

Das Tempo in Beethovens Instrumentalmusik – Tempowahl und Tempoflexibilität

von William S. Newman, Chapel Hill/North Carolina

Eines der zentralsten, jedoch schwierigsten Probleme bei der Aufführung der Musik Beethovens ist immer die Frage des Tempos gewesen. Bei der weiteren Erforschung dieses Problems ist es notwendig, sowohl die Wahl als auch die Flexibilität Beethovenscher Tempi zu berücksichtigen, da beide Aspekte sich oft wechselseitig bedingen. Es möge jedoch bei der Erforschung als dienlich gelten, sich auf die Instrumentalmusik Beethovens zu beschränken, da ein Gesangstext mit seinen Fragen von Prosodie und Programm die ohnehin verwickelte Problematik zusätzlich kompliziert¹. Der vorliegende Aufsatz soll erstens zum Ziel haben, einige frühere Schriften zusammenzufassen und zu diskutieren und zweitens Anregungen und Erläuterungen für die spätere Beschäftigung mit dieser Problematik zu geben.

Wie schwer faßbar das Problem gewesen ist, läßt sich durch die typisch sarkastischen Bemerkungen illustrieren, die Debussy 1901 über verschiedene Stile des Dirigierens der Symphonien Beethovens äußerte: „*Die einen nehmen das Tempo schneller, die anderen langsamer, und am meisten leidet der arme, große, alte Beethoven darunter. Gewichtige und informierte Leute erklären, dieser oder jener Dirigent habe das wahre Tempo – ein glänzender Stoff übrigens zur Konversation. Woher nehmen diese Leute nur ihre Sicherheit? Unterhalten sie Verbindungen zum Jenseits?*“²

Bei Beethoven gewinnen gegenüber seinen Vorgängern vor allem die Wahl und die Flexibilität des Tempos an zentraler, wenn auch noch nicht geklärter Bedeutung. In seiner Musik widerfahren dem Tempo neue Verfeinerungen bezüglich der Vielgestaltigkeit und neue Wechselbeziehungen zwischen Sätzen oder anderen Abschnitten. Wie er selbst im Dezember 1826 in einem vielzitierten Brief an den Verleger Schott schrieb: „*Wir können beinahe keine tempi ordinari mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freien Genius richten muß*“³. Dieser Satz wurde bisher dahingehend interpretiert, daß Beethoven sich zu dieser Zeit nicht länger mit den fünf gewöhnlichsten Tempi der jüngsten Vergangenheit (sehr langsam, langsam, moderato, schnell und sehr schnell) zufrieden geben konnte, sich vielmehr frei fühlte, Nuancierungen zu wählen, die dem Charakter des einzelnen Stückes angemessen sind, wie zum Beispiel

¹ Vgl. Beethovens eigene Aussagen über derartige textliche Einflüsse im Postscriptum eines Briefes von 1809 an George Thomson (Brief 229 bei Emily Anderson [Hrsg.], *Letters of Beethoven*, London 1961).

² Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, hrsg. von F. Lesure, Paris 1971, S. 32.

³ A. Leitzmann, *Ludwig van Beethoven II*, S. 230.

„*Poco Adagio quasi Andante*“ (op. 66, 11. Var.⁴) oder „*Allegro assai vivace*“ (op. 115/17⁵).

Der erste Gedanke könnte sein, daß Beethovens berühmte Zusammenarbeit mit Mälzel und dessen Metronom – Beethoven war in der Tat der erste bedeutende Komponist, der von dieser Erfindung Gebrauch machte – zumindest das Problem der Tempowahl lösen könnte, insofern als Beethoven selbst oder enge Mitarbeiter wie die Pianisten Moscheles und Czerny Metronomangaben für seine Musik hinterließen. Unglücklicherweise werfen jedoch gerade diese Angaben mehr Fragen auf als sie beantworten. Gegenwärtig läßt sich nur eindeutig festhalten, daß Beethoven zeitlebens und hauptsächlich um die korrekte Realisierung seiner Zeitmaße bemüht war; ein Bemühen, das sich oft in zusätzlichen Anmerkungen, in Briefen und Konversationsheften und in den Berichten der engen Mitarbeiter Beethovens manifestiert. Es sei hier nur das vielzitierte Zeugnis (falls wir dieser Quelle trauen dürfen) des Hauptfaktotums in Beethovens späteren Jahren, Anton Schindlers, wiedergegeben, der berichtet: „*Wenn ein Werk Beethovens aufgeführt worden war, so lautete seine erste Frage stets: ‚Wie waren die Tempi?‘ Jede andere Überlegung schien für ihn von zweitrangiger Bedeutung*“⁶.

Es gibt drei Hauptgründe, warum selbst in der Musik, für die Beethoven Metronomangaben hinterließ, die Frage nach der richtigen Wahl des Tempos nicht klar zu beantworten ist. Erstens besteht Unsicherheit, ob die Angaben, die Beethoven mit Hilfe seiner ersten Metronome ermittelte, heutigen modernen Metronom-Tempi entsprechen; zweitens bestehen Zweifel, ob Beethoven tatsächlich das meinte, was er als Metronomangabe notierte; und drittens ist nach und nach deutlich geworden, daß kein Tempo für ein bestimmtes Stück immer für jede Aufführung, die doch stets von verschiedenen Komponenten abhängig ist, ideal geeignet ist. Einige kurze Bemerkungen zu diesen Gründen mögen uns näher an das Problem führen.

Hinsichtlich der frühen Metronome verwarf bereits der Beethovenforscher Gustav Nottebohm die Behauptung Schindlers, die gleichen Zahlen verwiesen auf unterschiedliche Tempi zweier Instrumente verschiedener Größe, die Mälzel gebaut hatte⁷. Er bekräftigt hingegen, was Beethoven selbst bereits 1812 gewußt haben mußte, daß diese Zahlen nämlich (wie auch die anderer früher Zeitmesser) stets die Zahl der Schläge pro Minute angeben⁸. Das heißt, „60“ bedeutete und bedeutet noch einen Schlag pro Sekunde.

⁴ *Beethoven Werke*, Band V/3, S. 161. Zu den fünf Standard-Tempobezeichnungen vgl. Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Sp. 64.

⁵ *Beethoven Werke* II/1, S. 31.

⁶ A. Schindler, *Beethoven as I Knew him*, hrsg. von D. W. MacArdle, Chapel Hill 1966, S. 423 ff.

⁷ G. Nottebohm, *Beethoveniana*, Leipzig 1872, S. 126–137; Schindler, *Beethoven*, S. 425–26.

⁸ Zu einer dokumentierten Zusammenfassung der Geschichte des Metronoms im Zusammenhang mit Beethoven vgl. (A.W.) *Thayer's Life of Beethoven*, hrsg. von E. Forbes, Princeton 1967, S. 528, 544–45, 686–88, 932 und 1040.

Bezüglich der Frage, ob Beethoven tatsächlich die Metronomangaben meinte, die er notierte, bleibt mehr Ungewißheit bestehen. Diese Ungewißheit muß zwei weitere Behauptungen Schindlers, die inzwischen verworfen werden konnten, nicht weiter berücksichtigen. Die eine liegt in der offensichtlich falschen Angabe Schindlers, die er selbst schon widerrufen hatte, daß Beethoven lediglich für die neunte Symphonie und die *Hammerklavier-Sonate* op. 106 Metronomangaben hinterlassen hätte⁹. Wie bekannt, versah Beethoven auch die anderen acht Symphonien mit Angaben, außerdem die ersten elf Streichquartette und noch ein halbes Dutzend kleinerer Werke¹⁰, alles in allem beinahe neunzig Sätze. Und es scheint, daß Beethoven ernsthaft beabsichtigt hatte, viele weitere Werke nachträglich mit Metronomangaben zu versehen¹¹. Schindlers zweite falsche Behauptung lautet, daß Beethoven schließlich das Metronom ablehnte, nachdem ihm widerwillig bewußt geworden sei, daß er für die neunte Symphonie zwei voneinander vollkommen abweichende Folgen von Tempoangaben für zwei verschiedene Gelegenheiten vorgesehen hatte¹². Ausgenommen Beethovens charakteristische Reaktion von 1826 auf ein Metronom, das wiederholt nicht funktionierte – „das Teufelsding nimmt alles mechanisch“¹³ –, beweist doch die genauere Untersuchung, daß Beethoven bis zuletzt ein deutliches Interesse für Metronominstrumente bewahrt hatte, besonders im Hinblick auf die neunte Symphonie¹⁴.

Nein, die Unsicherheit, ob Beethoven tatsächlich die Angaben meinte, die er notierte, liegt eher in der Frage, ob er seit 1817, dem ersten Jahr, in dem er Angaben in jeder Menge machte¹⁵, den Kontakt zu den Aufführungsgegebenheiten und -praktiken verloren hatte. Wieviel Kontakt hatte er verloren, als er etwa acht Jahre zuvor¹⁶ jede Art beruflichen Musizierens als Pianist im Grunde endgültig aufgegeben und nachdem ihn seine zunehmende Ertaubung fast vollständig von der Außenwelt abgeschlossen hatte¹⁷? Diese Frage erhebt sich nicht nur angesichts der bekannten

⁹ Schindler, *Beethoven*, S. 425.

¹⁰ Diese werden mit den Angaben aufgeführt in H. Becks masch. Diss. *Studien über das Tempoproblem bei Beethoven*, Erlangen 1954, S. 41.

¹¹ Vgl. z. B. die Briefe 1351, 1355, 1452 und 1466 bei Anderson.

In Verbindung mit ihrem bedeutenden Aufsatz *A New Edition of Beethoven's Fourth Symphony: Editorial Report*, in: *Israel Studies in Musicology I* [1978], S. 9–53 bat mich Bathia Churgin schriftlich, die Notwendigkeit einer verständlichen Auswertung der „halbauthentischen“ Metronomangaben, die Czerny, Moscheles und Holz hinterließen, nachdrücklich zu betonen.

¹² Schindler, *Beethoven*, S. 425–26.

¹³ Brief 1498 bei Anderson; vgl. auch die Briefe 939, 1355 und 1431.

¹⁴ Vgl. z. B. die Briefe 1535 und 1566 bei Anderson.

