

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs

von Clemens von Gleich, Den Haag

In letzter Zeit sind einige Artikel erschienen, die sich mit Fragen des Tempos in der klassischen Musik befassen<sup>1</sup>. Nach Tendenz und Inhalt haben sie eines gemeinsam: Man könnte sie als verspätete Buchbesprechungen von Willem Retze Talsmas *Wiedergeburt der Klassiker*<sup>2</sup> betrachten. Gleichzeitig beabsichtigen die Autoren jedoch mehr. Sie suchen nämlich die in dieser Veröffentlichung inaugurierte neue Tempotheorie zu entlarven. Was 1980, dem Erscheinungsjahr von Talsmas Buch, allenfalls noch zulässig war, ist es 1987 nicht mehr. Berechtigte Kritik an diesem Buch ist sehr wohl möglich; wer sich jedoch mit der inzwischen weiterentwickelten neuen Metronomtheorie als solcher befassen will – ich habe sie seither die „Theorie des variablen Metronomgebrauchs“ genannt – hat eine Menge neuer Forschungsergebnisse zu berücksichtigen, bevor man zu einem wohlherwogenen Urteil kommen kann<sup>3</sup>. Mit „variabel“ ist in diesem Zusammenhang gemeint, daß die Metronomangabe sich sowohl auf die Einzel- als auch auf die Doppelschwingung des Pendels beziehen kann. Letztere bewirkt ein halb so schnelles Tempo.

Zum besseren Verständnis der jetzigen Diskussion ist es wohl angebracht, einige Punkte der kürzlich vorgebrachten Kritik zusammenzufassen und darzulegen, in welcher Hinsicht sie mangelhaft und irrelevant ist. Ferner soll einmal prinzipiell auf die wirkliche Sachlage der frühen Metronomangaben und die damit zusammenhängenden Probleme hingewiesen werden.

Wolfgang Auhagen widmet den größten Teil seines Aufsatzes den im 18. Jahrhundert formulierten Tempotheorien des Pendels und des Pulsschlages. So interessant diese auch sein mögen, Tatsache ist, daß die Komponisten des 18. Jahrhunderts sich für ihre eigenen Werke dieser Mittel nicht bedient haben, nicht einmal Johann Joachim Quantz<sup>4</sup>. Es gibt vor 1800 also nur eine mehr oder weniger theoretische Quellenlage für exakte Tempoangaben. Als 1815 Mälzels Metronom seinen Siegeszug antrat, wurde zwar aufs neue für das Pendel als Tempoanweisung plädiert, doch so gut wie erfolglos<sup>5</sup>. Für den praktischen Gebrauch gemeinte authentische Metronomangaben gibt es hingegen in Hülle und Fülle.

Es wäre nun logisch gewesen, wenn Auhagen, wenigstens um dem Titel seines Beitrages Genüge zu tun, die Sachlage der Metronomziffern des frühen 19. Jahrhunderts in seine Untersuchung mit einbezogen hätte. Er begnügt sich jedoch mit einer einzigen Angabe: ♩ = 60 für den ersten Satz von Beethovens *Eroica*. Desto überraschender ist Auhagens Behauptung, daß es für Talsmas Halbierungstheorie der Metronomziffern keinen Anhaltspunkt gebe. Denn worauf ist diese Behauptung begründet? Lediglich auf Quellen aus einer Zeit, die 25 bis 100 Jahre vor der Metronomisierung der *Eroica* liegt! Doch anscheinend genügt das für Auha-

<sup>1</sup> Helmut Perl, *Beethoven-Beschwörung. Zur Frage des Tempos in der älteren Musik*, in: *Das Orchester* 33 (1985), S. 246ff., Hartmut Krones, *Interpretation im „klassischen Tempo“? Reaktionen auf einen umstrittenen Artikel*, in: *ÖMZ* 41 (1986), S. 489ff., Wolfgang Auhagen, *Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *AFMw* 44 (1987), S. 40ff.

<sup>2</sup> Innsbruck 1980.

