Helmut Breidenstein

MOZARTS TEMPO-SYSTEM

Ein Handbuch für die professionelle Praxis

Tectum

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Helmut Breidenstein

MOZARTS TEMPO-SYSTEM

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Helmut Breidenstein

MOZARTS TEMPO-SYSTEM

Ein Handbuch für die professionelle Praxis

Alle autograph bezeichneten Tempi in 420 Gruppen von Stücken gleicher Charakteristik mit 434 kommentierten Notenbeispielen und allen relevanten Quellentexten

(3., neu durchgesehene Auflage 2019)

Tectum Verlag

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Helmut Breidenstein

Mozarts Tempo-System
Ein Handbuch für die professionelle Praxis

© Tectum – Ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019
E-Book: 978-3-8288-7201-1
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN
978-3-8288-4316-5 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: Mozart-Signatur, Wikimedia Commons, Nutzer:
Connormah:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:W olfgang_
Amadeus_Mozart_Signature.svg

Alle Rechte vorbehalten

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbiblio-grafie; detailed bibliographic data are available online at http://dnb.ddb.de.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

INHALT

Geleitworte Seite 7
Danksagung und Hinweis zur 2. und 3. Auflage 8
Einführung 9

Tempo-Bestimmung im 18. Jahrhundert

1) Lehrbücher 13
2) Die Taktarten und ihr „natürliches“ Tempo 13
a) der Allabreve-Takt (¢) 14
b) der ‚große' Viervierteltakt (C) - *tempo ordinario* 16
c) die ungeraden Taktarten 17
3) Die kleinsten „herrschenden“ Notengattungen 19
4) Die Tempowörter 19
5) „Kirchen-“, „Theater-“, „Kammer-Styl“ 23
6) Die Spielarten 23
7) Der Vortrag 25

Das Tempo-System Mozarts

I) Mozarts Tempowörter
a) autographe Überlieferung 27
b) Bedeutungen, Reihenfolge, Bezug worauf? 27
II) Mozarts Taktarten
A) Kirchenmusik. Die Taktarten des *stile antico* 31
a) der ‚große' ¢ (2/1 und 4/2) 32
b) der ‚kleine' ¢ (2/2) 32
c) der 3/2 35
d) der ‚große' C (4/4) 35
B) Weltliche Musik. Die klassischen Taktarten
1) die geraden Taktarten
a) der klassische (‚galante') ¢ (2/2) 45
Exkurs: Zusammengesetzte Takte - Taktgruppen-Metrik 77
b) der klassische 4/4 (2/4+2/4) 83
c) der klassische ‚kurze' 4/4 (2/4+2/4) 101
Exkurs: Virtuelle Taktwechsel 110
d) der Rezitativ-Takt, Melodramen 124
e) der zusammengesetzte 2/4 (2/8+2/8) 129
f) der ‚einfache', „wahre“ 2/4 145
Exkurs: Wie verhalten sich die geraden Taktarten zueinander? 152
g) der ganztaktige ‚einfache' - oder ‚kurze' 6/8 156
h) der 12/8 (6/8+6/8) 160
2) Die ungeraden Taktarten 161
a) der ganztaktige ‚leichte' 3/4 163
b) der ‚schwere' 3/4 (2/8+2/8+2/8) 175
c) der 3/8 185
d) der zusammengesetzte 6/8 (3/8+3/8) 186
e) die 3/8- und 6/8 (3/8+3/8), gemeinsam betrachtet 187
C) Mozarts Kirchenmusik im ‚neuen Styl' 209
a) im klassischen 4/4 (2/4+2/4) 209
b) im klassischen 2/4 (2/8+2/8) 211
c) im klassischen ‚schweren' 3/4 (2/8+2/8+2/8) 212
d) im klassischen ‚leichten' 3/4 216
e) im klassischen 3/8 218
f) im klassischen 6/8 (3/8+3/8) 218
D) Menuette 219
a) Die Salzburger Menuette 222
b) Die Wiener Menuette 223

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

c) Das Menuett in *Don Giovanni*, der vermeintliche Prototyp 228
d) Trios und Wiederholungen 229
e) Tempo di Menuetto 230
f) Vom Menuett zum Scherzo und Walzer 232
E) TÄNZE UND MÄRSCHE 234
a) Kontretänze 234
b) Deutsche Tänze 238
c) Ländlerische Tänze 239
d) Übrige Tänze: Ciaccona, Passacaille, Passepied, Gavotte, Allemande, Courante, Gigue, Siciliana, Polonaise 240
e) Märsche 242
Resumee 245
Nachwort 246

ANHANG

QUELLENTEXTE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS (EXZERPTE)

1) Wolfgang Amadeus und Leopold Mozart: *Briefstellen zur Aufführungspraxis* 249
2) W. A. Mozart: *Verzeichnüß aller meiner Werke*; vom Partitur-Autograph abweichende Bezeichnungen 261
3) Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* 262
4) Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*; - *Anleitung zur Singekomposition;* musikalische Artikel in Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie*, s. dort 266
5) Johann Abraham Peter Schulz: musikalische Artikel in Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie* 275
6) Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (musikalische Artikel von Kirnberger und Schulz) 276
7) Johann Friedrich Reichardt: *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*; 291
„Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend"; - *„Musikalisches Kunstmagazin"* 292
8) Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule* 294
9) Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*; - *Versuch einer Anleitung zur Composition* 307
10) Joseph Riepel: *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, 1. Kap. *„De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung"*; - 4. Kap. *„Erläuterung der betrüglichen Tonordnung"* 322
11) Karl Avison: *Versuch über den musikalischen Ausdruck* 324
12) Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* 325
13) Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* 333
14) Johann Adam Hiller: *„Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend"*; 335
- *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*; - *Anweisung zum Violinspielen für Schulen und zum Selbstunterrichte, nebst einem kurzgefaßten Lexicon der fremden Wörter und Benennungen in der Music"* 336
15) Friedrich Wilhelm Marpurg: *Kritische Briefe über die Tonkunst*; - *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders*; - *Des critischen Musicus an der Spree erster Band* 338
16) Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*; - *Das neu eröffnete Orchestre* 343
17) Johann Adolph Scheibe: *Ueber die Musikalische Composition* 349
18) Jacob Gottfried Weber: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* 353
19) Gottfried Wilhelm Fink: *Über Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches*; - *Ueber das Bedürfniss, Mozarts Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie aufführen liess* 355
20) Simon Sechter: *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* 357
21) Ludwig van Beethoven: *Brief-Auswahl* 358
22) Adolf Bernhard Marx: Artikel „Chronometer" 359
23) Schlesingers anonyme Metronomangaben zu Mozart vor ihrem kulturhistorischen Hintergrund: *Aufführungsberichte zur ‚Zauberflöte' in Paris* von J. Fr. Reichardt, Louis Spohr, Hector Berlioz und der AmZ 359
24) Jacob Gottfried Weber: *„Ein Zweifel" (Tempoangabe in rheinischen Zoll für Paminas Aria „Ach, ich fühl's")* 362
25) Wenzel Tomascheks „authentische" Tempi für *Don Giovanni* 362

BIBLIOGRAPHIE

LITERATUR VOR 1900 364
NACH 1900 367

REGISTER UND SEITENINDEX DER AUTOGRAPH BEZEICHNETEN WERKE MOZARTS

375

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

GELEITWORTE

Alfred Brendel

Helmut Breidensteins erstaunliches Werk über „Mozarts Tempo-System" ist nun abgeschlossen – soweit dies von einem Buch zu sagen ist, das sich als „Hilfe … beim unerlässlichen *eigenen* Suchen des Interpreten" zur Verfügung stellt. Ich halte es für eines jener seltenen und wichtigen Bücher, in denen Musik und Musikwissenschaft eine lebendige Verbindung eingehen, eine Lebensarbeit, die ein wenig beachtetes Feld erst wirklich zum Bewußtsein bringt. Sie tut dies unter Einsatz eines Verstandes, der nie den musikalischen Boden unter den Füßen verliert, einer kritischen Intelligenz, die sich nicht scheut, Fragliches beim Namen zu nennen, ohne sich dabei selbst für unfehlbar zu halten.

Man kann Helmut Breidenstein nicht genug dankbar sein für die methodische Genauigkeit, die uns Mozart-Interpreten gestattet, sich leicht und mit Vergnügen zurechtzufinden. Der Anhang versammelt Auszüge aus Texten zur Aufführungspraxis in einer Vollständigkeit, wie ich sie sonst kaum zugänglich fand. Allein schon dieser Abschnitt des Buches macht deutlich – wenn man es nicht bereits gewußt hat – daß dem von Breidenstein behandelten Gebiet, vielfältig und vielgestaltig wie es ist, nicht mit ein paar Faustregeln Gerechtigkeit widerfahren kann. Breidensteins Buch schärft die Wahrnehmung, es vermittelt den Überblick und sensibilisiert uns zugleich für den Einzelfall. Bewunderung und Dank.

London 2011

* * * * *

Peter Gülke

Dies ist eine Arbeit, deren Lektüre man jedem ans Herz legen möchte, der sich ernstlich auf Mozarts Musik einläßt. Der Verfasser ist Praktiker genug, um Fixierungen auf Metronomzahlen zu meiden und die Untersuchung vornehmlich auf die Herstellung von Relationen, Querbeziehungen etc. abzustellen. Das macht die Lektüre – trotz 434 beigegebenen Notenbeispielen – nicht leichter, führt jedoch näher an die Musik heran; noch die zahlreichen, anschaulichen Charakterisierungen belegen es. Das im Titel verhießene „System" ist aus den besten Gründen nicht leicht zu haben, wie schon an Breidensteins differenzierter Benennung der Tempi zu erkennen.

Als wichtigen Hinweis auf die oft übersehene Historizität Mozarts bezieht Breidenstein den theoretischen Hintergrund ein. Der Leser findet in Zitaten und einem umfangreichen Anhang alles im vorliegenden Zusammenhang Wichtige versammelt. Wo sonst würde er so direkt und stets anhand konkreter Fälle zu den Quellen geführt, wo sonst gäbe es ein in solchem Grade veranschaulichendes Kompendium der einschlägigen Fragen – sämtliche Mozart-Tempi sind einbezogen! -, und wo sonst würde so kompetent Bescheid gegeben u. a. zur Konsistenz eines einmal gewählten Tempos, zu den Differenzierungen und der Sensibilität von Mozarts Tempo-Angaben, oder zu merkwürdigen heiligen Kühen der Tempowahl wie mathematisch „sauberen" Proportionen – „Viertel der Introduktion gleich den Halben des Allegro-Hauptsatzes" etc.? Wir erfahren, zuallermeist in Exemplifikationen, viel über die Ambivalenz von Charakterisierung und Tempoanweisung bei ein und demselben Terminus, über die Unterscheidung von musikalischem Puls und Taktschlag (Mozarts Musik war prima facie nicht Musik für Dirigenten) und über eine heute teilweise nicht mehr geläufige Hierarchie der Tempi.

Ähnlich wie in der erweiterten zweiten Auflage des Mozart-Buches von Eva und Paul Badura-Skoda[1] wartet der Verfasser mit einer Fülle feiner Beobachtungen und mit Hinweisen zur Ausführung auf, und ähnlich wie dort bringen die Anhalte dafür, daß wir Mozart allzu selbstverständlich für zugänglich halten und seine „Ferne" leicht vergessen, ihn näher. Was uns natürlich erscheint, ist bekanntlich oft mehr durch Gewohnheit und Traditionen eingeschliffen.

Wie immer wir das Recht haben, mit dieser nun fast schon 250 Jahre alten Musik auf unsere Weise umzugehen, sie unseren Zeitgenossen mitzuteilen, sollten wir uns zunächst um genaue Kenntnis dessen bemühen, was wir mitteilen. Darum ist es, u. a. trotz teilweise großartiger Interpretationen und trotz erstaunlicher Resultate der historischen Aufführungspraxis, nicht zum Besten bestellt. Hier Abhilfe zu schaffen, stellt die Arbeit von Helmut Breidenstein eine unschätzbare Hilfe dar.

Berlin, den 14.02.2011

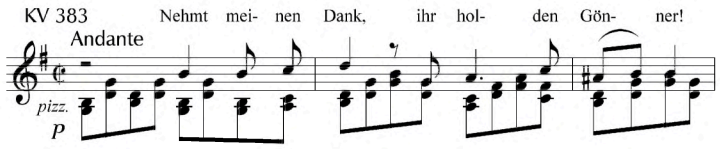
[1] *Interpreting Mozart. The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, New York – London <Routledge> 2008.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Danksagung

Mein sehr herzlicher Dank für die über lange Jahre empfangene Ermutigung und Unterstützung gilt insbesondere Alfred Brendel, Prof. Dr. Peter Gülke, Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid, Prof. Dr. Hartmut Möller, Prof. Dr. Lorenzo Bianconi, Dr. Faye Ferguson, Dr. Henning Bey, Dr. Elisabeth Fritz sowie dem Verlag Hans Schneider und dort besonders Georg Zauner.
Dem Tectum-Verlag danke ich, dass er diese zweite, erweiterte, Auflage in der gleichen schönen Ausstattung und sogar zu günstigerem Preis ermöglicht.

Ebenso verpflichtet bin ich meinen Freunden, den Konzertmeistern Otfrid Nies und Roland Baldini und den Dirigenten Dr. Ino Turturo, Rainer Berger und Friedemann Layer. Sie gaben unschätzbaren Rat und wiesen auf Fehler hin.



Solisten, Orchester und Chöre meiner Mozart-Aufführungen halfen singend und spielend, meine Ideen zu einem neuen Verständnis seiner ‚Tempo'-Angaben zu überprüfen.

Der Staatsbibliothek Berlin und dem British Library Board danke ich für die Genehmigung zum Abdruck ihrer Digitalisate nach den Autographen der *Zauberflöte* (Ex. 99+Ex. 355) und des Streichquartetts in d, KV 421 (Ex. 1).

Doch vor allen anderen: ohne die große Geduld, die Liebe und Opferbereitschaft meiner Familie wäre diese jahrzehntelange Arbeit neben der in Theater und Konzert nicht zu leisten gewesen. Ihr gegenüber habe ich eine große Schuld.

Helmut Breidenstein
Berlin, Mai 2015

Hinweis zur 2. und 3. Auflage

Im Zuge der Vorbereitung der englischen Ausgabe dieses Buches waren 40 gegenüber der ersten Auflage neue Notenbeispiele und dazugehörige Kommentare entstanden. Ich glaubte, es sei im Interesse der Leserinnen und Leser der späteren Auflagen der deutschen Version, diese ihnen nicht vorzuenthalten. Die Nummerierung der Musikbeispiele und die Paginierung allgemein wurden dadurch leider umgeworfen, doch ist eine Verständigung mit Besitzern der ersten und zweiten Auflagen ja weiterhin über die Nummern im Köchelverzeichnis und die überwiegend unveränderten Texte möglich. Ich hoffe, es stört nicht, dass die Kopfzeilen der Notenbeispiele nun in englischer Kurzform sind.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

„Wobey das wahre Mouvement eines musicalischen Stückes zu erkennen sey?
allein, solch Erkenntniß gehet über alle Worte, die dazu gebraucht werden könnten:
es ist die höchste Vollkommenheit der Ton-Kunst,
dahin nur durch starcke Erfahrung und grosse Gaben zu gelangen stehet."

(Jean Rousseau, übersetzt von Johann Mattheson) [2]

EINFÜHRUNG

Dieses Buch behauptet nicht, „die einzig richtigen Tempi" für Werke Wolfgang Amadeus Mozarts zu kennen. Es möchte eine Hilfe sein beim unerlässlichen e i g e n e n Suchen des Interpreten nach dem sowohl für das jeweilige Werk als auch für ihn selbst, sein Instrument, sein Ensemble, den Raum, das Publikum, den Charakter der Veranstaltung richtigen *„wahren Mouvement"*. Es geht davon aus, dass es einerseits kein absolutes „authentisches" Tempo für Werke Mozarts geben kann, andererseits aber seine Tempobezeichnungen, da er sie mit großer Akribie vornahm, ebenso ernst zu nehmen sind wie die anderen Parameter seiner bekannt präzisen Notation.

Nach 200 Jahren verschiedenster Interpretations-Stile Mozarts - romantisch, neusachlich-„notentreu", „historisch"-schnell oder doppelt so langsam - wird es Zeit, die Unsicherheit, man kann sogar sagen: Verwirrung, bezüglich seiner Tempobezeichnungen zu beenden, die bereits begann, als nach dem Umsturz der gesellschaftlichen Strukturen durch die französische Revolution auch die Musik unter den Händen Beethovens und der Romantiker ihren Halt in der Tradition verlor. „Wir können beynahe keine *tempi ordinarij* mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freyeren Genius richten muß."[3]

Was bis dahin Mozart und seine Zeit mit der Bezeichnung ihrer Sätze durch *Taktart*, kleinste *Notenklasse* und - leider sehr unbestimmte - *Tempowörter* gemeint hatten, war das *„Mouvement"*, die „Bewegung", gewesen, eine Bezeichnung nicht für die reine *Geschwindigkeit*, sondern vor allem für die *innere* Bewegung der Musik, d. h. die Gliederung der Melodie, die Hierarchie der metrischen Betonungen, die Dichte der Harmoniefolgen, die schwere oder leichte Spielart, die Gestaltung von Rhythmik, Dynamik und Artikulation. Ein äußerst feinstufiges System, das in hohem Grade *„Geschmack* und *Compositionswissenschaft"* voraussetzte[4], Konstituens des ‚galanten' wie des Wiener klassischen Stils. Als hochentwickeltes Kunstmittel entsprach es ganz dem handwerklichen Raffinement der anderen höfischen Künste.

Die robustere Musik des bürgerlichen Zeitalters überlagerte den komplexen, kunstvoll-natürlichen Beziehungsreichtum des *„Mouvement"* mit kompakterer Rhythmik und einer fluktuierenden, schwer instrumentierten Harmonik. In vereinheitlichter rationaler Systematik, wie man nun Längen, Volumina, Gewichte, Wärmegrade und Dauern maß, wollte man auch das Tempo von Musikstücken messen; des Hofmechanikus Mälzel „Metronom" schien seit 1816 das ideale Gerät dafür. Dessen ausschließlicher Bezug auf „Zählzeiten" jedoch wurde zu einem Grund für die vielen Irrfahrten der späteren Diskussion um Mozarts Tempobezeichnungen - denn schon Beethovens Schwierigkeiten mit dem Taktmesser beruhten auf der prinzipiellen Unvereinbarkeit physikalischer Messung mit dem Wesen klassischer Tempi. Trotz anfänglicher Begeisterung und ständiger Bitten von Musikern und Verlegern metronomisierte er nur ca. 6% seiner Werke, nach 1819 nur noch die „Neunte".[5] Wie der bereits Ertaubte dabei praktisch vorging, wissen wir nicht.[6]

Mozart aber komponierte *v o r* dem Beginn des industriellen Zeitalters, in einer noch nicht technifizierten-technikfixierten Zeit. Seine Tempi wollen noch nach den Regeln der Tradition sozusagen „in Handarbeit" gefunden werden. Die generalisierenden Lehrbücher des 18. Jahrhunderts helfen uns dabei angesichts seiner Ausnahmestellung jedoch nur bedingt, Berichte der Zeitgenossen kaum[7], Metronom-Anga-

---

[2] Jean Rousseau, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, 1691, S. 87; - Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, S. 173, § 27 [Anhang S. 343].

[3] Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel*, GA Nr. 2244, Dez. 1826 [Anhang S. 357].

[4] „Er hat geschmack und über das die größte Compositionswissenschaft", Joseph Haydn über W.A. Mozart laut Leopold Mozarts Brief vom 16.02.1785 (Nr. 847, [Anh. S. 259]).

[5] „Die Metronomisierungen (hohl der Teufel allen Mechanismus)." (Beethoven, *Briefwechsel*, GA Nr. 2187, bezüglich des Streichquartetts op. 131, das er tatsächlich *nicht* metronomisierte.) - Sein Versprechen an Ignaz Franz Mosel: „in Ansehung der noch aus der *Barbarey* der Musick herrührenden Bezeichnungen des Zeitmaaßes, [...] habe ich schon lange drauf gedacht, diese widersinnigen Benennungen *Allegro, Andante, Adagio, Presto* aufzugeben, *Maelzels Metronom* gibt unß hiezu die Beste Gelegenheit, ich gebe ihnen Mein Wort hier, daß ich sie in allen meinen neuern Komposizionen nicht mehr gebrauchen werde" - realisierte er in keinem einzigen Fall. (*Briefwechsel*, GA Nr. 1196 [Anhang S. 358]).

[6] Ausführlich dazu: Peter Stadlen, *Beethoven und das Metronom*, in: Beethoven-Kolloquium 1977, Kassel 1978, S. 57, und ✧ Herbert Seifert, *Beethovens Metronomisierungen und die Praxis*, ebendort S. 184.

[7] „Ist es richtig, die Aufführungsgepflogenheiten der Zeit, selbst wenn man eine vollständige Vorstellung gewinnen könnte, unbedenklich auf Werke zu übertragen, die doch in Gestalt und Gehalt so weit von dem zu ihrer Zeit Gängigen liegen?" (Stephan Kunze,

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ben des 19. Jahrhunderts gar nicht. So bleibt nur übrig, ihn endlich selbst zu befragen, und nicht nur in einzelnen Werkkategorien, sondern in einem sorgfältigen Vergleich aller seiner Angaben in allen Werken, wie ihn Max Rudolf schon 1976 forderte.[8] In Briefen hat Mozart sich nur sporadisch und nicht immer klar über Tempi geäußert, umso genauer - und gleichberechtigt mit den übrigen musikalischen Parametern - bezeichnete er sie in seinen Werken, manchmal in aufwendiger Korrektur der ersten Fassung. Wie also bestimmte er das *Mouvement* in seinen Partituren?

In erster Linie durch das nach damaliger Auffassung unterschiedliche „natürliche Tempo" folgender 14 Taktarten:

- des ‚großen' ¢ (2/1 oder 4/2), ‚kleinen' ¢ (2/2), ‚großen' C und 3/2 des *stile antico*,
- des *klassischen* ¢ (2/2), ‚einfachen' 2/4, ‚leichten' 3/4, 3/8 und ‚einfachen' 6/8,
- sowie der *zusammengesetzten* Taktarten 4/4 (2/4+2/4), ‚2/4' (2/8+2/8), 6/8 (3/8+3/8), 12/8 (6/8+6/8), und des ‚schweren' 3/4 (2/8+2/8+2/8).

In zweiter Linie durch die (bei ihm acht) kleinsten „herrschenden Notengattungen". Indem sie das mögliche Spieltempo zur schnellen Seite hin begrenzen, vervollständigten sie die „Tempo"-Information der Taktart zu dem, was man „tempo giusto" nannte. „Also wird das Tempo giusto durch die Taktart und durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stücks bestimmt." [9]

Obwohl natürlich nicht alle Notenwerte in allen Taktarten als kleinste möglich oder sinnvoll waren (Viertel im 3/8 und 6/8, Vierundsechzigstel im 3/2- und ¢-Takt des *stile antico*), nutzte Mozart von den denkbaren 126 Kombinationen doch immerhin 49 Varianten dieses *tempo giusto*, (das eben keineswegs das „mäßige Standardtempo" war, als das es heute meist verstanden wird.)

Erst an *dritter* Stelle folgten die Tempowörter, die *ganz allein* heute als „Tempobezeichnung" ansehen werden, obwohl ein *Allegro* (Ex. 197) durchaus langsamer sein kann als ein *Adagio* (Ex. 276). Die Tempowörter dienten lediglich der Modifikation des durch Taktart+Notenklasse vorbestimmten *tempo giusto*. Die im Chaos der Überlieferung gründende Meinung, es handele sich bei ihnen mehr oder weniger nur um *Charakterbezeichnungen*, lässt sich nicht halten.

Von Mozart autograph überliefert sind 19 verbale Modifikationen von *Allegro*, 18 von *Andante*, 6 von *Allegretto*, 5 von *Adagio*, 5 von *Andantino*, 3 von *Presto*, 4 von *Menuett*, bzw. *Tempo di Menuetto*; außerdem gibt es *Marcia*, *Moderato*, *Largo* und *Larghetto*, sowie als selbständige Bezeichnungen *Maestoso*, *Grazioso* und *Cantabile*. Einige deutsche Ausdrücke bei den Liedern nicht zu vergessen. Insgesamt 97 verbale Bezeichnungen!

Obwohl er nicht einmal alle möglichen Kombinationen dieses Systems nutzte, verfügte Mozart so über ein Korpus von 420 Bewegungs-Modellen oder *Modulen* aus *Taktart+kleinste Notenklasse+Tempowort*, die bewundernswert fein gestuft, präzise, aber flexibel genug für die Praxis, den *Vortrag* des betreffenden Stücks in umfassender Weise bestimmen.

„Musikwissenschaft und musikalische Praxis. Zur Geschichte eines Mißverständnisses", in: *Alte Musik. Praxis und Reflexion*, Sonderband der Reihe „Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis",1983, S. 121).

[8] „Eine umfassende Untersuchung zur Temponahme bei Mozart existiert noch nicht. Was fehlt, ist eine Darstellung von Mozarts Tempobezeichnungen auf breiter Grundlage, d. h. unter Berücksichtigung seines Gesamtschaffens und mit Anwendung einer vergleichenden Methode; mit anderen Worten, ein Versuch, Mozarts Bezeichnungen als Zeitmaßkategorien zu betrachten und diese durch Geschwindigkeitsspannen zu dokumentieren." (Max Rudolf, *Ein Beitrag zur Geschichte der Temponahme bei Mozart*, in: MJb 1976/77, S. 223). ✧ Der einzige derartige Versuch bisher, Jean-Pierre Marty's arbeitsreiches Buch *„The Tempo Indications of Mozart"* (1988), ging von einem willkürlich gewählten Tempo von einerseits MM=60 und andererseits MM=44 für das „Andante" aus, was mir für die *vor*-metronomische Zeit Mozarts ein verfehlter Ansatz zu sein scheint.

[9] Johann Philipp Kirnberger / Joh. Abr. Peter Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Bd. II, 1776, S. 106 f. [Anhang S. 266]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zur Anlage des Buches

Als Nachschlagewerk für die praktische Interpretationsarbeit von Musikern gedacht, bietet das Buch nach einer allgemeinen Darstellung der Tempobestimmung im 18. Jahrhundert

ein Kompendium aller 1.576 autograph bezeichneten Sätze Mozarts
in 420 meist kommentierten Listen von Stücken gleicher Charakteristik,
die modul-übergreifend den Vergleich mit langsameren und schnelleren ermöglichen,
anschaulich gemacht durch 434 typische Notenbeispiele,
sowie im Anhang eine Sammlung aller relevanten Texte historischer Quellen.

Ausgehend von den TAKTARTEN sind die Sätze mit autographen Tempobezeichnungen in den Listen vom langsamsten zum schnellsten TEMPOWORT *aufsteigend* (außer S. 101-109), danach von der kleinsten zu größeren NOTENKLASSEN (in Bezug auf Taktart und Tempowort also wieder von langsam zu schnell), und schließlich nach dem Köchel-Verzeichnis *absteigend* von späten zu frühen Werken[10] zu Gruppen von Sätzen mit gleichem Modul zusammengefasst. Innerhalb eines Moduls - *gleiche Taktart*, *gleiche Notenklasse* und *gleiches Tempowort* - kommen so Stücke zusammen, die einander gegenseitig erklären können (⁎ = siehe Kommentar); oft ist eines dabei, das *„mit Gewalt in seine natürliche Bewegung treibt."*

Da es nicht praktikabel war, drei getrennte Listen aufzustellen 1) nach Taktart, 2) nach Notenklasse, 3) nach Tempowort, muss man beim Vergleich von Stücken unterschiedlicher Module darauf achten, dass jeweils zwei der drei Parameter *Taktart*, *Notenklasse* und *Tempowort* gleich sind: nicht also z. B. ein *Andante* 4/4 mit 16teln mit einem *Andante* ¢ mit 8teln zu vergleichen. Besonders die sehr ins Auge springenden Notenbeispiele bergen da die Gefahr, Differenzen zu übersehen.

- Sind *Tempowort und Taktart* zweier Sätze gleich (z. B. *Andante* ¢), macht die *Notenklasse* (‚mit 32steln', ‚mit 16teln' etc.) einen Unterschied zum Langsameren oder Schnelleren;
- sind *Taktart und kleinste Notenwerte* gleich (z. B. 4/4 ‚mit 16teln'), macht das *Tempowort* den Unterschied.

Ursache für die zahlreich vorkommenden Überschneidungen der Satzbezeichnungen sind Artikulation, Spielart, Metrik und Charakter:

„Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen" z. B. (*Zauberflöte*, Nr. 14, Arie Königin der Nacht, Ex. 140) ist trotz der schnelleren Bezeichnung *Allegro assai* 4/4 wegen seiner 16tel physikalisch *langsamer* als Leporellos „Madamina"-Arie (*Don Giovanni* Nr. 4, Ex. 153) mit ihrem ungesteigerten *Allegro* 4/4, weil diese nur 8tel hat. Dennoch *wirkt* die hochgespannte Arie der Königin der Nacht *schneller*, weil man sie metrisch in Vierteln, Leporellos kaltherziges Spottlied dagegen in Halben empfindet;

Sarastros *Adagio* 3/4 „O Isis und Osiris, schenket" (*Zauberflöte* Nr. 10), das wesentlich nur 4tel hat (Ex. 276), ist physikalisch *schneller* als das *Andante* 3/4 mit 32steln im 2. Satz der Klaviersonate in F, KV 533, (Ex. 318) - hat aber mehr Gewicht;

der 1. Satz der Klaviersonate in B, KV 281, (Ex. 197, 230) ist trotz der Bezeichnung *Allegro* 2/4 wegen seiner 32stel *langsamer* als das *Andante*-2/4 von Papagenos Vogelfänger-Lied, das nur 16tel hat (*Zauberflöte* Nr. 2, Ex. 198, 235, 268) - metrisch, harmonisch und strukturell aber ist er reicher.

Die komplexe Vielfalt und der Beziehungsreichtum der Module treten ans Licht:
warum schrieb Mozart das „Bald prangt, den Morgen zu verkünden" der drei Knaben (*Zauberflöte* Nr. 21) als *Andante* ¢ (Ex. 50) und nicht als ein - in der Spielgeschwindigkeit ja gleiches - *Allegretto 4/4?*,
warum Sarastros „In diesen heil'gen Hallen" (Ex. 206) weder als *Adagio* ¢ noch als *Andante 4/4*, sondern als *Larghetto* 2/4 (4/8)?, warum das schnelle „Erst geköpft, dann gehangen" Osmins (Ex. 304) nicht im ‚muthwilligen' 3/8, das langsame „Un'aura amorosa" Ferrandos (Ex. 335) nicht im seriöseren 3/4? warum das Duett Pamina/ Papageno „Bei Männern, welche Liebe fühlen" (Ex. 99, 355) angesichts metrischer Probleme beim zusammengesetzten 6/8 nicht einfach im 3/8-Takt?

Ungerade Taktarten waren zur Zeit Mozarts in irrationalem Verhältnis schneller als *gerade*, weshalb das Buch sie von diesen getrennt bespricht; der *‚große' C*-Takt und der *‚schwere' 3/4* werden aus der Vergessenheit geholt, der ¢-Takt des *stile antico* vom *klassischen* ¢ unterschieden, die aus *einfachen* Takten *zusammengesetzten Taktarten* erklärt, der *Rezitativ-Takt* gesondert behandelt, die *virtuellen Taktwechsel* in ihrer Auswirkung auf eine ganze Reihe von Binnentempi untersucht.

[10] Die konventionelle Nummerierung dient lediglich dem leichten Auffinden der Werke; auf von Köchel[6] abweichende Datierungen konnten meine Listen nicht eingehen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Noch zu prüfen bleibt, ob auch abgesehen von der separat zu behandelnden Kirchenmusik Gattungen und eventuell Tonarten eine Rolle spielen, und inwieweit eine Entwicklung der Tempoauffassung vom Früh- bis zum Spätwerk Mozarts erkennbar ist.

> Nach den vorgeschlagenen Klärungen muss es nicht mehr sein, dass z. B. die Architektur seiner als ganzheitliche Sätze entworfenen Opernfinali, ihr Groß-Rhythmus, durch willkürliche Realisierung ihrer bis zu 16 Tempoangaben verzerrt wird, die ja nicht nur den Ausdruck, die Spiel- oder Singbarkeit und die dramatische Effektivität beeinflussen, sondern auch die D a u e r n , quasi die Breite, der einzelnen Formteile bestimmen. Bei zu schnellem Tempo kann ein ganzer Hauptabschnitt zu einem unbedeutenden Zwischenstück, eine ganze Säule im Bau des Finales zu einem Stumpf zusammenschnurren. Umgekehrt stürzt ein Bogen der Arkade ein, wenn das „Masken-Terzett" im ersten Finale *Don Giovanni* (Nr. 13, T. 251, *Adagio* 2/2, Ex. 30) als *Adagio* 8/8 zerdehnt wird. Der perfekte Bau des zweiten *Figaro*-Finales wird empfindlich in seiner Statik gestört, und das Tempo der Handlung verzerrt, wenn Susannas *„molto andante* 3/8" (Ex. 352, S. 195) in *slow motion* ausgebreitet, die vorangehenden und folgenden Abschnitte aber vom *„Allegro* C" zum *„Allegro molto* ¢" verkürzt werden (Ex. 156 a,b,c).

Die Logik dieses ‚Tempo'-Systems zur Bezeichnung der *Vortragsart* wird versteh- und nachvollziehbar, wenn man folgende Faktoren vergleichend berücksichtigt:

1.) die Taktart, 2.) die temporelevanten kleinsten Noten, 3.) das Tempowort, 4.) die harmonische Dichte [11] und, damit zusammenhängend, die Metrik, 5.) den Rhythmus, 6.) Artikulation und Spielart, 7.) die Gattung („Kirchen-, Theater- oder Kammer-Styl") und 8.) - mit besonderer Vorsicht! - gegebenenfalls Text, Versmaß und dramatische Situation. 9.) Besonders bei den Menuetten zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen Früh- und Spätwerk.

T h e o r e t i s c h e L i t e r a t u r des 17. bis 20. Jahrhunderts wird begleitend herangezogen; im Interesse leichterer Lesbarkeit sind Kürzungen nicht markiert; die betreffenden Passagen stehen im *A n h a n g* ungekürzt bereit. *E x k u r s e* klären Grundsätzliches; zwischen die Listen eingeschobene *K o m m e n t a r e* versuchen anhand bekannter Stücke (*), oft mit *N o t e n b e i s p i e l e n* (meist auch der Stellen mit ‚kleinsten Notenwerten'[12]) aufzuzeigen, wie Mozart die Module anwandte. Um deutlich zu sein, habe ich trotz eigener ästhetischer Bedenken die Notenbeispiele der klassischen Tempi modern mit *Brüchen* gesigelt.

Ein R E G I S T E R aller autograph bezeichneten Sätze gibt die Seitenzahlen ihres Vorkommens im Text. Unterstrichene F u ß n o t e n-Ziffern führen zu Ergänzungen oder Kommentaren, solche ohne Unterstrich zu reinen Quellenangaben. Da man diese Arbeit sicher nicht von Anfang bis Ende durchliest, werden einige Hauptpunkte für „Seiteneinsteiger" wiederholt aufgegriffen. Meine bisherigen Veröffentlichungen enthalten die hier nicht mögliche ausführliche wissenschaftliche Diskussion.[13]

Ich behaupte nicht, dass auch nur zwei meiner zueinander gestellten Tempi völlig gleich seien - ihr Inhalt ist es ja nicht. Sechzehntel im *Allegro* z. B. können Koloraturen sein oder instrumental-virtuos, unterschiedlich artikuliert, *legato*, *staccato*, gemischt und mit Trillern - vom *musikalischen* Inhalt und Ausdruck ganz abgesehen. Bei langsamen Sätzen müssen manchmal noch kleinere, „virtuelle" Notenwerte mitgedacht werden, was die Einordnung unsicher macht. Die Listen sollen Ähnliches vergleichen, von Unähnlichem trennen und als Referenzen für eigene Untersuchungen der Leser und Leserinnen dienen. Es geht nicht um *mathematische* Relationen. Fixierungen in Metronomzahlen, selbst „Geschwindigkeitsspannen" für jedes Tempo, wie Max Rudolf sie anregte, schienen mir der so realistischen wie erstaunlichen Flexibilität des Systems zu widersprechen. Sie hätten das Missverständnis befördert, ich meinte, die „richtigen Tempi" zu kennen, die doch jeder - innerhalb von Mozarts System - selbst finden muss.

Ich hoffe deshalb, dass Interpretinnen und Interpreten trotz meiner sicher zahlreichen Fehler in der Einordnung der Sätze hier Anregung zu *eigenen* - vielleicht überraschenden! - Quervergleichen finden. Ein befreiendes neues Verständnis der Bewegungs-Module Mozarts mag daraus entspringen.

Meine Untersuchungen beruhen auf der *Neuen* ***Gesamtausgabe aller Werke Mozarts*** im Bärenreiter-Verlag, die nun - samt den Kritischen Berichten - kostenlos auch **im Internet** zugänglich ist:

➔ **http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=1** ←

Die Nummerierung der Werke folgt wie dort dem Köchel-Verzeichnis.

---

[11] Jean Jacques Rousseau: „Je ausgearbeiteter die Harmonie ist, desto weniger lebhaft muss die Bewegung sein, damit der Geist Zeit hat, den Gang der Dissonanzen und die schnelle Verknüpfung der Modulationen zu erfassen." („*Dictionnaire de Musique*", Band I, 1767/81, S. 339, Übersetzung H.B.)

[12] Die Auswahl musste sich nach den notationstechnischen Möglichkeiten im gegebenen Rahmen richten.

[13] Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo-System* ... (Siehe Literaturverzeichnis).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Tempo-Bestimmung im 18. Jahrhundert

1) Lehrbücher

Die Lehrbücher von Quantz, C.Ph.E. Bach, Marpurg, Tosi/Agricola und Leopold Mozart sind oft unkritisch als Grundlage heutiger Aufführungspraxis für verschiedenartigste Kompositionen des 18. Jahrhunderts genommen worden. Man übersah, dass ihre damals weite Verbreitung nicht auf der generellen Gültigkeit aller ihrer Regeln beruhte, sondern darauf, dass sie schlicht die bedeutendsten Schulen des Jahrhunderts für Flöte, Klavier, Gesang und Violine waren.[14]

In pädagogischer Absicht neigen sie jedoch manchmal zu Generalisierungen und Vereinfachungen, lassen unerwähnt, was sie für selbstverständlich hielten, „bringen unter Systemzwang wirklichkeitsfremde Konstruktionen hervor"[15]. In seinem tiefblickenden Werk „Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven" bemerkte Charles Rosen: „Fast jede Regel zur Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts findet irgendwo auch ihre zeitgenössische Widerlegung. Und vor allem müssen wir uns eingedenk der schnell wechselnden Moden in der Musik davor hüten, die Vorstellungen von 1750 auf 1775 oder 1800 anzuwenden."[16]

Die ergänzenden Informationen in Schriften von Joseph Riepel, Jean und Jean Jacques Rousseau, Reichardt, Kirnberger, J.A.P. Schulz, Koch und Türk dagegen blieben merkwürdig wenig beachtet. Obwohl „erst die Werke kommen, dann das Lehrgebäude"[17] und „Wiedergabeprinzipien der Entwicklung des Kompositionsstiles nachhinken"[18], auch „Traditionen erst dann schriftlich festgelegt zu werden pflegten, wenn sie abzusterben begannen"[19], wurden die Autoren der Zeit *nach* Mozart wie Gottfried Weber, G. W. Fink, Hummel, Czerny und Sechter, nur selten berücksichtigt. Davon aber abgesehen: Tempofragen können nicht generell, sondern nur im direkten Angang an das Gesamtwerk jedes einzelnen Komponisten geklärt werden. Wie hat *er selbst* seine Bezeichnungen gemeint?

2) Die Taktarten und ihr „natürliches" Tempo

Im Gegensatz zur abstrakten Zeiteinteilung des modernen Notationssystems, in dem z. B. ein 3/4-Takt nichts weiter als 75% eines 4/4-Taktes ist, oder doppelt so lang wie ein 3/8 (weshalb im Regelfall das Tempo der kleinsten Notenklasse bei Taktwechseln gleich bleibt) und die Geschwindigkeit ausschließlich durch Tempowörter, Metronomangaben oder Zeitvorgaben bestimmt wird, gründete das komplexe Takt-System des 18. Jahrhunderts auf *„natürlichen"* Unterschieden zwischen den Spielgeschwindigkeiten und Vortragsweisen der einzelnen Taktarten.

> LEOPOLD MOZART 1756: „C, 2/4, ¢, 3/1 , 3/2 , 3/4 , 3/8 , 6/4 , 6/8 , 12/8. Diese Gattungen der Tacte sind schon hinlänglich, den *natürlichen Unterscheid* einer langsamen und geschwinden Melodie einigermassen anzuzeigen."[20]
>
> JOHANN PHILIPP KIRNBERGER/J.A.P. SCHULZ 1776: „der Componist muß sich ein richtiges Gefühl von der *natürlichen Bewegung* jeder Taktart erworben haben, oder von dem was *Tempo giusto* ist. Von den Tacktarten, die gleich viel Zeiten haben, ist der, welcher grössere, oder längere Tacktheile hat,

---

[14] Frederick Neumann wies darauf hin, dass selbst Quantz und C. Ph. E. Bach, die im gleichen Raum zusammen musizierten, sich in den Details ihrer Lehrwerke an vielen Stellen widersprechen, und warnte vor dem „use of wrong sources" und dem „wrong use of sources" (*The Use of Baroque Treatises on Musical Performance*, 1967, S. 318). ✧ Vgl. auch: Stefan Kunze, *Aufführungsprobleme im Rezitativ des späteren 18. Jahrhunderts. Ausführung und Interpretation*, in MJB. 1968/70, S. 132. ✧ Sowie: Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, 1989, 12. Kap. „Performance Practice", S. 492 unten.

[15] Nicole Schwindt-Gross, *Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte*, in: Musiktheorie 4, 1989, S. 203.

[16] Die ganze Passage lautet: „Was wir über die damalige Aufführungspraxis aus Beschreibungen, Memoiren und Abhandlungen wissen, kann in diesem Zusammenhang hilfreich sein, aber wir müssen uns davor hüten, diesen Quellen blindlings zu vertrauen. Ich habe nie ein Lehrbuch über zeitgenössische Aufführungspraxis gelesen, auf das man sich weitgehend verlassen kann. Jeder Pianist wird die Mehrzahl der sogenannten Klavierschulen falsch oder irrelevant finden. Wir wissen alle, wie irreführend nahezu alle Beschreibungen einer Aufführung sind, und die wenigen relativ genauen werden in zwanzig Jahren von den übrigen fast nicht mehr zu unterscheiden sein. Warum soll man glauben, dass das Musikschrifttum im 18. Jahrhundert besser war als heutzutage? Fast jede Regel zur Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts findet irgendwo auch ihre zeitgenössische Widerlegung. Und vor allem müssen wir uns eingedenk der schnell wechselnden Moden in der Musik davor hüten, die Vorstellungen von 1750 auf 1775 oder 1800 anzuwenden." (Charles Rosen, *Der Klassische Stil, Haydn, Mozart, Beethoven*, 1983, S. 114f.)

[17] Charles Rosen, *Der Klassische Stil*, S. 453.

[18] Hans Peter Schmitz, *Einige Bemerkungen zur Wiedergabe klassischer Musik*, in: Musica 1982/1, S. 9.

[19] Hans Peter Schmitz, *Prinzipien der Aufführungspraxis Alter Musik*, o. J. (vor 1951), S. 4.

[20] Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, S. 28, § 4 [Anhang S. 262]. ✧ Noch 1854 war diese Auffassung des 18. Jahrhunderts nicht vergessen. Siehe Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, S. 4, § 1 [Anhang, S. 357].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

natürlicher Weise etwas ernsthafter, als der von kurzen Zeiten: so ist der 4/4 Tackt weniger munter, als der 4/8 Tackt; der 3/2 Tackt schwerfälliger, als der 3/4, und dieser nicht so munter, als der 3/8 Tackt. Zu feyerlichen und pathetischen Sachen schicket sich der Allabrevetackt vorzüglich und wird deswegen zu Motetten und andern feyerlichen Kirchengesängen gebraucht. Der *grosse 4/4 Tackt* hat einen sehr nachdrücklichen und ernsthaften Gang, und schicket sich zu prächtigen Chören, zu Fugen in Kirchenstücken und überhaupt zu Stücken, wo Pracht und Ernst erfordert wird. Schwerfällig und sehr ernsthaft ist der 3/2 Tackt. Zu einem lebhaften und erweckenden Ausdruck, der aber noch etwas nachdrückliches hat, schicket sich der 4/4 Tackt am besten. Der 2/4 ist auch lebhaft, aber schon mit mehr Leichtigkeit verbunden, kann auch deswegen zum Tändelnden gut gebraucht werden. Der 4/8 Takt ist schon ganz flüchtig, und seine Lebhaftigkeit hat nichts mehr von dem Nachdruck des 4/4 Takts. Sanft und edel scheinet der Charakter des 3/4 Taktes zu seyn, besonders, wenn er blos, oder doch meistentheils aus lauter Vierteln besteht. Der 3/8 Takt aber ist von einer Munterkeit, die etwas muthwilliges an sich hat."

„Daher muß man ein Gefühl von der jeder Tacktart eigenen Würkung haben, und diejenige wählen, die den zu schildernden Ausdruck am besten darstellet."[21, 22, 23]

a) Der Allabreve-Takt (¢)

ATHANASIUS KIRCHER 1650: „Obwohl das ganze Geheimnis der Musik aus der genauen und *mannigfaltigen* Ausführung des Tempos besteht, gebe ich zu, in der Musik nichts Konfuseres, nichts ungenauer behandelt gesehen zu haben [als dies]. Ich lese hierüber die Werke von Franchinus, Zarlino, Glarean und fast unzähligen anderen, jedoch sind sie derartig ungenießbar und konfus, dass selbst wenn du viel Zeit verwendest, nachdem du fertig bist, das Gelesene kaum wirst verstehen können; außerdem gehen die Meinungen der Musiker über dieses Thema so auseinander, dass du kaum etwas finden wirst, was du rückhaltlos übernehmen kannst."[24]

Chaos herrschte vor allem in der Auffassung des noch aus der Mensural-Notation überkommenen „tactus-alla-Breve". Mit dem Taktsigel ¢ wurden noch um 1760 sowohl der 2/1-Takt als der 4/2 und verschiedenste Arten von 2/2 bezeichnet. Man sprach in wechselnder Bedeutung vom ‚großen', ‚kleinen', ‚schweren', ‚leichten', ‚echten', ‚getheileten', ‚eigentlichen' Allabreve, vom ‚Antiquen Semi-Allabreve', von ‚alla capella', ‚Tempo maggiore', etc.[25]

Für weiteres Durcheinander sorgte das vor allem in Frankreich verwendete Taktsigel ‚2', das bei den meisten Autoren für ein mittleres bis schnelles Tempo steht, aber nicht konsequent vom Sigel ¢ unterschieden wurde. Hinzu kamen die zahllosen Fehler in Notenkopien und Drucken, über die PRAETORIUS, LOULIÉ, JANOWKA, SAINT-LAMBERT, SAMBER und HEINICHEN berichteten[26].

---

[21] Joh. Phil. Kirnberger / J.A.P. Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes,* II, 1776, S. 106, 133 und 136 [Anhang S. 266, 270, 272]. ✧ „Daß man heut zu Tage diese [6/16] und mehrere Tacktarten, die wir noch anzeigen werden, für überflüßig und entbehrlich hält, zeigt entweder an, daß der gute und richtige Vortrag verloren gegangen, oder daß ein Theil des Ausdrucks, der in diesen Tacktarten leicht zu erhalten ist, uns gänzlich unbekannt ist. Beydes gereicht der Kunst, die doch zu unserer Zeit auf den höchsten Gipfel gestiegen seyn soll, wenig zur Ehre." (*Die Kunst des reinen Satzes*, II, S. 120 [Anhang S. 269])

[22] „Joh. Seb. Bach und Couperin, die unstreitig den richtigsten Vortrag in ihrer Gewalt gehabt, und nicht ohne Ursache Fugen und andere Stücke im 6/16 und anderen heut zu Tage ungewöhnlichen Takten gesetzt haben, bekräftigen dadurch, daß jeder Takt seinen eigenen Vortrag und seine eigene natürliche Bewegung habe, daß es folglich gar nicht gleichgültig sey, in welchem Takt ein Stük geschrieben und vorgetragen werde." (J.A.P. Schulz: „Tact" in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. IV, 1774, S. 496 [Anh. S. 283]). ✧ D. G. Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 96, § 59 [Anhang S. 295]; ✧ S. Sechter, *Die Grundsätze der musikal. Komposition*, 1853 [Anh. S. 357].

[23] Zur „Natur des Tacts" siehe auch H. Chr. Koch, *Anleitung zur Composition*, II, 1787, S. 273, § 50ff [Anhang S. 319].

[24] Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, 1650, S. 676 (meine Übersetzung).

[25] „ALLA BREVE und ALLA SEMIBREVE, ist ein, nur noch in Italien gewöhnlicher Ausdruck, um eine Musik anzuzeigen, die kapellmäßig gehen soll. Die Redensart macht den deutschen Tonlehrern viel zu schaffen, und wird bald so, bald anders erkläret, je nachdem sich einer einen Begriff von diesem musikalischen Geheimniß machet. [...] Nur in den italiänischen Kapell- oder Kirchenmusiken ist es gewöhnlich, noch nach dem alten Fuß zu schreiben. Damit sich nun der Sänger oder Spieler nicht irre, und die armen Dinger [Breven und Semibreven] für ganze Schläge halte, so giebt man ihm ein Zeichen durch die darüber geschriebene Worte: ‚alla breve', ‚alla semibreve' oder ‚alla capella'; woran er dann gleich siehet, daß er altfränkische Noten vor sich hat, und daß er den Takt geschwinder schlagen muß, als wenn es neumodische wären. Daher pflegt man die Regel zu geben, ‚alla breve' bedeute, man solle die Noten *um mehr als die Hälfte geschwinder* spielen; ohne daß man einen Grund von dieser Regel angiebt." (Abbé Vogler, Artikel „Alla Breve" in *Allgemeine Deutsche Enzyklopädie*, Frankfurt 1778, S. 353).

[26] MICHAEL PRAETORIUS: „Etliche vermengen es durch einander, bald in diesem ¢, im andern das C. und kan man gleichwol an den Noten, oder gantzem Gesange keinen unterscheid erkennen." (*Syntagma musicum* III, 1619); ✧ ÉTIENNE LOULIÉ bietet sieben Zeichen: Kreise und Halbkreise, durchstrichen oder nicht, mit oder ohne Punkt: „Ihr Gebrauch ist nicht sehr sicher, die einen benützen sie auf diese Art, die anderen auf eine andre." (*Éléments ou principes du musique*, 1696, S. 60, Übers. I.Turturo); ✧ THOMAS BALTHASAR JANOWKA: „Jedenfalls kann man unter Musikern über diese Dinge [C, 2, ¢] überall unterschiedliche Meinungen hören, und zwar so viele, als es Köpfe sind; und die Komponisten verwechseln allenthalben das eine mit dem anderen." (*Clavis ad Thesaurum*, 1701, S. 15f, Übers. I. T.). ✧ SAINT-LAMBERT, *Les Principes du Clavecin*, 1702, S. 24f; ✧ JOHANN BAPTIST SAMBER: „Es geschicht

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die meisten Theoretiker meinten wie KIRNBERGER, BROSSARD und QUANTZ (und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein), der *Allabreve* sei *doppelt so schnell* als der „ordinaire Viervierteiltact". (Dieser, der barocke ‚große' C-Takt - s. u. -, galt allgemein als *„langsam"*.)

Andere Autoren sagten, ¢ sei *„somewhat faster"*.[27] In beide Richtungen interpretierbar ist JEAN ROUSSEAUS und MARPURGS Formulierung „um die Hälfte geschwinder".[28] JOHANN MATTHESONS[29] und JOHANN GOTTFRIED WALTHERS[30] Allabreve war *„sehr geschwinde"* (weil er nur Viertel enthielt), JOSEPH RIEPEL dagegen klagte, ¢ werde *„viel zu geschwind* gemacht."[31] Die verbale Überschrift *„Allabreve"* oder *„alla capella"* sahen manche nur als Bezeichnung der fugierten Schreibart an, andere als beschleunigenden Zusatz[32], wieder andere als Verdopplung des ¢, während die meisten Komponisten entweder sorglos damit umgingen[33] oder - wie Mozart - sie generell wegließen.

Ganz entgegen der in den 1950er Jahren von Walter Gerstenberg und dessen Schülern vertretenen Theorie einer bis ins 19. Jahrhundert hinein fortdauernden Geltung des *„integer valor notarum"* - eines Systems unveränderlicher Dauern der Notenwerte und daraus folgender „Tempo-Proportionen"[34] - sprachen viele Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts erstaunlich differenziert und praxisnah über die Tempofrage beim *Allabreve*:

> - MICHAEL PRAETORIUS 1619: Man muss „*ex consideratione Textus et Harmoniae* observiren, wo ein langsamer oder geschwinder Tact gehalten werden müsse"[35],
> - MARIN MERSENNE 1636: Weil man die Taktierbewegungen *„schneller oder langsamer* machen kann bestimmt derjenige, der das Konzert leitet, die Geschwindigkeit entsprechend der Art der Musik und ihrem Inhalt, *oder gemäß seinem Willen"*[36][!],
> - PIER FRANCESCO VALENTINI 1643: „Der Takt ist einmal *adagio*, und einmal *presto*, und einmal zwischen *presto* und *adagio* in der Mitte, so wie es die Stile der Kompositionen und die Bedeutungen der Worte verlangen."[37]
> - DANIEL FRIDERICI 1649: „Im Singen soll durchaus nicht einerlei Tact gespüret werden: Sondern nach dem die Worte des Textus sein, also muß auch der Tact gerichtet sein. Denn bald ein geschwinder, bald ein langsamer Tactus erfordert wird"[38],
> - JOHANN DAVID HEINICHEN 1728: „daß man die gewöhnliche Mensur des *Allabreve* mehr anhalten, oder mehr fortjagen könne, solches ist vor sich" [d. h. selbstverständlich][39],
> - FRIEDRICH WILHELM MARPURG 1763: „die Bewegung möchte übrigens, da es auch im allabrevischen Styl *verschiedene Grade der Lebhaftigkeit* giebt, weniger oder mehr geschwinde seyn".[40]

Dementsprechend lassen sich außer in oberflächlichen, groben Sortierungen der Tempowörter nach 3, 4 oder 5 „Classen" in Anweisungen für Studienanfänger (z. B. Quantz' Pulstabelle in seiner Flötenschule) oder in Saint-Lamberts blauäugiger Ver*achtf*achung des Zählzeit-Tempos vom C-Takt über ¢ und ‚2' zu 4/8[41] bei keinem Autor des 18. Jahrhunderts mehr „Tempoproportionen" finden.

---

aber durch die Copisten oder Abschreibern mancher Fehler, in dem sie glauben, daß es alles eins sey, ob die Zeichen C offenbleiben, oder durch-¢strichen werden." (*Manuductio ad organum*, 1704, S. 9); ✧ JOH. DAVID HEINICHEN, *Der General-Bass in der Composition*, 1728, S. 350.

[27] Siehe Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, New Version 1979, S. 410 ff.
✧ George Houle, *Meter in Music 1600-1800, Performance , Perception and Notation*, 1987, S. 57.

[28] Friedr. Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, II, 67. Brief, § 71 [Anhang S. 340]

[29] Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, 1713, S. 145 [Anhang S. 349].

[30] Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732, S. 26f.

[31] Jos. Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, „De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung"*, 1752, S. 78 [Anh. S. 323]

[32] Telemann schrieb - wohl im gleichen Sinne - häufig „Alla breve" sogar über Sätze im C -Takt.

[33] So Johann Sebastian Bach, der in der *H-moll-Messe* die mit der Musik des *Gratias* fast identische des *Dona nobis pacem* nicht erneut zusätzlich zum Taktsigel ¢ verbal mit „Alla breve" bezeichnete.

[34] U. a. Walter Gerstenberg, *Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik*, 1952, S. 20.

[35] Michael Praetorius, *Syntagma musicum III*, 1619, S. 51.

[36] Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, Bd. II, S. 255. Livre 4me de la Composition, Prop. XX. („La *Mesure* est l'espace du temps que l'on employe à hausser & à baisser la main: & parce que l'on peut faire ces deux mouvemens opposez plus vistes, ou plus lents, celuy qui conduit le Concert, détermine la vistesse suivant le genre de Musique & la matière qu'il employe, ou suivant sa volonté.")

[37] Tactus: „tal volta adagio, e tal volta presto, e tal volta tra'l presto e l'adagio mediocremente, secondo richiedono li stile delle compositioni, e il tal delle parole." (Pier Francesco Valentini, *Trattato della battuta musicale*, 1643, S. 138, § 230).

[38] Daniel Friderici, *Musica figuralis*, [4]1649, Cap. VII, Regula 19.

[39] Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, 1728, S. 947, (Supplementa, ad p. 332).

[40] Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt*, 1763, 2. Teil, 4. Capitel, § 10, Abs. 3 [Anhang S. 341].

[41] Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin*, 1702, S. 17/18. - Auf der Basis seiner Angabe eines Geh-Tempos von 4,9-5,6 km/Std. (d. h. pro Schritt MM=108-120) für die Viertel im C-Takt ergibt sich bei ihm für die 8tel im 4/8 MM=864-926... (Siehe mein Aufsatz *„Mälzels Mord an Mozart. Die untauglichen Versuche, musikalische Zeit zu messen"* - www.mozarttempi.de/maelzel.html).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

In der zweiten Jahrhunderthälfte werden *„die überkommenen Notationspraktiken des Kirchenstils über Bord geworfen. Die jüngeren Komponisten geben den traditionellen Alla-breve-Takt auf, der noch in Chorfugen der vierziger und fünfziger Jahre die Norm war; seit etwa 1770 schreiben die meisten Komponisten ihre Fugatosätze im [‚großen'] Viervierteltakt."*[42] In zehn Fällen auch Mozart.

Der ganz verschiedene ¢-Takt der *Klassik* soll unter „Mozarts Taktarten - Weltliche Musik" ab S. 45 besprochen werden.

b) Der ‚große' Viervierteltakt (C) - *tempo ordinario*

Als ‚ganzer Takt' ist der 4/4 die Matrix der heutigen Notenwerte *Ganze*, *Halbe*, *Viertel*, *Achtel* usw., deren mathematische Relationen im Unterschied zu den variablen Werten der Mensuralnotation *brevis*, *semibrevis*, *minima*, *semiminima* auch in kleinerer Gruppierung wie 3/4, 2/4, 3/8, 6/8 immer gleich bleiben.[43] (Das 18. Jahrhundert sah allerdings die *Tempi* der Taktarten als „von Natur aus" verschieden an, s. o.).

