

## KLASSIK

# «O Freunde, nicht diese Tempi!»

Zum Gedenken an Nikolaus Harnoncourt wurde in Zürich die «Neunte» aufgeführt. Müsste man, der Spur des Verstorbenen folgend, Beethovens Metronom-Angaben anders lesen, als wir es gewohnt sind?

Johann Sonnleitner — Am 17. April fand im Zürcher Opernhaus eine Gedenkfeier für Nikolaus Harnoncourt statt, bei der nach gehaltvollen Würdigungen und einer bewegenden Ansprache seines Sohnes Franz Harnoncourt Beethovens *Neunte* aufgeführt wurde. Mit der Philharmonia Zürich, dem Chor des Opernhauses und mit dem Solistenquartett Elza van den Heever, Sopran; Liliana Nikiteanu, Mezzosopran; Michael Weinius, Tenor; Georg Zeppenfeld, Bariton, standen dem Dirigenten Fabio Luisi hoch professionelle Kräfte zur Verfügung. Laut Rezension in der *Neuen Zürcher Zeitung* (NZZ) kam es zu einer Wiedergabe, in der sich zeigte, «dass viele der von Harnoncourt und seinen Mitstreitern verfochtenen Interpretationselemente heutzutage Allgemeingut geworden sind». So gelang eine bejubelte Aufführung auf einem Niveau, das heutigem Standard durchaus entspricht.

## An der Grenze des Verständlichen

Hört man jedoch nach der Aufführung genauer auf das, was viele sensible, musikliebende und musikverbundene Menschen hinter vorgehaltener Hand äussern, dann mischen sich auch ernste Zweifel in den Jubel. Fragt man dann nach, so stellt sich heraus, dass besonders in den sogenannten schnellen Sätzen die Zeitmasse als überzogen und im wörtlichen Sinne «atemberaubend» empfunden wurden. Kein Wunder: Die schillerschen Verse mit ihren Hebungen und Senkungen sind ab einer gewissen Geschwindigkeit kaum mehr verständlich darzustellen. (Auf die Kenntnis und deutliche Darstellung der für die Dichtung wie für die Musik so grundlegenden Versfüsse hat Harnoncourt unermüdlich gedrungen.) Aber man vertraut den Fachleuten, die es doch wissen müssen, und getraut sich nicht, offen heraus zu sagen, was man fühlt und scherzhaft-ernst auf den Punkt zuspitzen möchte: «O Freunde, nicht diese Tempi!»

Die Tempofrage wird in der NZZ-Besprechung auch berührt, aber offen-

sichtlich in einem anderen Sinn, denn es wird gesagt, dass das Tempo des 1. Satzes «deutlich unter dem von Beethoven geforderten lag» und dass es auch in Harnoncourts früherer Aufnahme «eher langsam» genommen wurde. Hier zeigt sich das Problem. Wer weiss heute, was Beethoven wirklich meinte? In seiner autografen Partitur steht *108 oder 120 nach Mälzel*, ohne Angabe eines Notenwertes. In der 1826 erschienenen Druckausgabe liest man *Viertel = 88*. In Beethovens Konversationsheft vom Mai 1824 ist von verschiedenen Tempi die Rede: «17ter Tackt / nach dem / geschwinder». Man sieht daraus, dass Beethoven selbst auf der Suche nach dem idealen Zeitmass war, das sowohl dem Detail als auch dem Ganzen gerecht wird. Dass sich Beethoven beim Notieren seiner Tempovorstellungen notorisch geirrt habe, ist jedenfalls daraus nicht zu folgern. Vielmehr ist es die Frage, ob wir seine Angaben in seinem Sinne lesen. Sie ist bis heute – trotz anderslautender Beteuerungen – keineswegs gelöst. Auch Nikolaus Harnoncourt hat mit dieser Frage bis an sein Lebensende gerungen. Um konkret zu sein:

Wie kommt es, dass bei manchen Stellen wie z. B. bei den Andante- und Adagio-Teilen «Seid umschlungen» und «Ihr stürzt nieder, Millionen?» Beethovens originale Metronom-Angaben in jeder Aufführung problemlos verwirklicht werden, hingegen viele andere Angaben entweder bei Weitem nicht erreicht werden oder bei jüngeren Aufnahmen zu Ergebnissen führen, die hart an der Grenze des Verständlichen und technisch Möglichen liegen.