<sup>3</sup> Außer den drei von Auhagen genannten Artikeln seien u. a. erwähnt: Erich Schwandt, Artikel *L'Affilard*, in: *The New Grove*, Bd. 10, London 1980, S. 357; Richard Erig, *Zum „Pulsschlag“ bei Johann Joachim Quantz*, in: *Tibia* 7 (1982), S. 168ff., *Tempo in de achttiende eeuw*, Utrecht 1984 (mit Beiträgen von J. van Biezen und F. Heijdemann); *Tempo in de negentiende eeuw*; ebenda 1985 (mit Beiträgen von W. R. Talsma und C. von Gleich); Clemens von Gleich, *Originale Tempo-Angaben bei Mendelssohn*, in: *Festschrift Rudolf Elvers*, Tutzing 1985, S. 213ff.; Grete Wehmeyer, *Interpretation im „klassischen“ Tempo*, in: *ÖMZ* 40 (1985), S. 369 ff.; Christo Lelie, *Verslag van de studiedag fortepiano – het tempo in de 19e eeuw*, Den Haag Haags Gemeentemuseum, in: *Tijdschrift voor Oude Muziek* 1986, S. 96ff.; Albert Brussee, *Een bijdrage tot de tempo-kwestie*, in: *Piano Bulletin* 1987, S. 38ff.

<sup>4</sup> Einige wenige Ausnahmen sind L'Affilard (vgl. Anm. 3) und Johann Gottfried Weiske, *Zwölf geistliche prosaische Gesänge, mit Begleitung des Claviers und Beschreibung eines Tactmessers*, Leipzig [1789]. Diese Quellen werden von Auhagen nicht berücksichtigt.

<sup>5</sup> Einige Pendelnotationen finden sich bei Louis Spohr in Opus 43, Opus 45, Opus 58 und der Oper *Zemire und Azor*; ferner u. a. bei Anton Reicha in Opus 101.

gens Schlußfolgerung: „Man kann also die Metronom-Notationen des frühen 19. Jahrhunderts in dem bisher üblichen Sinne interpretieren.“ Trotzdem räumt er anschließend ein, daß die Fragen bleiben, „inwieweit die damalige Aufführungspraxis mit den theoretischen Tempi übereinstimmte und wie die teilweise unspielbar schnellen Tempovorschriften zu erklären sind“<sup>6</sup>.

Helmut Perl, der Autor des Buches *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts* (Wilhelmshaven 1984), vergleicht 1985 in seinem Aufsatz *Beethoven-Beschwörung* die Metronomangaben in Beethovens *Eroica* mit der Tempowahl bei Schallplatteneinspielungen aus den Jahren 1962-1984 und kommt zu dem (längst bekannten) Ergebnis, daß Beethoven in den meisten Fällen ein weit höheres Tempo fordert, als heute üblich ist. Es ist die alte Diskussion, und Perl schart sich zu den Anhängern von Kolisch, Metzger und anderen, die finden, daß also schneller gespielt werden solle<sup>7</sup>. Unverständlich bleibt aber dann doch, wie die laut Perl bis 1830 geforderte „Differenzierung der Tonlängen, Beachtung der metrisch-rhythmischen Strukturen, differenzierte Klangstruktur“ und dergleichen noch zustandekommen kann. Perl bestreitet die Halbierungstheorie Talsmas u. a. mit folgendem Argument: „Die Kritik der Romantiker an den zu schnellen Tempi der Klassiker belegt den Stilumbruch um 1830, basierend auf einem neuen Tonideal und einem neuen Verständnis von Melodie, die vom gefühlvoll vorgetragenen Gesang ausgeht“<sup>8</sup>. Die Frage jedoch, wie es denn kommt, daß die Metronomziffern in der Periode von 1830 bis 1850 keineswegs langsamer als in der Beethovenzeit sind, wird von Perl leider nicht gestellt. Ab 1850 wurde kaum noch metronomisiert.