„Tempo ordinario bedeutet, daß alle Noten in ihrer natürlichen und gewöhnlichen Geltung executirt werden sollen"[44] - nicht also ihre Werte *halbiert* wie beim ¢ des Barock. Der Begriff bezieht sich ausschließlich auf den C-Takt und hat entgegen verbreiteter Meinung[45], wie wir sehen werden, nichts mit dem *tempo giusto* oder einem „Normaltempo" zu tun.

Die heute oft mit dem *klassischen* 4/4-Takt verwechselte ältere Art des C-Taktes, den ‚großen' Viervierteltakt, erwähnten nur wenige Autoren, weil er offenbar noch selbstverständlich war. Sie schreiben, er sei halb so schnell wie der *Allabreve*, werde auch an Stelle des gewichtigen 4/2-Taktes verwendet - anspruchsloser Weise, ohne deren Tempi anzugeben. Auch ohne Tempowort galt er jedoch als *„langsam"*,[46] *„sehr langsam"*,[47] *„sehr schwer"*;[48] „Dieses Signum (C) bedeut ein *langsames* und *gravitätisch* Gesang".[49] Für HEINICHEN war er der Achtel für Achtel auszuharmonisierende „ordinaire *langsame* Tact"[50]. RIEPEL sprach vom *„alten* 4/4, oder gemeinen Tact mit seinen *gemächlichen Viertelnoten"*,[51] JOHANN GOTTFRIED WALTHER: „C; ist nichts dabey notirt, so wird allezeit *adagio* drunter verstanden, und eine *langsame* Mensur gegeben, welche die Welschen *tempo ordinario* nennen."[52] DANIEL GOTTLOB TÜRK: „der große Viervierteltakt (C oder 4/4) hat einen *kräftigen, schweren Vortrag*, und eine *langsame* Bewegung."[53]

> JOHANN PHILIPP KIRNBERGER: „Der Viervierteltackt ist *zweyerley*. Er wird entweder statt des 4/2 Tackts, mit dem Beywort *grave* gebraucht, und wird alsdenn der grosse Viervierteltackt genennet, oder er ist der sogenannte gemeine gerade Tackt, der auch der *kleine Viervierteltackt* genennet wird. Der grosse Viervierteltackt ist *von äußerst schwerer Bewegung und Vortrag*, und wegen seines Nachdrucks vorzüglich zu grossen Kirchenstücken, Chören und Fugen geschickt. Achtel und einige wenige folgende Sechzehntel sind seine geschwindesten Noten."[54]
>
> JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ: „Der große Viervierteltakt. Seine geschwindesten Noten sind Achtel, die sowol als die Viertel und die übrigen längern Noten auf der Violine *mit der ganzen*

---

[42] Bruce C. MacIntyre, „Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen", in: *Haydn-Studien* VI, Heft 2, 1988, S. 87.

[43] JOHANN SAMUEL PETRI: „Der 4/4 oder schlechte Takt ist die Haupttaktart unter allen, als welcher auch den Noten ihren Werth gegeben. Denn der Name, welchen die Noten im Takte bekommen haben, bleibt ihnen, wenn [...] das Verhältnis der Theile oder Noten zum Ganzen anders wird. Es geschieht dis aber darum, weil einerley Figur der Note bald so, bald anders müßte genennet werden. Z. E. ♪ ist im 4/4 Takte ein *Achtel*; im 4/8, d. i. 2/4-Takte, würde es seyn und heißen ein *Viertel*; im 3/4 Takte ein *Sechstheil*; im 3/8 Takte ein *Drittel*; im 12/8 ein *Zwölftel* [...]. Da dis aber nicht nur Anfängern die Erlernung des Takts sehr erschweren würde, sondern auch überhaupt bey allen Musikern öftere Verwirrung veranlassen würde; so ist man bey den Grundnamen geblieben, die aus dem 4/4 Takte, als dem Haupttakte, herkommen, um sich stets einerley Figur unter einerley Namen vorzustellen." (*Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig ²1782, S. 143).

[44] Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732.

[45] z. B. Klaus Miehling, *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, 1993, S. 326 ff;
✧ Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik*, 1995, S. 154.

[46] Johann Rudolf Ahle, *Brevis ... introductio in artem musicam*, in: *Deutsche kurze doch deutliche Anleitung zu der ... Singekunst"*, 1690, *„Von den signis"*. ✧ Daniel Merck, *Compendium musicae instrumentalis chelicae*. 1695.

[47] W. Caspar Printz *Compendium Musicae*, 1689, S. 21. ✧ Laut Étienne Loulié diente das Zeichen C zur Angabe eines langsamen Tempos auch bei anderen Taktarten, so C2, C3, C3/2 (*Éléments ou Principes de Musique*, 1696, S. 60) während ¢ sie beschleunigte.

[48] Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin*, 1702, S. 18; ✧ Michel l'Affilard, *Principes très faciles pour bien apprendre la Musique*, 1705, S. 153.

[49] Johann Baptist Samber, *Manuductio ad organum*, 1704, S. 9. ✧ Ebenso Michael Praetorius in *Syntagma musicum* III, 1619, S. 50.

[50] Joh. David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, 1728, S. 268.

[51] Joseph Riepel, *Anfangsgründe...*, 4. Capitel *„Erläuterung der betrüglichen Tonordnung"*, 1752, S. 79 [Anhang S. 323].

[52] Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732, S. 123.

[53] D. G. Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 95, § 58, b/6) [Anhang S. 294].

[54] Kirnberger / Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1767/81, S. 122 und 133 [Anhang S. 269+270].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *Schwere des Bogens ohne die geringste Schattirung vom Piano und Forte* außer dem vorzüglichen Druk auf jeder ersten Taktnote, der in allen Taktarten nothwendig ist, vorgetragen werden. Er ist daher wegen seines *ernsthaften* und *pathetischen* Ganges nur zu Kirchenstüken, und vornehmlich in vielstimmigen Chören und Fugen zum prächtigen und majestätischen Ausdruk geschikt. Einige bedienen sich statt dieses Taktes eines Vierzweyteltaktes 4/2, wo der schwere Vortrag durch die noch einmal so lange Noten, noch deutlicher bezeichnet wird."[55]

> FRIEDRICH WILHELM MARPURG sagte erfreulich pragmatisch - wenn auch für uns wenig hilfreich -: „Der ordentliche Werth [des ‚großen' C] muß aus dem Gebrauche erlernet werden, da der Pulsschlag so wenig eine unfehlbare Regel ist, als der Schritt eines Menschen."[!][56]

Für Leopold Mozart und die Salzburger Komponisten vor ihm war dieser barocke C-Takt im „Kirchenstyl" noch Standard, (auch wenn sie hin und wieder für Arien das brilliantere Vivaldi-*Allegro* (s. S. 83, Ex. 103) zugrunde legten). Joseph Haydn benutzte ihn in vielen seiner Messen; sogar in den späten Oratorien *Schöpfung* und *Jahreszeiten* sind die großen Chorfugen „Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit", „Ehre, Lob und Preis sei dir" und „Uns leite deine Hand" ganz im Sinne Händels in der *„prächtigen und ernsthafteinhergehenden"*[57] Taktart des ‚großen' C geschrieben.[58] Sie zeigen deutlich seine vier fast gleich schweren Taktteile mit der metrischen Struktur | = – – – |.

Wolfgang Amadeus Mozart verwandte den ‚großen' C-Takt - mit wenigen speziellen Ausnahmen - nur noch in seiner Kirchenmusik (s. S. 31). Den wesentlich verschiedenen ***klassischen*** 4/4 werden wir im Zusammenhang seines eigenen Tempo-Systems untersuchen (s. S. 83 ff).

c) Die ungeraden Taktarten

Anders als heutzutage war es im 18. Jahrhundert selbstverständlich, dass das *mouvement* ungerader Taktarten (bei gleichem Tempowort) schneller war als das gerader:

> ALEXANDER MALCOLM 1721: „The Movements of the same Name, as *adagio* or *allegro*, &c. are s w i f t e r in triple than in common Time."[59]

> JOHN HOLDEN 1770: „Common time is naturally more grave and solemn; triple time, more cheerful and airy. And for this reason, it is generally agreed, that every mood of triple time ought to be performed s o m e t h i n g q u i c k e r, than the correspondent mood of common time."[60]

Einen Grund für den Tempo-Unterschied zwischen geraden und ungeraden Taktarten geben diese Autoren ebensowenig wie Mattheson, Quantz, C.Ph.E. Bach, Marpurg, Riepel, Jean und Jean-Jacques Rousseau, Leopold Mozart, Scheibe, Kirnberger, Türk und Koch, die ihn offenbar als selbstverständlich voraussetzten. Einzig Schulz gibt 1774 einen Hinweis:

> „Ueberhaupt bringt die ungerade Taktart wegen der *gedritten Fortschreitung* ihrer Hauptzeiten eine größere Lebhaftigkeit in jeden Ausdruk, und ist daher zur Schilderung lebhafter Gemüthsbewegungen schiklicher, als die gerade Taktart."[61]

‚Gedritte Fortschreitung' – die Formulierung könnte auf eine Spur führen: das *triolige* Wesen der ungeraden Taktarten. Wie dem *Allabreve* dürfte auch den Dreiertakten die lebhaft akzentuierte Musik der Spielleute und Trouvères bei der Befreiung aus den intellektuellen Proportions-Systemen der Vergangenheit geholfen haben. Sie wanderte über die modischen Hoftänze in die anspruchsvolle Komposition ein; im ungeraden Takt entstanden *Chaconnen*, *Passacaillen*, *Gaillarden*, *Couranten* etc., zweizeitige getragene Tänze schlugen um in einen lebhafteren Tripeltakt.

Schließlich eroberte das erstaunlich schnelle *Menuet* (s. S. 219ff) die Höfe; es wurde zum Inbild des 3/4-Taktes. Zur Vielfalt der Tempi der Dreiertakte äußerten sich zahlreiche Autoren, u. a.:

---

[55] Joh. Abr. Peter Schulz in: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, IV, ²1794, S. 493f, Art. „Tact" [Anhang S. 282].
[56] Fr. W. Marpurg: *Anleitung zur Musik*, 1763, 2. Teil, 4. Capitel, § 10, S. 74 [Anhang S. 341].
[57] J.A. Scheibe, *Über die musikalische Composition*, 1773, „Vom Takte und dessen verschiedenen Arten", S. 205, § 90 [Anh. S. 350].
[58] Vor allem auf den ‚großen' C-Takt bezieht sich wohl J. JOACHIM QUANTZ mit seiner Fußnote: „Was in vorigen Zeiten recht geschwind gehen sollte, wurde fast noch einmal so langsam gespielet, als heutiges Tages. Wo *Allegro assai*, *Presto*, *Furioso*, u.d.m. dabey stund, das war eben so geschrieben, und wurde fast nicht geschwinder gespielet, als man heutiges Tages das *Allegretto* schreibt und ausführet. Die vielen geschwinden Noten, in den Instrumentalstücken der vorigen deutschen Componisten, sahen alle viel schwerer und gefährlicher aus, als sie klungen." (*Versuch einer Anweisung*, 1752, S. 263) [Anhang S. 331, Fußnote 811].
[59] Alexander Malcolm, *A Treatise of Musick*, 1721, S. 402. ✧ Fast wörtlich ebenso James Grassineau, *A Musical Dictionary*, ³1784, beide Autoren fast wörtlich nach ✧ Brossard, *Dictionaire de Musique*, 1703.
[60] John Holden: An Essay towards a Rational System of Music, 1770, S. 35.
[61] Joh. Abr. Peter Schulz, Artikel *Tact*, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. IV, S. 497/98 [Anhang S. 285].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> GIACOMO CARISSIMI: „Es befinden sich zwar nicht wenig / welche in allen Triplis ohne Unterscheid einerley Tact und Mensur gebrauchen / geben darbey vor / die vilfältige Veränderung der Zahlen seye nur von den Componisten erfunden / die Musicos dadurch zu vexiren / aber weit gefehlt! [...] Man sehe und höre nur den großen Unterschied der Triplen in Couranten, Sarabanden, Menuetten, Giguen, und dergleichen; wird alsdann mehrere Proben nicht brauchen."[62]

Die Tänze bestimmten das *mouvement* ihrer 3/2-, 3/4- und 3/8-Takte durch die Schrittfolge und ihre unterschiedliche „Gemüths-Bewegung", ihren Charakter. Der ‚Tripel-Verhalt', das Triolenwesen des Dreiertakts, blieb als innere Ganztaktigkeit erhalten, aber der neue Bezug auf körperliche Aktion befreite ihn von mathematischem Zwang.

> GEORG MUFFAT: „In 3/2 will der Tact sehr angehalten, in 3/4 disem aber lustiger, doch einweg in ‚Sarabanden', ‚Airs' etwas langsamer seyn; in ‚Menuets', ‚Courantes' und anderen vielen sehr frisch gegeben zu werden."[63]

Alle diese Autoren sehen eine nicht quantifizierte Temposteigerung vom 3/1 über den 3/2 und den 3/4 zum 3/8-Takt.[64] Ein Grund könnte die Vorstellung einer „am kurzen Zeitwert der Noten haftenden raschen Bewegung"[65] gewesen sein. In konservativer Rückschau von 1809 erklärte GOTTFRIED WILHELM FINK das Phänomen folgendermaßen:

> „Wir spielen die Achtel noch einmal so geschwind, als die Viertel, und diese geschwinder als die halben Schläge u.s.f. Dieses Maassverhältnis drückt sich natürlich fest in uns ein, und ein *Allegro* im 3/8 bekömmt schon dadurch eine flüchtigere Natur, als eins im 3/4 und vollends als eins im 3/2 etc. Je grösser die Notengattung ist, die einer Taktart zum Grunde liegt, desto mehr werden wir etwas fühlen, was uns zu einem gewissen Anhalten zwingt, wenn auch gleich *Presto* über dem Stücke stünde. Die Inkonsequenz der Benennungen der Notengattungen: Viertel, Achtel etc. gegen den Takt gehalten[66] bewährt sich nach dieser Ansicht in ihrer ganzen Nothwendigkeit."[67]

Erst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts wurden aus den zuvor in Charakter und Tempo so unterschiedlichen Taktarten Gruppen von *Zählzeiten* gleichen Maßstabs ohne Einfluss auf Spielgeschwindigkeit und Vortragsweise. Seit Berlioz und Wagner wurde bei Taktwechseln das *l'istesso tempo* (Taktschlag= Taktschlag) zur Regel.[68]

Heinrich Christoph Koch hatte dies 1802 noch als eigens vorzuschreibende A u s n a h m e gesehen:

> „*L'istesso tempo*, das nemliche Zeitmaaß. Dieser Ausdruck wird da gebraucht, wo eine Taktart mit einer andern abwechselt, z. E. der Viervierteltakt mit dem Zwey- oder Dreyvierteltakte, wobey *a b e r* die Viertel eben so geschwind auf einander folgen sollen, wie in dem vorhergehenden Tempo."[69]

---

[62] Giacomo Carissimi, *Ars Cantandi*, Übers. im Anhang des: *Vermehrter Wegweiser*, Augsburg ^{3}1689. - Zitiert in: Walther, *Musikalisches Lexikon*,1732, Lemma „Triple de 12 pour 16" [sic], S. 617; Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, 1913, S. 108; Herrmann-Bengen, *Tempobezeichnungen*, 1959, S. 49; Dahlhaus, „Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jh." (AfMw 18, S. 233 f).

[63] Georg Muffat, *Florilegium Primum*, 1695, Vorwort.

[64] Lediglich Saint-Lambert behauptete naïv (und ahnungslos das heutige System vorwegnehmend) eine Vervierfachung des Tempos vom 3/2 über den 3/4 zum 3/8-Takt, entsprechend seiner Ver-*acht*-fachung des Tempos vom C-Takt zum 4/8 (*Les Principes du Clavecin*, 1702, S. 19+18).

[65] Carl Dahlhaus, *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, AfMw XVIII, 1961, S. 230.

[66] Schön erklärt bei Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, ^{2}1782, 5. Kap. „Von den Taktarten", § 2, S. 143 [siehe Fußnote 43, hier S. 16].

[67] Gottfried Wilhelm Fink, *Ueber Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches* II, AmZ, XI, Nr. 14, 04.01.1809, S. 214. [Anhang S. 355].

[68] Ein brilliantes Beispiel lieferte HECTOR BERLIOZ 1838 in der Air Fieramoscas in *Benvenuto Cellini*, Nr. 7, ab T. 130: *Allegretto* (MM ♩=160): ||:3/4, 4/4:||:3/4, 2/4:||3/4, 1/4. ✧ Auch bei den zahlreichen Taktwechseln in den „Davids-Weisen" der *Meistersinger* RICHARD WAGNERS ist - abgesehen von Tempomodifikationen - immer Taktschlag=Taktschlag vorausgesetzt, wenn nichts anderes angegeben ist (die 6/8 und 9/8 sind dabei triolisierte 2/4 und 3/4). ✧ RICHARD STRAUß gab in *Salome* (1905) einerseits bei dichten Taktwechsel-Folgen zur Sicherheit meist ♩=♩ an, andererseits stellte er z. B. beim ersten Auftritt Salomes (ab Studierziffer 21 „Ich will nicht bleiben. Ich kann nicht bleiben" - (womit sie schon ihr Ende vorausnimmt) polymetrisch verwirrt die verschiedensten Taktarten in verschiedensten Relationen, d. h. *ungleichen* Vierteln, übereinander. Auf dem Höhepunkt einer Szene, deren psychotische Erregtheit Du Fay und Ockeghem wohl hätte schaudern lassen, setzte er, ihrer Technik nicht unähnlich, 2/4, 3/4, 4/4 und ¢-Takte samt Triolen und Quintolen gleichzeitig über die Basis eines gleichbleibenden Ganztakt-Schlages, *cum grano salis* des *tactus*. Die aus der Klassik überkommene metrische Gestalt, ihre innere Betonungshierarchie, behielten die Taktarten in diesem Verfahren - nicht jedoch ihre Eigenschaft als Teil eines tempobestimmenden *tempo-giusto*, ihre ‚natürliche Tactbewegung'. Sowohl im *l'istesso tempo* ♩=♩ als in Straußens Polymetrik war sie außer Funktion. Über die Art des Vortrags sagten die Taktarten nichts mehr aus.

[69] Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp. 916 [Anhang S. 312].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

3) Die kleinsten „herrschenden" Notengattungen

Weitere Differenzierungen der „Taktbewegung" ergaben sich durch die *kleinsten „herrschenden", d. h. temporelevanten Notenwerte* eines Satzes (ohne Verzierungsnoten, Tremoli, Tiraten etc.):

> C.PH.E. BACH 1759: „Der Grad der Bewegung läßt sich sowohl nach dem Inhalte des Stückes überhaupt, als besonders aus den geschwindesten Noten und Figuren darinnen beurtheilen. Bey dieser Untersuchung wird man sich in den Stand setzen, weder im *Allegro* übereilend, noch im *Adagio* zu schläfrig zu werden."[71]
>
> JOH. PHIL. KIRNBERGER/J.A.P. SCHULZ 1776: „In Ansehung der Notengattungen haben die Tanzstücke[72], worin Sechszehntel und Zweyunddreyßigtheile vorkommen, eine langsamere Taktbewegung, als solche, die bey der nemlichen Taktart nur Achtel, höchstens Sechszehntel, als die geschwindesten Notengattungen vertragen. Also wird das Tempo giusto durch die Taktart und durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stücks bestimmt." -
>
> „Hiezu kömmt noch, daß längere Notengattungen allezeit schwerer und nachdrücklicher vorgetragen werden, als kürzere, daß folglich ein Stück, das schwer und nachdrücklich vorgetragen werden soll, nur in langen Notengattungen, und ein anderes, das leicht und tändelnd vorgetragen werden soll, nur in kurzen Notengattungen gesetzt werden kann."[73]

Genau so funktionierte zunächst ‚Tempo'-Bestimmung im Barock, und Johann Sebastian Bach brauchte selten mehr Angaben. Doch auch weiterhin blieb dieses natürliche System in Geltung:

> DANIEL GOTTLOB TÜRK 1789: „So darf z.B. ein *Allegro* mit untermischten *Zweyunddreißigstheilen* nicht so geschwind gespielt werden, als wenn die geschwindesten Passagen desselben nur aus *Achteln* bestehen."[74]
>
> CARL CZERNY noch 1839: „Wenn daher in einem, mit *Allegro* bezeichneten Tonstücke *16teln Triolen* vorkommen, so ist das Allegro-Tempo etwas gemässigter zu nehmen, um diese Noten nicht übereilen zu müssen. Wenn aber nur *einfache 16teln* die geschwindeste Notengattung sind, so kann man das Allegro lebhafter nehmen, vorausgesetzt, dass diese 16teln keine harmonisch verwickelten oder mehrstimmigen Passagen enthalten, welche der Verständlichkeit und leichteren Ausführung wegen ebenfalls etwas gemässigter auszuführen sind. Kommen aber im Allegro-Tempo keine schnelleren Noten vor, als *Achtel-Triolen*, so wird in der Regel das Tempo wieder etwas schneller genommen. Noch rascher ist das Allegro auszuführen, wenn im Tonstück nur *gewöhnliche Achteln* als die schnellsten Noten vorkommen. Es versteht sich, dass alles dieses manche Ausnahmen erleidet, wenn der Charakter des Tonstücks dieselben nöthig macht, oder wenn der Tonsetzer ausdrücklich das Gegentheil durch besondere Beiworte vorzeichnete."[75]

Für mit klassischer Musik aufgewachsene Musiker selbst heute noch eine fast selbstverständliche Sache, obwohl sie dem modernen Notationssystem widerspricht, in dem das Tempo nicht von Taktart und Notenwerten abhängt, sondern durch Metronom oder Dauernwerte separat angegeben wird.

4) Die Tempowörter

Solange Kontrapunkt und elaborierte Agréments einerseits und tradierte Tanzformen andererseits vorherrschten, war Musik wenig tempoempfindlich. Je mehr sie aber in der italienischen Oper und im „galanten Stil" ihre Schreibweise harmonisch und satztechnisch vereinfachte, desto leichter wurde sie Opfer inadäquater Temponahme. Man musste das durch Taktart und Notenklasse definierte *tempo giusto* durch „Beywörter" präzisieren.[76]

---

[71] C.Ph.E. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen,* 1759, 1. Teil, 3. Hauptstück „Vom Vortrage", § 10 [Anh. S. 334].

[72] und - wie aus zahllosen weiteren Texten der Lehrwerke hervorgeht - auch alle anderen Stücke.

[73] Kirnberger / Schulz), *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1776, S. 107 und 116 [Anhang S. 266 und 268].

[74] D. G. Türk, *Klavierschule*, 1789, 1. Kap., § 72, S. 111 [Anhang S. 295].

[75] Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, op. 500,* 1839, 3. Theil, 8. Kapitel „Über das richtige, für jedes Tonstück geeignete Tempo", S. 51, § 4 „Über das Allegro".

[76] Marpurg [gekürzt]: „Ob gleich die Bewegung des Tacts von der Grösse der Noten bestimmet, und der 2/2 langsamer als der 2/4 ausgeführet werden sollte: so geschicht doch alle Augenblicke das Gegentheil. Die Ursache davon ist unter andern, daß mehr oder weniger *Notenfiguren von verschiedener Grösse* gebraucht werden und dasjenige Tonstück, wo nur zweyerley Arten von Noten vorhanden sind, geschwinder ausgeführet werden kann und muß, als dasjenige, wo die Verhältnisse weit mehr vervielfachet sind. Diese Aufhebung des Verhältnisses zwischen der Art der Notenfiguren und der Tactbewegung hat die Musiker genöthiget, zur Bezeich-

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> KIRNBERGER/SCHULZ: „Also wird das *Tempo giusto* durch die Taktart und durch die längeren oder kürzeren Notengattungen eines Stücks bestimmt. Hat der junge Tonsetzer erst dieses ins Gefühl, denn begreift er bald, wie viel die Beywörter *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*, und ihre Modificationen der *natürlichen Taktbewegung* an Geschwindigkeit oder Langsamkeit zusetzen oder abnehmen."[77]

Entgegen unserem Usus war im späten 18. Jahrhundert also nicht das Tempowort allein die „Tempobezeichnung"[78]. Ein Modul aus *Taktart+Notenklasse+Tempowort* bestimmte sowohl das Betonungsgefüge als auch die Geschwindigkeit, den Charakter und die Spielart, - die „Bewegung" eben im weitesten Sinne. Ich verwende deshalb für die „Beywörter" statt des zu weit gefassten Terminus „Tempobezeichnungen" den Begriff „Tempowörter".

Ein Problem waren - und sind - deren unbestimmte Bedeutungen. Was heißt schon „langsam" (adagio), „gehend" (andante) oder „fröhlich" (allegro)? Ist mit „Andante" ein feierliches Schreiten gemeint oder ein munteres Gehen?

> CALDARA schrieb *Andante mà non tanto allegro*, VIVALDI *Andante molto e quasi Allegro*, HÄNDEL, D. SCARLATTI und LEOPOLD MOZART *Andante Allegro*, GLUCK *Andante non presto*. J.J. ROUSSEAU nennt *Andante* dem *„Gracieusement"* entsprechend, und CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART formuliert köstlich: *„Andante*, eine gehende Bewegung des Tacts, welche die angränzende Linie des *Allegros* küßt."[79] LEOPOLD MOZART: „Das *Allegretto* hat vieles mit dem *Andante* gemein. Dieß Wort sagt uns schon selbst, daß man *dem Stücke seinen natürlichen Gang lassen* müsse; sonderheitlich wenn *ma un pocco Allegretto* dabey stehet."[80]

„Andante" meint im 18. Jahrhundert nicht das Schreiten oder Gehen eines Menschen sondern den körperlosen *Gang* des Musikstücks, *„gehende Bewegung"* im Sinne eines fließenden Zeitverlaufs.

FRIEDRICH NICOLAI berichtet 1786 von bedeutenden Unterschieden zwischen Berlin, Dresden und Wien in der Aufführungspraxis des *Andante*[81], doch generell galt es im 18. Jahrhundert als „diejenige Bewegung des Zeitmaaßes, die zwischen dem Geschwinden und Langsamen die Mitte hält".[82] Erst im 19. Jahrhundert bekam *Andante* die Bedeutung von „langsam", von da an die Mozart-Interpretation unheilvoll beeinflussend. Die Steigerungen *Più andante* und *Molto Andante* erhielten dadurch die Bedeutung von *„langsamer"* und *„sehr langsam"*, obwohl im Gegenteil eine *Beschleunigung* gemeint war. Mozart schrieb zehn *Andante con moto* und in KV 338: *Andante di molto più tosto Allegretto*.

Dementsprechend gab es über die Verkleinerungsform Andantino die widersprechendsten semantischen Spekulationen[83]: entweder fasste man es als *„ein wenig gehend"* im Sinne von: *langsamer als Andante* auf oder als ein *„kleines Gehen"*, was dann *„ein wenig* langsam" oder *schneller* war.[84] Es gab auch die Meinung, *Andantino* bedeute einfach ein kurzes Andante-Stück.

---

nung der Grade der Langsamkeit oder Geschwindigkeit, gewisse italiänische Kunstwörter anzunehmen." (*Anleitung zur Musik überhaupt* ..., 1763, 2. Teil, 4. Capitel, S. 70/71, § 8) [Anhang S. 341].

[77] Kirnberger / Schulz), *Die Kunst des reinen Satzes*, II., S. 107 [Anhang S. 266].

[78] Siehe Helmut Perl, *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts*, ²1998, 3. und 4. Kapitel, S. 78-97.

[79] J. J. Rousseau, *Dictionnaire*, I, 1767, S. 73. ✧ Chr. Friedr. Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806, S. 360.

[80] Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, S. 48 f [Anhang S. 263 „Andante" und „Allegretto"].

[81] Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und in die Schweiz im Jahre 1781*, S. 541 ff.

[82] Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802 [Anhang S. 310 „Andante"]; ✧ Kirnberger in Sulzers *Allgemeine Theorie*, 1773 [Anh. S. 277]; ✧ G. F. Wolf, *Kurzgefaßtes Musikalisches Lexikon*, 1792; ✧ Schilling, *Encyclopädie ... oder Universallexikon der Tonkunst*, 1835.

[83] D. G. TÜRK meinte in seiner *Klavierschule* 1789, *Andantino* sei, „ein wenig, folglich nicht stark gehend, d.h. etwas langsamer als Andante", fügte aber die Fußnote an: „In den mehrsten Lehrbüchern wird *Andantino* durch *etwas geschwinder als Andante* übersetzt. Wenn man aber bedenkt, daß zu *molto Andante* (stark gehend) ein größerer Grad der Geschwindigkeit oder Bewegung nöthig ist, als zu *Andante*; so wird man vielleicht meine obige Übersetzung des Wortes *Andantino*, welches nur einen kleinen Grad des Gehens oder der Bewegung anzeigt, der Sache angemessen finden." [Anhang S. 295, Fußnote 763] ✧ NEAL ZASLAW schloss sich ihm an: „If Andante was not a slow tempo, then it is logical that its diminutive stood for a speed slower than it." (*Mozart's Tempo Conventions*, in: International Musicological Society Report of the Eleventh Congress 1972.) ✧ Auch MAX RUDOLF (*The Grammar of Conducting*, 1980, S. 341) und ✧ FREDERICK NEUMANN (*Performance Practices of the 17th and 18th Centuries*, 1993, S. 67) stolperten in die semantische Falle einer rein theoretischen Interpretation des Begriffs ohne Bezug auf seine Verwendung durch konkrete Komponisten. ✧ H.CHR. KOCH dagegen in seinem *Musikalischen Lexikon* 1802: „Andantino bezeichnet als Diminutiv des Andante, wenn es als solches genommen wird, eine Bewegung, die *etwas geschwinder* ist als Andante. Man findet es auch sehr oft in Tonstücken gebraucht, die eine *merklich geschwindere* Bewegung erfordern als das gewöhnliche Andante." [Anhang S. 310]

[84] Laut NEAL ZASLAW (*Mozart's Symphonies*, 1989, S. 494) sollen sich von 12 Traktaten 7 dafür ausgesprochen haben, Andantino *langsamer* zu nehmen als Andante; 5 dagegen plädierten für *schneller*, also sei es langsamer [Demokratie in der Wissenschaft ...]. ✧ SIEGBERT RAMPE (*Mozarts Claviermusik*, 1995, S. 153) und ✧ DAVID FALLOWS (in The New Grove, 2nd edition, 2001, *Art. Andantino*, dort als *"convincing evidence"* zitiert) folgen ihm darin, diese scheinhafte Statistik voneinander abschreibender Autoren auch für Mozart relevant zu finden.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> JOHANN ADAM HILLER 1792: „Das Diminutivum *Andantino* sollte man freylich wohl etwas gemächlicher nehmen als *Andante*; die meisten aber halten es mit *Allegretto* für einerley. Schlimm ist es, daß noch kein musikalischer Reichstag über dieses und viel andere Dinge etwas Vestes bestimmt hat."[85]

Bekanntlich zweifelte auch BEETHOVEN an der Kommunizierbarkeit dieser Bezeichnung:

> „Wenn sich künftig unter den Melodien, die Sie mir zum Komponieren werden senden können, *Andantinos* befänden, würde ich Sie bitten, anzuzeigen, ob dieses *Andantino* langsamer oder schneller als das *Andante* gedacht ist, da ja dieser Ausdruck, wie viele andere in der Musik von so unbestimmter Bedeutung ist, daß einmal *Andantino* sich dem *Allegro* nähert und ein andermal fast wie *Adagio* gespielt wird."[86]

Joseph Haydn, Cimarosa und Martìn y Soler schrieben *Andantino grazioso*, *Andantino vivace*, *Andantino con moto, Andantino mosso* und *Andantino più tosto Allegretto*,[87] Mozart *Andantino con moto* und *Andantino grazioso* - Widersprüche in sich selbst, wenn für sie *Andantino* langsamer war als *Andante*.

Nicht viel besser stand es mit Allegro und Adagio:

> JOSEPH RIEPEL 1752:„*Allegro* wird in einem jeden Lande, in jeder Stadt, ja fast von einem jeden anders, will sagen: bald geschwinder bald längsamer [sic] gespielet. Ich wollte, wenn ich dörfte, solches behaupten nur von zwey wälschen Meistern, derer der Alte seine *Allegro* fast um die Helfte längsamer einrichtet, als der, so um 20 Jahre jünger ist.[88] Und so gehet es auch mit *Andante*, *Adagio* und allen übrigen, so daß mancher nicht weiß, wie er dran ist."[89]

C.PH.E. BACH schrieb, dass in Berlin „die *Adagio* weit langsamer, und die *Allegro* weit geschwinder ausgeführet werden, als man in andern Gegenden zu thun pfleget. In einigen auswärtigen Gegenden herrschet gegentheils der Fehler, daß man die Adagios zu hurtig und die Allegros zu langsam spielet."[90]

QUANTZ forderte, zu beobachten, „ob der Instrumentist ein jedes Stück in seinem gehörigen Zeitmaaße zu spielen wisse, oder ob er alles, was *Allegro* heißt, in einerley Geschwindigkeit spiele."[91]

KIRNBERGER differenzierte: „Es findet sich aber unter den verschiedenen Arten des *Allegro* nicht blos in Ansehung der Geschwindigkeit, sondern des Ausdruks, ein merklicher Unterschied; indem ein Stük *mit derselbigen Geschwindigkeit* lustig, dreiste, prächtig oder schmeichelnd kann vorgetragen werden."[92]

Dissens herrschte auch über die Bedeutung von Larghetto - war es langsamer oder schneller als Adagio? - und Allegro assai: sollte es schneller oder langsamer sein als Allegro molto?

Für JOSEPH HAYDN, RIEPEL, MARPURG, TÜRK, KOCH und CZERNY hatte *assai* zweifelsfrei die Bedeutung von „sehr". Sie wandten es in allen Kombinationen so an[93] und es ist unerheblich, ob sie dabei einem semantischen Irrtum aufsaßen. SEBASTIEN DE BROSSARD aber hatte 1703 in seinem *„Dictionaire de musique"* geschrieben, dass zwar manche *„assai"* mit „sehr" übersetzten, andere aber meinten (wie auch er selbst in seinen Motetten), dass unter der Bezeichnung *assai* „die Tempi *nichts Übertriebenes haben*, sondern in einer *klugen Mittelmäßigkeit* der Langsamkeit und Schnelligkeit bleiben sollten".[94] BEETHOVEN übernahm als anscheinend Einziger Brossards Variante *assai=mäßig*[95] und seine Auffassung wirkt bis heute fort. LEOPOLD MOZART dagegen schrieb 53 Jahre nach Brossard eindeutig: *„Presto*, heißt geschwind, und das *Allegro assai* ist wenig davon unterschieden. *Molto allegro*, ist etwas weniger als *Allegro assai"*.[96]

Beim Vivace widersprechen alle Autoren einmütig der heutigen Interpretation als „schnell":

---

[85] Joh. Adam Hiller, *Anweisung zum Violinspielen*, 1792, „Anhang eines Lexicons", S. 58 [Anhang S. 337].
[86] Brief an den Verleger George Thompson, GA Nr. 623, vom 19.02.1813 (Original französisch [Anhang S. 358].
[87] Joseph Haydn, Hob III:13 „Andantino grazioso", Hob XV:16 „Andantino più tosto Allegretto"; Cimarosa, *Il Matrimonio segreto* Nr. 6 und 14 „Andantino con moto", Nr. 12 „Andantino mosso", Nr. 18 „Andantino vivace" und Martìn y Soler *Una cosa rara* „Andantino con moto" (I/7 Cavatina Lubino). - Die Suche nach weiteren Beispielen dürfte lohnen.
[88] Sehr wahrscheinlich schrieb ‚der Alte' im *‚großen'* C (s. o.), der 20 Jahre jüngere aber im *klassischen* 4/4-Takt.
[89] Riepel, *Anfangsgründe ..., 1. Cap., De Rhythmopoeïa, oder von der Tactordnung*, 1752, S. 78 [Anhang S. 323].
[90] Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch*, 1753, 2. Teil, 36. Kap. § 71 und 1. Teil, 3. Hauptstück, § 1 [Anhang S. 333]).
[91] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, VIII. Hauptstück, § 15, S. 286 [Anhang S. 332].
[92] Kirnberger im Artikel „Allegro" in Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. I, 1773, S. 112 [Anhang S. 276/77].
[93] Haydn schreibt in der Arie des Fileno, Nr. 9 in *La fedeltà premiata*, sogar „staccato *assai assai*"!
[94] *„ASSAI; Selon quelques uns il veut dire BEAUCOUP ; & selon d'autres que la mesure & les mouvemens ne doivent avoir rien d'outré, mais demeurer dans une* sage médiocrité de lenteur, *& de* vîtesse" (Brossard, *Dictionaire de Musique*, 1703, S. 6).
[95] Stewart Deas, *Beethoven's ‚Allegro Assai'*, 1950 (mit überzeugenden Beispielen).
[96] Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 48 [Anhang S. 263].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

- LEOPOLD MOZART: „*Vivace*, heißt *lebhaft*, und ist *das Mittel zwischen dem Geschwinden und Langsamen*." [97]
- JOSEPH RIEPEL: „Vivace, *lebhaft, aber doch nicht gar zu hurtig.*"
- DE MEUDE-MONPAS: „Vif, vivace: belebtes Mouvement, herzhafte Ausführung voll Feuer. Es handelt sich *nicht* darum, den Takt zu beschleunigen, sondern ihm Wärme zu geben."
- F. (wohl G.W. Fink): „Eine Rede kann einen hohen Grad von Lebhaftigkeit besitzen, ohne dass die Wörter deswegen besonders schnell gesprochen werden müssen: so ist es auch in der Musik."

Selbst den Virtuosen HUMMEL und CZERNY bedeutete es eben dies. Noch Carl Maria von Webers *Molto vivace* beim „Jägerchor" und in Nr. 1 des „Freischütz" scheint mir *so* gemeint: *herzhaft, voll Feuer*, - nicht aber: *schnell*[98].

Angesichts all dieser Widersprüche gab JOHANN JOACHIM QUANTZ „jungen Leuten, die sich der Tonkunst widmen"[99] (also Anfängern!) mit dem menschlichen Puls ein grobes Richtmaß für die Bestimmung der Tempi.[100] Nirgendwo schrieb er, dass von *Berufsmusikern* jemals so musiziert wurde; seine Tabelle sollte nicht mehr als eine *Faustregel* sein, damit die Studenten nicht „von dem wahren Tempo eines jeden Stücks *allzuweit* abweichen".[101] Denn „es giebt in der Musik so vielerley [Tempi], daß es nicht möglich seyn würde, sie alle zu bestimmen."[102] Trotz Marpurgs Warnung, dass „der Pulsschlag so wenig eine unfehlbare Regel ist, als der Schritt eines Menschen"[103] wurde Quantzens Tabelle in unserer Zeit leider tausendfach als Dogma missverstanden und noch der *zwei Generationen* jüngere Mozart sollte nach diesem Anfänger-Schema musiziert werden.[104]

KIRNBERGER/SCHULZ erklären das ganze System in Kürze:

> „Demnach geben *Bewegung*, *Takt* und *Rhythmus* [=Periodik] dem Gesange sein Leben und seine Kraft. Die ***Bewegung*** bestimmt den Grad der Geschwindigkeit, der schon für sich allein bedeutend ist, indem er eine lebhaftere oder ruhigere *Gemüthslage* bezeichnet; der ***Takt*** setzet die Accente nebst der Länge und Kürze der Töne, und dem leichtern oder nachdrücklichern Vortrag fest, und bildet die Töne gleichsam in *Wörter*; der ***Rhythmus*** [s. o.] aber giebt dem Gehör die aus den Wörtern gebildeten einzelen *Sätze*, und die aus mehreren Sätzen zusammen geordneten *Perioden* zu vernehmen: durch diese drey Dinge schicklich vereiniget, wird der Gesang zu einer *verständlichen und reizenden Rede*.
>
> Keines dieser Dinge ist für sich allein hinreichend, irgend einen Charakter des Gesanges genau zu bestimmen; denn nur durch ihre Vereinigung und ihren gegenseitigen Einfluß in einander, wird der eigentliche Ausdruck des Gesanges bestimmt. Zwey Stücke können denselbigen Grad des *Allegro* oder *Largo* haben, und doch von sehr ungleicher Würkung seyn, nach dem der Art des *Taktes* gemäß die Bewegung *bey einerley Geschwindigkeit* flüchtiger oder nachdrücklicher, leichter oder schwerer ist. Daraus erkennet man, daß Bewegung und Takt ihre Kraft vereinigen müßen. Eben so ist es auch mit dem Rhythmus [s. o.] beschaffen: dieselbigen Glieder, woraus der Gesang besteht, können, [je] nachdem Takt und Bewegung sind, einen ganz verschiedenen Ausdruck annehmen.
>
> Wer also eine Melodie setzen will, der muß nothwendig auf die vereinigte Würkung der *Bewegung*, des *Takts* und des *Rhythmus* zugleich Acht haben und keines davon ohne Rücksicht auf die beyden anderen betrachten."[105]

---

[97] Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 48 [Anhang S. 263]. ✧ Joseph Riepel, *De Rhythmopoeia*, 1752, S. 78 [Anhang S. 323]. ✧ J. J. O. de Meude-Monpas: *„Vif, vivace: Mouvement animé, exécution hardie et pleine de feu. Il ne s'agit pas de hâter la mesure, mais de lui donner de la chaleur."* (*Dictionnaire de Musique*, 1787, S. 210; meine Übersetzung) ✧ „F.", (vermutlich G. W. Fink) *„Ueber das Lebhafte in der Musik"* in: AmZ, 13. Jg., Nr. 51, 18.12.1811, Sp. 852. ✧ Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische ANWEISUNG zum PIANO-FORTE-SPIEL*, 1828, S. 67. ✧ Carl Czerny, *Pianoforte-Schule*, 1839, I. Teil, 15. Lection, § 4..

[98] - wie in der ansonsten so hervorragenden Aufnahme von Carlos Kleiber.

[99] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, Vorrede, S. 2 [Anhang S. 325].

[100] „man nehme den Pulsschlag, wie er nach der Mittagsmahlzeit bis Abends, und zwar wie er bey einem lustigen und aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen Menschen [...] von cholerisch-sanguinischem Temperament geht." Quantz, *Versuch*, S. 267).

[101] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, S. 267, § 55 [Anhang S. 331]

[102] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, S. 262, § 49 [Anhang S. 330].

[103] Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders"*, 1763, II. Theil, 4. Capitel, § 10, [Anhang S. 341].

[104] „A systematic attempt to apply Quantz's fixed tempos to Mozart's music proved more a procrustian bed than a source of interpretative inspiration. Quantz's system, if it ever worked as an applied rather than a theoretical or pedagogical system, belonged to the music of his own circle in Berlin in the 1740s and 1750s, not to Mozart's music of a different time, place, and style." (Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, 1989, 12. Kap. „Performance Practice", S. 492).

[105] Kirnberger / Schulz), *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1774, S. 105, [Anhang S. 266].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Um das intendierte Zeitmaß zu erreichen, musste Mozart darum dem als großer Taktart *eigentlich langsamen* ¢ des ersten Satzes der g-moll-Sinfonie KV 550 (Ex. 87) ein *„Molto Allegro"* beigeben, dem *eigentlich leichtbewegten* 2/4 (bzw. 4/8)-Takt der Bildnis-Arie Taminos (Ex. 203, 204, 205) ein *„Larghetto"* und dem sechzehntellosen 3/4-Takt von Sarastros Arie „O Isis und Osiris" (Ex. 276) ein *„Adagio"*. Das *Prestissimo* ¢ des Entwurfs zum 4. Satz des *‚Jagd'*-Quartetts, KV 458, mäßigte er konsequent in *Allegro assai*, als er die Endfassung im ‚von Natur aus' schon *schnelleren* 2/4-Takt schrieb. Wir werden sehen, warum er die jeweiligen Taktarten wählte.

5) „Kirchen"-, „Theater-", „Kammer-Styl"

Zu alledem war auch die Stilhöhe der Aufführung zu berücksichtigen:

> J. J. QUANTZ: Bei einer Kirchenmusik muss „sowohl der Vortrag bey der Ausführung, als das Zeitmaaß, wenn es denn kirchenmäßig seyn soll, *etwas gemäßigter, als im Opernstyl* genommen werden. [...] Wird aber eine Serenate oder Cantate ausdrücklich für die Kammer gesetzet: so pflegt dieser *Kammerstyl* sowohl vom *Kirchen-* als vom *Theaterstyle* unterschieden zu werden. Der Unterschied besteht aber darinne, daß der Kammerstyl mehr Lebhaftigkeit und Freiheit der Gedanken erfodert, als der Kirchenstyl; und weil keine Action dabey statt findet, mehr Ausarbeitung und Kunst erlaubet, als der Theaterstyl."[106]

> KARL AVISON: „Ein Allegro für die *Kirche* läßt sich auf keine schickliche Art für das *Theater* brauchen; eben so wenig kann das Adagio dieser letztern Gattung, das gerade für sie gehört, für die Kirche gebraucht werden. Denn eben die Stücke, welche man mit Recht für sehr feyerlich auf dem Theater hielt, wird ein erfahrnes Ohr zu leicht und gemein finden, wenn man sie in der Kirche aufführt. *Andante*, *Presto*, *Allegro*, u.s.f. werden bey den verschiedenen gedachten Gattungen der Musik verschiedentlich gebraucht. Die Benennungen, welche ‚Lebhaft' und ‚Lustig' in dem Opern- oder Concertstyl andeuten, muß man beym Vortrage der Kirchenmusik für *minder* lebhaft und lustig nehmen. Das *Allegro* sollte also billig in dieser Art der Komposition allezeit etwas langsamer vorgetragen werden, als in Concerten oder Opern gewöhnlich ist. Wir sehen aus dieser Anmerkung, dass jene Wörter nicht allemal das bezeichnen, was sie im strengen Verstande sagen wollen, sondern dass man sie als relative Ausdrücke anzusehen hat."[107]

RESÜMEE: Die trotz ihrer Unbestimmtheit und widersprüchlichen Verwendung bis heute als „Tempobezeichnungen" angesehenen Tempo*wörter* können ohne jeweiligen Bezug auf Taktart, Notenklasse und ‚Styl' (sowie die Notationspraxis des betreffenden Komponisten) keineswegs „zur Untersuchung des Tempos nach 1600 als der adäquate Ausgangspunkt" dienen;[108] Nikolaus Harnoncourts Behauptung: „ein bestimmtes Tempowort bezeichnet immer dasselbe Tempo", trifft nicht zu - besonders bei Mozart nicht, auf den er sie bezog.[109]

6) Die Spielarten

In der Literatur zur historischen Aufführungspraxis sind die Quellen zu praktisch allen Einzelthemen befragt worden. Ich sehe aber nicht, dass in der Tempo-Diskussion über die rein physikalische Aufführungs-Geschwindigkeit hinaus die gegenseitige Durchdringung aller Parameter des Vortrages genügend berücksichtigt wurde, obwohl sie entscheidenden Einfluss sowohl auf die Darstellung des Tempos durch den Interpreten als auch auf seine Wahrnehmung durch den Hörer hat.

Grundvoraussetzung des *mouvements* war in der unterschwellig immer tänzerischen Musik des 18. Jahrhunderts ein in sich stabiles Tempo:

---

[106] Quantz, *Versuch ...*, 1752, S. 266, § 53, und S. 293, § 27 [Anhang S. 331+332]. Siehe auch Quantz S. 170, § 18+19.

[107] „An *Allegro* for the *Church*, cannot, with Propriety, be adapted to *theatrical* Purposes; nor can the *Adagio* of this latter Kind, strictly speaking, be introduced into the former. For, the same Pieces which may justly enough be thought very solemn in the Theatre, to an experienced Ear, will be found too light and trivial, when they are performed in the Church. The Words *Andante*, *Presto*, *Allegro*, &c. are differently apply'd in the different Kinds of Music above-mentioned: For, the same Terms which denote *Lively* and *Gay*, in the Opera, or Concert Style, may be understood in the Practice of Church-Music, as less lively and gay: Wherefore, the *Allegro*, &c. in this Kind of Composition, should always be performed somewhat slower than is usual in Concertos or Operas. By this Observation we may learn, that these Words do not always convey what they import in their strict Sense, but are to be considered as relative Terms; and if they cannot fully answer the Composer's Intention of communicating, to every Performer, the Nature of each particular Style; yet, are they more proper than any other for that Purpose." Karl (Charles) Avison, *Versuch über den musikalischen Ausdruck*, 1772, S. 89/90 [Anhang S. 324].

[108] wie Irmgard Herrmann-Bengen meinte (*Tempobezeichnungen*, 1959, S. 30).

[109] Nikolaus Harnoncourt in: „Wenn die Komödie stillsteht ...", in: *Programmheft der Salzburger Festspiele 2006 „Le Nozze di Figaro"*, S. 28. - Siehe dagegen die Forderung von Quantz, dass ein ‚Instrumentist' nicht „alles, was *Allegro* heißt, in einerley Geschwindigkeit spiele"! (*Versuch einer Anweisung*, S. 286, § 15) [Anhang S. 332].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

- QUANTZ: „Das *Zeitmaaß* in einer besondern Vollkommenheit zu verstehen, und in der *größten Strenge* auszuüben, ist eine Pflicht, so allen denen, die von der Musik Werk machen, obliegt."[110]
- MARPURG: „Das Zeitmaaß muß durch keine Manieren verrücket werden."[111]
- J. A. P. SCHULZ: Es „gehört zur Deutlichkeit des Vortrags, daß man im Takt bleibe. Nichts ist dem Zuhörer anstößiger, als ein unregelmäßiger Gang des Taktes."[112]
- MATTHESON: „Die Harmonie erstreckt sich nicht nur auf den Klang, sondern auch auf dessen Seele, den Tact."[113]

(Zum *Rubato*-Spiel über streng durchgehaltenem Grundtempo siehe W.A. Mozarts Brief Nr. 355, Leopold Mozarts *Violinschule*, S. 263, § 20, sowie in Koch, *Musikalisches Lexikon* den Artikel *Tempo rubato*.[114])

Nicht in erster Linie „Geschwindigkeit" verstand man im 18. Jahrhundert unter *mouvement*, sondern ‚Tactbewegung', d. h. die Dichte der im Metrum hierarchisch gegliederten Betonungen, die Rhythmik, Dynamik, und selbst die *Spielart*. Zu dieser gaben J.F. REICHARDT, Hofkapellmeister Friedrichs des Großen, QUANTZ, LEOPOLD MOZART, SCHULZ, TÜRK und KOCH bisher wenig beachtete sehr wertvolle Hinweise:

REICHARDT (gekürzt): „So ist der Bogenstrich im Adagio sehr verschieden von dem im Allegro, und unterscheidet sich hauptsächlich dadurch, daß jener mehr auf den Saiten ruhen bleibt, als der im Allegro. Nichts als eine Pause muß im Adagio den Bogen ganz von den Saiten bringen. Selbst bey den Noten, die mit einem Strich (I) zum Abstoßen bezeichnet, selbst bey den Abzügen (s. S. 291), muß er im Adagio nicht völlig von den Saiten kommen, sondern mit einem Achttheile der Haare wenigstens darauf ruhen bleiben. - Bey dem Andante muß der Bogen die Leichtigkeit des Allegrobogens haben, ohne seine Schärfe, und in den Abzügen ohne seine Schnelligkeit. - Eben so auch beym Allegretto: nur bekommt der Bogen hier schon etwas mehr Lebhaftigkeit und zuweilen auch schon etwas Schärfe. - Bey dem Allegro aber ist endlich die Schärfe des Bogens in gestoßenen Noten, und die Schnelligkeit in den Abzügen höchst nothwendig. - Die verstärkte Ueberschrift wie z.B. *Allegro di molto*, *Allegro assai*, *Presto, Prestissimo*, geht blos auf die Bewegung und verändert im Charakter des Bogenstrichs nichts. Hiezu muß der Ueberschrift eine Benennung beygefügt werden, die den Charakter des Stücks bestimmt: *Allegro e con brio*, *Allegro e con spirito*, *con fuoco*, *resoluto* u.s.w. - Eben so auch machen die Ueberschriften, die die Geschwindigkeit des Allegro's vermindern, wie z.B. *Allegro mà non troppo*, *moderato* u.s.w. keinen Unterschied in dem Charakter des Bogens, sondern gehen blos auf die Bewegung. Steht aber *cantabile*, *dolce* oder sonst eine Benennung, die den Charakter des Stücks näher bestimmt, so bezieht sich das auf den Bogen, und dieser muß sanfter und aneinanderhängender gehen. - Eben so zeigen bey den langsamen Sätzen die Ueberschriften *maestoso*, *affettuoso*, *mesto*, *grave*, an, daß die längeren Bogenstriche einen stärkeren, ausdrückenderen Accent erhalten sollen, und dann müssen die Noten vor den Pausen nicht kurz abgezogen werden, sondern sich nur allmählich verlieren."
- „Das *forte* im *adagio* ist von dem [im] *allegro* sehr unterschieden. Dieses bekömmt durch das häufige Abstoßen und die scharfen Abzüge ein ganz anderes Ansehen: denn im *adagio* muß niemals etwas scharf abgezogen werden. Auch der Zug des Bogens muß im *adagio* weniger schnell seyn; und es bleibt also zur Stärke im *adagio* nichts als der Druck des Bogens." Selbst die Dynamik wurde also vom Tempowort mitbestimmt.[115]

QUANTZ (gekürzt): „Das *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Presto*, *Vivace* erfodern, besonders im Accompagnement, wo man bey dieser Art von Stücken mehr tändelnd als ernsthaft spielen muß, einen lebhaften, ganz leichten, tockirten, und sehr kurzen Bogenstrich. Ein *Allegretto*, oder ein *Allegro non troppo, moderato etc.* muß etwas ernsthafter, und mit einem zwar etwas schweren doch muntern und mit ziemlicher Kraft versehenen Bogenstriche, ausgeführet werden. Die Sechzehntheile im *Allegretto*, so wie im *Allegro* die Achttheile, erfodern insonderheit einen ganz kurzen Bogenstrich. Die geschwinden Passagien hingegen, müssen mit einem leichten Bogen gespielet werden. Ein *Cantabile* wird gelassen, und mit einem leichten Bogenstriche vorgetragen. Ein *Maestoso* will ernsthaft, und mit einem etwas

---

[110] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, S. 254, § 31. [Anhang S. 329].

[111] Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt*, 1763, 1. Theil, 1. Capitel, § 11, S. 7 [Anhang S. 341).

✧ Türk: „Der Takt muß auch bey den weitläuftigsten Manieren im Ganzen auf das Genaueste gehalten werden. Sollte man ja bey einzelnen Tönen aus Affekt ein wenig vor- oder nachkommen, so darf doch dadurch ***das Zeitmaß überhaupt*** nicht um den kleinsten Theil desselben verrückt werden." (*Klavierschule*, 1789, S. 325, § 24, 6 [Anhang S. 297]).

[112] J.A.P. Schulz in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. IV, 1774, S. 706, 5) [Anhang S. 287]).

[113] Mattheson, *Capellmeister*, 1739, S. 172, § 17 [Anhang S. 344].

[114] W.A. Mozart *Briefe*, Nr. 355 [Anh. S. 250]; L. Mozart, *Violinschule*, S. 263, § 20 [Anh. S. 265], Koch, *Musikal. Lexikon*, Artikel ‚Tempo rubato' [Anh. S. 318 + Fußnote 798].

[115] Johann Friedrich Reichardt, *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, 1776, S. 25-27, 69 + 41-43 [Anhang S. 291/292].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schweren und scharfen Striche gespielet seyn. Ein *Adagio assai* erfodert die größte Mäßigung des Tones, und den längsten, gelassensten, und schweresten Bogenstrich. Ein *Sostenuto*, welches aus einem an einander hangenden ernsthaften harmonischen Gesange besteht, muß mit einem langen und schweren Bogenstriche sehr unterhalten [*legato*] und ernsthaft gespielet werden."[116]

LEOPOLD MOZART (gekürzt): „*Prestissimo*. Zu diesem sehr geschwinden Zeitmaase wird ein leichter und etwas kurzer Bogenstrich erfordert. *Allegro, mà non tanto*, oder *non troppo*, oder *moderato*: Hierzu wird ein zwar leichter und lebhafter, iedoch schon mehr ernsthafter und nimmer so kurzer Strich erfordert, als bey dem geschwindesten Tempo. *Allegretto* hat gemeiniglich etwas angenehmes, etwas artiges und scherzhaftes, und vieles mit dem *Andante* gemein. Es muß also artig, tändelend, und scherzhaft vorgetragen werden. *Andante*. Dieß Wort sagt uns schon selbst, daß man dem Stücke seinen natürlichen Gang lassen müsse; sonderheitlich wenn *ma un pocco Allegretto* dabey stehet. *Sostenuto*: man muß sich eines ernsthaften, langen und anhaltenden Bogenstrichs bedienen, und den Gesang wohl aneinander hängen. *Largo w*ird mit langen Bogenstrichen und mit vieler Gelassenheit abgespielet."[117]

SCHULZ (gekürzt): „Die *Schwere oder Leichtigkeit* wird größtentheils aus der *Taktart* des Stüks bestimmt: Je größer die Notengattungen der Taktart sind, je schwerer ist der Vortrag, und je leichter, je kleiner sie sind. Wir merken noch an, daß man auch auf die *Bewegung* und *Notengattungen* des Stüks sehen muß, um dem Vortrag den gehörigen Grad der Schwere oder Leichtigkeit zu geben. Der 3/8 Takt z.B. hat einen leichten Vortrag; ist aber ein Stük in dieser Taktart mit *Adagio* bezeichnet, und mit Zweyunddreyßigtheilen angefüllt, dann ist der Vortrag desselben schwerer, als er ohnedem seyn würde, aber nicht so schwer, als wenn dasselbe Stük im 3/4 Takt gesetzt wäre."[118]

TÜRK im umfangreichen, höchst informativen sechsten Kapitel seiner Klavierschule, „Von dem Vortrage" (gekürzt): § 43 „Ob der Vortrag schwer oder leicht seyn muß, das läßt sich 1) aus dem Charakter und der Bestimmung eines Tonstückes, 2) aus der angezeigten Bewegung, 3) aus der Taktart, 4) aus den Notengattungen, 5) aus der Fortschreitung derselben u.s.w. beurtheilen.
§ 46 Ein *Presto* muß leichter vorgetragen werden, als ein *Allegro*; dieses leichter als ein *Andante* u.s.w. Den schwersten Vortrag erfordern also die Tonstücke von langsamer Bewegung.
§ 47 Auch die *Taktart* hat auf den schweren oder leichten Vortrag einen sehr merklichen Einfluß. Je größer die Takttheile oder Hauptzeiten einer Taktart sind, je schwerer muß der Vortrag seyn. So wird z. B. ein Tonstück im 3/2 weit schwerer vorgetragen, als wenn es im 3/4 oder wohl gar im 3/8 stände.
§ 48 Verschiedene *Notengattungen* erfordern, auch ohne Rücksicht der Taktart, einen mehr oder weniger schweren Vortrag. Kommen z. B. in einem Tonstücke größtentheils längere Notengattungen vor, so muß der Vortrag im Ganzen schwerer seyn, als wenn viele Achtel, Sechzehntheile u.s.w. untermischt sind. Besonders erfordern punktirte Noten, so wohl in Ansehung der Eintheilung, als des schwerern oder leichtern Vortrages, nach Umständen eine sehr verschiedene Behandlung."[119]

KOCH (gekürzt): „*Allegretto*, ein wenig hurtig oder munter. Die Tonsetzer pflegen diese Überschrift gewöhnlich solchen Tonstücken beyzufügen, die merklich langsamer, und mit weniger Feuer des Ausdruckes vorgetragen werden sollen, als das Allegro, weil sie gemeiniglich den Charakter einer angenehmen Heiterkeit haben; sie müssen daher *nicht mit so scharf abgestoßenen Tönen*, sondern *mehr unterhaltend* [*legato*] vorgetragen werden." (Siehe S. 61-63, *Allegretto* 2/2)
„*Andante*: hier werden die Töne weder so schleppend und in einander schmelzend vorgetragen, wie in dem *Adagio*, noch so scharf accentuirt und abgestoßen wie im *Allegro*; alles ist hier gemäßiget, selbst die *Stärke des Tones* verlangt so lange Mäßigung, bis der Tonsetzer ausdrücklich einen höhern Grad der Stärke vorschreibt."[120]

7) Der Vortrag

„Die verschiedenen mouvements sind der *reine Geist* der Musik, wenn man in sie einzudringen weiß" (Jean Rousseau/Mattheson)[121]

Ziel aller Bezeichnungs-Bemühungen des späten 18. Jahrhunderts war nicht eine objektiv messbare *Geschwindigkeit* sondern der *„(logisch) richtige" Vortrag*.[122] Der Vortrag im weitesten Sinn, denn außer der

[116] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, S. 199f [Anhang S. 328].
[117] Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, 1. Hauptstück, 3. Abschnitt, S. 48 „Musikalische Kunstwörter" [Anhang S. 263].
[118] Joh. Abraham Peter Schulz in: Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. IV, 1774, S. 708/709 [Anhang S. 288].
[119] Türk, *Klavierschule*, 1789, „Vom schweren und leichten Vortrage", S. 359-61, 6. Kap., 3. Abschnitt, § 43-48 [Anhang S. 302].
[120] Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp. 130 und 142 [Anhang S. 310].
[121] „Les mouvemens differens sont le *pur esprit* de la Musique, quand on y sait bien entrer." (Jean Rousseau, *Méthode claire*, S. 86); im Original zitiert als Fußnote *** von Mattheson in *„Der vollkommene Capellmeister"*, S. 172, § 18 [Anhang S. 344, Fußnote 820].
[122] Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 340, 6. Kap., 2. Abschnitt, Von der musikalischen Interpunktion, § 19 [Anhang S. 299].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Metrik, der Geschwindigkeit und dem Charakter wurden durch die Module aus *Taktart+Notenklasse+ Tempowort* eben auch die *leichte* oder *schwere* Spielart[123], das Gesamt-Niveau der Dynamik, sowie die Behandlung der (Über-)Punktierungen bestimmt. Ein sehr feinstufiges kompositorisches Mittel, das jeder Taktart, jeder Notenklasse und jedem Tempowort eine andere Vortragsweise zumaß.