¹⁵ 1817 veröffentlichten S. A. Steiner in Wien und die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung 19 (1817), Sp. 873–74, Beethovens Angaben für die ersten acht Symphonien. Aber wenn Brief 587 bei Anderson richtig datiert ist, hatte Beethoven bereits 1815 Metronomangaben notiert.

¹⁶ Vgl. Schindler, *Beethoven*, S. 171 und 173, aber auch S. 413.

¹⁷ Vgl. *Thayer's Life of Beethoven*, S. 595, 690–91, 800, 801–802, 811–13 und 941.

Instrumentations- und Klangprobleme in den späten Werken Beethovens, sondern auch im Zusammenhang mit den Metronomangaben, gegen die sich die Mehrzahl der Interpreten gewandt hat; einschließlich einiger weniger Angaben, die offensichtlich rechnerische oder Übertragungsfehler darstellen. (Einen dieser Irrtümer untersuchte Peter Stadlen.)

Unter den am häufigsten kritisierten Angaben sind die für die *Hammerklavier-Sonate*, da sie sich als unausführbar schnell für alle vier Sätze darzustellen scheinen, sei es nun hinsichtlich des musikalischen Sinnes oder rein technischer Schwierigkeiten. Wie schnell genau, läßt sich anhand der Schallplattenaufnahme von Arthur Schnabel demonstrieren, der sich gewissenhaft, wenn auch oft erfolglos, an die Angaben zu halten versuchte (z. B. Halbe = 138 im ersten Satz)¹⁸. Trotzdem kann kaum behauptet werden, Beethoven habe seine Angaben nachlässig gemacht oder sei ihrer Realisierungsmöglichkeit in Aufführungen ausgewichen. Viele Beweise für das Gegenteil könnten zitiert werden. Zum Beispiel: lange bevor Beethoven sich des Metronoms bediente, zeigte er großes Interesse an präzisen Zeitmaßen, wie aus einem Brief von 1810 an Breitkopf & Härtel hervorgeht, in dem er genauere Tempobezeichnungen für das Streichquartett op. 74 angibt, oder aus einem Brief von 1813, in dem Beethoven den Herausgeber schottischer Volkslieder George Thomson fragt, ob dieser „*andantino*“ schneller oder langsamer als „*andante*“ verstehe¹⁹. Und mehr als zehn Jahre, nachdem Beethoven begonnen hatte, das Metronom zu verwenden, schrieb er noch in einem Brief an den Verleger Schott den Erfolg einer Aufführung (der neunten Symphonie) „*weitgehend den Metronomangaben*“²⁰ zu. Oft nahm er Änderungen in seinen Tempi nach den Erfahrungen einer Aufführung vor, wählte ein schnelleres Tempo, wie in den drei aufeinanderfolgenden Fassungen des Schlußteils von *Leonore/Fidelio*²¹, oder ein langsames, wie im *Gloria* der *Messe* op. 86²². Und trotz seiner Ertaubung verbrachte er viel Zeit in den Proben, um ideale Tempi zu erarbeiten, indem ihm sein Neffe Karl half, die Metronomangaben zu notieren²³ oder indem, wie der Geiger Joseph Böhm berichtet, Beethovens „*Augen den Bögen* (des Streichquartetts mit so großer Aufmerksamkeit) *folgten*, (daß) *er imstande war, die kleinsten Tempo- oder Rhythmusschwankungen auszumachen und sie sofort zu korrigieren*“²⁴.

Schließlich gibt es jenen dritten Grund, warum die Frage der Tempowahl trotz Beethovens eigener Metronomangaben ungeklärt geblieben ist: weil nämlich kein Tempo für alle Aufführungsumstände gleich geeignet ist. Man braucht nur daran zu

¹⁸ Angel GRM 4005.

¹⁹ Briefe 272 und 405 bei Anderson.

²⁰ Brief 1545 bei Anderson.

²¹ Vgl. Beck, *Studien*, S. 86.

²² Vgl. Brief 375 bei Anderson.

²³ Aus dem Konversationsheft von 1826; vgl. Stadlen, *Beethoven and the Metronome*, in: ML 48 (1967), Tafel V und S. 332f.

²⁴ *Thayer's Life of Beethoven*, S. 940f.

erinnern, wie sehr die Lautstärke, bei der Klaviermusik das Pedalgeben, der Gefühlsbereich des Interpreten, seine Virtuosität, die Größe des Saales und des Publikums, die Akustik, die Stimmung des Augenblicks, der Wechsel ästhetischer Verhaltensweisen und sogar das Wetter – wie alle diese Aspekte die Wahl des Tempos beeinflussen können. Wenn diese Variablen sich auch an objektiven Maßstäben nicht messen lassen, so bedingen sie doch wahrnehmbare Unterschiede. Aber wie groß können diese Unterschiede überhaupt werden? Der erfahrene Quartettleiter Rudolf Kolisch betont: „*Was zählt, ist natürlich stets nur eine bedeutende Abweichung, die den Sinn entstellt – nie nur Nuancen innerhalb der Ausführung*“²⁵. Es bleibt zweifelhaft, ob unterschiedliche Aufführungsbedingungen tatsächlich jedesmal schon die Tempokategorien verändern. Als Beispiel für eine solche Veränderung möge man hören, was Glenn Gould – aus welchen Gründen auch immer – in den Aufnahmen der *Pathétique* und der *Appassionata*²⁶ tat: In der *Pathétique* macht er aus dem „*Adagio cantabile*“ ein „*Andante*“, wenn er die Achtelnote, die Czerny bei Beethoven als „54“ gelernt hatte, mit 84 nimmt und die die meisten Künstler heute um 63 nehmen, wie in einer Aufnahme von Friedrich Gulda. In der *Appassionata* macht Gould aus dem eröffnenden „*Allegro assai*“ ein „*Allegretto*“, wenn er die punktierte Viertelnote, die Czerny mit 108 nahm, mit 76 nimmt und die die meisten Künstler heute um 92 ausführen wie in einer Aufnahme von Emil Gilels²⁷.

Diese Beispiele für die kaum näher einzugrenzende Problematik selbst der eigenen Metronomangaben Beethovens legen einen ersten Schluß nahe. Wenn diese Angaben heute noch dieselben Zeitwerte meinen und wenn sie wohlüberlegte Absichten des Komponisten darstellen, so sollten sie im großen und ganzen als Richtwert²⁸ gelten und als eine Art Hauptleitfaden für alle Tempi, die Beethoven nicht mit Metronomangaben versehen hat. In drei der vier vorangehenden umfangreichen Studien über das Beethoven-Tempo wird gleichfalls die grundsätzliche Gültigkeit der Angaben angenommen. Diese Studien, wie auch die vorliegende (und wie die wenigen, die sich mit Tempofragen der größten Wiener Vorgänger Beethovens beschäftigen) sind geprägt von ähnlicher Methodik. Sie alle stellen Verbindungen her zu absoluten Zeitmaßen, metronomisch oder auf andere Weise, um objektive Grundlagen für die

²⁵ Kolisch, *Tempo and Character in Beethoven's Music*, in: MQ 29 (1943), S. 180.

²⁶ Columbia MS 7413.

²⁷ Musical Heritage OR-B119 bzw. Deutsche Grammophon 2530 406. – Vgl. P. Badura-Skoda (Hrsg.), *Carl Czerny, Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, Wien 1963, S. 37 und 52.

²⁸ Es möge jedoch nachdrücklich darauf hingewiesen sein, daß die Gültigkeit der Metronomangaben Beethovens umstritten geblieben ist. Weil diese Problematik beim Beethoven-Kolloquium in Wien im Juni 1977 (vgl. ÖMZ 32 [1977], S. 337–38) äußerst ausführlich erörtert wurde, ergab sich bald eine Titulierung dieses Kolloquiums als „Metronom-Kongreß“. In einem Brief vom 4. April 1978 (der freundlicherweise von Warren Kirkendale zur Verfügung gestellt wurde) bestätigt Herbert Seifert die Angaben, die als verbürgt gelten können, wohingegen Peter Stadlen ihre Gültigkeit anzweifelt, weil sie sich „in der Mehrheit“ der heutigen Aufnahmen als inakzeptabel erweisen.

darauf folgenden Interpretationen und Schlußfolgerungen zu liefern. Da Zeitmesser in der Zeit vor Beethoven weder von Haydn noch von Mozart benutzt wurden, mußten Studien wie die von Isidor Saslav, Rudolf Elvers und Max Rudolf²⁹ mit Tabellen beginnen, die ein exaktes Zeitmaß für das Allegro oder andere übliche Tempobezeichnungen festsetzen, wie etwa die Übersicht, die Quantz 1752³⁰ veröffentlicht hatte, oder sich mit einigen Stücken für Spieluhren und Spieldosen beschäftigen, die noch funktionieren, oder mit Metronomangaben, die posthum hinzugefügt wurden und Rückschlüsse auf die Tempovorstellungen der Komponisten für ihre Aufführungen zulassen (oder auch nicht). Was die früheren Untersuchungen zum Beethoven-Tempo betrifft, so ist es nun höchste Zeit, sie weiter zu berücksichtigen.

Die ausführlichste Studie über das Tempo in Beethovens Musik ist Hermann Becks Dissertation von 1954. Eine Zusammenfassung dieser Arbeit erschien im *Beethoven-Jahrbuch* 1955/56³¹. Auch Beck beginnt mit Argumenten für die allgemeine Gültigkeit der Metronomangaben Beethovens, und er betont, daß diese Angaben zur Notwendigkeit wurden, um die steigende Differenzierung der Tempi, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts eingeführt wurde, festzuhalten. Beck folgert sodann, daß ein volles Verständnis dieser Angaben eine Bestimmung einer jeden einzelnen durch eine besondere rhythmische Bewegung (d. h. einen charakteristischen rhythmischen Fluß) verlangt. Diese Bewegung, die wir auch „*rhythmischen Charakter*“ nennen können, wird im ganzen von drei Aspekten des Rhythmus bestimmt, die bereits in diesem Sinne von J.P. Kirnberger und J.A.P. Schulz in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts erkannt wurden³². Diese Aspekte sind: 1) die vorherrschenden Notenwerte und -folgen, 2) die Taktangabe und 3) die Tempo-Bezeichnung. Diese drei Aspekte müssen miteinander korrespondieren, um denselben rhythmischen Charakter hervorzurufen. So tauchen die Taktangabe $\frac{2}{4}$ und die Tempobezeichnung „*Allegro*“ sowohl zu Beginn des zweiten Quartetts aus op. 18 als auch am Schluß des Quartetts op. 74 auf. Der dritte Aspekt ihres rhythmischen Charakters jedoch stimmt nicht überein. Die vorherrschenden Notenwerte, die unregelmäßigen und die regelmäßigen Folgen, die zweitaktige Gruppierung sind in op. 74 so sehr anders, daß Beethovens Angabe Halbe = 84 fast doppelt so schnell ist wie seine Angabe für op. 18/2 mit Viertelnote = 96. Dieser Unterschied wird beim Hören dieser Stellen sofort deutlich. Diese Art der Bestimmung des absoluten Tempos durch den rhythmischen

²⁹ I. Saslav, *Tempos in the String Quartets of Joseph Haydn*, unveröff. Diss. (Indiana University 1969); R. Elvers, *Untersuchungen zu den Tempi in Mozarts Instrumentalmusik*, masch. Diss. (Berlin, FU 1953); M. Rudolf, *Ein Beitrag zur Geschichte der Temponahme bei Mozart*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1976/77, S. 204–224.

