprache, muss sich ebenfalls nach den Gegebenheiten des Taktes richten, deshalb schreibt Scheibe: *Dass ein Componist allerdings scandieren muss, wenn er componiret, hat wohl keinen Beweis nöthig.* Der Text ist also dem Taktgewicht der Musik mindestens gleichgestellt, die Sprache bei den gesungenen Werken ist nicht nur Tonträger für die Musik, wie man oftmals in heutigen Aufführungen meinen könnte. Durch die Stellung der Noten im Takt kann auch der Schwerpunkt einer Aussage verändert werden.

Beispiel Bach-Kantate

An Hand des Eingangschor zu Kantate 104 "Du Hirte Israel, höre" wurde aufgezeigt, wie Bach bewusst die Quantitas intrinseca einsetzt, um sprachliche Aussagen zu verändern. Der Text bezieht sich auf den Psalm 20, 2. Als Angehöriger des Volkes Israel fleht der Psalmendichter zu Gott als dem Hirten seines Volkes um Erhörung. Der Textbeginn fällt auf den Niederschlag des Takts, die Betonung liegt auf dem „Du“. Mit diesem „Du“ wird also erst einmal „der Hirte Israel“ angesprochen. Da es sich aber nicht um irgendeinen Hirten handelt, sondern um den Hirten Israel, fällt im zweiten Takt „Israel“ wiederum auf den Niederschlag. Um dem Flehen Nachdruck zu verleihen, folgt ein doppeltes „Höre“, wiederum je im Niederschlag des Takts beginnend. Um dem Wort „hö-re“ noch mehr Nachdruck zu verleihen, nimmt Bach danach den ganzen Anfangstext, nämlich „du Hirte Israel“ in einen ganzen Takt zusammen in zwei unbetonte Takteile, der dann zum nächsten Takt und zum Wort „Hö-re“ führt. Später wechselt die Bitte um das Hören in die Bitte des Erscheinens (zur Erlösung)- Er-schei-ne!. Am Ende des Chorsatzes folgt die Anerkennung der Grösse Gottes mit den Worten: „der Du sitztest über Cherubim“. Das Sitzen wird gedehnt im drittletzten Takt: Der Sopran „sitzt“ im Niederschlag, gefolgt vom Alt, welcher den Akzent des Niederschlags im zweitletzten Takts durch die Synkope übernimmt.

Die Triolen im 3/4-Takt

Bach schreibt einen 3/4-Takt vor, welcher aber heute durchwegs als 9/8 gespielt wird – man sieht es in der Carus-Ausgabe im zweiten Takt sehr deutlich: die punktierten Achtel werden als Triolen ausgeschrieben. Damit geht aber ein wichtiger Teil der Komposition verloren, denn Bach schreibt nicht $\frac{3}{4}$, wenn er 9/8 meint. Hinter dem pastoralen Ton verbirgt sich nämlich das Maestoso, das Majestätische, welches Quantz als „Prächtigt“ bezeichnet. Quantz schreibt darüber:

„Die nach dem Punkte kommenden doppelt geschwänzten Noten, müssen sowohl im langsamen als geschwinden Zeitmaasse, allezeit sehr kurz und scharf gespielt werden: weil die punctierten Noten, überhaupt etwas Prächtiges und Erhabenes ausdrücken.“

Wir finden diese Art Taktkombination bei Bach immer im Zusammenhang mit der Grösse Gottes, so z.B. eben in der besprochenen Kantate, wo das Erhabene dessen, „der über den Cherubim sitzt“, ausgedrückt wird, ebenso wie im berühmten Choral „Wohl mir, dass ich Jesum habe“, und im Sanctus der h-moll-Messe. Auch in der Kantate 140 „Wachet auf“ müsste dieser majestätische Rhythmus das Tempo bremsen, wenn auch dort der Takt nicht mit Triolen untermischt ist. Die prächtige Spielart (oder Tactus majestatis) findet man vor allem in den Entrées der Ouvertüren und hat etwas Majestätisches an sich. Quantz beschreibt dies so:

„Das Prächtige, wird sowohl mit langen Noten, worunter die andern Stimmen eine geschwinde Bewegung machen, als mit punctierten Noten vorgestellt. Die punctierten Noten müssen von dem Ausführer scharf gestossen, und mit Lebhaftigkeit vorgetragen werden. Die Punkte werden lange gehalten, und die darauf folgenden Noten sehr kurz gemacht.“ XII. Hauptstück 24. §.

Hier verweist Quantz auf das V. Hauptstück, 21. und 22. §:

„Hieraus folget, dass diese Noten mit Punkten fast die Zeit von einem gantzen Viertheil bekommen.... weil man die Zeit nach dem Punkte eigentlich nicht recht genau bestimmen kann.“

Der Bogen muss aber nach der punktierten Note abgesetzt werden, d.h. die kurze Note darf nicht an die vorhergehende lange Note gebunden werden. Gemäss dieser Beschreibung wird die Note mit dem Punkt ausgehalten (*mit Lebhaftigkeit vorgetragen*), trotzdem hat sich die Unsitte der kurz gehaltenen Noten mit anschliessender langer Pause allgemein eingebürgert. Dadurch geht die majestätische Eigenart völlig verloren und ergibt eine hüpfende Wesensart, verbunden noch mit zu schnellem Tempo, was dem Charakter

des Musikstücks völlig zuwiderläuft.

Zurück zu Scheibe und den Quantitas intrinseca:

Auch wenn man in erster Linie die Taktteile zur Bildung der Taktfüsse heranzieht, muss man auch die kleineren Noten beachten. Dazu schreibt Scheibe:

„Bey allen solchen Zergliederungen so wohl gerader als ungerader Taktarten muss man aber auch sehr genau urtheilen, wie die eigentliche und natürliche Grösse nicht nur der grossen, sondern auch der kleineren Noten beschaffen ist; weil sich Umstände ereignen, da man der eigentlichen Grösse der Noten folgen und auf ihre wesentlichen Eigenschaften allein sehen muss.“

Da ist z.B. der Sechssachtelakt, ein gerader Takt mit zwei Takthälften à je 3 Achtel. Jeder Taktteil ist jedoch ungerade, weil er 3 Achtel enthält, sodass der erste Achtel der zweiten Takthälfte ebenfalls einen Accent erhält, obwohl der punktierte Viertel im Aufschlag liegt. Man muss deshalb aufpassen, dass der Sechssachtelakt nicht zum Zweiviertelakt mit Triolen mutiert, was vor allem auch für die Temponahme wichtig ist. Mattheson schreibt deshalb auch, dass *ein Achtel in allen Mensuren ein Achtel ist*. Ein Triolenachtel ist um die Hälfte schneller als der normale Achtel – deshalb richtet sich die Temponahme nicht nach dem punktierten Viertel, sondern nach dem Achtel. Anhand des „Benedictus“ aus der Oboen-Messe von Michael Haydn wurde aufgezeigt, wie das Tempo und die damit verschobene Accentsetzung des Takts die Aussage verändern kann.

Eine Unsitte des zu hohen Tempos

Eine Unsitte beim Singen ist das unschöne Abreissen der Endsilben, wenn im gleichen Schlag ein neues Wort beginnt. Die Endsilbe eines Wortes endet meist im Aufschlag, also unbetont. Ist die Note aber unterteilt und beginnt in der gleichen Taktnote ein neues Wort oder ein neuer Satz, so gilt für die Endsilbe der Abschlag, ist also lang, während der Beginn des neuen Wortes auf den Aufschlag fällt, also verkürzt werden darf. Konkret: zwei Achtel in einem Taktviertel verhalten sich genau wie zwei Viertel in einem Taktteil. Für den oder die SängerIn bedeutet dies, dass sie auf Kosten der zweiten Note die Atempause macht, und nicht auf Kosten der Endsilbe.

Der vollständige Vortrag ist nachlesbar auf folgender Website:

<http://www.respiro.ch/images/stories/respiro-erleben/vortraege/vortrag-oepfingen-2009.pdf>

Internationales Tempo-Giusto Symposium 2009

Johann Sonnleitner (Schweiz)

„Haydn-Tempi bei Milchmeyer und Moscheles“ Zeitdauerangaben plus Metronom-Angaben

(Kurzfassung)

Zur Frage, wie die frühen Metronom-Angaben von ihren Autoren verstanden wurden, konkurrieren in der heutigen Musikwelt drei Meinungen:

1. Die ausschliesslich buchstäblich-mathematische „Einzelschlag“ – Auffassung,
2. Die ebenso ausschliessliche metrische Doppelschlag – Auffassung und
3. Die variable Auffassung, die nach beiden Seiten offen ist und je nach Situation sowohl die eine als auch die andere Interpretation für berechtigt und sachgemäss ansieht.

Zur Klärung dieser Frage können Angaben von Zeitdauern wichtige Hinweise geben. Eine Zusammenschau der Zeitdauer-Angaben (in Minuten und Sekunden) aus der Klavierschule von Peter Johann Milchmeyer, Dresden 1801, mit den Metronom-Angaben, die Ignaz Moscheles in seiner Ausgabe der Klaviersonaten von Joseph Haydn um die Mitte des 19. Jahrhunderts empfohlen hat, zeigt, was die Zeitmasse betrifft, eine grosse Bandbreite der Milchmeyer'schen Tempoabstufungen und eine erstaunliche Übereinstimmung - trotz des zeitlichen Abstandes. Die exakten Zeitdauerangaben, umgerechnet in Metronom-Angaben, sprechen deutlich **gegen** die beiden ausschliesslichen Entweder/Oder – Theorien und sehr **für** die variable Auffassungen des Sowohl-als-auch.

Im diesem Beitrag wurden Beispiele hauptsächlich aus zwei Quellen gebracht und auf einem Klavichord gespielt:

1. Die „Kleine Pianoforte-Schule für Kinder, Anfänger und Liebhaber“ von Peter Johann Milchmeyer, Dresden 1801. Diese ist interessant, weil darinnen Tempo-Angaben nicht in verschiedenen interpretierbaren Metronom-Angaben zu finden sind, sondern in eindeutigen, gänzlich unverfänglichen Zeitdauer-Angaben in Minuten und Sekunden. Milchmeyer bringt auch viele aussagekräftige Beispiele zu Mozart, Clementi u.a., die insgesamt auf eine breite Palette von Zeitmassen hinweisen und die als starke Argumente für die metrische Interpretation (Doppelschlag) gelten können.
2. Die Haydn-Edition in „Hallberger's Pracht-Ausgabe der Classiker“ von Ignaz Moscheles aus der Zeit um 1860. Moscheles beruft sich dabei auf die Ueberlieferung durch Sigismund von Neukomm, der Haydns Lieblingsschüler und mit Moscheles befreundet war. Diese Ausgabe von 18 ausgewählten Sonaten ist neben der von Carl Czerny die wohl einflussreichste Edition im 19. Jahrhundert. Die von Moscheles

gegebenen Metronomisierungen – soweit vorhanden - werden mit den Angaben aus Milchmeyers Klavierschule verglichen. Am Vergleich der Zeitdauerangaben Milchmeyers und der differenziert gelesenen Angaben Moscheles' können gewisse Rückschlüsse gezogen werden über die frühe Aufführungspraxis von Haydn'scher Klaviermusik.

Unter differenzierter Lesart ist hier eine Auffassung gemeint, die weder die ausschliesslich buchstäblich- mathematische noch die ausschliesslich metrische Interpretation vertritt, sondern eine Auffassung, die auf beide Seiten offen ist: **sowohl im Sinne des Einzelschlages als auch des Doppelschlages.**

Milchmeyer hat seine Klavierschule verfasst als Unterrichts-Hilfe für Klavierlehrer auf dem Lande und auch für den Selbstunterricht Erwachsener.

Wie wurde das Tempo ermittelt? Das soll am „Ländlichen Tanz“ gezeigt werden. Milchmeyers Angabe lautet: 80 Takte in „1 Minute und 36 Sekunden“. Zwei Möglichkeiten: man spielt und kontrolliert mit der Uhr, oder man rechnet. Die Rechnung ergibt ein Tempo von Viertel = 150 oder anderes gesagt: punktierte Halbe = 50. Dieses Zeitmass entspricht der Angabe des Tanzmeisters Paul Bruno Bartholomay, 1838, der für den Walzer angibt: 48 – 50 Takte pro Minute.

Ländlicher Tanz. Del. Sig. Haydn.

The image shows a musical score for a piece titled "Ländlicher Tanz" by Sigismund Haydn. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system is the main section, and the second system is the Trio section. The score includes fingerings and articulation marks.

Andante aus der „Paukenschlag-Symphonie“

Andante. Del. Sig. Haydn.

2 mal 16 = 32 Takte in „1 Minute und 4 Sekunden“ ergibt Viertel = 60.

Allegro con brio, 1. Satz der Sonate C-Dur, Hob. XVI/35

20

Allegro con brio. Sonata. Del Sig. Haydn.

Notiert im C-Takt, bei Haydn im 2/2-Takt. 2 mal 170 Takte in „8 Minuten“, ergibt ein Tempo von „ Viertel = 170 bzw. Halbe = 85“.

Moscheles: Halbe = 92, 2 Grade abweichend.

Adagio aus der Sonate, Hob.XVI/35



(bei Haydn C-Strich-Takt.) 2 mal 42 = 84 Takte in „5 Minuten und 10 Sekunden“ ergibt für ein Adagio erstaunlich schnelles Tempo von Viertel = 65.

Hier schreibt Moscheles: Achtel = 92 und liegt damit um 9 Grade darunter.

Finale aus der Sonate in C-Dur, Hob. XVI/35



158 Takte in „3 Minuten“ ergibt Viertel = 158 oder Ganztakt = ca 52.

Die Angabe Moscheles' ist nur einen Grad darüber: Viertel = 160.

In diesen Sätzen zeigt sich eine weitgehende Übereinstimmung. Wichtig ist festzuhalten: **die aus den Zeitdauerangaben gewonnene Tempi stützen in diesen Fällen eine mathematische Interpretation der MM-Angaben.**

Allerdings tritt beim Vergleich Milchmeyer-Moscheles auch eine gravierende Differenz auf und zwar im:

Allegro scherzando aus der Sonate Hob.XVI/36 notiert im 2/4-Takt
2 mal 16 = 32 Takte „1 Minute“ ergibt ein Tempo von Viertel = 64.

**Dagegen finden wir bei Moscheles ein um 14 Grade schnelleres Zeitmass:
Viertel = 116. Das ist nur ca. 2 Grade weniger als das Doppelte!**

Allegro scherzando. Del Sig. Haydn.

Hier haben wir es offensichtlich mit einem Beispiel für den **ambivalenten Metronom-Gebrauch zu tun**. (Als ein sprechendes Beispiel kann hier auf die Angaben von Moscheles zu Beethovens Hammerklaviersonate, op. 106 verwiesen werden. In den beiden etwa gleichzeitig um 1858 erschienenen Ausgaben in Wolfenbüttel (Holle) und in Stuttgart (Hallmeyer) erscheinen viele Angaben doppelt bzw. das halbe so schnell!). Hier darf auch eine entsprechende Metronomisierung eines Haydn-Andante durch Czerny eingefügt werden. In seiner „Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte“, op. 200 findet sich das **Thema aus dem Streichquartett op. 77/2, Hob. III/82** in folgender Fassung:

86 (:Haydn:) Andante. (: ♩ = 112:)

Die Zahl 112 bezogen auf die Viertel-Taktteile ist musikalisch absurd und technisch in allen Feinheiten nicht realisierbar. Bezogen auf die Achtel-Taktglieder erscheinen die Impulse mit einer Frequenz von 112 pro Minute durchaus sinnvoll.

Das Verfahren, bei frühen Metronom-Angaben Zahl und Notenwert *nicht unmittelbar* auf einander zu beziehen, sondern die Zahl nur als einen Hinweis auf die Frequenz der neutralen Impulse zu betrachten, die dann - je nach Kontext- auf die Taktglieder oder die Taktteile bezogen werden können, hat sich oft als ein Ausweg aus einem sonst unlösbaren Dilemma bewährt.

(In Milchmeyers Klavierschule findet sich dafür ein Paradebeispiel: Für Mozarts Champagner-Arie gibt er eine Zeitdauer an, die unmissverständlich ein Tempo von *Viertel* = 120 ergibt.

Die Metronom-Angaben von Schlesinger, Paris, 1822 lautet: „*Halbe* = 138“ und die von V.J. Tomasek, 1839 lautet: „*Halbe* = 116“. Der ambivalente Metronom-Gebrauch ist hier evident.

Ein anderes Beispiel für diesen Sachverhalt ist das Presto im Scherzo von Beethovens Hammerklavier-Sonate, op. 106: Czerny gibt an: Halbe = 150, Moscheles dagegen *Viertel* = 160.)

Angesichts solcher frappierender Beispiele für die Doppelsinnigkeit bei frühen Metronom-Angaben ist es angebracht, auch weitere Beispiele im 2/4-Takt in dieser Hinsicht zu prüfen.

In dem mir vorliegenden 1. Band der Moscheles-Edition kommen die folgenden in Betracht:

10. Molto vivace, innocentemente aus der Sonate in e-moll, Hob. XVI/ 34:

Viertel = 126

11. Allegro di molto aus der Sonate in B-Dur, Hob. XVI/ 41:

Viertel = 132

12. Presto, ma non troppo aus der Sonate in D-Dur, Hob. XVI/ 37:

Viertel = 152

13. Presto aus der Sonate in Es-Dur, Hob. XVI/ 52:

Viertel = 160.

Zum Abschluss: Als Unbefangenheits-Übung folgen hier die **Zahlen** der Metronom-Angaben des 1. Bandes von „Hallberger's Pracht-Ausgabe der Classiker“, allerdings **ohne den Notenwert**. „Spielend“ wird man herausfinden, auf welche Notenwerte sie Moscheles wohl bezogen haben mag.

Sonate D-Dur, Hob. XVI/37:

Allegro con brio: 144; Largo e sostenuto; 72, Presto, ma non troppo: 152

Sonate cis-moll, Hob. 16/36:

Moderato: 96; Scherzando, Allegro con brio: 116; Menuetto, Moderato: 152

Sonate e-moll, Hob. XVI/34:

Presto: 100 für die Achtel? Viertel? Punktierte Achtel? Punktierte Viertel oder Halbe?

Adagio: 96; Molto vivace: 126.

Sonate B-Dur, Hob. XVI/41:

Allegro: 144; Allegro di molto: 132.

Sonate Es-Dur, Hob. XVI/52:

Allegro: 84; Adagio: 76; Presto: 160.

Sonate g-moll, Hob. XVI/44:

Moderato: 152; Allegretto: 100.

Sonate Es-Dur, Hob. XVI/49:

Allegro: 152; Adagio cantabile: 120; Tempo di Menuetto: 144.

Sonate C-Dur, Hob. XVI/35:

Allegro con brio: 92; Adagio: 93; Allegro: 160.