Unübertrefflich erläutert JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ dieses ganze System:

> „Um nun alle Tacte jeder Art bey einander zu haben, wäre ein Takt von zween, ein anderer von vier Zeiten zur geraden, und ein dritter von drey Zeiten zur ungeraden Taktart hinlänglich; eine deutliche und genaue Bezeichnung der Bewegung, die dem Stük vorgesetzet würde, würde die Geschwindigkeit oder Langsamkeit bestimmen, in welcher das Stük vorgetragen werden sollte. Mehr, sollte man glauben, würde zu keinem Stük in Ansehung des Tacts und der Bewegung erfordert. [*Ex negativo* eine genaue Wiedergabe unseres heutigen Systems!]
>
> Aber zu geschweigen, daß die Bewegung unendlicher Grade des Geschwinderen und Langsameren fähig ist, die unmöglich durch Worte oder andere Zeichen zu bezeichnen wären, so würden in solchem Falle nothwendig eben so viel Zeichen oder Worte erfodert, die den Vortrag des Stüks bezeichneten, ob es nämlich *schwer* und *stark*, oder *leichter* und *mezzo forte*, oder *ganz leicht* und gleichsam *spielend* vorgetragen werden sollte. Denn hievon hängt der ganze Charakter desselben ab. Es ist ein himmelweiter Unterschied, ob ein Stük, ohne Rüksicht des Zeitmaaßes, auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens, oder leicht und nur mit der Spitze desselben vorgetragen werde. Hier ist von keinem künstlichem, sondern von dem, in dem Charakter jedes Stüks selbst gegründeten Vortrag die Rede, ohne den die Musik ein steifes und langweiliges Einerley seyn würde, und der daher erkannt werden muß, wenn er getroffen werden soll.
>
> Nun ist es jedem erfahrnen Tonkünstler zur Gewohnheit geworden, lange Noten schwer und stark, und kurze Noten leicht und nicht so stark anzugeben. Er wird daher ein Stük nach Maaßgebung der in dem Stük herrschenden ganz langen oder ganz kurzen Noten ganz schwer oder ganz leicht vortragen. Desgleichen hat er sich durch die Erfahrung ein gewisses Zeitmaaß von der natürlichen Länge und Kürze der Notengattungen erworben; er wird daher einem Stük, das gar keine Bezeichnung der Bewegung hat, oder, welches einerley ist, mit *Tempo giusto* bezeichnet ist, nachdem es aus längeren oder kürzeren Notengattungen besteht, eine langsamere oder geschwindere, aber richtige Bewegung und zugleich die rechte Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag geben, und wissen, wie viel er der natürlichen Länge und Kürze der Noten an Langsamkeit oder Geschwindigkeit zuzugeben oder abzunehmen habe, wenn das Stük mit *adagio*, *andante*, oder *allegro* etc. bezeichnet ist. Hieraus werden die Vortheile der Unterabtheilungen der geraden und ungeraden Taktart in verschiedene Takte von längeren oder kürzeren Noten der Hauptzeiten begreiflich [2/2-4/4-4/8; 3/2-3/4-3/8]; denn dadurch erhält jeder Takt seine ihm eigene Bewegung, sein ihm eigenes Gewicht im Vortrag, folglich auch seinen ihm eigenen Charakter.
>
> Soll nun ein Stük einen *leichten Vortrag*, zugleich aber eine *langsame Bewegung* haben, so wird der Tonsetzer nach Beschaffenheit des leichten oder leichteren Vortrages einen Takt von kurzen oder kürzeren Zeiten dazu wählen [z.B. 2/4 oder 3/8], und sich der Worte *andante*, oder *largo*, oder *adagio* etc., nachdem die Langsamkeit des Stüks die natürliche Bewegung des Taktes übertreffen soll, bedienen; und umgekehrt: soll ein Stük *schwer vorgetragen* werden, und zugleich eine *geschwinde Bewegung* haben, so wird er einen nach Beschaffenheit des Vortrages *schweren* Takt wählen [z.B. ¢], und ihn mit *vivace*, *allegro* oder *presto* etc. bezeichnen. Uebersieht ein erfahrner Ausführer nun die Notengattungen eines solchen Stüks, so ist er im Stande, den Vortrag und die Bewegung desselben genau mit den Gedanken des Tonsetzers übereinstimmend zu treffen; wenigstens so genau, als es durch keine andere Zeichen, durch keine Worte, und wenn sie noch so deutlich wären, angedeutet werden könnte.
>
> Woher könnten doch wohl Tonkünstler von Erfahrung bey Anhörung eines Stüks, ohne Rüksicht auf die gerade oder ungerade Taktart, jederzeit genau wissen, in welchem Takt es gesetzt worden, wenn nicht jeder Takt etwas ihm Eigenthümliches hätte?“[124]

[123] Siehe Türk, *Klavierschule*, S. 358, 6. Kap., 3. Abschnitt, Von dem Ausdrucke des herrschenden Charakters, § 43 [Anhang S. 302].
[124] Johann Abraham Peter Schulz, Art. *Tact*, in: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Band IV, 1774, S. 493-95 [Anhang S. 282].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das Tempo-System Mozarts

I) Mozarts Tempowörter

a) Autographe Überlieferung

Tragischerweise sind von 2.467 Sätzen oder Teilsätzen Mozarts mit neuem Tempo[125] lediglich 1.576 mit autographen Tempowörtern überliefert.[126] 772 Bezeichnungen (31%) sind Hinzufügungen fremder Hand. (275 davon in der Hand Leopold Mozarts gehören dem Stil der vorhergehenden Generation an und sollen hier außer Betracht bleiben.) Entgegen den Editionsrichtlinien der Neuen Mozart Ausgabe sind leider 70% der fremden Zusätze - darunter 63 von Herausgebern - *nicht* durch Kursivdruck oder Fußnoten als solche kenntlich gemacht.[127] In den praktischen Ausgaben fehlen zudem diese Kennzeichnungen oft gänzlich[128].

Sorgfalt zwingt den Interpreten also, bei 88 % aller Tempoangaben der NMA verdachtsweise das betreffende *Vorwort* und den *Kritischen Bericht* sowie die separat edierten *Korrigenda* zu studieren. Nicht immer erhält er dort Auskunft, woher das Tempowort und sehr selten, woher das Taktsigel C oder ¢ stammt[129]; die Binnentempi bleiben oft unerwähnt, es gibt sogar gravierende Fehlinformationen[130]. Die Praxis bräuchte dringend eine nachträgliche Kennzeichnung aller nicht von Mozart stammenden Taktsigel und Tempowörter sowie einen Nachtrag ihrer Quellen, wo diese fehlen, damit der Interpret anonyme oder vom Herausgeber stammende Angaben nicht mehr für Mozarts Willen nehmen muss. In der so verdienstvoll digitalisierten Ausgabe der NMA im Internet (s. S. 12) sollte dies nun technisch möglich sein.

b) Bedeutungen, Reihenfolge, Bezug worauf?

Alle Versuche, Mozarts Tempowörter semantisch abzuleiten oder sie auf den Puls (welchen?), Atem oder Schritt zu beziehen, sie in Proportionen zu zwängen oder gar der trügenden Erinnerung einer späteren Generation zu überantworten, zwangen den praktischen Musiker bisher letztlich, auf sein von Hörgewohnheiten beeinflusstes Gefühl, seine „Intuition" zu vertrauen.

Wie ist ihre Bedeutung und die Reihenfolge vom langsamsten Tempo zum schnellsten? Musikwissenschaft hat immer wieder versucht, diese Frage *allgemeingültig* zu klären, die doch nur die Praxis jedes einzelnen Komponisten beantworten kann. Ist bei Mozart *Larghetto* langsamer oder ‚schneller' als *Adagio*? *Andantino* schneller oder langsamer als *Andante*? *Allegro assai* langsamer oder schneller als *Allegro molto*?

Aus den widerstreitenden Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts erhellt dies nicht - völlig klar jedoch daraus, wie Mozart sie verwandte. Allerdings darf man sie nicht einzeln und allgemein betrachten, sondern - wie oben dargestellt - immer als *Modifikationen* des durch Taktart und kleinste Notenklasse zuvor definierten *tempo giusto* und im Verhältnis zu langsamer und schneller bezeichneten konkreten Stücken.

---

[125] Inklusive 212 Stellen in Accompagnato-Rezitativen, aber ohne Tänze, Fragmente und Bearbeitungen. - Im Weiteren sollen unter dem Begriff „Sätze" die Teilsätze mitverstanden sein. Die Zahlen weichen nach Durchsicht sämtlicher Kritischen Berichte (Mai 2009) etwas von meinen früheren Angaben ab.

[126] Das heißt: *eigenhändige Eintragungen* in Partituren, Stimmen, Druckvorlagen oder in seinem *„Verzeichnüß aller meiner Werke"*, wo kein Partitur-Autograph erhalten ist oder dort Angaben fehlen [Anhang S. 261].

[127] Nur 142 Tempowörter sind kursiv, lediglich bei 66 informiert eine Fußnote: „Hand Leopolds" oder z. B. „Tempobezeichnung nach dem Erstdruck". In 38 Fällen klärt das Vorwort auf, in 17 Fällen wird man ergebnislos dorthin verwiesen.

[128] Z. B. sind 50% der Tempowörter in *La Finta gardiniera* nicht autograph, aber in Partitur und Klavierauszug ungekennzeichnet und im Kritischen Bericht überwiegend ohne Quellenangabe, d. h. wohl vom Herausgeber. In *La Finta semplice* stehen völlig stilfremde Bezeichnungen wie „tempo ordinario", „ad. lib." und „A tempo giusto", die bei Mozart nicht vorkommen. Im *Mitridate*, KV 87, sind trotz verschollenem Autograph von 39 Tempobezeichnungen nur drei durch Kursivdruck als nicht von Mozart gekennzeichnet. Obwohl das Autograph von Idamantes Rondo „Non temer, amato bene" (*Idomeneo*, KV 366, Nr. 10b, T. 52=1) weder Taktsigel noch Tempowort hat, würden Sänger, Violinsolist und Dirigent ohne Weiteres das richtige Tempo finden (etwa *Andante* ¢), wenn sie durch die ungekennzeichnete, scheinschlüssig aus dem Rezitativ übernommene, zu langsame Herausgeberzutat *„Andante C"* nicht daran gehindert würden, zu der sich weder das Vorwort noch der Kritische Bericht äußern.

[129] Trotz des Chaos im 17. und 18. Jahrhundert um C und ¢ und trotz zahlreicher zeitgenössischer Klagen um ihre nachlässige Verwendung durch Kopisten und Setzer ist den Kritischen Berichten der NMA bei fehlendem Autograph die Frage des Taktsigels kein Thema. (Siehe Breidenstein, Mozarts Tempo-System. Die geraden Taktarten, 2. Teil, in: *Mozart Studien* Bd. 17, 2008, S. 77 ff.)

[130] Statt des korrekten *„Adagio* maestoso" der NMA-Partituren beim *Sanctus* in KV 259 und dem *Magnificat* in KV 321 steht *trotz vorhandener Autographe* in den Kritischen Berichten der Herausgeber Walter Senn und Fellerer/Schroeder jeweils „Allegro maestoso"; das autographe *Allegro* des ersten Satzes von KV 589 ist im Kritischen Bericht Finschers kommentarlos „Allegretto".

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sorgfältige Vergleiche aller identischen Module aus *Taktart+Notenklasse+Tempowort* quer durch das Gesamtwerk können dabei Vermutungen[131] und Fehlschlüsse vermeiden wie Harnoncourts Behauptung:

> „Zur Zeit und im Umkreis Mozarts lagen vor allem die mittleren Tempi prinzipell anders" [als heute], nämlich: „Largo - Adagio - Larghetto/Andantino - Andante - Allegretto - Allegro - Allegro assai - Allegro molto - Presto".[132]

Auf Grund eines einzigen - falsch verstandenen - Eintrags in Mozarts eigenhändigem „Verzeichnüß" zum „Lied zur Gesellenreise", KV 468 [Ex. 36, 37, S. 50], spricht er vom „nahe dem Adagio befindlichen Andantino, das Mozart vorwiegend für traurige Stücke verwendet."[133]

Ist „Bei Männern, welche Liebe fühlen" (*Andantino* 6/8, Zauberflöte Nr. 7, Ex. 99, 355) „traurig" und „nahe dem *Adagio*"? Ist Guglielmos „Non siate ritrosi occhietti vezzosi" (*Andantino* 2/4, Cosi Nr. 15, Ex. 237) „traurig" und langsamer als Papagenos „Der Vogelfänger bin ich ja" (*Andante* 2/4, Zauberflöte Nr. 2, Ex. 198, 235, 268)? Ist das Terzett „Ah taci, ingiusto core" (*Andantino* 6/8, Ex. 353, Giovanni Nr. 15, Ex. 354) „traurig" und langsamer als Paminas „Ach ich fühl's, es ist verschwunden" (*Andante* 6/8, Zauberflöte Nr. 17, Ex. 340)?[134]

Bezüglich des *ASSAI* hielt Harnoncourt sich an Brossards schon erwähnte Interpretation von 1703 *„assai = mäßig"* (s. S. 21) und spielte den eruptiven letzten Satz der großen g-moll-Sinfonie (*Allegro assai* ¢, Ex. 91) in einer Aufnahme von 1983 *langsamer* als den ersten (*Molto Allegro* ¢, Ex. 87). Seine Erläuterung: „Molto Allegro ¢ ist Mozarts schnellstes Allegro, der erste Satz muß also schneller genommen werden als der letzte".[135] Mozarts Vater und Lehrer dagegen sagte, wie erwähnt, ganz klar:

> „PRESTO, heißt *geschwind*, und das ALLEGRO ASSAI *ist wenig davon unterschieden*. MOLTO ALLEGRO, ist *etwas weniger als* ALLEGRO ASSAI".[136]

Mit nur einer Ausnahme[137] benutzte Mozart den Zusatz *assai* ausschließlich für *schnelle* Sätze: 88mal als *Allegro assai*, 5mal als *Allegro vivace assai* und 4mal als *Presto assai*. Besonders letzteres zeigt, dass er *mäßig schnell* damit zweifellos nicht meinte. Bei den Ouvertüren zu *Schauspieldirektor* und *Figaro* strich er sein ursprüngliches *Allegro assai* C und ersetzte es durch *Presto* C. Im *„Verzeichnüß aller meiner Werke"* stehen beide als *Allegro assai* - der Unterschied kann für ihn nicht groß gewesen sein. Beim *Credo* der Krönungsmesse, KV 317, und beim 1. Satz der g-moll-Sinfonie KV 550 hingegen ersetzte er sein ursprüngliches *Allegro assai* durch das etwas langsamere *Molto Allegro* (Ex. 87).

Im Finale II *Figaro* baute er ab dem Auftritt des Gärtners eine Temposteigerung von *Allegro molto* 4/4 über *Allegro assai* 4/4 (nach einem eingeschobenen *Andante* 6/8) zu *più Allegro* 4/4 und *Prestissimo* 4/4 auf (Ex. 178, 179)[138]. In seinem berühmten Brief an den Vater zur *Entführung* schrieb er: *„Nun das Terzett* [„Marsch fort, fort, fort!", *Allegro assai* C[139]], *welches sehr geschwind gehen muß."* Und zu Osmins „Erst geköpft, dann gehangen" (Ex. 304): *„da sein zorn immer wächst, so muß das allegro aßai eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht - so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen."*[140] Brossards „kluge Mittelmäßigkeit" meinte er demnach wohl kaum.

---

[131] Z.B. Siegbert Rampe, sich auf Neal Zaslaw 1972 berufend: „Andantino meinte, entgegen naheliegender Vermutung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eben nicht ein schnelleres, sondern ein langsameres Tempo als Andante. Mozart gebrauchte den Terminus durchweg in diesem Sinn." (*Mozarts Claviermusik*, 1995, S. 153). ✧ Benjamin Perl berief sich recht oberflächlich in diesem Sinne lediglich auf J. J. Rousseau und Jean-Pierre Marty (1988). („Wo soll man bei 6/8 die Taktstriche ziehen?, in: MJb 1998, S. 85-101).

[132] Nikolaus Harnoncourt, „Gedanken zu ‚Allegro' und ‚Andante' bei Mozart" in: *Der musikalische Dialog*, 1987, S. 137.

[133] Harnoncourt, *Dialog*, S. 127. - Ausführliche Besprechung in: Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo-System. Zusammengesetzte Takte als Schlüssel*, in: *Mozart Studien* Bd. 13, 2004, S. 67 f.

[134] Das „Andantino" einer Sinfonie in D von Paisiello bezeichnete Mozart bei der Übernahme als 3. Satz in sein Divertimento KV 166 (einen Halbton höher und leicht überarbeitet) - weit entfernt von „Larghetto" - als „Andante grazioso".

[135] Harnoncourt, *Dialog*, S. 129 und 131.

[136] Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, S. 48, Musikalische Kunstwörter [Anhang S. 263].

[137] Marsch Nr. 2 in KV 335 (*Maestoso assai* 2/4).

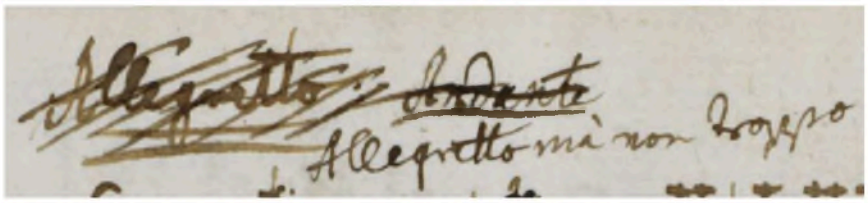
[138] Figaro, Finale II, T. 467, (605), 697, 783 und 907. ✧ Siehe: Erich Leinsdorf, *The Composer's Advocate, A Radical Orthodoxy for Musicians*, 1981, S. 104f.

[139] *Entführung* Nr. 7, T. 98.

[140] Brief vom 26.09.1781. (Nr. 629) [Anhang S. 256].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Neben *Allegro* war Andante Mozarts wichtigstes Tempowort. Wie für die oben erwähnten Zeitgenossen lag es auch für ihn ziemlich dicht bei *Allegretto*. Gelegentlich tauschte er beide Bezeichnungen sogar aus. Als er im vierten Satz des Streichquartetts in d, KV 421 (6/8-Takt) bei den dramatisch dichtgedrängten bis zu sechs *fp* je Takt (T. 49-52, 57-60 und 65-68) und den 16tel-Triolen in den Takten dazwischen angekommen war, strich er sein ursprüngliches *Allegretto* und ersetzte es durch *Andante*. Da dies jedoch schon das Tempo des zweiten Satzes gewesen war, strich er es wieder durch und schrieb erneut *Allegretto* darunter. Noch später ergänzte er dieses mit hellerer Tinte durch ein *mà non troppo* (Ex. 1).



© The British Library Board, Add. 37763, f. 19v. All Rights Reserved 19.08.2011.

Ex. 1: Streichquartett in d, KV 421, 4. Satz, mehrfach geänderte Tempowörter

Warum aber hat er aus dem *Andante* nicht einfach *Andantino* gemacht („Bei Männern welche Liebe fühlen", *Zauberflöte* Nr. 7, Ex. 355), das das gleiche Spieltempo ergeben hätte? Offenbar hätte *Andantino* eine andere Spielart bezeichnet als „Allegretto".

Der dritte Satz der Klavier-Violin-Sonate in D, KV 306, hatte in der Erstfassung die Bezeichnung *Andante grazioso con moto*, in der zweiten Fassung ist sie *Allegretto* (was nebenbei auch zeigt, dass er *grazioso* nicht im Sinne steifer Rokoko-Geziertheit auffasste, sondern als leichte Spielart und leichteres Tempo fordernd [141]). Da *Andante* für Mozart *gehend* im Sinne einer vorwärtsstrebenden Bewegung bedeutete, ergab die Steigerung „più Andante" *schneller gehend*.

Bekannt ist der Fall des Vaudeville, Nr. 21a in der *Entführung*. Es beginnt *Andante* ¢ („Nie werd' ich deine Huld verkennen", Ex. 55), in T. 64 steigert es der wütende Osmin zu *Più Andante* („Verbrennen sollte man die Hunde!"), vier Takte später zu *Allegretto* („es ist nicht länger auszustehn") und schließlich über drei Takte *stringendo* zum *Allegro assai* 3/4 („Erst geköpft, dann gehangen", Ex. 304).

Susannas berühmtes *Molto Andante* 3/8 beim überraschenden Auftritt aus dem Nebenzimmer im zweiten *Figaro*-Finale („Signore! Cos' è quel stupore?", Ex. 352, 156b) ist demnach keineswegs langsam gemeint, sondern „sehr gehend", provokant, „con ironia" (wie die szenische Anweisung fordert) „von einer Munterkeit, die etwas muthwilliges hat".

Am schönsten finde ich das Beispiel des zweiten Satzes der Sinfonie KV 338: *Andante di molto più tosto Allegretto* 2/4. Sollte dies „sehr langsam, eher etwas schnell" bedeuten, dann war Mozart ein Dummkopf.

Dies die Reihenfolge der Haupt-Tempowörter Mozarts:

> Largo - Adagio - Larghetto - Andante - *più Andante* - *Andante con moto* - *Molto Andante* - *Andantino* - *Andantino con moto* - Allegretto - Allegro - Allegro vivace - Allegro con spirito - Allegro con brio - Allegro molto - *Allegro assai* - Presto - Presto *assai*.

Viele Musiker fragen nun: „Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen?"[142] Claudia Maurer Zenck für viele: *„Die einzig sinnvolle Antwort ist: auf die Zählzeiten."*[143] Welche sind dies? Sind es die Nenner der jeweiligen Taktsigel? Offensichtlich nicht: im *Adagio* 4/4 zählt man nicht Viertel, sondern Achtel (aber nicht „adagio", sondern etwa „allegretto"), im *Allegro* 3/8 dagegen zählt man im gleichen Tempo punktierte Viertel. Beim *schnellen* ¢ wird in *langsamen Halben,* beim *langsamen* ¢ in *fließenden Vierteln* taktiert, beim *Allegro* 3/4 in ganzen Takten. „Zählzeiten" und Schlag-Einheiten sind nichts weiter als aufführungspraktische Hilfsmittel und mit den Tempowörtern nur sehr bedingt korreliert.[144]

---

[141] Siehe auch den Vergleich des *Allegretto*-Terzetts Nr. 16 *Zauberflöte* im 6/8 (3/8+3/8)-Takt (Ex. 362) mit dem erheblich schnelleren Quartett Nr. 22 in *Così fan tutte* in der gleichen Taktart, aber *Allegretto grazioso* (Ex. 364)!

[142] „Tempobezeichnung" hier im traditionellen Verstande. Inzwischen benutze ich für die verbale Bezeichnung nur noch den Begriff *Tempowort*, da „Tempobezeichnung" im 18. Jahrhundert auch *Taktart* und *Notenklasse* umfasste. ✧ Siehe auch: Helmut Breidenstein, „Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen?", Langfassung unter www.mozarttempi.de/worauf.html.

[143] So Claudia Maurer Zenck in: *Vom Takt*, 2001, S. 70.

[144] Georg Göhler ***1936***: „Während meiner Dirigententätigkeit habe ich immer wieder versucht, die Regel zu finden, nach der sich Mozart beim Gebrauch von „C" und „¢" in seinen Tempobezeichnungen gerichtet hat. Meines Wissens ist diese Frage bisher weder von den ausübenden Musikern noch von den Musikwissenschaftlern untersucht worden. Da ich selbst keine befriedigende Lösung gefunden habe und da zur restlosen Klarstellung der Sache auch das Verhalten der Vorgänger und Zeitgenossen Mozarts in dieser Angelegenheit geprüft werden muss, habe ich eine wissenschaftliche Kapazität darauf hingewiesen, daß vielleicht ein junger Dokto-

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schon seit Mozarts Werke nicht mehr - wie zu seiner Zeit in Deutschland üblich - vom ersten Geiger oder vom Cembalisten geleitet wurden,[145] sondern im modernen Sinne von einem taktschlagenden Dirigenten (also bald nach seinem Tode), stellte sich die Frage, auf welche *Schlag-Einheit* oder *Zählzeit* sich das Tempowort bezog: auf Ganze, Halbe, Viertel oder Achtel? Diese Frage aber, die noch in neuester Fachliteratur auf Holzwege führt, war von Anfang an falsch gestellt.[146] Die Antwort kann nur sein: in den meisten Fällen weder noch!

Hans Gál hat schon 1939 in seinem Artikel „The Right Tempo" darauf hingewiesen: „The solution of the whole riddle is that they [Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert] had not the slightest intention of connecting the tempo indications with the beat."[147] Tempowörter und Taktvorzeichnungen sind in der Klassik keine Dirigieranweisungen. Und, obwohl Gál aus Wien kam, fügte er hinzu: „I have rarely met a musician who was aware of this fact."[148] In der Tat handelt es sich eben um ein schnelleres oder langsameres Pulsieren m u s i k a l i s c h e r, nicht kapellmeisterlicher Zellen. Wie sagt doch Mattheson so schön: „Je weniger einer von der Music verstehet / je öfter wird er den Tact schlagen."[149]

Zwanglos lassen sich die Tempowörter Mozarts und Haydns auf den klassischen 4/4-Takt mit 16teln, den ‚einfachen' 2/4 und den ‚schweren' 3/4 beziehen (s. u.), denen sie quasi auf den Leib geschrieben sind: dort sind die Viertel im *Andante* „gehend", im *Allegro* „fröhlich", also schneller, im *Allegretto* etwas, im *Allegro assai* sehr schnell.

Der 2/2, 3/4 à 1, 3/8, 2/4 (4/8) und die zusammengesetzten 6/8 (3/8+3/8) dagegen definieren eigene „Taktbewegungen", die dann durch die kleinste Notenklasse und die „Beywörter" modifiziert werden. Fast drei Viertel aller verbalen Tempobezeichnungen Mozarts beziehen sich deshalb n i c h t auf eine „Zählzeit", - welcher Taktteil auch immer sich in der Praxis zum Zählen anbieten mag.

Die Tempowörter haben darum keine „*Sigelhafte Bedeutung*"[150]. Unter den Parametern des quasi dreidimensionalen Systems ‚*Mouvement*' stehen sie an letzter Stelle.

---

rand unter sachgemäßer Anleitung eines genauen Kenners jener Zeit das Rätsel lösen könne." („C und ¢ bei Mozart", Schweizerische Musikzeitung). Max Rudolf bezeichnete Georg Göhlers vor nunmehr 80 Jahren erschienenen Artikel in MJb ***1976/77*** (S. 218) als ›Notruf‹ an die Musikwissenschaft. Er ist bis heute unerhört geblieben, ermutigte aber meine eigenen Fragen.

[145] Jean Jaques Rousseau: *„Die Oper zu Paris ist das einzige Theater in Europa, wo man den Tact schlägt, ohne ihn zu beobachten; an allen anderen Orten beobachtet man ihn, ohne ihn zu schlagen"* (*Dictionnaire de Musique*, 1767/81, S. 114; Übersetzung H. B.).

[146] Hans Swarowski: *„Die Einführung der Direktion in unserem Sinne hat der Temponahme viel von ihrer natürlichen Richtigkeit genommen."* Und sehr schön: *„Am schwersten zu dirigieren ist Musik, die nie verlangt hat, dirigiert zu werden."* (H. Swarowsky/ M. Huss, *Wahrung der Gestalt*, 1979, S. 76).

[147] Hans Gál, The Right Tempo, in: *The Monthly Musical Record*, vol. 69, VII/VIII 1939, S. 176 und 174.

[148] Wenn René Leibowitz z.B. *Andante* ¢ in Halben zu taktieren empfahl, so müsste er konsequenter Weise *Presto* 3/8 in Achteln dirigiert haben („Tempo et sens dramatique dans le *Don Giovanni* de Mozart", in: *Le Compositeur et son double*, 1971).

[149] Johann Mattheson, *Große Generalbaß-Schule*, 1731, S. 285.

[150] Irmgard Herrmann-Bengen, *Tempobezeichnungen*, S. 30 Fußnote 46.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

II) Mozarts Taktarten

„La *Mesure* est un chemin qui a le *mouvement* pour terme."
„Die *Mensur* ist ein Weg; dessen Ende aber die *Bewegung*."[151]

Wie im Barock waren auch für Mozart Grundlage des *Mouvement* die Taktarten. Die feinere Bestimmung zum *tempo giusto* erfolgte durch Verwendung größerer oder kleinerer *Notenklassen* und schließlich - erst an dritter Stelle - durch Zusatz modifizierender *Tempowörter*. In diesem Buch sind aus Gründen der Übersichtlichkeit die Module aus *Taktart+Notenklasse+Tempowort* in scheinbarem Widerspruch dennoch 1.) nach Taktart, 2.) nach Tempowort, 3.) nach kleinster „herrschender", d. h. temporelevanter Notenklasse angeordnet.

A) Kirchenmusik. Die Taktarten des *stile antico*

> LEOPOLD MOZART seufzte: „Bey der alten Musik war alles in großer Verwirrung. Man bemerkte den Tact durch ganze Cirkel und halbe Cirkel, die theils durchschnitten theils umgewendet, theils aber bald von innen bald von aussen durch einen Punct unterschieden waren. Da nun aber solches schimmlichtes Zeug hieher zu schmieren gar zu nichts mehr dienlich ist: so werden die Liebhaber an die alten Schriften selbst angewiesen."[152]

Eine verlässliche Hilfe sind diese, wie wir gesehen haben, nicht. FRIEDRICH WILHELM MARPURG klagte noch 1763: „Wie man aus den Schriften der Alten siehet, so ist der durchschnittne und undurchschnittne Halbzirkel schon so gut zu ihrer Zeit, als heutiges Tages, verwechselt worden." „Das durchstrichene C scheinet in einigen neuern Notendruck-Officinen noch nicht zu existiren, indem das große undurchstrichene C in allerley Fällen gebraucht wird."[153] Im gleichen Sinne JOHANN ADAM HILLER 1766.[154] HEINRICH CHRISTOPH KOCH 1787: „So sind die mehresten Notisten zu unachtsam oder zu unwissend, als daß sie auf diesen Strich [durch das C] genau Acht haben sollten; denn einige sehen ihn für eine Zierrath an, und fügen ihn ohne Unterschied jedem C bey, andere aber betrachten ihn für eine unnöthige Zierde, und lassen ihn auch da aus, wo er stehen sollte."[155] Und IGNAZ KÜRZINGER noch 1803: „Weil man aber dieß ¢ gar oft in gedruckten oder geschriebenen Musikalien findet, ohne daß es Allabreve ist, welches der Unwissenheit des Setzers, oder des Schreibers zuzurechnen."[156]

Dennoch wurden in der NMA die Taktsigel von Stücken, zu denen Mozarts Autograph fehlt, oft vertrauensvoll aus Drucken und Abschriften (selbst noch aus dem 19. Jahrhundert) übernommen[157] - meist ungekennzeichnet und ohne Erwähnung im Kritischen Bericht. Grund dafür dürfte die noch immer vertretene Meinung gewesen sein, es bestehe kein Unterschied zwischen den Zeichen C und ¢.[158] Für Mozart ist diese Ansicht definitiv falsch; sie hat die Glaubwürdigkeit seiner sämtlichen Tempowörter beschädigt und zu absurd verzerrten Tempi geführt.

---

[151] Jean Rousseau, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, 1691, S. 86. - Übersetzung: Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, S. 173, § 24 [Anhang S. 345].

[152] Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 27, „Von dem Tacte, oder musikalischen Zeitmaase", § 3 [Anhang S. 262].

[153] Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt*, 1763, 2. Teil, 5. Cap. § 4, S. 84 [Anhang S. 342]. ✧ derselbe, *Anleitung zum Clavierspielen*, ²1765, S. 20; ✧ derselbe, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. I, 1. Teil, 1760, 14. Brief, § 18, S. 109, Fußnote a) [Anhang S. 339]. ✧ Zuvor in Fußnote ε) ausführlicher: „Da aber auch große Componisten das durchstrichne und undurchstrichne C, entweder aus Uebereilung oder Irthum, öfters zu verwechseln, und einen ordentlichen Zweyzweytheiltact mit einem simpeln C, so wie einen ordentlichen Viervierttheiltact mit einem durchstrichnen C zu bemerken pflegen: so wäre es ohne Zweifel gut, [...], da alle übrige Tactarten mit Zahlen angedeutet werden, auch zur Vorzeichnung der geraden Tactarten, Zahlen zu gebrauchen." ✧ Siehe auch Bd. II, 67. Brief, S. 22, § 70 [Anhang S. 339].

[154] „Es wird selten von Componisten [wider den Ausdruck] verstoßen; aber desto öfterer wider die eigentliche Natur und Beschaffenheit der verschiedenen Tactarten, da sie offt zu einem Viervierteltacte machen, was seiner Natur nach ein Allabreve oder Zweyvierteltact ist. Mit dem Sechsachtel finden sich dergleichen Unordnungen, auch bey berühmten Componisten, genug, und in Fällen, wo sie sich gar nicht mit dem Zwange entschuldigen können, den ihnen bisweilen der Poet auflegt. Ueberhaupt scheinen viele Componisten die Lehre vom Tacte noch eben so wenig studirt zu haben, als die vom Rhythmus [Periodik], da doch jene in weit wenigere Dunkelheiten gehüllt ist, als diese." (Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten* ..., 5. Jg., 3. Stück, 15.01.1770, S. 20 [Anh. S. 335]).

[155] Heinrich Christoph Koch: *Anleitung zur Composition*, II, 1787, S. 291, § 57 [Anhang S. 320/321].

[156] Ignaz Franz Xaver Kürzinger: *Getreuer Unterricht zum Singen* [...] *und die Violin zu spielen*, ⁴1803, S. 9.

[157] Z. B. setzte der Herausgeber der NMA bei KV 577 (Rondo Nr. 28a *Figaro*) bei verlorenem Autograph nach einer Kopie von 1796 das Taktsigel „C", obwohl Mozarts *Verzeichnüß* (ohne Tempowort) trotz der 32stel plausibler - und eben authentisch - ¢ hat.

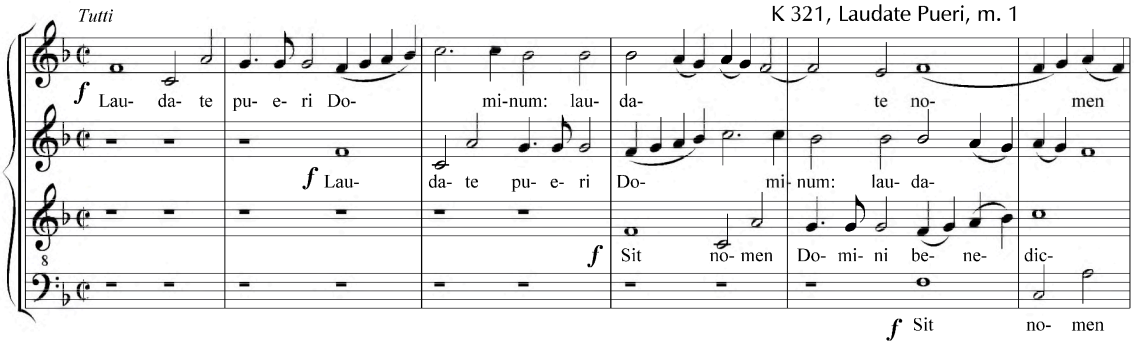
[158] Claudia Maurer Zenck, *Vom Takt*, 2001, S. 86 und S. 87: *„Mozart kannte keine Systematik der Bezeichnung."*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

a) Der ‚große' Allabreve: ¢ (2/1 und 4/2)

Unter Mozarts Jugendwerken finden sich 13 kleine kirchenmusikalische Sätze im *„großen" Allabreve* mit zwei ganzen oder vier halben Noten pro Takt. Fast alle entstanden während der Studien bei Padre Martini und müssen uns hier nicht weiter beschäftigen. Der fünfstimmige Kanon des *Kyrie* in G, KV 89 (73^k) mit seinen Achtelketten und der noch an Padre Martini anklingende 12stimmige weltliche Quadrupel-Kanon „V'amo di core", KV 348, sind *„doppelt so schnell wie* der *ordinaire Viervierteiltact"* (s. u.) und teilen mit ihren vier Taktschwerpunkten in doppelt so großen Notenwerten dessen ‚gravitätische' Vortragsweise.[159]

Die Sätze ohne 8tel sind entsprechend fließender. So auch Mozarts schönstes Stück im ‚großen' *Allabreve* ¢ (oder eher 2/1-Takt), das schwungvolle Fugato „Laudate Pueri" der *Vesperae solennes de Dominica*, KV 321 (Ex. 2) - als einziges mit Chor und Orchester quasi ein spätes Experiment „im alten Styl". Kontrastierend dazu löst sich „neumodisch" in T. 34-38 und 55-57 der Part der Violinen brillant hervorstechend mit Trillern und weiten Sprüngen vom Chor. Wegen der Gleichgewichtigkeit beider Takthälften halbtaktige Themeneinsätze - wie regelmäßig auch in Mozarts Fugen im nicht ganz so gewichtigen ‚großen' C-Takt.



Ex. 2: Vesperae solennes de Dominica, KV 321, Laudate Pueri, T. 1

b) Der ‚kleine' Allabreve: ¢ (2/2)

> J. A. P. SCHULZ: „Der Zweyzweytel- oder sogenannte *Allabrevetakt* wird *schwer*, aber *noch einmal so geschwind*, als seine Notengattungen anzeigen, vorgetragen, und ist daher zum *ernsthaften* und *feurigen* Ausdruk, vornehmlich zu Fugen vorzüglich geschikt."[160]
>
> FR. W. MARPURG warnte jedoch: „Wegen der Bewegung des Allabreve kann angemerket werden, daß die Geschwindigkeit nicht in eine Tollheit oder Raserey ausschlagen muß, wo keine Tollheit oder Raserey ausgedrückt werden soll. Zu diesem Ausdruck aber gehöret nicht der *Allabrevestyl der Fuge*."[161]

Trotz des zeitgenössischen Durcheinanders (s. S. 14) hielt Mozart bei seinen kirchenmusikalischen Sätzen im *Allabreve* des *stile antico* eine genauere Bestimmung der *‚Taktbewegung'* durch „Beywörter" selten für nötig; er konnte auf die Salzburger kirchenmusikalische Tradtion vertrauen. Sein ¢ - soweit es nicht weltliche Musik betraf - war ebenfalls *„noch einmal so geschwind"* wie der ‚große' C-Takt, d. h. 𝅗𝅥=𝅘𝅥 bezogen auf *bewegte* Sätze wie etwa die „Kyrie"-Fuge des Requiems (*Allegro* C, Ex. 12).

Als Beispiel kann die atemraubende „Cum Sancto Spiritu"-Fuge der c-moll-Messe, KV 427, dienen (Ex. 3). Auf ein trotz Marpurgs Warnung doch sehr „feuriges" Tempo weisen da die Posaunen hin, die Mozart bei den langen Chorkoloraturen (bis zu 88 Achtel!) entgegen seiner sonstigen Praxis nur bei kleinen Intervallen mitgehen lässt; bei den schwierigeren Stellen spielen sie nur ein Gerüst harmonischer Hauptnoten.



Ex. 3: Missa in c, KV 427, Jesu Christe, T. 7

[159] Zum 4/2-Takt siehe Fr. W. Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt*, 1763, 2. Teil, 5. Cap., § 4, S. 84f [Anhang S. 342] und *Kritische Briefe*, Bd. I, 1760, 14. Brief, S. 108, Fußnote **γ**. [Anhang S. 339].

[160] J. A. P. Schulz in: Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie*, IV, 1774, S. 495 [Anhang S. 283].

[161] Fr. W. Marpurg, *Kritische Briefe,* Bd. II, 1762, 67. Brief, S. 24, § 73 [Anhang S. 340].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ohne Tempowort ¢

mit 8teln:

⁎ KV 427 Missa in c, Jesu Christe, T. 7 „Cum Sancto Spiritu“ - Fuge (Ex. 3)
(=KV 469 *Davide penitente,* Nr. 10 Coro, T. 7)

- KV 339 *Vesperae solennes de Confessore*, Laudate Pueri - Fuge
⁎ KV 262 Missa longa in C, Credo, T. 282 „Et vitam” - Fuge (Ex. 4)
- KV 258 Missa in C, Sanctus, T. 6 „Pleni sunt caeli“ - Fugato (*Allegro*[162])
- KV 167 Missa in C, Agnus Dei, T. 59 „Dona nobis pacem“ - Fugato,[163]
- KV 167 Missa in C, Credo, T. 256 „Et vitam” - Fuge (*Allegro*[164])
- KV 141 Te Deum Laudamus, T. 143 „In te Domine speravi“ - Fuge
- KV 139 Missa in c, Gloria, T. 244 „Cum Sancto Spiritu” - Fuge[165]
- KV 139 Missa in c, Credo, T. 264 „Et vitam” - Fuge
- KV 139 Missa in c, Sanctus, T. 36 „Hosanna in excelsis“
- KV 125 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, Pignus - Fuge
- KV 66 Missa brevis in C (*Dominikus*-Messe), Gloria, T. 310 „Cum Sancto Spiritu” - Fuge
- KV 65 Missa brevis in d, Credo, T. 40 „Et incarnatus est“
- KV 65 Missa brevis in d, Credo, T. 123 „Et vitam” - Fuge
- KV 49 Missa brevis in G, Credo, T. 196 „Et vitam” - Fuge

(Zwei Lieder, vier Kanons und die Fuge im *Gallimathias musicum*, KV 32, sind hier ausgelassen.)



Ex. 4: Missa longa in C, KV 262, Credo, T. 282 „Et vitam”-Fuge

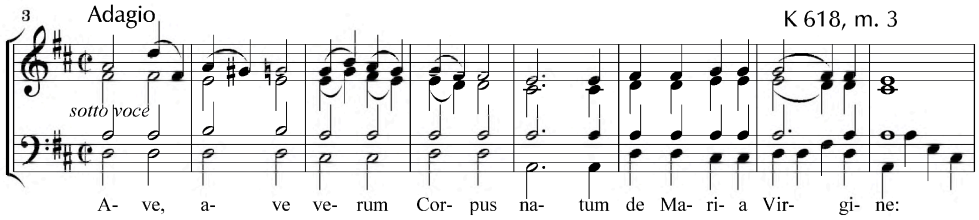
Die „Et-vitam“-Fuge der auch in anderer Hinsicht sehr ungewöhnlichen *Missa longa*, KV 262, enthält entgegen dem ganztaktigen Metrum des ¢-Taktes aus der Reihe tanzende metrische Verschiebungen des Themenkopfes. Nachdem sie gleich im sechsten Takt eine Engführung bot, leistet sie sich in Takt 361, 365, 388 und 389 dicht aufeinanderfolgende Themeneinsätze mit quasi synkopischer Gegentakt-Betonung: |„Èt vi-| tàm”|.

Die mensurale Basis des *doppio movimento* macht paradoxer Weise - trotz generell langsamerer Tempi der Kirchenmusik - auch die durch die *Beywörter* „Adagio“, „Andante“ und „Allegro“ modifizierten *alla-breve*-Sätze *schneller* als die entsprechenden weltlichen 2/2 der Klassik:

Adagio ¢

mit 8teln:

⁎ KV 618 „Ave verum corpus“ für gemischten Chor, Orchester und Orgel (Ex. 5)



Ex. 5: „Ave verum corpus“, KV 618, T. 3

Das *Adagio* des „Ave verum“ ist nicht so langsam wie das des Zauberflöten-Chores „O Isis, und Osiris, welche Wonne!“ (Ex. 33), obwohl beide Achtel haben.

mit 4teln:

- KV 49 Missa brevis in G, Agnus Dei (8tel nur repetierend)

---

[162] Autograph ohne Tempowort; in der Orgel- und den Posaunenstimmen hat Mozart „Allegro“ nachgetragen. Die Trompeten- und Paukenparts T. 7-10 stehen in der NMA 1 Takt zu früh. Der Stichfehler wurde in Band 1, S. 736 der Taschenbuchausgabe von 1980 angezeigt.

[163] Das *„Allegro moderato“* ist nicht autograph.

[164] Das im *stile antico* eigentlich überflüssige „Allegro“ der NMA (nicht kursiv) ist im Kritischen Bericht nicht erwähnt.

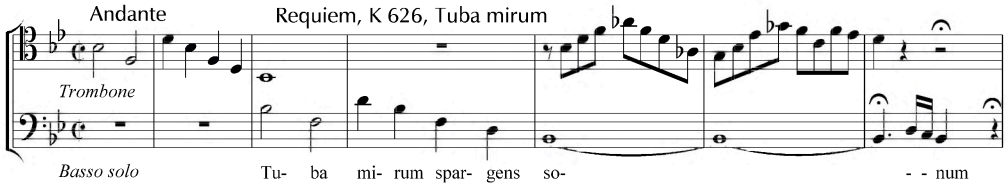
[165] Das Tempowort „Allegro“ ist - von der NMA ungekennzeichnet - nicht autograph.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Andante ¢

mit 16teln:

⁎ KV 626 Requiem, Tuba mirum (Ex. 6)



Ex. 6: Requiem KV 626, Tuba mirum

Das energische „Tuba mirum" des Jüngsten Gerichts (Ex. 6) ist drängender als der schwere Schritt des Komthurs in der Giovanni-Ouvertüre (Ex. 48).

mit 8teln:

⁎ KV 243 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, Viaticum (Ex. 7)



Ex. 7: Litaniae de venerabili altaris Sacramento, KV 243, Viaticum, T. 6

Andante *alla breve* ¢

mit 8teln

⁎ KV 42 Grabmusik, Kantate, Nr. 2 Aria Engel „Betracht dies Herz und frage mich"

Der Fronleichnamshymnus „Pange lingua" im *Viaticum* von KV 243 und die Aria des Engels, Nr. 2 der *Grabmusik* KV 42, bewegen sich nicht in Vierteln wie die klassischen *Andante* 2/2, sondern in Halben.

Allegro ¢

mit 8teln

⁎ KV 427 Missa in c, Quoniam (Ex. 8) (= *Davide penitente*, Nr. 9 Terzetto „Tutte le mie speranze")

- KV 259 Missa in C, Sanctus, T. 8 „Pleni sunt caeli et terra" (keine 8tel in Pos.)
- KV 258 Missa in C, Sanctus, T. 6 „Pleni sunt caeli et terrae"[166]



Ex. 8: Missa in c, KV 427, Quoniam, T. 1 und 72

Das *Allegro*-¢ des *Quoniam*-Terzetts der c-moll-Messe ist schneller als das *Allegro*-¢ der *Zauberflöte*n-Ouvertüre (Ex. 32), meines Erachtens sogar schneller als die „Cum Sancto Spiritu"-Fuge in KV 427 (Ex. 3), wo die Posaunen die langen Chor-Koloraturen mit Ketten von bis zu 32 Achteln unterstützen. Das „Pleni sunt caeli" der Missa KV 259 hat gar keine Achtel in den Posaunen, das der Missa KV 258 nie mehr als sechs in Folge.

[166] Autograph ohne Tempobezeichnung; in der Orgel- und den Posaunenstimmen hat Mozart „Allegro" nachgetragen. - Anmerkung: Die Takte 6-9 von Trompeten und Pauke stehen in der NMA 1 Takt zu früh.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

c) Der 3/2-Takt

> „Der Dreyzweyteltackt ist wegen des schweren und langsamen Vortrags, den seine Notengattungen bezeichnen, zumal in Kirchenstücken, von dem vielfältigsten Gebrauch. In diesem Styl sind Viertel, höchstens Achtel, seine geschwindesten Notengattungen. Im Cammerstyl können auch wol Sechszehntel in dem 3/2 Tackt angebracht werden."[167]

Mozart hat den 3/2-Takt entgegen Kirnbergers Aussage über die zeitübliche Praxis von 1776 nur viermal eingesetzt: 1765 für den Chorus „God is our refuge" und zum letzten Mal 1770 für Satz 2, 4 und 6 des Miserere KV 85, alle im *stile antico* mit Vierteln als kleinsten Notenwerten, am Ende jeweils eine Hemiole im 3/1-Takt, und ohne nähere Bestimmung durch ein Tempowort. Der 3/2-Takt scheint ihm selbst für seine Kirchenmusik zu schwerfällig gewesen zu sein, viel mehr noch für alle übrigen Gattungen.

d) Der ‚große' C -Takt

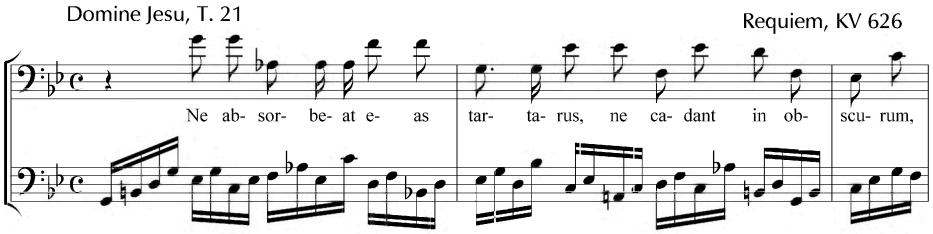
> J.A.P. SCHULZ: „Der große Viervierteltakt ist wegen seines ernsthaften und pathetischen Ganges nur zu Kirchenstüken, und vornehmlich in vielstimmigen Chören und Fugen zum prächtigen und majestätischen Ausdruk geschikt."[168]

Wie erwähnt, benutzte Mozart den barocken „schweren Viervierteil" (mit elf Ausnahmen, s. S. 44) nur für Kirchenmusik. In seinen weltlichen Werken spielt der ‚große' C trotz Leopolds Vorbild von Anbeginn keine Rolle mehr. Bereits die sinfonischen Jugendwerke[169] nehmen in der Struktur ihrer ersten Sätze das schnelle *Allegro* 4/4 der italienischen *opera buffa* auf, keiner enthält mehr 32stel. Mozart setzt sich damit deutlich vom Vater ab, dessen *Allegro*-4/4-Sätze - soweit erhalten - auch außerhalb der Kirche fast ausnahmslos ‚große' C sind. Die Hälfte der 117 Sätze Wolfgangs in dieser Taktart hat fremde Tempobezeichnungen, zum Teil von den Herausgebern der NMA. Was ist deren „natürliche Taktbewegung"? In vielen dieser Stücke setzt - genau wie in Werken seines Vaters und der zeitgenössischen Kirchenmusik - die technische Ausführbarkeit von punktierten 16tel-Rhythmen oder 32steln dem Tempo eine natürliche Grenze, so z. B. im (mit *Allegro* bezeichneten!) (Ex. 9, *Allegro*!):



Ex. 9: Vesperae solennes de Dominica, KV 321, Magnificat, „Et exultavit", T. 35

Ein gutes Beispiel ist das (unbezeichnete) „Domine Jesu" im *Requiem* mit seiner barocken Bassführung bei „Ne absorbeat eas tartarus" (Ex. 10) und der anschließenden Fuge „Quam olim Abrahae". Es hat das für den ‚großen' C-Takt typische Metrum vierer fast gleich schwerer Taktschritte: | = – – – |.



Ex. 10: Requiem, KV 626, Domine Jesu, T. 21

Der heutigen Tendenz zu überzogenen Tempi auch in der Kirchenmusik könnte Unklarheit über die Dichotomie des 4/4-Takts der Mozart-Zeit zugrunde liegen. Stücke im italienischen „Opernstyl" wie der erste Satz der Motette „Exsultate jubilate", KV 165, haben das *mouvement* des galant/klassischen *Allegro* 4/4 (jedoch mit Rücksichtnahme auf die Kirchenakustik); bei Mozarts Sätzen im ‚großen' C-Takt aber - d.h. jedem zweiten 4/4-Stück seiner Kirchenmusik - kommt man nicht umhin, sich so lange zu bremsen, bis die vier Harmonien pro Takt, die gewichtigen Achtel-Schritte, die Chorkoloraturen „Pracht und Erhabenheit" ausdrücken statt „galoppierende Energie"[170].

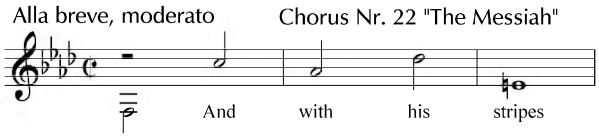
---

[167] Kirnberger / Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1776, S. 127, 2) [Anhang S. 270].
[168] Ausführlicher S. 16 und Anhang S. 284
[169] Vor KV 110 meist ohne autographe Tempowörter.
[170] Ein begeisterter Kritiker über Herreweghes Requiem-Kyrie 2006 in Kloster Eberbach.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der ‚große' C-Takt wurde (wie später auch der klassische 4/4) traditionell als zusammengesetzt aus zwei 2/4-Takten beschrieben. In der älteren Auffassung von Mattheson und Scheibe galten seine beiden Takthälften als gleichwertig und wurden in den Kompositionen allgemein so behandelt. Fugenthemen oder Motive, die beim ersten Eintritt auf der ersten Takthälfte standen, konnten - wie beim ‚großen' ¢ (4/2) (s. S. 32, Ex. 2) - beim zweiten Einsatz auf der zweiten stehen (z. B. S. 83 in Vivaldis *„L'Estro Armonico"*, Concerto Nr. 6, Ex. 103). Beispiele solcher metrischen Verschiebungen auch in der Kirchenmusik Mozarts sind zahllos (z. B. Kyrie der Krönungsmesse, KV 317, Ex., 19). Theoretisch hätte man diese Sätze durchaus im 2/4-Takt notieren können; jedoch galt er den meisten Komponisten wegen seiner leichten Vortragsweise und gewissen Kurzatmigkeit als zu „leichtfertig" für Fugen und Kirchenmusik.[171]

Modell für den ‚großen' C-Takt kann das *Allegro des* „Kyrie" im *Requiem* sein (Ex. 12): es ist gemäß der alten Regel „halb so schnell" wie Händels Allabreve-Chorfuge „And with his stripes" (*Messias* Nr. 22, *„Alla breve, moderato"* ¢), dessen Themenkopf es benutzt (Ex. 11):



Ex. 11: G. F. Händel: „Der Messias", Nr. 22 Chorus



Ex. 12: Requiem, KV 626, Introitus, Kyrie

Es treibt genau wie der Chorus „And He shall purify" (*Messias* Nr. 7; ‚großer' C, unbezeichnet) derart „mit Gewalt in seine natürliche Bewegung"[172], dass nicht der aktuellen Schnellspiel-Mode Verfallene entsprechend Haydns Praxis ein klassisches *Allegro moderato* wählen werden. Mit dem klassischen *Allegro* 4/4 der ersten Sätze in Mozarts Konzerten (s. u.) hat es nichts zu tun. Die Kirchensonaten und die im Zuge des Übergangs vom Barock zur Klassik aus der weltlichen in die Kirchenmusik eingewanderten Sätze „im neuen stylo" der *klassischen* Taktarten werden wir nach den ungeraden Taktarten behandeln. (S. 209)

Dies die 71 autograph bezeichneten ‚großen' C-Takte in Mozarts Kirchenmusik, die alle im „Zeitmaaß, wenn es denn kirchenmäßig seyn soll, *etwas gemäßigter, als im Opernstyl* genommen werden" (s. S. 23):

Largo gr. C
mit 32steln
⁎ KV 427 Missa in c, Qui tollis (Ex. 13) (=KV 469 *Davide penitente*, Nr. 7 „Se vuoi, puniscimi")
⁎ KV 427 Missa in c, Sanctus (Ex. 14)
- KV 322 Kyrie in Es (Fragment)

Mozarts langsamstes Tempo überhaupt und seine längste Taktart ist das *Largo* im ‚großen' C-Takt. „Diese Bewegung schiket sich für Leidenschaften, die sich mit feyerlicher Langsamkeit äußern, für melancholische Traurigkeit und etwas finstere Andacht."[173] Im gewaltigen „Qui tollis" der c-moll-Messe peitschen fast unerträgliche 54 Takte lang die 32stel-Geißelhiebe der Streicher auf den sich in Vierteln wie gequält unterm lastenden Kreuz fortschleppenden Chor hernieder.[174]

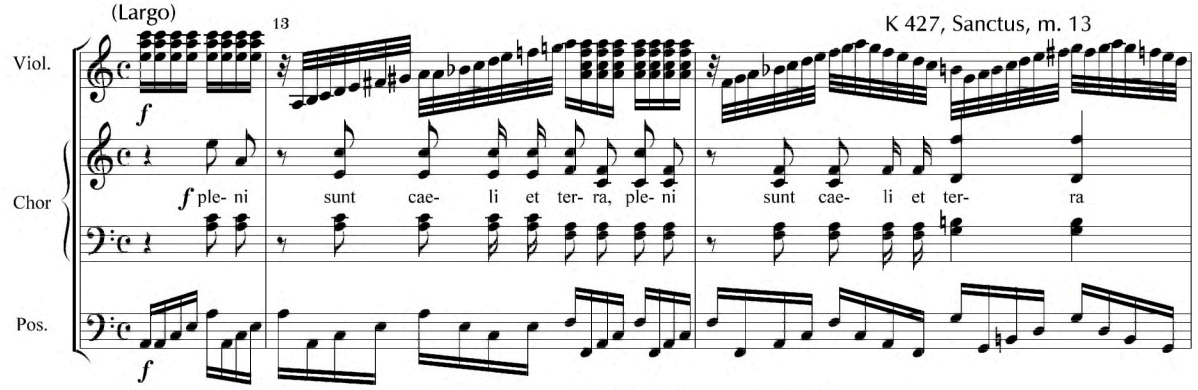
[171] „Man bedienet sich nicht gern in fugirten Singsachen des Zweyviertheiltacts" (Marpurg: *Kritische Briefe*, Bd. I, 1760, 14. Brief, S. 108, Fußnote **γ** [Anhang S. 339]).
[172] Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 30, 1. Hauptstück, 2. Abschnitt, § 7 [Anhang S. 262].
[173] Kirnberger, Artikel „Largo" in Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. III, S. 154 [Anh. S. 279].
[174] Ein naiver Zuhörer sprang hier in einer meiner Hauptproben erregt auf und rief, offensichtlich tief ergriffen, aber unfähig, dies anders als in einem grotesken Übersprung auszudrücken: „Das, das - das ist besser als Fußball!"