Einen interessanten Punkt bilden Mälzels eigene Anweisungen für sein Metronom. Entgegen Talsma bin ich der Meinung, daß die Richtigkeit der Halbierungstheorie nicht mit der ersten, englischen Gebrauchsanweisung Mälzels bewiesen werden kann. Diese ist nämlich, wie Albert Brussee ausgeführt hat, mißverständlich. Hartmut Krones und Wolfgang Auhagen konnten überdies durch zwei andere Mitteilungen Mälzels (1817 und 1821) belegen, daß Mälzel sich seinen Apparat rein mathematisch gedacht hat: Nur der einzelne Schlag, nicht auch die Doppelschwingung des Pendels ist für ihn maßgeblich. Wer nun aber mit Krones und Auhagen meint, mit dieser Feststellung einen offenbar ab 1815 in der Praxis üblich gewordenen anderen Metronomgebrauch abstreiten zu können, irrt sich. Denn erstens kann eine Gebrauchsanweisung nicht als Beweis gelten, daß sie immer genau befolgt wurde, und zweitens fängt Mälzels Anzeige aus dem Jahre 1821 ausgerechnet mit der (von Auhagen weggelassenen) Mitteilung an, daß die Komponisten sein Metronom ‚falsch‘ verwendet haben. Es heißt dort: „Da mich die Erfahrung noch täglich lehrt, wie wenig die Musiker die Eintheilung meines Metronom auf eine zweckmässige Art zu benutzen verstehen, welcher fehlerhafte Gebrauch sich dadurch, dass man ihn für nicht vielmehr als eine Schwarzwälder Uhr betrachtet, eingeschlichen hat, – so halte ich es für nothwendig die folgenden Worte zur Beherzigung zu empfehlen“<sup>9</sup>.

Aus den oben angeführten Gedankengängen tritt deutlich hervor, daß also gerade bei den frühen authentischen Metronomziffern das Problem anfängt. Worin könnte der ‚Fehler‘ liegen, den Mälzel bei dem Gebrauch seines Apparats konstatiert hat? Was zeigt sich in Wirklichkeit in den zeitgenössischen Metronomangaben?

Um in wissenschaftlicher Hinsicht weiterzukommen, müssen logischerweise in erster Linie diese Ziffern selbst untersucht werden. Später kann man sich dann mit sekundären Angelegenheiten, wie z. B. Berichten über Aufführungsdauern aus zweiter Hand, die Auhagen zum Nachdenken empfiehlt, befassen.

Im folgenden möchte ich nicht wiederholen, was von mir bereits früher an Beweis- und Quellenmaterial zusammengetragen wurde<sup>10</sup>, sondern nur an einem Beispiel darstellen, auf welche Weise die Metronomuntersuchung sinnvoll weitergeführt werden kann.

Gehen wir einmal von einer bekanntlich ‚unmöglichen‘ authentischen Metronomziffer aus:  $\text{♩} = 80$  für das Finale von Beethovens 4. *Symphonie*. Der Satz steht im 2/4-Takt und ist mit „Allegro ma non troppo“ überschrieben. Man weiß, daß Beethoven das Metronom als ein gutes Mittel für die von ihm sehr erwünschte Präzisierung der italienischen Tempobezeichnungen betrachtete<sup>11</sup>. Um nun den zunächst unver-

<sup>6</sup> Auhagen, a. a. O., S. 52.

<sup>7</sup> Siehe u. a.: Beethoven. *Das Problem der Interpretation*, hrsg. v. H.-K. Metzger u. R. Riehn, München 1979 (= *Musik-Konzepte* 8).

<sup>8</sup> Perl, a. a. O., S. 248.

<sup>9</sup> Leipziger AMZ 23 (1821), *Intelligenz-Blatt* Nr. 8 (September).

<sup>10</sup> Vgl. Anm. 3.

<sup>11</sup> *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. v. Fritz Prelinger, 2. Bd., Wien u. Leipzig 1907, Nr. 487.

ständlichen Zusammenhang von obiger Metronomangabe und der Bezeichnung „Allegro ma non troppo“ erkennen zu können, ziehen wir aus Beethovens Œuvre einige andere Sätze, ebenfalls im 2/4-Takt, zu Rate und ordnen sie gemäß ihrer Geschwindigkeit. Die den folgenden acht Beispielen beigefügten Metronomvorschriften stammen alle von Beethoven und wurden 1817-1818 veröffentlicht.