Sonate Es-Dur, Hob. XVI/38:

Allegro moderato: vermutlich 120; Adagio: 84; Allegro: 152.

M.M., die Abkürzung für **M**älzels **M**etronom kann – wie die Angaben selbst – mehrdeutig aufgefasst werden:

Milchmeyer / Moscheles! –
mathematisch oder metrisch ? –
Missverständnis möglich!

Internationales Tempo-Giusto Symposium 2009

Wim Winters (Belgien)

“The historic fingering as a dynamic tool in the so called authentic performance practice”

The text below is an abstract of a lecture, given on the 3th October 2009, as a part of the *"Internationales Tempo-giusto Symposium 2009"*, organised in Öpfingen (Germany) by Wolfgang Weller.

The lecture differed somewhat with the pure academic lecture as one could expect, in this way, that although I started from an overview and interpretation of historic sources, I added my own interpretation based on my experience as a performer. The lecture was followed by a concert which I played on my clavichord with music of Bach, Haydn and Mozart.

Introduction

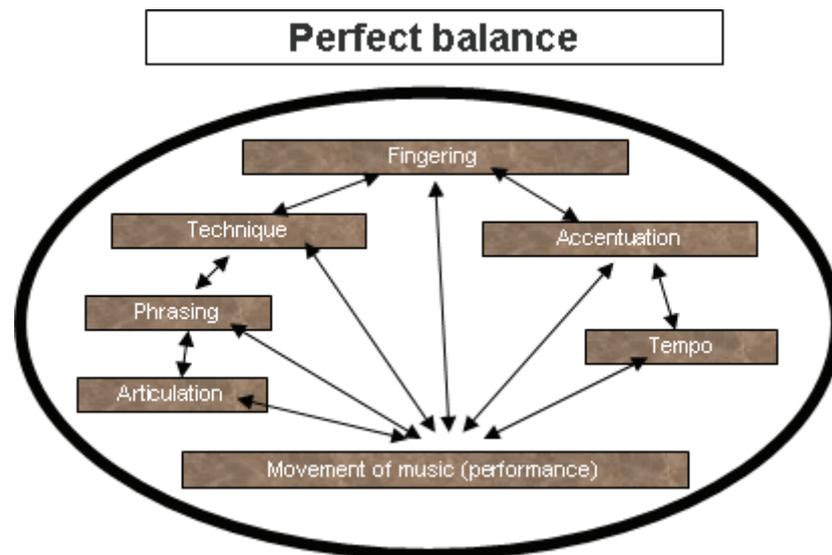
It is my believe that the choice of tempo, and even the slightest nuances, is a factor that affects the musical performance dramatically. Connected to this I would like to add that a "tempo" –nevertheless if it is "correct" or wrong, according to whatever theory one would like to apply, on its own never guarantees a good performance.

More important than the right choice of tempo is the fact that the "movement" of a performance is in balance, which means that the music fluently moves on its own, with the largest thinkable freedom. No worse experience for both musician and audience than the tension that rises when the piece must be "kept" in movement.

On the movement itself, the player has no influence at all. But in order to achieve this ideal situation of freedom, one must try to keep all parameters of a performance in balance. Where movement is the base (the foundation of music) these parameters are building stones on which the musician does have an influence. These are the parameters that must be all kept in balance. And only than a performance reaches it ideal of a free movement.

Of these parameters there are many. There is choice of tempo, of course, articulation, phrasing, technique, choice of instrument, accentuation,... and there is choice of fingering. Only two of these parameters can be measured rather efficiently in to numbers. First of all the tempo, secondly, and even more "forgotten" in performance practice, the fingering.

The importance of fingering in historic methods



There is a large influence of fingering on the so called authentic performance practice. To overcome any doubts on this point, one only needs to look into historic sources. Both the position of this matter in the method –often at the beginning- but also the extensive treatment show the importance 18th and 19th (!) century musicians and authors connected to the issue of fingering.

C.P.H.E. Bach (Versuch, 1753)

→ 50 pages (facsimile edition) on fingering

Right at the beginning of the introduction of his book, Bach points that in order to play well, one should be able to control 3 things that are connected. In the first place he mentions fingering:



Further we can read his statement that a bad fingering leads to a major loss of quality, even if the performer has lots of other skills:

Wim Winters, "The historic fingering..."

§. 4.

Da man hieraus erkennen kan, daß der rechte Gebrauch der Finger einen unzertrennlichen Zusammenhang mit der ganzen Spielart hat, so verlieret man bey einer unrichtigen Finger-Setzung mehr als man durch alle mögliche Kunst und guten Geschmack ersetzen kan. Die ganze Fertigkeit hängt hiervon ab, und man kan aus der Erfahrung beweisen, daß ein mittelmäßiger Kopf mit gut gewöhnten Fingern allezeit den größten Musicum im Spielen übertreffen wird, wenn dieser letztere wegen seiner falschen Applicatur gezwungen ist, wieder seine Ueberzeugung sich hören zu lassen.

D. G. Türk (Clavierschule, 1789)

→ 70 pages (facsimile edition) on fingering

Türk does not differ from Bachs view. He says clearly that it is impossible to perform everything "round" and in a coherent way when one does not use the right application. But not only the interpretation suffers from a bad fingering, also the technical performance:

Erster Abschnitt. Von der Fingersehung überhaupt.

§. 1.

Die Fingersehung (Applikatur) macht bekanntermaßen einen wesentlichen und in mehr als Einer Rücksicht sehr wichtigen Theil beim Klavierspielen aus; der Lernende muß daher gleich anfangs allen Fleiß anwenden, sich eine gute Fingersehung eigen zu machen, weil es nicht möglich ist, mit einer schlechten und fehlerhaften Applikatur alles rund und zusammenhängend heraus zu bringen. Auch kann man sicher behaupten, daß ein großer Grad der Fertigkeit mit einer schlechten Fingersehung entweder gar nicht, oder nur durch außerordentlich viele Uebung zu erlangen ist, da hingegen weit weniger Zeit und Mühe erfordert wird, mit einer richtigen Applikatur auch ziemlich schwere Stücke fertig und gut spielen zu lernen.

Muzio Clementi (Méthode pour le pianoforte, 1803)

Clementi says nothing different. First of all, the musician has to think on the effect one wants to produce. Than he applies a fingering that suits this goal the most:

Wim Winters, "The historic fingering..."

Du Doigter.

Le grand but de l'art du doigter consiste à produire le plus grand effet possible par les moyens les plus faciles. La première chose à laquelle on doit s'attacher, c'est l'effet; parceque c'est la plus importante: on pense ensuite aux moyens de le produire, et on préfère l'espèce de doigter qui produit le meilleur effet, quoique l'exécution n'en soit pas toujours la plus facile; mais comme les notes sont susceptibles d'une infinité de combinaisons différentes, cet art s'enseignera beaucoup mieux par des exemples.

J.N. Hummel (Méthode, 1828)

→ 283 (!) pages (facsimile edition) on fingering

Hummel writes that the new music and technique forces a different use of the fingers, but this does not change the fact that it is impossible to execute a piece well without the right fingering:

INTRODUCTION.

DU DOIGTER EN GÉNÉRAL.

L'avancement successif de l'art de toucher le Piano-forté et l'invention de nouveaux passages et figures, ont occasionné un usage différent des doigts, et, par conséquent, rendu nécessaire un nouveau système de doigter. C'est ce système que je me suis proposé de développer ici dans toute son étendue; puisque sans un doigter juste et comode il est impossible d'obtenir une exécution achevée.(+)

Fétis-Moscheles (Méthode des methods, 1840)

→ 54 pages (facsimile edition) on fingering

Here we are in the midst of the 19th century, where Fétis would like to see a standardisation of fingering. The quote below is interesting to realise how there was a certain tradition of which musicians were aware of. Fétis speaks about the situation in Germany, where long time the so called fingering of Bach was used. The fact that he still knew this in 1840 and felt the need to report it is much saying:

qu'on appelle LE DOIGTER de tel ou tel maître. Les différentes méthodes de doigter ont donné lieu à beaucoup de discussions. Chacun a le sien et l'affectionne en raison de certaines considérations particulières, ou à cause des facilités que l'habitude lui a données. Toutes les discussions eussent cessé, si l'on eut songé à déduire, par l'analyse, des principes généraux des cas particuliers; mais ces principes sont difficiles à trouver en toute chose, et particulièrement dans le doigter. (I)

mais du pouce, à moins que ce ne fut dans de grandes extensions. Les réflexions de Jean-Sébastien Bach le conduisèrent à des meilleurs principes de doigté, dans lesquels il fit intervenir le pouce et employa chaque doigt selon sa destination naturelle, et ces principes furent longtemps connus en Allemagne sous le nom de DOIGTÉ DE BACH. Ce

From this short and certainly not complete survey, we can learn already 2 interesting points:

1. The 'right' fingering was an important part of keyboard education in the 18th and 19th century.
2. The choice of fingering has an important influence on the "effect"

So what can we learn from it for our present performance practice?

1. Applying historic applicatur will simulate a situation ("create an effect") close to the composer
2. Applying historic applicatur will naturally create effects

The so called technical "limitations" are dynamic tools

I could make a long list with principles on fingering, applicable on the period ca 1710 – ca 1810. Let me give a few here:

1. The hand remains in a natural (narrow) position as much as possible
2. Finger substitutions are (almost) not done.
3. There is an awareness of the division between strong (2,3) and weak (4, 5) fingers
4. Fingers are used one after another. No "over passing" of fingers if possible.
5. Fingers 1 and 5 as seldom as possible on black keys
6. A similar musical figure is to be performed preferably with the same fingering

Many musicians wonder how the more complicated music of Bach, Mozart, Beethoven and others can be executed while applying these principles. How can one play extended notes while the hand remains in narrow position? How can one play complicated passages without the possibility of changing fingers on a remaining note (substitution)?

These kind of questions are so often heard that I sometimes wonder of the issue of fingering gets the place it deserves. A technical answer is not simple to give on

paper... I can only say that once you have adapted to play according to these rules, a complete new world opens. It is even so that you start wondering how it was possible to play this music without, and it doesn't take long before the famous words of Carl Phillip Emanuel occur again. How indeed it is possible to render the right effects of the music without the 'right' fingering...

Once you are able as a player to apply the right technique (mainly based on a as much as possible relaxed arm and hand), you realise that the so called "limitations" of the "old" fingering become dynamic tools which make it easier to render the right effects. I come back later on this with some examples.

For now, it would like to share with you a picture of a famous family. Watch the perfect hand position of both Wolfgang and Nannerl, narrow, perfect contact with the keyboard:



The choice of fingering and its influence on the performance

That the choice of fingering is an important one to make, can be easily be demonstrated with a simple example:



These two notes, "e" and "f" can be played with the following fingers, which seem – and is- completely natural:



The effect on the keyboard is not difficult to imagine. Choosing this combination (or 1,2 / 3,4) makes of these two notes a unity: they belong together. This effect is even so strong, by the technique alone, that separating them is not easy.

But there is an other possibility to render the same notes:



In this example, the notes are played by 4 and 2. In this combination, it is rather impossible to play these notes in a way that the listener hears them as a pair. The player has to lift his hand in order to play the "f" with his second finger. The result is automatically a gap.

Of course, example 1 seems much more natural than example two. One could think of these notes in the following context:



The "e" and "f" divide in this motive the 2d beat and therefore there is a grammatical accent necessary on the "e". This accent of course is relatively small, since it is only the 2d beat. Already now we can see the relationship between fingering and effect. Remember that this fingering leads automatically to a unity of these two notes. Applying this fingering makes this effect happen by itself.

But is the second possibility that unnatural? What if the context was something very much different, like this:



Here we have two motives that obviously follow the bar structure by quarter notes. Since the performer must clearly show that these are separate motives, they must be separated by a small articulation. Again we see the great influence of fingering: applying this one leads automatically to an articulation. Simply playing these motives that way, with a technically good executed release of the "e", and smooth attack of the "f", gives the articulation we want. No need for the brain to remember the need for articulation, no need to simulate the gap with a combination of fingers that from their position want something else, just using this fingering gives the most natural articulation we could imagine, just by itself. Moreover, the two motives are played with the same fingering, which leads to an execution with the best possible imitation of articulation within each motive itself. Also, the first note of each motive will automatically have an accent (of which the player has full control), since the second finger is one of the "strongest" fingers, and only by its length and by the position of hand and wrist, leads to a natural accent of the first note.

In this example we also reach the issue of tempo. Since it takes time for the release and attack of the "e" and "f", the player must be able to take enough time to execute it well. Only this example shows already the connection between all parameters of performance practice, (tempo, articulation, accentuation) and the enormous influence of choice of fingering.

Of course, this is a very simple example in which there is no complexity which forces the player to compromise things. The reader can easily imagine that a four voice fugue is more complex than this, since hands have to play two or more voices at the same time. But we'll see that the system still works, even in that complex context of the most complex fugues. Only, things become much more difficult, and the player needs a perfect control about release and attack. Only then one is able to apply this fingering to the music of Bach, Mozart, and others.

Examples of dynamic influence of fingering on the performance

However it is not easy to share expression of sound on paper with you as a reader, we nevertheless will try. I would like to start with something "simple", which in fact is rather difficult: Bachs D major prelude (WK I) . Although I must say on beforehand, that it is rather difficult, yes even boring... to formulate in extensor what in fact

better can be felt on the instrument. Not everything can be explained what the fingers feel in detail.

Prelude 5, D Major

The image displays three systems of musical notation for 'Prelude 5, D Major'. Each system consists of a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The music is in 4/4 time and D major. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first system shows a melodic line in the right hand with groups of four sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. The second system continues the melodic line with more complex rhythmic patterns and includes a '5' in the bass line. The third system shows further development of the melodic line with various articulations and fingerings, including a circled '1' in the right hand.

Explanation of the fingering:

We see here a very normal 4/4 bar structure, with a clear division between melody and base. The right hand is in one way very simple: 4 sixteen's (3 as a kind of upbeat and 1 strong) belong together. Above that, there is a tendency to combine two motives together, per half bar, but of course this pattern is changed regularly. There is the normal grammatical accent on the first note of every beat (1 and 3 stronger, etc), and there is an oratorical accent, on the first note of each group. In order to make the right accents, the main tool is of course the articulation: the larger the gap is between two notes, the bigger the accent on the last one. The clavichord has of course the possibility of giving accents by sound volume, but by no mean this tool of expression is meant to overuse.

Starting to think about fingering, we encounter the problem of the combination of a narrow hand position with the structure of the motives, who seem to force us to spread the hand over the motive, d e f sharp-a in the first motive. However I can not proof it to you, it is my feeling that this is not the case. The hand remains most of the time in its natural position and is in that position to be replace to its new place. The first motive is testing us, since the upper note is f sharp, preferably not to be played with the fifth finger. Therefore, I start with 2. In order to play the "a", the hand is removed to its new position, creating therefore automatically a little gap, which I must control, a gap, giving room to the grammatical accent for the second beat. After that I return to the f sharp, starting the new motive, replacing my hand

and creating without thinking a new articulation, separating the first from the second motive.

And so on. At some places, one could think of changing it, avoiding having to play the end and beginning of motives with the same finger, which forces the player to take a breath of which length he has not to much influence. But this is a detail. Important is that the hand position, and the connected matter of releasing and attacking the key, creates the articulations that are necessary from the context. It is then up to the player to make variations in to these replacements in function of the importance of the motives. Some are on its turn connected in a larger pattern, some are the beginning of a new section.

Only by applying this technique and fingering, it becomes rather impossible to

- play the whole piece whit all notes having the same weight or accent
- play the piece in a too fast tempo.

Fugue 11, F Major Book One 43

Explanation of the fingering:

Next example, fuge F major (WK 1). I just share with you some details. Theme entrance, noting special, bar 2 left hand, I use the thumb on the c, where the third

finger was on the previous note, a b-flat. So, in one sense, I over passed the second finger. One could see this as a compromise, since it obviously makes the jump c-e much more convenient and logical. We enter here the things that has to do with feeling and that are sometimes difficult to explain. But my feeling is that this is no compromise at all. I replace my hand in order to play the c with finger 1, making by itself a necessary articulation since the c is the first note of the bar, thus requiring for a grammatical accent. Further, I replace the whole hand, making a cut and thus separating the two motives. I use my thumb in the way Fetis describes the "fingering of Bach" at the end of bar 2, but I don't at the end of bar 4. There I just play all fingers and replace my hand to start the new bar with the third finger. I repeat that a bar later and many more times if possible. It combines automatically the six notes of the bar, which belong together, and creates a nice articulation. By doing something similar in the right hand the same (old fingering!) the effect is the same. And by repeating as often as I can (e.g. bar 13/14/15 – 21/22/23 and others, I do not have to worry about imitation of motives: they all are the same.

Fugue 9, E Major

The image shows the musical score for Fugue 9, E Major, BWV 998, by Johann Sebastian Bach. The score is in E major and 3/4 time, marked 'a 3.'. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble clef and a bass clef. The score is filled with complex polyphonic textures, including many triplets and sixteenth-note passages. Measure numbers 3, 10, 15, and 25 are clearly marked. The piece concludes with a 'Coda' section at the bottom.

Explanation of the fingering:

Next example, fuge E-major (WK 1). This is one of the most complicated pieces – technically spoken- that I know from Bach. E major is a complicated key. Here I can show you some “compromises” that need to be made. But at the same time, this piece will show you that the so called limitations of historic fingering are dynamic tools. This point is important to understand: what in the first place seems difficult, unhandy, can become logical and much easier from a different point of view. Let’s

Wim Winters, “The historic fingering...”

look directly at bar 10. The alto has g# - e - a. If we want to be the best student of the class, we do not play the g# with the first finger. Not only one should always try to avoid it, but more important: while played with the first finger, it results in a very nasty hand position, giving much troubles at a historic keyboard, especially with the Saxonian key-measures, and above all on the clavichord. Turning your hand by playing the g# with the thumb, results in a hand position that is much more between the keys, and there the clavichord refuses to make a good sound.

So, playing the g# with 2 leaves the soprano e with 5. It might be possible to play the alto e with the right hand, but I make a small compromise not to do this: it gives tension in the hand and results in a less optimal tone production. This choice does not change the situation at all. Problem here is the fact that the soprano e is the end note of the last phrase, followed by the beginning on the d# with a new one. Since the g# lasts an eight note, one would like to play the d# with 4, already creating a large position of the two fingers (not at all narrow!). But playing the d# with 4 does not solve the problem of the tension of the g#. If we don't want to end up with the psychotherapist, we must make the g# shorter than notated. But doing this we create a wonderful articulation, resulting in a major focus on the upbeat e-a, where the "a" is a syncope that needs this "attention". A good example how one should not try immediately to play first everything in a way that gives full control over the maximum length of notes, but adapt your technique, your choice of fingering to the "effect" you want to create!