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 13: Missa in c, KV 427, Qui tollis

Die vielen 64stel im Kyrie-Fragment KV 322 und die gewaltigen 32stel-Skalen bei „Pleni [!] sunt caeli et terra" im „Sanctus" der c-moll-Messe (Ex. 14), zeigen, *wie* langsam Mozarts *Largo* im ‚großen' C-Takt ist, noch langsamer nämlich als das *Adagio* mit 32steln z. B. des „Verbum caro factum" in KV 125 (Ex. 16).



Ex. 14: Missa in c, KV 427, Sanctus, T. 13

Adagio maestoso gr. C

mit 32steln

- KV 321 *Vesperae solemnes de Dominica*, Magnificat[175]

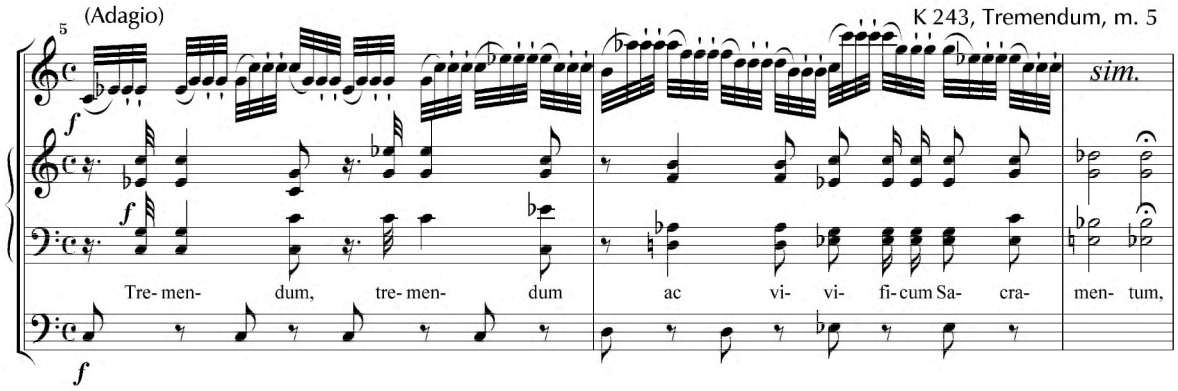
Adagio gr. C

mit 32steln

⁎ KV 317 Missa in C (*Krönungsmesse*), Credo, T. 60 „Et incarnatus est"
⁎ KV 243 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, Tremendum (Ex. 15)
- KV 195 *Litaniae Lauretanae B.M.V.*, Agnus Dei (Chor-Koloraturen)
- KV 195 *Litaniae Lauretanae B.M.V.*, Salus Infirmorum
- KV 127 *Regina coeli*, 2. Satz, T. 93 „Ora pro nobis Deum" (Koloraturen)
⁎ KV 125 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, Verbum caro factum (Ex. 16)

[175] Im Kritischen Bericht der NMA falsch „*Allegro maestoso*"!

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 15: *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, KV 243, Tremendum, T. 5

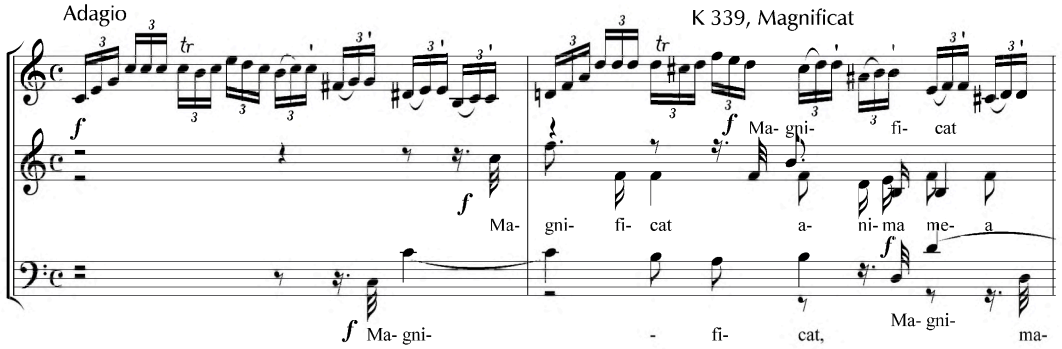


Ex. 16: *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, KV 125, „Verbum caro factum“

Das gewaltig zitternde „Tremendum“ der Litaniae KV 243 (Ex. 15) und die glaubensüberzeugten *forte*-32stel aller Violinen im „Verbum caro factum“ (Ex. 16) sowie die ausdrucksvollen im *piano-legato* der sordinierten Violinen im „Et incarnatus est” der *Krönungsmesse* sind nicht mehr *Largo*, aber zweifellos doch weniger bewegt als die weltlich-resoluten der Flöte im Prüfungsmarsch der Zauberflöte[176] (Ex. 115) und die virtuosen in den Adagios von Konzerten und Kammermusik - dies nicht zuletzt wegen der halligen Kirchenakustiken.

<u>mit 16tel-Triolen</u>

⁎ KV 339 *Vesperae solennes de Confessore*, Magnificat (Ex. 17)
- KV 125 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, Kyrie, T. 23
- KV 125 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, Tremendum



Ex. 17: *Vesperae solennes de Confessore*, KV 339, Magnificat

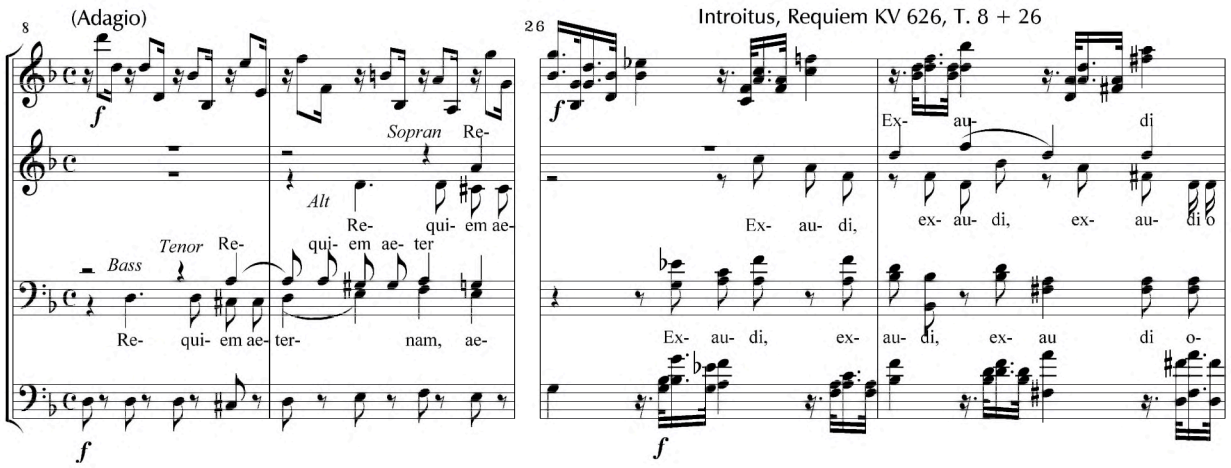
Da „das *tempo giusto* durch die *Taktart* und durch die längeren und kürzeren *Notengattungen* eines Stücks bestimmt“ wird, sind diese von 16tel-Triolen beherrschten Stücke fließender als die vorigen mit 32steln, aber langsamer als das *Adagio* des Requiem-„Introitus“ (Ex. 18) und des „Gratias” und „Jesu Christe” der *c-moll-Messe*, deren „herrschende Noten“ einfache 16tel sind.

<u>mit 16teln</u>

⁎ KV 626 Requiem, Introitus, „Requiem aeternam dona eis“ (Ex. 18)
⁎ KV 427 Missa in c, Gratias (= KV 469 *Davide penitente,* Nr. 4 Coro „Sii pur sempre benigno“)
⁎ KV 427 Missa in c, Jesu Christe (= KV 469 *Davide penitente,* Nr. 10 Coro „Chi in Dio sol spera“)
- KV 337 Missa in C, Sanctus
- KV 192 Missa brevis in F, Agnus Dei
- KV 109 *Litaniae Lauretanae B.M.V.*, Salus Infirmorum

[176] Nr. 21, Finale II *Zauberflöte*, T. 362.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 18: Requiem, KV 626, Introitus, T. 8 und 26

Adagio ma non troppo gr. C

mit 16teln

- KV 262 Missa longa in C, Credo, T. 85 „Et incarnatus est“

Andante maestoso gr. C

mit 16teln

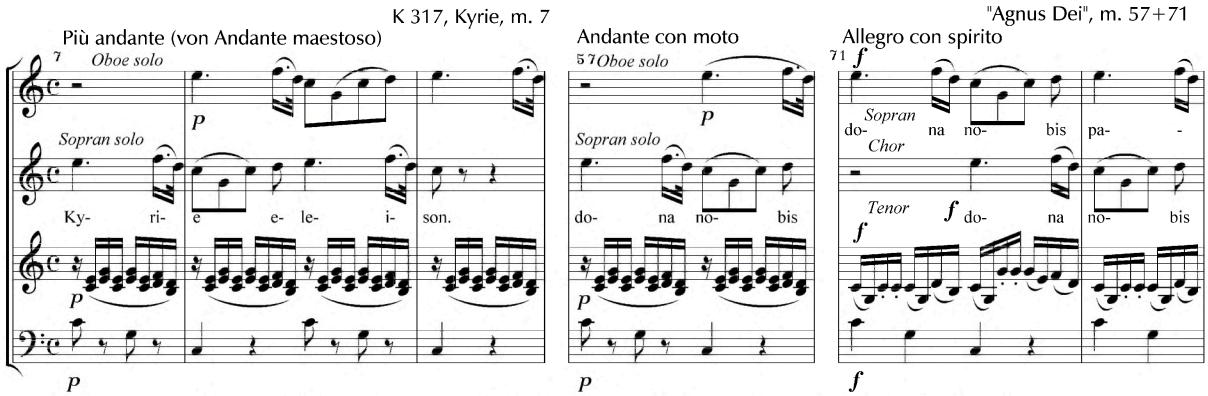
⁎ KV 317 Missa in C (*Krönungsmesse*), Kyrie

- KV 258 Missa brevis in C, Sanctus

Più Andante gr. C [von Andante maestoso]

mit 16teln

⁎ KV 317 Missa in C (*Krönungsmesse*), Kyrie, T. 7 (Ex. 19)



Ex. 19: *Krönungsmesse*, KV 317, Kyrie, T. 7 und Agnus Dei, T. 7, 57, 71

Ein schöner Beleg dafür, dass *Andante* nicht *langsam* bedeutet: das *Più Andante* macht das Kyrie der *Krönungsmesse* in T. 7 natürlich etwas *schneller*, nicht langsamer als das vorhergehende *Andante maestoso*! Im „Agnus Dei“, T. 57 (Ex. 19), wird die gleiche Musik um einen halben Takt verschoben und gesteigert zum *Andante con moto,* in T. 71 weiter zum *forte* im *Allegro con spirito*. Die Verschiebung der Themeneinsätze zeigt die Gleichgewichtigkeit der beiden Takthälften im ‚großen' C-Takt.

Andante moderato gr. C

mit 16teln

- KV 194 Missa brevis in D, Credo, T. 59 „Et incarnatus est“

Andante gr. C

mit 16teln

⁎ KV 626 Requiem, Confutatis (Ex. 20)

- KV 275 Missa in B, Agnus Dei
- KV 262 Missa longa in C, Agnus Dei
- KV 259 Missa in C (*Orgelsolo-Messe*), Kyrie
- KV 220 Missa in C (*Spatzenmesse*), Credo, T. 25 „Et incarnatus est“
- KV 140 Missa brevis in G, Agnus Dei

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 20: Requiem, KV 626, Confutatis

Auch das *Andante* im ‚großen' C ist langsamer als das *Andante* 4/4 in Konzert und Oper: das schwer wie die Felsen des Abgrunds akzentuierte *Andante* des altkirchlich-unversöhnlichen „Confutatis" im *Requiem* (Ex. 20) ist langsamer als das gleitende, weiche, freimaurerische *Andante* „Heil sei euch Geweihten" im Finale II der *Zauberflöte* (Ex. 121).

Andante con moto gr. C

mit 16teln

⁎ KV 317 Missa in C (*Krönungsmesse*), Agnus Dei, T. 57 „Dona nobis pacem" (Ex. 19)

Allegretto gr. C

mit 16teln

⁎ KV 257 Missa in C (*Credo-Messe*), Sanctus (Ex. 21)



Ex. 21: „Credo"-Messe, KV 257, Sanctus, T. 8-11

Nichts von der Leichtigkeit, die diese Bezeichnung in anderen Taktarten fordert, hat - mit 16 *fortissimi* in 15 Takten - das *Allegretto* des „Sanctus" der *Credo-Messe*, KV 257, im ‚großen' C-Takt (Ex. 21). Weltliche *Allegretto* 4/4 gibt es autograph nur in einigen *Accompagnato*-Rezitativen, einem Melodram, dem Präludium in C für Klavier KV 395 („*Capriccio*") und dem gänzlich verschiedenen Rondo in KV 617 (Adagio und Rondo in c/C für Glasharmonika, Fl, Ob, Vla, Vc) - sowie in Nr. 21 der *Zauberflöte*, T. 249, nach einem virtuellen Taktwechsel von 2/2 zu 4/4 beim Terzett der Geharnischten mit Tamino „Was hör ich? Paminens Stimme?" [Ex. 168].

Allegro maestoso gr. C

mit 16tel-Triolen

- KV 127 „Regina coeli", 1. Satz

Allegro moderato gr. C

mit 16teln

- KV 273 „Sancta Maria, mater Dei"
- KV 109 *Litaniae Lauretanae B.M.V.*, Salus Infirmorum, T. 6

Allegro non troppo gr. C

mit 16teln

- KV 337 Missa in C, Sanctus, T. 9
- KV 337 Missa in C, Benedictus

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Allegro comodo gr. C

mit 16teln

- KV 427 Missa in c, Sanctus, T. 18 „Hosanna“, und Benedictus, T. 107[177]

Allegro gr. C

mit 16tel-Triolen

⁎ KV 257 Missa in C (*Credo*-Messe), Kyrie, T. 11 (Ex. 22)

- KV 195 *Litaniae Lauretanae*, Kyrie, T. 12



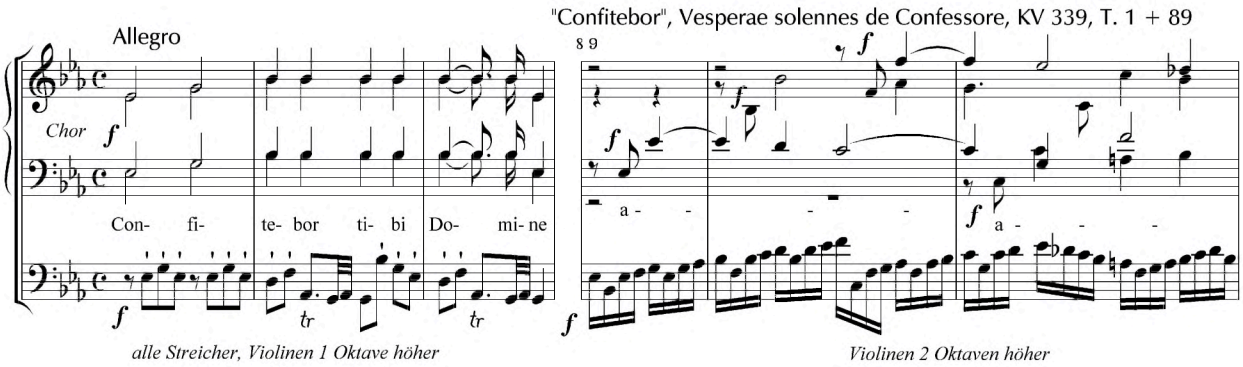
Ex. 22: Missa in C (*Credo*-Messe), KV 257, Kyrie, T. 11

mit 16teln

⁎ KV 626 Requiem, Kyrie (Fuge, Ex. 12)

⁎ KV 339 *Vesperae solennes de Confessore*, Confitebor (Ex. 23)

- KV 339 *Vesperae solennes de Confessore*, Magnificat , T. 6 „Et exultavit“
- KV 321 *Vesperae de Dominica*, Beatus vir
- KV 321 *Vesperae de Dominica*, Magnificat (Ex. 9), T. 7
- KV 275 Missa in B, Kyrie
- KV 275 Missa in B, Credo
- KV 262 Missa longa in C, Kyrie (ab T. 14 Fuge)
- KV 260 Offertorium „Venite populi“
- KV 259 Missa in C (*Orgelsolo*-Messe), Credo
- KV 258 Missa in C (Missa brevis), Gloria
- KV 257 Missa in C (*Credo*-Messe), Benedictus
- KV 222 Offertorium „Misericordias Domini“
- KV 220 Missa in C (*Spatzenmesse*), Kyrie
- KV 192 Missa brevis in F, Kyrie
- KV 192 Missa brevis in F, Credo
- KV 192 Missa brevis in F, Sanctus, T. 9 „Hosanna in excelsis“ (Fugato)
- KV 167 Missa in C, Credo
- KV 141 Te Deum Laudamus
- KV 125 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, Tremendum, T. 10
- KV 66 Missa brevis in C (*Dominikus*-Messe), Gloria, T. 97



Ex. 23: *Vesperae solennes de Confessore*, KV 339, Confitebor, T. 1+89

Alle diese Stücke könnten nicht trefflicher in ihrem Charakter eines *Allegro* im ‚großen‘ Viervierteltakt (C) beschrieben werden als durch dessen Definition bei zeitgenössischen Theoretikern (s. S. 15). „Der große Viervierteltakt hat einen kräftigen, schweren Vortrag, und eine langsame Bewegung.“[178] Keinem dieser *Al-*

[177] Da das „Hosanna“ des „Sanctus“ ab T. 47 mit dem des „Benedictus“ ab T. 107 identisch ist, kann das autographe *„Allegro comodo“* des ersteren auch für das unbezeichnete „Benedictus“ gelten.

[178] Türk, *Klavierschule*, 1789, 1. Kap., 4. Abschnitt, S. 95, § 58, 6) [Anhang S. 294].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

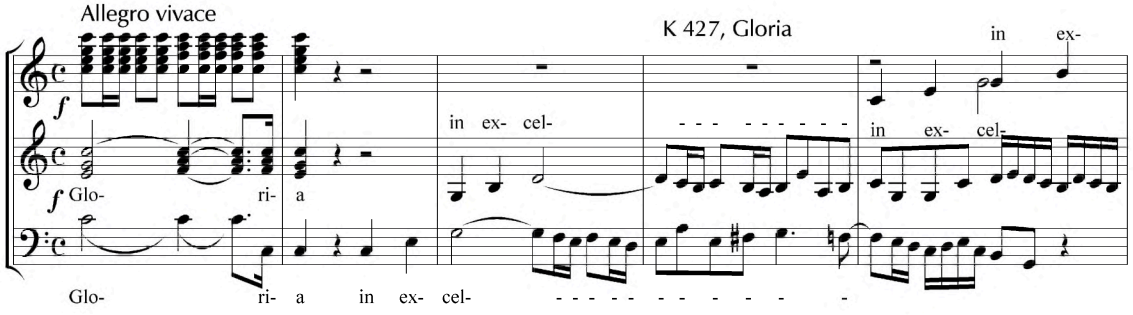
legros mit ihren generalbassmäßigen *vier harmoniebesetzten Taktschwerpunkten* würde eine Anpassung an das leichtfüßige, halbtaktig schwingende Konzert-*Allegro*-4/4 der Klassik gut tun, das durch lange Gewöhnung im Tempogefühl des heutigen Interpreten so gerne auch die Kirchen-*Allegros* beschleunigt. Vor allem die zu starke Verdichtung der Harmonieschritte ruft dann den Eindruck von Hektik hervor.

Allegro vivace gr. C

mit 16teln

⁎ KV 427 Missa in c, Gloria (Ex. 24) (=KV 469 *Davide penitente*, Nr. 2 Coro „Cantiam")

- KV 321 *Vesperae solemnes de Dominica*, Dixit



Ex. 24: Missa in c, KV 427, Gloria

Auch das ***Allegro vivace*** ist im ‚großen' C langsamer als im klassischen 4/4: das „Gloria" der c-moll-Messe ist mit seinen Chor-Koloraturen natürlich bei weitem nicht so schnell wie der erste Satz der *Jupiter*-Sinfonie (Ex. 150) (der schon seinerseits oft zu rasch gespielt wird). „*Vivace*, heißt lebhaft, und ist *das Mittel zwischen dem Geschwinden und Langsamen*."[179] „Lebhaft", das heißt mit markanten metrischen Akzenten.

Allegro con spirito gr. C

mit 16teln

⁎ KV 317 Missa in C (*Krönungsmesse*), Agnus Dei, T. 71, „Dona nobis pacem" (Ex. 19)

⁎ KV 262 Missa longa in C, Gloria (ab T. 83 Fuge)

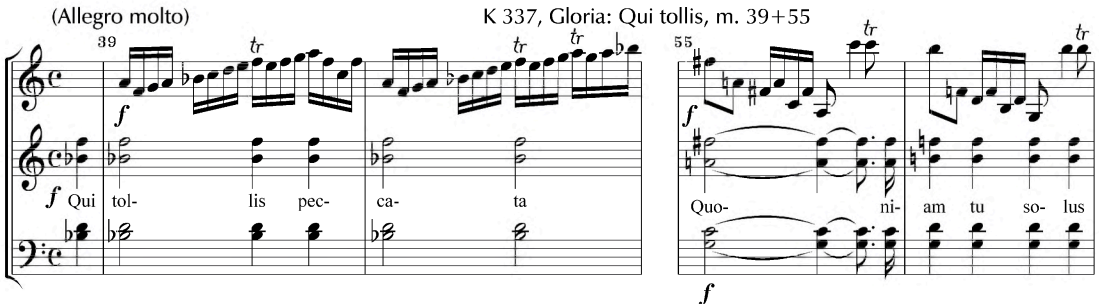
Das zwar etwas schnellere *Allegro con spirito* des „Gloria" in der *Missa longa* (16tel nur instrumental) oder beim „Dona nobis pacem" der *Krönungsmesse* ist dennoch nicht zu vergleichen mit Pedrillos Arie „Frisch zum Kampfe" (Ex. 137).

Allegro molto / Molto allegro gr. C

mit 16teln

⁎ KV 337 Missa in C, Gloria (Ex. 25)

- KV 317 Missa in C (*Krönungsmesse*), Credo
- KV 257 Missa in C (*Credo-Messe*), Sanctus, T. 16 „Hosanna", und Benedictus, T. 74
- KV 125 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, Kyrie, T. 1+29



Ex. 25: Missa in C, KV 337, Gloria, T. 39 „Qui tollis" (T. 39+55)

Auch das *Molto Allegro* mit 16teln in den C-Dur-Messen und den *Litaniae* KV 125 ist trotz der gleichen Notenklasse bei weitem nicht so schnell wie Leporellos „Notte e giorno faticar" (Ex. 139). Der Anfang des Gloria in KV 337 täuscht zwar die Möglichkeit eines scharfen Tempos vor, beim „Qui tollis" aber (T. 32-34, 38-40, etc.) gibt es ständig Praller auf 16tel-Ketten,[180] in T. 55 und anderwärts beim von Trompeten und Pauken unterstützten „Quoniam" eine raumgreifende Sprungfigur, die in schnellem Tempo sinnlos

[179] Leopold Mozart, *Violinschule* S. 48. [Anhang S. 263]

[180] Sie drücken zusammen mit den scharfen Akzenten von Posaunen und Bässen auf andere Weise als im *Largo* der c-moll-Messe das schmerzhafte Zucken Jesu unter den Geißelhieben aus.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

wäre. Dazwischen (T. 18, 36 und besonders deutlich T. 75-84) wechselt der Satz für die Passagen der Gesangssoli mit leichten *sciolto*-Läufen der 1. Violinen jedesmal vom barocken ‚großen' C zum klassischen 4/4 (2/4+2/4, s. u.) mit nur zwei Taktschwerpunkten (siehe Exkurs „Virtuelle Taktwechsel" S. 110).

mit 8teln
- KV 262 Missa longa in C, Credo, T. 109 „Et resurrexit"

Nicht von 16teln gehemmt und darum sehr zügig ist das „Et resurrexit" im „Credo" der Missa longa, ein wenig langsamer als das *Allegro assai* des „Dies irae" im Requiem (Ex. 26).

Allegro assai gr. C
mit 16teln
- KV 257 Missa in C (*Credo-Messe*), Gloria
mit 8teln
⁕ KV 626 Requiem, Sequenz „Dies irae" (Ex. 26)



Ex. 26: Requiem, KV 626, Sequenz, „Dies irae"

Das nur von 8teln (bzw. tremolierenden 16teln) beherrschte *Allegro assai* des „Dies irae" im *Requiem* ist trotz seiner wütenden Rasanz doch langsamer als die beiden *Allegro assai* 4/4 des Finale I in *Don Giovanni* („Presto, presto pria ch'ei venga" und „Soccorriamo l'innocente!"[181], Ex. 145), die ebenfalls wesentlich nur Achtel haben. Grund ist wieder die Divergenz zwischen dem C des „Kirchen"- und dem 4/4 des „Theater"- und „Konzertstyls".

> „Die Benennungen, welche *Lebhaft* und *Lustig* in dem Opern- oder Concertstyl andeuten, muß man beym Vortrage der Kirchenmusik für minder lebhaft und lustig nehmen. Das *Allegro* sollte also billig in dieser Art der Komposition allezeit *etwas langsamer* vorgetragen werden, als in Concerten oder Opern gewöhnlich ist."[182]

Presto verwendete Mozart nicht für Kirchenmusik.

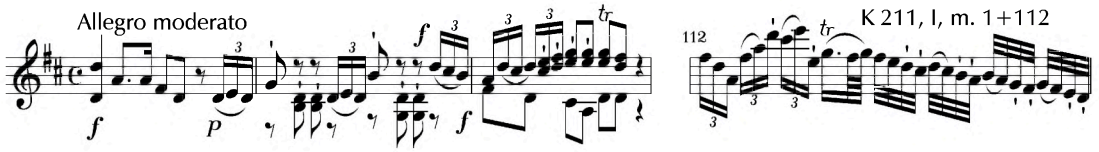
---

[181] Diese werden allerdings oft, weil als ¢ missverstanden, viel zu schnell gespielt (s. u.).
[182] Karl (Charles) Avison, *Versuch über den musikalischen Ausdruck*, 1772, S. 89f [Anhang S. 324].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der ‚große' C-Takt in Mozarts weltlicher Musik

In weltlicher Musik schrieb Mozart die inzwischen veraltete Taktart des ‚großen' C nur im ersten Satz einer kleinen Sonate in F für Violine und Bass, KV 46d; in der missmutig die Mühen der Ehe beschreibenden Aria des Simone, Nr. 2 in *La finta semplice*; im 4. Satz des Streichquartetts in d, KV 173, einer Fuge, (alle ohne autographes Tempowort); sowie im 1. Satz seines stilistisch zurückgreifenden Violinkonzertes in D, KV 211 (Ex. 27), der trotz seines ‚großen' C-Taktes mit vier Taktschwerpunkten und Motivverschiebungen um halbe Takte (s. o.) samt seinen vielen 32steln und ständigen 16tel-Triolen unterwegs ist zum *Allegro moderato* des ‚klassischen' 4/4-Taktes (s. S. 92/93). Floyd K. Grave gab er Anlass zu einem ausgezeichneten Aufsatz über Taktverschiebungen in diesem an Friedemann Bach gemahnenden, eigentlich verspäteten Stil.[183]



Ex. 27: Violinkonzert in D, KV 211, 1. Satz

In seiner späteren Beschäftigung mit Händel und J. S. Bach griff Mozart die alte Taktart noch einige Male auf (z. B. in der *Ouverture* und *Allemande* der barockisierenden Suite für Klavier, KV 399[184]). Am 20. April 1782 schrieb er an seine Schwester:

> „Baron van suiten hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach nach hause gegeben. [...] Hier schicke ich dir ein Praeludio und eine dreystimmige fuge [KV 394]. Ich habe mit fleiß Andante Maestoso darauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spielle - denn wenn eine fuge nicht langsam gespiellt wird, so kann man das eintrettende subiect nicht deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner wirkung."[185]

- KV 394, Präludium und Fuge für Klavier in C, Fuga (*Andante maestoso*)

Diese Fuge war Mozarts erste im ‚großen' C-Takt; 1782 und 1783 folgten noch zwei weitere:

- KV 399 Klavier-Suite, *Ouverture*, T. 26 Fuge (*Allegro*),
- ⁎ KV 426 Fuge in c für zwei Klaviere (Ex. 28) (und KV 546 Bearbeitung für Streichorchester[186]);



Ex. 28: Fuge in c für zwei Klaviere, KV 426 (und Bearbeitung für Streichorchester)

1789 bearbeitete er Händels „Messias" (KV 572) und darin die majestätische Fuge „And He shall purify" im ‚großen' C-Takt. Sein letztes Werk in dieser Taktart ist das kontrapunktisch komplizierte

- ⁎ KV 594 Allegro in f für ein Orgelwerk.

---

[183] Floyd K. Grave, *Common-Time Displacement in Mozart*; in: Journal of Musicology 3/4, Fall 1984, S. 423-442.

[184] Die Tempobezeichnungen *Grave* und *Andante* stammen aus dem posthumen Erstdruck von 1799.

[185] W.A. Mozarts Brief vom 20.04.1782 (Nr. 668 [Anhang S. 257]).

[186] Das Autograph von KV 426 enthält kein Tempowort. Für die Streicherbearbeitung KV 546 ließ Mozart 1788 die Klavierfassung von einem Schreiber kopieren, der „Allegro moderato" darüber setzte. Mozart strich das „moderato" mehrfach kräftig durch (W. Plath in NMA). Es könnte sein, dass der Kopist - wie es die beiden Haydn meist hielten - das „moderato" hinzufügte, weil ihm die langsamere Gangart des ‚großen' 4/4-Taktes nicht mehr bekannt war. Im klassischen „Allegro 4/4" wäre das Stück in der Tat viel zu schnell. Mozart seinerseits wollte wohl verhindern, dass es nun im Gegenteil „Allegro moderato" im ‚großen' 4/4 - also viel zu langsam - gespielt würde. (Der Erstdruck der Fassung für zwei Klaviere von 1790 hat dann zeitüblich - ohne Kenntnis Mozarts? oder von ihm toleriert? - wieder „Allegro moderato").

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

B) Weltliche Musik. Die klassischen Taktarten

LEOPOLD MOZART: „Der Tact macht die Melodie: folglich ist er die Seele der Musik."[187]

1) DIE GERADEN TAKTARTEN

a) Der klassische (‚galante') ¢ (2/2)

Wir werden vorerst wohl hinnehmen müssen, dass der Übergang vom *Allabreve* des kirchenmusikalischen *stile antico* zum weltlichen *Allabreve der Klassik* noch im Dunkeln liegt, weil die Theoretiker des 18. Jahrhunderts dazu nichts sagten, oder realitätsfern am „¢ = doppelt so schnell" des alten Stils festhielten. Im Zuge der Emanzipation der Instrumentalmusik dürfte die Tanzmusik hier Einfluss genommen haben. Für die bewegten bis schnellen Branles, Rigaudons, Gavotten und Bourrées im „leichten Zweyzweytheil" [188] mit *einer* Hauptbetonung wurden als Taktsigel ohne strenge Unterscheidung sowohl ‚2' als ¢ verwandt. Instrumentale Stilisierungen der Tänze über die Tanzbarkeit hinaus wirkten auch auf die Vokalmusik ein, der steife *Allabreve* des Kirchenstils wurde unter dem Einfluss der französischen Tänze abgelöst vom schwingenden, allen Tempi offenen 2/2(¢)-Takt des ‚galanten' Stils und der Klassik. Dem langklingenden Chorgesang der halligen Kirchen setzte die Tanzmusik eine weltoffene, kontrastfreudige, körperliche Akzentrhythmik entgegen, deren strukturelle Spuren fast überall bei Mozart zu finden sind.

Vergleichen wir also unabhängig von allen Doktrinen seine 348 Sätze im ¢ des neuen Stils *untereinander*, zur besseren Unterscheidung vom ¢ des *stile antico* nun durchgehend mit „2/2" bezeichnet. Der Vergleich mit konkreten 4/4-Takten gleicher verbaler Bezeichnung und Notenklasse zeigt, dass „doppelt so schnell" für den 2/2 der weltlichen Klassik keinesfalls mehr zutrifft. Bereits Leopold Mozart verband mit der Taktart ¢ keine bestimmte Tempovorstellung mehr,[189] sondern hielt - wie auch Johann Adolph Scheibe - verbale Zusätze für nötig.[190] Bezüglich der Geschwindigkeit war das Taktsigel ¢ Mitte des Jahrhunderts nur mehr das Zeichen für eine *gewisse Beschleunigung*.[191]

Der ganztaktige ¢(2/2) und der aus zwei 2/4-Takten zusammengesetzte C(4/4) stellen prinzipiell verschiedene metrische Modelle; bei den schnelleren Tempi ist dies deutlicher zu sehen als bei den sehr langsamen. Die fein differenzierte Metrik des 4/4 (2/4+2/4)-Taktes werden wir beschreiben; der *Allabreve* atmet durch den weiten Abstand seiner ganztaktigen Hauptbetonungen trotz fließenderen Tempos in weiteren Bögen; bei Mozart ist ihm noch immer eine gewisse Anmutung von ‚hohem Stil' zu eigen. Für die reine Spielgeschwindigkeit (ohne Berücksichtigung der Spielarten) wird sich im Weiteren folgende grobe Faustregel bestätigen:

bei gleicher kleinster temporelevanter Notenklasse entspricht ein 2/2-Takt
einem 4/4-Takt *der nächst höheren Tempostufe*:
Adagio 2/2=*Larghetto* 4/4; *Larghetto* 2/2=*Andante* 4/4; *Andante* 2/2=*Allegretto* 4/4;
Allegretto 2/2=*Allegro* 4/4; *Allegro* 2/2=*Allegro molto* 4/4; *Allegro molto* 2/2=*Allegro assai* 4/4;
Allegro assai 2/2=*Presto* 4/4.

---

[187] Leopold Mozart, *Violinschule* , S. 27, 1. Hauptstück, 2. Abschnitt, § 1 [Anhang S. 262]. - So auch Türk, Clavierschule S. 89 **)
[188] Marpurg, *Kritische Briefe*, II. Band, 1763, 67. Brief, S. 22-24, 8. Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatze, § 72 [Anh. S. 339].
[189] Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, S. 30, § 7 [Anhang S. 262].
[190] Joh. Adolph Scheibe: „Der Zweyzweytheiltakt, [...] wenn er nicht in der Kirche oder in dergleichen Schreibart gebrauchet wird, leidet er *mancherley veränderliche Bewegungen*, welche jedesmal angezeiget werden müssen; denn sie ist annitzt an sich selbst *sehr unbestimmt*. Daher, wenn die Sätze, in denen er herrschen soll, nicht *gearbeitet* sind, wird sie am besten durch ein bequemes Beywort angezeiget; welches um so viel nöthiger ist, weil diese Taktart heute zu Tage in allen Gattungen der Schreibarten vorkommt, und auch wohl auf dem Theater, in der Kammer, wie auch in allerhand Instrumentalsachen erscheinet. Es ist wahr, ihr eigentlicher Sitz ist die Kirche, wo sie vorzüglich in Chören, Fugen und gearbeiteten Sachen zu gebrauchen wäre; allein da sie nun auch zu anderen Sachen gebrauchet wird; so muß man sich darein finden; aber um desto mehr ist es nöthig, daß jederzeit die *Bewegung* angezeiget wird, die der Satz, es sey nun eine Arie, ein Sinfonienallegro, oder ein Concertenallegro u.d.g. erfordert. Da sich ohnedieß die Opern und die Sinfonien dieser Taktart gar sehr bemeistert haben, und sie oft zu den allergeschwindesten und feurigsten Sätzen gebrauchet wird, wo ihre alte Würde und Ernsthaftigkeit keine Statt findet: so hat sie bey nahe einen ganz andern Charakter angenommen; denn sie wird nunmehr in der galanten Schreibart eben so vorzüglich geliebet, als sie vorher im Kirchenstyl venerabel war." (*Über die Musikalische Composition*, 1773, 1. Theil, 5. Kap., S. 202, § 88 [Anh. S. 349]).
[191] Joseph Riepel [nach einem Notenbeispiel im 2/8-Takt]: „Auf solch unnatürliche Art gehen auch einige mit dem sichern *Allabreve - tempo* um, welches zwar nicht so hurtige Schläge hat, als das heutige *Allabreve* in der Kirche, sondern es wird nur im freyen Styl ungemein lebhaft, weil sowohl die Hauptstimme, als der Baß und die übrigen Mittelstimmen meistens mit Achtelnoten, auch manchmal wohl gar mit Sechzehennoten Bewegungen drunter haben, daher wird auch gemeiniglich *Vivace*, oder *con Spirito* vorgezeichnet. Kurz, es ist dieses *Tempo* nichts anders, als wenn ich zum 4/4 oder gemeinen Tacte *presto*, oder *prestissimo* setze." (*Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*; 4. Capitel: „Erläuterung der betrüglichen Tonordnung", 1765, S. 78 [Anhang S. 323].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hier nun Mozarts Sätze im klassischen ¢-Takt, modern gesigelt als 2/2:

Adagio cantabile 2/2

mit 64steln

⁎ KV 284 Klaviersonate in D, 3. Satz, Variation XI (Ex. 29)



Ex. 29: Klaviersonate in D, KV 284, 3. Satz, Variation XI

Da es bei ihm kein *Largo* 2/2 gibt, ist *Adagio cantabile* Mozarts langsamstes Tempo in dieser Taktart. Trotz der 64stel (und sogar einer *Tirata* über 2½ Oktaven aus - allerdings unechten - 128steln in T. 30) hat er im Autograph auch für die Variation XI das ¢ des Themas beibehalten, statt sie wie den 2. Satz der Klaviersonate in c, KV 457, als *Adagio* 4/4 zu notieren (Ex. 110). So blieb die größere Weiträumigkeit des *Allabreve* erhalten, die sich - wie in den halbtaktigen und teils sogar ganztaktigen Bindebögen der vorigen Variationen - selbst in diesem langsamen Tempo noch manifestiert (z. B. T. 18). *Cantabile* schrieb er nie im 4/4-Takt. Wo er es in 3/4-, 3/8- und zusammengesetzten ‚4/8'- und 6/8-Sätzen (s. u.) verwendet, steigert es die jeweils angegebene Langsamkeit. Die Spielart ist überwiegend *legato*.

> „*Cantabile*, sangbar, angenehm singend. Die neuern Componisten setzen es oft statt *Adagio*; wenigstens muß man ihr *Cantabile* immer etwas langsam nehmen."[192]

mit 32steln

⁎ KV 522 „Ein musikalischer Spaß" [richtiger: eine *Satire*! [193]], 3. Satz

Adagio 2/2

mit 32steln

⁎ KV 543 Sinfonie in Es, 1. Satz

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I, T. 251 „Protegga il giusto cielo" (Ex. 30)

- KV 455 Zehn Variationen in G über „Unser dummer Pöbel meint", Variation IX
- KV 359 Zwölf Variationen in G für Klavier und Violine über „La Bergère Célimène", Variation XI



Ex. 30: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 13 Finale I, Exzerpt von T. 251 (bzw. T. 257)

Wegen der falschen Taktbezeichnung „C" in der Alten Mozart Ausgabe haben Generationen von Dirigenten und Sängern das Terzett der maskierten adligen Verschwörer im Finale I *Don Giovanni* als 8/8-*Adagio*

---

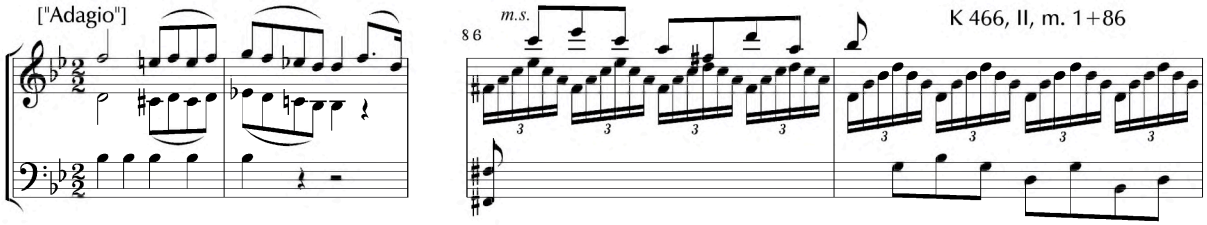
[192] Joh. Adam Hiller, *Anweisung zum Violinspielen, ...; Anhang eines Lexicons ...*, ⁴1792, S. 63. [Anhang S. 337]

[193] Schon in T. 1 (wegen eines ‚vergriffenen' *fis* im Auftakt) zur Dominante modulierend (und schon in T. 3 wieder zurück zur Tonika), setzt dieses meist im *forte* (!) stehende *„Adagio cantabile"* die böse Karikatur scheiternden Komponierens der beiden ersten Sätze mit sinnlosen 32stel-Skalen, falschen *sforzati*, holpriger Rhythmik und verunglückenden Modulationen konsequent fort. Eine Kadenz mit *Alberti*-Bässen, am Ende sich in höchster Lage in eine über das Ziel hinausschießende Ganztonleiter verirrend, mit abschließendem *pizzicato* der leeren G-Saite und Terz-Triller, lässt für den vierten Satz das kompositorische Desaster erwarten, das Mozart in genialem Sarkasmus dann dort zurichtet.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

interpretiert und dadurch mitten im Finale einen dramaturgischen Blackout bewirkt. Donna Annas 32stel auf „zelo" sind aber keine Melodien, sondern Rache-Tiraden, und weit wirksamer im *Larghetto*-4/4-Schritt des Mozartschen 2/2-*Adagio*, ein wenig langsamer als die Ouverture zur *Zauberflöte* (Ex. 32). Auch die Einleitung der Es-Dur-Sinfonie KV 543 hört man oft zu langsam in einem 8/8-Adagio.

mit 16tel-Triolen
- KV 496 Klaviertrio in G, 3. Satz, Variation V
- KV 481 Klavier-Violin-Sonate in Es, 2. Satz
- ⁎ [KV 466 Klavierkonzert in d, 2. Satz „Adagio"] (Ex. 31)



Ex. 31: Klavierkonzert in d, KV 466, 2. Satz [„Adagio"]

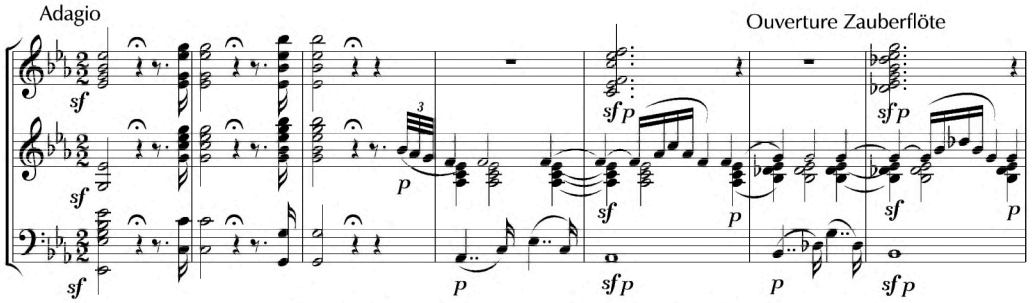
Zum Einfluss der kleinsten Notenklasse auf die Tempobestimmung beim (autograph *un*bezeichneten) zweiten Satz von KV 466 schrieb Leopold Mozart:

> „das adagio [sic] ist ein Romance, das Tempo wird in der geschwindigkeit genommen, so geschwind man den Lermen mit den geschwinden Treyerl [16tel-Triolen] herausbringen kann, die gleich auf der 3ten Seite des Romance vorkommen, und recht müssen exerciert werden, damit das Thema nicht zu matt kommt."[194]

Leopold könnte allerdings mit „Adagio" vielleicht nur einfach den *langsamen Satz* gemeint haben.

mit 16teln
- ⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Ouverture T. 1+97 (Ex. 32)
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 29 Duetto Fiordiligi/Ferrando, „Fra gli amplessi in pochi istanti"
- KV 477 „Maurerische Trauermusik"[195]
- KV 418 Arie für Sopran und Orchester „Vorrei spiegarvi, oh Dio!"
- KV 375 Serenade in Es für Bläser, 3. Satz
- KV 366 *Idomeneo* (Anhang), Nr. 30a Aria Idomeneo, „Torna la pace al core"
- KV 356 Adagio in C für Glasharmonika
- KV 303 Klavier-Violin-Sonate in C, 1. Satz
- KV 295 Arie für Tenor und Orchester „Se al labbro mio non credi"
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 16 Aria Ascanio, „Ah di sì nobil alma quanto parlar vorrei"
- KV 83 „Se tutti i mali miei", Arie für Sopran und Orchester
- KV 77 „Misero me!", Rez. u. Arie für Sopran und Orchester, Aria „Misero pargoletto"
- KV 42 Grabmusik, Kantate für S, B, Chor u. Orgel; Aria Engel, „Ergib dich, hartes Herz", T. 65

[- K 486 *Schauspieldirektor*, Nr. 3 Terzett, T. 90-94 „Adagio, adagio, adagio" (s. S. 122)]



Ex. 32: *Zauberflöte*, KV 620, Ouvertüre

Diese Einleitung zu einem Märchenstück mit aufklärerischer Intention litt traditionell unter pathetischer Überbetonung ihrer freimaurerischen Symbolik. Wieviele Aufsätze wurden nicht über die ‚drei Akkorde'

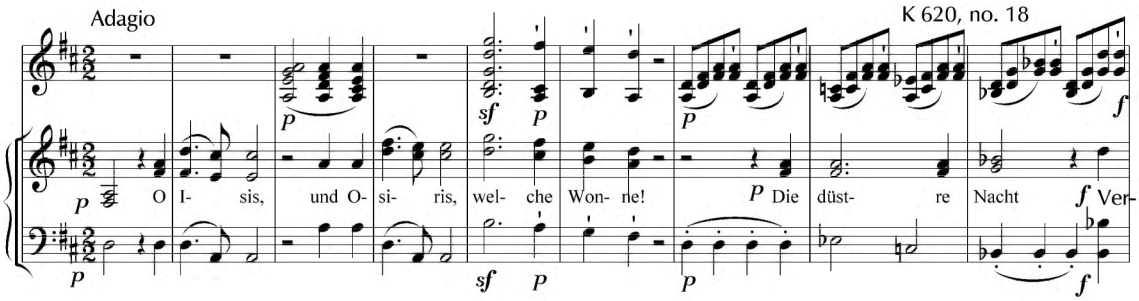
[194] Brief an Nannerl vom 04.01.1786 (Nr. 916 [Anhang S. 259]).
[195] Obwohl 16tel - wie in der Ouvertüre der *Zauberflöte* - hier größtenteils nur virtuell mitlaufen und selten real, müssen sie als tempo-relevante kleinste Noten gesehen werden. Die 32stel und 64stel sind nur Dekor.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

geschrieben! Die 16tel-Auftakte wurden tief bedeutend als Achtel gespielt (bzw. dirigiert)[196], während die folgenden Halben verkürzt und die Fermaten auf den Pausen als Lizenz zum Weglassen aufgefasst wurden. Die lediglich die 5. mit der 2. Stufe verbindende 32stel-Triole wurde ‚ausgespielt' als melodische *16tel*-Triole, die nachhaltigen *sforz*a n d *i* („verstärkend") der oberen Streicher dagegen verkürzt zu punktförmigen *sforz*a t *i* („verstärkt"), sodass die breit-melodische Ausmalung des Subdominant-Quintsextakkordes (bzw. dessen Dominante zwei Takte später) der ersten Violinen hinter den Bläserakkorden verschwand. Der eigentlich kaum zu verfehlende Schritt in ruhigen Vierteln kann als Modell auch für die anderen Sätze des Moduls *Adagio 2/2 mit 16teln* dienen.

(Adagio 2/2)
mit 8tel-Triolen
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 24 Coro „Oh voto tremendo! Spettacolo orrendo!"
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 22 Aria Ascanio, „Se pietà dell' alme amanti", T. 50

mit 8teln
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 18 Chor der Priester, „O Isis, und Osiris, welche Wonne!" (Ex. 33)
- KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 190, „Der, welcher wandert diese Straße"
- KV 555 Kanon „Lacrimoso son' io"
- KV 410 Adagio in F für 2 Bassetthörner und Fagott
- [KV 384 *Entführung*, Nr. 15 Aria Belmonte, „Wenn der Freude Tränen fließen"[197]]
- KV 247 Divertimento in F (*1. Lodronische Nachtmusik*), 5. Satz (T. 70!)



Ex. 33: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 18 Chor der Priester

Der Priesterchor Nr. 18 der *Zauberflöte* ist deutlich fließender als der Ouvertüren-Beginn (Ex. 33]), weil er keine 16tel hat. Wie dort ist das *sf*-Zeichen als breites *sforz*a n d *o* aufzufassen, begeistert aufblühend, nicht als schreckhaftes *fp*. (Ausgeschrieben findet man *„sforzando"* bei den *legato*-16teln der Takte 83/84 im Rezitativ vor Nr. 24 in *Idomeneo*, wo es, nach einem halben Takt gefolgt von *„diminuendo"*, eindeutig „verstärkend" bedeutet.)

mit 4teln
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 28 La voce (4 Stellen)

Adagio ma non troppo 2/2
mit 16teln
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 26 Cavatina con coro, „Accogli, oh re del mar, i nostri voti"

Un poco Adagio 2/2
mit 16teln
- KV 344 *Zaide*, Nr. 14 Aria Allazim, „Ihr Mächtigen seht ungerührt"

mit 8tel-Triolen
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 22 Aria Ascanio, „Al mio ben mi veggio avanti"

Con più moto (von Adagio) 2/2
mit 8teln
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 29 Duetto Fiordiligi/Ferrando, T. 12 „Oh che gioia il suo bel core"

---

[196] Bei den ersten beiden Akkorden der Ouvertüre zu Rossinis *Barbier von Sevilla* käme niemand auf diese Idee!
[197] Das Tempo dieser Arie ist problematisch: Wegen ihrer 16tel gehört sie eigentlich in die Gruppe der Zauberflöten-Ouvertüre (Ex. 32). Doch im Hinblick auf die *„Freuden*tränen" kann sie schlechterdings nicht derart langsam sein. Da die 16tel ab T. 20 und in T. 81 ohne weiteres im 8tel-Adagio des Priesterchores gesungen und gespielt werden können, ordne ich das Stück entgegen meinen bisherigen Prinzipien *hier* ein. Beim heute üblichen „Andante-¢" wären die in einer zweiten Fassung Mozarts mit Rücksicht auf den Sängeratem vorgenommenen Verkürzungen der Takte 24/25 und 82/83 zu jeweils einem einzigen nicht nötig gewesen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Lento 2/2

mit 8teln

- KV 453a Kleiner Trauermarsch in c für Klavier

Das einzige *Lento* Mozarts. Der Untertitel „Marche funebre del Sigr. Maestro Contrapunto“ zeigt, dass es sich um einen Spaß für Mozarts Klavierschülerin Barbara Ployer handelt. Nicht so satirisch wie „Ein musikalischer Spaß“, KV 522, sondern echte Musik, aber mit einem verschmitzten Lächeln. Schwere Taktart, schweres Tempowort, keine Figuration: Pathos, spaßhaft *übertrieben*. Dennoch passt in Anbetracht der großen Notenwerte entgegen Koch Türks: „*Lento*: nicht immer ganz so langsam als *Adagio*.“[198]

Larghetto 2/2

mit 32steln

⁎ KV 589 Streichquartett in B, 2. Satz (Ex. 34)

Larghetto steht bei Mozart nicht zwischen *Largo* und *Adagio*, sondern zwischen *Adagio* und *Andante*.[199] In KV 515, II und KV 616 änderte er das ursprüngliche *Larghetto* (3/4, bzw. 2/4) in *Andante*, in *Zauberflöte* Nr. 15 umgekehrt das *Andantino sostenuto* über dem Notensystem Sarastro's in ein allgemeines *Larghetto* 2/4, wahrscheinlich, als er T. 12 erreicht hatte (Ex. 206).



Ex. 34: Streichquartett in B, KV 589, 2. Satz

mit 16tel-Triolen

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 24 Finale II, T. 712+746 „Or che tutti, o mio tesoro” (s. S. 118) (Ex. 176, 177) 16tel-Triolen T. 751-755.

mit 16teln

- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 18 Terzetto „Quello di Tito è il volto!“
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 8 Finale I, T. 395, Pamina „Herr, ich bin zwar Verbrecherin” (Ex. 35)
- KV 595 Klavierkonzert in B, 2. Satz
⁎ KV 468 Lied zur Gesellenreise, für 1 Singstimme mit *Orgel* begleitung (Ex. 36, 37)
- KV 447 Hornkonzert in Es, 2. Satz



Ex. 35: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 8 Finale I, T. 395

Dies ist ein schönes Beispiel für die Tempo-Identität von *Larghetto* 2/2 und Andante 4/4 mit 16teln (Ex. 121). Der Allabreve-Takt bringt jedoch - bei gleicher Spielgeschwindigkeit - mehr Hoheit, größeren Bogen.

---

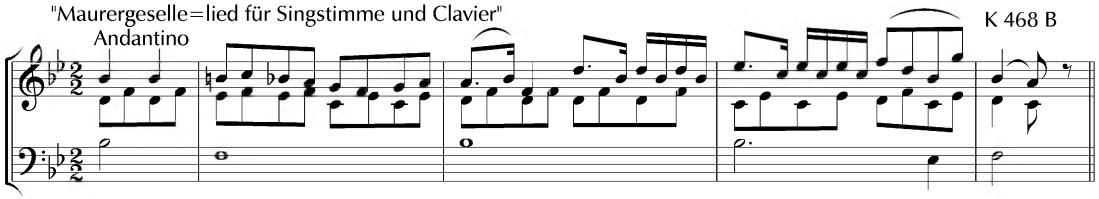
[198] Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 109 [Anhang S. 295].

[199] So auch die Auffassung von Quantz S. 262, § 49 [Anhang S. 330], ✧ Türk S. 109 [Anhang S. 295], und ✧ Koch (“*Larghetto*, ein wenig langsam. Das Zeitmaß ist gewöhnlich dem des *Andante* gleich”, *Musikalisches Lexikon* Sp. 890 [Anhang S. 312]). ✧ Leopold Mozart erwähnt *Larghetto* leider nicht.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 36: „Lied zur Gesellenreise“, mit Begleitung einer Orgel, KV 468 (autograph)



Ex. 37: „Lied zur Gesellenreise“, mit Begleitung eines *Claviers*, KV 468 (Mozart's „Katalog“)[200]

Mozart's „Lied zur Gesellenreise“ ist im Autograph *Larghetto* ¢, in seinem *Verzeichnüß* aber mit *Andantino* ¢ bezeichnet. Als Harnoncourts ‚Beweis' für die angebliche ‚Identität von *Larghetto* und *Andantino*' taugt das Stück dennoch nicht: denn statt der *Orgel* des Autographs, die auch ein sehr langsames Tempo wie *Larghetto* klingend erhält, ist im Text auf der linken Seite des *Verzeichnüß* als Begleitung *„Clavier“* angegeben. Damit nicht der Eindruck von *slow motion* entstand, löste Mozart mit Rücksicht auf dessen damals kurzlebigen Ton nicht nur die Rhythmik in kleinere und teilweise fließendere Einheiten auf, sondern beschleunigte auch das Tempo - eben zu *Andantino*.[201] Tatsächlich ließ sich mit einem damaligen Clavier die „Larghetto"-Fassung des Autographs nicht ohne den Eindruck von *slow motion* spielen.

(Larghetto 2/2)
mit 8tel-Triolen
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 8 Finale I, Drei Knaben „Zum Ziele führt dich diese Bahn“ (Ex. 38)



Ex. 38: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 8 Finale I, T. 10 (8tel-Triolen T. 19-22)

Im Auftrag der Königin der Nacht führen die drei Knaben Tamino heimlich zum Tempel des ihr verhassten Sarastro, damit er diesen ermorde und ihre Tochter Pamina befreie. Sind die „silbernen Palmzweige in den Händen“ der Kleinen (so die Regieanweisung) Tarnung, oder ein dekorativer Irrtum der Autoren? Der virtuelle Taktwechsel[202] zu einem entschlossenen 4/4-Takt und die fanfarenhaften Punktierungen in T. 5-8 können Sarastro jedenfalls bereits erzittern lassen! Der in T. 1-4 und wieder in 10-30 zauberhaft schwebende weiche, ganztaktig betonte *Allabreve*-Takt (Orchester *piano-legato* ohne Kontrabässe) mit den Akzenten gedämpfter Trompeten und Pauken und *tenuto*-Akkorden der Posaunen bei den Standhaftigkeits-Lehren (T. 16, 25) war in Mozarts Entwurf zunächst *noch* langsamer: *Adagio* 2/2! Mit der geringen Beschleunigung zum *Larghetto* 2/2 meinte er also sicher nicht den heute oft zu hörenden frohgemutplatten *Allegretto*-Marsch. Die Spielgeschwindigkeit müsste jedoch ein wenig unter dem *Andante* 2/2 mit 16teln des ebenso gleitenden, aber leichtgewichtigen, dem heiteren Schluss näheren, „Bald prangt, den Morgen zu verkünden“ des *Finale II* bleiben (Ex. 50), die Spielart aber gewichtiger.