³⁰ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Faksimile der 3. Auflage (1789), Kassel 1953, S. 263–71.

³¹ H. Beck, *Bemerkungen zu Beethovens Tempi*, *Beethoven-Jahrbuch* (2. Folge) II (1953/56), S. 24–54.

³² Zitiert bei Beck, *Bemerkungen*, S. 27.

Charakter hat, wie jüngst Richard Kramer zeigte, Beethoven selbst schon 1790 unter dem direkten Einfluß der Schriften Kirnbergers erkannt³³.

Durch Analyse des rhythmischen Charakters aller schnellen von den annähernd neunzig verschiedenen Sätzen, für die Beethoven Metronomangaben notiert hat, gelingt es Beck, eine Folge von Tabellen mit Tempobezeichnungen, Metronomangaben und metrischen Strukturen innerhalb der Takte und zwischen den Takten zu erstellen. In seiner ersten Tabelle finden sich (Zeile 1) Auflistungen der zwei gerade miteinander verglichenen Tempi. (Beispiel 1, S. 182) Der metrische Aufbau wird unterstützt von Beethovens häufigen Metronomangaben bezogen auf ganze Takte (oft im Gegensatz zur Taktangabe) und durch seine Drei- und Viertaktgruppierungen, „*ritmo di tre battute*“ und „*ritmo di quattro battute*“, wie im 2. Satz der neunten Symphonie. Eine besondere Absicht Becks war es, zu zeigen, daß seine Methode auch auf andere Werke, für die Beethoven keine Metronomangaben notiert hat, analog angewendet werden könnte. Mit anderen Worten: nachdem Beck jede Metronomangabe einem bestimmten rhythmischen Charakter gleichgesetzt hatte, nahm er dann an, daß die gleiche Angabe bzw. das gleiche Tempo sich auf andere Werke desselben Schaffensabschnittes in ähnlichem rhythmischem Charakter annähernd anwenden ließe. Somit könnte Beethovens Angabe Viertel = 96 für das eröffnende „*Allegro*“ des Streichquartetts op. 18/2 analog angewendet werden auf das eröffnende „*Allegro*“ der Klaviersonate op. 10/2, die aus der gleichen Zeit stammt und den gleichen rhythmischen Charakter hat, aber keine Metronomangabe. Und diese Möglichkeit von „96“ könnte man vergleichen mit Czernys früher Angabe „104“ für den Beginn von op. 10/2 und mit Emil Gilels neuester Aufnahme mit „100“³⁴.

Da es Beck zuallererst darum ging, eine Methode zu entwickeln, sah er keine Notwendigkeit, seine rhythmische Analyse und seine Tempo-Tabellen über jenen Bereich des Tempos in Beethovens Musik hinaus auszudehnen, der mit „*Allegro*“ (oder schneller) bezeichnete ist³⁵. Zugegeben, daß die größte Zahl von Unterscheidungen in Beethovens Tempi bei den Bezeichnungen für diese schnellen Tempi auftaucht³⁶, so erheben sich doch im Hinblick auf die Aufführungspraxis mindestens ebenso viele Probleme bei den gemäßigten und langsamen Tempi. Einige Beispiele sollen gleich angeführt werden. In den drei anderen oben erwähnten Studien über das Beethoven-Tempo ist der Untersuchungsbereich weiter oder enger gefaßt. Rudolf Kolisch berücksichtigte den ganzen Bereich der Instrumentalmusik Beethovens in einem Artikel von 1943³⁷, der Becks Gleichsetzung der Metronomangaben mit

³³ Vgl. JAMS 28 (1975), S. 73–76.

³⁴ Badura-Skoda, *Czerny*, S. 43; Deutsche Grammophon 2530 406.

³⁵ Beck, *Studien*, S. 83.

³⁶ Vgl. die Tabellen bei Rothschild, *Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven*, New York 1961, S. 12–14.

³⁷ Kolisch, *Tempo*. Nach einer Information von Ms. Geraldine Keeling vom Arnold Schoenberg Institute in Los Angeles plante Kolisch kurz vor seinem Tode 1978 eine Überarbeitung und

verschiedenen Typen von rhythmischen Charakteren vorwegnimmt. Aber vielleicht weil Kolisch sich diesem Problem weniger systematisch näherte, verteidigte er seine Beobachtungen weniger solide, das will sagen, daß er sich oft nur auf subjektive Erwägungen über die vielen spezifischen Metronomangaben, auf die sich seine Überlegungen beziehen, stützte. Peter Stadlen konzentrierte sich hauptsächlich auf die Auswertung einer der meistdiskutierten Metronomangaben in einem Aufsatz von 1967³⁸, der sich eng an frühere Forschungen von Otto Baensch³⁹ anlehnt und die Kenntnis des veröffentlichten Artikels von Beck voraussetzt. In wahrer Detektivarbeit gelang es Stadlen nachzuweisen, welche Angabe Beethoven tatsächlich für das „Presto“ im 2. Satz der neunten Symphonie vorgesehen hatte, das von einem „*cresc. stringendo il tempo*“ vorbereitet wird und auf das „Trio“ folgt. Es handelt sich um Halbe = 116, nicht um punktierte Halbe und nicht um Ganze. Wie auch immer, Stadlen mußte – im Gegensatz zu Beck –⁴⁰, nachdem er diese Bezeichnungen als gültig bewiesen hatte, den erfahrensten Dirigenten zustimmen, daß Halbe = 116 inakzeptabel langsam ist, besonders, wenn das „Presto“ eine Steigerung und nicht eine Zurücknahme des Tempos nach dem „*stringendo*“ bezeichnen soll. Indem er beide Argumente, das textliche und das subjektive, benutzte, kam er zu dem Schluß, daß die befriedigendste Lösung etwa in der Mitte zwischen Halber = 116 und Ganzer = 116 liege. Dieser Mittelweg wird zum Beispiel in der schönen Neuaufnahme Herbert von Karajans⁴¹ besprochen.

In einer vierten früheren Studie über Tempi bei Beethoven verwirft Nicholas Temperley in einem Artikel von 1966 Beethovens eigene Metronomangaben⁴². Er weist diese Angaben tatsächlich als „*beinahe wertlos als Hilfen für Aufführungstempi*“ zurück, hauptsächlich wegen der Unwägbarkeiten, die ein flexibles Tempo schaffen kann. Stattdessen zieht er es vor, die möglichen Tempi Beethovens aus den Gesamtzeitangaben von Aufführungen unter Sir George Smart während der letzten zwölf Lebensjahre Beethovens abzuleiten. Smart, ein hervorragender Londoner Dirigent und früher Beethoven-Anhänger, hatte eine Schwäche für das Notieren der Aufführungszeiten der von ihm dirigierte Werke, darunter aller neun Beethoven-Symphonien. Obwohl er tatsächlich während eines Wien-Besuches 1825 Beethoven wegen der Tempi konsultierte, scheint es doch, daß Smart seine Aufführungszeiten

Erweiterung seiner Aufsätze (siehe Fußnote 25), die jetzt von einem Mitarbeiter vervollständigt werden könnte. Daß es andere Personen gab, die Becks Einsatz für rhythmische Charaktere in Beethovens Tempi vorwegnahmen, wird in einem unveröffentlichten, aber von H. H. Stuckenschmitt (*Schönberg; His Life, World and Work*, New York 1977, S. 517) paraphrasierten Brief vom 10. Januar 1951 an Oskar Adler angedeutet.

³⁸ Stadlen, *Beethoven*.

³⁹ Neues Beethoven-Jahrbuch II (1925).

⁴⁰ Beck, *Bemerkungen*, S. 44.

⁴¹ Deutsche Grammophon 2740 172.

⁴² N. Temperley, *Tempo and Repeats in the Early Nineteenth Century*, in: ML 47 (1966), S. 323.

größtenteils bereits vor diesem Jahr notierte⁴³. Abgesehen von einem direkten Einfluß, den Beethovens Londoner Mitstreiter – vor allem Ferdinand Ries und Ignaz Moscheles – ausgeübt haben könnten, sind diese Zeitangaben hauptsächlich als bemerkenswerte Beispiele für die Aufführungspraxis zu Lebzeiten Beethovens zu verstehen. Smarts Zeitangaben werfen schwerwiegende Fragen auf, denn sie lassen unklar – da die meisten dieser Angaben sich auf eine ganze Symphonie oder ein anderes zyklisches Werk insgesamt beziehen –, wie lang jeder einzelne Satz dauerte, wieviel Zeit zwischen den Sätzen verstrich, ob ein Satz oder ein Abschnitt gestrichen war und ob einige oder alle Wiederholungen gespielt wurden. In nicht wenigen Fällen bestehen sogar Zweifel, um welche Symphonie oder um welches andere Werk es sich gerade gehandelt hatte. Mit bemerkenswertem Scharfsinn konnte Temperley genug dieser Fragen beantworten, um zu dem Schluß zu kommen, daß die damaligen Tempi nicht eindeutig nach beiden Seiten hin von den Tempi abwichen, die führende heutige Dirigenten wählen. Diese Schlußfolgerung soll hier nochmals Erwähnung finden. Temperley schloß außerdem, daß Smart wahrscheinlich in Beethovens Musik eher die Wiederholungen berücksichtigte als bei Haydn oder Mozart, und zwar meistens die kürzeren Wiederholungen – Beobachtungen, die hierher gehören, insofern die Großform auf das Tempo einwirken kann.

