

# Rätselhafte Chopin-Tempi

Das Chopin- und Schumann-Gedenkjahr 2010 beschert uns eine Flut von Aufführungen und Aufnahmen dieser beiden Grossmeister.

Dabei könnte leicht untergehen, dass uns die Metronomangaben Chopins und Schumanns immer noch vor grosse Rätsel stellen.

Dieser Aufsatz behandelt die umstrittene Thematik bei Chopin und stellt einen Lösungsansatz vor.

Johann Sonnleitner

Am Berner Zytglogge-Turm ist zu sehen, wie früher die Zeit auf zwei verschiedene Arten gemessen wurde. Das eine Zifferblatt zeigt den astronomischen Tag mit 24 Stunden an, das andere Zifferblatt mit seinen 12 Markierungen nur die eine Hälfte davon. Und doch war und ist es für niemanden ein Problem, die Zeit von beiden Uhren sachgemäss abzulesen. Man weiss ja: Der Zeiger dreht auf unseren normalen Uhren innerhalb von 24 Stunden zwei Runden und die Umstände sagen uns, ob Mittag oder Mitternacht ist. Könnten wir doch die Metronomangaben aus früheren Jahrhunderten ebenso einfach ablesen wie die Stunden an den Uhren des Berner Zytglogge-Turms!

## Paradoxe Metronomangaben

Wer die originalen Metronomangaben als eine wesentliche Information des Komponisten ernst nimmt – mit der jederzeit zugestandenen Anpassung an die Umstände –, der kommt in der Praxis in sehr vielen Fällen bald in arge Verlegenheit. Er kommt in Konflikt entweder mit seinem künstlerischen Gefühl oder mit seinen spieltechnischen Möglichkeiten oder auch den spieltechnischen Grenzen seines Instrumentes (z. B. Repetitions-Geschwindigkeit) oder er stösst auf schlichtweg unlogisch erscheinende Angaben. Mit der Berufung auf Gefühl und Geschmack

ist bekanntlich nicht zu argumentieren; die spieltechnischen Grenzen liegen individuell sehr verschieden, und auf die Erörterung der Möglichkeiten auf historischen und modernen Instrumenten muss hier verzichtet werden. Konzentrieren wir uns bei unseren Erörterungen also auf die logischen Ungereimtheiten, die im Zusammenhang mit Chopins Tempoangaben offen vorliegen. Zur Annahme von Druckfehlern liegt bei den folgenden vier ausgewählten Beispielen keine Veranlassung vor.

### 1. Mazurka C-Dur, Opus 24 Nr. 2

Allegro non troppo, im Autograf schreibt Chopin *Viertel* = 192, dagegen ist in allen frühen, von Chopin sorgsam überwachten Ausgaben *Viertel* = 108 zu lesen (Notenbeispiel 1). Das liegt nur drei Grade über dem halben Tempo! Die Henle-Ausgabe kommentiert: «Der grosse Unterschied lässt sich nicht erklären.» Tatsächlich! Kann man allen Ernstes annehmen, dass Chopin innerhalb einer kurzen Zeitspanne derartige Schwankungen in seinen Tempo-Vorstellungen hatte?

### 2. Valse Ges-Dur, Opus posth. 70 Nr. 1

Anfang *Molto vivace*, punktierte *Halbe* = 88, dann bei Takt 33 *Meno mosso*, *Viertel* = 96 (Notenbeispiel 2). Wenn mit *Meno mosso* nach allgemeinem Konsens eine Temporeduktion um einige Grade bezeichnet wird, so ist die hier sich ergebende Tempodrosse-



Zwei Arten, die Zeit zu messen: Berner Zytglogge-Turm

Foto: Mike Lehmann/Wikimedia

## L'énigme des tempos de Chopin

Celui qui suit à la lettre les indications métronomiques notées par Chopin se heurte rapidement à des difficultés, qu'elles soient techniques ou esthétiques. Ces indications prêtent à controverse depuis toujours, ce que nous allons voir au travers de quatre exemples.