Maestoso 2/2

mit 32steln
⁎ KV 345 *Thamos*, Nr. 1 Chor („Hymne“) „Schon weichet dir, Sonne! des Lichtes Feindin“ (Ex. 39)

Dieser Chor eröffnet das ‚heroische Drama' hymnisch, in Viertelnoten und Halben, zieht aber zur Beschreibung der „muntern Jugend“ 16tel und 32stel mit *tr* (Praller) heran (Ex. 39), weshalb er kaum fließender sein kann als das *Larghetto* mit 8tel-Triolen der Drei Knaben (Ex. 38).

---

[200] Man beachte die im „Verzeichnüß" fehlenden 16tel-Punktierungen in T. 2 und 3, die im „Andantino"-Tempo zu scharf wären, im freimaurerisch rituellen „Larghetto" aber nötig sind.
[201] Ausführliche Besprechung in: Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo-System. Zusammengesetzte Takte als Schlüssel*, Mozart Studien Bd. 13, 2004, S. 67 f.
[202] Zum Phänomen der virtuellen Taktwechsel siehe S. 110.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 39: *Thamos*, KV 345, Nr. 1 Chor, T. 62

Andante cantabile 2/2

mit 16teln

- KV 547 Klavier-Violin-Sonate in F, 1. Satz[203]

„Steht aber *cantabile*, so bezieht sich das auf den Bogen, und dieser muß sanfter und aneinanderhängender gehen."[204]

Andante sostenuto 2/2

mit 16teln

- KV 384 *Entführung*, Nr. 21a Vaudeville, T. 95, „Nichts ist so häßlich als die Rache"

Andante maestoso 2/2

mit 16teln

- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 23 Rondo Vitellia, T. 181 (Nachspiel)

⁎ KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 24 Coro „Che del ciel, che degli Dei" (Ex. 40)

[⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I, T. 499 „Ecco il birbo che t'ha offesa" (Ex. 170, S. 115)]



Ex. 40: *La Clemenza di Tito*, KV 621, Nr. 24 Coro (mit T. 187/188 des Nachspiels von Nr. 23)

Die 32stel-Tiraden der Überleitung von Nr. 23 in den Chor Nr. 24 in dessen vorausgenommenem 2/2-*Mouvement* spielen hier für das Tempo keine Rolle; es entspricht etwa einem zügigen *Andante* 4/4.

Andante moderato 2/2

mit 16teln

⁎ KV 345 *Thamos,* Nr. 7 Chor „Ihr Kinder des Staubes, erzittert und bebet"

- KV 255 „Ombra felice!", Rezitativ+Arie für Alt u. Orchester, T. 24, Aria en Rondeau „Io ti lascio"

mit 8teln

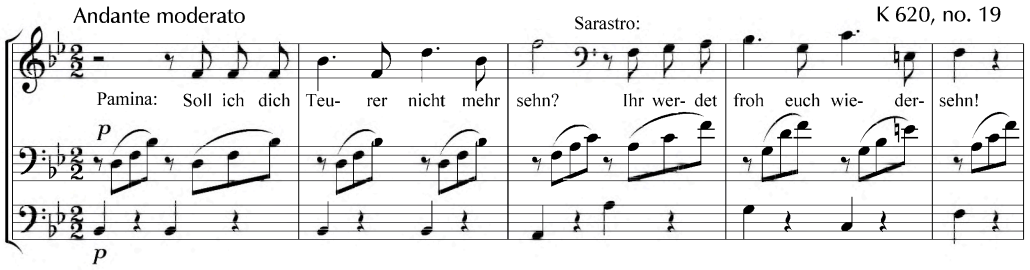
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 19 Terzetto „Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn?" (Ex. 41)

---

[203] NMA: „*Andantino* cantabile". Das Autograph ist ohne Tempobezeichnung; in Mozarts *Verzeichnüß* ist die „kleine klavier Sonate für Anfänger mit einer Violine" „*Andante cantabile*" [Anhang S. 261]. Der Kritische Bericht der NMA erklärt nicht, warum der Herausgeber stattdessen das „*A n d a n **t i n o** cantabile*" aus dem Erstdruck von 1805 übernahm.

[204] Johann Friedrich Reichardt, *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, 1776, S. 27 [Anhang S. 291].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 41: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 19 Terzetto

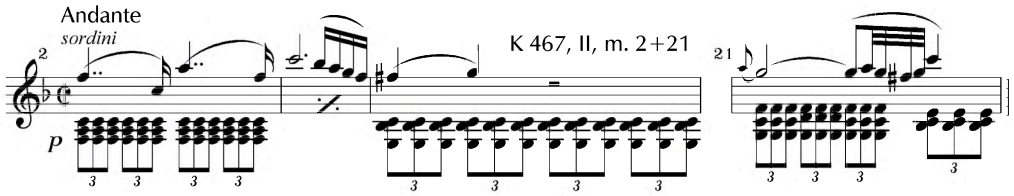
Das Problem-Tempo des *Andante moderato* 2/2 beim Terzett Nr. 19 der *Zauberflöte* („Soll ich dich Teurer nicht mehr sehn?") erschließt sich bei Betrachtung der kleinsten Noten. Ohne 16tel „geht" es natürlich schneller als der *Thamos*-Chor „Ihr Kinder des Staubes", aber weder in zügigen Vierteln wie dieser, noch in Halben. Als Andante *moderato* etwas langsamer genommen als das unmodifizierte *Andante* 2/2 mit nur Achteln von „Nie werd' ich deine Huld verkennen" im Vaudeville der *Entführung* (s. S. 58, Ex. 55) bekommt es genau die ruhige, in der Geschwindigkeit etwa einem *Allegretto* 4/4 entsprechende, Bewegung, die noch ganztaktig empfunden werden kann, ohne in Takt 67 zu einem größeren „meno mosso" zu zwingen. Die Schlagart des Dirigenten ist dabei völlig nebensächlich und Geschmackssache.

Andante 2/2

mit 32steln

⁎ KV 497 Sonate in F für Klavier zu vier Händen, 2. Satz

⁎ KV 467 Klavierkonzert in C, 2. Satz (Ex. 42)



Ex. 42: Klavierkonzert in C, KV 467, 2. Satz

Das wunderbar weitbogige Singen über schwach pulsenden sordinierten Achtel-Triolen des 2. Satzes von KV 467 hat (entgegen der 1. Auflage dieses Buches) eindeutig nicht das fließende Tempo der Sätze im *Andante*-2/2 mit 16teln (Ex. 43, 50). Alfred Brendel, Maurizio Pollini, Geza Anda und andere spielen ihn völlig überzeugend im Tempo eines *Andante* 4/4 mit 16teln (etwa des *Zauberflöten*-Chores „Heil sei euch Geweihten") - so wie es in der Alten Mozartausgabe stand. Das ganztaktige Phrasierung fordernde Taktsigel 2/2 ist jedoch autograph. Möglich, dass Mozart virtuelle 32stel mitdachte, die nur im Doppelschlag von T. 21 ans Licht treten, aber das *tempo giusto* doch zum Langsameren hin beeinflussen. Die Spielart des *Larghetto* 2/2 mit 32steln aber - wie in KV 589/II (Ex. 34) - scheint ihm zu gewichtig gewesen zu sein.

mit 16teln:

- KV 623 Kantate „Dieser Gottheit Allmacht", Nr. 2 Aria „Laut verkünde unsre Freude"
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 1 Duetto Vitellia/Sesto „Come ti piace imponi"
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 17 Aria Annio „Tu fosti tradito"

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 5 Quintetto, T. 214 „Drei Knäbchen, jung, schön, hold u. weise" (Ex. 53)

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 8 Finale I, T. 160 „Wie stark ist nicht dein Zauberton"

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II „Bald prangt, den Morgen zu verkünden" (Ex. 50)

- KV 614 Streichquintett in Es, 2. Satz
- KV 588 *Così fan tutte*, Ouvertura (‚*Verzeichnüß*': *Andante maestoso*)
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 6 Quintetto „Sento oddio, che questo piede"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 29 Duetto Fiordiligi/Ferrando, T. 101 „Abbracciamci, o caro bene"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II, T. 66 „Benedetti i doppi coniugi"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II, T. 372 „Sani e salvi agli amplessi amorosi"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II, T. 466 „Ah, signor, son rea di morte"
- KV 582 „Chi sà, chi sà, qual sia", Arie für Sopran und Orchester

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Ouvertura (Ex. 48)

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 9 Quartetto „Non ti fidar, o misera" (Ex. 43])

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 10, T. 70, Aria Donna Anna „Or sai chi l'onore" (Ex. 49)

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 19 Sestetto „Sola sola in buio loco" (Ex. 44, 45, 46, 47)

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 24 Finale II, T. 433 „Don Giovanni, a cenar teco“ (Ex. 48)
⁎ KV 525 „Eine kleine Nachtmusik“, 2. Satz Romance (Ex. 51, 52, 165)
- [KV 512 „Alcandro, lo confesso“, Rezit. u. Arie für Bass u. Orch., Aria „Non sò d'onde viene“[205]]
⁎ KV 494 Rondo in F für Klavier (Erstfassung) (Ex. 61)
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 17 Duettino Conte/Susanna „Crudel! perchè finora“
- KV 492 *Figaro*, Nr. 26 Aria Basilio „In quegl'anni, in cui val poco“
- KV 486 *Schauspieldirektor*, Nr. 2 Rondo Madame Silberklang „Bester Jüngling, mit Entzücken“
- KV 451 Klavierkonzert in D, 2. Satz
- KV 420 Arie (Rondo) für Tenor und Orchester „Per pietà, non ricercate“
- KV 384 *Entführung*, Nr. 17 Aria Belmonte „Ich baue ganz auf deine Stärke“
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 31 Terzetto „Ah caro Sposo, oh Dio!“

Der durch Druckfehler und Nichtbeachtung von Lehrwerken des späten 18. Jahrhunderts verursachte Glaube, C und ¢ bei Mozart unterschieden sich nicht, hat nicht nur zu Unachtsamkeiten der Herausgeber geführt sondern auch zur Langeweile skandierender, in langsamem 4/4-Takt schreitender Aufführungen der *Andante*-2/2-Stücke. Ein „historisch korrektes" Dirigat auf ‚gehende' Halbe, verfehlt sie allerdings ebensosehr.

Andante 2/2 ist in der Fülle seiner metrischen Palette Mozarts bevorzugtes Gefäß für einander scheinbar ausschließende Ausdruckskontraste zwischen Lyrik und Dramatik. Wohl deshalb stammen 37 der insgesamt 43 Andante-2/2-Sätze - darunter einige seiner bedeutendsten - aus der Reifezeit seit der *Entführung*. Nicht nur in jedem Takt, nicht nur innerhalb ganzer Sätze, sondern auch innerhalb der ganzen Gruppe der so bezeichneten Stücke herrscht hier eine außerordentliche Vielfalt in der Einheit. Wohl wegen der breiteren dramatischen Skala gehören fast doppelt so viele von ihnen der Bühne als der reinen Instrumentalmusik. 29 *Andante* 2/2 enthalten wesentliche Sechzehntel und umgreifen stärkste Kontraste. 11 mit schlichterem Ausdruck haben nur einfache Achtel, in 2 recht speziellen herrschen Achtel-Triolen, KV 497/II brilliert mit virtuosen Zweiunddreißigsteln.

Die im Folgenden eingeschobenen ausführlicheren Kommentare sollen unter anderem verständlich machen, warum die physikalisch etwa gleich schnelle, aber leichtgewichtigere, harmlose Bezeichnung *Allegretto 4/4* den so komplexen, oft sehr gewichtigen, musikdramatischen Inhalten dieser Sätze nicht gerecht würde. Autograph gibt es sie (außer im Sanctus von KV 257 und im Rondeau von KV 617) nur in *Accompagnato*-Rezitativen.[206] *Allegretto* 2/2 ist in der Spielgeschwindigkeit schon dem *Allegro* 4/4 gleich - bei größerem Gewicht.

Große Kontraste umfängt das Quartett Nr. 9 in *Don Giovanni* („Non ti fidar, o misera", Ex. 43). Der Bewegungstyp *Andante* 2/2 ist hier in der Lage, die Sechzehntel-Ausbrüche Donna Elviras ebenso in sich zu bergen wie die edlen Linien der *caratteri seri*. Sein Tempo wird gerade dadurch nach zwei Seiten hin stabilisiert: Elviras Sechzehntel sind hoch erregt, aber in ihrem *piano* nicht hysterisch, eher schluchzend, stammelnd, im Tempo eines virtuellen *Allegretto* 4/4[207]:



Ex. 43: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 9 Quartetto „Non ti fidar, o misera", T. 45-48

In noch größerem Maßstab gibt das *Andante*-2/2 des Sextetts Nr. 19 in *Don Giovanni* („Sola sola in buio loco") Mozart die Möglichkeit, „die verschiedenen Leidenschaften mit verschiedenen Farben auszudrücken."[208] (Ex. 44)

---

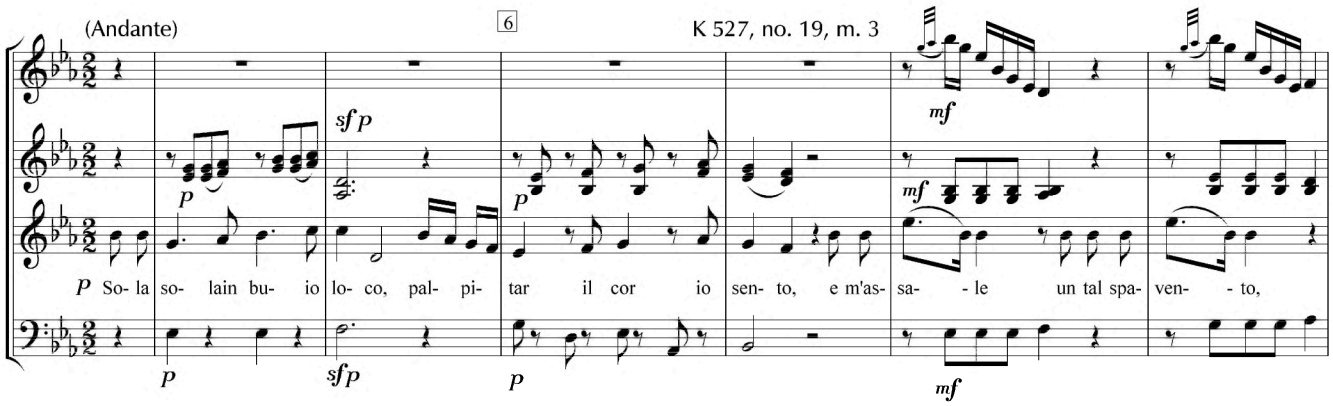
[205] Das Autograph ist verschollen, Mozarts *Verzeichnüß* hat *Andante* ohne Taktsigel. Das „C" des vorhergehenden Rezitativs dort („*All:o*") kann aber beim *Andante* der ganzen Faktur nach nicht weitergelten. Die NMA setzt, ohne zu erklären, woher es stammt, das wohl richtigere ¢.

[206] Ausnahmen sind das (in der NMA falsch gesigelte) Rondo in C für Glasharmonika, KV 617, T. 59, und das sonderbar massive Sanctus der *Credo*-Messe, KV 257, (Ex. 21) mit seinen 16 fortissimi in 15 Takten.

[207] Ganz entsprechend Carl Czernys Angabe für den 2. Satz von Beethovens Klaviersonate op. 14, 2: „Da der Takt alla breve ist, so muss man das Tempo [Andante mit Sechzehnteln] als ein ziemlich lebhaftes Allegretto [4/4] nehmen." (Carl Czerny, *Pianoforte-Schule* op. 500, Band IV, 1842, 2. Kapitel, „Über den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein", S. 47, § 19.)

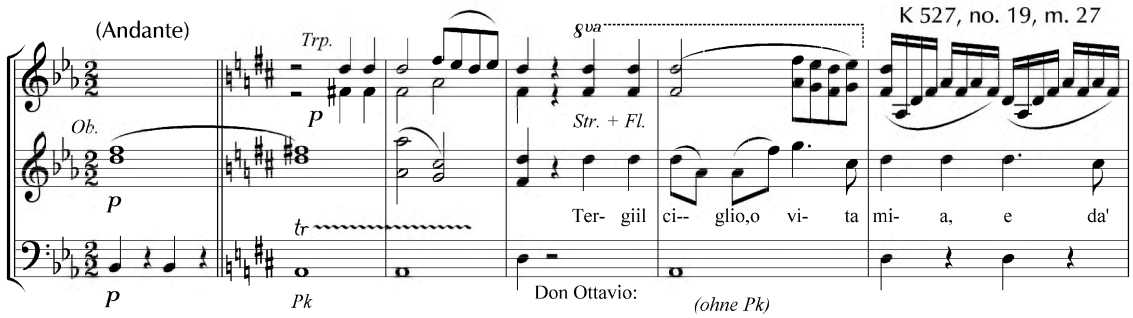
[208] Da Ponte im Textbuch *Don Giovanni*.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



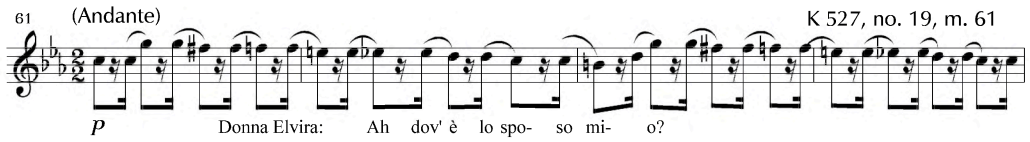
Ex. 44: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 19 Sestetto, T. 3

Wieder das edle Gleiten im *Allabreve* und die schockartigen Sechzehntel-Einwürfe im virtuellen 4/4 (T. 7-27), dann Leporellos linkische Fluchtversuche, und im Totalkontrast - eine der erregendsten Stellen der musikalischen Weltliteratur - in T. 28 wieder *allabreve* der von Fackeln beleuchtete feierliche Eintritt Donna Annas und Don Ottavios in Trauerkleidung: Wechsel von B-Dur zum Quartsextakkord von D-Dur, Trompeten in der Farbe Gustav Mahlers, die Begleitung zu Ottavios „Tergi il ciglio" vorausnehmend, unterlegter Paukenwirbel - ganz offenliegend, haarsträubend (Ex. 45).



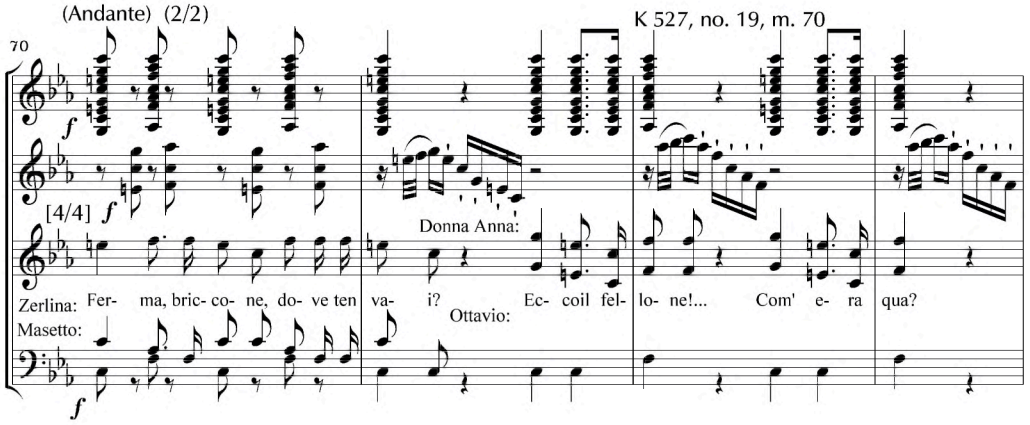
Ex. 45: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 19 Sestetto, T. 27

Dann in T. 45 der überaus edle Wechsel nach Moll bei Donna Annas Antwort, Paukenwirbel jetzt auf *d*, liegende Bläser-Akkorde, ab T. 61 und später die langen Seufzerketten Elviras (Ex. 46):



Ex. 46: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 19 Sestetto, T. 61, 76, 90, 121

und in Takt 70 krasser Stimmungswechsel, wenn Zerlina und Masetto im verkleideten Leporello Don Giovanni erwischt zu haben glauben: furios dreinfahrendes Orchester „Ferma, briccone!" in typischer 4/4-Takt-Metrik (Ex. 47).



Ex. 47: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 19 Sestetto, T. 70

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Dann die brutalen „No, no, no, no!" der Ablehnung von Elviras „Pietà!"-Bitten und Leporellos chromatisches Gewinsel wieder in 2/2-Puls, das *sotto-voce*-Erstaunen und *forte* die Entrüstung der Geprellten erneut in 4/4 (T. 114/116) - man kann gar nicht darüber schreiben, so packt es einen. Hier *sind* die Bretter die Welt.

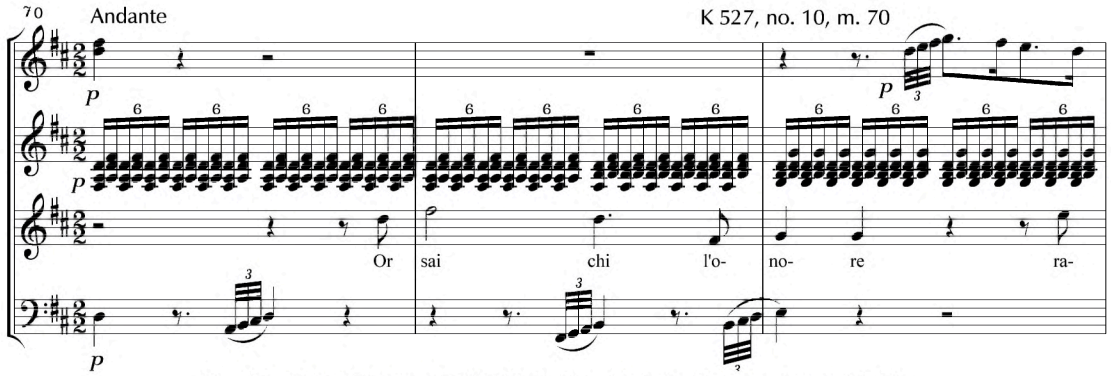
Für *falsches* Pathos ist bei Mozart nirgends Platz - und doch haben viele es ihm angetan, ganz besonders in dem zweihundert Jahre lang als *Adagio* gespielten *Andante*-2/2 der Ouvertüre und des Finale II („Don Giovanni, a cenar teco" bzw. „Parlo, ascolta", Ex. 48). Das noch weiche d-moll der Ouvertüre (ohne Posaunen) hält ebenso wie der zum dissonanten *fortissimo*-Septakkord mit *tuba mirum* geschärfte Auftritt des Komtur im Finale II zugegebenermaßen langsamstes Tempo aus; hätte aber Mozart nicht auch *„Adagio maestoso* 4/4" schreiben können, wenn er die in ihrer Art beeindruckende, aber undialektische Monumentalität Karajans, Giulinis und Klemperers gewollt hätte? Die Sechzehntel-Gänge der Violinen mit den *subito*-Pianos sind auch der Rolle als expressive Melodien gerecht geworden, sie sind wie Golddraht, der beim Ziehen nicht reißt:



Ex. 48: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 24 Finale II, T. 479 (ohne die Tremoli in II. Vl/Vla und Leporellos Triolen)

Mozarts in der Bezeichnung *Andante* 2/2 konkretisierte Idee scheint mir aber eher die Vorstellung von Sturmböen aus der Ewigkeit zu sein (ab T. 460, bzw. T. 23 in der Ouvertüre), die mit dem Eintritt des Komturs fast sichtbar die schweren Portieren in den Festsaal hereinwehen; das hörte man so zum ersten Mal bei John Eliot Gardiner. (Die immer wieder zu hörende Verkürzung der halben Note in T. 434+436 [209] zu einem den Schritt des Steinernen Gastes verkleinernden Viertel ist eine Barbarei.) *Andante* 2/2 umfasst bei Mozart mehr als eine Farbe: Leporellos buffoneskes Zittern und verängstigtes, rhythmisch dissonantes Triolen-Plappern bildet zu den Unterweltstönen einen dramaturgisch gleichberechtigten Kontrast.

Erstaunlich war bei traditionellen Aufführungen, wenn dann die wirklich heroische Arie der Donna Anna „Or sai chi l'onore" (Ex. 49), die ebenfalls *Andante* 2/2 ist, ohne Rücksicht auf die Sechzehntel-Sextolen und die Zweiunddreißigstel-Quintolen-Schleifer bis zu 100% schneller gespielt wurde als die Ouvertüre. Sowohl die kalt-entschlossene Racheforderung Donna Annas (fast die gesamte Arie ist *piano*!) als ihr anrührendes Klagen um den Vater, beide Seiten ihres aufgewühlten Gemütszustandes kommen dabei unter die Räder des kapellmeisterlichen Halbe-Schlags.[210]



Ex. 49: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 10 Aria Donna Anna, T. 70

Völlig anderen Ausdruck birgt das *Andante* 2/2 in Sätzen wie „Bald prangt, den Morgen zu verkünden", der bezaubernd heiteren Eröffnung des Finale II der *Zauberflöte* durch die drei Knaben (Ex. 50). Als *Allegretto* 4/4 verlöre sie viel von dem für die Knaben so typischen Schweben (zu den Betonungen s. S. 83/84):

[209] (wie auch entsprechend in T. 2+4 der Ouvertüre!)

[210] Konsequenz - auf bizarrer Basis - zeigte der französische Komponist und Dirigent René Leibowitz, der für die Donna-Anna-Arie (!), die Ouvertüre (!), das Quartett (!) und das Sextett (!) MM 𝅗𝅥=60 forderte („Tempo et sens dramatique dans le ‚Don Giovanni' de Mozart", in: *Le Compositeur et son double*, 1971).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 50: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 21 Finale II, T. 11 (16tel in T. 8+26!)

Typisch für dieses Modul ist auch die *Romance* der „Kleinen Nachtmusik". Sie litt wie die zweiten Sätze der Sinfonien unter dem Topos „langsamer Satz" und wurde dementsprechend zu langsam als *Andante 4/4* gespielt. Dirigierte Karl Böhm den Satz nicht tatsächlich *so*? (Ex. 51):



Ex. 51: „Eine kleine Nachtmusik", KV 525, 2. Satz Romance (in falscher Tradition)

Das langsame Tempo[211] und die gleichmäßige Viertel-Betonung ließ den Hörer an 4/4-Takt glauben; wirklich notiert ist aber bekanntlich ein auftaktiger Allabreve: der Reiz des Stückes liegt im ganztaktigen Schweben und „mäßig muntern und angenehmen Charakter" (Sulzer) einer stilisierten *Gavotte lente*[212] (Ex. 52):



Ex. 52: K 525, „Eine kleine Nachtmusik, KV 525, 2. Satz Romance (original)

Taktart, kleinste Noten und Tempowort sind die gleichen wie beim schwebenden, lichten „Bald / prangt, den Morgen zu ver-/ künden" der drei Knaben im Finale II der *Zauberflöte* (Ex. 50) und bei Taminos „Wie / stark ist nicht dein / Zauberton" im ersten Finale (Nr. 8, T. 160).[213] Die metrische Struktur (s. S. 83/84) ist wirklicher Teil des Ausdruckscharakters; laut Carl Czerny ist es „eine der ersten Pflichten des Spielers, den Hörer nie über die Takteintheilung in Zweifel zu lassen."[214]

Die in den Notenbeispielen Ex. 50 und Ex. 52 angegebene Differenzierung der metrischen Gewichte auch innerhalb einer ganzen *Gruppe* von Takten - entsprechend der hierarchischen Betonungsordnung innerhalb des Einzeltaktes - beruht auf Türks und J.A.P. Schulz' Erklärungen der Takt*gruppen*-Metrik (siehe den Exkurs „Zusammengesetzte Takte - Taktgruppen-Metrik", S. 77)[215].

> „Jeder Anfangston einer *Periode* muß einen noch merklichern Nachdruck erhalten, als ein gewöhnlicher guter Takttheil. Genau genommen sollten selbst diese Anfangstöne mehr oder weniger accentuirt werden, je nachdem sich mit ihnen ein größerer oder kleinerer Theil des Ganzen anfängt."[216]

Gemäß Türk würde erst der neunte Takt der *Romance* (bzw. T. 19 im Finale II der *Zauberflöte*) wieder das volle Taktgewicht des ersten (T. 11) erhalten. Welch ruhig atmende Groß-Bögen entstehen auf diese Weise! Eine Ruhe, die sich von der Lethargie der Böhmschen Version genau um die Essenz des *„mouvement"* unterscheidet.

Nachzutragen bleibt ein typisches Beispiel für Sätze, in denen virtuelle 16tel mitgedacht werden müssen, will man ihr *mouvement* verstehen: das Terzett der Drei Damen im Quintett Nr. 5 der Zauberflöte (Ex. 53). Nach Zauber-Flöte und Glockenspiel kündigen sie *sotto voce*, geheimnisvoll, Tamino als weitere Mitgift

---

[211] Swarowsky gab hier ♪=132 an! (*Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, 1979, S. 63).

[212] „Our conducting patterns (which did not even exist in Mozart's days) must never interfere with the music's pulse. Primary concern is the feeling of the meter, while the number of beats is merely a practical consideration. The Andante ¢ in *Eine kleine Nachtmusik* is to be felt in two quiet units regardless of the conducting pattern." (Max Rudolf, *The Grammar of Conducting*, 1980).

[213] Es ist noch weit bis zu den schwerblütigen Romanzen von Grieg, Bruch, Reger, Sibelius!

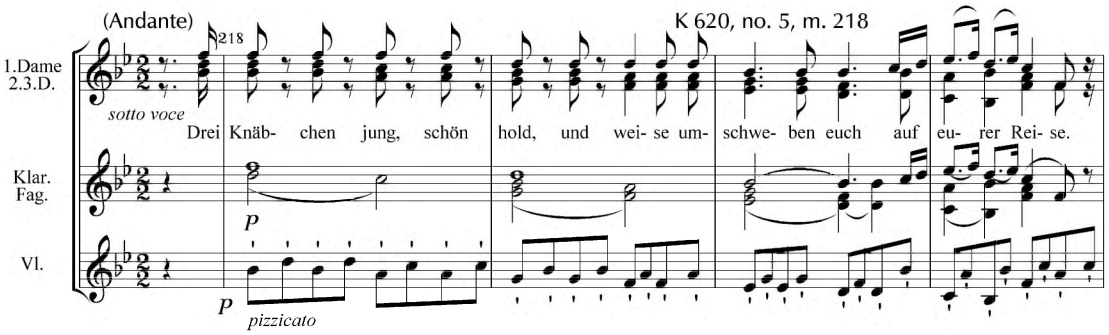
[214] Carl Czerny, *Pianoforte-Schule*, Band III, [1839], Von dem Vortrage, 1. Kap., „Von dem musikalischen Accent", § 2c, S. 6.

[215] Es wäre sehr aufwendig, dies nun für alle Notenbeispiele durchzuführen.

[216] Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 336, § 14 [Anhang S. 298].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

der Königin drei kindliche Begleiter seiner Reise zur Befreiung Paminas an. Gerade das Fehlen der Sechzehntel lässt die Musik dazu so schweben wie die Knäbchen selbst:



Ex. 53: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 5 Quintetto, T. 218

(Andante 2/2)
mit 8tel-Triolen
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 1 Introduzione, T. 176, Commendatore „Ah...soccorso!..." (Ex. 54)
- KV 45 Sinfonie in D, 2. Satz



Ex. 54: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 1 Introduzione, T. 176

Wie das *Andante* ¢ der Ouvertüre ist auch das Sterben des Commendatore in der Introduzione, T. 176, jahrzehntelang als *Andante* 4/4 dirigiert worden. Dass kein Unterschied zwischen ¢ und C sei, erweist sich allein schon durch Mozarts Wechsel des Taktsigels von C zu ¢ an dieser Stelle als Irrtum. Die Qualität der Melodie und die Dichte des Satzes ließen das zu langsame Tempo plausibel erscheinen; die Dramatik der Situation, die Erregung der Beteiligten, fielen dabei unter den Tisch. Selbstverständlich muss die Passage entsprechend ihrem *tempo giusto* 2/2 *mit 8tel-Triolen* schneller sein als die zuvor beschriebenen Stücke *mit 16teln*. Der Abstand zu den Andante 2/2-Stücken mit nur Achteln sollte nicht riesig sein, wenn man sich Mozarts Sorgfalt der Bezeichnung verpflichtet fühlt.

mit 8teln
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 12 Quintetto con coro, T. 113+123 „Qual destra re macchiarsi"
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 8 Finale I, T. 227 „Schnelle Füße, rascher Mut" (Ex. 56) [217]
⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 30 Ariette Alfonso „Tutte accusan le donne" (Ex. 57)
- KV 523 Lied „Abendempfindung an Laura", „Abend ist's, die Sonne ist verschwunden"
- KV 483 Lied für Singstimme, 3stg. Männerchor und Orgel „Zerfließet heut', geliebte Brüder"
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 21a Vaudeville, T. 1 + 109 „Nie werd' ich deine Huld verkennen" (Ex. 55)
- KV 383 Arie für Sopran und Orchester „Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!"
- KV 247 Divertimento in F (*1. Lodronische Nachtmusik*), 7. Satz
- KV 216 Violinkonzert in G, 3. Satz Rondeau, T. 252
- KV 188 Divertimento in C für Bläser und Pauken, 4. Satz
- KV 82 Arie für Sopran und Orchester „Se ardire e speranza"

[217] Unzweifelhaft bezieht sich dieses *Andante* - wie auch das *Allegro* in T. 265 - trotz der dazwischen liegenden Accompagnato-Stellen im 4/4-Takt wieder auf das ¢ von Takt 160.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 55: *Entführung*, KV 384, Nr. 21a Vaudeville

Das Andante 2/2 des Vaudeville der *Entführung* (Nr. 21a) ist ein Modell nicht nur für diese Gruppe. Mit seinem *più Andante* ab T. 64 zeigt es, dass die Steigerung - als Überleitung zum folgenden *Allegretto* - eben schneller und nicht langsamer ist, was die frühere Auffassung des *Andante* als „langsam" erneut widerlegt.

„Schnelle Füße, rascher Mut" im Finale I Zauberflöte, T. 227, ist nach einem virtuellen Taktwechsel aus der 4/4-Norm des Rezitativs (s. S. 124) wieder 2/2. Vermutlich verführt vom Text, wird es meist in einem *Allegretto*-2/2-Tempo gegeben - aber warum sind Pamina und Papageno dann nach 37 Takten immernoch auf der Szene? Und warum schrieb Mozart dieses Tempo nicht selbst vor?



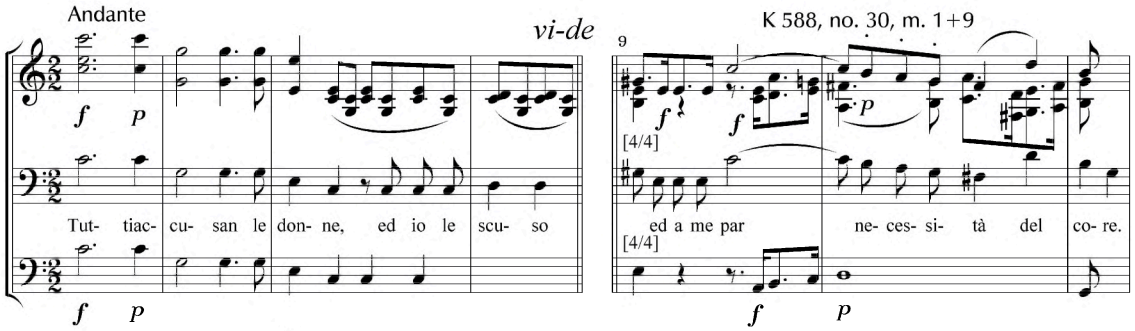
Ex. 56: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 8 Finale I, T. 227 (mit Auslassung von T. 232-235)

Wollte er vielleicht die Flucht der beiden nicht so scheinrealistisch schnell (wofür auch die ausgeschriebenen langen Vorschläge in T. 236 und 254 sprechen, deren 16tel-Pausen im üblichen Tempo überflüssig sind), sondern vorsichtig schleichend, Tamino suchend, und erschreckend bei den *sforzati*? Mir scheint, dass weder die 16tel der *legato*-Akkordbrechungen der ersten Takte noch die *sciolto* 8tel-Triolen der Takte 239-241 temporelevant sind. Die Passage stellt sich dann vollkommen logisch neben die ebenfalls sechzehntellosen Andante 2/2 von „Nie werd' ich deine Huld verkennen" (Ex. 55) und Don Alfonsos Ariette „Tutte accusan le donne", Nr. 30 in *Così* (die allerdings wegen ihrer „leeren" Anfangstakte ebenfalls oft zu schnell gespielt wird, Ex. 57).

Alfonso, Ferrando und Guglielmo zitieren dort am Schluss das titelgebende „Co – sì – fan – tut – te"-Motiv, das schon als Motto an zwei Stellen der Ouvertüre vorgestellt worden war: zuerst als *Andante* 2/2 *mit* 16teln, dann als *Presto* 2/2 und nun als *Andante* 2/2 *ohne* 16tel. Eine Tempo-Identität oder rationale Relationen unter den dreien lassen sich nicht begründen. Mozart *spielt* mit seinen musikalischen Motiven. (Übrigens ist dies ein Beispiel für virtuelle Taktwechsel[218]: in T. 9-11 und 16-19 wechselt Mozart kurzzeitig in einen 4/4-Takt).

[218] Siehe den Exkurs „Virtuelle Taktwechsel" S. 110

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 57: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 30 Aria Don Alfonso, T. 1-4 und 9-11

Resumee: welche Fülle der Gestalten im *Andante* 2/2! Die Geschwindigkeit ist der geringste ihrer Charakterzüge, doch es lohnt meines Erachtens, einige Traditionen der Temponahme zu überdenken, um zu dem Ausdruck zurückzufinden, den Mozart mit diesem so sehr geschätzten Modul in den verschiedenen Notenklassen beschreiben wollte.

Andante grazioso 2/2

mit 16teln

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 21 Aria Ottavio „Il mio tesoro intanto“ (Ex. 58)

- KV 424 Duo in B für Violine und Viola, 3. Satz, Thema und Variation I-V

⁎ KV 218 Violinkonzert in D, 3. Satz Rondeau, T. 126

Andante grazioso ist bewegter als *Andante*. Octavios Arie hat zu Beginn die Grazie des Edelmannes, der *piano-legato-con-sordino* die Freunde bittet, die Geliebte zu trösten. Wenn er sich aber in T. 29-46 und 79-94 mit energischen Akkorden und lebhaft artikulierten 16teln der obligatorischen Rache verpflichtet (Ex. 58), stellt ein virtueller Takt- und Tempowechsel (s. S. 110) zu *Allegro moderato* 4/4 den resoluten Ausdruck bereit, entsprechend der ersten Arie der Königin der Nacht ab T. 61 „Du, du, du wirst sie zu befreien gehen“. (Ex. 128)



Ex. 58: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 21 Aria Ottavio, T. 29+36

Das Thema des 3. Satzes im Violinkonzert KV 218 hat Mozart zwei Jahre später im ersten der Kontretänze für Graf Czernin wiederverwendet, dort allerdings bewegter als *Contredanse française* ohne 16tel.

Più Andante [von Andante 2/2, Ex. 55]

mit 8teln

⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 21a Vaudeville T. 64 „Verbrennen sollte man die Hunde“

Con più moto [von Andante 2/2]

mit 8teln

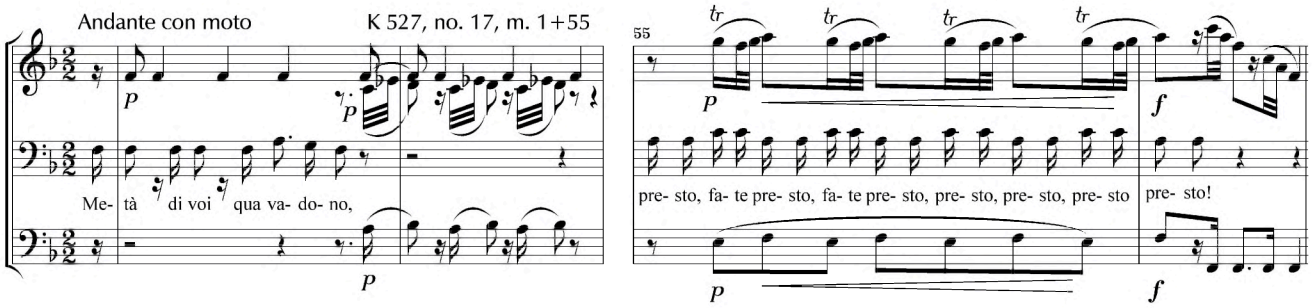
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II, T. 418 „Non signor, non è un notaio“

Andante con moto 2/2

mit 16teln

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 17 Aria Giovanni „Metà di voi qua vadono“ (Ex. 59)

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



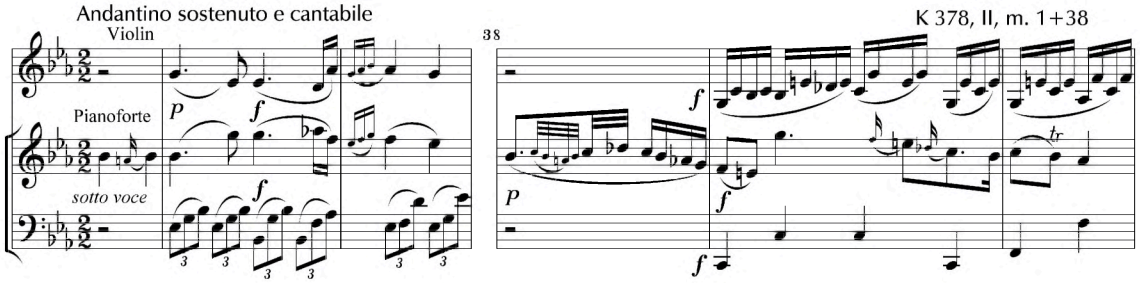
Ex. 59: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 17 Aria Don Giovanni, T. 1+55

Um seine Verfolger loszuwerden, gibt der als Leporello verkleidete Giovanni auf wankender Synkopenbasis mit gespielter Gelassenheit verwirrende Anweisungen, in welche Richtungen sie nach ihm suchen sollen. Pantomimisch folgen bei den 32stel-Rucken (T. 2 etc.) ihre Blicke seinem Zeigefinger. Der bedrohlichen Situation entsprechend wechselt das Metrum beständig zwischen einem virtuellen 4/4 (T. 1, 17, 44, 76) und dem eigentlichen 2/2 (T. 11, 24, 60). Das Tempo *Andante con moto* könnte dem *Andantino* 2/2 von KV 430/IV entsprechen, ist aber jedenfalls langsamer als das *Allegretto* 2/2 mit 16teln von Ex. 61!

(Andante con moto 2/2)
mit 8teln
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II, T. 531 „V'ingannai, ma fu l'inganno"

Andantino sostenuto e cantabile 2/2

mit 16teln
⁎ KV 378 Klavier-Violin-Sonate in B, 2. Satz (Ex. 60)



Ex. 60: Klavier-Violin-Sonate in B, KV 378, 2. Satz, T. 1 und 38

Warum setzte Mozart hier das eigentlich graziöse *Andantino* und mäßigte es gleich darauf durch den Zusatz *sostenuto e cantabile*, statt einfach das langsamere *Andante* zu wählen? Offenbar sollten sich die Interpreten entgegen der Spielart des *„mit der Leichtigkeit des Allegrobogens"*[219] vorzutragenden *Andante* - entsprechend den metrisch dissonanten pathetischen *forte*-Eruptionen (T. 1, 5 etc.) - eines *„ernsthaften, langen und anhaltenden Bogenstrichs bedienen, und den Gesang wohl aneinander hängen"* [220] - *ohne* zu langsam zu werden!

Andantino 2/2

mit 16teln
- KV 430 *Lo Sposo deluso*, Nr. 4 Terzetto „Che accidenti! che tragedia!"

42 von Mozarts 57 *Andantino*-Sätzen aller Taktarten (mit oder ohne Zusatzwort) entstanden - quasi als Widerschein des Rokoko - vor seiner Wiener Reifezeit. Die bedeutendsten aber schrieb er in den großen Opern nach *Entführung*: „Dove sono" in *Figaro* und „Dalla sua pace" in *Don Giovanni* (beide im virtuellen 4/8-Takt, Ex. 220, 219), sowie „Ah taci, ingiusto core" ebenda (Ex. 354), und „Bei Männern, welche Liebe fühlen" in der *Zauberflöte* (beide im zusammengesetzten 6/8-Takt, Ex. 99, 355).

Un poco allegro 2/2

mit 16teln
- KV 77 Aria für Sopran und Orchester „Misero pargoletto", T. 75 „Come in un punto, oh Dio"

[219] Reichardt, *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, 1776, S. 26 [Anhang S. 291].
[1220] Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, 1. Kap., 3. Abschnitt „Musikalische Kunstwörter", S. 48, „Sostenuto" [Anhang S. 263].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Allegretto 2/2

mit 16teln

- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 13 Aria Annio „Torna di Tito a lato“ (*legato*)
- ⁎ KV 575 Streichquartett in D (1. *Preußisches* Quartett), 1. Satz (*legato*) (Ex. 62) [221]
- ⁎ KV 533 Klaviersonate in F, 3. Satz (=KV 494 Rondo für Klavier) (*legato*) (Ex. 61)
- KV 524 „An Chloe“, Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (*legato*)
- KV 505 Rezitativ+Arie „Ch'io mi scordi di te?“, Rondo, T. 74 „Alme belle, che vedete“ (*legato*)
- KV 502 Klaviertrio in B, 3. Satz (*legato*)
- KV 500 Zwölf Variationen in B über ein Allegretto für Klavier, Thema und Variation I-X
- KV 498 Trio in Es (*Kegelstatt*-Trio), 3. Satz Rondeaux (*legato*)
- KV 496 Klaviertrio in G, 3. Satz, Thema und Variation I-IV, VI
- KV 486 *Schauspieldirektor*, Nr. 2 Rondo Mad. Silberklang, T. 47 „Nichts ist mir so wert“ (*legato*)
- KV 455 Zehn Variationen in G für Klavier über „Unser dummer Pöbel meint“, Thema, Var. I-VIII
- KV 454 Klavier-Violin-Sonate in B, 3. Satz (*legato*)
- KV 359 Zwölf Variationen in G für Klavier+Viol. über „La Bergère Célimène“, Thema+Var. I-X
- KV 344 *Zaide*, Nr. 14 Aria Allazim, T. 12 + 95 „und weil euch Glück und Ansehn ziert“

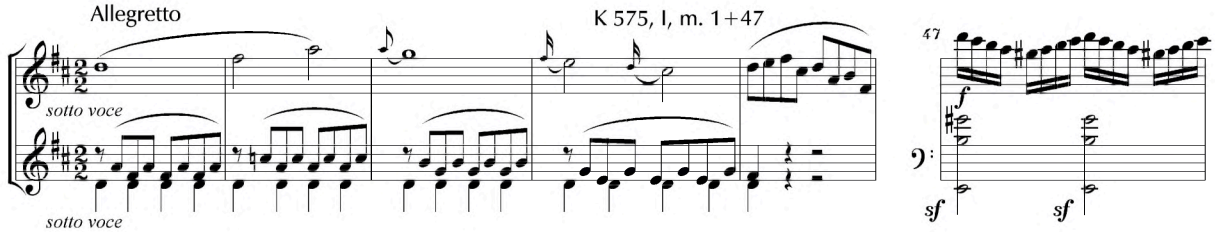


Ex. 61: Klaviersonate in F, KV 533, 3. Satz Rondo, T. 1 und 143

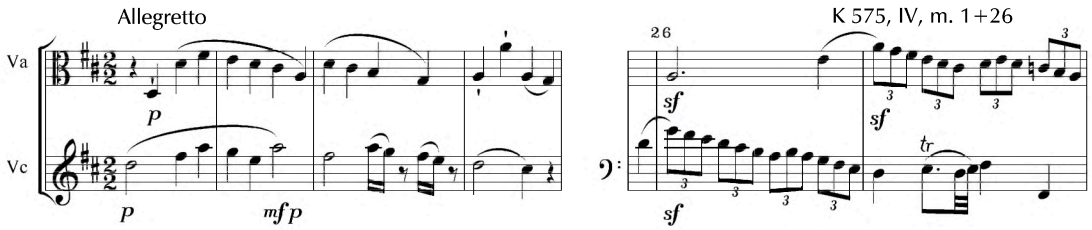
Die Geschwindigkeitsangabe für die meisten *Allegretto*-¢-Stücke könnte ebensogut *Allegro* 4/4 sein. Die Haupt-Spielart aber fast aller ist *legato*; der „angenehme“ Charakter des *Allegretto* 2/2 entspricht ihnen besser als die brillante Lebhaftigkeit des *Allegro* 4/4 (s. S. 25 unten „Koch“). Fast alle täuschen den Interpreten *am Anfang* über ihre tempobestimmenden Notenwerte: 16tel oder 8tel-Triolen kommen erst *später* vor.

Der dritte Satz der Klaviersonate KV 533 entstand aus dem Rondo für Klavier KV 494 (*Andante* 2/2), das Mozart durch einen Einschub nach T. 142 um 27 Takte verlängerte, das Tempo aber (zum Ausgleich?) zu *Allegretto* steigerte. (Ex. 61)

Im Streichquartett in D, KV 575 sind sowohl erster als vierter Satz *Allegretto* 2/2. Der erste, ursprünglich als 4/4 notiert, stellt sein Thema in Ganzen und Halben vor, die die späteren 16tel-Läufe nicht erwarten lassen, bevor er es in halben Notenwerten verarbeitet; der vierte Satz arbeitet von Anfang an mit der diminuierten Form, nun in etwas fließenderem Tempo, weil statt 16teln *Achtel-Triolen* die kleinste wesentliche Notenklasse sind (Ex. 62+63):



Ex. 62: Streichquartett in D, KV 575, 1. Satz, T. 1+47



Ex. 63: Streichquartett in D, KV 575, 4. Satz, T. 1+26

[221] Im Autograph laut Krit. Bericht ursprünglich C. Das *Allegro* ¢ im *Verzeichnüß* kann eigentlich nur ein Irrtum Mozarts sein.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der vierte Satz von KV 575 hat eine ungewöhnlich differenzierte Dynamik mit *p*, *mf*, *f*, *mfp*, dem punktförmigen *sfp* (T. 106, 110) und dem häufig eingesetzten breitgelagerten *sf*(*orzando*) wie in der Zauberflöten-Ouvertüre (Ex. 32) sowie Ex. 33, 186+190.

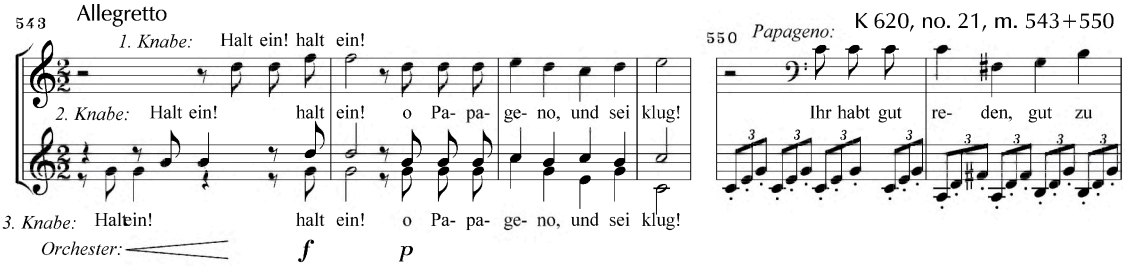
(Allegretto 2/2)
<u>mit 8tel-Triolen</u>
⁎ KV 575 Streichquartett in D (1. *Preußisches* Quartett), 4. Satz (*legato*) (Ex. 63) (siehe oben)
- KV 452 Quintett in Es für Klavier und Bläser, 3. Satz (*legato*)
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 16 Quartetto T. 208 „Liebstes Blondchen, ach, verzeihe!" (*legato*) (Ex. 64)



Ex. 64: *Entführung*, KV 384, Nr. 16 Quartetto, T. 214 (1. System Triolen statt Mozarts 12/8-Takt)

Das *Allegretto*-2/2-Tempo der Quartett-Stelle „Liebstes Blondchen, ach, verzeihe!" (bzw. „Ach Konstanze" beim Beginn des 12/8-Taktes) versteht sich dank Blondchens zänkischem 12/8-Kontrapunkt fast von selbst. Da Mozart ein neues Tempo wollte, geht es in T. 258 *nicht* dirigentisch bequem ♩=𝅗𝅥 in das folgende *Allegro* 2/2 über.

<u>mit 8teln</u>
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 14 Terzetto T. 34 „Rammenta chi t'adora" (*legato*)
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 26 Sestetto con coro „Tu, è ver, m'assolvi Augusto" (*legato*)
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 11 Duettino zwei Priester „Bewahret euch vor Weibertücken" (*legato*)*)
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 543 „Halt ein! Halt ein! Halt ein! Halt ein!" (Ex. 65)
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 24 Aria Ferrando „Ah lo veggio, quell'anima bella" (*legato*)
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II, T. 496 „A voi s'inchina, bella damina"
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 21b Aria Elvira, T. 37 „Mi tradì quell' alma ingrata" (*legato*) (Ex. 66)
- KV 499 Streichquartett in D, 1. Satz (*legato*)
- KV 424 Duo in B für Violine und Viola, 3. Satz, Variation VI
- KV 384 *Entführung*, Nr. 21a Vaudeville, T. 68 (Osmin) „es ist nicht länger auszusteh'n"
- KV 344 *Zaide*, Nr. 6 Aria Gomatz „Herr und Freund, wie dank ich dir!" (*legato*)
- KV 255 Rez. und Arie für Alt und Orchester „Ombra felice!", T. 137 Aria „Io ti lascio"
- KV 216 Violinkonzert in G, 3. Satz Rondeau, T. 265[222]

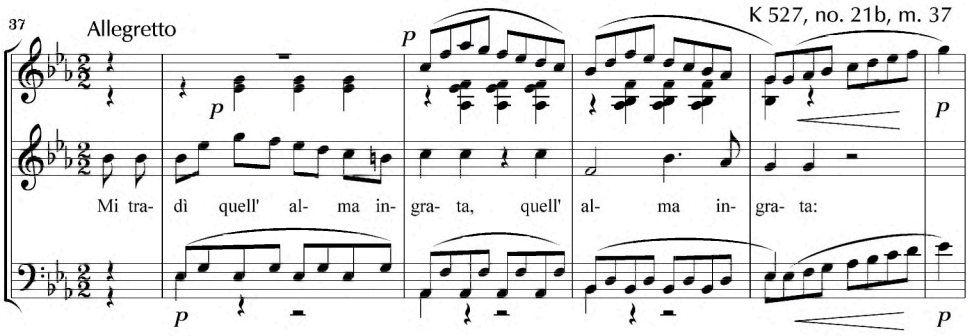


Ex. 65: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 21 Finale II, T. 543+550

Der dramatisch eingreifende Auftritt der Drei Knaben kann nicht das Tempo von „Liebstes Blondchen, ach verzeihe!" („Ach Konstanze!" Ex. 64) mit dessen gesungenen 8tel-Triolen haben (und die Halbe in T. 544, Ziel des *Crescendo*, sollte nicht zu einer Viertel verkürzt werden!) Ist dieses *Allegretto* 2/2 nicht eher das von Donna Elviras „Mi tradì quell' alma ingrata" (Ex. 66)? Papagenos vor der eigenen Courage zitternde Akkordbrechungs-Triolen *spiccato* in den 2. Violinen könnten dann - wie ja auch *tremoli* - für das Tempo außer Betracht bleiben (was nicht heißt, dass man das *Allegretto* - wie bei Elvira traditionell - *Allegro* spielen sollte!)

[222] Dieser *Allegretto*-2/2-„Strasbourger" bringt trotz seiner virtuosen Achtel-Triolen eine Tempo-Steigerung gegenüber dem vorangehenden *Andante* 2/2 (nur 8tel); deshalb unter den „8tel"-*Allegrettos* eingeordnet.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 66: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 21b Aria Elvira, T. 37

Donna Elviras zwischen Zorn und Mitleid schwankende Arie „Mi tradì quell' alma ingrata" der Wiener *Giovanni*-Fassung wirkt in scheinbarem Paradox gerade dann zu lang, wenn die zwischen Sopran und Orchester verwobenen tieftraurigen Achtel-Melodien (Vc+Br T. 98!) zu konventionellen *Allegro*-Koloraturen verflacht werden. „Widerstreit der Gefühle", „Seuzer" und „Qualen" des Rezitativs sind jedoch auch die Grundstimmung der *Arie*.

Allegretto grazioso 2/2

mit 16teln

- KV 376 Klavier-Violin-Sonate in F, 3. Satz Rondeau (*legato*)

⁎ KV 333 Klaviersonate in B, 3. Satz (Ex. 67)



Ex. 67: Klaviersonate in B, KV 333, 3. Satz, T. 1+29

Allegro moderato 2/2

mit 16teln

- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 10b Rondo Idamante, T. 66 „Alme belle che vedete"[223]
- KV 174 Streichquintett in B, 1. Satz

mit 8teln

⁎ KV 201 Sinfonie in A, 1. Satz (Ex. 164, S. 112).

