

Werner Bärtschi, Rolf Mäser, Johann Sonnleitner, Bernhard Billeter

Tempo giusto – Zur Tempowahl in Werken von J. S. Bach

Zu Zeiten von Johann Sebastian Bach bestimmten Spieltradition und Lesegewohnheiten die Wahl des richtigen Tempos in seinen Werken; heute, rund 250 Jahre nach seinem Tod, fehlt diese Tradition. Und da es damals kein Metronom gab, hat Bach auch keine präzisen Tempoangaben in seinen Werken hinterlassen können. Deshalb sind sich heute Fachleute wie Musizierende uneinig über die Tempowahl in Bachs Werken, wie auch zwei jüngst veröffentlichte Publikationen zeigen. In beiden werden systematisch, mit ähnlichen Kriterien und Argumenten, Bach'sche Taktarten und Satzbezeichnungen geordnet und miteinander verglichen, um so Rückschlüsse auf Bachs Tempovorstellungen ziehen zu können. Dennoch kommen die Autoren zu verschiedenen Ergebnissen.

Um die Diskussion einem breiteren Fachkreis zugänglich zu machen, hat die Schweizer Musik-

Taktsignatur und die Notengattungen und es orientiert sich an der Bandbreite des menschlichen Pulses. Denn über das Gewöhnliche braucht der Komponist keine Angaben zu machen. Der nächste Ordnungsschritt waren die Zusätze Vivace, Allegro, Presto in zunehmend lebhafter Richtung und Andante, Largo und Adagio zunehmend ruhiger werdend. Schliesslich folgten noch die Tanzsätze. Auf dieser Grundlage haben wir jahrelang verschiedene vergleichende Übungen gemacht. Dabei hat sich eine Art von «Tempogebäude», ein Tempogefüge für die Werke Johann Sebastian Bachs, ergeben.

Werner Bärtschi: Da besteht ja eine auffallende Ähnlichkeit zu dem, was Rolf Mäser gemacht hat. In seinem Buch findet sich auch ein Gefüge von Tempi in einem Raster.

Rolf Mäser: Ich bin ähnlich vorgegangen. Ich habe auch als Erstes in meinem Computer mein

dium aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers – wie dies viele Pianisten tun – schnell gespielt wird. Man kann das aber ganz anders sehen! Müsste man nicht, wenn man die Tempi diskutiert, einmal fragen, wie es denn zu so vielen Abwei-



Präludium D-Dur, Wohltemperiertes Klavier I

chungen kommt, welche anderen Kriterien eine Rolle spielen? Einen Text zu lesen ist das eine – und was ich hier gelesen habe, finde ich sehr anregend, weil ich neue Standpunkte kennen lerne und nun Dinge sehe, die ich früher nie beachtet habe. Aber meine Entscheidung, wie ich spiele, beruht doch auf ganz anderen Kriterien. Ich wähle ein Stück, weil ich es gerne habe und weil ich es spielen möchte. Die Frage, warum ich es spielen will und was ich damit erreichen will, entscheidet doch darüber, wie ich es letztendlich spielen werde. Wenn ich das D-Dur-Präludium so gerne habe, weil es unglaublich flinke Girlanden hat, dann ist es mir vielleicht sogar egal, ob Bach das so gemeint hat. Ich sehe hier eine Schönheit und benütze sie für meine Interpretation. Darum nochmals meine Frage: Warum sucht ihr das Gefüge? Das ist ja nur ein Teil der Sache.

BB: Der Notentext ist ja die Basis, auf der wir unsere Vorstellungen bilden. Ich glaube, in beiden Arbeiten geht es um eine ganz ähnliche Grundfeststellung, dass wir nicht mehr dieselben Lesegewohnheiten haben, die in der Bachzeit üblich waren. Deshalb müssen wir diese Mühsal des Historikers auf uns nehmen und diese Lesegewohnheiten wieder lernen. Dieser grosse Aufwand war einmal notwendig, um einen bestimmten Raster wieder zu erhalten. Und dann stelle ich fest, dass zwei Autoren oder Autorenteam zu ganz ähnlichen Schlussfolgerungen kommen. Aber die Ergebnisse sind ziemlich verschieden. Das sind Einzelheiten, die uns noch beschäftigen müssen. Aber es ist durchaus notwendig, dass wir uns zuerst einmal überlegen, was für Tempi Bach mit bestimmten Taktarten erreichen wollte. Da können wir nicht einfach nach unserem – sicher auch wichtigen – Empfinden und Gefühl handeln.

WB: Das schlage ich gar nicht vor. Ich bin selber jemand, der Daten sammelt, wenn auch nicht so systematisch wie Rolf. Aber es gibt dabei eine ganz grosse Schwierigkeit, nämlich die Anstrengung, den Text genau zu lesen. Es ist ja ein erweitertes Lesen, bei dem es darum geht, dahinter zu sehen. Unsere Notenlektüre ist jedoch stets geprägt durch unser heutiges Vorverständnis, unsere durch den Zeitgeist und unsere persönlichen Beschränkungen eingegrenzte Fähigkeit, irgendetwas zu verstehen. Auch der wissenschaftliche Zugang zum Text und der Versuch, herauszufinden, was Bach für Schreibgewohnheiten hatte – was ihr beide ja



Rolf Mäser und Bernhard Billeter

Foto: C. Hospenthal

zeitung Rolf Mäser und Johann Sonnleitner, die Autoren der beiden Bücher (s. Kasten) und den Pianisten Werner Bärtschi zum Streitgespräch eingeladen. Es wurde moderiert von SMZ-Redaktor Bernhard Billeter.

Bernhard Billeter: In dem Buch, Johann, das du gemeinsam mit Clemens-Christoph von Gleich verfasst hast, findet sich eine Tabelle mit Metronomanangaben für verschiedene Taktarten und die kürzesten darin vorkommenden Notenwerte sowie für die Tempoangaben Allegro, Adagio usw. bei Bach. Wie kommst du und Clemens-Christoph von Gleich auf diese Angaben?