This piece is really interesting for a large analysis, but I give you some details: bar 3: right hand uses "old" fingering, as is often really good working with Bach, especially in keys like E major, B major, but also C major. In keys with many sharps, it is handy to make the right accents, like here, in C major for instance, it depends on the effect you want, but often the use of old fingering gives a much easier reading of the music. That's logical, since the changes of hand position is directly linked to heavy beats, accents, and so on. Here in bar 3, also the left hand uses a reposition of the hand in stead of use of thumb. That leads the third finger as a strong finger on both left and right hand. It gives a easy overview for the player, and creates automatically the same accents. Of course this pattern is copied as many times as possible.

Bar 5, do not try to play the soprano "b" with 1, in order to make the jump easier. Leave the c# alto as long as you can, and play the b with 5, then replace you hand not to fast, thus creating a nice, large articulation, giving a strong marking of the high entrance of the dramatic motive (cross.)

Bar 7: ex old fingering: look how nice it fits!

End of 18th century, 19th century

The choice of the 'right' fingering is not only important for music of the early 18th century –and earlier of course-, but it has the same importance for late 18th century music, early 19th century music, and even throughout the whole 19th century.

Its importance diminishes from the moment we see the growing wish for a more and more full legato style. It would lead us too far to discuss the issue of articulation and certainly the term "legato". Nevertheless a profound discussion concerning its meanings (there are more!) is an important one. The way modern musicians often describe "legato" has very little to do with the way 19th century musicians understood by this term. A short look in Chopin scores –preferably the Mikuli edition with the original fingerings and pedal marks by Chopin, or of course his manuscripts-, learn us that a full legato playing is very often not possible, and that the pedal did not (always) serve to compensate a non-legato fingering, besides the fact that the substitution was not at all as commonly used as many would think it was!

Conclusion

As a conclusion it is safe to say that the issue of historic fingering is a subject that deserves a more prominent place in the search for an authentic (or more authentic) performance. However it has the capacity of making the performance much easier if used as a dynamic tool, its application demands an 'old' technique where a perfect (narrow) hand position is of the utmost importance. I would like to add to that in addition to this, the only way of adapting ones attitude towards this matter, is by playing on historical keyboards.

© Wim Winters (2010)

Wim Winters was born in 1972 in Lommel, Belgium. He began his musical studies in 1984; one year later he took part in the prestigious "International Competition for Amateurs" of the City of Boxtel, the Netherlands. At age 13, Wim Winters was awarded First Prize in the competition and subsequently decided to pursue a career in music.

In 1990 Wim Winters was accepted to the Sweelinck conservatory in Amsterdam, where he studied with Jacques van Oortmerssen (organ) and Willem Brons (piano). In 1998 he completed his studies with the highest honors, earning two First Prizes in pedagogy and performance. During his conservatory years Wim Winters also studied with Jean Boyer, Hans van Nieuwkoop, Hans Davidsson and Harald Vogel.

In 1994 he won both the Baroque and Romantic prizes at the "Studenten Orgelconcours" in Leiden, the Netherlands. Between 1997 and 1999 he took Third Prize in the following three international competitions: "Music Antiqua Bruges", Maastricht's "Europe and the Organ" and "Schnitger", in Alkmaar.

Wim Winters has performed in numerous organ festivals in France, Germany, Holland, Spain and Belgium. In addition,

Wim Winters is actively involved in restoration projects of historic organs throughout Flanders.

Eager to explore other keyboards, Wim Winters devotes a substantial part of his interpretive work to the clavichord. Since 2008 he regularly performs works by the Bach family, Mozart, Haydn and Beethoven on a five-octave unfretted clavichord built by the renowned Belgian clavichord and organ builder, Joris Potvlieghe.

www.wimwinters.be
wwinters@telenet.be

Wim Winters, "The historic fingering..."

Internationales Tempo-Giusto Symposium 2009

Dr. Henrico Stewen (Niederlande/Finnland)

„Metronomzahlen bei César Franck und Max Reger“

(Zusammenfassung. Der Text ist teilweise eine Übersetzung des englischen Textes aus Dr. Henrico Stewens Buch „The Straube Code: Deciphering the Metronome Marks in Max Reger’s Organ Music.“)

Max Regers Metronomzahlen vor 1907 erscheinen so hoch, dass sie kaum realisierbar sind, während die Metronomzahlen in der späteren Orgelmusik Regers – Reger schrieb kein Orgelwerk zwischen 1907 und 1913 – völlig verständlich sind. Es hat zunächst den Anschein, als ob die Metronomzahlen in Regers frühen Werken Druckfehler seien, da die Musik im Tempo der halbierten Metronomzahlen völlig verständlich erscheint. Da Reger jedoch peinlich genau war mit der Notation und den Korrekturen, ist es sehr unwahrscheinlich, dass es in den Originaleditionen so viele Druckfehler gab.

Es ist noch rätselhafter, dass Regers Lieblingsinterpret und Reger-Experte Karl Straube in seinen Reger-Editionen, publiziert von C.F. Peters 1912 und 1919, fast alle Original-Metronomzahlen halbierte (Beispiel 1). Beide Editionen enthalten nur Werke aus der Zeit vor 1907. Offensichtlich waren Straubes Änderungen selbstverständlich für Straubes Zeitgenossen, weil keiner sie zu bezweifeln schien und weil Straube es unnötig fand, seine Beweggründe in einem Vorwort oder in Fußnoten zu seinen Editionen zu erklären.

Die ganze Sache ist so kompliziert, weil Reger (1) völlig mit der Edition von 1912 einverstanden war, (2) Straube als seinen besten Interpret betrachtete und (3) akzeptierte, dass Straubes Tempi im Unterricht standardisiert wurden.

Die Edition von 1912 war von Reger und Straube zusammen geplant worden. Auf der Titelseite heißt es „im Einverständnis mit dem Komponisten herausgegeben von Karl Straube“ (Reger 1912, 1), und aus der Korrespondenz zwischen Reger und C.F. Peters wird es ziemlich klar dass Reger selbst das Korrekturlesen gemacht hat (Popp and Shigihara 1995, 484n1). Reger würde vermutlich auch einverstanden gewesen sein mit Straubes anderen Edition von 1919, publiziert drei Jahre nach Regers Tod, weil Straubes Behandlung der Dynamik, Phrasierung, Artikulation und des Tempos in beiden Editionen völlig ähnlich ist.

Emanuel Gatscher, der bei Reger und Straube studiert hatte, schreibt 1924, „Die großen, künstlerisch überzeugenden Orgelinterpretationen Regers in der Gegenwart gehen fast alle irgendwie auf Karl Straube zurück“ (Gatscher 1924, 4). Weiter schreibt er, „Die Regerschen Tempobezeichnungen konnten zu Mißverständnissen führen, die in ihrer katastrophalen Auswirkung kaum auszudenken sind. Straubes Interpretation hat von vornherein Klarheit geschaffen, die Tempofrage führt kaum mehr zu einer folgenschweren Verwirrung, da die Notationsgrundlage erkannt ist“ (Gatscher 1924, 7). Gatschers Bemerkung trifft dem Kernpunkt: die Verwirrung über das Tempo und über die Unterschiede zwischen Regers und Straubes Metronomzahlen haben mit der Notationsgrundlage zu tun – offensichtlich deutlich für den Leser, weil Gatscher diesen Ausdruck nicht weiter spezifiziert.

Was hat Gatscher mit Notationsgrundlage des Tempos in Regers Orgelmusik gemeint? Wie könnte Reger Straube wie seinen besten Interpret und einen guten Freund, betrachten, wenn Straube gedacht hat, dass Regers Musik zweimal langsamer gespielt werden sollte. Eigentlich gibt es nur eine mögliche Antwort auf diese Frage: die Unterschiede zwischen Regers und Straubes Metronomzahlen betreffen nicht das Tempo, sondern die Notation.

In 1938, als Straube eine neue, revidierte Edition von Regers Phantasie über den Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* op. 27 herausgab, hatte er gedacht, die Metronom-Geschichte im Vorwort zu erhellen – was er in den früheren Editionen unterlassen hatte. Dies zeigt sich in einem unpublizierten Brief von C. F. Peters zu Straube, 1938 geschrieben einige Monate der Publikation. Peters schreibt:

„Da Sie uns – wie Sie seinerzeit mitteilten – binnen kurzem das Vorwort zu Regers Op. 27 zusenden wollen und in diesem auch mit einigen Worten das Metronom-Problem bei Max

Reger zu streifen beabsichtigen, möchte ich es nicht unterlassen, Sie von nachstehender Notiz in der soeben erschienenen Juni – Nummer der MUSICAL TIMES zu unterrichten" (Musikverlag C. F. Peters Archive, StAL 5045, p. 228).

Der Brief geht weiter mit einem Zitat eines Verzeichnisses mit für das *Fellowship Diploma* der *Royal College of Organists* (FRCO) verpflichtenden Orgelwerken (Farmer 1938, 449):

Benedictus. Op. 59 No. 9, Reger. Peters No. 3286

"The April number of the 'MUSICAL TIMES' contains a translation of the indications for registration of this piece. They are taken from the recent re-edited version, which, by the number quoted in the Syllabus, is the only one the Examiners will accept. Any candidate who happens to possess the older edition of the whole twelve pieces (No. 3008b in Peters) should be warned about this. The Straube edition differs considerably; incidentally, the present fashion in Germany is to play Reger much, much more slowly, even in the slow movements." (Musikverlag C. F. Peters Archive, StAL 5045, p. 228)

Straube hat unglücklicherweise "das Metronom-Problem bei Max Reger" doch nicht in seiner Edition von 1938 erklärt, und er hat offensichtlich Peters Brief nicht beantwortet. Wie auch immer, in dieser Notiz empfiehlt die Royal College of Organists für das Fellowship Diplom Straubes Edition dieses Benedictus, weil in Deutschland Regers Musik "viel, viel langsamer" gespielt würde als ursprünglich angedeutet. Offensichtlich wollte Peters Straube drängen, zu erklären, dass Straubes und Regers Metronomzahlen ungefähr das gleiche Tempo andeuten, weil Reger seine Metronomzahlen metrisch gemeint hat.

In der metrischen Notation repräsentiert der Notenwert einer Metronomangabe ein Hin-und-zurück-Schlagen des Metronompendels. Halbe = 72 heißt also, dass das Tempo 72 Viertelnoten pro Minute ist. Im 3/4 oder 6/4 Takt bedeutet die Metronomangabe „punktierte Halbe = 60“, dass es 30 punktierte Halbe oder 90 Viertelnote pro Minute gibt.

Bis 1907 hat Reger seine Metronomzahlen konsequenterweise metrisch gemeint. In seinen späteren Orgelwerke, nachdem er sechs Jahre nichts für die Orgel geschrieben hatte, hat Reger seine Metronomzahlen mathematisch gemeint, das heißt, wie wir die Zahlen heutzutage lesen, genau wie Straube ein Jahr früher in seiner Reger-Edition von 1912 gemacht hat.

Die Wendung vom metrischen hin zum mathematischen Gebrauch muss ungefähr um 1908 stattgefunden haben. Regers Harmonium-Version des Benedictus von 1908 zeigt beide Notationen. Wenn man diese Version mit der Orgelversion vergleicht, sind die Zahlen für den Anfang und Schluss die gleiche, während die Zahlen in der Mitte halbiert worden sind (Beispiel 2). In seiner Sonate für Klarinette und Klavier Op. 107 aus dem Jahre 1909 hat Reger die Interpreten vor der Hinwendung zum mathematischen Gebrauch des Metronoms gewarnt mittels einer doppelten Andeutung des Tempos im Adagio Teil in 3/4 Takt: Achtel = 58–60; Viertel = 26–30 (Beispiel 3). Angesichts der Tatsache, dass die Zahlen 26–30 nicht auf dem Metronom existieren, sollte Reger mit dieser doppelten Andeutung gemeint haben, dass das Viertel der Puls ist und dass das Tempo zwischen 58 – oder meint Reger 52? – und 60 Achtel pro Minute liegt. Das gleiche gilt einer Doppelzahl in Regers Bach-Variationen op. 81 für Klavier im Takt 43: Grave assai, Achtel = 25; Sechzehntel = 50 (Beispiel 4). Die Zahl 25 gibt es nicht auf dem Metronom. Also will Reger angeben, dass das Achtel der Puls ist, und dass es 50 Sechzehntel pro Minute gibt.

Straube hat das Metronom selbst auch metrisch gebraucht, zumindest bis 1905. In einem Brief von 1905 zu seinem Kollege Walter Fischer, gibt Straube Metronomzahlen für Regers Phantasie über B-A-C-H, welches Stück nicht von Reger selbst metronomisiert worden ist. Straubes Tempi erscheinen unglaublich hoch, unter Berücksichtigung seiner viel langsameren Tempi in den Reger Editionen von 1912 und 1919. Doch sind seine Angaben in seinem Brief zu Fischer völlig verständlich in der metrischen Weise.

Die Tatsache, dass Reger das Metronom metrisch verwendet hat, scheint auch durch Regers Kommentare über den technischen Schwierigkeitsgrad einiger Orgelwerke durch. Hinweisend auf seine Zwölf Stücke op. 59, schreibt Reger zu C. F. Peters in 1901, "Keines der Stücke ist mehr als mittelschwer. No. 2, 4, 9, 11 sind sogar ‚allerleichtest‘ " (Popp and Shigihara 1995, 51). Wenn man Regers Metronomzahlen in seinen "allerleichtesten" Stücken mathematisch liest, dann sind die Tempi so schnell, dass die Stücke gar nicht leicht zu spielen sind.

Reger hat seine Metronomzahlen bis dem Jahr 1908 metrisch gemeint. Die Tatsache, dass so viele Leute die Orgelwerke Regers unzugänglich finden, ist teilweise verursacht worden von im Allgemeinen zu

schnellen Tempi. In dieser Hinsicht ist Gatschers Bemerkung, dass die Regerschen Tempobezeichnungen zu Missverständnissen führen könnten, die in ihrer katastrophalen Auswirkung kaum auszudenken sind (Gatscher 1924, 7) völlig gerechtfertigt.

Obwohl eben Straube und Fischer, und deswegen sicher auch andere Organisten, das Metronom bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts metrisch gebraucht haben, ist die Kenntnis vom metrischen Gebrauch Regers schon kurz nach Regers Tod 1916 verloren gegangen. Hermann Keller, der bei Reger und Straube studiert hatte, wußte bereits 1923 offensichtlich nicht mehr, dass Reger das Metronom metrisch gebraucht hat, wenn er meint, zwei Drittel des metronomisch angegebenen Tempos würden meist richtig sein (Keller 1923, 81). Auch Arnold Schönberg war nicht vertraut mit dem metrischen Gebrauch des Metronoms, wenn er ca. 1926 schreibt: „*Beethoven schreibt im Adagio der IX. M.M. Viertel = 60. Das ist peinlich. Aber zum Glück hat man schon herausgefunden, daß alle Beethovenschen Metronomisierungen falsch sind. Folglich macht niemand 60 Viertel in der Minute, sondern höchstens 30. Selbstverständlich ist aber Beethovens Bezeichnung richtig. [...] Soviel ich weiß, haben die meisten Komponisten es einmal oder öfters mit dem M.M. versucht. Manche sind durch die Schwierigkeiten entmutigt worden, manche daran gescheitert. Immerhin fallen mir gleich aufs Erste ein: Beethoven, Wagner und Reger*“ (Metzger and Riehn 1985, 10–11).

Jetzt, da der verborgene Code in den Straubeschen Reger Editionen geknackt worden ist, müssen viele andere problematische Fälle neu interpretiert werden. Die Etüden von Chopin und Czerny, Beethovens Sonaten und Symphonien, und eben mehr spezifische Rätsel wie César Francks handgeschriebene Metronomzahlen für seine Orgelwerke in einer Edition im Privatbesitz, und in einem neulich entdeckten Brief, den Franck an einen amerikanischen Organisten gerichtet hat (Beispiele 5 bis 8.2.2).

Beispiel 5, Tabelle mit Francks handgeschriebenen Metronomzahlen

Beispiel 6.1, Franck - Grande Pièce Symphonique, Anfang, Andantino serioso, Viertel = 112

Beispiel 6.2.1, Franck - Grande Pièce Symphonique, Allegro non troppo e maestoso, Halbe = 104

Beispiel 6.2.2 (Forts.), Franck - Grande Pièce Symphonique, Allegro non troppo e maestoso, Halbe = 104

Beispiel 6.3, Franck - Grande Pièce Symphonique, Andante, Viertel = 72

Beispiel 7.1.1, Franck - Final, Allegro maestoso, Halbe = 100

Beispiel 7.1.2 (Forts.), Franck - Final, Allegro maestoso, Halbe = 100

Beispiel 8.1, Franck - Pastorale, Anfang, Andantino, Viertel = 76

Beispiel 8.2.1, Franck - Pastorale, Quasi Allegretto, Viertel = 126

Beispiel 8.2.2 (Forts.), Franck - Pastorale, Quasi Allegretto, Viertel = 126

Auch Francks Metronomzahlen in den Editionen seiner Klavierwerke sind metrisch gemeint.

Beispiel 9.1, Franck - Prélude, Aria, et Final, Anfang, Allegro moderato e maestoso, Viertel = 116

Beispiel 9.2.1, Franck - Prélude, Aria, et Final (Prélude), Poco ritenuto il tempo, Viertel = 104

Beispiel 9.2.2 (Forts.), Franck - Prélude, Aria, et Final (Prélude), Poco ritenuto il tempo, Viertel = 104

Beispiel 9.3.1, Franck - Prélude, Arie, et Final (Aria), Lento, Halbe = 52

Beispiel 9.3.2, Franck - Prélude, Aria, et Final (Aria), Lento, Halbe = 52

Beispiel 9.4, Franck - Prélude, Aria, et Final (Final), Allegro molto ed agitato, Halbe = 88

Beispiel 9.5, Franck - Prélude, Aria, et Final (Final), Animato, Halbe = 108

Beispiel 10, Franck - Danse Lente, Quasi lento, Halbe = 63

Beispiel 11, Franck - Premier Grand Caprice, Allegro molto, punktierte Viertel = 184

Literatur

Farmer, Archibald. 1938. The F.R.C.O. test-pieces. *Musical Times* 79:448–50.

Gatscher, Emanuel. 1924. Einige Bemerkungen zum Studium Regerscher Orgel-Werke. *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, No. 4:2–8.

Keller, Hermann. 1923. *Reger und die Orgel*. Vol. 4 of *Max Reger: Eine Sammlung von Studien aus dem*

Kreise seiner persönlichen Schüler, ed. Richard Würz. München: Halbreiter.

Metzger, Heinz-Klaus, and Rainer Riehn, eds. 1985. *Beethoven: Das Problem der Interpretation*. Musik-Konzepte 8. 2nd ed. München: Edition text + kritik.