- KV 141a Sinfonie in D, 1. Satz
- KV 126 *Il sogno di Scipione*, Overtura
- KV 114 Sinfonie in A, 1. Satz

Allegro mà non troppo 2/2

mit 8tel Triolen

- KV 449 Klavierkonzert in Es, 3. Satz

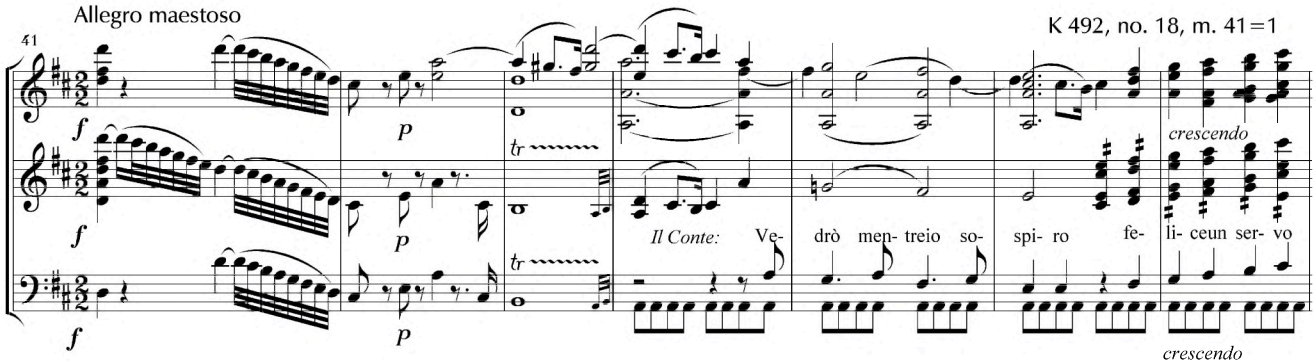
Allegro maestoso 2/2

mit 16teln

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 18, T. 41(=1) Aria Conte „Vedrò mentre io sospiro" (Ex. 68)

[223] Ich beziehe das autographe Tempowort in T. 66 der „Scena con Rondo" auf einen 2/2-Takt, obwohl der Beginn des Rondos autograph kein Taktsigel hat. Die NMA übernahm ihr „C" vom Rezitativ und ihr nicht autographes „*Andante*" von T. 44 dort, was ein erheblich zu langsames Tempo ergibt. Wie im Kapitel über den Rezitativ-Takt (S. 124/125) erläutert, beziehen sich Tempowörter im Rezitativ aber oft auf einen virtuellen ¢-Takt; ein solcher könnte - samt dem „Andante" - durchaus im Rondo weitergelten. Die auf und nieder rasenden 16tel der Solo-Violine des *Allegro moderato* 2/2 schildern den Aufruhr in Idamantes gequältem Herz. Mit dem *Allegro moderato* 4/4 in der ersten Arie der Königin der Nacht („Du wirst sie zu befreien gehen", Ex. 128) oder dem "A chi mai mancò di fede" in der Arie Fiordiligis (16tel im 2. Horn!) hat das Stück nichts gemein.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



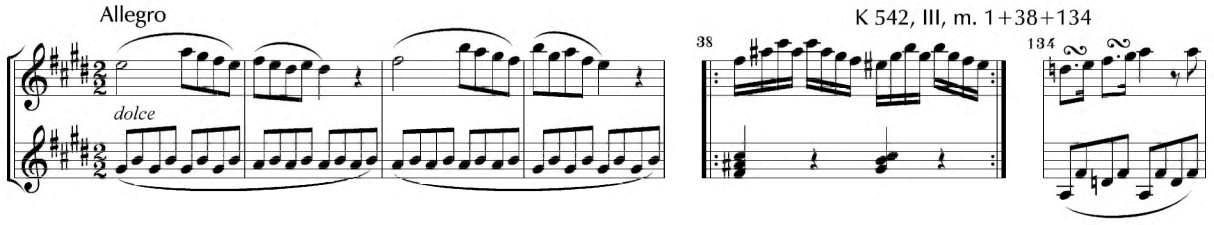
Ex. 68: *Figaro*, KV 492, Nr. 18 Aria Conte, T. 41=1

In Mozarts einzigem *Allegro maestoso* 2/2 spielen die 32stel-Tiraden als reine Gesten keine wesentliche Rolle für das Tempo (wenn ihre korrekte Ausführung *nach* dem 2. bzw. 4. Taktteil es auch begrenzt). Es dürfte physikalisch etwa dem *Allegretto grazioso* 2/2 (Ex. 67) oder einem *Allegro* 4/4 mit 16teln entsprechen (Ex. 130, 131, 132); das Pathos und Gewicht des ganztaktig betonten *Allabreve* jedoch und das *„maestoso"* werfen ein Licht auf die tragikomische Verblendetheit des Grafen.

Allegro 2/2

mit 16teln

- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 29 Duetto Fiordiligi/Ferrando, T. 24 „Son tradita! Deh partite..."
- ⁎ KV 542 Klaviertrio in E, 3. Satz (Ex. 69)
- ⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 24 Finale II, T. 554 „Da qual tremore insolito" (s. S. 117)
- ⁎ KV 281 Klaviersonate in B, 3. Satz Rondeau (Ex. 70)
- KV 204 Serenade in D, 4. Satz
- KV 42 *Grabmusik*, Kantate, Nr. 1 Aria Seele „Felsen, spaltet euren Rachen"

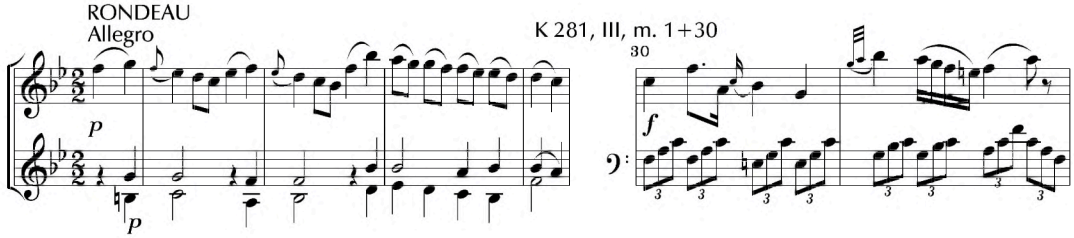


Ex. 69: Klaviertrio in E, KV 542, 3. Satz, T. 1, 38 und 134 (Klavierpart)

Der dritte Satz des Klaviertrios in E hat einen der täuschenden Satzanfänge: die - wenn auch virtuosen, so doch tempobegrenzenden - 16tel zeigen sich erst in T. 38. Entgegen der durch lange *Legato*bögen unterstrichenen ganztaktigen Metrik des 2/2 verursachen schon in T. 5-8, 13-18 und 31-34 *zwei* Harmonien pro Takt virtuelle Taktwechsel (s. S. 110) zu einem halbtaktig betonten 4/4 (2/4+2/4).

Dem feuerzüngelnden *Allegro* 2/2 „Da qual tremore insolito" im Finale II *Don Giovanni* mit seinen ausgeschriebenen 16tel-Doppelschlägen und abstürzenden „Raketen" zwingt ab T. 563 der Unterwelts-Chor einen virtuellen 4/2-Takt des *stile antico* auf (s. S. 118 und Ex. 175).

Auch das Rondeau der Klaviersonate in B, KV 281, täuscht: nicht die virtuosen Triolen-8tel bestimmen das Tempo, denn die 16tel in T. 29, 31, 113, 118 begrenzen die Geschwindigkeit. Trotz des Allabreve gibt es fast durchgehend zwei Harmonien pro Takt (Ex. 70):



Ex. 70: Klaviersonate in B, KV 281, 3. Satz Rondeau, T. 1+30

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mit 8tel-Triolen

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 1 Introduction, Drei Damen, T. 153 / T. 174 „Was wollte ich darum nicht geben“ / „Du Jüngling schön und liebevoll” (Ex. 71)
- KV 593 Streichquintett in D, 1. Satz, T. 22 und 252
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 18 Finale I, T. 62 „Si mora sì, si mora” (“Andante” in T. 1 nicht autograph)
- KV 539 „Ich möchte wohl der Kaiser sein”, Lied für Bass und Orchester
- KV 533 Klaviersonate in F, 1. Satz

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 5 Duettino Marcellina/Susanna „Via resti servita, madama brillante” (Ex. 72) [224]

⁎ (KV 459 Klavierkonzert in F, 1. Satz (in Mozarts *Verzeichnüß* „Allegro *vivace*“, siehe dort)
- KV 423 Duo in G für Violine und Viola, 3. Satz Rondeau
- KV 377 Klavier-Violin-Sonate in F, 1. Satz
- KV 299 Konzert für Flöte, Harfe und Orchester, 3. Satz Rondeau
- KV 296 Klavier-Violin-Sonate in C, 3. Satz Rondeau
- KV 238 Klavierkonzert in B, 3. Satz

[⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I, T. 533 „Trema, trema, o scellerato!“ (Ex. 171, 172) (s. S. 115)]

Nach oft zu schnellem Beginn des *Allegro* 2/2 in Nr. 1 der *Zauberflöte*, T. 153 („Was wollte ich darum nicht geben”) ließen falsche Sentimentalisierung bei „Du Jüngling schön und liebevoll“ (T. 174) und die im Orchester-Tutti begrenzte Geschwindigkeit der *sciolto*-Triolen-Achtel (T. 182-184) eine willkürliche *meno-mosso*-Tradition entstehen. Der Stil der Zeit verlangt jedoch durchgehend Einheit des Tempos, das heißt: T. 153 muss die Triolen-Achtel virtuell schon enthalten.



Ex. 71: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 1 Introduction, Drei Damen, T. 174+182[225]

Die anderen Stücke dieser Gruppe schließen sich dem meines Erachtens ohne große Probleme an.

Das Duettino Nr. 5 in *Figaro* aber (Ex. 72) erfordert starkes Umdenken, woran ein Druckfehler in der Alten Mozart-Ausgabe schuld ist. Wie das inzwischen wieder aufgetauchte Autograph zeigt, ist es nicht *Allegro* 4/4 sondern *Allegro* 2/2. Es sei zugegeben, dass ein bisschen Mut dazu gehört, das Stück im Tempo unserer *Allegro*-2/2-mit-8tel-Triolen-Gruppe zu spielen, - es lohnt aber! Susanna und Marcellina entwickeln da ein Furioso von umwerfender Komik, Gift spritzend, Galle sprühend, recht eigentlich *opera buffa*. Ich sehe nicht, warum man sich dieses Umdenken ersparen sollte (die *sciolto* Triolen-Achtel-Oktaven der Geigen in Takt 29-32 und 48-51 haben übrigens größte Ähnlichkeit mit jenen der Drei Damen in Ex. 71).



Ex. 72: *Figaro*, KV 492, Nr. 5 Duettino Marcellina/Susanna

mit 8teln (Gruppe I)

- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 1 Duetto Vitellia/Sesto, T. 34 „Fan mille affetti insieme battaglia“
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 18 Terzetto, T. 42 „(Non può chi more di più penar)“

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Ouvertüre, T. 16 (Ex. 78)

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 5 Quintetto „Hm! Hm! Hm! Hm!”

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 8 Finale I, T. 265 „Ha! - hab‘ ich euch noch erwischt!” (Ex. 73)[226]

[224] NMA-Partitur nach AMA: Allegro 4/4.
[225] Im Notenbeispiel wurde das unterschiedliche metrische Gewicht der beiden Takthälften markiert.
[226] Zum nicht vorgezeichneten, aber vorauszusetzenden 2/2 ab T. 228 siehe die Bemerkungen zum „Rezitativ-Takt“ weiter oben.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

(Allegro 2/2 mit 8teln, Gruppe I)
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 8 Finale I, T. 301 „Das klinget so herrlich, das klinget so schön!" (Ex. 74)
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 8 Finale I, T. 327 „Könnte jeder brave Mann solche Glöckchen" (Ex. 75)
- KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 8 Finale I, T. 441 „Na, stolzer Jüngling; nur hierher!"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 2 Terzetto „È la fede delle femine"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 24 Aria Ferrando, T. 99 „Ah cessate, speranze fallaci!"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 27 Aria Ferrando „Tradito, schernito dal perfido cor"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II, T. 204 „Miei signori, tutto è fatto"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II, T. 441 „Giusto ciel! Voi qui scriveste"[227]
- KV 558 Kanon „Gehn wir im Prater, gehn wir in d'Hetz"
- KV 528 Rez.+Arie für Sopran+Orchester „Bella mia fiamma", T. 80 Aria „Ah! dov' è il tempio?"
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 2 Duetto Anna/Ottavio, T. 63 „Fuggi, crudele, fuggi" (Ex. 77)
- KV 486 *Schauspieldirektor*, Nr. 4 Schlussgesang „Jeder Künstler strebt nach Ehre"
- KV 464 Streichquartett in A (5. *Haydn*-Quartett), 4. Satz[228]
- KV 388 Bläser-Serenade in c (=406, Bearbeitung von KV 388), 1. Satz
- KV 344 *Zaide*, Nr. 1 Coro „Brüder, laßt uns lustig sein"
- KV 344 *Zaide*, Nr. 8 Terzetto, T. 45 „Möchten doch einst Ruh' und Friede"
⁎ KV 304 Klavier-Violin-Sonate in e, 1. Satz (Ex. 76)
- KV 272 Rez., Aria+Cavatina für Sopran und Orchester „Ah, lo previdi!", T. 28 Aria „Ah, t'invola"
- KV 183 Sinfonie in g, 4. Satz
- KV 175 Klavierkonzert in D, 3. Satz
- KV 135 *Lucio Silla*, Nr. 22 Aria Giunia, T. 30 „Già vacillo, già manco, già moro"
- KV 134 Sinfonie in A, 4. Satz

Für die Gruppe von insgesamt 33 Stücken mit einfachen Achteln möchte ich zunächst einige besonders bekannte diskutieren; sie seien dafür in drei Untergruppen geteilt. Als erste Notenbeispiele dafür habe ich bewusst eine Passage der *Zauberflöte* ausgewählt, die unter der selben Tempobezeichnung drei ganz verschiedene Ausdruckscharaktere zusammenbindet:

Wenn 1.) der Auftritt des Monostatos im Finale I (*Allegro* „Ha! - - hab' ich euch noch erwischt!" Ex. 73) überdramatisiert wird, verlieren 2.) das Tänzchen der vom Glöckchenspiel verzauberten Sklaven („Das klinget - so herrlich, - das klinget - so schön!", Ex. 74) und seine staunenden Pausen ihren Jenseitsduft.



Ex. 73: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 8 Finale I, T. 265

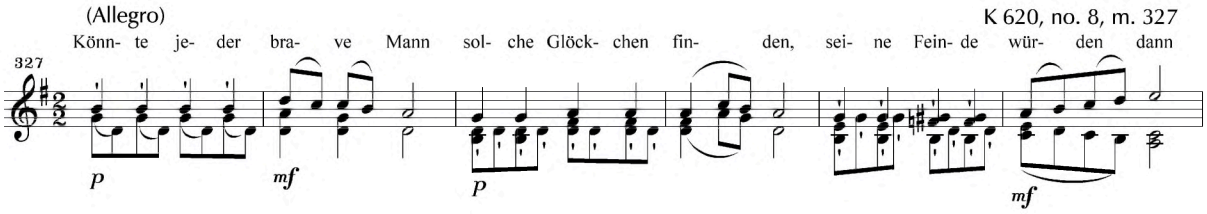


Ex. 74: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 8 Finale I, T. 302

[227] Die vor Empörung rasenden legato-16tel und fallenden „Raketen" in T. 456+462 sind hier nicht temporelevant.
[228] Im Autograph nur *Allegro*, die NMA übernimmt in der *Vermutung*, der Eintrag könne von Mozart stammen, vom Erstdruck (1785) *„Allegro non troppo"*. Im Vergleich mit den anderen Sätzen im *Allegro* ¢ (falls sie ihrerseits nicht zu schnell genommen werden!) zeigt sich m. E. *diese* Bezeichnung auch hier als durchaus angemessen. Das „non troppo" könnte angesichts der fast achtellosen ersten Takte wie im 3. Satz des Klavierkonzertes in Es, KV 449, als Warnung gedacht sein.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nach einer Generalpause mit erleichtertem Lachen der beiden Flüchtlinge folgt 3.) einer von Schikaneders Weisheitssprüchen („Könnte jeder brave Mann", Ex. 75).[229]



Ex. 75: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 8 Finale I, T. 327

Auch wenn Mattheson, C.Ph.E. Bach, Hiller und Türk ausdrucksbedingte Modifikationen im Tempo weniger Takte zuließen[230], fordern sie doch wie alle übrigen Theoretiker ein prinzipiell konsistentes, in sich stabiles Tempo. Quantz: *„Soll ein Stück eine gute Wirkung thun; so muß es nicht nur in dem ihm eigenen Zeitmaaße, sondern auch, vom Anfange bis zum Ende, in einerley Tempo, nicht aber bald langsamer, bald geschwinder gespielet werden."*[231] Kirnberger/Schulz warnten sogar den Komponisten, *„daß er bey Verfertigung eines Stücks nicht eile oder schleppe"*![232] Leopold Mozart forderte wiederholt *„Gleichheit des Zeitmaases"*[233] und kritisierte an den Geigern Janitsch und Reicha: *„Beyde haben den Fehler der zurückhaltung, wo sie das ganze Orchester mit Augenwink und ihrer Bewegung zurück halten, und dann erst wieder im vorigen Tempo fortgehen."*[234] Wolfgang kritisierte mangelnde Tempofestigkeit Nanette Steins selbst beim *Adagio*, und hielt sein eigenes Spiel dagegen.[235]

Die drei Stellen aus dem ersten *Zauberflöten*-Finale scheinen mir ein gutes Beispiel für die Aufgabe, die Mozart dem Interpreten in so vielen Stücken stellt: ein gemeinsames Tempo für ganz unterschiedliche Ausdrucks-Charaktere zu finden.[236]

Sie stellt sich jedoch auch zwischen selbständigen Stücken mit gleicher Bezeichnung - und nicht nur innerhalb des gleichen Werkes. Als Beispiel diene einerseits der erste Satz der Klavier-Violin-Sonate in e, KV 304 (Ex. 76):

---

[229] Die von Max Rudolf („Ein Beitrag zur Geschichte der Temponahme", in: MJb 1976/77, S. 204-224) mitgeteilten *anonymen* Metronomangaben in Klavierauszügen des Pariser Verlages Schlesinger (seit 1822) [s. Anhang S. 359], die durch ihre weltweite Verbreitung in Nachdrucken erheblichen Einfluss auf die Aufführungstradition hatten, enthalten für diese Passage drei besonders krasse Beispiele völliger Willkür: für „Schnelle Füße" 𝅗𝅥=88, für „Ha! - hab ich euch noch erwischt!" inklusive „Das klinget so herrlich" 𝅗𝅥=108 [!], und schließlich als Krönung: Halbierung des Tempos zu ♩=108 bei „Könnte jeder brave Mann".

Schlesinger publizierte sie, während zwischen 1801 und 1827 in Paris 134 Aufführungen eines *„Zauberflöten"*-Pasticcios namens „Les Mystères d'Isis" liefen, sowie ab 1824 eine Verballhornung von Webers „Freischütz" zu „Robin des Bois" (beide veröffentlicht als große Partituren!). Reichardt, Spohr, Berlioz und die Leipziger AmZ kommentierten sie sarkastisch [Anhang, S. 358].

Wie konnten *anonyme* Metronomisierungen aus einer derart inkompetenten und verantwortungslosen Musikszene jemals ernstgenommen werden? (So von Max Rudolf 1976/77, Clemens von Gleich 1987/1988, Klaus Miehling 1992).

[230] Mattheson spricht von Zeitmaß-Verzögerungen oder -Beschleunigungen als Ausnahme (*Capellmeister*, 1739, S. 481, 26. Capitel, § 13 [Anh. S. 347]); ✧ C.Ph.E. Bach lässt im ausdrucksvollen Solospiel und in der Kammermusik „zuweilen" „Fehler wider den Tackt" zu (*Versuch*, 1759, Teil I, 3. Hauptstück, § 8 [Anh. S. 334]); ✧ Hiller erlaubt, „dem strengen Zeitmaaße Eingriff zu thun, die das Affectvolle Herz zur Quelle haben" (*Wöchentliche Nachrichten*, 2. Jg., 1767, 12. Stck, S. 116 [Anh. S. 335]). ✧ C.Ph.E. Bach und Hiller beziehen sich jedoch wie Türks „Eilen und Zögern" (*Klavierschule*, 1789, 6. Kap., S. 370-75, § 63-72, [Anh. S. 303/304]) offensichtlich auf den Stil der „Empfindsamkeit".

[231] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, S. 256, § 35, siehe auch S. 254, § 31 [Anhang S. 329].

[232] Kirnberger / Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1776, S. 112 [Anhang S. 267].

[233] Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, S. 262, § 19-21f [Anhang S. 265]).

[234] Brief an Wolfgang vom 29.01.1778 (Nr. 411, [Anhang S. 252]).

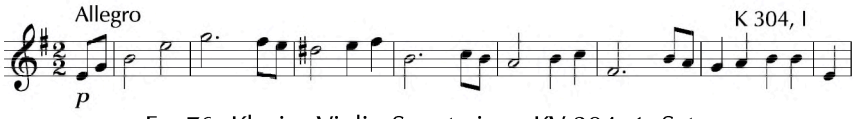
[235] „Sie wird das nothwendigste und härteste und die hauptsache in der Musique niemahlen bekommen, nämlich das tempo, weil sie sich vom jugend auf völlig befliessen hat, nicht auf den tact [d.h. in festem Tempo] zu spiellen. [...] daß ich immer accurat im tact bleybe, über das verwundern sie sich alle. Das Tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach." (Brief vom 24.10.1777, Nr. 355 [Anh. S. 250]).

Nikolaus Harnoncourt opferte diese für Mozarts Stil unverzichtbare „Harmonie des Tactes" in seinem Salzburger *Figaro* 2006 mit Temposchwankungen um bis zu 20% und ständiger Überdehnung der Generalpausen einer falsch verstandenen, gewaltsamen Expressivität, so die obersten ästhetischen Maximen der Zeit: „Klarheit", „Deutlichkeit" und „Natürlichkeit", missachtend.

Fritz Rothschild meinte in grotesker Verallgemeinerung von Ratschlägen Gigaults und Heinichens für die „Exercitien" von „Incipienten" (!) und von Frescobaldis Spielanweisung für seine improvisatorischen Toccaten, bei Stellen mit kleineren Notenwerten solle das Tempo vorübergehend halbiert werden (*Vergessene Traditionen in der Musik*, 1964, S. 32ff).

[236] Siehe dazu die Ausführungen W. J. Allanbrooks weiter unten, sowie Erich Leinsdorf, *The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians*, 1981, S. 110. ✧ Frederick Neumann zitiert hier die so unterschiedlichen drei Themen des ersten Satzes der *Jupiter*-Sinfonie (*Changing Times, Meter, Denominations, and Tempo in Music of the 17th and 18th Centuries*, in: Historical Performance 6, 1993, S. 28).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 76: Klavier-Violin-Sonate in e, KV 304, 1. Satz

andererseits Donna Annas „Fuggi, crudele, fuggi!“ (Ex. 77), das davon ebenso verschieden ist wie von den Zauberflöten-Stücken. Versuchen wir, es dennoch mit ihnen zusammenzudenken, um die Weite des bei Mozart von einem Modul aus gleicher Taktart, gleicher Notenklasse und gleichem Tempowort abdeckbaren Ausdrucksbereichs zu begreifen.



Ex. 77: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 2 Duetto Anna/Ottavio, T. 63+134

Meine Liste enthält etliche *Allegro*-2/2-Sätze, die traditionell ganz verschieden gespielt werden: aus der Reihe der anderen Stücke fällt z. B. das langsame Tempo des *Allegros* in Karl Böhms Aufnahme der *Zauberflöten*-Ouvertüre, von dem man den Eindruck einer sehr seriösen Fuge über ein ziemlich trockenes staccato-Thema im 4/4-Takt gewinnt (Ex. 78).



Ex. 78: *Zauberflöte*, KV 620, Ouvertüre T. 16

Herrscht aber nach Sarastros feierlichem Auftritt in der Adagio-Einleitung in der *„eigentümlichen Mischung von Feierlichkeit und österreichischem Humor“*[237] nun im Allegro nicht Türks *„hüpfende Freude“*? [238] Kündigt sich etwa nicht schon die Diktion des Duettes Papageno / Papagena im Finale II an (T. 616 „Papapapapapa-gena, Papapapapapa-geno!“, Ex. 81), das dieselbe Tempobezeichnung hat? So witzig wie Mozart dachte, könnte er die Papageno-Welt in die Form einer Fuge gebracht haben, um zu sagen, daß man die Intelligenz des Burschen nicht unterschätzen solle. „Ich finde halt daß in der Musick der hanswurst noch nicht ausgerottet ist“, schrieb er an den Vater.[239]

(Allegro 2/2)
mit 8teln, Gruppe II
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 12 Quintetto „Wie? - wie? - wie?“ (Ex. 53, 79)
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 576 „Klinget Glöckchen, klinget“ (Ex. 80)
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 616 „Pa-- Pa-Pa“ (Ex. 81)
⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 18 Finale I, T. 485 „Dammi un bacio, o mio tesoro“
⁎ KV 525 „Eine kleine Nachtmusik“, 4. Satz (Ex. 82)

„Dammi un bacio, o mio tesoro“, Nr. 18 im Finale I *Così fan tutte*, T. 485, hatte ich in den vorigen Auflagen dieses Buches in der Gruppe I des *Allegro* 2/2 mit 8teln eingeordnet. Nicolai Petersen hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass dies ein zu langsames Tempo ergibt; es fügt sich - trotz seiner Achtel-Triolen-Tremoli und der 32stel-Doppelschläge in T. 526 und 597 - besser ein in der Gruppe II, die allerdings ihrerseits oft viel zu schnell genommen wird.
Das Quintetto „Hm! Hm! Hm! Hm!“, Nr. 5 in der *Zauberflöte*, dagegen müsste eher in die Gruppe I eingeordnet werden, wenn einerseits seine Komik und andererseits an der sotto-voce-Stelle T. 111 die „sich in der Flöte symbolisierende humanistische Utopie“ (Petersen) herauskommen sollen.

[237] John Stone in: *Das Mozart-Kompendium*, 1991, S. 181.
[238] Laut Türk einer der möglichen Charaktere des *Allegro*. (*Klavierschule*, S. 111, 1. Kap., 5. Abschn., § 72; [Anhang S. 295])
[239] Brief vom 16.6.1781 (Nr. 606; [Anhang S. 256]).

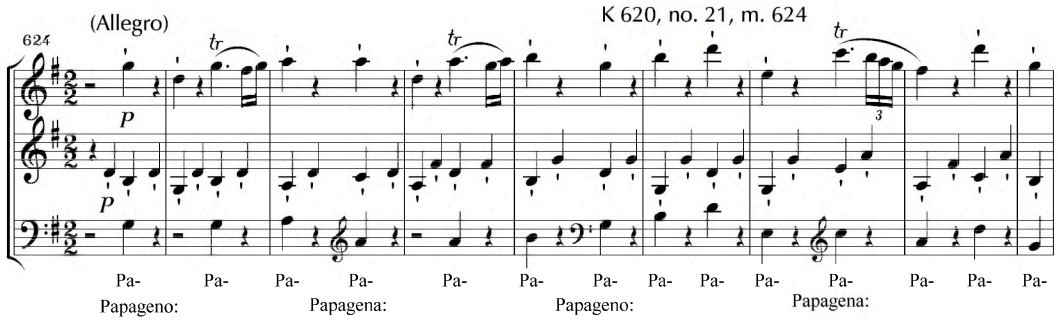
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 79: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 12 Quintetto, T. 2, 37, 54



Ex. 80: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 21 Finale II, T. 580



Ex. 81: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 21 Finale II, T. 624

Während die 8tel-Stücke der ersten Gruppe meiner Liste (s. S. 65/66) in Aufführungen meist nah genug beieinander liegen, werden in der *Zauberflöte* die Quintette Nr. 5 und 12 oft ganz erheblich schneller genommen. Statt: „Wie - ? Wie - ? Wie — ?" mit theatralischem Schnapp-Atem zwischen den Worten und Verlängerung des letzten zu einer halben Note (Ex. 79) hört man drei kurze „Wie,wie,wie" und „Nie,nie,nie". Pausen verlieren da ihre Eigenschaft als Musik, ihre Aktivität als *sospiri* - Seufzer. Die heuchlerisch-dissonanten *legato*-Synkopen zwischen Flöte und ersten Violinen in T. 9/10 und 13/14 brauchen Zeit, um gehört, die Triller mit Nachschlag in T. 37-40, um gespielt zu werden, und auch die Konsonanten-Häufung des „Man zischelt viel sich in die Ohren" der Intrigantinnen ab T. 54 benötigt Zeit zur Produktion. Urkomisch, wie der Hasenfuß Papageno (Violinen T. 37) fast durchdreht beim Gerücht der Drei Damen, die Königin „soll im Tempel sein?"

Wie das Quintett Nr. 12 leidet auch das „Klinget Glöckchen, klinget" im Finale II der *Zauberflöte* (T. 576) darunter, dass keine Tempogrenze der Spielbarkeit zu sehen ist. Da kleinste Noten die Achtel sind, scheint fast ein Presto-2/2 möglich. Aber nicht nur der erwartungsvolle Zauber des Glockenspiel-Solos - es bringt Papagenos Weibchen her - sondern auch die folgende Szene hängt von einem mäßigen Tempo ab, wo Papageno und Papagena in *„komischem Spiel"* wie Gockel und Henne, quasi mit ruckenden Köpfen, sich langsam, ungläubig einander bestaunend, umkreisen: „Pa -- Pa-Pa, Pa -- Pa-Pa" (Ex. 81). Wie bei den Sklaven (Ex. 74) wieder die Pausen des Staunens dazwischen!

Der vierte Satz der „Kleinen Nachtmusik", KV 525 (Ex. 82), ist so oft als „Rausschmeißer" im *Allegro molto* gespielt worden, dass er sich kaum noch in Mozarts charmantem einfachen *Allegro* denken lässt (Ex. 82). Die Synkopen der ersten Violinen in T. 10/11 verlieren dabei alle Prägnanz[240], die Tripelgriffe ihre Kraft; die chromatischen Gänge in Terzen und Sexten, die zahlreichen artikulatorischen Details, die häufi-

[240] Vergleichbar vielen Stellen mit Viertel-Synkopen im *Figaro*, wo Erich Leinsdorf mahnte: „such rhythmic movement is meaningful and must not be blurred, as it is sure to be at too rapid a speed" (*The Composer's Advocate*, 1981, S. 107).

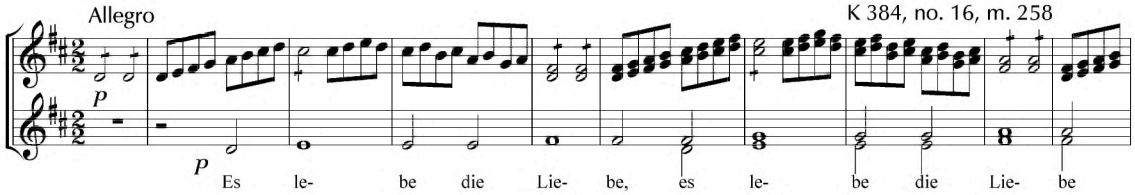
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gen Wechsel zu halbtaktiger Betonung, die Engführung am Schluss des Satzes gehen in der schnurrenden Mechanik unter. Sie alle würden von einem mäßigeren Tempo profitieren.



Ex. 82: *Eine kleine Nachtmusik*, KV 525, 4. Satz Rondo, T. 1, 10, 14

(Allegro 2/2)
mit 8teln (Gruppe III)
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 16 Quartett, T. 258 „Es lebe die Liebe" (Ex. 83)



Ex. 83: *Entführung*, KV 384, Nr. 16, Finale ultimo, Quartett, T. 258

Unmöglich scheint es, das Tempo des Quartetts der *Entführung* („Es lebe die Liebe", Nr. 16, Ex. 83) in den Rahmen unserer *Allegro*-2/2-Gruppen einzufügen. Meist wird es aus dirigentischer Bequemlichkeit in der Relation 𝅗𝅥=𝅗𝅥 zum vorhergehenden *Allegretto* 2/2 („Liebstes Blondchen", s. S. 62, Ex. 64) ebenso schnell gespielt wie das Presto 2/2 der Ouvertüre. Kann man aber Mozarts Willen außer Acht lassen, der als Ergebnis der gewährten gegenseitigen Verzeihung aller einen Tempo*wechsel* wollte und sogar seine ursprüngliche Bezeichnung *Allegro assai* 2/2 (die immerhin dem vierten Satz der g-moll -Sinfonie entsprochen hätte, Ex. 91) an vier Stellen der Partitur sorgfältig zu *Allegro* reduzierte und die später geschriebenen Bläser- und Pauken-Stimmen ebenso bezeichnete? Die NMA schreibt deshalb im Vorwort: „Zugrunde liegt zweifellos die Absicht, ein zu rasches Tempo zu vermeiden bzw. vor einer Überhetzung des Schlusses zu warnen." Was ist aber „zu rasch"? Jedenfalls das Tempo des *Don Giovanni-Finales* (Ex. 92), in dem es oft gespielt wird, das Mozart aber - als fröhlichen Kehraus - mit *Presto* 2/2 bezeichnete.

Der Fall harrt weiterer Untersuchung. Er scheint der Möglichkeit zu widersprechen, in Mozarts Tempobezeichnungen ein stringentes System zu erkennen. Zusammen mit wenigen anderen ist er jedoch eine Ausnahme unter vielen hundert Bezeichnungen, die sich im Gegenteil ganz zwanglos zu einem solchen System zusammenschließen.

QUANTZ mahnte jedenfalls:

> „Bey aller Lebhaftigkeit, so zum Allegro erfodert wird, muß man sich dessen ungeachtet niemals aus seiner Gelassenheit bringen lassen. Man muß nur allezeit den Affect, welchen man auszudrücken hat, nicht aber das Geschwindspielen zu seinem Hauptzwecke machen. Man könnte eine musikalische Maschine durch Kunst zubereiten, daß sie gewisse Stücke mit so besonderer Geschwindigkeit und Richtigkeit spielete, welche kein Mensch weder mit den Fingern, noch mit der Zunge nachzumachen fähig wäre. Dieses würde auch wohl Verwunderung erwecken; rühren aber würde es niemals: und wenn man dergleichen ein paarmal gehöret hat, und die Beschaffenheit der Sache weis; so höret auch die Verwunderung auf.[241] Wer nun den Vorzug der Rührung vor der Maschine behaupten will, der muß zwar jedes Stück in seinem gehörigen Feuer spielen: übermäßig übertreiben aber muß er niemals; sonst würde das Stück alle seine Annehmlichkeit verlieren."[242]

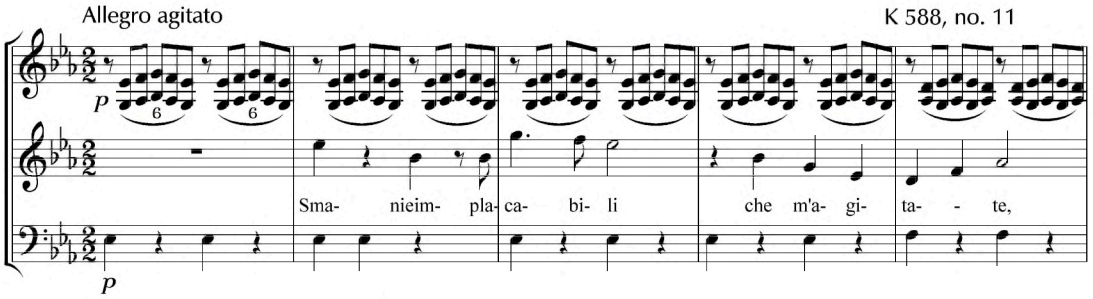
[241] Die Bemerkung ist interessant: die schnellen Tempi der Walzenorgeln der zweiten Jahrhunderthälfte (z. B. bei Dom Bedos, s. u.) könnten genau diese „Verwunderung" bezweckt haben und wären so als Dokumente für die damalige „Aufführungspraxis" kaum von Wert. - Quantz konnte allerdings nicht ahnen, welch geniale Musik im 20. Jahrhundert Conlon Nancarrow mit seinen „Studies for Player Piano" (*Pianola*, von Lochstreifen gesteuertes echtes Klavier) schreiben würde.
[242] Quantz, *Versuch einer Anweisung,* 1752, S. 113, § 11 [Anhang S. 326].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Più stretto (von Allegro 2/2)
mit 8teln (Triolen quasi tremolo)
[⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I, T. 623 „se cadesse ancor il mondo" (Ex. 173) (s. S. 117])

Più allegro 2/2 (von Allegro 2/2)
mit 8teln
- KV 513 Arie für Bass + Orchester „Mentre ti lascio, oh figlia", T. 173 „ah mi si spezza il cor"

Allegro agitato 2/2
mit 8tel Triolen
⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 5 Aria Don Alfonso „Vorrei dir, e cor non ho"
⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 11 Aria Dorabella „Smanie implacabili che m'agitate" (Ex. 84)



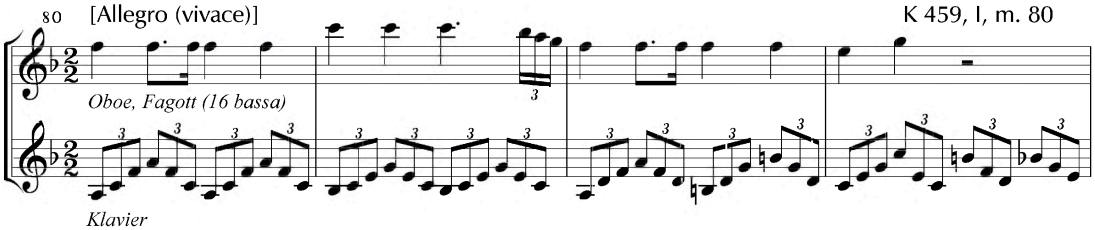
Ex. 84: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 11 Aria Dorabella

Zwischen den Tempostufen *Allegro* 2/2 und *Allegro Molto* 2/2 stehen die so häufig an die Grenze der Spielbarkeit getriebenen *Allegro-agitato*-Arien Dorabellas (|„Sma-nie im-pla-|ca-bili", Ex. 84) und Don Alfonsos (|„Vorrei |dir, - e cor non |ho, // |bal-bet-|tando il |lab-bro |va"), die in karikierender Absicht mit stockender, um Atem ringender Diktion in jedem Takt zwei prononcierte Akzente gegen das 2/2-Metrum setzen.[243]

> „*Agitato* (bewegt, unruhig). Dieses Wort, welches manchmal nach dem Worte Allegro folgt, verstärkt die Bedeutung desselben zwar *nicht in Rücksicht der Geschwindigkeit*, aber es benimmt ihm seinen muntern Charakter, und setzt an dessen Stelle den Charakter der Unruhe und der Verzweiflung."[244]
>
> „*Agitato*, ungestüm, unruhig, ängstlich. Dieser Ausdruck soll nicht sowohl den Grad der Geschwindigkeit des Zeitmaases, sondern insbesondere den Charakter des Satzes näher bestimmen."[245]

Ausgehend vom *Allegro* 2/2 mit Triolen-Achteln „Du Jüngling schön und liebevoll" der Drei Damen in der *Zauberflöte* (Ex. 71) dürfte Dorabellas ebenfalls von Triolen-Achteln bestimmte Agitato-Arie nur wenig schneller sein, wenn ihre herrlich exaltierte Theatralik nicht verkleinert werden soll.

Allegro (vivace) 2/2
mit 8tel-Triolen
⁎ KV 459 Klavierkonzert in F, 1. Satz (in Mozarts *Verzeichnüß* Allegro *vivace*) (Ex. 85)



Ex. 85: Klavierkonzert in F, KV 459, 1. Satz, T. 80

Der 1. Satz des Klavierkonzertes in F, KV 459, den Mozart in seinem eigenhändigen *Verzeichnüß* mit dem Zusatz *vivace* versah, ist zwar etwas lebhafter als das unmodifizierte *Allegro* 2/2 des Rondeaus in KV 281 (Ex. 70) oder des Terzetts der Drei Damen „Du Jüngling schön und liebevoll" (Ex. 71), aber „Es handelt sich

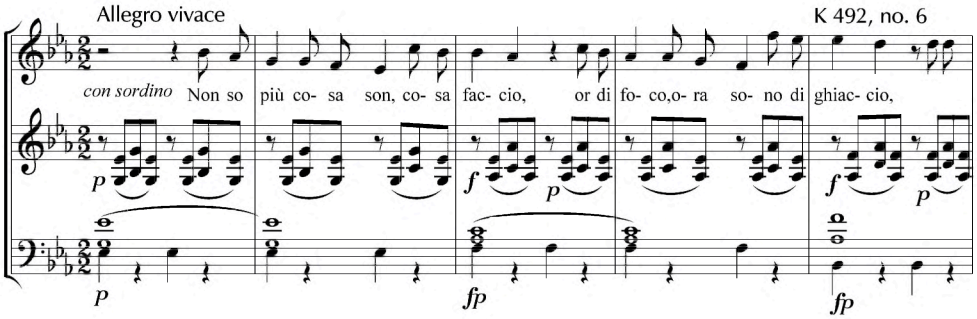
---

[243] Den gleichen zerrissenen Gestus des „il fiato mi manca" wie diese beiden Arien Alfonsos und Dorabellas haben in *La Finta Giardiniera* die (im ‚kurzen' 4/4 etwas langsameren) *Allegro-Agitato*-Arien Nr. 13 und 21, sowie die Nr. 22 im 6/8-Takt. - Auch die Cavatina Nr. 3 „Ah pietà" in Martín y Solers *Una cosa rara* (*Allegro agitato* im ‚kurzen' 4/4) wird davon angetrieben.
[244] Ignaz Jos. Pleyel (?), *Clavier-Schule*, 1796, ca. [4]1810, S. 33), zit. nach Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik*, 1995, S. 153.
[245] Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp. 92/93 [Anhang S. 309].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

[beim vivace] *nicht* darum, den Takt zu beschleunigen, sondern ihm W ä r m e zu geben."[246] Mozart hätte andernfalls die Arie der Dorabella „E amore un ladroncello" (Ex. 365) statt mit *„Allegretto vivace"* ja leicht mit *„Allegro"* bezeichnen können.

(Allegro (vivace) 2/2)
mit 8teln
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 6 Aria Cherubino „Non so più, cosa son, cosa faccio" (Ex. 86)



Ex. 86: *Figaro*, KV 492, Nr. 6 Aria Cherubino

Auch das einzige *Allegro vivace* 2/2 mit einfachen 8teln, Cherubinos „Non so più", steht im Tempo noch immer unterhalb des *Molto Allegro* (z.B. des 1. Satzes der g-moll-Sinfonie, Ex. 87). *„Vivace*, heißt *lebhaft*, ... und ist *das Mittel zwischen dem Geschwinden und Langsamen*."[247] Doch ‚*vivace*' verlangt auch eine stärkere Betonung der metrischen Akzente, das heißt hier der Einsen. Die Aufwallungen des „farfallone amoroso"[248] (wie Figaro ihn nennt) mit plötzlichen *fortes* (T. 3, 5) und synkopischem *mezzoforte* in der schwachen zweiten Takthälfte (T. 9, 12) hat Mozart schon komponiert; zu schnelles Tempo verkleinert sie, *mindert* ihre Lebhaftigkeit.

Allegro (di) molto / Molto allegro 2/2

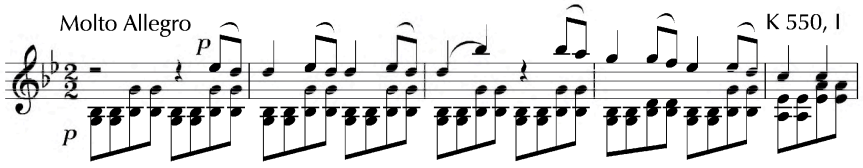
mit 8teln
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 13 Sestetto, T. 127 „Ah che più non ho ritegno!"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 15 Aria Guglielmo (Erstfassung), T. 129 „Bella, bella! Tengon sodo"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II, T. 576 „Fortunato l'uom che prende"
⁎ KV 551 Sinfonie in C (*Jupitersinfonie*), 4. Satz (Ex. 88)
⁎ KV 550 Sinfonie in g, 1. Satz (Ex. 87)
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Ouvertura, T. 31 (Ex. 90)[249]
- KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 6 Aria Masetto „Ho capito, signor sì"
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 19 Sestetto, T. 131 „Mille torbidi pensieri" (Ex. 89)
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 24 Finale II, T. 379 „Ah signor ... per carità! ..."
- KV 497 Sonate in F für Klavier zu vier Händen, 1. Satz, T. 30
- KV 387 Streichquartett in G (1. *Haydn*-Quartett), 4. Satz[250]

Der erste Satz der g-moll-Sinfonie KV 550 (Ex. 87) ist einer der am widersprüchlichsten interpretierten. Die falsche Angabe *Allegro moderato 4/4* (!) in der *Alten Mozart Ausgabe* hat sich auf die Aufführungspraxis verheerend ausgewirkt. Sowohl „tiefer, fatalistischer Pessimismus"[251] als auch im Gegenteil „griechisch-schwebende Grazie"[252] wurde in Aufführungen realisiert. Mozarts ursprüngliches Tempowort im Autograph war aber statt *Molto allegro* sogar *„Allegro aßai"* gewesen (was, wie wir sahen, *noch* schneller wäre)! Seinem Charakter am nächsten scheinen mir Stefan Kunze und Peter Gülke zu kommen, wenn sie auf die nahe Verwandtschaft der Bewegungsstruktur zu Cherubinos (etwas langsamerem) „Non sò più cosa son, cosa faccio" hinweisen (Ex. 86).[253]

---

[246] J. J. O. de Meude-Monpas: „Vif, vivace: Mouvement animé, exécution hardie et pleine de feu. Il ne s'agit pas de hâter la mesure, mais de lui donner de la c h a l e u r." (*Dictionnaire de Musique*, 1787, S. 210; meine Übersetzung). ✧ „The term *vivace* pertains more to expression than to speed." (Erich Leinsdorf, *The Composer's Advocate*, 1981, S. 110).
[247] Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 48 [Anhang S. 263].
[248] des *„großen Liebesschmetterlings"* .
[249] In Mozarts *Verzeichnüß* Allegro assai 4/4 !!
[250] Der Satz war ursprünglich nur „Allegro", *Molto* ist nachgetragen, danach das Ganze doppelt unterstrichen.
[251] Hermann Abert, *W. A. Mozart*, [7]1955, II, S. 490.
[252] Robert Schumann, *Gesammelte Schriften*, [5]1914 (hrsg. v. Kreisig), Bd. I, S. 105.
[253] Stefan Kunze, *W. A. Mozart: Sinfonie g-moll*, 1968. ✧ Peter Gülke, *Triumph der neuen Tonkunst*, 1998, S. 138 u.a..

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 87: Sinfonie in g, KV 550, 1. Satz

Nirgendwo fand ich erwähnt, dass die Tempobezeichnung von KV 550/I die gleiche ist wie die beim Finalsatz der *Jupiter-Sinfonie*; der Gedanke ist tatsächlich unbequem, auch wenn man dort nicht nur die Anfangstakte betrachtet, die wegen ihrer „Leere" zu übereiltem Tempo verführen. Hummel und Czerny fanden für KV 551/IV MM 𝅗𝅥=144 passend [254], Richard Strauß ging angeblich bis 𝅗𝅥=160 [255] (und heutige Interpretationen stehen ihnen oft wenig nach) - Tempi des zwei Stufen schnelleren *Presto 2/2* (Ex. 92+93), bei denen „Mozarts Kunst der Fuge" (Gülke) gnadenlos unter die Räder kommt. Stellen wie die fünffache Engführung dreier Themen und zweier Kontrapunkte in der Coda sind da schlicht unkenntlich.



Ex. 88: Sinfonie in C, KV 551 („*Jupitersinfonie*"), 4. Satz, T. 384

Das mit Hummel, Czerny, Paganini und anderen im bürgerlichen Konzertsaal des 19. Jahrhunderts aufkommende Konkurrenzdenken gab es jedoch zu Mozarts Zeit noch nicht. Mangels unmittelbarer Vergleichsmöglichkeit kam es noch nicht darauf an - wie heute unter 100 Aufnahmen im Plattenladen - welche Wiedergabe die „virtuoseste", am schnellsten beeindruckende ist. (Sage niemand, dies habe keinen Einfluss auf die Produktionen.) Mozart ging es nicht um Virtuosität.

Für „Mille torbidi pensieri" (Ex. 89) errechnete Michael Gielen MM 𝅗𝅥=144. Hat sein Orchester da wie so manche andere in Takt 131, 153 etc. statt Zweiunddreißigsteln nicht eher Sechzehntel gespielt?[256]

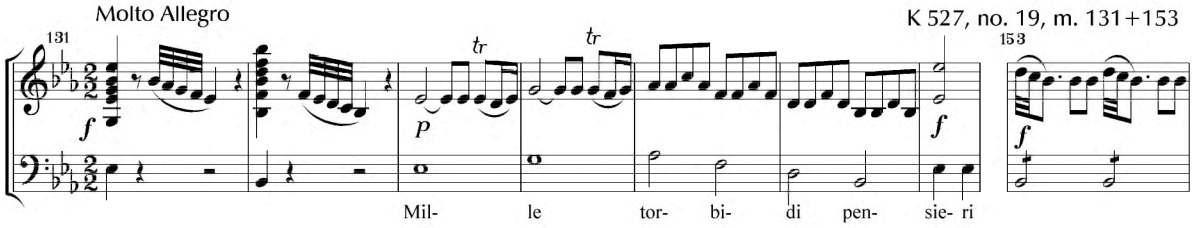
---

[254] Mozarts „bedeutendster Schüler" Hummel genoss den Unterricht im Alter von a c h t Jahren. Seine metronomisierten Bearbeitungen der sechs späten Sinfonien für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello erschienen 37 Jahre später (1823/24). Zeugen für Mozarts Tempi? ✧ „Hummel might even have disagreed with his illustrious master about tempo, or perhaps he wished to update the music to please the altered tastes of more than three decades later." (Zaslaw, *Mozart's Symphonie*s, 1989, S. 498). ✧ „An Hand der Hinzufügungen von Hummel [...] wird einem bewußt, wie schnell und drastisch sich der „Gusto" des Aufführungsstils zu verändern vermochte." (Alfred Brendel, *„Ermahnungen eines Mozart-Spielers an sich selbst"*, in: *Musik beim Wort genommen*, 1992, S. 16). Die (autographen?) schnellen Metronomangaben zu Czernys Klavier-Arrangements der Sinfonien von 1835 (Malloch, 1988, S. 78f.) sind mit denen Hummels so fast ausnahmslos identisch (Frederick Neumann, 1991, S. 9), dass sein Londoner Verleger sie durchaus von Hummel übernommen haben könnte; Mozart-Tempi bezeugen sie nicht. ✧ Schon 1799 kritisierte J. F. Rochlitz das „gewöhnliche Abjagen" und „Übereilen" (AmZ II/4, Sp. 60). ✧ Friedrich Guthmann klagte 1805 „über die allzugroße Geschwindigkeit des Allegro, und überhaupt über das eingerissene unmäßige Eilen" (in: AmZ VII/49, Sp. 774). ✧ Richard Wagner sprach von einer „fatalen Vorliebe für das Herunter- oder Vorüberjagen" (nach Schünemann, S. 317). ✧ Ferd. Simon Gassner kritisierte „das heut zu Tage nur zu sehr einreissende Abjagen schneller Tempi's" (*Dirigent und Ripienist*, 1844, S. 126). ✧ „Bei älteren Tonstücken muß man sich hüten, das Tempo zu übertreiben, das gleichwohl sehr häufig geschieht. Ein Allegro [...] von Haydn und Mozart ist nicht so schnell zu nehmen, als ein Allegro von Rossini, Mercadante, Donizetti u. A." (Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon*, 1839, S. 440). ✧ „So hat sich denn das Abhetzen der Tonstücke [...] bis in die Orchester verbreitet, dass man manchmal meint, der Kapellmeister stehe eben im Begriff, mit allen seinen Musikern durchzugehen." (G. W. Fink, *Ueber das Bedürfniss, Mozarts Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie aufführen liess*; in: AmZ, 41. Jg. 1839, Nr. 25, Sp. 477-481 [Anh. S. 357]). ✧ Dazu das ausführliche Zitat eines Rezensenten der AmZ 1811, Sp. 737, in: *Mozart-Handbuch* (Silke Leopold, Hrg.) S. 30, Sp. 2.

[255] Robert Münster, *Authentische Tempi zu den sechs letzten Sinfonien Mozarts?*, in: MJb 1962/63, S. 196)

[256] Gielen ging von einem Pulsschlag von MM=84 aus, den er proportional u. a. auf das 1. Finale *Don Giovanni* anwandte: „Ausgangspunkt ist die Annahme (oder die Tatsache), daß alle Teile dieses Gebildes einem Grundpuls zugeordnet sind, zu dem die einzelnen Tempi in einfacher Beziehung stehen, und zwar im Verhältnis 1:1, 1:2, 1:3, 3:4 oder 2:3." (Michael Gielen, *Über die*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 89: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 19 Sestetto, T. 131+153 „Mille torbidi pensieri"



Ex. 90: *Don Giovanni*, KV 527, Ouvertüre, T. 31 (Akzente hinzugefügt)

Unter dem verfestigten Traditionsbild der *Don Giovanni*-Ouvertüre würde ich gerne die Möglichkeit eines ursprünglich anders gemeinten Sinnes freilegen. Würde ihr Hauptteil im recht verstandenen *Molto Allegro* 2/2 der g-moll-Sinfonie gespielt (Ex. 87), - das heißt wesentlich langsamer als üblich - könnte man nach dem erschreckenden Auftritt des Komturs, dem Ringen mit Don Giovanni, dem Schlottern Leporellos, den Sturmböen des *Andante*, auf einmal das Hauptthema der Oper, die dramatische Auseinandersetzung zwischen weiblicher Ausgesetztheit und männlicher Aggression dargestellt hören, die sich in den chromatisch-flehenden *piano-legato*-Ganzen, den sich windenden *piano*-Synkopen, den Achtel-Seufzerketten der Violinen und dem brutalen Überfall des in virtuellem Taktwechsel zu 4/4 (s. S. 110) potent sich aufreckenden *forte* der Bläser und Pauken manifestiert (Ex. 90). Zwischen Verfolgung und Flucht T. 48, Zupacken T. 56 und Weinen T. 62, Angriff und Zittern T. 77 und 79 ff, wäre ein ganzes imaginäres Theater denkbar[257] - mit der herzlichen Bitte an die Regisseure, es Mozart zu überlassen und auf szenische Darstellung zu verzichten. Nichts davon ist hörbar bei 𝅗𝅥=144, wie sie Gielen auch hier aus seinem Puls errechnet und Max Rudolf aus dem dirigiertechnischen Zwang, für eine „smooth transition" zu sorgen, von angeblicher Tempo-Identität der Zweiunddreißigstel des *Andante* mit den Achteln des *Allegro* ableitet. Ein buchstäblich „schlagendes" Beispiel, wie die Perfektionsbesessenheit modernen Dirigierens lieber den Ausdruck eines ganzen Satzes verwirft, als für zwei Achtel in der Begleitung einen - durchaus vermeidbaren - „Wackler" zu riskieren.[258]

Alle Vergleiche zeigen, dass Mozart der Auffassung seines Vaters folgte, *Allegro molto* sei weniger schnell als *Allegro assai*.[259] Nachdem wir gesehen haben, wie sorgfältig er seine Tempoworte und Taktarten wählte und sogar aufwendige Korrekturen nicht scheute, lässt sich nur schwer der Erkenntnis ausweichen, dass er (entgegen Harnoncourt[260]) die Stücke im *Allegro-Molto* 2/2 (wie den ersten Satz der Sinfonie in g (Ex. 87), die *Giovanni*-Ouvertüre etc.) *weniger schnell* gespielt haben wollte als die *Allegro-assai*-Stücke der Gruppe um den *vierten* Satz der Sinfonie (Ex. 91), die ja ebenfalls noch nicht *Presto* sind!

Allegro assai 2/2

mit 8teln

⁎ KV 550 Sinfonie in g, 4. Satz (Ex. 91)
⁎ KV 488 Klavierkonzert in A, 3. Satz
- KV 251 Divertimento in D (*Nannerl-Septett*), 5. Satz Rondeau, T. 1+232

Tempi in Mozarts ‚Don Giovanni', in: Programmheft der Oper Frankfurt, September 1977, S. 17) ✧ Würden da aber Tempowörter - und auch Dirigenten - nicht ganz überflüssig sein? Für das *Allegro assai* 4/4 am Beginn des Finales errechnete er 𝅗𝅥=92-96; für die gleiche Tempobezeichnung ab T. 468 („Soccorriamo l'innocente!") jedoch 𝅗𝅥=126. Leider beherrschen niedrigzahlige Proportionen mit ihrem Anschein von Wissenschaftlichkeit nicht wenige musiktheoretische Arbeiten zur Frage der Tempi.

[257] „Mozart was in possession of something we can call an expressive vocabulary, a collection in music of what in the theory of rethoric are called *topoi*, or topics for formal discourse. He held it in common with his audience, and used it in his operas with the skill of a master craftsman." (W. J. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart. 'Le Nozze di Figaro' and 'Don Giovanni'*, 1983, S. 2).

[258] „Ein Bremsen brächte wohl unweigerlich den Unfall." (Michael Gielen, *Über die Tempi in Mozarts ‚Don Giovanni'*, 1977, S. 17)

[259] Dass Mozart den schnellen Teil der *Don Giovanni*-Ouvertüre in seinem *Verzeichnüß* nicht mit *„Molto Allegro ¢"* bezeichnet hat wie in der Partitur, sondern mit *„Allegro assai C"*, ist nicht wirklich ein Irrtum. Nach unserer Faustregel von Seite 44 ergeben beide das selbe Spieltempo, nämlich das der Stelle „Presto, presto pria ch'ei venga" am Beginn des Finale I oder des „Soccorriamo l'innocente!" in T. 468 dort (Ex. 145) (die allerdings ihrerseits gern zu schnell genommen werden). Der Unterschied liegt lediglich in der metrischen Struktur, die für seinen Katalog ja nebensächlich war.

[260] s. o. S. 28.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

- KV 247 Divertimento in F (1. *Lodronische Nachtmusik*), 7. Satz, T. 17
[- K 492 *Figaro*, Nr. 29 Finale IV, T. 448 „Questo giorno di tormenti“ (s. S. 121)]



Ex. 91: Sinfonie in g, KV 550, 4. Satz

Das Finale der g-moll-Sinfonie gibt ein gutes Tempo-Modell auch für das Finale des A-Dur-Klavierkonzertes, das, weil technisch möglich, ebenso gerne als *Presto* gespielt wird.