Dans sa Mazurka op. 24 n° 2, le manuscrit indique 192 à la noire, alors que les premières éditions, vérifiées par l'auteur, donnent 108 à la noire, soit un tempo pratiquement deux fois plus lent. La Valse op. 70 n° 1 débute à 88 à la blanche pointée, mais la mesure 33 indique *meno mosso* et 96 à la noire : trois fois plus lentement alors que l'indication laisse entendre un léger ralentissement. De même,

le Boléro op. 19 débute à 88 à la noire pointée et passe, mesure 24, à 104 à la croche : curieux ralentissement d'un rapport de 3:1. Enfin, les Variations sur « der Schweizerbub » (KK IV a n° 4) présentent plusieurs paradoxes. L'exposition du thème à 100 à la noire, ainsi que la 3<sup>e</sup> variation à 66 semblent correctes, mais tous les pianistes à qui on cache les indications de tempo jouent l'introduction et les deux premières variations deux fois plus lentement que ce qu'indique Chopin. La quatrième variation indique *meno mosso*, 76 à la noire, alors que le tempo était à 66 dans la variation précédente.

La situation devient plus compréhensible si l'on sépare les indications métronomiques des valeurs de notes mentionnées. La valeur de note

indique sur quelle durée la musique doit être pensée, sur quelle valeur compter les temps. A partir de là, l'indication métronomique peut être mesurée soit sur un clic de métronome, soit sur un aller-retour du balancier. Ainsi, dans la quatrième variation citée ci-dessus, le tempo de 76 doit être compris à la croche (ou un aller-retour à la noire). Même pour les tempos de valse, l'indication notée correspond parfois à deux clics.

Lorsqu'on applique cette règle, les indications chaotiques, voire paradoxales, mentionnées plus haut deviennent compréhensibles.

Résumé et traduction :  
Jean-Damien Humair

lung von Viertel = 264 auf 96 schlichtweg unverständlich!

**3. Bolero C-Dur, Opus 19**

Introduzione, Allegro molto, *punktierte Viertel* = 88, Takt 24 Più lento, con anima, *Achtel* = 104. Umgerechnet auf Achtel (264:104) ergibt das bei identischer Taktsignatur (3/8) ein höchst unwahrscheinliches Verhältnis von beinahe 3:1.

**4. Variationen über das Lied «Der Schweizerbub» (KK IV a Nr. 4)**

Diese Variationen (Notenbeispiel 3) sind für unsere Fragen in mehrfacher Hinsicht ein instruktives Beispiel, weil da paradoxe Metronomangaben bei verschiedenen Taktarten, ausgestattet mit unterschiedlichen Notengattungen (einschliesslich eines Walzers) und ein *Meno mosso* mit einer höheren Metronomzahl in dichter Folge vorkommen.

Das Lied mit seinen vier Strophen ist abgedruckt in *Erks Liederschatz I*, Seite 101 und wird dort als *Neueres Volkslied* (1822) bezeichnet. Versuche ich, das Lied einfach und ohne Sentimentalität zu singen, so kann ich mit Chopins Angabe für das Thema (*Viertel* = 100) ohne Weiteres einverstanden sein. Auch mit seiner Angabe zu Variation 3 habe ich keinerlei Probleme, die Reduktion auf *Viertel* = 66 erscheint mir im Hinblick auf das «*espressivo*» und der gelegentlich chromatischen Sechzehntel durchaus angemessen. Aber alle anderen Metronomangaben! Man reibt sich die Augen. Alle Kollegen und alle fabelhaft ausgebildeten Hochschulstudenten, denen ich die Variationen mit verdeckten Metronomangaben vorgelegt habe, haben in der Introduction und in den ersten beiden Variationen ungefähr um die Hälfte langsamer gespielt als es die Angaben (buchstäblich gelesen) erfordern. Glücklicherweise. Denn in diesem Tempo waren auch die geforderten Artikulationsnuancen von *Staccato* und *Nonstaccato*, das Tragen und das Schleifen (*Legato*) der Töne gut hörbar zu realisieren.

Notenbeispiel 1: Mazurka C-Dur, op. 24/2

Gänzlich unlogisch muss die Angabe zur 4. Variation erscheinen: ein *Meno mosso*, *Viertel* = 76 nach der Bezeichnung *Viertel* = 66 für die Variation 3! Sollte es bei einem solchen Zahlenverhältnis nicht eher *Più mosso* heissen? Gibt es eine vernünftige Interpretation dieser Angabe oder muss man dem sonst so verehrten Meister Nachlässigkeit oder gar Inkompetenz beim Schreiben seiner Angaben unterstellen?