Johann Sonnleitner: Clemens-Christoph von Gleich hat das Bachwerkverzeichnis (BWV) zunächst kopiert und dann alle Incipits nach Taktsignatur und Noteninhalt geordnet. Dabei fiel auf, dass Tempoangaben bei Bach häufig fehlen. Das bedeutet nicht Beliebigkeit, sondern Tempo ordinario bzw. Tempo giusto. Es ist gegeben durch die

eigenes kleines Bachwerkverzeichnis angelegt, damit ich es nach verschiedenen Gesichtspunkten ordnen konnte.

JS: Ein Unterschied in dieser Ordnung ist, dass bei Dir, Rolf, die geraden und die ungeraden Takte gemeinsam aufgelistet erscheinen, während wir die geraden und die ungeraden Taktarten jeweils für sich behandeln. Wir wollten diese Trennung wegen des grundsätzlichen Qualitätsunterschiedes von geraden Takten und Dreiertakten.

WB: Es würde mich interessieren, weshalb ihr nach einem Gebäude sucht, das alles aufnimmt. Ist es denn nicht so, dass dieses Gebäude in der Praxis eine ganz beschränkte Rolle spielt und andere Faktoren viel wichtiger sind? Dieses Gebäude entsteht durch die vernünftige Lektüre, die Rezeption des Notentextes. Aber dann entscheiden die Musiker nach ganz anderen Kriterien. Es ist mir aufgefallen, dass in beiden Büchern zum Teil bedauert wird, wie die Musiker dann entscheiden. So steht zum Beispiel, es sei eine Art Flucht, wenn das D-Dur-Prä-

macht –, ist ebenfalls vorgeprägt. Das ist wie bei Münchhausen, der sich am eigenen Schopfe aus dem Sumpf ziehen wollte. In deinem Buch, Rolf, ist das über einen langen Teil zu beobachten: Du schiebst die Tempi noch ein bisschen, bis dir das richtig gefällt.

RM: Ich habe versucht, nur das zu sagen, was ich begründen kann. Beweise, wie in den Naturwissenschaften, sind sehr selten möglich. Aber der Hauptunterschied liegt in der Fragestellung. Ich will keinem Menschen sagen, wie schnell er Bach zu spielen habe. Ich will untersuchen, was Bach selber zum Tempo gesagt hat, so wie Beethoven «Allegro moderato» geschrieben oder Chopin Metronomzahlen gesetzt hat. Es ist dann eine ganz andere Frage, ob ich diese Metronomzahlen einhalte. Ich bin zum Beispiel der Meinung, dass man Chopin-Etüden als Musikwerke auch ohne hohe Tempi ganz wunderbar spielen kann. Sie sind vielleicht ein erstrebenswertes Übel, manchmal vielleicht auch Bestandteil der musikalischen Aussage.

BB: Du, Rolf, bist ja auch so freundlich, dass du bei deinen Tempi eine Bandbreite angibst, plus oder minus fünfzehn Prozent.

RM: Ja, inzwischen bin ich sogar zu einer höheren Bandbreite gekommen (*Alle lachen*). Ich habe versucht, aus Bachs Schriften abzuleiten, was er zum Tempo sagt. Erstens, weil ich ihn für eine absolute Ausnahmeerscheinung halte, für ein Genie unter Genies, so dass es gefährlich ist, sich auf Aussagen anderer zu verlassen. Und zweitens gibt es kaum einen anderen Komponisten, der so konsequent und genau geschrieben und das auch eingehalten hat. Bei ihm kann man sich auf seine Handschriften verlassen – nicht auf die Drucke, die oft auf Abschriften basieren. Kirnberger nehme ich natürlich gerne als Bestätigung. Er sagt, es gibt ein «Tempo giusto» für den 3/4-Takt, aber darin muss es Platz haben für eine Sarabande mit vielen Auszierungen und auch für ein Menuett. Also muss ich ein kleines Menuett in der Bandbreite spielen, in der auch die Sarabande der e-Moll-Partita Platz haben muss. Und da komme ich eben auf einen grösseren Unterschied. Das ist ein Fehler in meinem Buch, das gebe ich zu; diesen Satz von Kirnberger habe ich zu wenig beachtet. Inzwischen habe ich die Erfahrung gemacht, dass die Bandbreite plus minus 25 Prozent sein kann. Denn es gibt in dieser Bandbreite

gewisse Schwerpunkte. Es kommt z.B. darauf an, ob die Musik ihre harmonischen Wechsel in halben Takten oder in Vierteln oder sogar in Achteln hat. Das ist meine persönliche Erfahrung, die ich nicht weiter begründen kann.

JS: An die Bandbreite knüpfe ich gerne an. Nur liegt unser Band im Allgemeinen tiefer. Als wir diese Arbeit begonnen haben, interessierte uns zunächst auch der grobe Tempo-giusto-Rahmen der verschiedenen Takt- bzw. Tanzarten. Die Orientierung ist aber nicht Quantzens Puls von 80, sondern die ganze Bandbreite des menschlichen Pulses, der in der Nacht auf 60 sinkt. Auf dieser Grundlage kann man zu weiteren Differenzierungen kommen. Als Anregung, nie als Vorschrift.

RM: Es ist wie in einem guten Musikunterricht: Der Lehrer spielt und zeigt, wie er darüber denkt. Wenn es überzeugend ist, übernehmen es die Lernenden gerne.

JS: Und bei auftauchenden Fragen soll man Orientierungspunkte geben können. Aber wenn jemand glücklich ist, mit seinen bisherigen Bach-Tempi, soll er damit glücklich bleiben. Nicht zu unterschätzen ist allerdings die Macht der Moden. Ich bemerke in der Alte-Musik-Szene heute eine Tendenz zu Geschwindigkeiten, die ich sehr oft mit dem Anspruch an Deutlichkeit, Artikulation, Betonungsregeln und so weiter nicht vereinbaren kann.