Presto 2/2

mit 8teln

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 8 Finale I, T. 518 „Wenn Tugend und Gerechtigkeit“
⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Ouvertura, T. 15
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 18 Finale I, T. 657 „Ch'io ben so che tanto foco“
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 24 Finale II, T. 756 „Questo è il fin di chi fa mal“ (Ex. 92)
- KV 453 Klavierkonzert in G, 4. Satz
⁎ KV 385 Sinfonie in D (*Haffner*-Sinfonie), 4. Satz (Ex. 93)
⁎ KV 384 *Entführung*, Ouverture
- KV 320 Serenade in D (*Posthorn*-Serenade), 7. Satz Finale
- KV 271 Klavierkonzert in Es (*Jenamy*-Konzert), 3. Satz Rondeau



Ex. 92: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 24 Finale II, T. 756



Ex. 93: Sinfonie in D (*Haffner-Sinfonie*), KV 385, 4. Satz

Über die „Haffner“-Sinfonie schrieb Mozart an den Vater: „das Erste Allegro [*„Allegro con spirito* C“] muß recht feüerig gehen. - das lezte [*„Presto* ¢“] - so geschwind *als es möglich ist*.“[261] (Dies sollte den virtuositätsfeindlichen Anhängern von Retze Talsmas „Metrischer Theorie” zu denken geben, die alle schnelleren Tempi doppelt so langsam gespielt haben wollen - „Questo è il fin” ♩=138! Ex. 92]).[262] Allerdings ergänzte Frederick Neumann: „he meant as fast as *the mediocre Salzburg orchestra*, not the New York Phil-

[261] Brief an den Vater aus Wien, 07.08.1782 (Nr. 684), Zeile 41-42 [Anhang S. 257].
[262] Willem Retze Talsma, *Wiedergeburt der Klassiker*, Bd. 1, *Anleitung zur Entmechanisierung der Musik*, 1980, S. 192. - Talsmas Theorie, erst *zwei* Metronom- oder Pendelschläge zusammen bezeichneten das Tempo, widerspricht diametral der Anweisung von Joh. Nep. Mälzel in *Directions for using Maelzel's Metronome*: “... ist dieses so zu verstehen, dass in diesem, wie in jedem anderen Falle, *jeder EINZELNE Schlag* als ein Theil des beabsichtigten Zeitmasses anzusehen, und als solcher zu zählen sey; also *NICHT die BEYDEN (durch die Bewegung von einer zur andern Seite) hervorgebrachten Schläge*” (original englisch, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Übersetzung: Wiener AmZ Nr. 7, 13. 2. 1817) ✧ Völlig übereinstimmend damit Carl Czerny (*Klavierschule* op. 500, 1839, 3. Teil, 7. Kap., „Vom Gebrauch des Mälzel'schen Metronoms“, S. 48). ✧ Zur Tempomessung mittels eines Pendels hatte Marin Mersenne schon 1636 präzisiert: „on marquera 3½ [pieds], qui signifie que le pendule fait une *DEMIE VIBRATION* en une seconde“ (*Harmonie universelle*, Bd. 1, S. 136). ✧ Ebenso: Joseph Sauveur (*Principes d'Acoustique et de Musique*, 1701, S. 19), ✧ Louis Léon Pajot (*Description et usage d'un Métrometre*, 1732, S. 185), ✧ Henry-Louis Choquel (*La Musique rendue sensible par la Méchanique*, ²1762, S. 116/117) und ✧ Gabory (*Manuel utile*, 1770, S. 113). ✧ Keine einzige Quelle spricht von *Doppelschwingung*. - Siehe mein Artikel „Mälzels Mord an Mozart. Die untauglichen Versuche, musikalische Zeit zu messen“ (www.mozarttempi.de/maelzel.html).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

harmonic, could negotiate it clearly and cleanly,“[263] was sicher auf das zusammengewürfelte Orchester der *Wiener Tonkünstler-Societät* im Konzert am 23. März 1783 übertragbar ist.

Prestissimo 2/2

mit 8teln

[⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 16 Finale II, T. 907 „Certo un diavol dell’inferno“ (Ex. 181) (s. S. 119)]

Zweifelhafte Taktsigel „¢“

Allegro „¢“

mit 16teln

⁎ KV 469 *Davide penitente*, Nr. 8 Aria Soprano, T. 72 „Alme belle, ah sì, godete!“ (Ex. 94)

- KV 336 Kirchensonate in C für 2 Vl, Orgel, Vc und Bass



Ex. 94: *Davide penitente*, KV 469, Nr. 8 Aria Soprano „Alme belle“, T. 130

Bei diesen Sätzen habe ich Zweifel an ihrem autographen ¢; eventuell handelt es sich hier um Irrtümer Mozarts. Die 16tel von „Alme belle“ auf dem Wort „pace“ sind Ausdruck der „Freude und des Friedens“, den die „schönen Seelen“ genießen sollen, nicht Tiraden der Wut. Ihre mit *sospiri* durchsetzten Koloraturen können nicht mit den virtuosen 16tel-Ketten des Klaviers im 3. Satz des Klaviertrios in E, KV 542 (Ex. 69), den kurzen 16tel-Durchgängen in KV 281, III (Ex. 70), oder den ‚‚abstürzenden Raketen’ vor Don Giovannis dramatischem Untergang (Ex. 175) auf einer Tempo-Stufe stehen.

Zu KV 336: alle übrigen Kirchensonaten gerader Taktart stehen im *„Allegro* C“.

Allegro molto „¢“

mit 16teln

⁎ KV 250 Serenade in D (*Haffner*-Serenade), 2. Satz, T. 36 (Ex. 95)



Ex. 95: Serenade in D, KV 250, 2. Satz, *Serenata*, T. 62+116

Sowohl Tempowort als Taktsigel scheinen autograph. Aber es ist ja völlig ausgeschlossen, dieses *Allegro molto* ¢ auch nur annähernd im gleichen Tempo zu spielen wie den ersten Satz der g-moll- oder gar den vierten der *Jupiter*-Sinfonie (Ex. 87+ 88). Ein Irrtum Mozarts?

Presto ¢ (?)

mit 8teln

⁎ KV 526 Klavier-Violin-Sonate in A, 3. Satz (Ex. 96)

⁎ KV 200 Sinfonie in C, 4. Satz

Unsicher bin ich, ob diese beiden autographen *Presto* ¢ mit ihren zwei Schwerpunkten pro Takt (bei KV 526 mit halbtaktiger Auftakt-Struktur) nicht eigentlich ‚kurze’ 4/4, d. h. zusammengesetzte 2/4+2/4-Takte sind (s. S. 101). Im 2/2-Tempo der ganztaktig betonten Ouvertüren zu *Entführung* und *Cosi fan tutte*, des *finale ultimo* „Questo è il fin“ in *Don Giovanni* (Ex. 92) oder des Chors im Finale I der *Zauberflöte* „Wenn Tugend und Gerechtigkeit“ erscheinen sie mir zu schnell.



Ex. 96: Klavier-Violinsonate in A, KV 526, 3. Satz (Klavier)

[263] Frederick Neumann, *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, 1993, S. 68.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Exkurs: Zusammengesetzte Takte - Taktgruppen-Metrik

Wie wir sahen, bestimmte Mozart das *mouvement* seiner Werke mit großer Akribie mittels Modulen aus *Taktart+kleinste Notenklasse+Tempowort*, und zwar - im Unterschied zu Beethoven - ganz selbstverständlich und in vollem Einverständnis mit dem tradierten Bezeichnungssystem. Von den 14 Taktarten, die er benutzte, fordern jedoch einige - von ihm besonders geschätzte - zum Verständnis etwas Geduld: es sind die heute weithin in Vergessenheit geratenen „zusammengesetzten" Takte [264]:

- der aus zwei 3/8-Takten zusammengesetzte 6/8 (*im Unterschied zum triolisierten 2/4*)
- der aus zwei 2/8-Takten zusammengesetzte 4/8 (*den Mozart, Haydn und Beethoven stets als ‚2/4' notierten, obwohl er mit dem ‚einfachen' 2/4 lediglich die Anzahl seiner Achtel gemein hat*)
- der aus zwei 2/4-Takten zusammengesetzte ‚klassische' 4/4
- der aus zwei 6/8-Takten zusammengesetzte 12/8
- der aus *drei* 2/8-Takten zusammengesetzte ‚schwere' 3/4 (*im Unterschied zum ganztaktigen 3/4*).

Seit dem 18. Jahrhundert bis heute besteht eine große Begriffsverwirrung: viele Theoretiker verstanden und verstehen unter „zusammengesetzt" (oder auch „vermischt") die 6/8, 9/8 und 12/8-Takte, die eigentlich eher „unterteilt" heißen müssten, da sie nichts weiter sind als triolisierte 2/4, 3/4 und 4/4-Takte. Koch, Kirnberger, Schulz, Weber, Fink dagegen benutzten die Bezeichnung „zusammengesetzt" für Taktarten, die tatsächlich aus zwei kleineren zusammengesetzt sind wie 4/4=2/4+2/4, 2/4=2/8+2/8, 3/4=2/8+2/8+2/8 und 6/8=3/8+3/8. Ich möchte ihnen darin folgen, da mir scheint, dass das Wesen dieser für das Verständnis klassischer Werke so wesentlichen Taktarten so am besten getroffen wird.

Da das Phänomen der in diesem Sinne „zusammengesetzten" Takte in der Literatur seit Ende des 19. Jahrhunderts kaum noch erwähnt wird (selbst nicht in neuesten Lexika wie dem Sachteil von „Musik in Geschichte und Gegenwart II", 1994-98, und dem „New Grove Dictionary of Music and Musicians" 2001), lassen Sie uns von den Erklärungen, die die Musiktheoretiker der Mozart-Zeit und des frühen 19. Jahrhunderts dazu gaben, hier einige auswählen.

GOTTFRIED WEBER, ein hervorragender Theoretiker der ersten Generation nach Mozart, erklärte wie zuvor schon Kirnberger/Schulz das Phänomen der zusammengesetzten Takte wie folgt:

> „Es ist in unserer Notenschrift üblich, den Takt als mit dem schwereren Takttheil anfangend zu betrachten.[265] In jedem zweitheiligen Takte folgt also nach einem schweren Takttheil ein leichter, im dreitheiligen aber folgen zwei leichte.[266] [| = v | bzw. | = v v |]
>
> Ebenso findet auch rücksichtlich der Takt*glieder* und kleineren untergeordneten Zeittheile und Theilchen unter einander eine ähnliche Verschiedenheit des inneren Gewichtes statt.
>
> Es giebt aber auch noch eine höhere Symmetrie. Wie der Takt aus zwei oder drei Takttheilen besteht, so bilden zwei oder drei *Takte* die Theile eines grösseren Rhythmus, und mehrere solche Rhythmen sind wieder Theile einer noch höheren Gruppe.
>
> Darum unterscheiden sich in solchen höheren Rhythmen die *Takte* rücksichtlich ihres grössern, oder geringern inneren Gewichtes eben so von einander, wie die Takt*theile* unter sich; d. h. es heben sich schwere Takte vor leichteren heraus, wie unter den Takttheilen die schwereren sich vor den leichteren herausheben."[267]

Diese etwas schematische Sicht der Metrik größerer Taktgruppen, wie sie auch Türk und Schulz dargelegt haben (s. S. 81/82), trifft zwar für Mozarts alle Schemata sprengender Musik nicht immer zu; Webers Erklärung beschreibt aber sehr gut die Entstehung der *zusammengesetzten Takte*:

> „Eben weil der Bau eines *grösseren Rhythmus* eigentlich das im Grossen ist, was der Taktbau im Kleinen, und mehrere Takte sich zu einem höhern Rhythmus gruppiren, wie Takttheile zu einem Takte, so schreibt man ihn zuweilen auch wirklich in Gestalt eines zusammengesetzten Takts:

---

[264] Siehe dazu auch: Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 1760, I, 14. Brief, S. 107/108 [Anh. S. 338/339]; ✧ Schulz in Sulzer, *Allgemeine Theorie* IV, 1774, S. 499-501 [Anh. S. 285]; ✧ Koch, *Anleitung zur Composition*, II, 1787, S. 333f, § 71+73 [Anh. S. 321]; und ✧ Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp.1307/08 „Sechsachteltakt" [Anh. S. 315].

[265] Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie*, [2]1824, Bd. I, S. 99, § 66. [Anh. S. 353]

✧ Ebenso Moritz Hauptmann: „Ein erstes Zeitmoment, wie es metrisch allezeit nur das erste eines zweiten, ihm gleichen sein kann, ist für sein zweites das Bestimmende, dieses zweite ist das Bestimmte. Es hat ein Erstes gegen sein Zweites die Energie des Anfangs und damit den metrischen Akzent." (*Die Natur der Harmonik und der Metrik*, 1853, S. 228).

[266] [Anmerkung Webers im § 66:] „Dies ist nicht so zu verstehen, als müsse ein sogenannter schwerer oder starker Takttheil immer wirklich gewichtiger und stärker - mehr forte - vorgetragen werden: es ist hier vielmehr von einer *inneren Gewichtigkeit* die Rede, welche der rhythmische Sinn von selbst jeder schweren Zeit beilegt." [Anhang S. 353/354]

[267] Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie*, [2]1824, Bd. I, S. 99-103, „Zeitgewicht, Taktgewicht", §§ 66+67; „Höhere Rhythmen", §§ 68+69 [Anhang S. 354].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> d. h., statt nach jedem einfachen Takt einen Taktstrich zu setzen, setzt man einen solchen nur je nach zwei, oder mehreren Takten, und läßt die dazwischen liegenden aus.
>
> Derjenige einfache Takt, welcher zuvor der schwerere war, erscheint in der Zusammenfügung als schwerer Haupttheil, und die zuvor leichten Takte werden leichte Haupttheile; der schwere Takttheil des schweren Haupttheils ist der schwerste von allen."[268] [| = v – v| *bzw.* | = v v – v v|]

Durch die Zusammensetzung wird der Takt verlängert; die Haupt-Schwerpunkte werden weiter auseinandergezogen, so dass der Großrhythmus verlangsamt und ein weiterer Atem der Musik ermöglicht wird.

KIRNBERGER/SCHULZ hatten das 1776 so ausgedrückt:

> „Es giebt Melodien, in denen offenbar ganze Tackte wechselsweise von *schwerem* und *leichtem* Gewichte sind, so daß man einen ganzen Tackt nur wie eine Zeit fühlet. Wenn die Melodie so beschaffen ist, so müssen nothwendig zwey Tackte zusammen genommen werden, um nur einen auszumachen, dessen erster Theil *lang* [stärker betont], der andre *kurz* [leichter betont] ist. Denn wenn dieses Zusammenziehen nicht geschähe, so würde man eine Melodie von lauter schweren Schlägen bekommen [*wie z.B. in einer Reihe von gleich schweren 3/8-Takten*].
>
> Daher entstunden also die zusammengesetzten Tacktarten, nemlich der zusammengesetzte 4/4 aus zwey vereinigten Tackten von 2/4, der zusammengesetzte 6/8 aus zwey vereinigten Tackten von 3/8, u.s.f. - Eigentlich geschiehet diese Zusammensetzung nur deswegen, daß die Spieler den wahren Vortrag treffen, und *die zweyte Hälfte eines solchen Tacktes leichter, als die erste vortragen*."[269]

In der Kammermusik ist das nicht schwer zu realisieren und auch Sinfonien und Opern waren zu Mozarts Zeit (außer bei Chören und großen Ensembles) nicht dem Problem eines taktschlagenden Dirigenten ausgesetzt, dessen Schlagbewegungen fast unvermeidlich gleich schwere Betonungen beider Takthälften verursachen. Die Aufführungen wurden noch vom selbst spielenden Konzertmeister oder Cembalisten geleitet und die feindifferenzierte Hierarchie der metrischen Betonungen muss guten Musikern selbstverständlicher Teil ihres Handwerks gewesen sein. Darum konnten „Tonkünstler von Erfahrung bey Anhörung eines Stüks jederzeit genau wissen, in welchem Takt es gesetzt worden." (s. S. 26+283)

Heute wird das von Mozart so sehr geschätzte Schweben der zusammengesetzten Taktarten oft verhindert, weil alle ‚Zählzeiten' gleich schwer „getieft" werden[270]. Selbst ein verschlepptes Tempo bringt dann keine wirkliche Ruhe, weil die kleinteilig dichte Folge von Betonungen die metrische Hierarchie einebnet, sodass kein übergeordneter Rhythmus erkennbar ist. Wird hingegen die durch die Zusammensetzung angelegte Weite des Taktes realisiert, kann selbst ein sehr flüssiges Tempo durch seine weit voneinander entfernten Haupt-Schwerpunkte Größe und Ruhe ausstrahlen. Ich denke, das ist es, was Mozart erreichen wollte, und was der Vielgestaltigkeit seiner Musik den nötigen Raum gibt.

> „Die zusammengesetzten Tactarten bieten in der anwachsenden Fülle der Accente innerhalb einer Tacteinheit reichere Mittel als die einfachen und der breitere Rahmen des Tacts (und dementsprechend der Periode) giebt größern Raum für eine feinere Detailzeichnung. Deswegen werden diese Tactarten mehr für tief innerlich erregte als entschieden nach außen drängende Darstellungsobjekte gewählt."[271]

Obwohl Susannas Aria „Deh vieni non tardar" kein autographes Tempowort hat, soll sie hier als Paradigma für den zusammengesetzten 6/8-Takt stehen. Wenn in T. 44 die vier Harmonien im zweimaligen Wechsel von Tonika und Subdominate sowie die Wiederholung der *Legato*-16tel in den Holzbläsern, die beiden Fermaten in T. 46, die expressive Vorschlagsnote auf der zweiten Takthälfte in T. 47 und - musterhaft - die drei letzten Takte nicht für einen zusammengesetzten 6/8-Takt sprechen, sind alle unsere Überlegungen umsonst.

---

[268] Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie*, Bd. I, „Zusammengesetzte Taktarten", S. 104, §§ 71+72 [Anhang S. 354].
[269] Kirnberger / Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1776, S. 131f [Anhang S. 270].
[270] Rudolf Steglich, *Die elementare Dynamik*, 1930.
[271] Mendel / Reissmann: *Musikalisches Konversations-Lexikon*, 1870-83, Band 10, Artikel "Tactarten", S. 76.

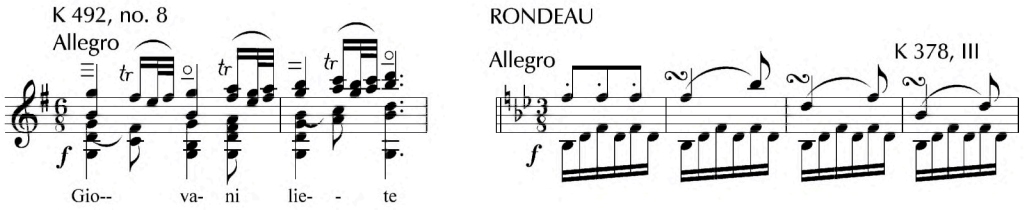
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 97: *Figaro*, KV 492, Nr. 28 Aria Susanna „Deh vieni non tardar", T. 44-50

Bezüglich des Tempos galt:

> „Da ein *zusammengesetzter* Takt nichts anderes ist, als eine Gruppe von zwei *einfachen*, so ergiebt sich daraus, dass die Takttheile eines zusammengesetzten Taktes, unter sonst gleichen Umständen, nicht schneller und nicht langsamer gehen, als im einfachen, also z. B. die Achtelnoten im 6/8-Takte wie im 3/8-Takt."[272] (Ex. 98)



Ex. 98: *Figaro*, KV 492, Nr. 8 Coro // Klavier-Violin-Sonate in B, KV 378, 3. Satz

Die Zusammensetzung zum 6/8(3/8+3/8) erfolgte hier, damit der Chor nicht - wie heute meist - plump „Gîo - vâ-ni / liê - tê" skandiert, sondern dem Versmaß entsprechend *die zweiten Takthälften leichter* nimmt. Im Rondeau der Klavier-Violin-Sonate dagegen sind die gleichbetonten Einsen des 3/8 sogar durch Doppelschläge akzentuiert.

Es ist bezeichnend für Mozarts überaus große Wertschätzung der zusammengesetzten Taktarten, dass sie inklusive der Tänze 42% aller seiner Sätze stellen.[273] In fünf Fällen machte er sich sogar die Mühe, Taktstriche nachträglich zu verschieben, weil im Laufe der Komposition - entgegen Kirnbergers Forderung - die *zweite* Hälfte des zusammengesetzten Taktes mehr Gewicht bekommen hatte als die *erste*.

Dies passierte z. B. im ersten Koloratur-Takt (heute T. 44) des *Zauberflöten*-Duetts Nr. 7 „Bei Männern, welche Liebe fühlen" (6/8). Mozart strich darum, von hinten beginnend, aufwendig über die ganze Partitur 48 Taktstriche und setzte neue in den Taktmitten[274] (Ex. 99). Demnach sah er diesen 6/8-Takt einerseits als zusammengesetzt und also teilbar an, und andererseits die beiden Takthälften nicht als gleichgewichtig, sonst hätte er nur doppelt so viele gleich schwere 3/8-Takte daraus zu machen brauchen.[275] Allerdings entstanden so nun überwiegend falsche Betonungen in der 1. Strophe; sie wären nur durch damals unübliche mehrfache Taktwechsel (eingeschobene 3/8-Takte) vermeidbar gewesen (s. S. 196/197, Ex. 355+356).

---

[272] Gottfried Weber, *Tonsetzkunst*, ²1824, S. 111/112, § 80 [Anhang S. 355].
[273] Floyd K. Grave spricht von „Mozart's marked predilection for the device" (*Metrical Displacement and the Compound Measure in Eighteenth-Cemtury, Theory and practice*, in: *Theoria*, vol. 1, 1985, S. 55).
[274] Ausführlich besprochen in: Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo-System. Zusammengesetzte Takte als Schlüssel*, in: *Mozart Studien* Bd. 13, 2004, S. 38 ff.
[275] So grausam wie der Klavierauszug bei J.J. Hummel, Berlin/Amsterdam 1793.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

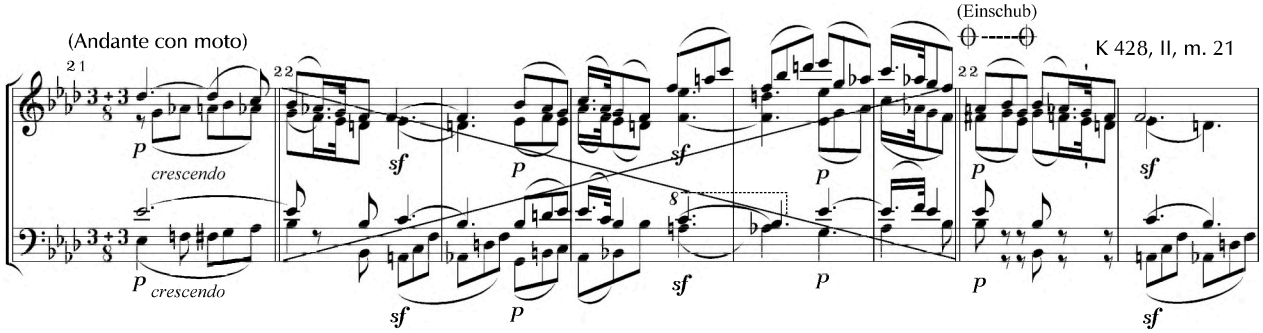


Ex. 99: *Zauberflöte*, Nr. 7 Duett, die letzten 5 von 48 verschobenen Taktstrichen (Autograph)

Im 2. Satz des Klavierkonzertes in F, KV 459 (*Allegretto* 6/8), verschob er die Passage T. 64-80 mittels Streichung und Neusetzung von 12 Taktstrichen um einen halben Takt nach vorne.[276] (s. S. 200, Ex. 363)

Im ironisch altmodisch-förmlichen „La mano a me date, movetevi un po" (Quartett Nr. 22 *Così fan tutte, Allegretto grazioso* 6/8, Ex. 364) entfernte Mozart die ersten 9 Taktstriche durch Rasur (!) und setzte einen halben Takt später neue. Das häufig zu schnelle Tempo resultiert aus einer Fehlinterpretation als ‚einfachem' 6/8, d. h. triolisiertem 2/4-Takt.

Im 2. Satz des Streichquartetts in Es, KV 428 (*Andante con moto* 6/8, Ex. 100), strich er ab dem ursprünglichen T. 22 4½ Takte und schob die erste Hälfte des jetzigen Taktes 22 ein, damit die über sechs Achtel reichenden *sforzandi* der früheren Takte 22 und 24 (jetzigen T. 23 und 25) nicht mehr auf der leichteren zweiten Takthälfte begannen.[277] Ein weiteres Beispiel, dass für Mozart die beiden Hälften des zusammengesetzten 6/8-Taktes nicht gleichwertig waren. Übrigens zeigt dies, dass er einen solch anspruchsvollen Satz keineswegs immer vor der Niederschrift „fertig im Kopf hatte" - wie der Mythos will.



Ex. 100: Streichquartett in Es, KV 428, 2. Satz, T. 21 (metrische Korrektur Mozarts im Autograph)

[276] Faksimile in Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, 1957, dort im Anhang S. 352/53.

[277] Faksimile in Marius Flothuis, „A Close Reading of the Autographs of Mozart's Ten Late Quartets" in: *The String Quartetts of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts*, 1980, S. 164.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Verschiebung von 32 Taktstrichen um einen halben Takt mittels Rasuren, Streichungen und Neusetzungen beim *Adagio* 4/4 im Rondo des Sesto in *Titus*, KV 621 (Nr. 19, T. 6-37) beweist die Richtigkeit des in der NMA gesetzten Taktsigels „C", obwohl die ersten 5 Takte nicht autograph erhalten sind. Die Verschiebung wäre im ganztaktig organisierten ¢ nicht möglich gewesen.

Zum aus drei 2/8-Takten zusammengesetzten ‚schweren' 3/4-Takt (s. S. 175) schreibt MARPURG:

> „Der Dreyviertheiltact wird in den leichten und schweren Dreyviertheiltact unterschieden. Bey dem leichten, dessen Character aus den Menuetten zu erkennen ist, zählet man bloß nach Viertheilen. In dem schweren Dreyviertheil, wo das Sechzehntel und oft das Zwey und Dreyßigtheil sehr häufig erscheinet, zählet man nach Achttheilen." *„Der Schwere oder ernsthafte* ungerade Tact ist daran zu erkennen, daß ein Tactraum einen Rhytmus von drey zusammengezogenen zweytheiligen Tactarten vorzustellen scheinet [2/8+2/8+2/8].[278]

Zum 12/8 sagt KIRNBERGER:

> „12/8 Takt ist zusammen gesetzt aus zweymal 6/8. Ein aus 3/8 Noten zusammengesetzter Takt von vier Zeiten [3/8+3/8+3/8 +3/8] kann nicht vorkommen, welcher so beschaffen wäre, daß man auf die zweyte und vierte Taktzeit schließen könnte." [279]

Floyd K. Grave's hervorragende Aufsätze „Metrical Displacement and the Compound Measure in Eighteenth-Century Theory and Practice" und „Common-Time Displacement in Mozart"[280] zeigen anhand zahlreicher Beispiele metrischer Verschiebungen die Praxis des 18. Jahrhunderts im Umgang mit den zusammengesetzten Taktarten. Es wird deutlich, wie in der zweiten Jahrhunderthälfte trotz der Auffassung von Heinrich Christoph Koch, der an der Gleichbetonung der beiden Takthälften zusammengesetzter Takte festhielt, die Konzeption von Kirnberger und Schulz sich mehr und mehr durchsetzte und bei Mozart zu einem virtuos gehandhabten Mittel der Komposition wurde.

TAKTGRUPPEN-METRIK (Periodik)

Noch mehr Raum als zwei zusammengefügte Takte schafft die Groß-Metrik einer ganzen Takt*gruppe*.

> TÜRK: „Jeder Anfangston einer *Periode* muß einen noch merklichern Nachdruck erhalten, als ein gewöhnlicher guter Takttheil. Genau genommen sollten selbst diese Anfangstöne mehr oder weniger accentuirt werden, je nachdem sich mit ihnen ein größerer oder kleinerer Theil des Ganzen anfängt; d. h. nach einem völligen Tonschlusse muß der Anfangston stärker markirt werden, als nach einer halben Kadenz, oder blos nach einem Einschnitte u.s.w."[281] (Ex. 101)
>
> SCHULZ: „Die erste Note eines Takts, der nur ein *Theil* einer Phrase ist, kann nicht so stark marquirt werden, als wenn die Phrase mit ihr *anfängt*. Diejenigen, die dieses nicht beobachten, sondern in allen Stüken *durchgängig die erste Taktnote gleich stark* marquiren, verderben das ganze Stük; denn dadurch, dass sie von dieser Seite zu deutlich sind, schaden sie der Deutlichkeit des Ganzen, indem sie dadurch außer Stand gesetzt werden, die *Einschnitte* gehörig zu marquiren, welches doch von der größten Nothwendigkeit ist. Einschnitte sind die Commata des Gesanges, die wie in der Rede durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen.
>
> Man begreift leicht, daß die Beobachtung der Accente dem Vortrag außer der Deutlichkeit ein großes Licht und Schatten giebt, zumal wenn unter den Haupttönen wieder eine *Verschiedenheit des Nachdruks* beobachtet wird, indem immer einer vor dem andern, wie die Hauptworte in der Rede, mehr oder weniger Nachdruk verlanget. Dadurch entstehen denn die feinen Schattirungen des Starken und Schwachen, die die großen Virtuosen in ihren Vortrag zu bringen wissen."[282]



Ex. 101: Türk Klavierschule, S. 336, § 14 (Taktgruppenmetrik)[283]

---

[278] Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt*, 1763, S. 88, 6. Capitel, § 4. [Anhang S. 342] und *Kritische Briefe*, 2. Bd., 1763, 67. Brief, S. 24, § 78 und 79 [Anh. S. 340].
[279] Kirnberger, *Anleitung zur Singekomposition*, 1782, S. 10 [Anhang S. 274].
[280] *Theoria* 1, 1985, S. 25-60, und *Journal of Musicology* 3/4, 1984, S. 423-442.
[281] Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 336, § 14 [Anhang S. 298].
[282] Schulz in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd, IV, 1774, S. 702, 3) [Anhang S. 286].
[283] [Anmerkung Türks:] „Durch die größere oder kleinere Anzahl der beygefügten Kreuze (x) bezeichne ich einen verhältnismäßigen, größern oder kleinern Grad der Stärke." [Anhang S. 298, Fußnote 769]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Gemäß Türks Notenbeispiel erhält also erst der neunte Takt wieder das volle Taktgewicht des ersten. Auf genialere Weise folgt prinzipiell auch die Musiksprache Mozarts und Haydns diesem Schema, ihre unregelmäßigen Perioden gewinnen jedoch Ausdruckskraft gerade aus seiner Verletzung; Beispiele von 3-, 5- oder 6-Takt-Gruppen sind bei beiden zahllos.

Selbst regelmäßig scheinende Perioden jedoch oszillieren bei Mozart oft in dialektischer Metrik: das Menuett in *Don Giovanni* z. B. beginnt als Tanz selbstverständlich mit dem ‚Akzent des Anfangs' (dazu S. 77 Gottfried Weber und Fußnote 264 Moritz Hauptmann); oberflächlich folgt es Türks Taktgruppen-Metrik:



Ex. 102: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 13 Finale I, T. 406 Menuett, „nach Türk"

Mozart gibt jedoch dem choreographisch bedingt strengen Zwei-, bzw. Viertakt-Schema (s. S. 219) mehr Leben, indem er die jeweils zweiten, „weiblichen" Takte durch melodischen und rhythmischen Kontrast als metrische Synkopen oder ‚negative Akzente' mit den privilegierten „männlichen" konkurrieren lässt. Als Höhepunkt einer mit leichter Hand aus T. 5-8 geschaffenen Viertaktgruppe vermählt er in der Kadenz des siebten Taktes durch Übernahme der Rhythmik des „weiblichen" sechsten Taktes statt der des „männlichen" fünften - derart dessen ‚negativen' Akzent in einen positiven umwandelnd - die beiden Betonungsschichten zur Synthese in Kongruenz mit dem Schema, und ermöglicht so statt mechanischer Fortsetzung einen Neuanfang auf gleicher Stufe wie zu Anfang. Ähnlich ambivalent ist die Taktgruppen-Metrik von Zerlinas *Grazioso* 3/8 „Vedrai, carino" (Nr. 18 in *Don Giovanni*, Ex. 359, S. 198). Der ‚Akzent des Anfangs' wird dort bestätigt in der Reprise T. 34, die nach dem ‚weiblichen' Übergang des T. 33 gar nicht auftaktig beginnen könnte.

Hugo Riemanns Auftakttheorie mit ihrer Übergewichtung der jeweils zweiten, vierten, achten Takte - u. a. von Siegbert Rampe und Hans Heinrich Eggebrecht nochmals auf Mozart angewandt[284] - erweist sich hier als romantisches Missverständnis.

Dass die Taktgruppen-Metrik und die zusammengesetzten Taktarten des späten 18. Jahrhunderts, unverzichtbare Elemente der Musik Mozarts, so sehr aus dem Blick gerieten, verursachte kaum zu ermessenden Schaden für die Interpretation und Rezeption der Werke.

---

[284] Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik*, 1995, S. 226-28, 279, ✧ Hans Heinrich Eggebrecht, *Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni"* (AfMw XII, 1972, S. 18) mit seiner crescendierenden Spannungskurve *Beispiel 4*.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

b) Der klassische 4/4 (2/4+2/4)

Vom „schweren" C-Takt des Barock, der selbst im *Allegro* noch die Achtel ausharmonisiert hatte und sich in der Kirchenmusik bis zum Ende des Jahrhunderts hielt, distanzierte sich das brillante, schon schnellere Konzert-*Allegro* z. B. Vivaldis (Ex. 103):



Ex. 103: Antonio Vivaldi, *„L'Estro Armonico"*

Es hatte zwar noch immer vier Taktschwerpunkte (und, wie aus dem Einsatz des zweiten Motivs in T. 3 ersichtlich, ebenfalls zwei gleich schwere Takthälften); aber seine Sechzehntel realisierten eine Motorik des Musizierens, die dem Basso-continuo-Satz die Schwere entzog, „eine Musik, vor deren rhythmischer Vitalität der alte Taktschlag verblasst."[285]

Die italienische Opernsinfonie und das „galante" *Allegro* (beispielsweise Quantzens und Johann Christian Bachs) führten in der zweiten Jahrhunderthälfte zur schwebenden Leichtigkeit und Geschwindigkeit des nur mehr *zwei* Taktschwerpunkte ausprägenden 4/4-Taktes der *Klassik*. Er wurde zur häufigsten Taktart nicht nur bei Mozart, aber seine Normalität im weltlichen Musizieren gab den Theoretikern keinen Anlass, ihn genauer zu beschreiben. Wie der ‚große' C des *stile antico* ist er aus zwei 2/4-Takten zusammengesetzt, hat jedoch nicht nur eine schnellere *„natürliche Bewegung"* (wie schon bei Vivaldi), sondern vor allem eine (auch gegenüber Vivaldi) andere metrische Struktur.

> „Die Verschmelzung [zweier 2/4-Takte] wird dadurch herbeigeführt, dass der Accent des angebundenen zweiten Tacts abgeschwächt wird."[286] (| = v – v |)

Diese neue metrische Struktur ist das wesentlichste Charakteristikum des ‚klassischen' 4/4. Sie erlaubt gegenüber der Metrik des „ernsthaftschreitenden" großen C-Taktes (| = – – – |) ein vielfältigeres Schwingen der Taktintensitäten[287] und sowohl schnelleres Tempo der harmonisch entlasteten Taktteile als auch weitere, sangliche Bögen und macht - bei Mozart geradezu sinnliches - *legato* möglich.[288]

> „Zum wahren Viervierthеil wird erfordert, daß der Rhytmus [das Metrum] einen etwas weitern Umfang bekomme als im Zweyviertheil."[289]

Um der seit dem 16. Jahrhundert bis heute grassierenden Verwechslung von C und ¢ vorzubeugen, bezeichne ich nun – wie schon Marpurg, Scheibe und Kirnberger - den klassischen C-Takt mit dem augenfälligeren „4/4" und behalte das „C" dem barocken ‚großen' 4/4-Takt vor.

Mein folgender Versuch einer Markierung der Takt- und der Takt*gruppen*-Metrik im Sinne von Türk, Schulz und Weber[290] auch bei der Klaviersonate in C, KV 545 (Ex. 104), sollte nicht verwirren. So wenig die Metrik der Mozart-Zeit noch immer berücksichtigt wird, so sehr müssen andererseits die Warnungen von Zeitgenossen vor Überbetonungen ernstgenommen werden.[291]

---

[285] W. Seidel in *MGG II*, Sachteil, Bd. 8, Sp. 292.

[286] Mendel / Reissmann: *Musikalisches Konversations-Lexikon*, 1870-83, Artikel "Tactarten", S. 76.

[287] Heinrich Besselers bekannter Begriff „Akzentstufentakt" scheint mir in seiner Eckigkeit dem organischen Schwingen der klassischen Taktarten sich nicht recht anzuschmiegen. (Heinrich Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit,* 1959, S. 29.)

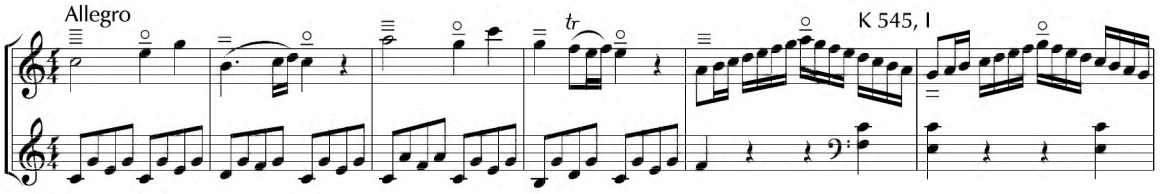
[288] Harnoncourt reklamiert die Betonungsstruktur | = v – v | für die gesamte Barockmusik, ohne auf Matthesons | = v = v | oder das | = – – – | des ‚großen' 4/4-Taktes einzugehen. Allerdings erwähnt er auch das für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts reich belegte Phänomen der zusammengesetzten Takte nicht, die eben diese neue Struktur haben. (*Musik als Klangrede,* 1982, S. 49f).

[289] Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt*, 2. Teil, S. 86, 5. Capitel, § 6 [Anhang S. 342].

[290] S. o. S. 81 „Taktgruppenmetrik" und Ex. 101.

[291] „Es wäre höchst fehlerhaft, wenn man das Marqiren der Noten jederzeit mit einem besonderen Druck des Bogens bemerken wollte. Es ist dieses weiter nichts, als das kleine Gewicht, was ein jeder der *mit aufrichtigem Gefühl für den Takt* spielt, schon von selbsten, ohne daran zu denken, der längeren Note giebt." (Reichardt, *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, 1776, S. 28 [Anh. S. 291]). ✧ „Die Regel, daß die erste Note eines Stücks stark seyn müsse, ist um so falscher, weil eine jede Melodie schon den Ausdruck der Leidenschaft bald erhebt, bald fallen läßt." (Kirnberger, *Anleitung zur Singekomposition*, 1782, S. 12, Fußnote [Anh. S. 274, Fußnote 733]). ✧ „Man verstehe diesen Ausdruck *Gewicht* oder *Nachdruck* nicht unrecht, und glaube, daß ich derjenigen schlechten Spielart der Bogeninstrumente das Wort reden wolle, bey welcher man den Tönen, auf welchen schon *von selbst vermöge der Tacteintheilung dieser Nachdruck vorhanden ist*, einen so starken Nachdruck mit dem Bogen giebt, und die andern, denen

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 104: Klaviersonate in C, KV 545, 1. Satz (metrisch markiert à la Türk, Ex. 101)

Gegenüber dem abstrakten 4/4-Takt der Moderne sei aus Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*, die Mozart spätestens seit 1782 kannte[292] und die der Klarinettist Stadler, ein gleichaltriger enger Freund, noch 1800 als grundlegendes Lehrwerk empfahl,[293] noch einmal an den Satz erinnert: „Eigentlich geschiehet diese Zusammensetzung nur deswegen, daß die Spieler den wahren Vortrag treffen, und *die zweyte Hälfte eines solchen Tacktes leichter, als die erste vortragen*."[294]

Stadler dürfte im Sinne Kirnbergers und Mozarts so geblasen haben (Ex. 105):



Ex. 105: Klarinettenkonzert in A, KV 622, 1. Satz[295]

und nicht in gleich schwer betonten 2/4-Takten, wie manchmal zu hören (Ex. 106):



Ex. 106: Klarinettenkonzert in A, KV 622, 1. Satz, falsche Metrik

Ein Hauptparameter für die Ausprägung der Taktgestalt ist neben der Melodie und ihren Cäsuren der Rhythmus der *Harmonieschritte*. Er hat sich im klassischen 4/4-Takt von den vier oder mehr Harmonien des barocken 4/4 hin zu überwiegend und im Wesentlichen zwei Harmonien gelichtet, nicht ohne allerdings dieses Muster takt-, absatz- oder auch periodenweise vorübergehend zu verlassen. Wir kommen später auf diese *virtuellen Taktwechsel* zu sprechen.

KOCH warnt, den 4/4 *„nicht mit dem Zweyzweyteltakte zu vermengen*. Der Hauptunterscheidungscharakter ist, daß in dem *Viervierteltakte* die Abschnitte oder Cäsuren der Tonschlüsse und Absätze nicht allein auf das erste, sondern auch auf das dritte Viertel fallen, weil das letzte in dieser Taktart auch einen guten Takttheil ausmacht"[296] - wie im Klarinettenkonzert.

Auch beim g-moll-Quintett, KV 516, fallen so die „Abschnitte" oder „Cäsuren" auf das dritte Viertel, was der 2/2 als einfacher Takt nicht erlauben würde, weil er nur einen Taktschwerpunkt hat (Ex. 107):



Ex. 107: Streichquintett in g, KV 516, 1. Satz

Zum Unterschied zwischen den nicht zu „vermengenden" 4/4- und ¢-Takten, von dem manchmal behauptet wird, es gäbe ihn nicht bei Mozart[297], hier zwei bekannte Briefe Mozarts an seinen Vater:

> „Clementi ist ein Ciarlattano. - er schreibt auf eine Sonate Presto auch wohl Prestißimo und *alla Breve*. - und spiellt sie Allegro im *4/4 tackt*".

---

dieser innere Nachdruck mangelt, so leichte mit dem Bogen abfertigt, daß die daraus entstehende Spielart dem Gange eines Hinkenden gleich wird." (Koch, *Anleitung zur Composition*, II, 1787, S. 280, Fußnote [Anhang S. 319, Fußnote 799]).

[292] Er kopierte 1782 Kirnbergers Kanon auf dem Titelkupfer der 2. Auflage des ersten Teils (1774).

[293] Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik*, 1995, S. 76 f.

[294] Kirnberger / Schulz), *Die Kunst des reinen Satzes*, Bd. II, 1776, S. 131 f [Anhang S. 270].

[295] Das nicht autographe Tempowort „Allegro" stammt aus dem Stimmen-Erstdruck von 1802.

[296] Koch: *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp. 1481, II [Anh. S. 318]. ✧ Ähnlich in Koch, *Anleitung zur Composition*, II, 3. Kap. § 73 [Anh. S. 321].

[297] Maurer Zenck, 2001, S. 86.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Über ein Konzert des Flötisten Freyhold schrieb er:

> „Von anfang konnten sich die accompagnierenden nicht darein finden, weil das stück in viervier-telstackt geschrieben war, und er es im Alla Breve bließ - und, da ich dann mit eigner hand *Alla Breve* dazu schrieb, er mir gestund, daß Papa in Salzburg auch darüber gezankt hätte."[298]

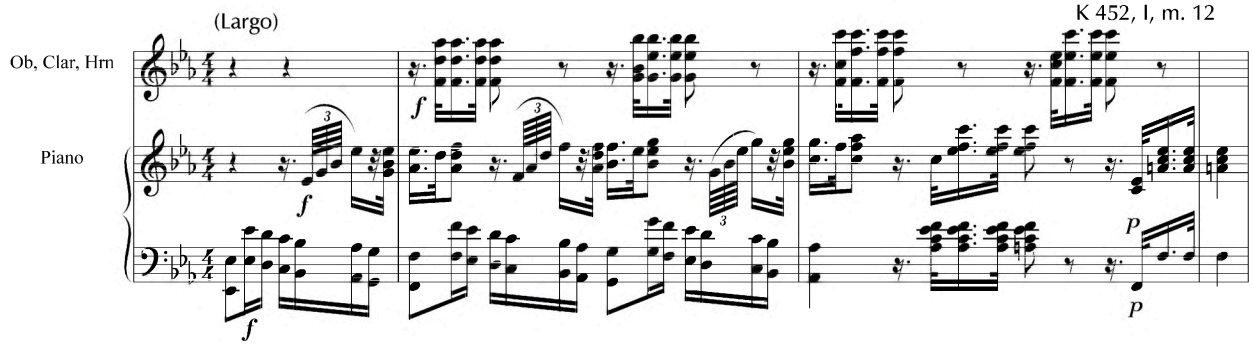
Aus der Fülle von Beispielen aus allen seinen Sätzen in beiden Taktarten vergleiche man nur das *Allegro* 2/2 der Zauberflöten-Ouvertüre (Ex. 78) mit dem *Allegro* 4/4 der Introduction („Zu Hilfe! Zu Hilfe!", Ex. 130), oder das *Andante* 2/2 „Bald prangt, den Morgen zu verkünden" (Nr. 21, Ex. 50) mit dem *Andante* 4/4 „Heil sei euch Geweihten" (T. 828 ebendort, Ex. 121). Oder das *Molto Allegro* ¢ der Ouvertüre *Don Giovanni* (Ex. 90) mit dem unmittelbar daran anschließenden *Molto Allegro* 4/4 von Leporellos „Notte e giorno faticar" (Ex. 139). Es zeigt sich, dass die Viertel des 2/2 nicht doppelt, aber doch bedeutend schneller sind als die im 4/4-Takt.

559 Sätze (oder Satzteile) Mozarts stehen im ***klassischen* 4/4 (2/4+2/4)** -Takt; 363 davon haben autographe Tempowörter; wir beginnen wieder beim *Largo*. (Weitere 174 Passagen im 4/4-Takt mit autographem Tempowort sind Teile von *Accompagnato*-Rezitativen, die ab S. 124 im Kapitel „Rezitativ-Takt" behandelt werden.)

Largo 4/4 (2/4+2/4)

mit 64steln

⁎ KV 452 Quintett in Es für Klavier, Ob, Kl, Hrn, Fg, 1. Satz (Ex. 108)



Ex. 108: Quintett in Es für Klavier und Bläser, KV 452, 1. Satz, T. 12

Largo 4/4 mit 64steln ist das langsamste Tempo in Mozarts weltlichen Werken. Der erste Satz des Bläser/Klavier-Quintetts KV 452, in dem es außer flüchtigen 64steln sogar *64stel-Triolen* gibt, besteht so aus Mozarts längsten Takten außerhalb der Kirchenmusik. Weniger gewaltig als das „Qui tollis" der *c-moll-Messe* (Ex. 13), nur 20 Takte, aber darin weitesten Raum spannend.

mit 32stel-Triolen

⁎ KV 454 Klavier-Violin-Sonate in B, 1. Satz (Ex. 109)



Ex. 109: Klavier-Violin-Sonate in B, KV 454, 1. Satz, T. 7

mit 32steln

- KV 361 Serenade in B für Bläser, 1. Satz

mit 16teln

- KV 205 Divertimento für Vl, Vla, Fg, 2 Hrn, Bass, 2. Satz

[298] Mozart Briefe Nr. 750 und Nr. 776 [Anhang S. 258].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Adagio maestoso 4/4

mit 32steln

- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 2 Aria Idamante „Non ho colpa, e mi condanni“

mit 16teln

- KV 345 *Thamos*, Nr. 6 Chor „Gottheit, über alle mächtig!“

mit 8teln

[- KV 320 Serenade in D (*Posthorn*-Serenade), 1. Satz] [2/2?][299]

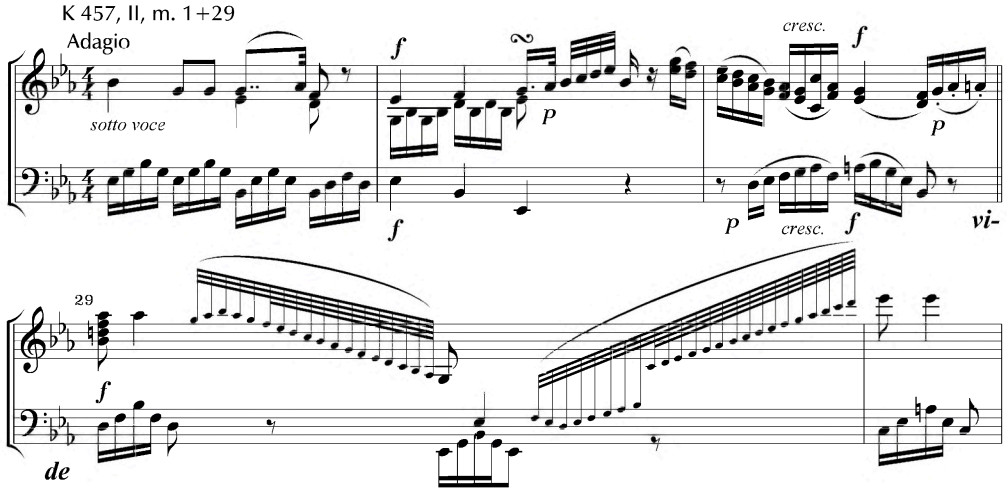
Adagio 4/4

mit 64steln

- KV 287 Divertimento in B (2. *Lodronische Nachtmusik*), 4. Satz

mit 32steln

- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 19 Rondo Sesto „Deh per questo istante solo“[300]
⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 25 Rondò Fiordiligi „Per pietà, ben mio, perdona all'error”
- KV 540 Adagio h-moll für Klavier
- KV 475 Fantasie c-moll, T. 1+161
- KV 458 Streichquartett in B (3. *Haydn*-Quartett (*Jagd*-Quartett)), 3. Satz
⁎ KV 457 Klaviersonate in c, 2. Satz (Ex. 110)
- KV 424 Duo in B für Violine und Viola, 1. Satz
- KV 361 Serenade in B für Bläser und Kb, 3. Satz
⁎ KV 332 Klaviersonate in F, 2. Satz[301] (Ex. 111)
- KV 282 Klaviersonate in Es, 1. Satz
- KV 261 Adagio in E für Violine und Orchester
- KV 254 Divertimento à 3 (Klaviertrio) in B, 2. Satz
- KV 242 Konzert in F für 3 (bzw. 2) Klaviere und Orchester (*Lodron*-Konzert), 2. Satz
⁎ KV 219 Violinkonzert in A, 1. Satz, T. 40-45 (Ex. 112)
⁎ KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 27 Recitativo e Duetto, T. 61 „Tu mi lasci? (oh fiero istante!)“



Ex. 110: Klaviersonate in c, KV 457, 2. Satz, T. 1+29

In der insgesamt höchst differenziert gestalteten Dynamik und Artikulation dieses Stücks fallen in T. 21 sechs 32stel auf, die abwechselnd mit f, p, f, p, f, p bezeichnet sind. Dennoch war es *Willkür* Glenn Goulds, als er nach bereits zu langsamen MM 𝅘𝅥𝅯=44 im Weiteren bis auf 𝅘𝅥𝅯=76 herunterziselierte (Aufnahme von 1973) und gegen Mozarts Willen, der selbst im *Adagio* auf stabilem Tempo bestand.[302]

---

[299] Die autographe Tempobezeichnung „C“ könnte ein Irrtum Mozarts sein.

[300] Mozarts Verschiebung von 32 Taktstrichen um einen halben Takt (T. 6-37) mittels Rasuren, Streichungen und Neusetzungen beweist die Richtigkeit des in der NMA gesetzten Taktsigels „C“, obwohl die ersten 5 Takte nicht autograph erhalten sind. Die Verschiebung wäre im ¢ nicht möglich gewesen.

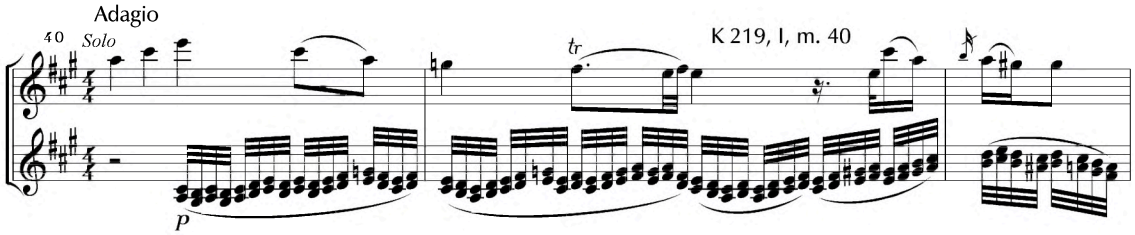
[301] Der Erstdruck von 1784 hat zusätzliche Verzierungen, u. a. in T. 26 eine Tirata in 64steln. Ob sie von Mozart sind, ist unbekannt; deshalb ordne ich den Satz vorläufig bei den Stücken mit 32steln als temporelevanten kleinsten Noten ein.

[302] „daß ich immer accurat im tact bleybe, über das verwundern sie sich alle. Das Tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach.” (Brief vom 24.10.1777, Nr. 355 Anhang S. 250]). - Die Läufe in T. 29 und 30 setzen jedoch wohl eine Verkürzung der synkopierten Viertel um ein 16tel voraus, will man nicht ein *Largo* zugrunde legen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



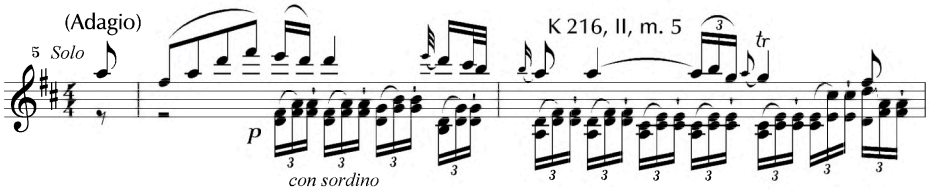
Ex. 111: Klaviersonate in F, KV 332, 2. Satz, T. 1+16



Ex. 112: Violinkonzert in A, KV 219, 1. Satz, T. 40

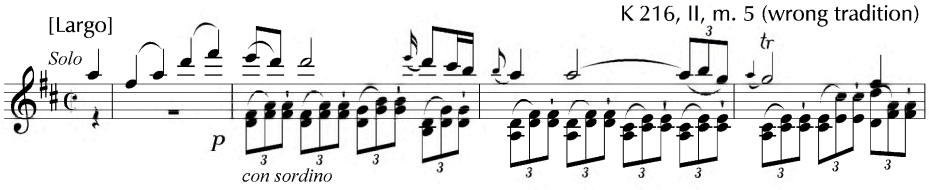
Ursache für die Tradition, Mozarts instrumentale Adagio-4/4-Sätze mit 32steln so viel langsamer zu nehmen als z. B. Fiordiligis Rondò dieses Moduls „Per pietà, ben mio" (und selbst noch als die *Largo*-4/4-Sätze mit 32steln) dürfte irriger Bezug des Tempowortes auf die Zählzeit *Achtel* sein. Große instrumentale Melodiebögen im Adagio vertraute Mozart ganz überwiegend der leichten Spielart kleiner Noten an: die 64stel, 32stel, 16tel, 8tel, und wenigen 4tel werden in den 19 Sätzen unserer Adagio-Listen vom weiten Bogen des zusammengesetzten 4/4 (2/4+2/4)-Takts überspannt. Kirnbergers Forderung, „die zweyte Hälfte eines solchen Tacktes leichter, als die erste vorzutragen", ist beim weiten Abstand von einer Eins zur nächsten nicht leicht zu realisieren; der erfüllte Vortrag solch großer Adagio-Bögen galt aber im 18. Jahrhundert nicht umsonst als höchster Beweis künstlerischer Meisterschaft.

(Adagio 4/4)
mit 16tel-Triolen
⁎ KV 216 Violinkonzert in G, 2. Satz (Ex. 113)



Ex. 113: Violinkonzert in G, KV 216, 2. Satz, T. 5

Das Metrum definieren hier die sehr langsamen Harmonieschritte in Vierteln. Weil „herrschende" kleinste Notenwerte hier 16^{tel}-Triolen und nicht 32^{stel} sind, müsste das Tempo ein wenig fließender sein als beim *Adagio* des Violinkonzertes in A (Ex. 112). Die Nichtbeachtung dieses Strukturmerkmals wie auch der geforderten leichten Spielart führt unvermeidlich zu schwerfälligem Skandieren der Achtel und zur Überfrachtung der Linie. Übertriebenes Vibrato, willkürlich veränderte Phrasierung und Artikulation sowie Instabilität des Tempos folgen auf dem Fuße. Anne-Sophie Mutters und Karajans Achtel-Skansion dieses Satzes im Tempo ♪ MM=50-44 war ein Missverständnis. Bei ihnen versteht der Hörer doppelt so große Noten in halb so weiten Takträumen als sie Mozart komponierte. Melodiebögen von solch schwerer Spielart, einem solch „pathetisch ausholenden Singen"[303] in Vierteln und solch langsamem Tempo hätte Mozart aber als „*Largo* ¢" notieren müssen, das er nicht benutzte (Ex. 114):

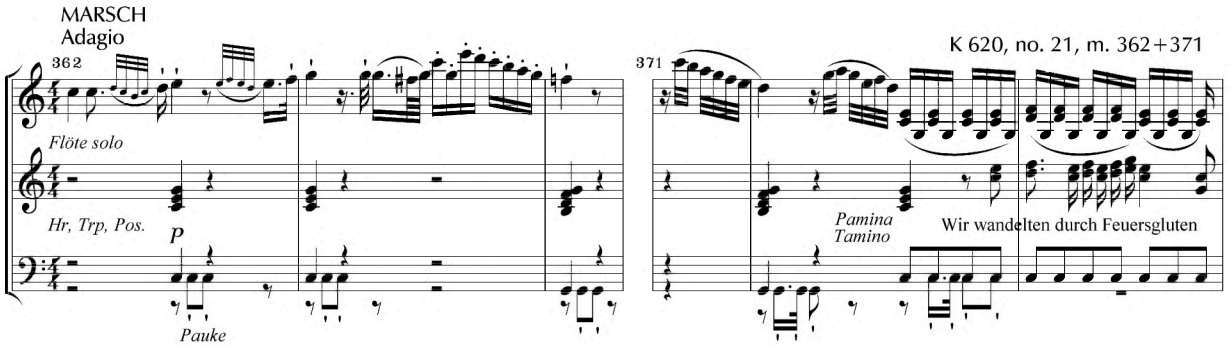


Ex. 114: Violinkonzert in G, KV 216, 2. Satz in falscher Tradition

[303] Peter Gülke in: *Die Konzerte*, Mozart-Handbuch, 2005, S. 334.