Musikverlag C. F. Peters. Archive. Staatsarchiv Leipzig.

Popp, Susanne, and Susanne Shigihara, eds. 1995. *Max Reger: Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*. Bonn: Dümmler.

Reger, Max. 1912. *Drei Orgelstücke aus Opus 59*. Ed. Karl Straube. Leipzig: Peters.

Stewen, Henrico. 2008a. César Franck's Mysteriously High Metronome Marks.
http://www.henricostewen.com/Henrico_Stewen/Publications.html

Stewen, Henrico. 2008b. *The Straube Code: Deciphering the Metronome Marks in Max Reger's Organ Music*. Helsinki: Sibelius Academy.

Beispiel 1

TABLE 1 Differences between Max Reger's and Karl Straube's metronome marks for the pieces that were edited by Straube

Work/measure	Reger	Straube
Fugue op. 59	$\text{♩} = 56$ (Con moto)	$\text{♩} = 92$ (Andante tranquillo) ^a
m. 17	$\text{♩} = 60$	
m. 22	$\text{♩} = 64$	
m. 31	$\text{♩} = 68$	$\text{♩} = 72$ (Più tranquillo) ^b
m. 37	$\text{♩} = 72$	
m. 44	$\text{♩} = 74$	$\text{♩} = 60$ (Un poco più mosso)
m. 54	$\text{♩} = 76$	$\text{♩} = 76$ (Allegro moderato)
m. 63	$\text{♩} = 78$	
m. 77	$\text{♩} = 80$	$\text{♩} = 56$ (Un poco sostenuto)
m. 87	$\text{♩} = 86$	$\text{♩} = 60$ (Andante con moto)
Gloria in excelsis, op. 59	$\text{♩} = 72$ (Con moto, festivo)	$\text{♩} = 80$ (Maestoso)
m. 22	$\text{♩} = 80$ (Più mosso)	$\text{♩} = 88$ (Allegro moderato)
m. 49	$\text{♩} = 76$ (Un poco meno mosso)	$\text{♩} = 60$ (Andante tranquillo)
m. 60	$\text{♩} = 80$ (Più mosso)	$\text{♩} = 88$ (Allegro moderato)
Benedictus, op. 59	$\text{♩} = 64$ (Adagio)	$\text{♩} = 72$ (Adagio)
m. 24	$\text{♩} = 96$ (Vivace assai)	$\text{♩} = 72-92$ (Un poco mosso)
m. 41	$\text{♩} = 130$ (Più vivace)	
m. 45		$\text{♩} = 92$ (Sostenuto molto)
m. 50	$\text{♩} = 64$ (Adagio)	Tempo I (Adagio)
Fughetta op. 80	$\text{♩} = 112-120$ (Andante con moto)	$\text{♩} = 60$ (Andante tranquillo)

Note: Reger's markings are from the original editions (EP 3008a,b, EP 3064a). Straube's markings for the Gloria in excelsis and Benedictus are from the 1912 edition (EP 3286). Straube's indications for the fugue and Fughetta are from the 1919 edition (EP 3455).

^aStraube changed the original time signature of 2/2 to 4/4.

^bThe note value in this metronome mark could be a misprint. Related to the preceding "andante tranquillo" ($\text{♩} = 92$) followed by a *ralentando*, and to the subsequent "un poco stringendo" resulting in "un poco più mosso" ($\text{♩} = 60$), it would be more natural if the metronomic note value at "più tranquillo" were an eighth note instead.

Beispiel 2

TABLE 3 The metronome marks in the original version and Max Reger's harmonium version of the Benedictus (EP 3215)

Measure	Organ version	Harmonium version
1	$\text{♩} = 64$ (Adagio)	$\text{♩} = 64$ (Adagio)
24	$\text{♩} = 96$ (Vivace assai)	$\text{♩} = 96$ (Più mosso)
41	$\text{♩} = 130$ (Più vivace)	$\text{♩} = 144$ (Più vivace)
50	$\text{♩} = 64$ (Adagio)	$\text{♩} = 64$ (Adagio)

Quelle: Stewen 2008b, 19

Beispiel 3

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is divided into two parts:

- Adagio (♩): 58-60; ♩: 26-30)**
This section is marked *sempre molto espress.* and *pp*. It features a melodic line in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The dynamics include *pp* and *quasi f*.
- Adagio (♩): 58-60; ♩: 26-30)**
This section continues the previous one, marked *pp* and *quasi f*. It shows a continuation of the melodic and accompanimental lines.

The second system is marked *espress.* and *p*. It begins with a melodic line in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The dynamics include *p*, *pp*, and *f*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Beispiel 4

Grave assai (♩ = 25-) (♩ = 80).

una corda
molto espress.
pp

sempre molto espress.
mf
pp
molto

Poco più mosso (♩ = 44).

sempre espress.
pp molto > p
pp
poco

The image displays a musical score for a piano piece, divided into two systems. The first system is marked 'Grave assai' with a tempo of 25-80 beats per minute. It features a 'una corda' instruction and a 'molto espress.' dynamic. The score includes various dynamic markings such as 'pp', 'mf', and 'molto', along with performance instructions like 'sempre molto espress.'. The second system is marked 'Poco più mosso' with a tempo of 44 beats per minute. It continues with 'sempre espress.' and dynamic markings like 'pp molto > p' and 'pp'. The score is written for two staves, likely representing the left and right hands of a piano.

Beispiel 5

César Franck's Metronome Marks

<i>Fantaisie in C major</i>	
Poco lento	♩ = 80
Allegretto cantando	♩ = 104
Quasi lento	♩ = 80
Adagio	♩ = 69
<i>Grande Pièce Symphonique</i>	
Andantino serioso	♩ = 112
Allegro non troppo e maestoso	♩ = 104
Andante	♩ = 72
Allegro	♩ = 126
Andante	♩ = 72
Allegro non troppo e maestoso	♩ = 104
Andante	♩ = 72
Beaucoup plus largement que précédemment	♩ = 72
<i>Prélude, Fugue et Variation</i>	
Cantabile	♩ = 72
Lento	♩ = 60
Allegretto ma non troppo	♩ = 112
Andantino	♩ = 72
<i>Pastorale</i>	
Andantino	♩ = 76
Quasi allegretto	♩ = 126
Andantino	♩ = 76
<i>Prière</i>	
Andantino sostenuto	♩ = 92
<i>Final</i>	
Allegro maestoso	♩ = 100
<i>Caritable</i>	
Non troppo lento	♩ = 92
<i>Pièce Héroïque</i>	
Allegro maestoso	♩ = 104

Sources: The American Organist (Mar. 2000, 42; Sept. 2003, 59).

Quelle: Stewen 2008a

Beispiel 6.1

Franck - Grande Pièce Symphonique, Anfang

Grande Pièce Symphonique

R., Tous les Fonds de 8 pieds et Hautbois.

P., Tous les Fonds de 8 pieds.

G.O., Tous les Fonds de 8 pieds.

PED., Tous les Fonds de 8 et 16 pieds.

Claviers accouplés.

Tirasses du G.O.

The image displays the beginning of the score for Franck's *Grande Pièce Symphonique*. It is divided into two systems. The first system is for the **MANUALE** (manual) and **PEDALE** (pedal). The manual part is marked **G.O. Andantino serioso** and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The pedal part consists of a single bass line. The second system is marked **Quasi ad libitum** and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo marking **Rall.** is placed above the final measure of the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Beispiel 6.2.1

Franck - Grande Pièce Symphonique

All^o non troppo e maestoso

G^o CHOEUR

The image shows a musical score for the first system of 'Grande Pièce Symphonique' by Franck. It features a choir part (G^o CHOEUR) and piano accompaniment. The score is in 2/2 time, key of D major, and consists of two systems of staves. The first system includes vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and piano accompaniment for Treble and Bass clefs. The second system continues the vocal and piano parts. The tempo is 'All^o non troppo e maestoso' and the dynamic is 'ppp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Beispiel 6.2.2

Franck - Grande Pièce Symphonique

The image displays a musical score for the first system of Franck's *Grande Pièce Symphonique*. The score is written for piano and consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass line. The first system begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second system includes dynamic markings: *piano*, *cresc.*, and *dim.*. The third system includes the marking *cresc.*. The music is in the key of D major and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Beispiel 6.3

Franck - Grande Pièce Symphonique

Andante

R. Fonds et jeux d'Arches.
P. Cornes 8, Bourdon 8, Flûte 8.
GO. Fonds 8 et 16.
PED. Fonds 8 et 16.
Claviers séparés.
Tirasses du GO.

The image shows a page of musical notation for the piano introduction of Franck's Grande Pièce Symphonique. The tempo is marked 'Andante'. The score is written for piano and includes performance instructions for various instruments and pedals. The notation is divided into two systems, each with three staves: Treble Clef, Bass Clef, and a Grand Staff (Treble and Bass Clef). The first system includes performance instructions for various instruments and pedals. The second system continues the musical notation with dynamic markings like 'p' and 'R.'.

Beispiel 7.1.1

Franck - Final

Final

R. Fonds et Anches de 4, 8 et 16 pieds.
P. Fonds et Anches de 4, 8 et 16 pieds; sans prestant.
G.O. Fonds et Anches de 4, 8 et 16 pieds; sans prestant.
PED. Fonds et Anches de 4, 8 et 16 pieds.

Claviers accouplés.

Tirasses du P. et du G.O.

Allegro maestoso

The musical score is presented in two systems. The first system is divided into two parts: **MANUALE** (Mantle) and **PEDALE** (Pedal). The **MANUALE** part consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, both with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. The **PEDALE** part is a single bass clef staff. The second system continues the **MANUALE** part with a grand staff and the **PEDALE** part with a single bass clef staff. The tempo is marked **Allegro maestoso**. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Beispiel 7.1.2

Franck - Final

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of Franck's 'Final'. Each system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The music is written in 3/4 time and features a complex, rhythmic accompaniment with frequent sixteenth and thirty-second notes. The first system shows the initial entry of the piano part. The second system continues the intricate texture. The third system shows the piano part concluding with a final cadence.

Beispiel 8.1

Franck - Pastorale

Pastorale

R. Hautbois, Flûte de 4, Bourdon de 8.

P. Bourdons de 8 et de 16

PED. Bourdons de 8 et de 16

Accompagnement du R. au P.

The image displays a musical score for the piece 'Pastorale' by César Franck. The score is written for three parts: Hautbois (Hautbois), Flûte de 4 (Flute), and Bourdon de 8 (Bourdon). The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The score is divided into two systems. The first system is labeled 'MANTALE' and the second system is labeled 'PEDALE'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Beispiel 8.2.1

Franck - Pastorale

The image displays a musical score for the first system of Franck's 'Pastorale'. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (left) and a trumpet part (right). The piano part begins with a dynamic marking of *p* and features a melodic line with a fermata. The trumpet part is marked *R.* and includes the instruction 'Ajoutez la Tromp. du R. Tirasses du P.' with a dynamic marking of *p*. The tempo is marked 'Quasi allegretto' and the performance instruction is 'Rall.'. The second system continues the piano part with a dynamic marking of *pp staccato* and the trumpet part with a dynamic marking of *staccato*. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature.

Beispiel 8.2.2

Franck - Pastorale

The image displays a musical score for the piece "Pastorale" by César Franck, specifically Example 8.2.2. The score is written for piano and violin. It consists of three systems of music, each with a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is written in treble clef, and the violin part is written in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with the piano part marked "poco rit." and "sempre staccato". The second system features dynamic markings "dim." and "stabile". The third system starts with a "pp" marking. The score is presented on a white background with black ink.

Beispiel 9.1

Franck - Prélude, Aria, et Final

Prélude, Aria, et Final

PRELUDE
Allegro moderato e maestoso (♩ = 116)

mp sempre molto sostenuto

poco cresc.

dim.

The image displays a page of musical notation for the Prelude of Franck's 'Prélude, Aria, et Final'. The score is written for piano and consists of three systems. The first system is labeled 'PRELUDE' and 'Allegro moderato e maestoso (♩ = 116)'. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo and dynamics are marked as 'mp sempre molto sostenuto'. The second system is marked 'poco cresc.' and the third system is marked 'dim.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, all enclosed in a large bracket.

Beispiel 9.2.1

Franck - Prélude, Arie, et Final

Poco ritenuto il tempo. (103, 104)

sempre cantabile ma non troppo dolce delcissimo

mf

pp

mf molto espress.

pp

The image shows a page of musical notation for the piece 'Prélude, Arie, et Final' by César Franck. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system begins with the tempo marking 'Poco ritenuto il tempo.' and the measure numbers '(103, 104)'. The first system contains measures 103 and 104, with the instruction 'sempre cantabile ma non troppo dolce delcissimo' written above the notes. The second system contains measures 105 and 106, with the dynamic marking 'mf' above the notes. The third system contains measures 107 and 108, with dynamic markings 'pp' above the notes. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and various note values and rests. There are also some 'x' marks above certain notes in the first system.

Beispiel 9.2.2

Franck - Prélude, Arie, et Final

The image displays a musical score for the piece "Prélude, Arie, et Final" by César Franck. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system includes markings for *a tempo*, *pp* (pianissimo), and *molto legato*. The second system includes a *rall.* (rallentando) marking. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and is characterized by its lush harmonic texture and expressive dynamics.

Beispiel 9.3.1

Franck - Prélude, Arie, et Final

The image shows a musical score for the first system of Franck's "Prélude, Arie, et Final". The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef on the left and a bass clef on the right. The tempo is marked "Lento (p. 52)". The dynamics are marked "p" (piano) and "sempre rall." (sempre rallentando). The second system includes a treble clef on the left and a bass clef on the right. The dynamics are marked "p a tempo molto esp. ma semplice". The score features various musical notations, including notes, rests, and slurs.

Beispiel 9.3.2

Franck - Prélude, Arie, et Final

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system includes the instruction *sempre dolcissimo e legatissimo*. The second system features a *bb* (double flat) marking above the treble staff. The third system includes the instruction *poco rall.* and contains fingering numbers such as 5 2 4 1, 4 1, and 4 1. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Beispiel 9.4

Franck - Prélude, Arie, et Final

FINALE
Allegro molto ed agitato (♩.ss)

pp

sempre pp

lunga

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction marked *pp*. The second system shows the main section marked *sempre pp* and *lunga*. The score is in G major and common time. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment, while the right hand plays a melodic line with various ornaments and dynamics.

Beispiel 9.5

Franck - Prélude, Arie, et Final

The image displays a musical score for Franck's "Prélude, Arie, et Final". It consists of two systems of staves, each with a piano (p) part on the left and a violin (v) part on the right. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** The piano part begins with the tempo marking "Animato" and the number "143-108". The dynamic is marked *mp*. The violin part also starts with *mp*.
- System 2:** The piano part has a dynamic marking of *p* and the instruction "molto cresc." followed by *f*. The violin part has a dynamic marking of *f*.
- System 3:** The piano part has a dynamic marking of *f*. The violin part has the instruction "sempre" followed by *f*.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as accents and slurs. The piano part includes a prominent bass line with frequent sixteenth-note patterns, while the violin part features more melodic lines with slurs and accents.

Beispiel 10

Franck - Danse Lente

Danse Lente

The image displays a musical score for the piece 'Danse Lente' by César Franck. The score is presented in three systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with the tempo marking 'Quasi lento (♩ : 83)' and the dynamic marking 'dolce'. The second system includes the dynamic markings 'rinf.' (rinfornito) and 'dim.' (diminuendo). The third system features the dynamic markings 'molto espress.' (molto espressivo) and 'rall.' (rallentando). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Beispiel 11

Franck - Premier Grand Caprice

Allegro molto (♩ = 180)
Plus accentué
accelerando e cresc. con passione

The musical score is presented in two systems. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 6/8. The first system begins with the tempo and performance markings. The music features a driving eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand, with various articulations and dynamics throughout.

Internationales Tempo-Giusto Symposium 2009

Dr. Lorenz Gadiant (Schweiz/Deutschland)

„Zur Deutung der frühesten Anweisungen zum Gebrauch des Metronoms“

1. Das Rätsel der massenhaft unsinnig scheinenden chronometrischen Angaben aus dem 18. und 19. Jahrhundert

Seit 30 Jahren ist in der Musikwelt ein Gerücht im Umlauf: die Pendelangaben aus dem 18. und 19. Jahrhundert seien (zumindest teilweise) auf den Vollschat des Chronometerpendels zu beziehen und somit „halb so schnell“ zu verstehen. Dass dieses Gerücht kein Gespinst ist, sondern etwas, das „mit Hand und Fuß“ hat, beweisen folgende Indizien:

Erstes Indiz: die überaus große Zahl objektiv „zu schneller“, d.h. definitiv nicht ausführbarer Tempovorgaben (z.B. bei Czerny Anschlagsgeschwindigkeiten bis zu 30 Anschlägen p. S. oder Repetitionsfrequenzen bis zu 15 pro Sekunde für die Wiener Flügelmechanik der 1830er Jahre, die nach Auskunft von Experten nur ca. 8 Repetitionen in der Sekunde zulässt;

sodann die in der Gesangsliteratur des 19. Jahrhunderts massenhaft auftretenden (von den Metronomangaben scheinbar geforderten) Silben-Singgeschwindigkeiten von 6 bis 9 Silben in der Sekunde – und zwar nicht nur stellenweise, sondern manchmal über ganze Seiten hinweg.

Zweites Indiz: musikalisch unsinnige, der offenkundigen Bewegung eines Musikstücks zuwiderlaufende Angaben: Ein einziges Beispiel stehe für viele: ein „Trauermarsch“ von J. Benedict.

Drittes Indiz: metronomisierte Gesangs- oder Bläserstücke, die mit unpassend scheinenden Atemzeichen versehen sind: Beispiel von L’Affilard und Panseron.

Viertes Indiz: doppelt und halb so schnelle Tempoangaben für rhythmisch ähnlich strukturierte Stücke mit vergleichbarer harmonischer Dichte.

Gerade das letzte Indiz weist darauf hin, dass im 19. Jahrhundert gleichzeitig zwei Tempomessverfahren nebeneinander existiert haben könnten: die Messung mittels einfachem Pendelschlag (d.h. die heute ausschließlich übliche Verfahrensweise) und jene mittels Vollschat.

In unversöhnlichem Gegensatz zu diesen Fakten steht aber ein anderes handfestes Faktum: bereits die frühesten Anweisungen zum Gebrauch des Metronoms (etwa die „Directions for using Maelzel’s Metronomes“, die 1816 in London erschienen) machen unmissverständlich klar, wie die Zahlen der Metronomskala zu lesen sind; etwa wenn im Absatz 2 zu lesen ist: „These numbers have all *reference to a minut of time*; viz. when the weight is placed at 50, fifty **beats or ticks** will be obtained in each minute – wenn das Gewicht bei Nr. 50 steht, gehen 50 Schläge oder Ticks in jeder Minute“. Mit den „beats or ticks“ sind ohne Zweifel „Einzelschläge des Metronoms in der Minute“ gemeint, somit ist die Bedeutung der Metronomangabe geklärt: die Anzahl Schläge ist nicht auf den Doppelschat zu beziehen, sondern auf den Einzelschat des Metronompendels.