RM: Ich habe Grenzen gesucht und gesagt, das Höchste, was für einen Menschen physisch möglich ist, sind gewisse von Czerny angegebene Tempi. Aber das heisst nicht, dass man so schnell spielen muss. Ich bin der Meinung, dass ein Präludium wie das D-Dur-Präludium in der Regel viel zu schnell gespielt wird. Und wie Dinu Lipatti die Allemande der B-Dur-Partita spielt, ist zwar wunderschön, hat aber mit einer Allemande nichts zu tun.

BB: Das gilt auch für das Menuett und die Gigue.

JS: Du hast Czerny und seine Tempi erwähnt. Ein heisses Eisen, weil es dabei entscheidend darauf ankommt, wie man Czernys Metronomangaben liest. Seit dem Erscheinen des Buchs von Talsma in den 80er-Jahren besteht die Kontroverse um die mathematisch-buchstäbliche Interpretation dieser Zahlen oder die metrische Interpretation, was auf eine Halbierung des Tempos hinauslaufen würde. Offen bleibt für viele die Hauptfrage, ob bzw. unter welchen Umständen mit «Schlag» der Einzelschlag oder das Hin und Her, der Doppelschlag gemeint ist.

RM: Beim Thema «Talsma» werde ich nicht mitreden; das ist für mich «hors concours».

WB: Das kann man gar nicht ernst nehmen.

BB: Wir kommen in dieser Diskussion über Talsmas zu keinem Ziel. Ich würde gerne Czerny zugehen, dass er Fehler gemacht hat und in einigen Notenwerten, die er zu den Metronomzahlen geschrieben hat, sich vertan hat. Aber das gibt jetzt zur Frage der Tempi bei Bach keinen Beitrag.

RM: Aber wir kommen über Czerny zu Bach, weil er aufgeschrieben hat, wie schnell er Beethoven spielen gehört hat.

BB: Als Beethoven die Metronommasse festgelegt hat, war er bereits taub. In der musikalischen Vorstellung und ohne den Widerstand der Materie werden Tempi leicht schneller.

RM: Das ist auch meine Erfahrung. Wenn ich aus dem Gedächtnis heraus aufschreibe, wie schnell ich ein Stück gespielt habe, ist es immer zu schnell.

WB: Das Spielen selbst macht es immer noch ein bisschen langsamer. Darum muss man das auch nicht wörtlich einhalten. Aber bei Bach gibt es einige Stücke wie beispielsweise die D-Dur-Toccatà, die einen Gigue-Schluss mit Dreiergruppen von Sechzehnteln hat. Plötzlich kommen dann noch Zweiunddreissigstel. Solche Fälle sind bei Bach recht häufig. Und ich finde, ohne über das Tempo diskutieren zu wollen, dass dies eher ein Symptom für einen Menschen ist, der alle Grenzen sprengen will. Es sind ja doppelt so schnelle Noten. Wenn jemand vorher ein flottes Tempo hat, kann das ziemlich brenzlich werden. Man kann dann aber etwas sehr Interessantes wahrnehmen, nämlich einen Wirbel von Noten. Das kommt auch im letzten Satz von Bachs Tripelkonzert vor. Ich kann mir nicht vorstellen, dass Bach das Stück brav langsam gespielt hat, damit er später die Sechzehntel spielen kann. Ich glaube, dass Bach ein Temperamentsbündel und auch ein Köhner war, und dass er das irgendwie hinkriegte.

BB: Dasselbe gilt auch für die Violine im vierten Brandenburgischen Konzert. Hier verlangt er auch fast Unmögliches.

RM: Ich bin völlig einverstanden damit, dass Bach ein höchst begabter Virtuose gewesen sein muss. Das sieht man ja auch an seinen Geigen- und Cello-solo-Werken, die heute noch ein Prüfstein sind. Zurück zum D-Dur-Präludium: Wenn man am Schluss die Zweiunddreissigstel im Tempo des Stückes spielen will, dann ist das eine tolle und fantastische Aufgabe.

WB: Das ist kadenzartig zu verstehen...

JS: ... und kann auch frei gespielt werden.

RM: Ja, weil es am Schluss ist. Aber in der F-Dur-Fuge im zweiten Band kommen Zweiunddreissigstel in der Mitte vor, die nicht kadenzartig sind. Da gibt Czerny ein Tempo an, bei dem ich nicht glaube, dass er selber die Zweiunddreissigstel ohne Verlangsamung gut ausgeführt hat.

WB: Auch die A-Dur-Fuge aus dem ersten Band ist so ein Fall. Da gibt es einen Abschnitt mit Sechzehnteln. Man kann ihn natürlich sehr verschieden spielen, aber wenn man den 9/8-Takt zu Beginn leichtfüssig springend spielen möchte, dann wird es später ziemlich abenteuerlich. Ich finde, das ist charakteristisch für seinen Stil.

JS: Darf ich euch als Beispiel die b-Moll-Fuge im 3/2-Takt aus dem zweiten Band vorlegen? Da schreibt Czerny «Andante maestoso» und Viertel = 104. Ich habe kein Problem mit diesem Tempo.

RM: Ich schon. Ich finde es grundsätzlich falsch, im 3/2-Takt den Viertel anzugeben.

JS: Wenn er stattdessen Halbe = 52 angegeben hätte...

RM: Aber warum macht er das nicht?

WB: Aus pragmatischen Gründen. Metronome funktionieren viel besser bei 104, bei 52 hinken sie. Die Federn waren schon damals schlecht.

