

www.hodie-world.com

MAXIMIANN COBRA EDITION

TEMPO, RAUM UND MUSIK

„(...) Theater ist eine Kunst, vorausgesetzt dass es sich selbst in Frage stellt. Wenn nicht, ist es nur eine Reihe Klischees, oder es sinkt herab bis zum reinen Imitieren. Es wurde nötig Theaterpraxis mit einer Überlegung über die Praxis zu begleiten. Und diese Überlegung anderen mitzuteilen. Zwar kann man keinen Schöpfer hervorrufen, aber es ist doch möglich, beinahe unentbehrlich, Theaterleuten, besonders Schauspielern, Wege zu zeigen die sie zu den schöpferischen Zustand, ohne dem es kein Theaterkunst gibt, führen werden. (...)“

Konstantin Stanislawski

Wenn viele selbst-proklamierte Hauptakteure des Musiklebens nur Zeit nehmen würden um über diese wunderschöne Äußerung Stanislawskis nachzudenken, bräuchten sie nur 'Musik' statt 'Theater' zu lesen und bald würden sie ihre Meinung ändern, wenn nicht gleich radikal umstellen. Was uns betrifft, wir probieren nachzudenken, unsere Überlegungen anderen mitzuteilen und, zwischen Zweifel und Evidenz, die Endergebnisse in unsere Praxis umzusetzen.

1. Hinsichtlich des Tempos, gibt es NICHTS systematisches und NICHTS unnötiges. Dies ist der Ausgangspunkt unserer Studie deren Ziel die Identifikation der rhythmischen „Richtung“ eines Musikstückes ist. Die „gewöhnliche„ italienische Bezeichnungen : Adagio, Andante, Allegro, Presto sind nur Hilfsmittel die die Generalrichtung des rhythmischen Antrieb eines Musikstückes zeigen.
2. Eine Tempo-Bezeichnung sollte man immer im Zusammenhang mit dem Stück, für das sie bestimmt ist, lesen Weder bedeutet Prestissimo von alleine „SO SCHNELL WIE MÖGLICH“, noch Adagio „SO LANGSAM WIE MÖGLICH“. Tempo ist kein Synonym von 'Geschwindigkeit'. Das Wort Tempo verweist auf eine gegebene Bewegung, die identifiziert sein soll auf Grund von der rhythmischen Struktur, der Form und dem Affekt des Musikstückes.
3. Ist die Struktur erst einmal verstanden, und das Tempo bestimmt, muss man die Ausführungsbedingungen noch berücksichtigen. Diesen entsprechend, kann man einige Schwankungen der Generalbewegung akzeptieren insofern als sie die Struktur des musikalischen Textes und daher sein Inhalt nicht zerstören.

Aber heutzutage ist 'Tempo' meistens gar kein Thema mehr. Das Tempo wird einfach reproduziert. Man spielt nicht - man 'übernimmt' ein Stück. Manchmal wird es gar nicht mehr richtig gelesen. Sicher, es gibt in gewisser Weise nichts einfacheres als die Tempi-Angaben Mozarts, nichts durchsichtigeres als seine Schreibweise. Aber man kann auch sehr leicht irren, besonders wenn man in die Falle der manieristischen Automatismen, die wir gewöhnlich Tradition nennen, geraten ist. Wie kann man denn nur daran denken Mozart zu spielen? Und noch : nach welchen Kriterien sollten wir gerade die Tempi wählen, die die organische Einheit des Stückes wiederherstellen können? Unserer Meinung nach gibt es hier kein Rezept, keine ready-made Antwort. Man muss komplexe, zum Teil mühsame Wege treten um einige Konklusionen zu erreichen.

Um im voraus eine oft gestellte und allgemeine Frage zu beantworten und gleichzeitig den Umfang unserer Studie zeigen, sollen wir hier folgendes sagen : unsere zwar gerechtfertigte musikalische Arbeit gilt bis zum Ende des 19 Jhdt, in einigen Fällen sogar bis 1911 (Mahlers Todesjahr).

Maßgebend sind hier allein und einzig die Noten, der musikalische Text. Eine gründliche (rhythmische, harmonische, formale und stilistische) Analyse des Stückes ist jedoch erforderlich. Ist es genug? Einigermassen, ja. Aber, da unsere Methode und deren Ergebnisse schon so viel Kontrovers hervorgerufen haben, sollten wir hier kurz, und leider nicht gründlich, einige unserer theoretischen Grundlage und Richtlinien vorführen.