1. <i>Adagio ma non troppo</i> Streichquartett op. 18, 6, zweiter Satz		= 80
2. <i>Andante con moto</i> Septett op. 20, sechster Satz		= 76
3. <i>Allegretto scherzando</i> 8. <i>Symphonie</i> , zweiter Satz		= 88
4. <i>Allegretto con variazioni</i> Streichquartett op. 74, vierter Satz		= 100
5. <i>Allegro ma non troppo</i> 6. <i>Symphonie</i> , erster Satz		= 66
6. <i>Allegro ma non troppo</i> 4. <i>Symphonie</i> , vierter Satz		= 80
7. <i>Allegro molto e vivace</i> 1. <i>Symphonie</i> , vierter Satz		= 88
8. <i>Allegro molto, quasi presto</i> Streichquartett op. 18, 2, vierter Satz		= 92

Unser Ausgangsbeispiel steht hier an sechster Stelle. Was fällt nun dabei auf? Erstens: Das Beispiel der 4. *Symphonie* befindet sich inmitten anderer ‚unmöglicher‘ Tempi im Allegro-Bereich (Beispiel 5-8). Zweitens: Die Tempi der Beispiele 1-3 (Adagio-Allegretto) sind keineswegs ‚unmöglich‘. Drittens: Bei den Beispielen 1-3 (Adagio-Allegretto) und 6-8 (Allegro-Modifikationen) liegt hinsichtlich der Beschleunigung eine verständliche Kongruenz zwischen Tempobezeichnung und Metronomvorschrift vor. Viertens: Die beiden Allegretto-Bezeichnungen (Beispiel 3 und 4) klaffen ungeheuer weit auseinander.  $\text{♩} = 88$  und  $\text{♩} = 100$  ergeben einen Unterschied von gut 220 %! Die Angaben für die beiden *Allegro ma non troppo*-Sätze, 66 bzw. 80, liegen demgegenüber ca. 20 % auseinander.

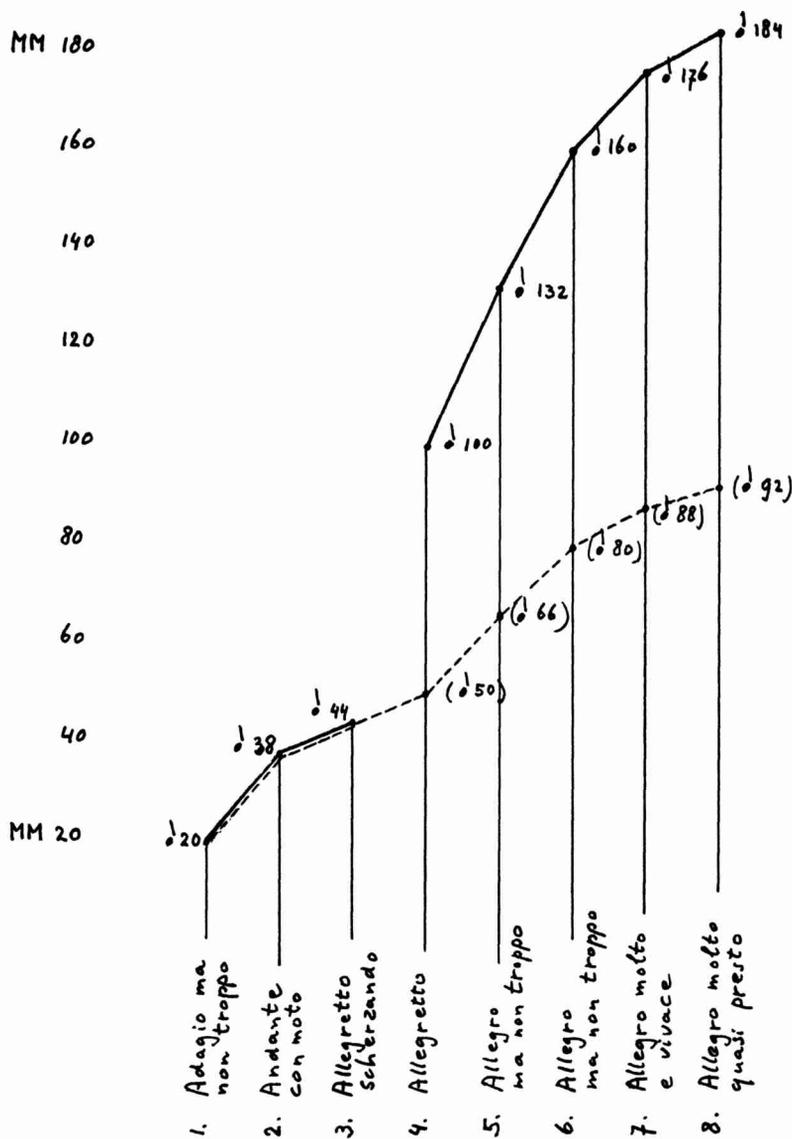
Stellen wir diesen Sachverhalt graphisch dar, so ergibt sich das auf Seite 49 abgedruckte Bild (siehe die fette Linie, wobei alle Metronomziffern der leichteren Übersicht halber auf die Viertelnote umgerechnet sind).