Bis hierher habe ich in der vorliegenden Erörterung versucht, vier Aspekte oder Probleme der Beethoven-Tempi zusammenzufassen und abzuwägen: die Schwierigkeit der Erfassung der Tempi trotz der Metronomangabe Beethovens, die Gültigkeit dieser Angaben, Hermann Becks Gleichsetzung der Angaben mit Typen „*rhythmischer Charaktere*“ und einige ähnliche Ergebnisse dreier früherer Studien, die sich auf relativ objektive Informationen stützen. Im weiteren Teil dieser Erörterung möchte ich fünf zusätzliche Aspekte des Beethoven-Tempos einführen, die es ebenso notwendigerweise zu betrachten gilt. Keiner von ihnen hat, sofern überhaupt, in den neueren Arbeiten, die mir bekannt sind, viel Beachtung gefunden. Und alle Aspekte haben eine praktische Konsequenz für die Wahl oder die Flexibilität (oder für beide gleichzeitig) des Beethoven-Tempos.

Nach meiner Meinung ist Becks Methode logisch wie musikalisch wohlfundiert, auch wenn sie Fehler in Details enthält; und so ist es das Beste, in der Richtung weiterzugehen, die Beck gewiesen hat. Unter dieser Voraussetzung ist ein erster neu einzuführender Aspekt die Ausdehnung der Beckschen Methode auf Beethovens Metronomangaben für die gemäßigten und langsamen Tempi und damit die Gleichsetzung jener Angaben mit verschiedenen Typen von rhythmischen Charakteren. Einen zweiten Gesichtspunkt bildet eine weitergehende Definition des rhythmischen Charakters selbst unter Berücksichtigung der einschlägigen inneren Charakteristika wie harmonischer Rhythmus und strukturelle Dichte. Ein dritter einzuführender Gesichtspunkt ist die besonders schwer zu fassende Frage der Flexibilität des Tempos, die Beck kaum erwähnte, die aber – wie wir gesehen haben – Temperley als den

⁴³ Vgl. P. M. Young, *Beethoven: A Victorian Tribute*, London 1976, S. 8–17.

Hauptgrund ansah, um die Metronomangaben zurückzuweisen und Tempi aus Gesamtzeiten früher Aufführungen, soweit sie bekannt sind, abzuleiten. Einen vierten Aspekt muß der wenig bekannte aber beträchtliche Einfluß von Struktur und Größendimension auf das Tempo darstellen. Der letzte einzuführende Aspekt ist die Wirkung wechselnder ästhetischer Verhaltensweisen auf das Tempo während der annähernd zwei Jahrhunderte, die seit Beethovens Kompositionsanfängen verstrichen sind.

Hinsichtlich des ersten neuen Aspekts des Beethoven-Tempos muß eine vollständige Ausdehnung der Beckschen Methode auf gemäßigte und langsame Tempi (in Analogie zu Becks Methode) die Vergleiche, Tabellen usw. einer zukünftigen Dissertation abwarten. Es möge hier nur um ein Aufzeigen einer möglichen Erweiterung der Methode auf ein gemäßigtes und auf ein langsames Tempo (mit den jeweils besonderen Einschränkungen) gehen. Für ein gemäßigtes Tempo möchte ich eines der dem Dirigenten vertrautesten Probleme herausgreifen: den zweiten Satz der fünften Symphonie. Dieser Satz im $\frac{3}{8}$ -Takt ist überschrieben mit „*Andante con moto*“, mit Beethovens eigener Metronomangabe Sechzehntel = 92. Die meisten Dirigenten bevorzugen ein geringfügig langsames Tempo – Karajan zum Beispiel mit etwa 84 in einer anderen Neuaufnahme⁴⁴, vermutlich wegen der verschiedenen Unterteilungen der Schlagzeit in Sechzehntel, Sechzehnteltriolen und Zweiunddreißigstel. Ich stellte jedoch bald fest, daß dieser Satz von allen anderen Werken der einzige ist, den Beethoven mit der Bezeichnung „*Andante con moto*“ im $\frac{3}{8}$ -Takt schrieb⁴⁵, was eine Grenze für die Erweiterung der Beckschen Methode aufzeigt. Genügend strikte Analogien zwischen Werken mit und ohne Metronomangaben sind bei den gemäßigten oder langsamen Tempi wesentlich schwerer zu finden, insbesondere im Hinblick auf Beethovens sorgsam differenzierte Tempobezeichnungen und im Hinblick auf unsere Ausschließung aller Vokalwerke. Zum Beispiel darf man nicht erwarten, mehrere Werke mit der Überschrift „*Un poco meno andante cioè è un poco più adagio come il tema*“ zu finden, die über der 4. Variation im Finale der Klaviersonate op. 109 steht.

Dennoch besteht eine ausreichend enge Analogie zwischen dem „*Andante cantabile*“ des Streichquartetts op. 18/5 und dem „*Andante cantabile con variazioni*“ des Klaviertrios op. 1/3. Beide Sätze haben die gleiche Taktart, $\frac{2}{4}$, obwohl Beethoven im Quartettsatz die Achtelnote, als Schlagzeit, mit „100“ angibt. Beinahe das gleiche Tempo scheint im Klaviertrio das richtige zu sein. Wenn es überhaupt anders ist, dann in Richtung einer etwas größeren Schnelligkeit und eines bewegteren Flusses. Obwohl der rhythmische Charakter nach Becks Definition im wesentlichen in beiden Sätzen derselbe ist – d. h. was Taktart, Tempobezeichnung und vorherrschende Notenwerte betrifft –, so ergibt sich eine kleine Abweichung, wenn die inneren Charakteristika berücksichtigt werden, wie die Portato-Artikulation, die punktierte

⁴⁴ Deutsche Grammophon 2563 020.

⁴⁵ Beck, *Studien*, S. 83–211, verzeichnet alle Werke der Breitkopf & Härtel-Gesamtausgabe nach Zeitmaßen von langsam bis schnell, einschließlich Taktangaben, Häufigkeit und Ort.

Figur und die ornamentale Wendung im Quartett. Diese bewirken ein geringfügiges Einschränken des Flusses. Es muß festgestellt werden, daß die punktierten und ornamentalen Wendungen zudem ein etwas größeres Strecken der Kadenz bewirken, die somit flexibler wird. In den maßstabsetzenden Schallplattenaufnahmen dieser beiden Sätze durch das Bartók-Quartett und das Barenboim-Trio⁴⁶ wird Beethovens originale Angabe Achtel = 100 im Quartett berücksichtigt, im Trio wird Viertel = 104 genommen.

Um Becks Methode an einem langsamen Tempo analog zu illustrieren, können wir das „*Adagio molto*“, das Beethovens erste Symphonie einleitet, mit dem „*Adagio molto*“ der Klaviersonate op. 10/1 vergleichen. Beethovens Angabe in der Symphonie lautet: Achtel = 88 (wenn auch Dirigenten dieses Tempo oft zu flexiblen „76“ verlangsamten, wie Karajan zum Beispiel⁴⁷). Die posthum hinzugefügten Angaben Czernys und Moscheles' für die Sonate lauten noch langsamer: Achtel = 69–72⁴⁸, was auch dem von Friedrich Gulda in seiner Schallplattenaufnahme gewählten Tempo entspricht⁴⁹.

Nun können wir jedoch feststellen, daß einer der drei Aspekte des rhythmischen Charakters in beiden Werken nicht derselbe ist. In der Symphonie ist das Metrum C oder $\frac{4}{4}$, in der Sonate jedoch $\frac{2}{4}$. Daraus ergeben sich zwangsläufig zwei Fragen: Sollte nicht das Achtel in der Symphonie eher mit dem Sechzehntel in der Sonate gleichgesetzt werden anstatt mit dem Achtel, da jeder Takt der Symphonie den doppelten Notenwert eines Taktes der Sonate hat? Und wenn ja, bedeutet nicht die Verwendung eines ungefähr ähnlichen Achtels als Schlagzeit in beiden Werken, daß die Symphonie den Eindruck eines etwa nur halb so schnellen Tempos gegenüber der Sonate erweckt? Auf beide Fragen muß die Antwort aus praktischen wie aus vernunftgemäßen Gründen nein lauten. In der Praxis scheint die Auffassung der Achtel als Schlagzeit, den Angaben Czernys und Moscheles' entsprechend oder ähnlich, von den Interpreten fraglos akzeptiert worden zu sein. Vernunftgemäß muß das Achtel in der Symphonie mit dem Achtel und nicht mit dem Sechzehntel in der Sonate gleichgesetzt werden, weil zumindest ab Takt 4 jeder einzelne $\frac{4}{4}$ -Takt zwei $\frac{2}{4}$ -Takten gleichkommt, mit „schwer“ und „leicht“ in jedem Paar von Vierteln, genau

⁴⁶ Qualiton SLPX 11425 und Angel 3771-1.

⁴⁷ Deutsche Grammophon 2740 172.

⁴⁸ Bei K. Drake, *The Sonatas of Beethoven as He Played and Taught Them*, Cincinnati 1972, S. 36–41, findet sich eine geeignete Tabelle der Metronomangaben für Beethovens Klaviersonaten (außer op. 49 und op. 79) von Moscheles, Czerny, Bülow und Schnabel (jeweils ungefähr für 1828–1843, 1846–1868, 1871 und 1924–1927). Es muß hinzugefügt werden, daß noch frühere Angaben für nahezu sämtliche Sätze der Beethoven-Klaviersonaten in der Wiener Ausgabe von Tobias Haslinger, veröffentlicht etwa 1828–1832, zu finden sind (vgl. W. S. Newman, *A Chronological Checklist of Collected Editions of Beethoven's Solo Piano Sonatas Since His Own Days*, in: *Notes* 33 [1976–77], S. 510). Der Beweis widerspricht der Frage, ob jene Angaben von Czerny stammen, sie weichen erheblich von seinen Angaben ab (vgl. Schindler, *Beethoven*, S. 426 mit Moscheles' Fußnote in seiner Übersetzung der 1. Auflage, II 107; vgl. außerdem Badura-Skoda, S. 9).