JS: Das Thema der Fuge in b-Moll taucht bei Czerny noch einmal auf. In seiner «Anleitung zur freien Fantasie» bringt er dasselbe Thema in a-Moll, aber diesmal im 3/4-Takt notiert. Und da schreibt er wieder eine Viertel-Angabe darüber und zwar Viertel = 96. Also: dasselbe Thema im doppelten

Literaturangaben

- Rolf Mäser: *Bach und die drei Temporätsel*. Das wohltemperierte Clavier gibt Bachs Tempoverschlüsselung und weitere Geheimnisse preis. Bern: Peter Lang 2000.
- Clemens-Christoph von Gleich, Johann Sonnleitner: *Bach: wie schnell*. Praktischer Tempo-Wegweiser mit 200 Übungen und Beispielen. Mit CD. Stuttgart: Verlag freies Geistesleben und Urachhaus 2002
- Willem Retze Talsma: *Wiedergeburt der Klassiker, Band 1: Anleitung zur Entmechanisierung der Musik*. Innsbruck 1980.

Tempo! Zu allem Überfluss kommen nachher noch Zweiunddreissigstel vor. Ich kenne keinen Pianisten, der das spielen kann. So kann man sich fragen, ob da – in Analogie zu diversen Dirigierbewegungen – nicht zu differenzieren wäre, z.B. bei Angabe der Taktglieder, mathematisch zu lesen, und bei Angabe von Taktteilen, metrisch zu lesen. Dieser Lösungsansatz des variablen Lesens hat an vielen Beispielen sinnvolle Ergebnisse gebracht. Freilich kommen dabei Czerny-Tempi heraus, die von unserem heutigen Czerny-Bild erheblich abweichen. Dabei kommt Czerny als romantischer, beschaulicher Biedermeier-Bachspieler zum Vorschein, der einer Innerlichkeit und Innigkeit viel Raum gibt, und nicht nur als Technik-Freak!

WB: Ich sehe Czerny auch nicht als Technik-Freak. Seine Tempi haben mir immer eingeleuchtet, denn fast immer trifft er genau den Punkt, wo es kritisch wird und man es noch machen kann.

JS: Ich hätte gerne noch eure Stellungnahme zum vorherigen Beispiel. Ist es wahrscheinlich, dass Czerny im zweiten Fall das doppelte Tempo vorsieht, wenn er dann sogar noch Zweiunddreissigstel schreibt?

WB: Ja, das finde ich. Er will etwas anderes.

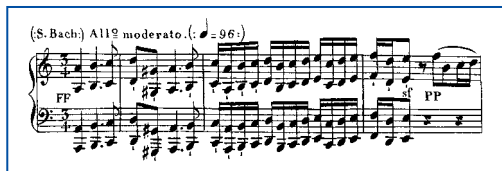
RM: Er schreibt ja auch die halben Notenwerte, also will er etwas anderes.

JS: «Er will» ist schnell gesagt. Aber ich kenne eine Menge von Czerny-Etüden, die von Menschenhand bisher noch nicht bewältigt wurden. – Du erwähnest die Chopin-Etüden.



Fuge b-Moll, WK II. Hg. von Carl Czerny

RM: Bei Chopin-Etüden weiss ich aus eigener Erfahrung, dass alle in seinen Metronomangaben gespielt werden können, wenn man lange genug übt. Heute bin ich ein alter Musiker geworden und spiele sie deshalb lieber langsamer.



aus: Carl Czerny: Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte op. 200

JS: Ich übe gerne als Diät oder als Entziehungskur von meinen Gewohnheiten, indem ich Tempi wähle, in denen ich möglichst jedes Detail innerlich nachvollziehen kann. Wenn ich diese dann mit dem vergleiche, was ihr als missverständenes Czerny-Tempo bezeichnet, bemerke ich, dass ich oft gar nicht allzu weit davon entfernt bin. Ich gestatte mir, diese metrisch gelesenen Czerny-Tempi fließender zu nehmen, so wie auch keiner sich hoffentlich gezwungen fühlt, sich exakt an die Czerny-Tempi zu halten.

RM: Ich wäre bereit, mich mit der These gedanklich zu beschäftigen, wenn der Anspruch käme,

dass es für alle Tempi gilt bis zum Grave. Wenn das nicht der Fall ist, gibt es irgendwo einen Bruch.

WB: Ich spüre in diesem Versuch, für die Tempi eine Ordnung zu finden, eine gewisse Vorliebe für



Bernhard Billeter, Johann Sonnleitner und Werner Bärtschi

Foto: C. Ho.

eine geordnete und nicht ausufernde Art des Musizierens. Und mein Gefühl sagt mir, dass ich mir Bach genau so nicht vorstelle. Die Beispiele von vorhin mit den plötzlich verdoppelten Notenwerten sprechen eine ganze andere Sprache.

RM: Der Weg dahin führt meiner Meinung nach über die Beschäftigung mit dem, was der Komponist gewollt hat. Erst aufgrund dessen kann ich frei entscheiden. Wenn ich zu früh eigene Ideen einbringe, weiche ich vielleicht zuviel ab. Und wenn ich zum Schluss komme, der Komponist will so frei und überbordend spielen, dann ist es meine Aufgabe, das zu tun.

WB: Es scheint mir, dass Bach sich sehr geändert hat. Gewisse Dinge sind in frühen Werken ganz anders als in späten. Gerade ein junger Musiker muss zunächst vieles kennen lernen, um eine Sache einordnen zu können. Aber mein wichtigster Punkt ist der, dass er auch dieses Verstehen nur aufgrund einer Vorprägung macht, aus der er nie herauskommt. Wir haben ein kollektives Stilbewusstsein, das weit verstreut in alle Richtungen auseinander geht. Es ist aber das Stilbewusstsein des Jahres 2003. Wir können nicht aus unserer Haut. Wenn ich Musik spiele, stecke ich primär meine Liebe zur Musik rein. Irgendetwas gefällt mir. Wenn es mir nicht mehr gefällt, dann spiele ich es nicht mehr. Vielleicht missbrauche ich etwas, weil es mir so gefällt und es ganz anders gewesen wäre. Wenn jemand sagt: Du spielst es einseitig oder sogar falsch, muss ich mit dem leben. Auch da kann ich nicht aus meiner Haut, ich will es auch gar nicht.