**Kontext und Bewegung**

Wenn wir die Tempofrage von den Metronombezeichnungen her aufrollen, dann zäumen wir das Pferd von hinten auf. Das ist bedenklich. Denn geschichtlich ist die Reihenfolge genau umgekehrt. Da bestimmen zuerst Taktart plus Notengattungen das *Tempo ordinario* bzw. das *Tempo giusto* einer Taktart. Dieses wird dann durch Tempo- und Charakterbezeichnungen modifiziert. Und erst auf dieser Grundlage kommt als dritte Schicht der Präzisierung die Metronom- oder Pendelangabe, eventuell auch eine Angabe der Zeitdauer. Das Wissen um und das Gefühl für die Qualitäten der verschiedenen Taktarten, einfache und zusammengesetzte mit ihren charakteristischen Gewichtungen und Taktschlagbewegungen, das selbstverständliche Umgehen mit Takteilen, Takgliedern und Taktnoten usw., das alles kann heute unter Musikern nicht mehr als allge-

mein bekannt vorausgesetzt werden. Die Metronomangaben sind aber nur im Kontext mit den vorhergehenden Angaben verständlich. Das kann und soll studiert werden. Reines Kopfwissen aus den Büchern kann aber, wie wir wissen, dazu führen, dass ein und dieselbe Quelle je nach Lesebrille verschieden gedeutet wird. Neben dem Wissen aus Büchern gibt es auch ein Wissen, das nur in der künstlerisch-forschenden Arbeit gewonnen werden kann.

Entkoppeln wir versuchsweise einmal Notenwert und Zahl und beziehen die Zahl nicht unmittelbar auf den davorstehenden Notenwert, sondern nur auf die Frequenz der Taktschlagbewegung, so ergeben sich ganz neue Perspektiven. Aus der starren Gleichung wird eine musikalische Bewegungsangabe. Der Notenwert gibt an, in welchem Versfuss die Musik in erster Linie schwingt, in welchen Werten vorwiegend zu «denken» ist. Die Zahl daneben gibt an, mit welcher Frequenz der führende Versfuss im Hin- und Herpendeln geschlagen wird. Mit dieser Auffassung lösen sich die meisten der zunächst so paradox erscheinenden Angaben in der Praxis beinahe von selbst.

Konkret am Beispiel der *Schweizerbub-Variationen*: In der Einleitung beziehen wir die Zahl 100 auf die Achtel, im Thema und in den Variationen 1, 2 und 3 auf die Viertel, sodass sich mit zunehmender Verdichtung des Satzes auch ein allmähliches Abnehmen der äusseren Geschwindigkeit von 100 über 88, 76 bis 66 ergibt. Damit die melancholische 4. Variation in *Moll* tatsächlich in einem *Meno mosso* erklingt, muss die Zahl 76 hier logischerweise auf die Achtel bezogen werden. (Der umgerechnete Wert *Viertel* = 38 liegt ausserhalb der damaligen Metronom-Skala.)

Nun bleibt noch das *Tempo di Valse* zu bestimmen. Um dafür sichere Grundlagen zu bekommen, sei an eine Angabe des Tanzmeisters Paul Bruno Bartholomay erinnert. Er gibt in seiner Tanzlehrschrift von 1838 für den Walzer ein Tempo von 48 bis 50 Takten pro Minute an. Chopins metronomische Walzer-Angaben und die Angaben vieler Zeitgenossen (z. B. Czerny) scheinen ungefähr das doppelte Tempo zu verlangen. Auch dieser vermeintliche Widerspruch löst sich auf, wenn man die Angaben differenzierter liest, das heisst, wenn man auch hier die Doppelschlag-Auffassung zulässt.