⁴⁹ Musical Heritage OR B-118.

wie in der Sonate. Gewiß fallen vor Takt 4 der Symphonie „schwer“ und „leicht“ eher auf die Halben als auf die Viertel. Von einem $\frac{2}{4}$ -Takt her ließe sich beinahe sagen, daß Beethoven seine langsame Introdution mit einem „*ritmo di due battute*“ einleitete. Wenn demnach zugestandenermaßen die Achtel den gemeinsamen Nenner für die Symphonie und die Sonate bilden, so verdankt sich, wie im vorigen Beispiel, das in der Sonate bevorzugte etwas langsamere Tempo inneren Charakteristika wie Artikulation, Ornamentierung und punktierten Figuren, hier auch einem rascheren harmonischen Rhythmus.

Im Verfahren der Erweiterung der Beckschen Methode von den schnellen zu den gemäßigten und langsamen Tempi hat es sich als notwendig erwiesen, außerdem seine dreifache Definition des rhythmischen Charakters zu erweitern. Um daran zu erinnern: die Erweiterung dieser Definition war unser zweiter zusätzlich einzuführender und zu illustrierender Aspekt des Beethoven-Tempos. Eine Schwierigkeit hierbei ist natürlich, daß jede Erweiterung der Beckschen Definition uns auf eine subjektivere Basis stellt. Es besteht jedoch keine Frage, daß die Notenwerte, Taktangaben und Tempobezeichnungen, die im ganzen seiner Definition genügten, sich eher zur objektiven Analyse eignen als Charakteristika wie Artikulation, Ornamentierung, punktierte Figuren und harmonischer Rhythmus. Es waren aber gerade diese letzteren Charakteristika, die uns ermächtigten, ja zwangen, jene gemäßigten und langsamen Tempi ausreichend abzugrenzen. Sie gehören zu noch anderen inneren Charakteristika, die dazu neigen, die Musik geringfügig zu verlangsamen, je nach dem Grad ihrer Anwendung. Genauer gesagt, rechnen sie zur interpretatorischen Ausschmückung, oft durch die Anweisungen des Komponisten angezeigt, die beträchtliche Zeit erfordern, will man sie adäquat wiedergeben, wenn sie überhaupt respektiert werden sollen und man nicht einfach in einem zu schnellen Tempo darüber hinweggeht. Jene „noch anderen inneren Charakteristika“ sind hauptsächlich rhythmischer und struktureller Natur. Jede Bereicherung des Rhythmus, die den gleichmäßigen Schlag des Metrums stört oder ihm zuwider läuft, jede Bereicherung der Textur, die den weichen Fluß der Linien kompliziert, wird wahrscheinlich eine Verlangsamung der Musik bewirken. Sie müssen abgewogen werden gegenüber Beethovens schnellen Metronomangaben und der Tatsache, daß er früh für beispiellose Schnelligkeit und Zügigkeit in seinen eigenen Aufführungen bekannt wurde⁵⁰. Und sie mögen ferner erklären, warum gewisse Beethoven-Spezialisten wie Backhaus auf langsameren Tempi bestanden haben als andere in ihren Aufnahmen.

Im Rondo-Thema von Beethovens fünftem Klavierkonzert reiben sich sowohl die Hemiolen, die durch die Bindebögen entstehen, als auch die folgenden heftigen Synkopen mit dem Metrum, weshalb sie wahrscheinlich das Gesamttempo, das als „*Allegro ma non troppo*“ bezeichnet werden kann, gerade aus diesem Grund verlangsamen. Und sie tendieren mehr dazu, wenn beispielsweise Christoph Eschen-

⁵⁰ Der Beweis ist erbracht worden bei Bärbel Friege, *Beiträge zur Interpretationsgeschichte der Klaviersonaten Ludwig van Beethovens*, masch. Diss. (Martin-Luther-Universität, Wittenberg 1970), S. 32–36, Band I und II: Dokumente 7, 21 und 22 (u. a.).

bach sie stärker hervorhebt, als wenn Artur Rubinstein sie weniger betont⁵¹. In diesem Zusammenhang sei an den Bericht erinnert, daß Beethoven als Lehrer „vor allem den rhythmischen Akzent überaus heftig betonte“⁵², so schrieb zumindest Schindler, der nächste Zeitgenosse, in den äußerst erhellenden – und unglücklicherweise auch äußerst suspekten – Kommentaren über Beethovens Rhythmus und Tempo⁵³. Durch Schindler wurden auch die Anmerkungen über Rhythmus übermittelt, die Beethoven vermutlich für das Üben von einundzwanzig der Etüden Cramers für den Neffen Karl eintrug⁵⁴. Diese Eintragungen deuten auf eine entschiedene Vorliebe für weitere rhythmische Einzelheiten, die eine Aufführung verlangsamen könnten, insbesondere durch die Einführung von „Versfüßen“. Zum Beispiel dürfte Beethoven – wenn wir Schindler glauben dürfen⁵⁵ die drei jambischen Gruppierungen, die ich im Rondo-Thema der „Frühlingssonate“ für Klavier und Violine (Beispiel 2, S.183) mit Klammern kenntlich gemacht habe, betont dargestellt gewünscht haben. Im Scherzo desselben Werkes findet sich ein allgemein bekannter rhythmischer Konflikt oder „contretemps“, der gleichfalls eine strukturelle Komplikation mit verlangsamer Wirkung darstellt. Um diese amüsante Stelle ein wenig mehr zu verdeutlichen, hätten Clara Haskil und Arthur Grumiaux in ihrer Schallplattenaufnahme⁵⁶ ein geringfügig bedächtigeres Tempo wählen sollen, obwohl die Tempobezeichnung „Allegro molto“ lautet und Beethovens rasche Dreier-Takte anscheinend immer Ganztakt-Schlagzeiten meinen, wenn man von seinen Metro-nomangaben für andere Sätze aus schließt⁵⁷.

Diese Betrachtung innerer Charakteristika, die den rhythmischen Charakter deutlich mitprägen, würde noch andere von Beethoven bevorzugte Charakteristika einschließen, die eine verlangsamer Wirkung haben können, wie abrupte Dynamikwechsel oder Pedalgeben über Harmoniewechsel. Es möge hier jedoch nur eine weitere Illustration genügen, ausgehend diesmal vom Interpretieren und seiner Wahl eines Tempos, das zu langsam erscheint. Anlässlich meiner Besprechung von Anton Kuertis Aufnahme von Beethovens Hauptwerken für Klavier⁵⁸ deutete ich an, daß gewisse langsame Sätze der Sonaten zu langsam gespielt wurden. Einer dieser

⁵¹ Deutsche Grammophon 2530 438 und Dynoflex CRL 7-0725.

⁵² Schindler, *Beethoven*, S. 416.

⁵³ Es gibt eine Teilbestätigung durch die Betonungen bei Badura-Skoda, *Czerny*, S. 42, und natürlich auch durch die vielen Betonungszeichen Beethovens selbst.

⁵⁴ Vgl. W. S. Newman, *On the Rhythmic Significance of Beethoven's Annotations in Cramer's Etudes*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, S. 43–47; H. Goldschmidt, *Beethovens Anweisungen zum Spiel der „Cramer“-Etüden*, in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß, Berlin 1970, S.545–57.

⁵⁵ Vgl. A. Tyson in *ML* 58 (1977), S. 247–49.

⁵⁶ Philips 6588002.

⁵⁷ Die Behauptung bei Rothschild, *Performance*, S. 81, daß er in seinen letzten Werken zu einer kleineren Schlageinheit zurückkehrte (z. B. zum Viertel im $\frac{3}{4}$ -Takt), ist weitestgehend spekulativ.

⁵⁸ Aquitaine Records M4S 90357-74. Die Besprechung erscheint in *MQ* 64 (1978), S. 113–121.

zitierten Sätze war das „*Largo e mesto*“ aus op. 10/3, ein anderer, der gut anzuführen gewesen wäre, das „*Adagio sostenuto*“ aus op. 106. In beiden Sätzen nimmt Kuerti die Achtel um 54. Andere Künstler nahmen in ihren Aufnahmen als Durchschnitt 60 in op. 10/3 (z. B. Brendel)⁵⁹ und 69–72 in op. 106 (z. B. Charles Rosen)⁶⁰. Die beiden Sätze haben, einschließlich des $\frac{6}{8}$ -Taktes und der Ähnlichkeit ihrer Tempobezeichnungen, der Notenwerte und ihres allgemeinen Stiles, genug gemein, um noch eine weitere einleuchtende Analogie in der Kategorie langsamer Tempi darzustellen, auch wenn sie ganz verschiedene Schaffensabschnitte Beethovens repräsentieren (1796–1798 gegenüber 1817/18). Auf Grund dieser Analogie hätte man eine objektive Basis, um ein schnelleres Tempo zu befürworten, da Beethovens Metronomangabe im „*Adagio sostenuto*“ von op. 106 Achtel = 92 lautet. Gewiß ist „92“ schneller, als jeder anerkannte Interpret beide langsamen Sätze nimmt. Aber es gibt weitere Gründe für die Befürwortung eines Tempos in beiden Sätzen, das wenigstens so schnell ist, wie heute durchschnittlich üblich; Gründe, die in jenen gleichen inneren Charakteristika des rhythmischen Charakters liegen. Ein Grund ist der relativ langsame harmonische Rhythmus, der oft einen ganzen Takt dauert, was länger ist als in Beethovens langsamen Sätzen üblich. Je langsamer der harmonische Rhythmus ist, desto wichtiger wird natürlich das Gefühl für das Fließen. Ein anderer Grund ist die Breite der Gedanken, in Entsprechung zum langsamen harmonischen Rhythmus und zur Anzahl der Bindebögen, die in beiden Sätzen über einen Takt oder mehrere gehen. Tatsächlich bin ich eher geneigt, zwei sehr langsame punktierte Viertelschläge in jedem Takt zu empfinden als einzelne Achtelschläge. Und noch ein weiterer Grund, schnellere Tempi zu befürworten als die, die Kuerti nimmt, ist das Gefühl für dramatisches Drängen und Vorwärtsbewegung in beiden Sätzen, so durch vorantreibende über mehrere Takte sich erstreckende Crescendi (z. B. T. 65–72 in op. 10/3 und T. 160–166 in op. 106) oder schon durch die Wirkung der Worte, die der Tempobezeichnung in op. 106 hinzugefügt sind: „*Appassionato e con molto sentimento*“.