Solche eindeutigen Definitionen scheinen dem Gerücht vom Doppelschat – allen noch so überzeugenden Indizien zum Trotz – jegliche Grundlage zu entziehen. Bleibt damit das an sich nicht weg zu diskutierende Rätsel der *massenhaft* unausführbaren und musikalisch offensichtlich unsinnigen Tempoangaben vorab aus dem 19. Jahrhundert für immer ein unlösbares Paradox, für das es musikwissenschaftlich keine Erklärung gibt?

2. Begriffsanalyse

Es lohnt sich immer, Einzelaussagen in den größeren Kontext hineinzustellen, in den sie hineingehören, und scheinbar „eindeutige“ Begriffe auf ihren Ursprung zurückzuverfolgen; das heißt in diesem Fall, darauf zu achten, wie in den Texten zu der seit dem frühen 17. Jahrhundert üblichen Tempomessung mittels Chronometerpendel die einschlägigen Begriffe „Pendelschat“ oder „Pendelschwingung“, „Takt“ und „Minute“ von Fall zu Fall verwendet (und somit verstanden) worden sind.

Besonders erhellend ist folgende Definition in der 1650 erschienenen „Musurgia“ des Natur- und insbesondere Musikgelehrten Athanasius Kircher: „Was die Italiener *battuta* nennen, andere als *Tactus* und *Mensura* bezeichnen, betiteln wir als *Chronometron*“ (gr. Zeitmaß). Wichtig ist uns hier die Gleichsetzung der Begriffe *Schlag* (*battuta*), *Tactus* und *Zeitmaß*. Dass mit dem *Tactus* in diesem Zusammenhang (wie überhaupt) eindeutig eine Doppelschlag-Einheit gemeint ist, geht aus dem Titel des diese Definition enthaltenden Abschnittes hervor: „De valore notarum, mensura temporis, sive Arsi & Thesi“. Das „Zeitmaß“ (*mensura temporis* oder *Chronometron*) wird mit der Arsis-Thesis-Bewegung des *Tactus*-Schlages gleichgesetzt. Und noch etwas: Die Funktion dieses *Tactus*-Schlages als Zeitmaß wird präzisiert: Damit sollen die „Notendauern“ (*valor notarum*) festgelegt werden, und zwar ganz allgemein die Dauer der verschiedenen Noten und nicht etwa nur die Dauer eines ganzen „Taktes“ (oder einer „ganzen Note“ oder einer *Semibrevis*). Denn die Notengattungen (*notae*) werden nach der vorhin zitierten Definition als *Chronometri characteres*, als „Ausprägungen“ des zweiteiligen „Zeitmaßes“, bezeichnet. Damit wird angedeutet, dass zwischen einer Noten-Dauer und dem *zweiteiligen* Zeitmaß ein innerer Zusammenhang besteht.

Halten wir folgende, für die Deutung der Taktmessungs-Quellentexte höchst bedeutsame begriffliche Gleichsetzungen fest: *Chronometron* = *Mensura temporis* = *Tactus-Battuta* (*Schlag*) = Anzeige des *valor notarum* (d.h. der Dauer der unterschiedlichen Notengattungen).

Vier Schlussfolgerungen drängen sich an dieser Stelle auf:

- 1) mit Zeitmaß wird eine *zweiteilige* Bewegung gemeint
- 2) dieses Zeitmaß wird als (definitionsgemäß zweiteiliger) *Tactus*, *Schlag* oder als *Mensura* bezeichnet;
- 3) mittels dieses zweiteiligen Zeitmaßes werden allgemein *Notendauern* festgelegt
- 4) was in diesem Zusammenhang als „Takt“ bezeichnet wird, ist von dem klar zu unterscheiden, was wir als „ganzer Takt“ bezeichnen (womit der Zeitraum zwischen zwei Taktstrichen gemeint ist); mit *Takt im weiteren Sinn* ist so viel wie „Zeitmaß“ gemeint, mit *Takt im engeren Sinn* „ganzer Takt“.

Exkurs: Eine grundsätzliche Erwägung zur Zweiteiligkeit des Zeitmaßes

Nichts hält sich so konstant durch die Geschichte der Musiknotation wie die Lehre von der wesenhaften Zweiteiligkeit des *Tactus*-Schlages. Was hat es damit auf sich? Warum ist erst eine *zweiteilige* Bewegung ein Zeitmaß? Vergewissern wir uns folgende alltägliche Erfahrung: Um beispielsweise die Bewegungen seiner Tanzschüler zu koordinieren, ruft der Tanzlehrer „und-eins- (und-zwei)“, etc. Das metrisch, unbetont-betont gerufene Silben-Paar „und-eins“ entspricht ebenso dem Auf-Ab-Schlag, der Arsis-Thesis – Bewegung der taktgebenden Hand wie auch der Hin-Her-Bewegung des Chronometer-Pendelschlages. Die Dauer des unbetonten Aufschlags (bzw. die Dauer der Silbe „und“) reguliert die Dauer jeder folgenden regelmäßigen Einzelbewegung. Doch genau genommen ist diese Dauer erst mit dem Aussprechen der zweiten, der betonten Silbe festgelegt. Nur als Silben-Paar kann dieser Ruf im strengen Sinne „Maß“ einer Zeitdauer sein. Das wird deutlich in folgendem zweiten Beispiel: Damit eine Truppe ihren Marschschritt exakt gleichzeitig beginnen kann, achtet sie auf das metrisch ausgesprochene Kommando „vórwárts-mársch!“ Das Rufen einer *einzelnen* betonten Silbe („vórwárts!“) genügt als Kommando deshalb nicht, weil eine *einzig*e Betonung (bzw. ein *einzelner* Schlag) nur einen ausdehnungslosen *Zeit-Punkt*, nicht aber das Maß einer *Dauer*, einer *Bewegung* und damit eines *Tempus* anzuzeigen vermag. Wenn daher im Zusammenhang mit der musikalischen Tempomessung das Wort „Schlag“ Verwendung findet, sollte dabei beachtet werden, dass die Funktion der Zeit- oder Bewegungsregulierung vor allem in der *Zweiteiligkeit* des Takt-Schlages liegt: Nur als unbetonter (nicht gezählter) „Aufschlag“ *und* betonter (gezählter) „Abschlag“ oder umgekehrt: nur als betonter Ab- *und* unbetonter Auf-Schlag kann er ein Zeitmaß sein.

Die in diesen kleinen Beispielen sofort erkennbare Bedeutung der Zweiteiligkeit des Bewegungsmaßes wurde im 19. Jahrhundert mehrfach thematisiert. So bemerkt ein gewisser Herr Döring in der Leipziger AMZ von 1825 dazu folgendes¹:

„Soll eine Zeit ein bestimmtes Maass haben, so muss sie einen Anfangspunkt und einen Endpunkt haben, so: (Punkt 1/Punkt 2) Hier wird die Zeit mit dem Punkte 1 als beginnend, mit dem Punkte 2 aber als aufgehörend gedacht. Die Punkte 1 und 2 begränzen [sic] sie also und bestimmen ihr Maass; sie besteht nämlich aus der von den Punkten 1 und 2 begrenzten Linie.“ (Sp. 5) „[...] *eins* giebt blos den Anfang einer Zeit, ihr Ende weiss man nicht eher als bis durch *zwei* der Anfang der zweiten Zeit

¹ Ueber das Wesen und die Gesetze des Rhythmus, in: AMZ Leipzig 27 (1825), Sp. 3-9.

gegeben wird, und nun erst ist denen, die anfangen sollen, ein Maassstab gegeben, nach welchem sie sich richten können.“ (Sp. 7)

Kehren wir wieder zu Kirchers Definition des Zeitmaßes zurück! Aus seiner Gleichsetzung von Zeitmaß (Chronometron/mensura temporis) und Tactus/battuta können wir schlussfolgern, dass damals zeitliche Dauern grundsätzlich mittels einer als Tactus (oder mensura, mesure, measure oder Takt) bezeichneten Arsis-Thesis- oder Doppelschlag-Bewegung, somit konsequenterweise mittels Pendel-Vollschlag gemessen wurden.

Und was wir hier rein begrifflich schlussfolgern können, lässt sich in der Taktmessungsliteratur des 17. bis 19. Jahrhunderts durchgehend nachweisen: die Zeit- und Tempomessung mithilfe des Pendel-Vollschlages.

So misst einer der allerersten in der Geschichte der Taktmessung mittels verstellbarem Sekundenpendel, Marin Mersenne, nicht etwa nur die Dauer eines „ganzen (geraden) Taktes“ (d.h. einer Semibrevis) mittels Pendel-Vollschwingung, sondern auch die Taktteile oder Zählzeiten des „ganzen Taktes“. Anhand eines Diminutionenbeispiels des Hoforganisten de la Barre legt Mersenne die Grenze der Spielbarkeit fest. Bei dem abgedruckten Notenbeispiel (es handelt sich um die von König Ludwig XIII. komponierte Melodie „Tu crois, ô beau Soleil“) spricht Mersenne im Titel von den „Diminutionen der ersten beiden Takte“ (*diminutions des deux premieres Mesures*). Auch in der darauf Bezug nehmenden Bemerkung im Text findet das Wort *mesure* Verwendung:

„dass die Dauer jeder *mesure* nicht zwei Sekunden beinhaltet, sondern nur so viel, wie ein Faden von zweieinhalb Fuß benötigt, um eine Hin- und Herschwingung zu vollziehen“.

Was ist mit *mesure* in diesem Nebensatz genau gemeint? Wäre damit wie in der Überschrift der Tabulatur ein „Takt vom Umfang einer Semibrevis“ gemeint, dann läge das Spieltempo der 64tel-Noten (der von Mersenne angegebenen Pendellänge von 2½ Fuß zufolge, aus der sich eine Geschwindigkeit von ca. 74 Einzelschwingungen p.M. ergibt) bei ca. 40 Noten *pro Sekunde*. Will man Mersenne nicht unterstellen, eine solche Spielgeschwindigkeit für möglich zu halten, dann muss mit *mesure* in diesem Nebensatz etwas anderes gemeint sein: so viel wie „Zeitmaß des Taktschlages“. Dieser „Taktschlag“ im Beispiel mit den 64tel-Noten wäre dann nicht auf die Semibrevis zu beziehen, sondern auf die 16 Noten enthaltende Semiminima, d.h. auf den „Viertel“ einer „ganzen“ *mesure* – also auf einen bloßen „Taktteil“ statt auf den „ganzen Takt“ vom Umfang einer Semibrevis.

Diese Interpretation wird gestützt durch ein Tempolimit, das Mersenne an anderer Stelle² auf 10 Noten in der Sekunde als oberste Grenze des Spiel- und Singbaren angibt.

Wichtig ist hier vor allem, ein Zweifaches festzuhalten: 1) die Dauer des 16 Vierundsechzigstelnoten beinhaltenden Viertels eines ganzen Taktes (vom Umfang einer Semibrevis) wird mittels eines Pendel-Vollschlages gemessen; 2) sowohl die Dauer dieses Taktteils wie auch des ganzen Taktes (Semibrevis) wird unterschiedslos „Mesure“ (Maß) genannt.

Der begrifflichen Präzisierung zwischen Takt im engeren Sinne von „ganzer Takt“ und Takt im weiteren Sinne von dem auf jeden Notenwert (oder Taktteil) anwendbaren „Zeitmaß“ treffen wir in zahlreichen Musiktheorien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Stellvertretend dafür seien die Unterscheidungen im Taktbegriff angeführt, die sich bei Heinrich Christoph Koch (1802) und Adolph Bernhard Marx (1838) finden:

Koch: „Dieses Wort [Takt] bezeichnet 1) bey dem Vortrage der Tonstücke die abgemessene Bewegung der Töne nach einem angenommenen Zeitmaaße, und ist in diesem Sinne mit den Wörtern Bewegung, Zeitmaaß, Tempo u.s.w. von gleicher Bedeutung; 2) versteht man darunter die Eintheilung der Tonstücke in gleiche Zeitabschnitte, die man insbesondere Takte nennet, und die zum Behufe der leichtern Eintheilung der Noten in der Tonschrift der modernen Musik durch die sogenannten Taktstriche von einander abgesondert werden.“³

Marx: „Dieses Kunstwort wird in zweifachem Sinne gebraucht. Erstens verstehen wir eine besondere, der Musik ausschließlich eigene Gestaltung des Rhythmus darunter. Von einer Reihe aufeinander folgender Töne oder Zwischenmomenten (Pausen) kann jeder eine bestimmte Zeitdauer haben oder nicht; die Zeitdauer wird im Verhältniß eines Tones zum andern (oder einer Pause zur andern) durch Geltung [...] festgesetzt. [...] Zweitens bezeichnet das Wort einen Abschnitt in der zur Taktart gewordenen Taktordnung.“⁴

² *Harmonie universelle* III, 3. Buch, Corollaire 4, S. 145.

³ *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/Main 1802, Sp. Sp. 1472f.

⁴ Art. *Takt* in der *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 566.

Diese anhand vieler anderer Quellen nachweisbare Differenzierung im Taktbegriff lässt erkennen, dass das prinzipiell auf *alle* Notengattungen anwendbare Zeitmaß oder Tempo einer Komposition bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts als „Takt“ (*mesure/measure*) bezeichnet wurde. Da mit dieser Bezeichnung *per definitionem* eine Doppelbewegung gemeint war, liegt die Schlussfolgerung auf der Hand, dass das „Takt“ genannte Zeitmaß oder Tempo mittels einer Vollschiwingung des Chronometer- oder MetronompPENDELS angezeigt werden sollte. (Übrigens: umgangssprachlich hat sich diese weitere Bedeutung des Wortes „Takt“ im Sinne von „Zeitmaß“ oder „Schlagtempo“ in unserer Sprache erhalten: „Wie schnell ist der Takt dieses Stückes? Was ist das Tempo?“)

Wenn das Zeitmaß eines Musikstückes normalerweise mittels eines Takt genannten Doppelschlages festgehalten wurde, dann ist zu vermuten, dass in besagter Zeit im Zusammenhang mit der Zeitmessung mittels Chronometer- und MetronompPENDEL sowohl mit „Schlag“ wie auch mit „SchwiNGUNG“ vorzugsweise eine Doppelbewegung gemeint war. Auch das lässt sich in einer genauen Lektüre der einschlägigen Texte unschwer nachweisen.

In seiner „Musurgia“ prägte der schon erwähnte Musikgelehrte Jesuit Kircher für den *curso-recursus* (die Vollschiwingung) einer Saite oder eines Pendels eigens einen terminus technicus: *diadromus*, was von der Wortwahl her nichts anderes bedeutet als das griechische Äquivalent zum lateinischen Wort *oscillatio*.⁵

Wenigstens *ein* weiteres Beispiel sei hier noch erwähnt: In der Jenaer „allgemeinen Literatur-Zeitung“ vom Januar 1794 erschien eine Rezension⁶ über zwei Präsentationen von „musikalischen Zeitmessern“. Der namentlich nicht genannte Rezensent hält unter Bezugnahme auf Johann Gottfried Weiskes Chronometer fest: Der „Stand“ des die Pendellänge festlegenden „Schiebers“ bei dieser Konstruktion solle von den Komponisten angezeigt werden,

„je nachdem sie verlangen, dass ein Schlag bey dieser Pendellänge die Dauer einer Viertelnote, oder von drey Achteln u.s.w. ausmachen soll. (Statt *Schlag* wird man SchwiNGUNG in beiden Schriften [sc. in jener von Weiske und in der über Burjas Zeitmesser] genannt finden. Es gehört hieher, an die rathsame Unterscheidung zwischen Schlag und SchwiNGUNG zu erinnern, nach welcher eine SchwiNGUNG aus zwey Schlägen, dem Hingange und dem Hergange des Pendels [,] besteht.[.]“

Hier soll der Hinweis genügen, dass sich bei *mindestens elf* Autoren aus dem 17. und 18. Jahrhundert der Gebrauch des *ausdrücklich* im Sinne der „Vollschiwingung“ definierten PendelschwiNGUNGSBEGRIFFS nachweisen lässt. Die von den Tempoforschern Wolfgang Auhagen, Klaus Miehling und Helmut Breidenstein vertretene Ansicht, in der musikalischen Tempomessung des 17. und 18. Jahrhunderts sei der SchwiNGUNGSBEGRIFF praktisch ausschließlich im Sinne der einfachen SchwiNGUNG zur Anwendung gekommen, erweist sich daher als unhaltbar. Nur ganze *vier* Autoren aus jener Zeit konnte ich bisher ausfindig machen, die *explizit* mit dem Begriff der einfachen SchwiNGUNG operierten. Und wenn sie es tun, so tut das am Taktmessprinzip mittels Doppelschiwingung dennoch keinen Abbruch. (Einige wenige Autoren verwenden den SchwiNGUNGSBEGRIFF schwankend: manchmal im Sinne von „Vollschiwingung“ und dann wieder im Sinne von „Einzelschiwingung“.)

Und wie verhält es sich mit dem Begriff „Schlag“?

Auch die Verwendung dieses Begriffs ist schwankend. Als erster in der Taktmessung trifft Etienne Loulié eine Unterscheidung im Schlagbegriff, die er durch die Verwendung zweier verschiedener Wörter (*battement* und *frapper*) mit der Bedeutung „Schlag“, kennzeichnet.⁸ Wenn er die beiden Teile (*temps*) der gleichförmigen, „geraden“ Taktbewegung als *battements* („Schläge“) bezeichnet, können damit nur „Einzelschläge“ gemeint sein. Davon hebt er mit der Wortwahl *Frapper* (wörtlich „das Schlagen“) eine andere Art von „Schlag“ ab. Da *Frapper* im Text gepaart mit *Lever* („das Heben“) auftritt, ist das als Hinweis darauf zu werten, dass mit diesem Wort der erste Teil des Takt-Doppelschlages, genauerhin der gezählte „Abschlag“ bezeichnet werden soll, auf den immer eine nicht gezählte „Hebung“ (*Lever*) folgt.

⁵ *Musurgia universalis* I, S. 416

⁶ Allgemeine Literatur-Zeitung (Jena/Leipzig), Januar 1794, 1. Band, Nr. 31, Sp. 245-248.

⁷ Es handelt sich zum einen um Johann Gottfried Weiskes Beschreibung eines von ihm entwickelten Chronometers in seinem 1789 in Leipzig herausgegebenen Heft „Zwölf geistlich prosaische Gesänge“ und zum andern um die 1790 ohne Namensnennung in Berlin veröffentlichte „Beschreibung eines musikalischen Zeitmessers“, der vom Berliner Mathematiker Abel Burja konstruiert wurde.