Wir sind Prof. Willem Retze Talsma, dessen Buch „Wiedergeburt der Klassiker“ (1980) zur Entstehung der in Deutschland und Holland heute genannten Tempo Giusto Bewegung geführt hat, sehr verpflichtet. In seinem Buch setzte sich Prof.Talsma wissenschaftlich mit der Tempi-Problematik auseinander. Er öffnete Wege die leider heutzutage nur sehr wenig Leuten erforschen, u.a. Dr. Grete Wehmeyer und Dr. Christoph von Gleich.

Mozart ?

Nie gab Mozart Metronomangaben. Zu einem wurde das Metronom nach seinem Tod erfunden, aber er benutzte weder das Chronometer noch die Pendeluhr, die sowieso nur eine Nebenrolle spielten. Die 'Mozart' Tempi-Angaben die uns zur Verfügung stehen stammen von seinen Zeitgenossen Czerny und Hummel. Sie liefern kostbare Information, die man aber sehr vorsichtig nehmen muss, und nach den gleichen Prinzipien mit den man die beethoven'sche Tempo-Angaben liest, interpretieren soll. Es ist aber klar dass diese Prinzipien die Studie und Interpretation der 'italienischen' Bezeichnungen, wie sie bei Mozart vorkommen, zugrunde liegen. Damals haben Komponisten die eine oder die andere Art Bezeichnungen gewählt nach dem gleichen Prinzip. Metronomische Angabe, anscheinend lästiger und oft mathematisch interpretiert, (wie heute wieder der Fall ist, in der lobenswerten aber schlecht gelungenen Absicht „historisch treu“ zu sein), scheinen zu Widersinn zu führen, während eine „geschmeidigere“ Bezeichnung es nicht tun würde. So kann man vielleicht erklären warum viele Komponisten, zuerst davon gereizt, bald damit aufhörten.

Um die Seele des armen Mozarts zu beruhigen : seine Interpreten müssen die Zusammenhänge zwischen seiner Schreibweise und der peripher angegebenen Tempo-Angabe verstehen können. Isaac Newton sagte damals, er schreibe absichtlich „schwer“ um schlechte Mathematiker zu entmutigen. Bis am Anfang des 19 Jhdts haben unsere Komponisten leider nur wenig Leute entmutigt.

Die Theorie - oder : Warum ?

Rhythmus ist der Fundament aller Musik. Auf ihm ruht jede musikalische Rede, jeder Versuch nach Form oder Effekt. Seit jeher der Eckstein aller lebendigen Musik, Rhythmus sollte die Hauptsorge aller Komponisten, Musikern oder Pädagogen sein. Eine schlechtgeschriebene oder missverstandene rhythmische Struktur kann den Inhalt eines Stückes ins Wanken bringen.

Seit der Renaissance sind viele theoretische Bücher, welche natürlich die Hauptsorgen der Komponisten zum Teil widerspiegeln, über das Thema geschrieben worden. Einige Theoretiker und Komponisten beschränken sich darauf, die Charakteristika der Taktarten zu beschreiben und trauen den Interpreten damit zurecht zu kommen. Andere, verschiedene Interpretationen und die darauf folgende Veränderungen der Kompositionen (ihrer und anderer) völlig verblüfft konstatierend, versuchen einen zuverlässigen Weg zu finden um ihre Absichten verständlich zu machen.

Zwischen Dualität und Sprache :

Wie kann man das Zeitmass eines Musikstückes nur angeben? Bis zum Anfang des 19 Jhdts haben Theoretiker und / oder Komponisten drei Grundmittel empfohlen und selber benützt :

1. der Pulsschlag (Systole/Diastole) ;
2. Wörter (italienische Bezeichnungen : *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*..., *tempo ordinario*, *tempo giusto*) ;
3. Die an der Pendeluhr oder Uhr gemessene Sekunde.

Seit den Anfang der Polyphonie ist der Takt eindeutig mit dem Pulsschlag verbunden. Das sollte man vorsichtig nehmen. Es hat aber zwei unmittelbare Konsequenzen. Erstens : eine Takteinheit ist sofort als 'untergeteilt' empfunden, nach der organischen Systole/Diastole Aufeinanderfolge. Zweitens : mit der Evolution der musikalischen Sprache und der Instrumentalmusik verbessert sich die rhythmische Struktur der Kompositionen. Sie wird präziser und muss auch präzise geschrieben sein. Im Laufe des 16 Jhdts fühlt man das Bedürfnis den zu vagen Pulsschlag-Begriff zu ergänzen. In Italien und Frankreich wird der Charakter oder *Affetto* der Musik mit Wörter bezeichnet. Gleichzeitig wird mit Feinmechanik - z.B die Pendeluhr - eine noch schärfere Rationalisierung des Rhythmus versucht.