Der dritte unserer weiteren Aspekte des Beethoven-Tempos ist die Flexibilität, das heißt eine Biagsamkeit in den Schlagzeitfolgen. So sehr offenbar harmonischer Rhythmus, Artikulation und jene anderen inneren Charakteristika das vorherrschende (bzw. durchschnittliche) Tempo beeinflussen können, so können sie auch das lokale oder unmittelbare Tempo beeinflussen. Mit anderen Worten: Sie können nicht nur die Geschwindigkeit, sondern auch die Regelmäßigkeit der Schlagzeiten beeinflussen. Und wie genügender Nachdruck auf diese Charakteristika die Verlangsamung des durchschnittlichen Tempos bewirkt, so bewirkt er, daß der Pulsschlag zum Langsameren tendiert, insbesondere in expressiveren Momenten; denn eine zu wenig erwähnte Eigenart der Tempoflexibilität ist ihre Tendenz eher zum Langsamem als zum Schnellen. Als Illustration möge man Brendels Aufnahme des melodiosen *Andante* aus der Klaviersonate op. 79 hören, eines Satzes, der an eine venezianische

⁵⁹ Philips 6500 417.

⁶⁰ Columbia M3X 30938.

Barcarole denken läßt⁶¹. Mit einem Metronom, eingestellt auf Brendels Grundtempo von etwa 50 für das punktierte Viertel, kann man gut beobachten, wie oft Brendel den Puls verlangsamt (nie beschleunigt), um eine momentane Betonung jedes Ausdruckshöhepunktes zu erreichen, wie bei der verzierten Wiederholung der Phrase und bei der Kadenz auf der Dominante in den Takten 17–22.

Was berechtigt uns zu solcher Flexibilität, falls es einer Berechtigung bedarf? Wir neigen zu der Ansicht, daß klassische Komponisten die Würde und den Schwung fester Tempi bevorzugten. Von Haydn sind keine Äußerungen bekannt und nur wenige interpretatorische Hinweise (hauptsächlich Verzögerungen bei Kadenz), die eine Flexibilität begünstigen würden⁶², obwohl sich Flexibilität durch das Kapriziöse ergibt, die seine Musik oft erfüllt. Mozart offenbarte in seinen Angaben nicht mehr als Haydn. Wie sein Vater sagt er mehr über das Tempo, jedoch nichts über dessen Flexibilität im moderneren Sinne⁶³. Wenn überhaupt, so sprach er sich dagegen aus, wenn er in einem Brief von 1777 an seinen Vater seine klare, oft zitierte Definition des tempo rubato im Sinne des 18. Jahrhunderts gab: „ . . . dass ich immer accurat im tact bleybe. Über das verwundern sie sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, dass die linke Hand nichts davon weiss, können sie gar nicht begreifen“⁶⁴. Über Schubert wird verbürgt berichtet, er habe selbst in seinen Liedern „immer das strengste und gleichmäßigste Tempo genommen, außer an den wenigen Stellen (und sie stellen sich als bemerkenswert selten heraus), die er durch ein ritardando, morendo, accelerando anzeigt“⁶⁵. Ferner haben berühmte Komponisten-Theoretiker-Pädagogen seiner Zeit, einschließlich Hummel und besonders Czerny, noch auf einem strikt eingehaltenen Tempo mit nur minimalen Abweichungen bestanden⁶⁶. Eine Ausnahme war Webers wichtige Bemerkung von 1824, drei Jahre vor Beethovens Tod, die den wahren Geist der frühen Romantik enthüllt: „Der Takt (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstück das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es gibt kein Presto, das nicht eben so im Gegensatz den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangte, um nicht durch Übereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen“⁶⁷.

Was Beethoven angeht, so zeigen die überlieferten Aussagen, daß er zunächst wenigstens prinzipiell noch ein ziemlich strenges, klassisches Tempo bevorzugte, in

⁶¹ Philips 6500 417.

⁶² Flexibilität wird nicht berücksichtigt bei Saslav, *Tempos*.

⁶³ Sie wird nicht berücksichtigt bei Elvers, *Untersuchungen*.

⁶⁴ W. A. Bauer und O. E. Deutsch (Hrsg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, 7 Bände, Kassel 1962–75, II, S. 83.

⁶⁵ Nach Leopold von Sonnleithner, zit. bei W. S. Newman, *Freedom of Tempo in Schubert's Instrumental Music*, in: MQ 61 (1975), S. 529–30.

⁶⁶ Vgl. Newman, *Freedom*, S. 542–44, mit Zitaten.

⁶⁷ Die vollständige Darstellung mit allen Metronomangaben für *Euryanthe* ist abgedruckt in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 50 (1848), Sp. 123–27.

späteren Jahren jedoch, als er zunehmend die neue Romantik in sich aufnahm, zu einem flexibleren Tempo übergang. So schrieb Ries, indem er sich an die frühe Periode um 1800 und die *Pathétique* erinnerte: „Im Allgemeinen spielte er selbst seine Compositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Tacte, und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem crescendo mit ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte“⁶⁸. Und als Czerny über das noch frühere Klaviertrio op. 1/3 schrieb, betonte dieser ein immer wiederkehrendes Merkmal, das er vermutlich aus seiner Studienzeit bei Beethoven herleitete: „Wie müssen hier die besond're, überhaupt geltende Anmerkung einschalten, daß es eine gewisse Art gibt, die melodösen Stellen ruhiger, und doch nicht merkbar langsamer vorzutragen, so daß alles in einem und demselben Tempo zu gehen scheint, und daß man den Unterschied höchstens nur dann merken würde, wenn der Metronom mitschläge. Einen auffallenden Tempowechsel darf man sich nur da erlauben, wo der Autor es ausdrücklich durch ein *più lento*, *ritardando*, u.s.w. angezeigt hat“⁶⁹. Andererseits schrieb Schindler, gestützt auf seine Nähe zu Beethoven in seinen späteren Jahren, über Tempo-Flexibilität, daß er sie als Hauptschlüssel zur Beethoven-Interpretation betrachte. Tatsächlich schrieb er ausführlicher über sie als jeder andere nahe Zeitgenosse Beethovens. „Unglücklicherweise“, meint Alan Tyson, „gerät er gerade bei den Themen ins Fabulieren, für die er am wenigsten glaubwürdig ist, und ‚Aufführungspraxis‘ war das Thema, wo er am meisten erdichtete“⁷⁰. Obwohl Schindler schließlich einige seiner früheren, extremsten Behauptungen strich⁷¹, so unterliefen ihm noch in der dritten Auflage seiner Beethoven-Biographie derartige Freiheiten, daß Zweifel an seiner Musikalität aufkommen⁷². Dennoch kann kein Kenner der späten Musik Beethovens bezweifeln, daß Schindler seine Bemerkungen zumindest teilweise von Beethovens eigenen Ansichten herleitete. Zum Beispiel können persönliche Vorurteile allein nicht die Erklärung für zwei bekannte Aussprüche in den Konversationsheften von 1824 sein (die Schindler – wie man heute weiß – später umänderte), deren eine impliziert, daß Czerny die *Pathétique* zu unflexibel im Tempo gespielt habe, und deren andere in einem Ton von Rechtfertigung feststellt, Beethoven habe, wie auch andere bezeugten, seine Allegro-Sätze langsamer gespielt als fünfzehn oder zwanzig Jahre zuvor⁷³.

⁶⁸ F. G. Wegeler und F. Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 106.

⁶⁹ Badura-Skoda, *Czerny*, S. 87.

⁷⁰ Vgl. Anm. 55.

⁷¹ Vgl. W. S. Newman, *Performance Practices in Beethoven's Piano Sonatas, An Introduction*, New York 1971, S. 53–55.

⁷² Vgl. z. B. Schindler, *Beethoven*, S. 418–422.

⁷³ K.-H. Köhler, Grita Herre u. a. (Hrsg.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Leipzig 1968ff., V, S. 190 und 217. Von den vorläufigen Berichten über Schindlers Änderungen vgl. Stadlen in *Musical Times* (Juli 1977), S. 549–552 und (Dezember 1977), S. 1006f., sowie in *ÖMZ* 34 (1979), S. 1–18.

Allein Beethovens leidenschaftliche Natur muß ihn von Anfang an für Tempo-Flexibilität prädestiniert haben. Wenn er seine ausgearbeiteten Kompositionen nicht mit der gleichen Freiheit spielte, die er bei seinem unvergleichlichen Improvisieren an den Tag legte⁷⁴, so zeigte er doch jenes Ungestüm, das Ries und andere beobachteten⁷⁵. Beethoven selbst scheint den Terminus „tempo rubato“ nicht gebraucht zu haben, obwohl er ihm sicherlich im Sinne des 18. Jahrhunderts, wie Mozart ihn meinte, bekannt war⁷⁶. Aber er kannte klar seine Entsprechung im späteren Sinne, wenn er über eine autographe Partitur von 1817 (heute verschollen) schrieb: „100 nach Mälzel, doch kann dies nur von den ersten Takten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken“⁷⁷. Damit diese Flexibilität nicht zu frei ausgelegt werde, könnte man Beethovens Empfehlung von 1818 dagegen setzen, daß Studierende das Metronom so zu benutzen hätten, daß sie nicht „willkürlich außerhalb des Tempos singen oder spielen“⁷⁸. In einem Brief aus Mailand vom 14. Juli 1831 ging Mendelssohn auf die Interpretation zweier Beethoven-Sonaten (op. 27/2 und op. 31/2) durch eine der von Beethoven am meisten geschätzten Interpretinnen seiner Musik, Dorothea von Ertmann, ein: „... oft übertreibt sie es ein wenig mit dem Ausdruck, und hält so sehr an, und eilt dann wieder...“⁷⁹. Bringt diese Reaktion Beethovens eigene Absichten zu seinen Lebzeiten zum Ausdruck, oder Ertmanns Übertreibungen, nachdem die Jahre vergangen waren, oder Mendelssohns rudimentären Klassizismus?