⁸ *Éléments ou principes de Musique*, Paris 1696; zit. nach Miehling 51f.

Wie Kircher bezeichnete auch schon Mersenne die definitionsgemäß zweiteilige Tactus-Bewegung als „batement“ (Schlag). Diesen Doppel-Schlag setzt er dem Tempo des Pulses gleich, den er ebenfalls als „Schlag“, als „Herzschlag“ (*batement du cœur*) bezeichnet.⁹ Wenn er darüber hinaus festhält, dass „das Senken der Hand der *Systole* oder Zusammenziehung und Senkung des Herzens und das Heben der *Diastole* oder Ausweitung und Hebung“ entspreche und diese beiden Teile der Taktbewegung (*les temps de la mesure*) vom hin und her schwingenden Sekundenpendel „markiert“ werden, dann geht aus alledem hervor, dass der zweiteilige, als Systole-Diastole-Bewegung verstandene „Herzschlag“ sowohl mit der Ab-Auf-Bewegung des Taktschlages als auch mit der Hin-Her-Schwingung des Sekundenpendels parallelisiert wird. Das aber bedeutet: mit „Puls“ oder „Herzschlag“ meint Mersenne – zumindest im Kontext der Tempomessung – einen Doppelschlag, genauerhin eine aus einem *zweifachen* „Herzklopfen“ bestehende Schlag-Einheit.¹⁰

Dasselbe geht auch aus Johann Gottfried Walthers Definition des Begriffs *battuta* (Schlag) hervor, die „durch Niederschlagen und Aufheben geschieht, die Halt- oder Währung der Klänge anzuzeigen“.¹¹

Ganz gleich verhält es sich in einer Taktdauer-Definition, die uns von Antoine Furetière überliefert ist. Ähnlich wie Mersenne formuliert er:

„Der Takt umfasst gewöhnlich eine Sekunde, was ungefähr der Dauer eines Schlages des Pulses und Herzens entspricht: dergestalt dass die Systole oder Kontraktion des Herzens der Hebung der Hand entspricht; und seine Diastole oder Weitung der Senkung. Sie dauert so lange, wie ein Pendel von zweieinhalb Fuß Länge braucht, um eine Hin- und Herschwingung zu vollziehen.“¹²

Die Dauer eines gewöhnlich-schnellen Taktes wird der ungefähren Dauer eines Pulsschlages gleichgesetzt, dessen Systole und Diastole mit der zweiteiligen Taktbewegung und mit der Hin- und Herschwingung des Sekundenpendels korrespondiert. Somit kann mit „Pulsschlag“ (*battement du poux*) auch in diesem Text nur ein Doppelschlag gemeint sein.

Im Anschluß an Furetières Definition lassen die Taktdauer-Bestimmungen der englischen Theoretiker James Grassineau und William Tans'ur einen differenzierten Gebrauch des Schlagbegriffs erkennen, wie uns das erstmals bei Loulié begegnet ist:

Grassineau (1740) identifiziert die Dauer des „gewöhnlichen geraden Taktschlages“ zum einen mit dem „ungefähren Zeitraum zwischen den Schlägen des Pulses und des Herzens“, wobei „die Systole oder Kontraktion der Hebung der Hand und seine Diastole oder Weitung der Senkung [entspricht],“ und zum andern mit dem „Zeitraum, den ein Pendel von zweieinhalb Fuß Länge braucht, um eine Schwingung oder Vibration zu vollziehen“.¹³ Ausschlaggebend für das richtige Verständnis dieser Zeitmaß-Bestimmung ist die Formulierung „Zeitraum zwischen *den Schlägen* des Pulses“ (*between the beats of the pulse*): Sie lässt erkennen, dass die Takt-Dauer als ein durch *zwei* Einzelschläge (*beats*) begrenztes Zeitintervall (*space*) aufgefasst wird. Denn diese Schläge werden zum einen als Systole-Diastole-Einheit des „Pulses“ qualifiziert und zum andern sowohl mit der Auf-Ab-Bewegung der taktierenden Hand als auch mit der Hin- und Herschwingung des Sekundenpendels parallelisiert. Daran wird ersichtlich: die „Schläge“ (*beats*) im Plural, d.h. die fühlbaren Klopfimpulse des Herzens, markieren, einem Sekundenpendel vergleichbar, die Einheit des Takt-„Schlages“, dem der im Singular stehende „Puls(-Schlag) des Herzens“ (*the pulse of the heart*) als Doppelschlag-Einheit entspricht. Der „Puls des Herzens“ wird im Kontext der Festlegung eines Zeitmaßes als eine aus *zwei* Herzklopfen bestehende, den zweiteiligen Tactus repräsentierende metrische „Zwei-Einheit“ aufgefasst.

Ganz gleich verhält es sich in der Taktdauer-Definition von William Tans'ur (1746):

⁹ *Harmonie universelle* II, 5. Buch, Proposition 11, S. 324f.

¹⁰ Zur Interpretation von Mersennes Puls-Begriff vgl. auch § 75.

¹¹ *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 80.

¹² Art. *Mesure* seines *Dictionnaire Universel*, Bd. II, Den Haag/Rotterdam 1701: *La mesure contient ordinairement une seconde d'heure, qui est environ le temps du battement du poux [!] & du coeur: desorte que la systole ou contraction du coeur repond à l'élévation de la main; & sa diastole, ou dilatation, à l'abaissement. Elle dure autant de temps qu'un pendule de deux pieds & demi de long en employe à faire un tour & un retour.* Diesem heute vergessenen Pariser Gelehrten widmete Johann Gottfried Walther in seinem *Musicalischen Lexicon* (1732) immerhin einen Artikel (S. 268).

¹³ *A musical Dictionary*, London 1740, S. 137f: *The ordinary common Measure is [...] nearly the space between the beats of the pulse and the heart; the systole or contraction answering to the elevation of the Hand, and it's diastole or dilation to the letting it fall. The measure usually takes up the space that a pendulum of two and a half long employs in making a swing or vibration.*

„Ich setze ein Pendel [...] voraus, dessen Schläge [...] den ungefähren Zeitraum zwischen dem Schlag eines Pulses und Herzens [ausmachen]; die Systole oder Kontraktion entspricht der Hebung oder dem Aufschlag der Hand, und seine Diastole dem Abschlagn etc. So ähnlich muss das Pendel verstanden werden, dessen Hin- und Rückschlag im selben Zeitraum erfolgt.“¹⁴

Auch in dieser Definition fällt auf, dass der Begriff „Schlag“ sowohl im Singular als auch im Plural zur Anwendung kommt: Die Einzelschwingungen des Sekundenpendels werden als „Schläge“ (*Pulses*) bezeichnet, aber das zwischen ihnen liegende Zeitintervall (von der Dauer einer Sekundenpendel-Vollschwingung) wird mit dem Zeitraum des „Schlag“ (*beat*) genannten Pulses identisch gesetzt. Offenbar meint auch Tans'ur mit „Schlag“ im Singular einen Doppelschlag und mit den „Schlägen“ im Plural Einzelschläge.

Was die Differenzierung im Schlag-Begriff betrifft, geht genau dasselbe auch aus der bereits zitierten Rezension von 1794 hervor. Zum einen wird dort der „Schlag“ (im Singular) mit der „Schwingung“ des Pendels gleichgesetzt: „*Statt* Schlag wird man in beiden Schriften Schwingung genannt finden“; zum andern wird der Schlag-Begriff, im Plural verwendet, von der im Singular stehenden „Schwingung“ unterschieden und als Einzelschlag verstanden: „eine Schwingung [besteht] aus zwey Schlägen“. Ähnlich wie bei Tans'ur wird auch hier deutlich: „Schlag“ (des Pendels) im Singular bedeutet dasselbe wie Vollschwingung; mit den „Schlägen“ im Plural jedoch sind die Einzelschwingungen des Pendels gemeint.

Diese Unterscheidung wirft ein klärendes Licht auf die bekannte Pulsschlag-Theorie von Johann Joachim Quantz. Im Kontext all dieser Beobachtungen zum Gebrauch des Schlagbegriffes scheint es nicht abwegig zu vermuten, dass Quantz mit dem als Zeitmesser fungierenden „Pulsschlag“ ebenfalls einen Doppelschlag gemeint haben könnte.

Diese Vermutung lässt sich in seiner Flötenschule tatsächlich erhärten: im Zusammenhang mit der Messung der Dauer eines „langsamen“ Viervierteltaktes (als ganzen und in seinen Teilen).

„[Man] theile [...] den gemeinen geraden, oder Vierviertheiltact, nach Anleitung des Pulsschlages, mit dem Fuße in Achttheile ein. Bey dem ersten Schlage stoße man die weiße Note ohne Strich [...] mit der Zunge an, und unterhalte den Ton so lange, bis man in Gedanken, nach dem Schlage des Fußes, 1.2.3.4.5.6.7.8. gezählet hat: so wird dieser Tact seine gehörige Zeit bekommen.“¹⁵

Was es praktisch genau bedeutet, den gewöhnlichen geraden Takt „nach Anleitung des Pulsschlages“ und „nach dem Schlage des Fußes“ einzuteilen (um den verschiedenen Noten die ihnen zukommende Dauer zuzumessen), wird erst eindeutig erkennbar, wenn wir etwas weiter unten lesen:

„Bey den Viertheilen [...] kommen zweene Schläge auf jede Note. Bey den Achttheilen [...] kömmt auf jede Note ein Schlag. Bey den Sechzehnteilen [...] kommen zwo Noten auf einen Schlag: und wenn man das Aufheben des Fußes sowohl als das Niederschlagen desselben zählet; so theilet solches die Sechzehnteile völlig ein.“

Aus der Bemerkung, mit dem „Aufheben“ und „Niederschlagen“ des Fußes teile man die Sechzehntel ein, geht hervor, dass mit „Schlag“ (und konsequenterweise auch mit „Pulsschlag“) in Analogie zum Tactus-Schlag ein Doppelschlag gemeint ist.

Beachtenswert ist außerdem die Bemerkung „*wenn man* das Aufheben des Fußes sowohl als das Niederschlagen desselben zählet“. Ihr lässt sich entnehmen, dass das Zählen *beider* Takteile für Quantz die Ausnahme darstellt und demzufolge der Normalfall für ihn dann gegeben ist, wenn bloß „das Niederschlagen“ des Fußes, somit aber der Doppelschlag als metrische „Zwei-Einheit“ gezählt wird.

Wenn die Regulierung der Noten- und Pausendauern unter Zuhilfenahme des taktschlagenden Fußes „nach Anleitung des Pulsschlages“ erfolgen soll¹⁶, dann bedeutet das nichts anderes, als dass der zweiteilige Taktschlag des Fußes dem Pulsschlag korrespondieren und daher letzterer ebenfalls zweiteilig, nämlich im Sinn eines aus *zwei* Herzstößen bestehenden „Pulses“ aufgefasst werden soll.

¹⁴ *A New Musical Grammar*, London 1746, S. 43 (zit. nach R. Harding, *Origins*, S. 17): „I then suppose the *Pendulum* [...], which *Pulses* are said to be [...] nearly the Space between the *beat* of the *Pulse* and *Heart*; the Systole or Contraction answering to the Elevation or lifting *up* of the Hand, and its Diastole or Dilatation, to the letting it *down*, etc. The like being understood of the *Pendulum* both *Course*, and *Recourse*, in such a certain Space of Time.“

¹⁵ *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, V § 17.

¹⁶ Ebd., V § 17.

Damit liegt Quantzens Pulsschlag-Methode ganz in der Traditionslinie von Mersenne, Furetière, Grassineau und Tans'ur.

Fassen wir unsere Begriffsuntersuchung kurz zusammen:

1) Nach dem Verständnis der klassischen Zeitmessung wird eine zeitliche Dauer oder das Maß einer Bewegung nicht durch den einfachen Schlag definiert, sondern durch den Doppelschlag. 2) Die „Zwei-Einheit“ des musikalischen Zeitmaßes wird generell „Takt“ (im weiteren Sinn) oder „Schlag“ genannt. 3) Das so verstandene zweiteilige Zeitmaß kann sich sowohl auf den „ganzen Takt“ (d.h. auf den Takt im engeren Sinn) als auch auf dessen Teile und Glieder beziehen. 4) Folgerichtig wird das so verstandene Zeitmaß durch den Vollschatz oder die Vollschiwingung des Chronometerpendels angezeigt.

Zur Deutung der ersten Anweisungen zum Gebrauch des Maelzelschen Metronoms

Die anfangs bereits erwähnten *Directions* oder Anweisungen zum Gebrauch des Malzelschen Metronoms erschienen am 13. Februar 1817 in der Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung in einer ziemlich wortgetreuen Übersetzung von Franz Sales Kandler.¹⁷

Losgelöst vom soeben aufgerollten Zusammenhang betrachtet, würde der anfangs zitierte Satz im 2. Abschnitt der *Directions* der Doppelschlagsthese in der Tat jegliches Fundament entziehen: „wenn das Gewicht (des Metronompendels) auf 50 steht, füllen 50 Schläge oder Ticks den Zeitraum einer Minute“. Doch wenn man diese Anweisungen ab Absatz 4 weiterverfolgt, stößt man auf ein Problem, das sich überzeugend nur mithilfe der dargelegten Unterscheidung im Takt- und Schlagbegriff lösen lässt.

„4) Da der Tonsetzer am besten weiss, in welchem Zeitmasse sein Stück gespielt werden soll, so kann er dasselbe durch Halbe-, Viertel- und Achtel-Noten u.s.w. bezeichnen. Überhaupt ist es am schicklichsten, das Zeitmass [*time*] im Adagio durch Achtel-, im Andante durch Viertel-, im Allegro durch Halbe- und im Presto durch Ganze-Noten [*whole bars*] zu bezeichnen. Überhaupt ist es (so oft es der Fall zulässt) wünschenswerth, den Pendel (durch das daran befindliche Gewicht) so zu richten, dass das Schlagwerk alle Theile des Tactes angebe [*made to strike integral parts of a bar*], so wie der Meister selbst den Tact schlagen, und das Zeitmass angeben würde, d.i. im 4/4, 3/4, 2/4 Tact würde das Schlagwerk wenn es immer möglich ist 1/4, ein Viertel, im 6/8 und 3/8 Tacte 1/8 schlagen.

5) Nimmt man dieses vorausgesetzt den Fall an, ein Tonsetzer wünsche sein Stück im 4/4 Tacte ausgeführt, welches zu Folge des gegenwärtigen Systems ein Allegro genannt würde, so versuche man das Gewicht neben der Zahl 80 zu bringen, und sind 2 oder 3 Tacte nach dieser Bewegung gespielt, so untersuche man weiter, in welchem Grade der verlangten Geschwindigkeit bey dieser Zahl jeder Schlag für eine Halbe- oder Viertel-Note falle [*each beat falls ... for one minim or two crotchets*]. Folgen die Schläge zu langsam, so schiebt man das Gewicht tiefer, bis nach zwey oder drey Versuchen ein Platz (setzen wir bei 84) für das Gewicht gefunden wird, auf welchem der Pendel die halbe Note genau in dem Grade der Geschwindigkeit schlägt, welche bey der Ausführung für die gehörige Bewegung geachtet wird; doch ist dieses so zu verstehen, dass in diesem, wie in jedem anderen Falle, jeder *einzelne* Schlag als ein Theil des beabsichtigten Zeitmasses anzusehen, und als solcher zu zählen sey [...].“

Fokussiert man den gedanklichen Zusammenhang auf das Beispiel „Tempobestimmung eines Allegro im 4/4-Takt“, dann lässt sich der Text auf folgende drei Kernaussagen zusammenziehen:

- 1) „[Es] ist [...] am schicklichsten, das Zeitmass [...] im Allegro durch Halbe-[Noten] zu bezeichnen.“
- 2) „[Es ist] wünschenswerth, den Pendel [...] so zu richten, dass das Schlagwerk alle Theile des Tactes angebe, [...] d.i. im 4/4 [...] Tact würde das Schlagwerk wenn es immer möglich ist 1/4, ein Viertel [...] schlagen.“
- 3) „Nimmt man dieses vorausgesetzt den Fall an, ein Tonsetzer wünsche sein Stück im 4/4 Tacte ausgeführt, welches zu Folge des gegenwärtigen Systems ein Allegro genannt würde, [...] versuche man das Gewicht neben der Zahl 80 zu bringen, und [...] untersuche [...], in welchem Grade der verlangten Geschwindigkeit bey dieser Zahl jeder Schlag für eine Halbe- oder Viertel-Note falle.“

¹⁷ Kandler publizierte diese Übersetzung (ohne Angabe der englischen Quelle) als dritten Teil im Rahmen seiner in vier Abschnitten erschienenen „Rückblicke auf die Chronometer und Herrn Malzels neueste Chronometerfabrik in London“ in: AMZ Wien, Januar 1817, Nr. 7, Sp. 50f. Die in der AMZ Leipzig 19 (1817), Sp. 417-422 publizierte Übersetzung der „Directions“ ist ungenauer und bleibt aus diesem Grund hier unberücksichtigt.

Gemäß 1) ist die metronomische Tempo-Bezeichnung eines Allegro durch *Halbe*-Noten „am schicklichsten“; in 2) wird gefordert, das Schlagwerk des Pendels solle die Taktteile schlagen, d.h. bei einem 4/4-Takt die *Viertelschläge* anzeigen. „Dieses vorausgesetzt“, d.h. aufgrund der in 1) und 2) festgelegten Voraussetzungen für die Tempobestimmung eines Allegro im 4/4-Takt, wird gemäß 3) das Metronompendel so gestellt, dass „jeder Schlag für eine *Halbe* [...] Note“ fällt.

Diese Aussage in 3) steht zwar im Einklang mit 1), aber im Widerspruch zur Anweisung in 2), wo ausdrücklich betont wird, dass in einem 4/4-Takt „das Schlagwerk wenn es immer möglich ist *1/4, ein Viertel* [...] schlagen“ solle – und nicht eine Halbe, wie in 1) und 3) gefordert wird.

Der Widerspruch zwischen 3) und 2) löst sich, wenn man bei der Deutung dieses Textes die Unterscheidungen in den Begriffen „Takt“ und „Schlag“ zur Anwendung bringt, die zu treffen uns die analytische Quellen-Lektüre an zahlreichen Stellen genötigt hat. Widerspruchsfrei lesbar ist der Text mithilfe dieser Unterscheidung, wenn in 2) mit dem „Schlagen“ des Schlagwerks *Einzelschläge*, in 3) jedoch mit „Schlag“ ein *Doppelschlag* gemeint ist.