JS: Gewohnheiten in der Kunst sind eine fragwürdige Sache.

WB: Ich rede überhaupt nicht von Gewohnheiten. Ich experimentiere wahnsinnig gern und betreibe in meinem Rahmen selber Forschung. Man darf es sich nicht zu einfach machen.

JS: Im Wort Tempo steckt natürlich auch das Wort Temperament. Und da kriegt jeder etwas an-

deres mit in die Wiege. Das Bach'sche Ideal der «Wohltemperierung», wenn man es nicht nur auf die Stimmung bezieht, sondern auch auf die Komposition, zeigt sich z.B. an den deutlichen

Temperaments-Formulierungen von Fugen-Themen. Aber dann sieht man im Kontrapunkt immer, dass es mit einem «Kontra»-Temperament abgemischt wird. Sein Kompositionsideal heisst wie eine Kantate «Vereinte Zwietracht». Es geht um das Harmonisieren der Pole. Die Extreme treiben heute – auf allen Lebensgebieten – auseinander, wenn man nichts dagegen tut. Ich meine, dass es die Aufgabe des Künstlers ist, die Pole wieder zu harmonisieren. Das gehört zu meinem künstlerischen Credo. Und ich glaube, so etwas ist in Bachs Art zu komponieren auch zu erkennen. Warum fügt er z.B. zur freieren Form des Präludiums eine strenger komponierte Fuge? Das erscheint mir als ein In-Verbindung-Bringen von Gegensätzen und Harmonisieren.

RM: Ich könnte mir vorstellen, dass wir ganz Ähnliches meinen, wenn ich in anderen Worten behaupte, dass es bei Bach keine sehr raschen Tempi gibt. Aber es gibt Tempi, in denen rasche Notenwerte vorkommen. Ich möchte ganz klar unterscheiden zwischen dem Tempo des Schlages oder des Pulses und der Geschwindigkeit der schnellsten Noten. Die Zweiunddreissigstel können unheimlich rasch sein in einem mittleren Schlag. Aber bei einem so schnellen Tempo wie zum Beispiel im zweiten Satz von Beethovens Klaviersonate in As-Dur op. 110, diesem raschen 2/4-Takt, kriege ich Herzklopfen, wenn ich nur daran denke. So ein schneller Puls kommt bei Bach nicht vor.

WB: Beethoven ist in dieser Frage viel weiter gegangen als Bach. Das Überhitzte, das bei Beethoven vorkommt, gibt es bei Bach nicht. Aber Bach hat doch eine Neigung, alles in eine Ordnung zu fügen. Er verlässt die Ordnung zwar nie, aber er komponiert immer Steigerungen. Man kann die kleinsten Stücke nehmen: Es kommt immer zu einer Klimax, meistens kurz vor Schluss. Das ist sehr stereotyp bei ihm.

RM: Sogar in Folgen von Stücken wie Partiten beispielsweise.

WB: Manchmal ist das sehr bescheiden, manchmal sehr deutlich. Das finde ich einen interessanten Fingerzeig auf seine künstlerischen Ideale. Wenn man denkt, wie Bach im letzten Satz der h-Moll-Messe durch die Instrumentierung dem ganzen Orchester ein Crescendo abgewinnt. Das ist aufgebaut wie eine Kathedrale. In der Klaviermusik ist das auch so, beispielsweise im b-Moll-Präludium bis zum neunstimmigen Akkord. Die Idee der Steigerung kommt bei ihm immer vor.

JS: Das ist ein organisches Prinzip. – Werner, du hast ein Wort gebracht, das mich berührt hat. Du hast gesagt, wenn du ein Stück spielst, steckst du primär deine ganze Liebe zur Musik rein. Nun kann der eine mehr das Ganze lieben, der andere liebt es, mehr in die Details und in jede Intervallverbindung hineinzuschlüpfen. Und mir geht es so, dass ich aus Liebe zum Detail gerne Tempi reduziere und diese dann später mit dem Blick auf die Totale gerne wieder verflüssige.

RM: Wir müssen zwei Fragen auseinander halten: Was hat der Komponist gesagt und wie spiele ich es? Kann ich zu ihm gegenüber vertreten? Wenn er heute leben würde, könnte ich mit ihm reden. Da gibt es Komponisten, die sind sehr grosszügig, wie beispielsweise Berio. Kurtág jedoch gar nicht. Die allgemeine Meinung ist, dass das technische Können bis heute stetig gestiegen ist. Und ich meine, seit der Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist das Niveau der technischen Beherrschung allmählich gesunken. Die Technik ist nicht erschöpft im Schnellspielen. Es kommt darauf an, einen Klang hervorzubringen und in der musikalischen Technik die Zusammenhänge zu zeigen. Ich habe einmal eine Aufnahme gehört von einem Schüler eines Schülers von Chopin. Der hat ein Rubato gespielt, wie ich es nie zuvor gehört habe. Die linke Hand in einem Nocturne war im Takt und die rechte hat frei gespielt, so wie Mozart sein eigenes Spiel beschreibt. Das sind auch Techniken. Dieser weit gefasste Technik-Begriff meine ich, ist im Sinken begriffen.