Beethovens eigene Bezeichnungen seiner Musik werden zum Hauptbeweis für die Tempo-Flexibilität, die ihm vorzuschweben schien; wenn auch weniger als erwartet werden könnte. Sie schließen etwa zwei Dutzend Termini oder Zeichen ein, die entweder lokale Tempowechsel ausweisen, z. B. *rallentando* und *stringendo*, oder zumindest implizieren, wie *perdendosi* und *appassionato*. Eine Bezeichnung wie *mancando* könnte oder könnte auch nicht das Tempo beeinflussen. Czernys Bemerkung jedoch, daß *espressivo* „fast immer“ *ritardando* bedeute, wird gestützt durch zahlreiche Beispiele in Beethovens eigenen Angaben, wenn auf ein *espressivo* ein *a*

⁷⁴ Vgl. Badura-Skoda, *Czerny*, S. 21–22.

⁷⁵ Vgl. Anm. 68. Zu gesammelten Berichten über Beethovens Spiel vgl. Franz Kullak, *Beethovens Klavierspiel*, ins Englische übersetzt von Th. Baker, New York 1901, S. 2–13.

⁷⁶ Z. B. dürfte ihm seine Verwendung durch Emanuel Bach bekannt gewesen sein (*Versuch*, I/iii/28, erweitert 1787) und durch Neefe (vgl. *Thayer's Life of Beethoven*, S. 37; auch S. 371). Vgl. ferner bei A. B. Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*,³/Berlin 1898, S. 68f. und Schindler, *Beethoven*, S. 409/10.

⁷⁷ Zit. bei Marx, *Anleitung*, S. 69. Das Werk ist das Lied „Nord oder Süd“ WoO 148. Gleichbedeutend ist für mich Beethovens rätselhaftere Anmerkung von 1825 zu seinen Metronomangaben für *Christus am Ölberge* (Brief 1351 bei Anderson).

⁷⁸ Anderson, S. 1441–42 (mitunterzeichnet von Salieri).

⁷⁹ Paul Mendelssohn-Bartholdy (Hrsg.), *Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*,²/Leipzig 1862, S. 194. Vgl. auch Schindler, *Beethoven*, S. 209–211.

tempo folgt, wie im Finale der Violinsonate op. 96, Takt 97–101⁸⁰, das in der Aufnahme von Haskil und Grumiaux dementsprechend gespielt wird⁸¹.

Bei der weiteren Betrachtung von Beethovens Übergang von weniger zu mehr Tempo-Flexibilität liefern seine Angaben in den 32 Klaviersonaten den erhellendsten Beweis, da die Sonaten die größte Zeitspanne seines Komponierens umfassen, als auch da das Klavier das geeignetste Instrument für solche Flexibilität darstellt⁸². In den früheren Sonaten sind die Zusätze, die Flexibilität anzeigen, nicht nur weniger zahlreich, sondern auch weniger mannigfaltig. Darüberhinaus beschränken sich diese Hinweise in den frühen Sonaten größtenteils auf Retardierungen und Brennpunkte der Struktur, wohingegen sie in den späteren Sonaten auch *accelerandi* und freiere Passagen an anderen Stellen einschließen. Die Gesamtzahl dieser Bezeichnungen ist jedoch gering genug – überhaupt keine z. B. in op. 26 und in einigen anderen Sonaten –, so daß Czernys Folgerungen und Schindlers Aussagen, Beethoven habe sich weitaus mehr Freiheiten erlaubt und auch erwartet als er notierte, höchst einleuchtend erscheinen⁸³. Gleichzeitig sind die Termini in den meisten der langsamen Sätze – außer den letzten – so auffallend selten, daß man bedenken muß, welch würdevolles, klassisches Gleichmaß für Beethovens Vorstellungen von diesem Satztypus noch bestimmend war. Außerdem muß man in Erinnerung behalten, daß Beethoven nie Hauptschlagzeit und -tempo verließ, ungeachtet der Freizügigkeiten, wie z. B. die Anmerkung in der Partitur der neunten Symphonie andeutet (bei T. 8 im Finale): „*Selon le caractère d'un recitativo, mais in tempo*“. Gelegentlich schrieb Beethoven seine Freiheiten sogar innerhalb eines gleichmäßigen zugrundeliegenden Taktschlages aus, d. h. er zeigte sie eher durch die Notation an als durch Zusätze. Ein gutes Beispiel hierfür bildet die mit „*con grand'espressione*“ bezeichnete, an Mozarts *Rubato* erinnernde Kantilene im langsamen Satz der *Hammerklavier-Sonate* (T. 114–122). Natürlich aber neigen in jeder derartig hochexpressiven Musik wahrscheinlich Interpreten auch zu agogischen Modulierungen, die zu subtil sind, als daß sie notiert werden könnten, wie es zum Beispiel in der Aufnahme Kuertis der Fall ist⁸⁴.

Die verbleibenden zwei unserer fünf zusätzlichen Aspekte des Beethoven-Tempos müssen hier kürzer, hauptsächlich als Anregungen für weitere Untersuchungen eingeführt werden. Der vierte, Struktureinflüsse, und der fünfte und letzte Gesichts-

⁸⁰ Dies ist eines von mehreren Beispielen, auf das ich durch den nützlichen, noch unveröffentlichten Artikel *Tempo Flexibility in Conducting Beethoven's Symphonies* des amerikanischen Pädagogen und Dirigenten Russel T. Waite aufmerksam gemacht wurde. Ein ähnliches Beispiel findet sich in der Klaviersonate op. 101, 2. Satz, T. 29–33.

⁸¹ Philips 6588 003.

⁸² Schindler sagte: „*Daß Orchestermusik nicht die gleichen häufigen Tempowechsel zuläßt wie Kammermusik, ist natürlich eine bekannte Tatsache*“ (*Life of Beethoven*, ins Englische übersetzt von J. Moscheles, London 1841, II, S. 140).

⁸³ Vgl. für weitere bezeichnende Schlußfolgerungen Badura-Skoda, *Czerny*, S. 50 und Schindler, *Beethoven*, S. 397, 401 und 412 für weitere sichere Erklärungen.

⁸⁴ Aquitaine Records M4S 90371.

punkt, der Wandel historischer Verhaltensweisen, weisen über unser eigentliches Thema weit hinaus und verlangen ausgedehntere Erörterungen, als sie hier am Platze wären. Mit wachsendem Umfang und zunehmender Komplexität beeinflußt die Struktur der Musik in wachsendem Maße Tempowahl und Flexibilität – mit anderen Worten: es wird schwieriger, den Wald vor lauter Bäumen zu sehen. Gegenüber der Kürze und Schlichtheit einer Bagatelle erschwert die Länge und die Komplexität von Beethovens *Großer Fuge* für Streichquartett die Wahl zwischen Tempi, die genügend langsam sind, um Faßlichkeit zu gestatten, und doch schnell genug, um die Aufmerksamkeit gespannt zu halten, und zwischen Tempi, die flexibel genug sind, um das Interesse wachzuhalten, und doch gleichmäßig genug, um die Kontinuität des Ganzen zu wahren. Die Notwendigkeit der Einheit wie des Kontrastes macht diese Wahl so problematisch. Unter dem Gesichtspunkt klarerer Einheit müßte der außerordentlich lange, komplizierte langsame Satz der *Hammerklavier-Sonate* eher mit Beethovens Metronomangabe „92“ für das Achtel genommen und gleichmäßiger gespielt werden, als es in den meisten neueren Aufnahmen geschieht⁸⁵. Und die Notwendigkeit schärferen Kontrastes erforderte, daß die sechs einzelnen Sätze des Streichquartetts op. 130 und ihre zahlreichen Abschnitte – selbst ohne die *Große Fuge* als Original-Finale – durch die Tempi differenzierter und überlegt gegensätzlicher gestaltet würden, als man es manchmal hört.

Eine Methode muß noch erarbeitet werden, um eine solche Tempowahl bestimmen und koordinieren zu können. Die Zeitangabe einer vollständigen Aufführung, wie bei Temperleys Untersuchungen, zeigt zwar das Haupttempo an, jedoch nicht den Grad der Flexibilität. In jedem Fall besteht eine engere Beziehung zwischen Struktur und Wahl der Grundschatzzeit, genau wie die zwischen Struktur und Formung des musikalischen Gedankens. Wenn die Formung des Gedankens diejenige der Phrase, dann der Periode, des Abschnitts und schließlich der ganzen Struktur beeinflußt, so beeinflußt die Wahl der Schlagzeit die Wahl des Metrums – $\frac{2}{2}$ eher als $\frac{4}{4}$ zum Beispiel –, den „*ritmo di quattro battute*“ und so weiter. Für mich stellt das Versäumnis, die letzten strukturellen Implikationen seiner Tempotabellen zu realisieren, eine Unzulänglichkeit in der sonst beachtlichen Beckschen Dissertation dar. Da jede Tabelle zu schnelleren Tempi mit umfassenderen Schlagzeiten voranschreitet, so zeigen sie auch den Zug zu größeren rhythmischen Einheiten als struktureller Ausgangsrichtschnur. So schreitet seine Tabelle der $\frac{2}{4}$ -Takte (unser Beispiel 1) von

⁸⁵ Tempi-Fragen werden in einem neuen anregenden Buch von E. Paolone, *La grande sconosciuta* „Große Sonate für das Hammerklavier op. 106“ di Ludwig van Beethoven (Cagliari 1977) nur am Rande berührt. Paolone wendet hauptsächlich ein, daß Beethoven gemeint habe, das „*Adagio sostenuto*“ sollte dem „Scherzo“ vorangehen, nicht folgen. Auf S. 140 und 153/54 verweist Paolone darauf, daß Beethovens Absichten sich mit meiner relativ schnellen Zeitangabe von 36–37 Minuten für die Aufführung der ganzen Sonate in zahlreichen Interpretationen decken dürften, einschließlich des „*Adagio sostenuto*“ (vgl. *The Sonata in the Classic Era*, ²/New York 1979, S. 136 und 530). Allerdings stellt Paolone meine eigene Zeitangabe von 17 Minuten für das Schluß-„*Largo*“ und Fuge zusammen in Frage, die ich jedoch tatsächlich als „um 12 Minuten“ verstanden wissen wollte.