Entscheidend ist außerdem der Begriff „Zeitmaß“ in 1): „[Es] ist [...] am schicklichsten, das *Zeitmass* [...] im Allegro durch Halbe-[Noten] zu bezeichnen.“ Den Darlegungen in §§ 61-71 zufolge kann das mit „Zeitmass“ Gemeinte als „Takt“ bezeichnet werden, womit definitionsgemäß eine zweiteilige Bewegung gemeint ist; von daher ist die Festlegung des „Takt“ genannten Zeitmaßes mittels eines Pendel-Doppelschlages naheliegend; diesem Satz zufolge ist „das Zeitmass bezeichnen“ der Zweck der Metronomangabe.

Schlussfolgerung: Nur unter der Voraussetzung, dass in 1) mit „Zeitmass“ eine zweiteilige Taktbewegung gemeint ist, die vom Doppelschlag des Metronompendels dargestellt wird, steht die Forderung in 1), „das Zeitmass [...] im Allegro durch Halbe-[Noten] zu bezeichnen“, nicht in Widerspruch zur Aussage in 2), das „Schlagwerk“ solle bei einem 4/4-Takt Viertel schlagen; und nur wenn in Satz 3), beim Allegro-Beispiel im 4/4-Takt falle „jeder Schlag für eine Halbe“, mit „Schlag“ wie in 1) ein das „Zeitmass“ anzeigender Doppelschlag gemeint ist, lässt sich das mit der in 2) erhobenen Forderung vereinbaren, beim 4/4-Takt sollen die Einzelschläge des Pendels die Viertel schlagen.

Ist nun aber die Schlussbemerkung in den *Directions* nicht doch ein letzter, entscheidender Einwand gegen dieses Resultat unserer bisherigen Textanalyse?

„[...] it being well understood, that in this, as in every other case, *each SINGLE beat or tick forms a part of the intended time, and it is to be counted as such; but not the two beats produced by the motion from one side to the other.*“

Kandlers Übersetzung dieses Hinweises lautet:

„[...] doch ist dieses so zu verstehen, dass in diesem, wie in jedem anderen Falle, jeder *einzelne* Schlag als ein Theil des beabsichtigten Zeitmasses anzusehen, und als solcher zu zählen sey; also nicht die beyden (durch die Bewegung von einer zur andern Seite) hervorgebrachten Schläge.“

Die Aussage scheint eindeutig und klar zu sein: jeder *einzelne* als „Tick“ hörbare Schlag – und nicht der Doppelschlag des Metronoms – zeigt das Tempo an.

Doch folgendes Detail darf nicht übersehen werden: dass „jeder einzelne Schlag als ein *Theil* des beabsichtigten *Zeitmasses* anzusehen“ ist („*each SINGLE beat or tick forms a part of the intended time*“). Alles liegt am Verständnis des Ausdrucks *time* in der englischen Vorlage. Völlig korrekt wird er von Kandler mit „Zeitmass“ wiedergegeben.

Ein vernichtender Schlag gegen die Doppelschlagsthese wäre die Aussage in der Schlussbemerkung der „*Directions*“ nur dann, wenn mit *time* soviel wie „ganzer Takt“ gemeint wäre. Denn unter dieser Voraussetzung könnte man aus dem Satz herauslesen: „jeder einzelne Schlag (oder jedes einzelne „Tick“ des Metronoms) ist als ein Taktteil anzusehen, der im Vierviertel- und Dreivierteltakt der Viertelschlag bzw. im Drei- und Sechachteltakt der Achtelschlag ist.“ Daraus würde sich ergeben, dass die für diese Taktarten hauptsächlich gebräuchlichen, aus der Zuordnung von Tempograd und Taktteil-Note bestehenden Metronomangaben tatsächlich auf den Einzelschlag des Pendels zu beziehen und daher so zu verstehen sind, wie sie heute fast ausschließlich verstanden werden. Doch mit *time* kann nur „Zeitmass“ gemeint sein, und damit „Takt“ im Sinn von „Schlaggeschwindigkeit“. Wäre „ganzer Takt“ gemeint, so würde hier auch das entsprechende englische Wort dafür stehen: *bar*. Ist an dieser Stelle vom „Theil“ des „Zeitmasses“ die Rede, dann liegt der Kern der Aussage im Hinweis darauf, dass der Pendel-*Einzelschlag* (und nicht der Doppelschlag) ein Teil des Zeitmaßes (als einer definitionsgemäß zweiteiligen Taktbewegung) ist, das in der Metronomangabe angezeigt wird. Aber versteht es sich denn nicht von selbst, dass der eine Teil der Doppelbewegung des Zeitmaßes als solcher nicht mit einem Pendel-Doppelschlag sondern mit einem einfachen Schlag zu messen ist? Nun

ist uns tatsächlich ein Fall begegnet (und weitere könnten angeführt werden), wo die Messung eines „Teils“ des (zweiteiligen, „Takt“ genannten) „Zeitmaßes“ mittels Doppelschlag erfolgte: bei de la Chapelle. Es handelte sich um den Ausnahmefall, dass das für ein bestimmtes Musikstück passende Zeitmaß langsamer ist, als das Pendel schwingen kann. Dieser Ausnahmefall soll bei der Anwendung des Mälzelschen Metronoms generell ausgeschlossen sein. Somit kann auch diese Schlussbemerkung in den „Directions“ nicht als Einwand gegen die Doppelschlagthese geltend gemacht werden.

Ergebnis: Den ersten und bedeutsamsten, weil von Mälzel zumindest autorisierten „Anweisungen zum Gebrauch des Metronom“ sind nur dann *widerspruchsfrei* lesbar, wenn die Metronomangabe als Festsetzung des mit dem Pendel-*Vollschlag* dargestellten Zeitmaßes verstanden wird.

Noch ein Text aus der gleichen Zeit (1817) sei angeführt. Eine Anweisung vom Beethoven-Freund Zmeskall, die sich auf den Gebrauch des einfachen, geräuschlosen Fadenpendels bezieht. Im zweiten Teil seines in der Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung 1817 erschienenen Beitrages „Tactmesser, zum practischen Gebrauch geeignet“¹⁸ gibt Nicolaus von Zmeskall folgenden beachtenswerten Hinweis

„für den Tonsetzer: Dieser wählt aus seinem zu bezeichnenden Tonstücke irgend eine Gattung Note, deren Dauer sich mit der Schwingung der Kugel (einzelnem Schläge derselben von einer Seite zur andern, einem Pendelschläge) am bequemsten angeben lässt.“

Was meint Zmeskall mit „Schwingung der Kugel“? Der Klammerzusatz ist unklar: Legt man den Aussageakzent auf „*einzelnem Schläge*“ und „*einem Pendelschläge*“, dann ist man geneigt, aus dem in diesem Satz verwendeten Schwingungsbegriff die Bedeutung „Einzelschwingung“, „Einzelschlag“ herauszulesen. Akzentuiert man bei dieser Formulierung „der Kugel einzelnem Schlag *von einer Seite zur andern*“, dann weist das eher in Richtung Vollschwingung. Klärend scheint ein Vergleich der Formulierung „von einer Seite zur andern“ mit der völlig identischen Ausdrucksweise in der eben zitierten Schlussbemerkung der „Directions“ in Kandlers Übersetzung:

„[...] die beyden (durch die Bewegung von einer zur andern Seite) hervorgebrachten Schläge“.

Es besteht kein Zweifel, dass mit „Schlag von einer Seite zur andern“ dasselbe gemeint ist wie „Bewegung von einer zur andern Seite“. Kandler nun meint mit seiner Formulierung eindeutig eine *zwei* „Schläge“ oder „Ticks“ hervorbringende Vollschwingung des Metronompendels. Es spricht alles dafür, die gleich lautende Formulierung Zmeskalls im selben Sinn aufzufassen. Demnach wollte auch er zum Ausdruck bringen, dass die Dauer der das Zeitmaß angegebenden Note durch die *Vollschwingung* des Fadenpendels angezeigt wird.

Ein letztes ungelöstes Problem steht noch vor uns. Es mag zwar richtig sein, dass sich der Widerspruch in Ansatz 4 der *Directions* nur auflösen lässt, wenn man die Metronomangabe auf den Pendel-Doppelschlag bezieht; aber dieser Lösung steht die klare Minuten-Angabe im Weg: Die Metronomziffer besagt eindeutig „so und so viele Schläge *in der Minute*“; wären Doppelschläge gemeint, dann müsste mit „Minute“ eine „Doppelminute“ gemeint sein. Das aber gibt es nicht.

Doch, es gibt sie! Wir sind ihr in einem der vielen Zitate bereits begegnet: bei Furetière. Lesen wir seine Definition der Dauer eines normal-schnellen Taktes noch einmal exakt:

„Der Takt umfasst gewöhnlich **eine** Sekunde, was ungefähr der Dauer eines Schläges des Pulses und Herzens entspricht: dergestalt dass die Systole oder Kontraktion des Herzens der Hebung der Hand entspricht; und seine Diastole oder Weitung der Senkung. Er dauert so lange, wie ein Pendel von zweieinhalb Fuß Länge braucht, um eine **Hin- und Herschwingung** zu vollziehen.“¹⁹

Ist der Widerspruch sichtbar? Es wird einerseits festgehalten: Ein gewöhnlich (schneller) Takt(schlag) dauere „eine“ Sekunde; andererseits aber wird gesagt, er dauere so lange wie die Vollschwingung eines Sekundenpendels; doch eine solche Vollschwingung dauert bekanntlich zwei Sekunden. Was gilt jetzt?

¹⁸ AMZ Wien 1817, Nr. 36, Sp. 305-308.

¹⁹ Art. *Mesure seines Dictionnaire Universel*, Bd. II, Den Haag/Rotterdam 1701: *La mesure contient ordinairement une seconde d'heure, qui est environ le temps du battement du poux [!] & du coeur: desorte que la systole ou contraction du coeur repond à l'élevation de la main; & sa diastole, ou dilatation, à l'abaissement. Elle dure autant de temps qu'un pendule de deux pieds & demi de long en employe à faire un tour & un retour.* Diesem heute vergessenen Pariser Gelehrten widmete Johann Gottfried Walther in seinem *Musicalischen Lexicon* (1732) immerhin einen Artikel (S. 268).

Auf das genau gleiche Problem stößt man nicht nur mehrfach im Werk des Mathematikers Mersenne, sondern auch beim Kircher-Schüler Johann Stephan Kestler, ebenfalls einem Naturwissenschaftler des 17. Jahrhunderts. Aber auch aus dem 18. Jahrhundert lassen sich einige Autoren anführen, die für die **zwei** Minuten dauernde *Vollschwingung* eines Sekundenpendels die Dauer „**einer** Minute“ angeben. Erwähnt sei wenigstens Johann Samuel Halle, der in seiner „Kunst des Uhrmachers“ festhält:
 „[...] zween solcher Streiche, oder **das hin und hergehen** [des Perpendikels] machet **eine Schwingung** aus. Nach der Erfahrung [sic] gibt man ihm [sc. dem Perpendikel] 3 Fus [sic], 9 Decimalzoll, 2 Decimallinien [...] englisches Maas zu seiner Länge, um in einer Stunde 3600 Schwingungen, oder **in einer Sekunde eine einzige** zu machen.“

Wie kann man sich diese Widersprüchlichkeit erklären? Ich schlage vor, diese Paradoxie auf eine begriffliche Unschärfe zurückzuführen und mit Hilfe einer Begriffsdifferenzierung zu erklären: Die Unschärfe besteht vermutlich darin, dass man damals mit der Angabe „eine Sekunde“ zwei unterschiedliche, aber miteinander untrennbar verbundene Aspekte in der Zeitmessung meinen konnte, ohne diese begrifflich auseinander zu halten: Als „eine Sekunde“ konnte auf der einen Seite die vom Sekundenpendel-Vollschlag *definierte* Dauer *einer* Sekunde (im gewöhnlichen astronomischen Sinn) im Blick sein; auf der anderen Seite konnte damit auch das diese Dauer *definierende* Zeitmaß einer Sekunde gemeint sein, das als solches aber *zwei* Sekunden dauert, da es mit der Vollschwingung des Sekundenpendels identisch ist. Undifferenziert als „eine Sekunde“ bezeichneten demnach verschiedene Autoren (vom 17. bis ins 19. Jahrhundert) nicht nur die durch die Vollschwingung des Sekundenpendels *gemessene Zeit* einer Sekunde, sondern auch das mit der Dauer dieser Vollschwingung identische, *zwei* Sekunden dauernde *Zeitmaß* einer Sekunde.

Ganz von der musikpraktischen Seite her stellt uns eine Randnotiz in Pierre Baillots Violinschule²⁰ – wenigstens indirekt – vor das gleiche Phänomen. Folgende Dreiklangsbrechung soll vom Geigenspieler im *Tempo giusto*, d.h. in einem nicht extremen, sondern mittleren Zeitmaß, „im großen Detaché“ (in kurz abgesetzten Bogenstrichen) ausgeführt werden:



Entscheidend für uns ist der exakte Sinn des ersten Satzes der folgenden Anmerkung, auf welche die eingeklammerte Zahl (1) rechts neben der Metronomangabe hinweist:

(1) On peut articuler ce grand détaché mat jusqu'au numéro 152 = deux doubles croches du métronome de Maelzel, et même jusqu'au 160 = deux doubles croches si le passage est de courte durée. — Ce mouvement dépassé on profite de l'élasticité de la baguette pour faire le détaché léger indiqué au numéro 4 des coups d'archet.

In möglichst wörtlicher Übersetzung lautet dieser erste Satz der Anmerkung: „Man kann dieses große Détaché artikulieren bis zur [Geschwindigkeit bei] Nummer 152 = zwei Sechzehntelnoten des Metronoms von Maelzel, und sogar bis 160 = zwei Sechzehntelnoten, wenn die Passage von kurzer Dauer ist.“ „Nummer 152 (der Metronomskala) = zwei Sechzehntel“ bedeutet: auf *zwei* Sechzehntel kommt eine einfache Schwingung, ein einfacher Schlag oder ein „Tick“ des Metronompendels.

Aber angegeben ist oben klar und eindeutig: „152 = /Viertelnote/“, was bedeutet: auf einen Viertel oder auf *vier* Sechzehntel kommt ein „Schlag“ des Metronompendels.

In Abwandlung taucht hier die gleiche Paradoxie auf, der wir bereits bei den verschiedenen Taktdefinitionen mittels Sekundenpendel begegnet sind: jene Widersprüchlichkeit oder Paradoxie, die sich auch hier nur lösen lässt, wenn man 1) bei der Chronometer- oder Metronomangabe die Anzeige des Zeitmaßes nicht auf die Einzelschwingung des Metronompendels sondern auf dessen Vollschwingung bezogen sieht und 2) diese Einheit des Pendel-Doppelschlages dem zwei Sekunden dauernden „Sekunden-Zeitmaß“ bzw. der aus 60 „Sekunden-Zeitmaßen“ bestehenden, in folgedessen zwei Minuten dauernde „Minute“ zuordnet.

Was wir auf dem Weg einer minutiösen Begriffsanalyse herausarbeiteten, haben wir in dieser Randnotiz als handfesten Beleg vor uns: als Beleg dafür, dass chronometrische Angaben musikalischer

²⁰ *L'Art du Violon. Nouvelle Méthode* (zit. nach der 1834 im Verlag Schott in Mainz erschienenen deutsch-französischen Ausgabe), S. 94.

Zeitmaße bis weit ins 19. Jahrhundert im Normalfall auf den Pendel-Vollschlag zu beziehen und daher (von heute aus gesehen) halb so schnell zu verstehen sind.

Internationales Tempo-Giusto Symposium 2009

Uwe Kliemt (Deutschland)

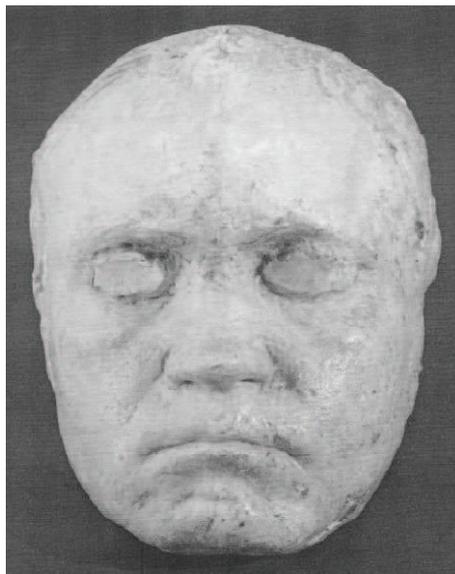
„Tempo giusto – Annäherung an Beethoven“ Die Tempofrage jenseits von MM

(Zusammenfassung)

Beethoven war anders!

Als ich einem Kollegen den Beginn der Waldsteinsonate vorspielte, sagte er: „Nein, nein, das muss ganz anders klingen, Beethoven geht immer gleich auf das Ziel los.....“. Eine mir bekannte Gruppe freier Tänzer nannte dieses Sonate „Wildschweinsonate“ und Jürgen Uhde behauptet gar, sie beginne wie „energierendes Büffelgetrappel“, gefolgt von einem jähen Aufschrei im 4.Takt. In Frankreich wurde sie schon zu Beethovens Lebzeiten „Aurora“, Göttin der Morgenröte, genannt. Energierendes Büffelgetrappel oder Morgenröte! Ein Sonnenaufgang dauert auch heute so lange wie vor 200 Jahren, wahrscheinlich zum Ärger der Verfechter einer beschleunigten Gesellschaft. Folgt man diesem Eindruck, den diese Sonate ursprünglich machte, so kann man die pochenden Achtel der ersten Takte als leicht erregten Lebenspuls auffassen, gespielt in pulsierenden Notenwerten (schwer-leicht akzentuiert).

Der von Jürgen Uhde so genannte „Aufschrei“ war damals als musikalische Figur für die Nachtigall bekannt. Franz Schubert lässt sie in der Vertonung des Ganymed sechzehn mal erklingen. Aus einem technischen Bravourstück wird eine musikalische, empfindungsreiche Naturschilderung, was Beethovens religiös gestimmtem Verhältnis zur Natur durchaus nahe kommt. Aus Christian Sturms „Betrachtungen über die Werke Gottes“ schrieb Beethoven zahlreiche Stellen heraus: „.....Man kann die Natur mit Recht eine Schule für das Herz nennen Hier werde ich Weisheit lernen. Hier werde ich Gott kennen lernen und in seiner Erkenntnis einen Vorgeschmack des Himmels finden.“ (Reclam, Beethoven – Briefe und Tagebücher) „Die Wut der Verzweiflung und die kleinlauten Einsamkeit“ stecke in seinen Sonaten, die wahnsinnig rasende Leidenschaft und das paranoide Kreisen der Figuren“ (Joachim Kaiser). - „Wenn ich zwei Wochen Beethoven dirigiere, dann tut mir alles weh, die Schultern, die Arme – das ist Beethoven, er treibt einen immer voran.“ meint David Zinman in einem Interview. Die rabiateste Äußerung stammt von Joachim Kaiser, der zum ersten Satz der Pathétique, op.13 sagt: „Die Flucht in ein scharfes, in ein gleichsam geduckt dahinsausendes, von Riesenaffekten freies Tempo ist die einzige Form, dem Satz gerecht zu werden.“



Man kennt diese Bilder, die Faust zusammengerafft, wütende und stürmische Gebärde. Wir werden eines anderen Beethoven gewahr, wenn wir uns in die Lebendmaske vertiefen, die Franz Klein dem 42jährigen abnahm (linkes Bild).