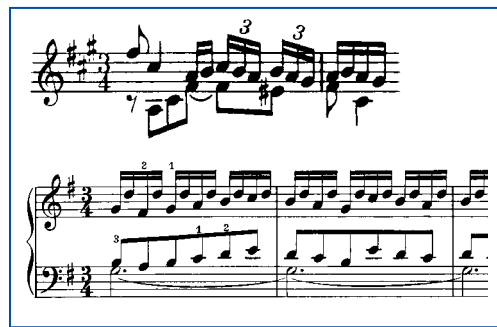
BB: Ich möchte doch auf Bach zurückkommen, ganz speziell auf das Wohltemperierte Klavier. Der Ausgangspunkt von beiden Arbeiten ist ungefähr derselbe, nämlich dass Bach mit den verschiedenen Taktarten und Bewegungsmustern, die er in seinen Werken hat, schon eine bestimmte Tempovorstellung verbindet und dass man dem auf die Schliche kommt, wenn man solche Vergleiche anstellt. Heute gibt es vieles auf Tonträgern und es gibt wenige Musiker wie du, Werner, die nur aus sich selbst schöpfen. Vielmehr wird nachgeäfft, was beispielsweise Glenn Gould gemacht hat. Das Präludium in f-Moll aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers spielt er so rasend schnell, dass man die Seufzerfiguren überhaupt nicht mehr wahrnimmt als solche. Er hat nicht verstanden, dass ein 2/4-Takt etwas anderes ist als ein 4/4-Takt. Er hat nicht verstanden, was für Figuren darin sind. Er hat seinem Impetus nachgelebt. Warum soll er das nicht machen, wenn er Freude daran hat? Aber schlimm ist, wenn es heute ganz viele kleine Glenn Goulds gibt, die das imitieren.

WB: Seine Entscheidungen bezüglich Tempo finde ich völlig willkürlich. Aber man kann mit einem Genie nicht rechten. Er macht irgend etwas, aber ich bin trotzdem beeindruckt.

BB: Ich auch, aber ich bin weit davon entfernt es nachzumachen. Clemens-Christoph von Gleich geht aus von den kleinsten Notenwerten und was mir fehlt dabei, was in Mäusers Buch durchaus drin ist, ist das Tempo der musikalischen Entwicklung. Ich möchte ein paar Beispiele bringen zur Erläuterung, beispielsweise zwei Präludien im 3/4-Takt aus dem zweiten Band: fis-Moll und G-Dur. Ihr werdet dem beistimmen, dass das völlig verschiedene Tempi sind, nicht nur wegen den Notenwerten, sondern weil da beispielsweise im fis-Moll-Präludium harmonisch innerhalb der Takte schon sehr viel passiert.

RM: Harmoniewechsel pro Achtel bei gewissen Stellen.

BB: Das Präludium in G-Dur ist sehr viel grossflächiger komponiert worden. Da gibt es manchmal drei Takte lang keine Harmoniewechsel. Da geht mir die Differenzierung der möglichen Tempi noch zu wenig weit. Ich plädiere bei Clemens-Christoph von Gleich für eine grössere Bandbreite der Tempi und auch für den Einbezug der Geschwindigkeit der harmonischen Entwicklung und nicht nur der kleinsten Notenwerte.



Präludien in fis-Moll und G-Dur, WK II

RM: Die Harmoniewechsel sind für mich das Erste und Wichtigste. Das bremst in meinen Augen das Tempo am stärksten. Ich versuche mir das Stück auch immer anders notiert vorzustellen. Wenn Bach es wirklich langsam gewollt hätte, warum schreibt er zu Beginn Achtel und nicht beispielsweise Viertel? Er hätte es ohne weiteres anders notieren können. Mozart, der die Fuge in fis-Moll für Streichtrio bearbeitet hat, schreibt Allegro darüber!

BB: Da komme ich noch auf einen weiteren Punkt: Es fällt auf, dass Bach in der Klavier- und Orgelmusik sehr zurückhaltend ist mit Artikulationszeichen. Überhaupt mit Zusätzen zum Notentext. In den Orchesterstimmen der Kantaten hat er sich sehr viel genauer festgelegt. Auch in den Konzerten und Sonaten, sobald andere Instrumente wie Streicher und Bläser dazukommen. Da finden sich auch Tempoangaben als Satzüberschriften, was in den Klavierwerken sehr selten ist. Sollte man nicht diesen Ansatz von Clemens-Christoph von Gleich weiterverfolgen, nämlich dass mit der Angabe Vivace oder Allegro jedes Mal eine Tempostufe hinauftransportiert wird oder mit der Angabe Andante, Largo hinunter. Könnte man das nicht in der Klaviermusik auf unbezeichnete Stücke anwenden? Unsere Aufgabe als Interpreten wäre, beispielsweise beim G-Dur-Präludium sich ein Allegro vorzustellen.

RM: Statt zu denken: da kommen ganz viele Harmoniewechsel vor, ich muss es langsam spielen, kann man auch sagen: ich spiele es in einem normalen, langsamen Tempo dieser Taktbezeichnung. Dann komme ich zu einem Bild, das deinem, Werner, entspricht: Verrückte Sachen hat er gemacht. Die fis-Moll-Fuge ist für mich ein Höhepunkt, in der Schwere eigentlich ein Tiefpunkt im ganzen Zyklus. Und wenn ich es nicht zu langsam spiele und das dritte Thema in fließenden Achteln daherkommt, dann finde ich das am packendsten.

WB: Du hast sehr schön dargestellt, wie es dir gefällt, wenn ein gewisses Tempo mit dieser dichten musikalischen Struktur wie in einem Spannungsverhältnis steht. Du drückst aus, was du an dem Stück liebst. Darum weisst du, wie du es spielen musst.

RM: Ich muss und will durch lange Arbeit dazu kommen, dass meine Vorstellungen über die Absichten des Komponisten sich mit meinen Wünschen decken.

BB: Noch ein Beispiel aus dem zweiten Band: Präludium und Fuge in c-Moll. Beides sind 4/4-Takte, beide haben 16-tel als schnellste Notenwerte. Die harmonische Entwicklung ist völlig verschieden: beim Präludium grossflächig, in der Fuge sehr dicht. Ich denke nicht, dass das dasselbe Tempo ist.