Wie kommt es, dass das Rezitativ «O Freunde, nicht diese Töne» entgegen Beethovens deutlicher Anweisung «Selon le caractère d'un Recitativ *mais, in tempo*» stets erheblich langsamer genommen wird als das Presto unmittelbar davor? Könnte es sein, dass Beethovens Angabe zum Presto (punktierter Halbe = 66) nicht in seinem Sinn gelesen wird? Deuten die üblichen enormen Temporeduktionen



Foto: styriarte/Werner Kmetitsch

auf ca. das halbe Tempo bei den mit *poco ritenente* und *poco adagio* bezeichneten Stellen vielleicht darauf hin, dass mit dem Grundtempo des *Allegro assai* (Halbe = 80) etwas nicht stimmt? Ist es denkbar, Beethovens und viele andere historische Metronom-Angaben auch anders zu lesen, als wir es gewohnt sind?

Mit einer solchen Frage rüttelt man an den Grundfesten der heute üblichen Aufführungspraxis und liegt damit genau so quer in der Landschaft, wie Harnoncourt am Anfang seiner Laufbahn mit Vielem quer lag. Auch er hat an vielen seinerzeit nicht hinterfragten Parametern gerüttelt, die gängigen Moden teilweise als hohl entlarvt und mit all seinem Einsatz eine damals noch ungeahnte Innovation unseres Musiklebens bewirkt.

## Die grundlegende Zwei-Einheit

Da ich das Glück hatte, schon früh und über viele Jahre als einer seiner engen Mitarbeiter im *Concentus Musicus* Wien, als Cembalist bei all seinen Monteverdi- und frühen Mozart-Opern und als sein Assistent am Mozarteum den musikalischen Erneuerungsprozess in unmittelbarer Nähe mitzuerleben, mag es erlaubt sein, hier einiges zur ungelösten Frage der historischen Tempi zu berichten (verg. auch SMZ

5/2010, S. 15 f.; SMZ 1/2011, S. 13 f.; SMZ 3/2011, S. 26).

Als ich ihm anfangs 2005 einige paradoxe historische Metronom-Angaben zu Beethovens Hammerklavier-Sonate vorlegte, die halb bzw. doppelt so schnelle Tempi für denselben Satz zu verlangen scheinen, forderte er mich lebhaft auf, die Angelegenheit weiter zu erforschen, die ja schon seit den 1980er-Jahren diskutiert wurde. Ich bin der Sache dann von vielen Seiten her nachgegangen, in Theorie und Praxis. Dabei stiess ich u. a. auf eine ganz simple Tatsache, die bisher so gut wie unbeachtet geblieben ist, obwohl sie offen vor Augen liegt: Es existieren unzählige Metronom-Angaben aus dem 19. Jahrhundert, die auf den Hammerflügel-Typen der Zeit *rein mechanisch unspielbar* sind, wenn man sie 1:1 liest. Denn es kommen darin viele Tonrepetitionen vor, die über dem Limit von 8 bis 10 Anschlägen pro Sekunde liegen. Das betrifft übrigens auch alle Klavierfassungen der *Neunten* von Czerny, Liszt u. a., die Beethovens Angaben unwidersprochen übernehmen.