Viertel = 88 zu Halbe = 108 voran, und von trochäischen Einheiten (stark – schwach) pro Takt zu breiteren trochäischen Struktureinheiten von jeweils zwei Takten.

Bezüglich der wechselnden historischen Verhaltensweisen gegenüber dem Beethoven-Tempo lassen sich erkennbare Tendenzen weniger in der Wahl als in der Flexibilität des Tempos erkennen. Die übliche Vermutung lautet, daß die Tempi in den fast zwei Jahrhunderten seit Beethovens Kompositionsanfängen schneller wurden. Dies ist eine Vermutung, die gerade bis in die Tage Beethovens selbst zurückzuverfolgen ist. Türk schrieb 1802, daß das Allegro im Laufe der vorherigen fünfzig Jahre im Tempo immer mehr anzog⁸⁶, A. B. Marx fand die Tempi 1863 „lebendiger“ als in Mozarts Tagen⁸⁷, und ein gegenwärtiger Rezensent nennt die neuen jungen Pianisten „*lauter und schneller als je zuvor*“. Der Beweis ist jedoch nichts weniger als schlüssig. Bärbel Friege's umfangreiche Dissertation von 1970 über Trends der Interpretation der Klaviersonaten seit Beethovens Zeit⁸⁸ stellt keine metronomische Grundlage für den Vergleich auf, hinterläßt aber den Eindruck wechselnder Bevorzugungen, die einfach vom persönlichen Geschmack und von technischen Fähigkeiten abhängig seien. Rothschild's „Beweis“, daß Beethovens *Eroica* eine Stunde dauerte, als Beethoven sie dirigierte, 52 Minuten im Jahre 1921 und 46 Minuten „heute“ (1961), macht die Annahme wahrscheinlicher, daß der Durchschnitt immer rund fünfzig Minuten betragen hat⁸⁹ und stützt die allgemeinere Erfahrung, daß viele der Beethovenschen Metronomangaben noch von den meisten Interpreten, wenn überhaupt, als zu schnell und nicht als zu langsam empfunden werden. Temperleys Ergebnisse nicht folgerichtiger Unterschiede in der Wahl der Tempi zwischen damals und heute erscheinen zuverlässiger.

Es mag konsequentere Tendenzen in der Tempo-Flexibilität gegeben haben – wenn auch nur, weil Tempo-Festigkeit und -Freizügigkeit eine objektive und eine subjektive Einstellung bezeichnen, die in den Künsten wechselweise vorherrschen, was mit den Zyklen in Curt Sachs' *Commonwealth of Art*⁹⁰ in etwa übereinstimmt. Wenn es überhaupt einen Gipfel an Tempo-Flexibilität seit Beethoven gegeben hat, dann in den Vorschriften in der lang- und weitverbreiteten Ausgabe der Klaviersonaten von Lebert und Bülow, die 1871 zum ersten Mal veröffentlicht wurde⁹¹. Diese Ausgabe spiegelt sowohl den starken Einfluß Liszts als auch die allgemeine Praxis des folgenden Vierteljahrhunderts (oder mehr) wider. Dies läßt sich auch anhand einer

⁸⁶ In der zweiten Auflage seiner *Klavierschule*, nach Rothschild, *Performance*, S. 8.

⁸⁷ Marx, *Anleitung*, S. 62 (S. 105 in der ersten Auflage).

⁸⁸ Friege, *Beiträge*, an verschiedenen Orten.

⁸⁹ Rothschild, S. 9; Temperley, S. 330. Die Zeitauern einiger der neuesten Aufnahmen (1978) betragen durchschnittlich fünfzig Minuten. Vgl. J. Brauns ausführlichere, in den Schlußfolgerungen oft ähnliche Arbeit über historische Tempowechsel: *Beethoven's Fourth Symphony: Comparative Analysis of Recorded Performances*, in: *Israel Studies in Musicology I* (1978), S. 54–76.

⁹⁰ New York 1946.

⁹¹ Vgl. Newman, *Checklist*, S. 516.

Welte-Klavierrolle des ersten Satzes von op. 90 nachprüfen, die Xaver Scharwenka um 1905 aufgenommen hat und die mittlerweile auf Schallplatte übertragen wurde⁹². Doch selbst zu Bülow's Zeit gab es auch objektive Ausgaben, die zu solcher Tempo-Flexibilität nicht ermutigten. Unter diesen war Theodor Steingräbers Pionierleistung, einen Urtext erarbeitet zu haben, der sich auf die frühesten Ausgaben der Sonaten stützte. Man beginnt zu vermuten, daß individuelles künstlerisches Temperament und athletischer Heldenmut die Wahl und Flexibilität des Tempos ebenso beeinflussten wie historische Verhaltensweisen.

*

Unser problematisches Thema läßt so viel an Zusammenfassung und Schlußfolgerungen zu. Die größere Weite und emotionale Eindringlichkeit der Musik Beethovens an der Wende zum 19. Jahrhundert machte eine größere Verfeinerung in der Wahl wie auch in der Flexibilität des Tempos notwendig. Beethoven begrüßte Mälzels Metronom zumindest als Hilfsmittel für diese Verfeinerung, das im Prinzip bis heute unverändert geblieben ist. Weil Beethoven sich so viele Gedanken und Mühe mit den relativ wenigen Metronomangaben machte, die er hinterließ, sollten diese im ganzen als gültige Aufzeichnung seiner Absichten betrachtet werden. In Hermann Becks Methode werden Beethovens Metronomangaben mit Typen „*rhythmischer Charaktere*“ gleichgesetzt, die bestimmt werden von den vorherrschenden Notenwerten, der Taktangabe und der Tempo-Bezeichnung, wodurch Analogien zu Werken Beethovens möglich werden, für die keine Angaben vermerkt sind.

Jedoch bedarf Becks Methode einer zweifachen Erweiterung, um ihre volle und praktischere Anwendbarkeit zu erlangen. Erstens muß sie nicht nur für die schnellen, sondern auch für die gemäßigten und langsamen Tempi, bei denen Differenzierungsprobleme noch größer scheinen, erarbeitet werden. Zweitens müßten unter „*rhythmischem Charakter*“ mannigfaltige immanente Charakteristika wie harmonischer Rhythmus, strukturelle Dichte und Artikulation zusammengefaßt werden. Tempo-Flexibilität, die hauptsächlich eher ein Dehnen als ein Beschleunigen des Schlages erwiesenermaßen bedeutet, wird auch beträchtlich von diesen immanenten Charakteristika bestimmt. Beethoven scheint immer eine Vorliebe für Flexibilität gehabt zu haben, scheint sie aber hauptsächlich und in zunehmendem Maße in seinen späten Werken kultiviert zu haben. Gleichzeitig, wie die von ihm in Notenwerten auskomponierte „Flexibilität“ teilweise andeutet, gab er ihr nie in dem Maße nach, daß er die Spur des Grundtaktes und des Tempos aus den Augen verloren hätte (dies ist ein Punkt, der bisher noch nicht ausreichende Beachtung gefunden zu haben scheint). Beethovens zunehmend umfangreichere und komplexere Strukturen beeinflussen Wahl und auch Flexibilität des Tempos. Im Gegensatz zu der allgemeinen Annahme kann weder eine graduelle Beschleunigung noch irgendeine auffallende Änderung in

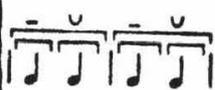
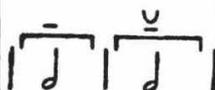
⁹² The Classics Record Library WV 6633-2.

⁹³ Vgl. Newman, *Checklist*, S. 517.

der Wahl der Tempi seit Beethovens Tagen bestätigt werden. Wechselnde historische Verhaltensweisen, insbesondere vom Objektiven zum Subjektiven hin, haben wohl eher die Tempo-Flexibilität beeinflusst, wie es besonders für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beobachten ist. Jedoch scheinen individuelle Geschmacksrichtungen die Flexibilität ebenso sehr beeinflusst zu haben.

Ganz sicher hatte die vorliegende Erörterung nicht zum Ziel, eine empfohlene Liste für spezifische Tempi und Grenzen der Flexibilität zu erstellen. Tempi zu finden, die allgemein passen, bleibt so schwierig wie immer. Was ich hoffe, ist, daß die Diskussion zu gegebener Zeit und an gegebenem Ort mehr Perspektiven und Begründungen liefert, auf die sich die individuelle Wahl und Flexibilität des Tempos in Beethovens Instrumentalmusik gründen kann.

Beispiel 1

	1. Tempogruppe	2. Tempogruppe		3. Tempogruppe
Bewegungsgliederung				
Allegro	$\text{♩} = 96$ (op. 18, 2; 1. S.)	$\text{♩} = 120$ (op. 18, 1; 4. S.)	$\text{♩} = 69$ (op. 18, 2; 2. S.)	$\text{♩} = 84$ (op. 74; 4. S.)
In tempo d'Allegro		$\text{♩} = 126$ (op. 59, 1; 4. S.)		
A. ma non troppo		$\text{♩} = 132$ (op. 68; 3. S.)	$\text{♩} = 66$ (op. 68; 1. S.)	$\text{♩} = 80$ (op. 60; 4. S.)
A. ma non troppo, un poco maestoso	$\text{♩} = 88$ (op. 125; 1. S.)			
Allegro von brio			$\text{♩} = 72$ (op. 92; 4. S.)	$\text{♩} = 108$ (op. 67; 1. S.)
A. molto			$\text{♩} = 76$ (op. 55; 4. S.)	
A. molto e vivace			$\text{♩} = 88$ (op. 21; 4. S.)	
A. molto quasi presto			$\text{♩} = 92$ (op. 18, 4; 4. S.)	
Presto	$\text{♩} = 116$ ($\text{♩} = 116$) (op. 55; 4. S.)		$\text{♩} = 92$ (op. 59, 1; 4. S.)	

Beispiel 2
(Allegro ma non troppo; C)

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in C major and 4/4 time. The piece is marked 'Allegro ma non troppo'. The score is divided into four measures. The first measure starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4-measure rest. The second measure begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4-measure rest. The third measure begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4-measure rest. The fourth measure begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4-measure rest. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment. The treble staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. There are several slurs and phrasing marks above the treble staff, and a fermata-like mark above the bass staff in the third measure.