Der Musikwissenschaft obliegt nun die Aufgabe, nicht nur für die bekanntlich ‚zu hohen‘ Metronomziffern eine Erklärung zu finden, sondern auch für diesen ‚Metronombruch‘ im Allegretto-Bereich. Ich bin überzeugt, daß die Theorie des variablen Metronomgebrauchs zu diesem strukturellen Problem den bisher einzigen positiven Beitrag liefert, nämlich: In der Graphik sollen die Metronomziffern der Beispiele 4 bis 8 halbiert gelesen werden (siehe die gestrichelte Linie). Aus dieser Sicht wird nun deutlich, daß das *Allegro ma non troppo* der 6. und 4. *Symphonie* (Tempo 66 bzw. 80) in der Tat nicht als schnelles Tempo gemeint ist und daß es nicht so weit vom *Allegretto* der Beispiele 3 und 4 (Tempo 44 bzw. 50) entfernt ist. Vom Adagio zum Allegro molto entsteht eine logische, kontinuierliche Linie der Beschleunigung.

Auf ähnliche Weise ist es, wie ich kürzlich ausführen konnte, möglich, auch die existierenden ‚Metronombrüche‘ in anderen Taktarten und bei anderen Komponisten verständlich zu machen<sup>12</sup>. Jedenfalls kommt mir diese Argumentation plausibler vor als z. B. die auf vermuteten Fehlern des Komponisten beruhende Blickfeldtheorie von Peter Stadlen, die von Auhagen so beurteilt wird: „[...] hat sie doch den großen Vorzug, gelegentlich auftretende erheblich zu schnelle Metronomisierungen erklären zu können, ohne umwälzende Änderungen in der Tempoauffassung voraussetzen zu müssen“<sup>13</sup>. Es dürfte Auhagen bekannt sein, daß es

<sup>12</sup> Clemens von Gleich, *Die frühesten Quellen zur Temponahme bei Mozart*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 35 (1987), S. 106ff.

<sup>13</sup> Auhagen (wie Anm. 1), S. 56.



sich nicht um „gelegentliche“, sondern um eine Unmasse unverständlich schneller Metronomisierungen, nicht nur in raschen, sondern auch in langsamen Sätzen handelt<sup>14</sup>.

Abschließend sei bemerkt, daß neben der wissenschaftlichen Diskussion über dieses Thema sich nun auch in der Konzertpraxis hier und da die Möglichkeit ergibt, die klingenden Resultate der neuen Tempoforschung zu hören. So wurden im Rahmen des Festival van Vlaanderen 1987 in Gent u. a. Beethovens *Klaviersonate* op. 57 und seine *1. Symphonie* im Originaltempo gespielt<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Siehe meine Reaktion auf Grete Wehmeyers Artikel in: *ÖMZ* 41 (1986), S. 493.

<sup>15</sup> *Festival van Vlaanderen. Algemeen programmaboek 1987*, S. 279.