Im Sommer 2013 gönnten mir Nikolaus und Alice Harnoncourt ein paar Stunden, in denen ich ihnen meine Studien zu den historischen Angaben zu Beethovens Klaviersonaten zeigen durfte. Bei diesem Ansatz eröffnet sich

## KLASSIK

durch die Einbeziehung eines bisher kaum beachteten Begriffs der historischen Musiklehre eine erweiterte Perspektive. Moritz Hauptmann beschreibt 1853 die für jede Tempomesung grundlegende *Zähleinheit* als eine «*Ungetrennt-Doppelte*», als eine «*Zwei-Einheit*». Demnach dürfen auch die beiden Ausschläge des MetronompPENDELS als die beiden Teile einer übergeordneten Zwei-Einheit betrachtet werden. Zwei Ticks ergeben einen Vollschat. Bei langsamen Tempi kann auch nach einzelnen Ticks gezählt werden. Das ist die Grundlage einer erweiterten, variablen Interpretation historischer Metronom-Angaben, in der sowohl die heute übliche mathematische als auch die «metrische» («halbierende») Lesart – je nach Kontext – den ihnen gebührenden Platz einnehmen. Das Verhältnis der jeweiligen Taktbezeichnung zum Notenwert der Metronom-Angabe bestimmt, welche der beiden Lesarten im konkreten Fall gilt.

Der Kernpunkt ist: Die zu Beethovens Zeit noch aus zwei aufeinander bezogenen Phasen zusammengesetzte «Zwei-Einheit» aller rhythmischen Keimzellen ist im Zuge materialistischer Anschauungen im 19. Jahrhundert verdrängt worden, ohne dass dies in Dokumenten deutlich verlautbart worden wäre. Dieser Wandel in der Auffassung kann aber aus der Zusammenschau vieler Indizien (wie z. B. die Repetitions-grenze historischer Hammerflügel) erschlossen werden. Es geht darum, die Grundelemente der historischen Zeitmessung wieder ebenso ganzheitlich zu betrachten, wie auch ein einzelner Atemzug aus Ein- und Ausatmen besteht, ein astronomischer Tag aus Tag und Nacht, die Gezeiten aus Ebbe und Flut.

## Harnoncourts Auftrag

Nikolaus Harnoncourt drang in unseren Gesprächen auf eine leicht verständliche Erklärung dieser scheinbar komplizierten Angelegenheit. Ich konnte nur an eine seiner elementaren Grundlagen erinnern: den kultivierten Umgang mit einer naturgegebenen Sache, nämlich den verschiedenen Qualitäten von Ab- und Aufstrich bei Streichinstrumenten. Diese ursprüngliche Zwei-Einheit wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts unter einer falsch verstandenen Egalitäts-Parole in zwei gleichförmige Teile unterteilt, wurde sozusagen von der «Mode streng geteilt», egalisiert, glattgebügelt. Harnoncourt lehrte und praktizierte den belebenden Wechsel von Schwer und Leicht, das Zusammenwirken polarer Kräfte auf vielen Ebenen. Die auf der

Hin- und Herbewegung des MetronompPENDELS beruhende Auffassung der metrischen Zwei-Einheit entspricht demselben Prinzip, leider notgedrungen in der unsympathischen Form einer mechanisierten Nachahmung.

Die Harnoncourt vorgelegten Beispiele samt der Argumentation schienen ihm einzuleuchten, denn bald danach kam ein Kärtchen mit der Notiz, dass die neuen Erkenntnisse in seinem «Überlegungswurm» bereits «mitkriechen». In dieser bildhaften, typisch harnoncourschen Formulierung spricht sich einmal mehr seine unentwegt suchende Haltung deutlich aus. Zu welchen Ergebnissen der Unberechenbare bei den geplanten, aber

## Requiem für Unbekannt

🎵 Für wen Heinrich Ignaz Biber seine «kleinere» Requiemvertonung schrieb, ist nicht ersichtlich. Ihre hohe Qualität schon.

Josef Estermann — Dass sich Guido Adler im Jahr 1923 für die Edition der kleineren der beiden Requiemvertonungen von Heinrich Ignaz Biber, das *Requiem in f*, entschieden hat – beide lagen ihm im Salzburger Domarchiv vor –, mag in der überragenden musikalischen Qualität begründet sein.