Goethes Worte, die er nach einer Begegnung mit ihm niederschrieb, „Zusammengeraffter, energischer und inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen“ unterstreichen diesen Eindruck. Äußerungen einer Zeitgenossen sprechen ebenfalls eine andere Sprache: „Seine Haltung beim Spiel war musterhaft ruhig, edel und schön, ohne die geringste Grimasse.... außergewöhnliche Bewegungen machte er durchaus nicht, er spielte ruhig und sehr gebunden...es war die deutlichste faßlichste Declamation, wenn er spielte...könnte ich dir sagen wie schön und fromm dieser Mann aussah, als er uns seine himmlischen Variationen auf dem Pianoforte vorspielte.“ (Reclam...)

Beethoven hatte eine Vorstellung von der Wirkung seiner Musik, die in unserer pseudoaufgeklärten Zeit wenig Gehör findet: Als er 1812 Kotzebues Festspiel „Die Ruinen von Athen“ vertont, schreibt er auf eine Partiturseite:

„Wohltätig ist der Musen geistig Spiel, der sterblichen Veredlung, ist – ja ihr Ziel“

„Ich habe wieder etwas gedichtet, andre nennen es komponieren....“

Beethoven als Tondichter

Vor diesem Hintergrund ist verständlich, wenn Anton Schindler vor der im 19. Jahrhundert aufkommenden Beschleunigung der Interpretationen klassischer Werke warnte:

„Es muss eine andere Zeit kommen, welche die Instrumentalmusik jeder Gattung wieder von der geistigen Seite aufzufassen bestrebt ist, dann erst wird dem Verständnis der Beethoven'schen Intentionen der Weg gebahnt werden können..... ohne vorheriges Studium der (deutschen) Prosodie, ohne die genaue Kenntnis aller Versmaße, als derjenigen Dichtungsformen, die aller Instrumentalmusik zugrunde liegen ist beim Schüler nichts zu erreichen.“

Beethoven nannte sich selber „Tondichter“. „Ich habe wieder etwas gedichtet, andre nennen es komponieren“ äußerte er zu seinem Schüler Erzherzog Rudolf. Beethoven hatte das Lehrbuch der Rhetorik von Quintilian auf dem Schreibtisch. Griechische Kultur und Verslehre waren ihm vertraut. Anton Schindler berichtet weiter: „Er hätte gerne eine eigene Klavierschule verfasst, es wäre aber etwas

ganz Abweichendes dabei herausgekommen.“ Es gibt jedoch ein Zeugnis, das Beethovens pädagogische

Intentionen offenlegt, wie in den Bemerkungen und Anweisungen zum Üben der Etüden von J.B.Cramer. Hier als Beispiel die 4. Etüde in c-moll:



„Hier sind durchgehend Längen und Kürzen zu beachten, d.h. Die 1te Note lang, die 2te kurz, die 3te wieder lang, die 4te wieder kurz, wie im Scandieren des trochäischen Versmaßes. Anfangs verlängert man absichtlich die 1te und 3te Note, damit sich Länge und Kürze recht merkbar unterscheidet. Erst später beschleunigt man die Bewegung, wobei dann die scharfen Ecken leicht wegfallen; der nach und nach gebildete Sinn des Schülers wird schon mitwirken und Bindung erzielt werden. Die Hände etwas breit hinlegen. Beethoven.“

Befolgt man diese Anweisungen, so kann man diese Etüden unmöglich auf Geschwindigkeit trainieren. Beethoven geht es um sprechende Spielweise, um rhetorischen Ausdruck.

Von der Wahrnehmbarkeit Rhythmen

Spielen wir einen Daktylus lang-kurz-kurz extrem langsam, so verschwindet er für das unmittelbare Erleben. Das gleiche passiert auf der anderen Seite der Temposkala. Ab einer bestimmten Geschwindigkeit schnürt der Rhythmus zu einer undeutlichen Figur zusammen. Rhythmus bedarf eines bestimmten Tempos, um fühlbar zu sein. Für Wilhelm Furtwängler war dies ein wichtiges Kriterium. Als er nach dem Tempo der Eroica gefragt wurde, wies er auf eine Stelle im späteren Verlauf der Exposition hin, wenn der Rhythmus dam-da-da dam-da-da auftaucht. „Dies muss prägnant hörbar sein, und danach richtet sich das Tempo des Anfanges und des ganzen Satzes.“



Wie durch Temporeduktion rhythmisches Spiel wahrnehmbar wird, kann der 3. Satz der Sonate op. 79 in G-Dur veranschaulichen. Auch hier ein Daktylus, diesmal mit leicht schwingender Gebärde. Bei der Wiederholung des Themas kommt in der Unterstimme eine Triolenfigur als Begleitung hinzu. Diese Triole muss als Dreierfigur wahrnehmbar sein um zusammen mit dem Thema eine Polyrythmik zu bilden, die für Pianisten eine reizvolle Herausforderung darstellt. Langsamer bedeutet anspruchsvoller!

Dass hinter der fünften Sinfonie der Pään steht (drei Kürzen und eine Länge ...-) ist den wenigsten Musikern geläufig.

„Die päänische Musik, sagt ein alter Ausleger Homers ward bis zu den Pythagoreern herab in Ehren gehalten und Reinigung genannt. Um die Frühlingszeit versammelten sie sich an einem Orte und hörten einem zu, der, mitten unter Ihnen sitzend, zur Lyra den Pään zu geruhigen Harmonien sang. Apollon, der als Lichtgott durch des Lichtes Strahlen die ganze Natur ausklärt, vereinigte in sich gedoppelte Reinigungskräfte, die ärztlichen zur Reinigung und Heilung der Körper, und die mantrischen zur Besänftigung der ungeordneten Regungen des Geistes...Darum nannten die Pythagoreer das Absingen des geordneten, ruhigen und beruhigenden Pään unter der Begleitung der Lyra Reinigung (Katharsis) Es war eine Lösung und Befreiung von Stoffen und Trieben, welche den Geist belasten.“ (Nach G.Huber, Rhythmen bei Beethoven)

Da wir mit Recht annehmen können, dass Beethoven sich der Bedeutung dieses rhythmischen Elementes bewusst war, besteht kein Zweifel, dass er auch in dieser Sinfonie der „Musen wohlthätiges Spiel“ zum Klingen brachte. Michael Gielen schreibt dagegen über das Hauptthema der 5. Sinfonie: „Dieses Motiv wird dem Zuhörer wie mit dem Hammer eingebläut und haspelt sich schließlich zu Tode“. Es liegt an der rasanten Geschwindigkeit, wenn der Pään seine wohltuende Wirkung verliert und Gielen auf diesen Eindruck kommen muss.

Beethoven als Tanzkomponist

Beethoven ein beliebter Unterhaltungskomponist? Als junger Mann machte er in den Neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts als begnadeter Klavierspieler und Improvisator von sich reden, ebenso als Komponist für die Tänze der alljährliche stattfindenden Maskenbälle. Die Zwölf Menuette WoO 7 und Zwölf Deutsche Tänze WoO 8 hatte Beethoven unentgeltlich "aus Liebe zur Kunstverwandtschaft" komponiert - schließlich handelte es sich bei der Redoute (einem Maskenball) um eine Benefizveranstaltung der Pensionsgesellschaft "zur besseren Gründung ihres Fonds für ihre bejahrten Mitglieder, Witwen und Waisen". Zwei Jahre später, am 26. November 1797 wurden die Tänze und Menuette zum gleichen Anlass ihrer großen Beliebtheit wegen wiederholt. Schon drei Wochen nach der Redoute 1795 waren sie im Klavierauszug erschienen, weil sie "bekanntermaßen mit Beyfall aufgenommen worden sind", wie die Verlagsanzeige betont. Beethoven blieb Zeit seines Lebens auch der leichten Muse treu. Anton Schindler berichtet von Beethovens Sommer-Aufenthalt 1819: "Auch willfahrte er im Sommer 1819 den wiederholten dringenden Bitten einer aus 7 Mitgliedern bestehenden Musikgesellschaft, die damals in einem Gasthofe in der Briel bei Mödling zum Tanz zu spielen pflegte, und schrieb einige Parthien Walzer für sie, die er selbst auch in die einzelnen Stimmen aussetzte." Diesen einfachen Musikanten setzte er ein lebenswürdiges musikalisches Denkmal im dritten Satz der sechsten Sinfonie. Spielt man diesen Satzes im Maß eines Deutschen Tanzes, so werden die von Beethoven karikierten „falschen Einsätze“ im zweiten Teil deutlich wahrnehmbar. Das Pendeln zwischen den Harmonien (Tonika-Subdominante) über der Dudelsackbegleitung zu Beginn wird fühlbar und im Trio hören wir einen volkstümlichen Kreistanz. Selbst in der 5. Sinfonie finden wir einen Deutschen, wenn den Kontrabässen für die Entfaltung der Melodie Zeit gelassen wird. Was für ein Gassenhauer mag im Scherzo der Siebten verborgen sein? Im dritten Satz der Eroica verwendet Beethoven ein altes Landsknechtslied, dessen Anfang überliefert ist.



„(Und) was ich des Tags mit der Leier verdien, das geht des Nachts (wieder) alles dahin....“.

Uwe Kliemt, „Tempogiusto – Annäherung an Beethoven“

Kein geringerer als Franz Liszt ist ein Zeuge davon, dass diese Scherzi ursprünglich langsamer gespielt wurden: Liszt dirigierte laut eigenem Bekunden (in: "Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886. Dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich. Hrsg. von Wilhelm Jerger, Gustav Bosse Verlag 1975", Klavierstunde am 10. Juli 1885) das Scherzo aus der 9. Symphonie im Dreier-Takt und nicht, wie es zu seiner Zeit schon üblich wurde im Einertakt: "Der Meister zeigte, wie Er im Scherzo dirigiere, den 3taktigen Rhythmus im 3/4 Takt und sonst nicht "wie Lachner, als wenn man Holz hacken müsste immer gerade aus."

Beethovens Menschenbild

Beethovens Lebenseinstellung war alles andere als destruktiv. Mag er gerungen haben mit seinem Schicksal, so waren seine lebensbejahenden Ansichten dennoch unerschütterlich.

„Was gibt es Höheres, als sich mehr als andere der Gottheit nähern und von dort aus das Licht der Gottheit unter das Menschengeschlecht zu verbreiten.“ (Reclam...)

Beethoven war überzeugt, dass sich die Bestimmung des Menschen nicht auf diesem Erdenplaneten erschöpft und dass in seiner Musik eine Begegnung mit einer höheren Welt zu finden sei.

„Ja von oben muss es kommen, was das Herz treffen soll, sonst sind es nur Notenkörper ohne Geist, nicht wahr? Was ist Körper ohne Geist? Dreck oder Erde, nicht wahr? Der Geist soll sich aus der Erde erheben, worin auf eine gewisse Zeit der Götterfunken gebannt ist, und ähnlich dem Acker, dem der Landmann köstlichen Samen anvertraut, soll er aufblühen und viele Früchte tragen, und also vervielfältigt hinauf zur Quelle emporstreben, woraus er geflossen ist. Denn nur durch beharrliches Wirken mit den verliehenen Kräften verehrt das Geschöpf den Schöpfer der unendlichen Natur.“ (Reclam...)

Wie schwer es fällt, den idealistischen Gehalt der klassischen Werke ernst zu nehmen, zeigen die Inszenierungen der letzten Jahrzehnte, die meist nichts anderes zu bieten haben als zu ironisieren und zu verfremden. Dass dies zum Teil auch von einer übertriebenen Tempopraxis herrührt hat Hans Neuenfels in der Neuinszenierung des Fidelio an der Hamburger Staatsoper (4. April 2004) vorgeführt. Neuenfels: „Dass Leonore am Ende verzweifelt, hören wir in Beethovens Musik, die alles andere als harmonisch erscheint. „Wer ein holdes Weib errungen, stimm' in unser'n Jubel ein“, ja, ja. Aber das redet sich der Chor ein, das singt jeder bis zum Exzess – das hört ja gar nicht auf. Damit ist die Frage beantwortet, ob Beethoven eine Leidenschaft auf Dauer für möglich hält. Für ihn gibt es das nicht, d.h., es gibt eine Leidenschaft, sie kann aber generell nicht institutionalisiert oder verlängert werden. – Einwurf:....Und doch wird die Oper das Hohelied der Gattenliebe bezeichnet.... – Neuenfels: Ich habe das nie verstanden. So hysterisch und empathisch, wie sich das Chor und Solisten verzweifelt einreden, das ist doch keine Freude, sondern eine Herbeizwangung, jedenfalls kein Harmoniezustand.“ Florestan als körperliches Wrack im Rollstuhl, Leonore auf der anderen Seite der Bühne - so endet die Oper mit einem Missklang, die besungene Gattenliebe zerstiebt in lauter illusionäre Seifenblasen – sinnbildlich von einer Schar Kindern in die Luft geblasen. Die von Neuenfels angesprochenen zwanghaften Wiederholungen wirken heutzutage tatsächlich übertrieben. Man muss dies einmal in reduziertem Tempo, mit entsprechender Akzentuierung probiert haben um zu merken, dass die Freude durch übertriebene Geschwindigkeit verschwunden ist. So hat Neuenfels lediglich die Konsequenz aus der heute üblichen Tempopraxis gezogen, und auf die Bühne gebracht, was sich dem Ohr darbietet. Beethoven hat dies vorausgesehen, als er von der Wahrheit der Empfindung sprach, die durch den aufkommenden Mechanismus im Spielen verloren zu gehen drohe. Im Jahre 1832 wurde der Inhalt des Fidelio allerdings noch anders erlebt, wenn man den Worten von Thomas Peacock folgen darf: „Das spielerische der jugendlichen Hoffnung, das Heroische einer hingebungsvollen Liebe, die Wut des Tyrannen, die Verzweiflung des Gefangenen, das Aufleuchten der Sonne der Freiheit im Dunkel des Kerkers werden musikalisch dargestellt – nicht nur mit Ehrlichkeit im Ausdruck (in einem allgemeinen Sinn, der auch auf andere Werke zutrifft), sondern auch mit einer Kraft und Realität, die aus der Musik eine verständliche Sprache gestaltet, der eine unendliche Macht eigen ist, Gedanken zum klingen zu bringen.“

Florestan (advancing, and indicating Leonora).

The image shows a musical score for Florestan's aria. It consists of two staves of music with German and English lyrics. The German lyrics are: "Wer ein solches Weib er-run-gen, stimm' in un-fern Ju-bel ein, un-fern Ju-bel ein, won him such a wife, won such a wife;". The English lyrics are: "Who has us proud-ly, Who has un-fern Ju-bel ein, un-fern Ju-bel ein, won him such a wife, won such a wife;". The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line with some ornamentation.

Uwe Kliemt, „Tempogiusto – Annäherung an Beethoven“

Aus diesen wenigen Beispielen geht hervor, dass eine Beschäftigung mit Beethovens Wesen zu einer neuen Interpretation seiner Werke führt. Jenseits aller kontroversen Diskussionen um die richtige Auslegung der überlieferten Metronomzahlen wird deutlich, dass die rasanten Tempi der Neuzeit dem Beethoven'schen Charakter nicht gerecht werden. „Innere Bewegung statt äußerer Geschwindigkeit“ heißt der Leitsatz oder um mit Beethoven zu sprechen: es geht um die Wahrheit der Empfindung.

Internationales Tempo-Giusto Symposium 2009

Li Portenlänger (Deutschland)

„Tanz zur Toccata d-Moll BWV 913“

(Lorenz Gadiant, Clavichord)

Ausgangssituation ist die stehende Figur. Voraussetzung für die Bewegung – den Tanz – ist die Zuordnung der vier musikalischen Einzelstücke in Symmetrie und Asymmetrie. Das Stehen vor einem hellen Fensterbogen verwandelt die Tanzfigur zur sich bewegenden Silhouette.

Im ersten Teil (Introduction) wird die Figur in ihrer Bewegung vorgestellt und eingeführt. Es gibt die Seitwärtsgewendetheit des Kopfes, die Weisung der Arme, die leichte Neigung der Zentralachse hin zu einer bergenden Pose, hin zum Pulsieren des Beins.

Die anschließende Fuge und ihr Motiv bedingt die aufrollende, sich entfaltende Welle vom Fuß zum Becken hin zum Kopf. In seitlicher Bewegung, in leichter Schreitstellung angesetzt, folgt der Tanzverlauf dem immer wieder einsetzenden Motiv der Fuge. Es gibt auch Abweichungen hier,

Stillstand, um dem Lauf der Musik im Betrachten der stillstehenden Figur zu folgen und die erneut einsetzende Bewegung der Figur dann wiederum als Motiv der musikalischen Bewegung zu erkennen.



Danach folgt das Adagio, das zentral und frontal durch die Figur bewegt wird. Hier ist die Symmetrie maßgebend. Das gebundene und sehnsuchtsvolle Motiv der Musik lässt die Arme mit dem Rumpf immer wieder neu sich formen. Die als Vasenform erscheinende Gestalt entfaltet schließlich die Flügel und kehrt wieder rück in die Grundstellung der stehenden Figur mit den bogig an die Körperseite angelegten Armen.

Den vierten Teil bildet als Allegro wiederum eine Fuge. Dieser abschließende Part wird in größter Bewegtheit, stets aus der stehenden Figur entwickelt. Beide Arme und ein Bein sind bewegende, raumschaffende, dem Rhythmus untergeordnete Möglichkeiten, vom ruhigen Zentrum her die äußere Bewegung zu entfalten. Marionettenhaft bringt die Silhouette Armschwünge und Beinsetzungen in rhythmischem Wechsel in Szene. Der Abschluss mündet in die sich formende Ausgangsstellung mit den seitlich zu den Beinen geschlossenen Armen.

Die zentralachsig stehende Figur als Ausgangs- und Endpunkt variiert in den vier musikalischen Abschnitten der Toccata ihr Erscheinen als bewegliche Skulptur. In der Gegenlichtwirkung vor dem hellen Grund erzeugt die Tänzerin einen flächigen, entpersonalisierten Bildeindruck, der die gespielten Clavichordklänge und die Bewegung - ähnlich der Wirkweise des Mediums Film – als Gesamtheit wahrnehmen lässt.