Das wird gestützt durch das oben genannte Beispiel 2. In der Valse Opus posth. 70 Nr.1 ist die originale Angabe für den Anfang und das Ende *punktierte Halbe* = 88, oder umgerechnet

Notenbeispiel 2: Valse Ges-Dur, op. posth. 70/1

Viertel = 264. Im Takt 33 heisst es *Meno mosso*, Viertel = 96. Liest man beide Angaben buchstäblich, so hätte man beim *Meno mosso* wiederum eine unverständliche Drosselung des Tempos um weit mehr als die Hälfte. Das ist mit der Bezeichnung *Meno mosso* nicht zu vereinbaren. Nimmt man dagegen die Angaben als Bewegungsangaben und liest für den Anfang und Schluss nicht 88, sondern 44 für den ganzen Takt, so kommt man zu einem plausiblen *Meno mosso*-Verhältnis von 132 auf 96 für die Viertel. Und auf diese Weise rückt das Walzertempo des Anfangs auch ganz in die Nähe von Bartholomays Angabe von 48 bis 50 für den ganzen Takt.

Damit liegt nahe, auch für den Schlusswalzer der *Schweizerbub-Variationen* die Angabe 80 auf die Hälfte des Taktes zu beziehen und ein gemütliches Tempo von beweglichen(!) Vierteln um 120 zu nehmen.

### Zwei Arten, die Zeit zu messen

Aus dem so gewonnenen, erweiterten Blickwinkel werden auch die eingangs erwähnten, zunächst paradox anmutenden Angaben völlig plausibel: Im Autograf der *Mazurka* Opus 24 Nr.2 (Notenbeispiel 1) notiert Chopin in altertümlicher Doppelschlag-Notierung Viertel = 192, zu lesen als *Achtel* = 192 oder *Viertel* = 96, für die englische, französische und deutsche Erstausgabe wählt er hier die modernere Einzelschlag-Notierung und beschleunigt das Zeitmass sanft auf *Viertel* = 108. Dass die ambivalente Notierungsweise kein Einzelfall ist, zeigen auch die Angaben zum *Bolero*, zum *Ges-Dur-Walzer* (Notenbeispiel 2) und zu den *Schweizerbub-Variationen* (Notenbeispiel 3) deutlich genug. In all diesen Beispielen steht in ein und demselben Stück die ältere Doppelschlag-Notierung unmittelbar neben der modernen Einzelschlag-Notierung, genau so offensichtlich, wie wir am Berner Zytglogge beide Zeitmessungsarten gleichzeitig sehen können. Ein offenkundiges Geheimnis. Aber das Schwierigste ist bekanntlich – nach Goethes klassischer Formulierung: «mit Augen zu sehen, was vor Augen uns liegt.»

Die hier vorgebrachte Auffassung einer Interpretation, die sowohl die heute allgemein übliche buchstäbliche Einzelschlag-Lesart als auch die ungewohnte Doppelschlag-Lesart einschliesst, ist nicht ohne Konsequenzen für die Wiedergabe anderer Werke Chopins. Sie birgt beträchtlichen Zündstoff. Vielen Zeitgenossen wird sie zunächst befremdlich erscheinen, und – zugegeben – die daraus sich ergebenden Zeitmasse mögen gewöhnungsbedürftig sein. Gerade dann, wenn sich lieb gewordene Wiedergaben tief ins Gemüt eingegraben haben. Wer aber in der künstlerischen und pädagogischen Arbeit längere Zeit unbefangen und sensibel damit umgeht, dem öffnen sich viele verschlossene Türen wie von selbst. Es ist vielleicht ähnlich dem Traumerlebnis, das mir einmal ein Freund erzählte: Er drückt ohne Unterlass mit aller Kraft gegen eine Tür nach aussen, vergeblich – und erst als er, die Türklinke in der Hand, erschöpft zurücksinkt, bemerkt er, dass die Tür nach innen aufgeht.

**VARIATIONEN**  
über das Lied „Der Schweizerbub“  
dédiées à Madame Katarzyna Sowińska, née de Schroeder  
Komponiert 1826 (?)

KK IV n. 4

**Introduzione**  
Animato  $\text{♩} = 100$

**Thema**  
Andantino  $\text{♩} = 100$   
*Semplice, senza ornamenti*

**Var. 1**  $\text{♩} = 88$  *legato*  
*elegantemente*

**Var. 2**  
 $\text{♩} = 76$  *Scherzando*

**Var. 3**  $\text{♩} = 66$   
*espressivo*

**Meno mosso**  $\text{♩} = 76$   
*p sempre sostenuto* *pesante*

**Tempo di Valso**  $\text{♩} = 80$   
*p* *f*

Notenbeispiel 3: Variationen über das Lied «Der Schweizerbub»