Die italienische Bezeichnungen durchsetzen sich im Laufe eines Jahrhunderts. Die französische, an Tänze und Charakter-Stücke zu stark angewiesen, verschwinden endgültig. Aber die Grundinformation die die italienische Bezeichnungen vermittelten wird bald nur ungefähr darauf hinweisen ob das Stück generell langsam, mäßig oder schnell sei. Was die Mechanik betrifft, die ziemlich schwere Pendeluhr verschwindet zu Gunsten kleinerer, Chronometer genannter Maschinen. Später entwickeln sich diese bis zum Metronom, fast 200 Jahre nach der Erfindung. Theorie und Praxis entwickeln sich fast parallel.

Italienische Bezeichnungen sind manchmal vag und können deswegen kleine Schwierigkeiten verursachen. Im Gegenteil sollte die Möglichkeit einem bestimmten Taktart einen bestimmten Zahlenwert zu geben alle Probleme beseitigen. Eigentlich ist es gar nicht so. Und das Problem ist eigentlich ob der Zahlenwert mathematisch oder metrisch zu verstehen sei.

Die Hauptidee ist das das Thesis/Arsis Prinzip beiden Tempo-bestimmenden Methoden gemeinsam zu Grunde liegt. Dieses Prinzip entspricht der Systole/Diastole Folge des Pulsschlags, der Pendel-Bewegung der Pendeluhr, und sinngemäß entsprechend, zwei Ticken des Taktmessers.

Für Metronom-Angaben ist dies sehr wichtig, weil meist werden sie analog mit dem Pulsschlag gegeben. Folgende im 4/4 Takt ♩ = 72 Metronom Angabe soll man so verstehen : der Metronom steht auf 72, aber die Viertelnote (der Schlag) entspricht natürlich die Hin- und Zurück- Bewegung des Zeigers (nach modernem, 'mathematischem' Lesen der Metronom-Angaben heißt es : Viertelnote = 36).

Metrik beschränkt sich nicht nur auf Musik und Tanz : man denke nur an Lyrik und Theater. Ohne Metrik kann man weder die Ruhe des Quatorzain (Vers mit sieben Akzenten und zwei klaren Zäsuren) noch die bunte Vielfalt des Elizabethanischen jambischen Pentameter (Vers blanc), wie bei Shakespeare, empfinden und verstehen. Und es geht viel tiefer als eine einfache Analogie zwischen geschriebener Dialektik und musikalischer Rede.

Die metrische Antwort :

Analytische Grundkenntnisse über die Zeiteinheit und ihre mathematische und metrische Verwendung :

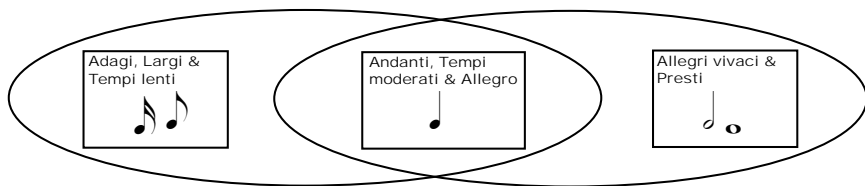
Was sind die Grundprinzipien der Anwendung von der Zeiteinheit auf italienische oder generelle Bezeichnungen der Tempi?

Drei Hauptdaten werden hier quergeprüft :

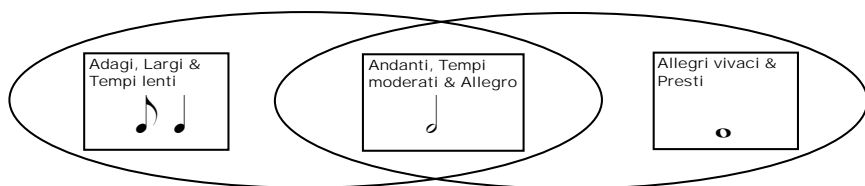
1. Notenwerte (Ganze, Halbe, Viertel-, Achtel-Note...)
2. Taktvorzeichen 4/4, 3/4, 3/8, 6/8 und der entsprechende Schlag 1/4, 1/8...
3. agogische Bezeichnungen : Adagio, Andante, Allegro, Presto.

Ausgangspunkt soll der Notenwert der Schlageinheit sein. Von da aus, je schneller das Tempo, desto natürlich größer der Notenwert. Je langsamer das Tempo, desto kleiner der Notenwert. Dieser Spiegeleffekt ist maßgebend, sei es um die mathematische Angaben identifizieren zu können, oder um die darauffolgende Metrik richtig zu interpretieren.