JS: Dem stimme ich gerne zu. Kirnberger unterscheidet zwischen zusammengesetzten und gewöhnlichen Vierertakten. Die zusammengesetzten bestehen aus zwei 2/4-Takten. Man erkennt sie daran, dass der Schluss auf die Taktmitte fällt. Rein äusserlich gesehen gibt es also schon langsamere und schnellere Vierertakte. Die genannte Fuge in fis-Moll und auch das Präludium in c-Moll sind solche Fälle von zusammengesetzten Vierertakten. Das verlangsamt und rückt das Tempo des Präludiums näher an die wegen ihrer Dichte gemessen zu spielende Fuge in c-Moll.

Nicht so ohne weiteres stimme ich zu, in einem Zyklus, in dem Bach bei einigen Stücken das Tempo giusto mit Zusätzen wie «Allegro», «Andante», «Largo» bereits modifiziert hat, auch bei den unbezeichneten Stücken den Tempo-giusto-Rahmen zu verlassen. Bei Tänzen allerdings glaube ich an stillschweigend zu ergänzende Zusätze wie Allemande = Andante-Stufe, Sarabande = Largo-Stufe, Gigue = Allegro oder Presto.

WB: Was sagt ihr zur H-Dur-Fuge im ersten Band? Das Thema wirkt wie ein zartes Tänzchen, es ist aber eine vierstimmige Fuge und daher unmöglich so durchzuspielen. Man muss das Kontrapunktische aus dem Fokus nehmen, um einen Gesamtduktus zu finden, der die kontrapunktische Konstruktion nur so mitnimmt.

JS: Nur ist die Frage, in welchem Bereich man das Tempo giusto des C-Taktes, das Tempo ordinario ansetzt. Rolf, du setzt als Mittelwert $\text{♩} = 86$ an, Clemens-Christoph und ich setzen es generell zwischen 56 und 69 an. Innerhalb dieses Rahmens liegt übrigens auch Czerny bei der H-Dur-Fuge: Andante und $\text{♩} = 126$, hier bezogen auf die Taktglieder und daher «normal» zu lesen.

RM: Die Balkensetzung sagt aber auch viel. In der E-Dur-Fuge im ersten Band setzt er zwei und zwei und zwei Achtel an einen Balken – das sieht

man nicht in den gedruckten Ausgaben. Damit will er uns sicher etwas sagen. Und was kann er uns anderes sagen, als dass der Viertel spürbar gemacht werden muss. Im b-Moll-Präludium schreibt er in den ersten Takten vier Achtel unter einen Balken, als ob er uns davor warnen würde, das Präludium zu langsam zu spielen. Das ist übrigens auch das Verdienst von Glenn Gould, dass er einen neuen Aspekt von einem bekannten Stück zeigen wollte.

BB: *Ihr habt euch beide aufs Glatteis begeben, indem ihr Metronommasse aufgeschrieben habt. – Auch was die Alla-breve-Takte betrifft, wurde in euren Büchern stark differenziert, wo die Takte mit der Vorzeichnung «Halbkreis durchgestrichen» in vier oder in zwei zu denken sind. Da gibt es Beispiele, wo man nicht auf die kürzesten Notenwerte abstellen kann, beispielsweise die D-Dur-Fuge im zweiten Band. Hier hat man fast keine Sechzehntel. Trotzdem denke ich, dass das ein Vierertakt ist.*

RM: Das Manuskript ist verschollen.

BB: *In der Kunst der Fuge hat er einige Stücke mit Halbkreis, andere mit durchgestrichenem Halbkreis notiert. Wo ist es ein Zweier-, wo ein Vierertakt? Ich kann mir bei der letzten Fuge nicht vorstellen, dass es ein Vierertakt ist, wenn er ein Thema mit drei ganzen Noten hintereinander wählt. In der E-Dur-Fuge im zweiten Band gibt es noch die kleinen Taktstrichlein in der Mitte der Takte. Wie kommst du darauf, Rolf, das in ganzen Noten zu denken?*



Präludium und Fuge c-Moll, WK II

RM: Warum hat er diese kleinen Taktstriche nicht durchgezogen? Er muss damit etwas verfolgt haben. So notiert er sehr selten.

BB: *In der h-Moll-Messe kommt es an einigen Stellen vor, z. B. im «Gratias agimus». Das ist für mich ein Vier-Halbe-Takt.*

RM: Das kann ja in der Interpretation darauf hinaus laufen. Aber die Tempomitteilung durch den Takt ist da.

WB: Ich bin auch Komponist und weiss, dass man Dinge praktisch aufschreiben muss. Ich habe die Gewohnheit, ganz lange Takte zu schreiben, weil in meiner Musik verschiedene Zeitschichten durcheinander gehen. Da gibt es in ruhigen Noten eine Stimme, die sich über weite Linien zieht. Für die mache ich eine Takteinteilung, etwa einen 3/1-Takt, und dann hat es noch irgendwelche Sechzehntel-Quintolen darin. Da man es nicht mehr richtig lesen kann, mache ich gestrichelte Taktlinien als Orientierungshilfe. Wenn jemand ein Klavierstück schreibt, denkt er an eine Person, die das übt. Ein Orchesterstück hingegen wird in den

Proben oft prima vista gespielt, daher ist es nützlich, wenn mehr Taktstriche darin sind und man beispielsweise Andante hinschreibt.

RM: Da gibt es Parallelen. Als Spieler versuche ich, in der E-Dur-Fuge eine Ganze als Puls mitzuteilen. Aber das Präludium darf nicht so langsam sein, wie wenn es in der halben Taktlänge notiert wäre. Das gibt dem Stück einen Fluss und, wenn die Viertel kommen, einen Ausdruck. Mein Versuch, die Ganze als Puls zu zeigen, wirkt sich aus auf die Gestaltung der Viertelbewegungen.

BB: *Da treffen wir uns durchaus.*

RM: Das nehme ich an. – Eine Frage an Johann: Ihr unterscheidet zwischen 4/4-Alla breve und 2/2-Alla breve. Wie erkenne ich das?