Entstanden ist das Werk für fünf Vokalstimmen (zwei Soprane, Alt, Tenor, Bass), zwei Violinen, drei Violen, drei Posaunen ad libitum und Basso continuo nach 1692. Der fünfstimmige Chorsatz wird durch einen von den Violen dominierten Streichersatz sowie drei Colla-parte-Posaunen verstärkt, was dem Werk eine dunkle Klangfarbe verleiht. In den Ripieno-Abschnitten wird die erste Violine nicht colla parte geführt. Biber lässt sie als eigenständige Stimme über dem Vokalsatz erstrahlen. In formaler Hinsicht folgt Biber den üblichen Gattungstraditionen der süddeutsch-österreichischen Kirchenmusik. Die Komposition könnte für die Begräbnisfeierlichkeiten einer hochgestellten Persönlichkeit aus Salzburg vorgesehen gewesen sein, Genaueres konnte aber nicht eruiert werden.

Der *Introitus* ist vierteilig angelegt, das *Offertorium* hat fünf Abschnitte. Düster beginnt das *Sanctus* mit verminderten Intervallen. Beim *Pleni sunt* wendet sich die Klangfarbe nach As-

nicht mehr realisierten Beethoven-Sinfonien<sup>1</sup> noch gekommen wäre, ist nicht zu sagen und ist eigentlich unerheblich. Entscheidend scheint mir, dass er sich durch sein grundsätzliches Zulassen neuer Gedanken einen Weg ins Freie offengehalten hat. Im Bilde gesprochen: Der Wurm, die Raupe muss erst gefüttert werden, muss sich verpuppen – und dazu muss ihr auch genügend Zeit gegönnt werden –, damit sich daraus irgendwann ein Schmetterling befreien kann.

Von wahrer, künstlerischer Freiheit kann erst die Rede sein, nachdem allen Ernstes, mit aller Hingabe und mit allen auszubildenden künstlerischen Fähigkeiten versucht worden ist,

Beethovens Angaben in dessen Sinn zu verstehen, zu erfüllen und situationsgemäss umzusetzen. Das hat Nikolaus Harnoncourt vorgelebt. Nie hat er es gescheut, heisse Eisen anzufassen. Das Gedenken an ihn verpflichtet dazu, die ungelöste Frage der Beethoven-Tempi unter radikal neuen Gesichtspunkten zu stellen und künstlerisch beharrlich-geduldig auszuarbeiten.

<sup>1</sup> Für das laufende Jahr waren Aufführungen aller Sinfonien an den steirischen Festspielen Styriarte geplant. Die Konzerte finden nun mit drei jungen Dirigentinnen und Dirigenten am Pult des Concentus Musicus statt: vom 25. Juni bis 23. Juli in Graz. > <http://styriarte.com/neubesetzung-des-beethoven-zyklus>



Salzburg um 1712

Karte von J. B. Homann, Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

Dur und steigert sich in ein strahlendes C-Dur. *Agnus Dei*, *Communio* und *Lux aeterna* sind zusammengefasst und nach der Struktur des Textes in mehrere Abschnitte gegliedert.

Mit der vorliegenden Ausgabe von Armin Kircher wird erstmals der authentische Notentext Bibers editiert. Guido Adler stützte seine Edition zwar ebenfalls auf das vorliegende Quellenmaterial, griff aber, wie sich bei der quellenkritischen Recherche zeigte, seinerseits mehrfach in den originalen Notentext ein.

Eine Abschrift von Bibers *Requiem in f* befand sich möglicherweise im Stift Michaelbeuren. Das Musikinventar P(ater) Edmund Sengmüllers (1661–1714), eines ausgewiesenen Musikkenner, verweist auf eine umfangreiche Sammlung mit damals modernster Musik aus Salzburg, unter den Werken Bibers auch ein «Requiem à 11».

Heinrich Ignaz Franz Biber, *Requiem in f für Soli (SSATB), Chor (SSATB), 2 Violinen, 3 Violen, Basso continuo, 3 Posaunen ad lib.*, hg. von Armin Kircher, Partitur, CV 27.318, € 52.50, Carus, Stuttgart 2015

Anzeige

CONTACT  
groups.chfür klangvolle  
MUSIKWOCHEN  
UNTERKUNFT

leicht gefunden mit

www.groups.ch

Spitzackerstr. 19 CH-4410 Liestal 061 926 60 00 www.groups.ch