Taktarten mit einer Viertelnote pro Schlag :



Taktarten mit einer halben Note pro Schlag :



Am Ende des 18. Jhdts führt das zu 'Tempo Giusto'-Begriff, der im Gefahr leblos und inert zu werden steht. 'Tempo Giusto' bezieht sich auf eine *Alla breve* ♯ Taktart, mit folgender Metronom-Angabe : ♩ = 60, 72 oder 80, samt logischen Unterteilungen. Gemäss Theorie, Tempo Giusto liegt im Herzen aller musikalischen Rede. Probiert aber der Interpret die Zusammenhänge zwischen Agogik, Taktart und Schlag in organischer Verbindung mit dem Tempo Giusto zu analysieren, stößt er auf Schwierigkeiten. Eine solche Interpretation ist aber nötig und da streiten unsere analytischen-künstlerische Methode mit anderen, gewöhnlicheren Methoden.

Wir haben uns mit originalen Metronom-Angaben, vor allem die von Beethoven, richtig beschäftigt. Danach müssten wir feststellen dass nicht die Angabe selbst, sondern die Art wie man sie liest, problematisch ist. In den meisten Fällen trifft man mathematische Angabe die metrisch zu lesen sind (d.h. im Hinblick auf die Unterteilung des Taktes).

„Metrisch“ betrachtet, z.B., heißt die ♩ = 88 „mathematische Angabe“ im ersten Satz der 9. Symphonie von Beethoven: ♩ = 88.

Beim „metrisch“ Lesen sollte man, unserer Meinung nach, weder systematisch sein noch die Aufführungsbedingungen vergessen, besonders was Adagi und Andanti angeht. Wir können hier nicht über die Art und Weise der differenzierten Anwendungen solcher Prinzipien - in schnellen oder langsamen Tempi, im geraden oder ungeraden Takt - diskutieren. Aber die Prinzipien stehen mal fest, und die Diskussion ist offen.

Die einleuchtende Äquivalenz :

Viele Tempo-Wechsel Anwendungen innerhalb eines Stückes haben klare Äquivalenzen zwischen langsamen und schnellen Teilen, geraden und ungeraden Takten, zur Folge. Soll das Ohr, im Falle eines Tempowechsels, eine rhythmische Zelle oder ein thematisches Motiv trotzdem identisch vernehmen, muss deren Schreibweise sich natürlich ändern. Wenn die rhythmische, formale und thematische Analyse darauf hinweist dass das Motiv effektiv identisch klingen soll, dann muss das organische Verhältnis zwischen den zwei Tempi festgestellt und durchgeführt werden.

Formal gesehen, dieses durch rhythmische Äquivalenz verursachte Verbreitern und Zusammenziehen ist ein sehr wichtige Hilfe um die uns überlieferte metronomische Angabe zu verteidigen und metrisch zu lesen. Diese im 18. und 19. Jhdts sehr verbreitete Praxis ist rein Strukturpraxis. Die wegen Verdopplung oder Einteilung der Takteinheiten mögliche Schwankungen sind eigentlich eine genaue Angabe der Äquivalenz. So wird der Interpret darauf hingewiesen, die innerliche Bewegung von dem was gerade gespielt worden ist und von dem was folgt, zu berücksichtigen.

Zum Schluss :

Wenn wir den Takt als Schwerpunkt unserer metrischen Lesungen nehmen, sind wir ganz einig mit den Grundprinzipien der Musiktheorie. Wir haben zeigen wollen dass nicht ein standardisiertes mechanisches Lesen der Metronomangaben, sondern das Lesen des Notentextes die einzige Möglichkeit ist und bleibt, Form und Inhalt zu entziffern.

Zwei radikal gegenüberstehende Prinzipien liegen der Entscheidung, die Tempoangaben eines Komponists wörtlich genau zu nehmen, zugrunde. Einerseits (und das ist unserer Weg) kann man sich bemühen, die Struktur des Stückes, seine innerliche und äußerliche Zusammenhänge und die Verhältnis zwischen den Tempoangaben, die den Zugang zum tatsächlichen Rhythmus eröffnen, zu verstehen. Andererseits kann man die Tempoangaben von der wirklichen Spielumgebung trennen. So wird behauptet, solchen Tempoangaben kriegen eine reine mathematische Legitimierung. Es führt aber nur dazu, ihren Wert zu relativieren und vor allem die angeblich verstandene musikalische Rede steril zu machen. Wir sind für die Entwicklung des Gedankens von der grundlegenden Bedeutung der Tempo bestimmenden Mitteln überzeugt.

**„(...) Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, Und grün des Lebens goldner Baum. (...)“
Goethe / Faust**