JS: Bei Fugen, die vom alten Kirchen-Stil herkommen, beispielsweise die b-Moll-Fuge im ersten Band, bei denen als schnellste Werte Achtel vorkommen, handelt es sich um das echte Alla breve im 2/2- und im 4/2-Takt. Wenn aber in einem Takt mit durchgestrichenem Halbkreis Sechzehntel und Zweiuunddreissigstel vorkommen, ist das kein echtes Alla breve. Es deutet auf einen etwas beschleunigten Vierer-Takt, mit vier leichten Vierteln, vielleicht in der Richtung von einem «Denken in Halben». Deiner Übersicht, Rolf, ist diese Differenzierung nicht zu entnehmen.

RM: Ich überlasse das dem Schwankungsbereich. Die harmonischen und rhythmischen Unterteilungen sind in den französischen Ouvertüren beispielsweise gross.

JS: Die Abstufungen der Taktarten mit entsprechenden Notengattungen sind ungemein fein nuancierbar. Zum Beispiel schreibt Bach ja keine 4/8-Takte, aber vielleicht erschienen diese «verkapt» als 2/4-Takt und sind an der harmonischen Struktur erkennbar. Der verkaptete 4/8-Takt dürfte ein bisschen langsamer sein, aber leichter als der 2/4-Takt. Und die Viertel in einem 2/4-Takt sind demnach wieder ein bisschen langsamer aber leichtgewichtiger als die Viertel in einem 4/4-Takt. Und die Viertel in einem «unechten» Alla breve sind wieder ein bisschen fließender als in einem gewöhnlichen 4/4-Takt. Und so weiter.

RM: Ja sicher. Eigentlich ergänzen sich die beiden Bücher. Da gibt es ein paar Meinungsunterschiede, die nur anregend sein können.

JS: Wenn man aber die Metronomlisten der Tempi giusti vergleicht, ohne Differenzierung durch Beiwörter, gibt es schon erhebliche Abweichungen.

RM: Ich glaube, nicht mit +/- 25 % Schwankungstoleranz.

WB: Warum interessiert es euch so, eure Einsichten in ein Gefüge zu bringen, in dem man dann doch Abweichungen zulässt? Ist es nicht so, dass die Realität des Bach'schen Musikdenkens chaotischer ist und der Wunsch nach Ordnung nur einer des Lesers. Kann man nicht einfach auch sagen, ich beobachte z. B. verschiedene harmonische Geschwindigkeiten, ich stelle gewisse Zusammenhänge fest, und dann überlasse ich das dem Chaos? Ich habe dennoch nicht das Gefühl, dass ich mir eine Freiheit nehme. Warum sucht ihr das Gefüge?

JS: Ich suche das Gefüge, weil es bei allem Individuellem der Stücke doch auch «Familienzugehörigkeiten» gibt, so dass ich mir nicht für jedes Stück das Tempo völlig neu «aus den Fingern

saugen» brauche. Auch habe ich als Lehrer den Studierenden Anhaltspunkte zu vermitteln.

RM: Ich habe ein Leben lang unterrichtet und meinen Schülern gesagt: «Glaubt mir nicht, wenn ich etwas sage. Übernehmt es nicht einfach, sondern fragt: warum?» Gerade Schüler aus dem Osten haben mich dann ganz verzweifelt angeschaut, da sie das nicht gewohnt waren. Irgendwo liegt das doch in unserer Veranlagung, dass wir wissen wollen.

BB: *Werner, wenn ich dich richtig verstehe, plädiert du für Individuallösungen.*

WB: Das meine ich nicht, nein. Ich plädiere für persönliche Lösungen. Man muss sehen und zugeben, dass die Wirklichkeit eines Werks von Bach oder einer Notenhandschrift viel chaotischer ist, als wir in der Regel annehmen.

BB: Vielfältiger...

WB: ... ich sage ganz gerne «chaotisch». Die Ordnung, die wir darüber stülpen durch das Zusammenfügen vieler einzelner Beobachtungen zu einem System, das finde ich eine ganz tolle menschliche Leistung. Sie hat aber den Nachteil, dass man es nachher als Gepäck mit sich herumtragen muss. Und dann kommt bei mir die Idee nicht vor, dass ich mir eine Freiheit nehme oder eine Abweichung zulasse. Die Abweichung ist älter und fundamentaler als das System selbst.

RM: Sobald ich auf dem Podium sitze und spiele, gilt das.

BB: *Der Nachteil könnte sein, dass man durch das System verleitet wird, in einem bestimmten Fall, z. B. im ersten Satz des Italienischen Konzerts, aufgrund des 2/4-Taktes zu einer Lösung zu kommen, die ihren Reiz haben kann, wenn man liebevoll die Details ausspielen will, bei der aber der unglaublich musikalische Schwung des Stücks verloren geht. In diesem Fall ist die Verfolgung des Systems eine gewisse Gefahr gewesen, d. h. sie lenkt die Vorstellung sehr stark in eine gewisse Richtung und lässt andere Richtungen weniger zu. Da könnte ich mir das Korrektiv von Werner vorstellen, dass man dieses individuelle Stück in sich anders empfindet. Das ist aber kein Einwand gegen das System an sich, sondern ein Plädoyer für eine gewisse Unabhängigkeit. Die Systeme haben aber einen durchaus praktischen Nutzen, weil sie eine gewisse Willkür verhindern oder Resultate, die in der Praxis immer wieder vorkommen, ohne Wissen um historische Zusammenhänge und Schreibgewohnheiten. Dazu würde noch ein Kurs in Barocktanz gehören.*

*Zusammenfassung des Gesprächs:
Annelise Alder*

SMZ-Online-Forum neu eröffnet

«Tempo giusto» ist das aktuelle Thema in der Rubrik «SMZ-Focus» im neu eröffneten Forum unter www.musikzeitung.ch. Hier können Sie unseren Experten Fragen stellen oder Ihre eigenen Beobachtungen und Erkenntnisse zum Thema mitteilen. Eine Auswahl der interessantesten Einträge wird in einer der nächsten Print-Ausgaben veröffentlicht.