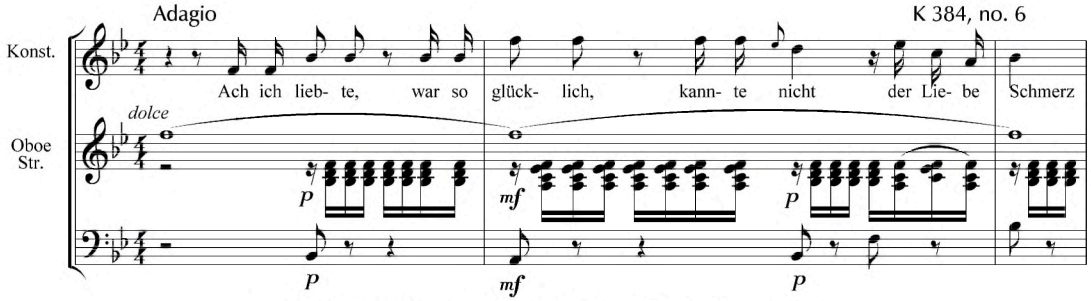
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

(Adagio 4/4)
mit 16teln
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 362 Marsch „Wir wandelten durch Feuersgluten" (Ex. 115)
- KV 557 vierstimmiger Kanon „Nascoso è il mio sol"
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 6 Aria Konstanze „Ach ich liebte, war so glücklich!" (Ex. 116)
- KV 250 Serenade in D (*Haffner-Serenade*), 9. Satz
- KV 172 Streichquartett in B, 2. Satz
- KV 171 Streichquartett in Es, 1. Satz



Ex. 115: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 21 Finale II, T. 362 + 371 Marsch

Die Paminas und Taminos von heute schreiten ihren feierlichen Prüfungsmarsch kaum mehr 1:1 zur Musik, wie vermutlich noch zur Zeit Mozarts; dennoch ist diese Musik dezidiert ein Marsch, in ruhigen Vierteln, nicht Achteln. Entsprechend der Notation der Bläser in *Vierteln* und dem Einsatz der Pauke auf dem jeweils zweiten Achtel sind die Keile auf den Vierteln der Solo-Flöte als Akzente, nicht als Verkürzungszeichen zu verstehen. Die 32stel der Flöte dürfen das Tempo nicht bestimmen, soll sich für die Gesangsstrophen ein natürlich fließendes Tempo ergeben - etwa entsprechend der Einleitung von Konstanzes Aria:



Ex. 116: *Entführung*, KV 384, Nr. 6 Aria Konstanze

Adagio mà non troppo 4/4

mit 32steln
⁎ KV 516 Streichquintett in g, 3. Satz (Ex. 117)



Ex. 117: Streichquintett in g, KV 516, 3. Satz

Larghetto 4/4

mit 32steln
⁎ KV 413 Klavierkonzert in F, 2. Satz (Ex. 118)
⁎ KV 366 *Idomeneo*, Nr. 20b Duetto Ilia/Idamante „Spiegarti non poss'io"

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 118: Klavierkonzert in F, KV 413, 2. Satz, T. 9+14

Das traumhafte *Larghetto* des Klavierkonzertes KV 413 und das Duett Ilia/Idamante stellen sich im Tempo wohl zwischen das 32stel-*Adagio* und das fließendere *Adagio* mit 16teln; sie scheinen mir mit ihren 32stel-Ketten weder so langsam wie jenes noch so „schnell" wie dieses - eine der zahlreichen Überlappungen innerhalb dieses komplexen ‚Tempo'-Systems.

Un poco più Andante 4/4 [von *Rezitativ-Larghetto* (s. S. 125)]

mit 16tel-Triolen

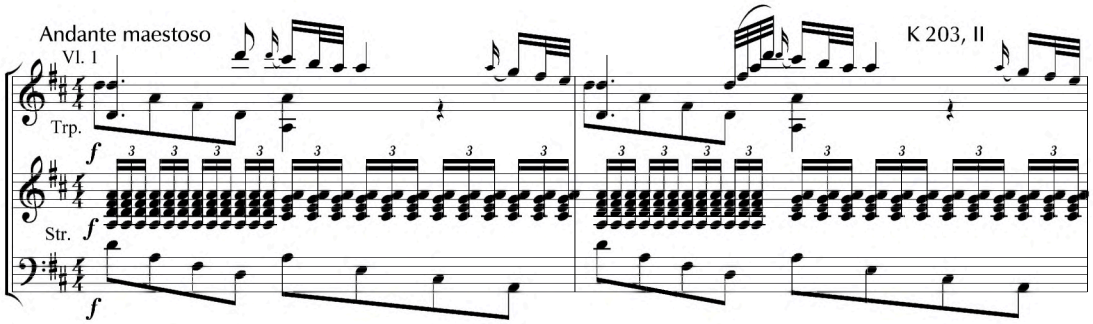
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 20a Duetto Ilia/Idamante „S'io non moro a questi accenti"

Andante maestoso 4/4

mit 16tel-Triolen

- KV 619 „Die ihr des unermeßlichen Weltalls", Kantate für Singstimme und Klavier, 1. Satz

⁎ KV 203 Serenade (=Sinfonie) in D, 2. Satz Serenata (Ex. 119)



Ex. 119: KV 203, Serenade (=Sinfonie) in D, 2. Satz, Serenata

mit 16teln

- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 14 Aria Fiordiligi „Come scoglio immoto resta" (16tel virtuell)

Andante 4/4

mit 32steln

⁎ KV 526 Klavier-Violinsonate in A, 2. Satz (Ex. 120)

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 29 Finale IV „Pian pianin le andrò più presso"

⁎ KV 283 Klaviersonate in G, 2. Satz



Ex. 120: Klavier-Violinsonate in A, KV 526, 2. Satz, T. 1+30

Der Beginn des *Figaro*-Finale IV („Pian pianin") und die zweiten Sätze der Sonaten KV 526 (Ex. 120) und KV 283 mit ihren zahlreichen 32steln sind natürlich langsamer als die typischen 16tel-*Andante*, „gehen" aber dennoch in *Vierteln*.

mit 16teln

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 828 „Heil sei euch Geweihten!" (Ex. 121)

⁎ KV 588 *Così fan tutte*, „Recitativo" (Nr. 8a Quintetto) „Di... scri... ver...mi o...gni gior...no..."

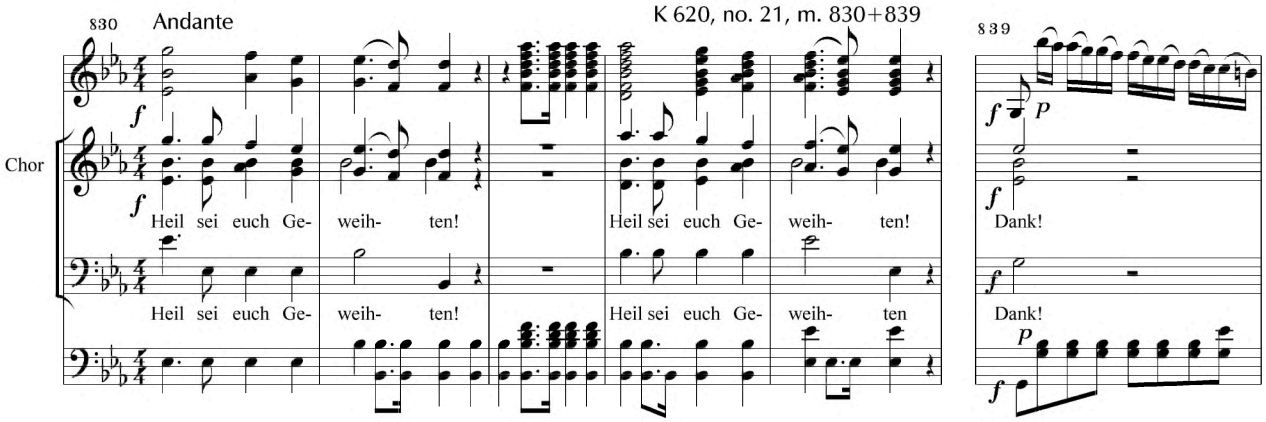
⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 18 Finale I, T. 429 „Dove son! Che loco è questo!"

- KV 520 Lied „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte"
- KV 287 Divertimento in B (2. *Lodronische Nachtmusik*), 6. Satz

⁎ [KV 492 *Figaro*, Nr. 19 Sestetto „Riconosci in questo amplesso" (evtl. 2/2)]

⁎ [KV 492 *Figaro*, Nr. 29 Finale IV, T. 421 „Contessa perdono!" (evtl. 2/2, Ex. 183)]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 121: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 21, Finale II, T. 830 + 839

Der Zauberflöten-Chor „Heil sei euch Geweihten" mit seinem ebenmäßig gleitenden Schritt in Vierteln (jedoch leichterer zweiter Takthälfte!) und seinen *legato*-Sechzehnteln und das ironisch stockende „Di... scri... ver...mi o...gni gior...no..." in *Così fan tutte* sind sozusagen die idealen *Andante* 4/4. Nicht weniger aber auch die Zuckungen der aus der Mesmerisierung erwachenden „Albaner" („Dove son!") und die nur noch mühsam gehaltene Reserviertheit Fiordiligis und Dorabellas dort in Nr. 18 Finale I, T. 429.

Das Tempowort „Andante" über dem Sestetto Nr. 19 in *Figaro* stammt - obwohl in der NMA nicht durch Kursivdruck oder Fußnote gekennzeichnet - von fremder Hand. Bezogen auf den 4/4-Takt ist es viel zu langsam. Allenfalls könnte es sich auf einen (im Autograph nicht angegebenen, wiewohl wahrscheinlichen) ironisch-gefühlvollen ¢-Takt beziehen, der mit Susannas Intervention in T. 25 (und später noch mehrmals) vorübergehend in ein virtuelles *Allegro moderato* 4/4 kippt, wie die alte Breitkopf-Ausgabe es von Anfang vorgezeichnet hatte (s. S. 110 Exkurs „Virtuelle Taktwechsel").

Das „Contessa perdono!" des Grafen im Finale IV *Figaro*, T. 421, möchte ich im Kapitel „Virtuelle Taktwechsel" zur Diskussion stellen; es könnte ebenfalls ein verdeckter 2/2 sein (s. S. 120).

Die Andante 4/4-Stelle im Quartett der *Entführung* ist bewegter als die typischen *Andante* 4/4, weil sie nur Achtel hat:

(Andante 4/4)
mit 8teln
- KV 384 *Entführung*, Nr. 16 Quartetto, T. 143 „Ich will. Hat nicht Osmin etwan"

Con un poco più di moto 4/4 (von Andante 4/4)
mit 16teln
- KV 492 *Figaro*, Nr. 29 Finale IV, T. 51 „Partito è alfin l'audace"

Più stretto 4/4 (nach einem virtuellen Taktwechsel von Andante 2/2)
mit 16teln
[- KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 24 Finale II, T. 521 „Oi-mè! Cos' hai? che gelo è questo mai?" (Ex. 174) (s. S. 117)]

Allegretto moderato 4/4
mit 16teln
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 23 Rondo Donna Anna, T. 64 „Forse un giorno il cielo" (Ex. 122)



Ex. 122: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 23 Rondo Donna Anna „Forse un giorno il cielo", T. 64+83

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Den zweiten Teil von Donna Annas Rondo missverstand schon Berlioz als „erbärmliche Koloraturen",[304] möglicherweise weil der Dirigent am Pariser Italienischen Theater die täuschenden Anfangstakte in Halben dirigierte[305], was für die Viertel dann ein *Allegro* ergab und die komponierten Seufzer Donna Annas (T. 84, 87!) in Gekicher verwandelte.

Allegretto 4/4

mit 16teln

- KV 617 Adagio und Rondo in c/C für Glasharmonika, Fl, Ob, Vla und Vc, T. 59 [306]

mit 8teln (nach einem virtuellen Taktwechsel von Adagio 2/2)

[- K 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 249 „Was hör' ich, Paminens Stimme?" (Ex. 168) (s. S. 114)]

Moderato 4/4

nur 8tel

- KV 345 *Thamos*, Nr. 6 Chor, T. 267 (Nachspiel)

Allegro maestoso 4/4

mit 16teln

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 8 Finale I, T. 351 „Es lebe Sarastro! Sarastro lebe!" (Ex. 123)
- KV 503 Klavierkonzert in C, 1. Satz
- KV 467 Klavierkonzert in C, 1. Satz
- KV 375 Serenade in Es für Bläser, 1. Satz
- KV 364 Sinfonia concertante in Es für Violine, Viola und Orchester, 1. Satz
- KV 344 *Zaide*, Nr. 9 Aria Sultan, T. 65 „Der stolze Löw' läßt sich zwar zähmen"
- KV 310 Klaviersonate in a, 1. Satz
- KV 250 Serenade in D (*Haffner*-Serenade), 2. Satz Serenata
- KV 88 „Fra cento affanni", Arie für Sopran und Orchester

⁎ [KV 366 *Idomeneo*, Nr. 12a und 12b Aria Idomeneo „Fuor del mar ho un mar in seno"]
(s. Anh. Brief Nr. 570! - Evtl. 2/2 wie Figaro, KV 492, Nr. 18, Arie des Grafen, T. 41 „Verrò mentre io sospiro"?)

Die Arie Idomeneos „Fuor del mar" mit der Beschreibung der stürmischen See in Idomeneos Busen kann auch nicht annähernd das Tempo des „Zauberflöten"-Chors „Es lebe Sarastro" haben (siehe Brief Nr. 570, Zeile 32-36). Mit dem *alla-breve* der Arie Figaros Nr. 18b „Vedrò mentre io sospiro", T. 41, jedoch, die sogar 32stel hat, ließe sie sich gut vergleichen.



Ex. 123: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 8, Finale I, T. 371

Zur Spielart des *Maestoso* formuliert REICHARDT:

> „Eben so zeigt bey den langsamen Sätzen die Ueberschrift *maestoso* an, daß die längeren Bogenstriche einen stärkeren, ausdrückenderen Accent erhalten sollen, und dann müssen die Noten vor den Pausen nicht kurz abgezogen werden, sondern sich nur allmählich verlieren."[307]

Allegro aperto 4/4

mit 16teln

⁎ KV 427 Missa in c, Laudamus te (Ex. 126) (=KV 469 *Davide penitente*, Nr. 3 Aria „Lungi le cure")
⁎ KV 246 Klavierkonzert in C (*Lützow*-Konzert), 1. Satz (Ex. 124)
- KV 238 Klavierkonzert in B, 1. Satz
⁎ KV 219 Violinkonzert in A, 1. Satz (Ex. 125)

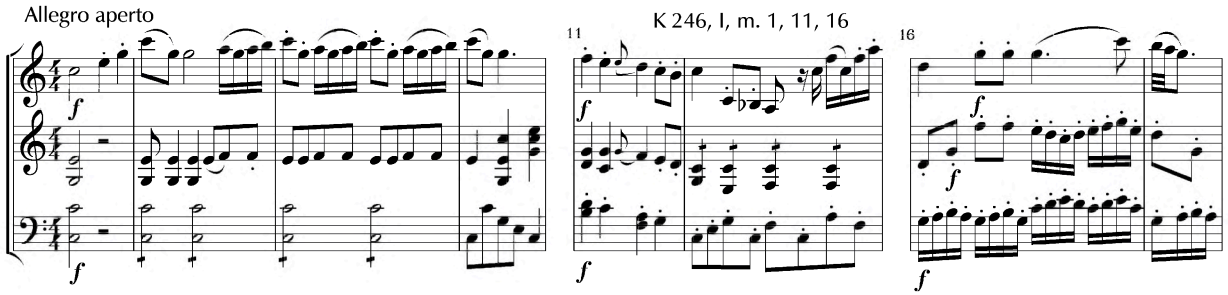
---

[304] „Une déplorable vocalise qui fait tache dans sa lumineuse partition" (Berlioz, *Mémoires*, 1870, Kap. XVII; deutsch 2007, S. 120).
[305] Angesichts des Chaos der Überlieferung ist sogar möglich, dass in seiner Partitur hier ein falsches ¢ stand.
[306] *Allegretto C* ist die originale Bezeichnung des Autographs. Mozarts *Verzeichnüß* hat - in offenkundigem Irrtum - *Allegro ¢*. Der Herausgeber der NMA setzte, weil er die Bezeichnung des Autographs im Kritischen Bericht „zu langsam" fand, selbstherrlich den Kompromiss *„Allegretto ¢"*. Dies entspräche dem Rondo der Klaviersonate in F, KV 533 - und im Tempo einem auf der Glaharmonika angesichts der Verzierungen und 16tel völlig unspielbaren *Allegro* 4/4.
[307] Reichardt, *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, 1776, S. 27 [Anhang S. 291]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

- KV 208 *Il re pastore*, Nr. 3 Aria Aminta „Aer tranquillo e dì sereni“
- (KV 118 *Betulia liberata*, Kantate, Nr. 1 Aria Ozìa „D'ogni colpa la colpa maggiore“[308])
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 12 Aria Aceste „Per la gioia in questo seno“

Das *Allegro aperto* ist, wie bekannt, ein Spezialproblem. Kein einziger Quellentext nennt auch nur das Wort, kein Lexikon kennt die Bedeutung. Auch dem Abbé Vogler scheint sie beim *Lützow*-Konzert nicht klar gewesen zu sein, denn Mozart schreibt: „vor dem Tisch hat er mein Concrt [sic], Prima vista - herabgehudelt. das erste stuck [*Allegro aperto*] gieng *Prestißimo*“.[309] Von Mozarts Hand gibt es sieben Sätze mit dieser Bezeichnung, alle im 4/4-Takt mit 16teln, vier weitere in Leopolds Hand, der sie also auch benutzte. In den erhaltenen Autographen Joseph Haydns kommt sie nicht vor, wohl aber bei Michael Haydn und Cimarosa[310]; sollte sie da nicht auch bei weiteren Komponisten zu finden sein?[311]



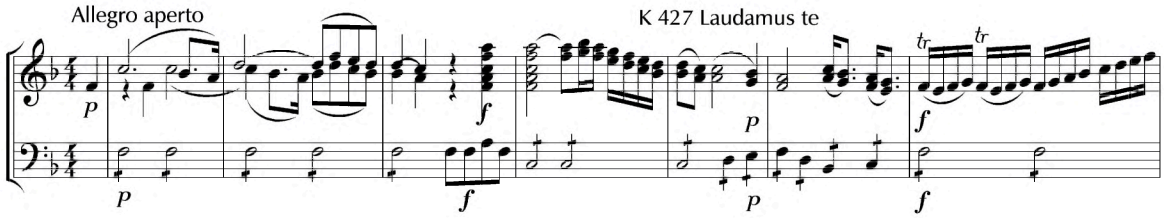
Ex. 124: Klavierkonzert in C, KV 246, 1. Satz, T. 1, 11, 16

In den Orchesterritornellen im ersten Satz des „Lützow“-Konzertes wechselt der halbtaktig betonte klassische 4/4 (2/4+2/4)-Takt mehrfach in den 1776 schon altmodischen ‚großen' C-Takt des Barock mit vier Betonungen pro Takt und den typischen 16tel-Ketten der Bässe, die - wie auch die 32stel-Doppelschläge - für ein mäßiges Tempo sprechen. Wo liegt für uns der Unterschied zum *Allegro moderato* 4/4 mit 16teln?

Auch im Violinkonzert in A von 1775 erinnern gleichberechtigte Betonungen und Verzierungen auf eigentlich ‚leichten' Taktzeiten (T. 9/10, 33-36) noch an das mäßige Barock-*Allegro*.



Ex. 125: Violinkonzert in A, KV 219, 1. Satz, T. 1, 13, 24



Ex. 126: Missa in c, KV 427, Laudamus te

Das koloraturenreiche „Laudamus te“ der c-moll-Messe, KV 427 (Ex. 126) - das einzige *Allegro aperto* aus Mozarts Wiener Zeit - hat schon als Kirchenwerk gemäßigtes Tempo; aber auch die häufigen Praller auf 16teln - zumal auf ‚leichten' Taktzeiten - machen es langsamer als das ‚normale' *Allegro* 4/4 (s. u.).

---

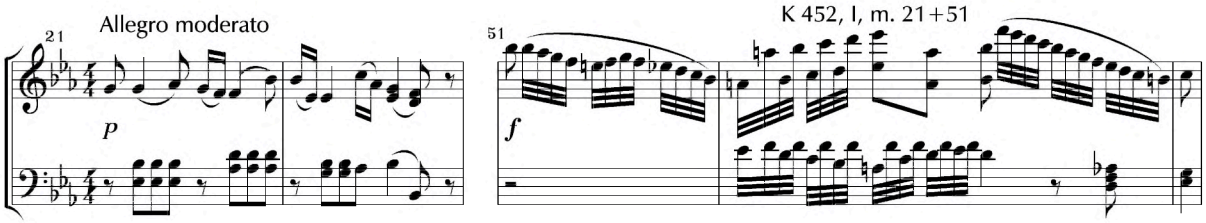
[308] Tempobezeichnung von Leopolds Hand in Mozarts *Dirigierpartitur*; sie kann darum wohl als autorisiert gelten.
[309] Nachschrift Mozarts im Brief der Mutter an Leopold vom 17.01.1778 (Nr. 405, [Anhang S. 252]).
[310] Das Finale II in Cimarosas *Il Matrimonio segreto* ist *Allegro aperto* 4/4.
[311] Vorschlag für eine Dissertation!

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Allegro moderato 4/4

mit 32steln

⁎ KV 452 Klavier-Quintett in Es mit Bläsern, 1. Satz, T. 21 (Ex. 127)



Ex. 127: Klavier-Quintett in Es, KV 452, 1. Satz, T. 21+51

Moderato ist bei Mozart oft eine Warnbezeichnung für Stücke, die am Anfang leichter aussehen als sie im weiteren Verlauf sind, wie das Klavierquintett KV 452 mit seinen virtuosen 32stel-Läufen, die Koloratur-Arie der Königin (Ex. 128) oder der zweite Teil von Fiordiligis Rondò mit den 16tel-Kaskaden im Horn (T. 116). Vom ruhigen *Andante* 4/4 der Klavier-Violinsonate KV 526 mit seinen fein artikulierten 32steln (Ex. 120) unterscheidet sich KV 452/I durch den resoluten Zugriff in den *forte*-Tiraden und Akkordbrechungen und seinen vorwärtsstrebenden Charakter. Es ist Mozarts schnellstes Stück mit 32steln.

mit 16tel-Triolen

- KV 421 Streichquartett in d (2. *Haydn-Quartett*), 1. Satz

mit 16teln

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 4 Aria Königin der Nacht, T. 61 „Du, du, du" (Ex. 128)
- KV 590 Streichquartett in F (3. *Preußisches* Quartett), 1. Satz[312]
⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 25 Rondò Fiordiligi, T. 35 „A chi mai mancò di fede"
- KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 21a Duetto Zerlina/Leporello „Per queste tue manine"
- KV 486 *Schauspieldirektor*, Nr. 1 Arietta Madame Herz „Ein Herz, das so der Abschied", T. 42
- KV 378 Klavier-Violin-Sonate in B, 1. Satz
- KV 207 Violinkonzert in B, 1. Satz
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 21 Aria Fauno „Dal tuo gentil sembiante"
- KV 70 „A Berenice", Rezitativ+Arie für Sopran+Orch.; Aria „Sol nascente in questo giorno"

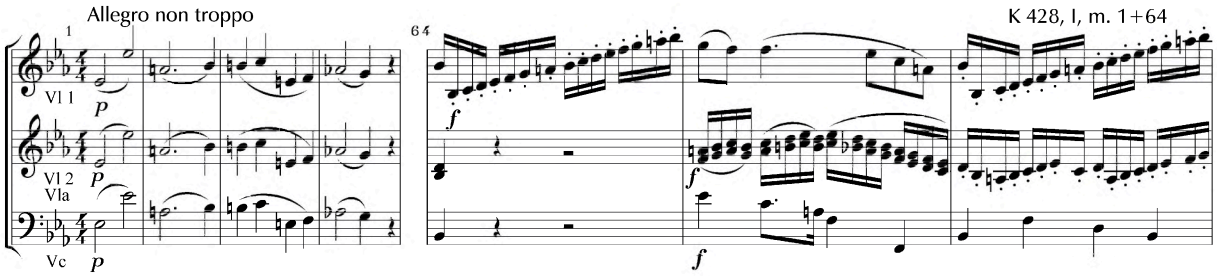


Ex. 128: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 4 Aria Königin der Nacht, T. 64+81

Allegro non troppo 4/4

mit 16teln

⁎ KV 428 Streichquartett in Es, 1. Satz (Ex. 129)



Ex. 129: Streichquartett in Es, KV 428, 1. Satz, T. 1+64

[312] In Mozarts *Verzeichnüß* - offenbar versehentlich - Allegro moderato ¢ [Anhang S. 261].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Più moderato 4/4 (vom vorhergehenden Allegro 2/2)

mit 8teln (die 16tel-Raketen und -Tremolos können außer Betracht bleiben)

- KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 744 „Nur stille! stille! Bald dringen wir in Tempel ein"

Einerseits verlangsamt hier die Bezeichnung *Più moderato* das Tempo, andererseits wird durch die *Verbreiterung der Taktart* vom ganztaktigen 2/2 zum halbtaktig betonten 4/4, hier geschärft durch zusätzliche Akzente und Synkopen, eine Steigerung der Spannung erreicht.

Allegro 4/4

mit 16teln

- KV 623 „Laut verkünde unsre Freude", Kantate für Soli, Männerchor und Orchester, 1.+4. Satz
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 2 Aria Vitellia, T. 45 „Chi ciecamente crede, impegna a serbar"
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 5 Coro „Serbate, oh Dei custodi"
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 9 Aria Sesto, T. 44 „Guardami, e tutto oblio"
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 20 Aria Tito „Se all'impero, amici Dei"
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 23 Rondo Vitellia, T. 44 „Infelice! qual orrore!"

* KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 1 Introduction Tamino „Zu Hilfe! ./., sonst bin ich verloren" (Ex. 130)

- KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 390 „Triumph, Triumph, du edles Paar"
- KV 619 „Die ihr des Weltalls", Kantate, Singst.+Klavier, T. 78+151 „Zerbrechet dieses Wahnes"
- KV 612 „Per questa bella mano", Arie für Bass, obligaten Kb+Orch., T. 64 „Volgi lieti o fieri"
- KV 608 Allegro und Andante (Fantasie in f) für eine Orgelwalze, Allegro
- KV 595 Klavierkonzert in B, 1. Satz
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 1 Terzetto „La mia Dorabella capace non è"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 3 Terzetto „Una bella serenata"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 13 Sestetto „Alla bella Despinetta"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 14 Aria Fiordiligi, T. 15 „così ognor quest'alma è forte"
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 15 Aria Guglielmo (Erstfassung) „Rivolgete a lui lo sguardo"
- KV 581 Klarinetten-Quintett in A, 1. Satz
- KV 578 „Alma grande e nobil core", Arie für Sopran und Orchester
- KV 564 Klaviertrio in G, 1. Satz
- KV 563 Divertimento (Streichtrio) in Es, 1. Satz
- KV 548 Klaviertrio in C, 1. Satz

* KV 545 Klaviersonate in C, 1. Satz (laut Mozarts „Verzeichnüß") (Ex. 104)

- KV 538 „Ah se in ciel, benigne stelle", Arie für Sopran und Orchester
- KV 537 Klavierkonzert in D (*Krönungskonzert*), 1. Satz
- KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 22 Duetto Leporello/Don Giovanni „O statua gentilissima"
- KV 521 Sonate in C für Klavier zu vier Händen, 1. Satz

* KV 516 Streichquintett in g, 1. Satz (Ex. 107)

- KV 504 Sinfonie in D (*Prager Sinfonie*), 1. Satz, T. 37
- KV 502 Klaviertrio in B, 1. Satz
- KV 496 Klaviertrio in G, 1. Satz
- KV 495 Hornkonzert in Es, 1. Satz[313]
- KV 493, Klavierquartett in Es, 1. Satz

* KV 492 *Figaro*, Nr. 1 Duettino Susanna/Figaro „Cinque, dieci, venti" (Ex. 250)

- KV 492 *Figaro*, Nr. 4 Aria Bartolo „La vendetta"
- KV 492 *Figaro*, Nr. 25 Aria Marcellina, T. 53 „Sol noi povere femmine"
- KV 492 *Figaro*, Nr. 28a Rondo Susanna, T. 44 „Ah! ch'omai, ch'omai più non resisto"

* KV 488 Klavierkonzert in A, 1. Satz (Ex. 131)

- KV 485 Rondo in D für Klavier
- KV 482 Klavierkonzert in Es, 1. Satz
- KV 479 „Dite almeno in che mancai", Quartett für Sopran, Tenor, 2 Bässe und Orchester
- KV 478 Klavierquartett in g, 1. Satz
- KV 471 „Die Maurerfreude", Kantate für Tenor, Männerchor und Orchester
- KV 469 *Davide penitente*, Nr. 6 Aria Tenor, T. 75 „Udisti i voti miei"

* KV 466 Klavierkonzert in d, 1. Satz (Ex. 166)

---

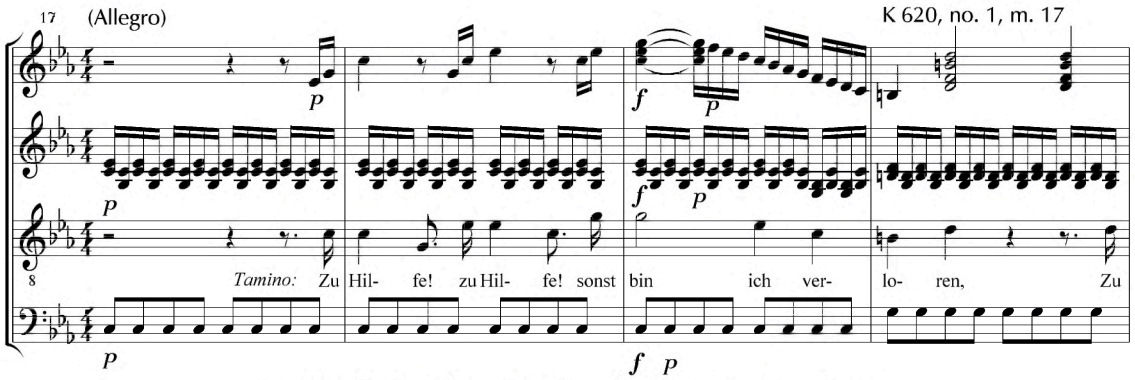
[313] Das Autograph ist verloren; laut Mozarts *Verzeichnüß* nur „Allegro". In NMA ungekennzeichneter Zusatz „maestoso" aus Stimmenerstdruck von 1803.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

- KV 465 Streichquartett in C (*Dissonanzen*-Quartett) (6. *Haydn*-Quartett), 1. Satz, T. 23
- KV 454 Klavier-Violin-Sonate in B, 1. Satz, T. 14
- KV 453 Klavierkonzert in G, 1. Satz
- KV 450 Klavierkonzert in B, 1. Satz[314]
- KV 423 Duo in G für Violine und Viola, 1. Satz
- KV 417 Hornkonzert in Es, 1. Satz
- KV 415 Klavierkonzert in C, 1. Satz
- KV 414 Klavierkonzert in A, 1. Satz
- KV 384 *Entführung*, Nr. 6 Aria Konstanze, T. 10 „Doch wie schnell schwand meine Freude"
* KV 384 *Entführung*, Nr. 11 Aria Konstanze „Martern aller Arten" (Ex. 132)
- KV 384 *Entführung*, Nr. 16 Quartetto „Ach Belmonte! ach mein Leben!"
- KV 380 Klavier-Violin-Sonate in Es, 1. Satz
* KV 378 Klavier-Violin-Sonate in B, 3. Satz Rondeau, T. 151 (Ex. 98)
- KV 376 Klavier-Violin-Sonate in F, 1. Satz
- KV 370 Quartett in F für Ob und Streichtrio, 1. Satz
- KV 368 „Ma che vi fece, o stelle", Rez.+Arie; Aria, T. 25 „ma trasportar mi sento"
- KV 366 *Idomeneo*, Ouverture
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 7 Aria Idamante „Il padre adorato ritrovo, e lo perdo"
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 10a Aria Arbace „Se il tuo duol, se il mio desio"
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 27a Aria Idamante „No, la morte io non pavendo"
- KV 365 Konzert für 2 Klaviere (und Orchester), 1. Satz
- KV 333 Klaviersonate in B, 1. Satz
- KV 299 Konzert für Flöte, Harfe und Orchester, 1. Satz
- KV 285 Flöten-Quartett in D, 1. Satz
- KV 284 Klaviersonate in D, 1. Satz
- KV 271 Klavierkonzert in Es (*Jenamy*-Konzert), 1. Satz
- KV 247 Divertimento in F (1. *Lodronische Nachtmusik*), 2. Satz
- KV 242 Konzert in F für 3 (2) Klaviere (*Lodron*-Konzert) und Orchester, 1. Satz
- KV 218 Violinkonzert in D, 1. Satz
- KV 217 „Voi avete un cor fedele", Arie für Sopran und Orchester, T. 29
- KV 216 Violinkonzert in G, 1. Satz
- KV 205 Divertimento für Vl, Vla, Fg, Bass und 2 Hörner, 2. Satz, T. 9
- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 24 Aria e Duetto Contino/Nardo „Mirate che contrasto fa"
- KV 175 Klavierkonzert in D, 1. Satz
- KV 135 *Lucio Silla*, Nr. 1 Aria Cinna „Vieni, vieni ov' amor t'invita"
- KV 135 *Lucio Silla*, Nr. 6 Coro, T. 84 „Il superbo, che di Roma"
- KV 133 Sinfonie in D, 1. Satz
- KV 130 Sinfonie in F, 1. Satz
- KV 129 Sinfonie in G, 1. Satz
- KV 126 *Il sogno di Scipione*, Nr. 2 Aria Fortuna „Lieve sono al par del vento"
- KV 126 *Il sogno di Scipione*, Nr. 10 Aria Scipione, T. 6, 52, 127 „ma non pretendere perciò"
- KV 126 *Il sogno di Scipione*, Nr. 11b Aria della Licenza II (Sop.), T. 34 „Di virtù chi prove chiede"
- KV 113 Divertimento in Es, 1. Satz
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 3 Aria Venere „L'ombra de' rami tuoi l'amico suolo aspetta"
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 5 Aria Ascanio „Cara, lontano ancora"
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 14 Aria Silvia „Come è felice stato"
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 17 Aria Venere „Al chiaror di que' bei rai"
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 19 Aria Silvia „Spiega il desío, le piume: vola il mio core"
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 22 Aria Ascanio, T. 21 „Ah, si rompa il crudo laccio"
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 27 Aria Aceste „Sento, che il cor mi dice"
- KV 100 Kassation in D (Serenade), 2. Satz Serenata
- KV 73 Sinfonie in C, 1. Satz
- KV 36 „Or che il dover, Rezitativ und Arie für Tenor und Orchester; Aria „Tali e cotanti sono"
- KV 35 *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*, Nr. 6 Aria Weltgeist „Schildre einen Philosophen"

[314] In einem Brief an den Vater vom 26. Mai 1784 (Nr. 793, [Anh. S. 258]) schrieb Mozart bezüglich der Konzerte KV 450 und 451: „ich halte sie beyde für Concerten, welche schwizen machen. - Doch hat in der schwürrigkeit das ex B den Vorzug vor dem ex D."

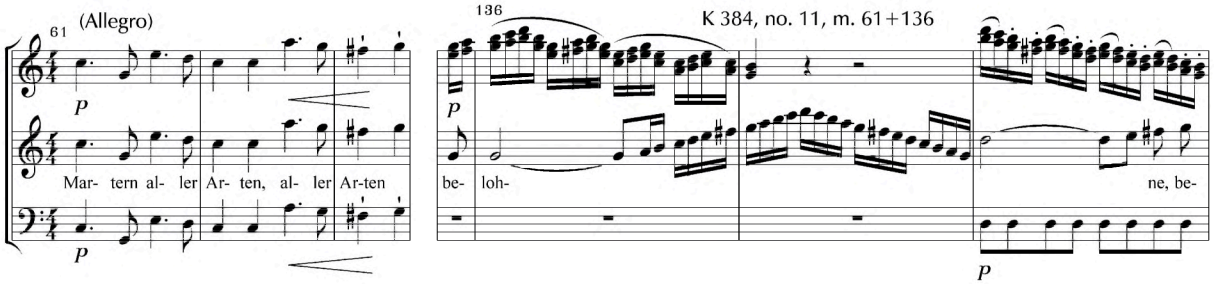
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 130: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 1 Introduction, T. 17



Ex. 131: Klavierkonzert in A, KV 488, 1. Satz, T. 67+73



Ex. 132: *Entführung*, KV 384, Nr. 11 Aria „Martern aller Arten", T. 61+136

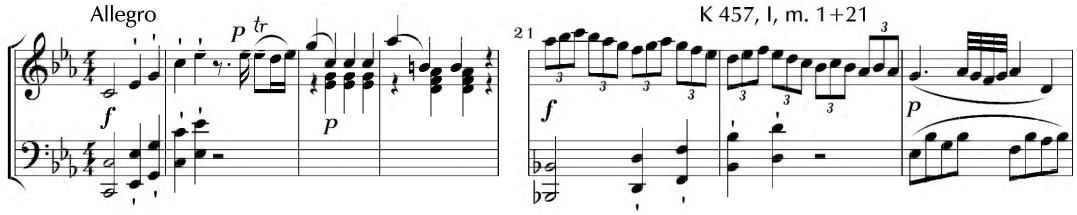
Was ist die Spielgeschwindigkeit des „klassischen" *Allegro* 4/4 mit 16teln? Sie bestimmt sich aus der Singbarkeit von Koloraturen, der unangestrengten Virtuosität instrumentaler Läufe und Figuren (z.B. Takt 136 etc. der „Martern"-Arie) und der Sanglichkeit instrumentaler Stellen, auch aus der dramatischen Situation in der Oper, der Noch-Hörbarkeit von Verzierungen und dem Vergleich mit verbal langsamer und schneller bezeichneten Stücken. Mit den *Allegro-con-spirito*-16teln im 1. Satz der Klaviersonate in D, KV 311, oder Pedrillo's „Frisch zum Kampfe!" (Ex. 137) verglichen, ergibt sich eine deutlich langsamere Geschwindigkeit des *einfachen Allegro* 4/4 mit 16teln, als Freunde der Geschwindigkeit oft wahrhaben wollen. Auch für den dramatischen Beginn der *Zauberflöte* („Zu Hilfe! zu Hilfe!", Ex. 130), trifft das zu, der gern *con spirito* genommen wird. Viele dieser *Allegro*-Sätze sind zurecht als *‚singende Allegros'* bezeichnet worden.

Für den Tempo-Eindruck des Hörers spielen auch Artikulation und Spielart des Interpreten eine wesentliche Rolle.[315] Es sei an Reichardts bereits zitierte Anweisungen zur Spielart der verschiedenen Tempocharaktere erinnert (s. S. 24 und Anhang S. 291) sowie an Türks ergiebige Ausführungen „Vom schweren und leichten Vortrage" im sechsten Kapitel seiner *Klavierschule*.[316]

(Allegro 4/4)
<u>mit 8tel-Triolen</u>
- KV 522 „Ein musikalischer Spaß", 1. Satz[317]
⁎ KV 475 Fantasie in c für Klavier, T. 36
⁎ KV 457 Klaviersonate in c, 1. Satz (Ex. 133)
- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 27 Recitativo e Duetto, T. 164 „Alme belle innamorate"
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 31 Terzetto T. 30 (=Nr. 32) „Che bel piacere io sento"

[315] Sol Babitz: „in moderately fast tempos a lightly articulated performance played in metrically accented fashion will sound fast at a considerably slower tempo than a heavy modern one.." (*Modern Errors in Mozart Performance*, in: MJb 1967, S. 89).
[316] Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 358-363 § 43-49 [Anhang S. 301/302].
[317] ein Kompendium grotesker Kompositionsfehler.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 133: Klaviersonate in c, KV 457, 1. Satz, T. 1+21

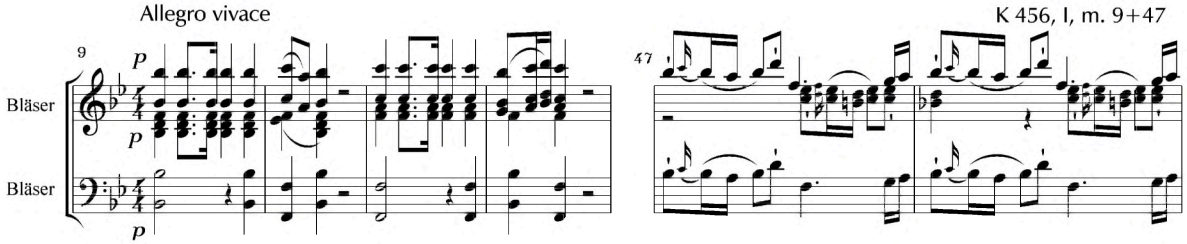
Alle autographen Quellen der Klaviersonate in c, KV 457, haben nur *„Allegro"*[318]. Der NMA-Zusatz *„Molto"* stammt aus Erstdrucken; das Stück würde dann aber mit dem Auftritt des Gärtners im Finale II *Figaro* parallel gesetzt (Ex. 178), was erheblich zu schnell wäre. Mit dem *Allegro* der Fantasie in c, KV 475, das ebenfalls Achtel-Triolen, 16tel aber nur als Tremolo hat, stimmt sein Tempo dagegen gut überein.

➛ Da ab der Tempostufe *Allegro* die schnellen Sätze ohne Sechzehntel („nur 8tel") häufig als *Allabreve* missverstanden und dementsprechend zu schnell musiziert werden, sollen sie als *‚kurze* 4/4'-Takte ab S. 101 gesondert behandelt werden.

Allegro vivace 4/4

<u>mit 16teln</u>

⁎ KV 456 Klavierkonzert in B, 1. Satz (Ex. 134)
- KV 345 *Thamos*, Nr. 6 Chor, T. 13 „Immer neu und immer prächtig!"
- KV 296 Klavier-Violin-Sonate in C, 1. Satz



Ex. 134: Klavierkonzert in B, KV 456, 1. Satz, T. 9+47

Zum „vivace" siehe die Zitate von Zeitgenossen auf S. 22. Auch Mozart verwendet den Zusatz weniger zur Steigerung der Geschwindigkeit als zur *Belebung des Vortrags*, zu stärkerer Betonung der metrischen Akzente (s. S. 72, 105/106, 148/149); Dorabellas *Allegretto vivace* z.B. (*Cosi fan tutte*, Nr. 28, Ex. 365, S. 201) ist noch kein *Allegro*. Der Vergleich des 1. Satzes im Klavierkonzert in B, KV 456, (Ex. 134) mit Pedrillos Arie „Frisch zum Kampfe! in der *Entführung* (Nr. 13, Ex. 137) sowie mit dem ersten Satz der Sinfonie in D, KV 385/I (Ex. 136), zeigt, dass Mozarts *Allegro vivace* mit 16teln auch weniger schnell ist als sein *Allegro con spirito* mit 16teln.

<u>mit 8tel Triolen</u>

- KV 338 Sinfonie in C, 1. Satz („vivace" von Mozart später hinzugefügt)

Allegro vivace assai 4/4

<u>mit 16teln</u>

⁎ KV 387 Streichquartett in G (1. *Haydn*-Quartett), 1. Satz (Ex. 135)



Ex. 135: Streichquartett in G, KV 387, 1. Satz

Nicht das *Allegro* oder ein als „sehr schnell" aufgefasstes *Allegro vivace* wird hier durch das *assai* gesteigert, sondern nur das *vivace* selbst, das Hummel als „munter und lebhaft, aber mit mehr Wärme" bezeichnete.[319] Deshalb hat der Satz nicht die Geschwindigkeit des *Allegro assai* 4/4 mit 16teln von „Der

[318] Mozarts Autograph, sein *Verzeichnüß* und die von ihm korrigierte „Widmungsabschrift".
[319] Hummel, Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, 1828, S. 67.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hölle Rache kocht in meinem Herzen" (*Zauberflöte*, Nr. 14, Ex. 140) oder des ersten Satzes des Klavierkonzertes in D, KV 451, (s. u.), die übrigens auch ihrerseits nicht *Presto* sind.

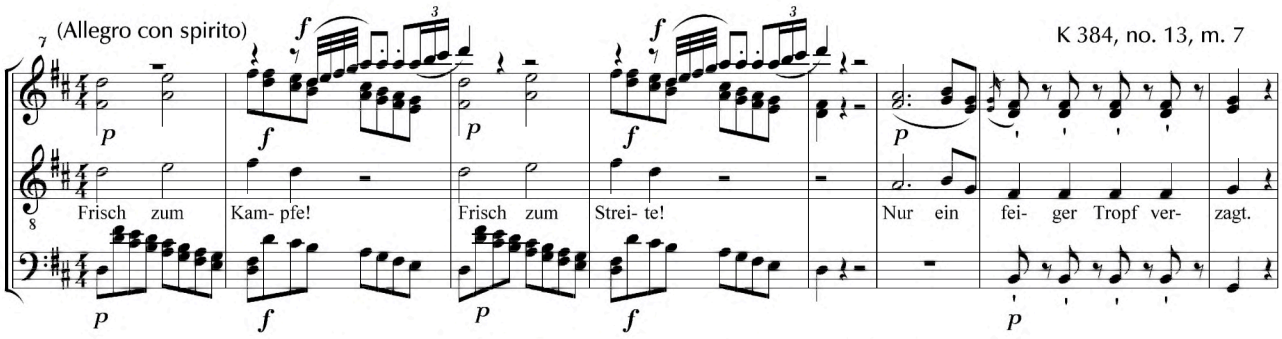
Più Allegro (von Allegro 4/4)
mit 8tel Triolen
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 14 Aria Fiordiligi, T. 79 „Rispettate, anime ingrate"

Allegro con brio 4/4
mit 16teln
⁎ KV 183 Sinfonie in g, 1. Satz (s. S. 110, Ex. 161, 162)

Allegro con spirito (Allegro spiritoso) 4/4
mit 16teln
- KV 448 Sonate in D für zwei Klaviere, 1. Satz
⁎ KV 385 Sinfonie in D (*Haffner-Sinfonie*), 1. Satz (Ex. 136)
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 13 Aria Pedrillo „Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!" (Ex. 137)
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 2 Aria Idamante, T. 9 „Colpa è vostra, oh Dei tiranni"
⁎ KV 320 Serenade in D (*Posthorn*-Serenade), 1. Satz, T. 7
- KV 318 Sinfonie in G, 1. Satz
⁎ KV 311 Klaviersonate in D, 1. Satz
- KV 306 Klavier-Violin-Sonate in D, 1. Satz
- KV 301 Klavier-Violin-Sonate in G, 1. Satz
- KV 213 Divertimento in F für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg, 1. Satz
- KV 190 Concertone in C für 2 Violinen und Orchester, 1. Satz
- KV 182 Sinfonie in B, 1. Satz
- KV 181 Sinfonie in D, 1. Satz



Ex. 136: Sinfonie in D, KV 385, 1. Satz, T. 13



Ex. 137: *Entführung*, KV 384, Nr. 13 Aria Pedrillo, T. 7

Mozarts *Allegro con spirito* steht zwischen dem einfachen *Allegro* und dem *Molto Allegro*, wie an seiner Änderung des ursprünglichen einfachen *Allegro* beim ersten Satz der *Posthorn-Serenade* KV 320 in *Molto Allegro* zu sehen ist, das er danach wieder durchstrich und durch *Allegro con spirito* ersetzte. Zum ersten Satz der *Haffner-Sinfonie*, KV 385, schrieb Mozart an den Vater: *„Das Erste Allegro* [con spirito] *muß recht feüerig gehen* - das lezte [*„Presto* ¢"] - so geschwind als es möglich ist."[320]

Pedrillos Kampfgeist in der Arie „Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!" (*Allegro con spirito* 4/4) erlahmt jedes Mal für 5 Takte (T. 12 etc.) zu einem mutlosen virtuellen 2/2, wenn er sich zu überreden versucht: „Nur ein feiger Tropf verzagt." Die sein Zittern schildernde Figur (Ex. 138) begrenzt mit ihren 32steln (die oft nur als 16tel zu hören sind) die Spielgeschwindigkeit:

[320] Brief vom 07.08.1782 (Nr. 684 [Anhang S. 257]).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

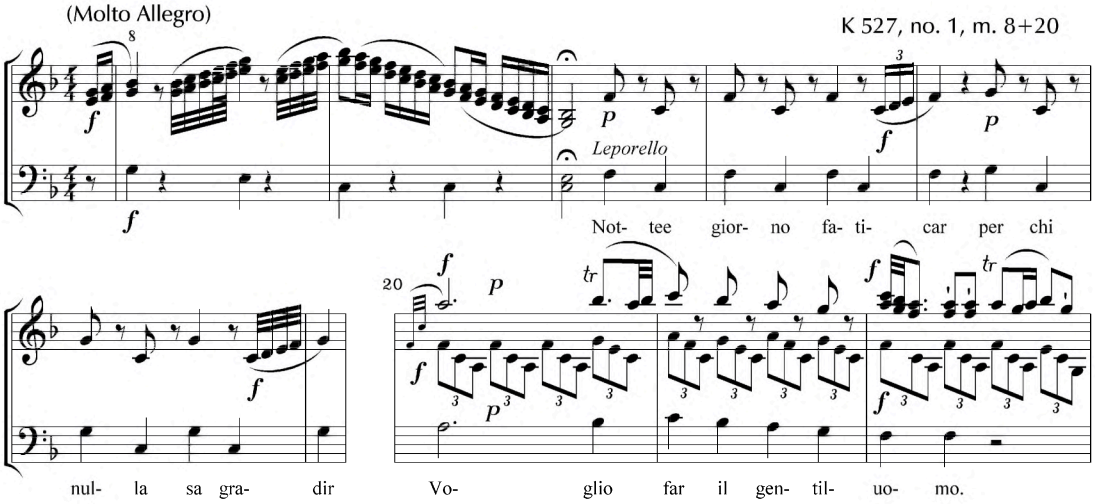


Ex. 138: *Entführung*, KV 384, Nr. 13 Aria Pedrillo, T. 25

Allegro molto / Molto allegro 4/4

mit 16teln

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 1 Introduction, Leporello „Notte e giorno faticar" (Ex. 139)
- KV 251 Divertimento in D für 2 Vl, Vla, Bass, Ob, 2 Hrn (*Nannerl-Septett*), 1. Satz
- KV 208 *Il re pastore*, Overtura (identisch mit Sinfonie in C, 1. Satz)
- KV 137 Divertimento II (Quartett) in B, 2. Satz
- KV 131 Divertimento in D, 6. Satz, T. 15[321]
- KV 130 Sinfonie in F, 4. Satz
- KV 102 Sinfonie in C, 1. Satz (= Ouverture zu *Il Rè pastore* KV 208)
- KV 45 Sinfonie in D, 1. Satz



Ex. 139: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 1 Introduction, T. 8+20

Allegro molto/ Molto Allegro wird oft als *sehr schnell* missverstanden. Wie Hans Swarowski, Lehrer ganzer Generationen von bedeutenden Dirigenten, in Leporellos Introduzione bei MM 𝅗𝅥=112 noch irgendeine der 32stel-Figuren realisiert sehen wollte, ist ein Rätsel.[322] Hat er beim Duell der Takte 167-174 die 32stel -Tiraden über die ganze Oktave von den Bässen als *Glissandi* ausführen lassen? Gemäß Leopold Mozarts Aussage: „*Molto allegro* ist etwas *weniger* als *Allegro assai*"[323] müsste „Notte e giorno faticar" (Ex. 139) sogar *langsamer* sein als die Arie der Königin der Nacht im *Allegro assai* mit ihren zickzack-Staccati in extremer Höhe (Ex. 140), die übrigens auch sehr zügiges Tempo vertragen. Auf einer Aufnahme mit Sir Thomas Beecham und den Berliner Philharmonikern von 1937 singt die wunderbare Erna Berger die Arie gestochen sauber in Viertel MM=160!

Im Übrigen wird in Aufführungen selten deutlich, dass Leporellos Introduzione *auftaktig* ist, bis er sich in T. 20 volltaktig auftrumpfend in die Brust wirft. Schon Beethoven allerdings hatte das Thema in der 22. seiner Diabelli-Variationen op. 120 als *volltaktiges* Allegro molto 4/4 zitiert.

mit 8tel Triolen

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 16 Finale II, T. 467 Auftritt des Gärtners:
„Ah signor..., signor... Cosa è stato?" (Ex. 178, S. 119)
[⁎ KV 303 Klavier-Violin-Sonate in C, 1. Satz, T. 19 (nach virtuellem Taktwechsel von 2/2) (Ex. 169) (s. S. 114)]

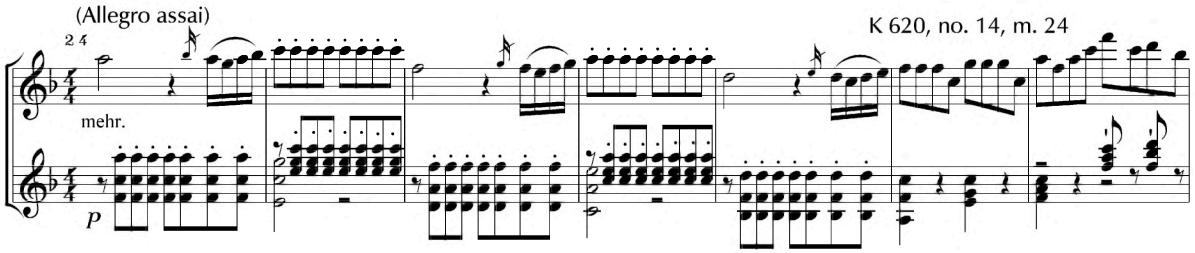
[321] ursprünglich „Allegro *non* molto", aber ¢.
[322] Hans Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 1979, S. 64.
[323] Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, S. 48, Musikalische Kunstwörter [Anhang S. 263].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Allegro assai 4/4

mit 16teln

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 14 Aria Königin „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen" (Ex. 140)
- KV 451 Klavierkonzert in D, 1. Satz[324]
- KV 395 Präludium in C für Klavier („*Capriccio*"), T. 26
- KV 344 *Zaide*, Nr. 13 Aria Zaide „Tiger, wetze nur die Klauen"
- KV 344 *Zaide*, Nr. 15 Quartetto „Freundin, stille deine Tränen"
- KV 306 Klavier-Violin-Sonate in D, 3. Satz, T. 187
- KV 210 „Con ossequio", Arie für Tenor und Orchester
- KV 204 Serenade in D, 2. Satz (Serenata)
- KV 185 Serenade in D, 2. Satz (Serenata)
- KV 162 Sinfonie in C, 1. Satz
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Overtura



Ex. 140: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 14 Aria Königin der Nacht „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen", T. 24

mit 8tel-Triolen

- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 9 Aria Sesto, T. 96 „Guardami, e tutto oblio"
⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II „Fate presto, o cari amici" (Ex. 141)
- KV 486 *Schauspieldirektor*, Nr. 3 Terzett „Ich bin die erste Sängerin"
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 7 Terzett, T. 98 „Marsch, fort, fort, fort, fort, fort!" (32stel-Tiraden!)
- KV 297 Sinfonie in D (*Pariser* Sinfonie), 1. Satz



Ex. 141: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 31 Finale II

Bezüglich des „Marsch fort, fort, fort" im Terzett Nr. 7 der *Entführung* schrieb Mozart an den Vater, dass es „sehr geschwind gehen muss".[325]

Presto 4/4

mit 16teln

- KV 344 *Zaide*, Nr. 9 Aria Sultan, T. 110 „Er brüllet mit furchtbarer Stimme"
- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 25 Aria Podestà, T. 103 „Lei si prenda il suo contino"

---

[324] Mozart im Brief vom 26.05.1784 (Nr. 793) bezüglich der Konzerte KV 450 und 451: „ich halte sie beyde für Concerten, welche schwizen machen. - Doch hat in der schwürrigkeit das ex B den Vorzug vor dem ex D." [Anhang S. 258]
[325] Brief Nr. 629, vom 26.09.1781 [Anhang S. 256]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

c) Der ‚kurze' 4/4-Takt

Neben den unproblematischen 4/4-Sätzen mit 16teln oder 8tel-Triolen gibt es eine Gruppe von 88 Stücken im *Allegro* bis *Presto*, die (außer Verzierungen, Tremolos, Tiraden und Arpeggios) nur einfache Achtel enthalten, und darum schneller sind als die vorgenannten. In meinem Aufsatz über Mozarts gerade Taktarten[326] habe ich vorgeschlagen, den Takt dieser Gruppe als ‚kurzen' 4/4 zu bezeichnen - analog zum 6/8 ohne 16tel (s. u.), den ich nach Logiers Vorbild[327] den ‚kurzen' 6/8 nannte. 70 dieser Sätze haben autographe Tempowörter.

Während die Schlagzeit beim *Allegro con spirito mit 16teln* noch zwischen Vierteln und Halben wechseln muss, werden die sechzehntellosen 4/4-Sätze im *Allegro*, *Allegro molto*, *Allegro assai* und *Presto* technisch unvermeidlich in Halben dirigiert. Dies verführt leider manche Dirigenten, sie auch als *Allabreve*-Stücke anzusehen, und entsprechend noch Tempo zuzulegen.[328] Sie stehen dennoch alle im zusammengesetzten 4/4-Takt und die dichte Folge ihrer *zwei* Taktakzente lässt sie - scheinbar paradox - schneller wirken als die entsprechenden im *ganztaktig* betonten wirklichen 2/2.

Wie sind ihre Tempi - und besonders das des relativ langsamsten, des ‚kurzen' *Allegro* 4/4? Meist wird es zu schnell genommen, weil nicht an die *sechs noch schnelleren* Module ohne Sechzehntel gedacht wird: *Allegro vivace, Allegro vivace assai, Allegro con spirito, Allegro molto, Allegro assai* und *Presto* 4/4.[329]

Lassen Sie uns, die einzelnen Stufen diskutierend,

> vom schnellsten 4/4, dem ‚kurzen' *Presto*, **absteigend** einen möglichen Wert für das ‚kurze' *Allegro* 4/4 finden, die am häufigsten missverstandene Tempobezeichnung Mozarts.

Diejenigen Sätze, die nach *virtuellen Taktwechseln* vom 4/4 zum undeklarierten 2/2 umschlagen, werden im nachfolgenden *Exkurs* behandelt (s. S. 110).

Presto 4/4

nur 8tel

- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 22 Quartetto, T. 71 „Per carità, partiamo"
⁎ KV 492 *Figaro*, Sinfonia (Ex. 142, 143, 144)
⁎ KV 486 *Schauspieldirektor*, Ouverture (ursprünglich „Allegro assai")



Ex. 142: *Figaro*, KV 492, Sinfonia (*original*)

Ein Kardinal-Beispiel oft verfehlter Tempowahl ist die Sinfonia zu *Figaro*. Obwohl weder *Presto assai* noch *Prestissimo* (!), pflegt sie als eine Art Triller-Etüde mit bis zu MM 𝅗𝅥=152 (Swarowsky) daherzukommen, weil der Dirigent sie im Sinne der Ouvertüren zu *Entführung* und *Così fan tutte* und der ganztaktigen Phrasierung der Takte 1-11, 18-28 etc. als *Presto* 𝄵 auffasst.[330] Man hört man sie dann, in halbierten Notenwerten zwei Takte zusammenfassend, so:



Ex. 143: *Figaro*, KV 492, Sinfonia (missbräuchliche Praxis)

---

[326] Helmut Breidenstein, Mozarts Tempo-System II. Die geraden Taktarten, Teil 1, in: *Mozart-Studien*, Bd. 16, 2007, S. 290.
[327] Johann Bernhard Logier, *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition*, 1827, S. 289.
[328] Dazu Max Rudolf, „Ein Beitrag zur Geschichte der Temponahme bei Mozart", MJb 1976/77, S. 219.
[329] Falls Friedrich Rochlitz' *Anekdote aus Mozarts Leben* der Wahrheit entspricht, war das sogar schon zu Mozarts Lebzeiten nicht anders: „Ueber nichts klagte Mozart heftiger als über ‚Verhunzung' seiner Kompositionen bey öffentlicher Aufführung - hauptsächlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit der Tempo's. - „Da glauben sie, hierdurch soll's feurig werden. Ja, wenn's Feuer nicht in der Composition steckt, so wird's durch Abjagen wahrlich nicht hineingebracht" (*AmZ* I/6, 7.11.1798, Sp. 84, 85).
✧ Ein anonymer Rezensent der AmZ berichtete 1811 aus Paris: „Ich erinnere mich noch genau, Mozart und Haydn in Wien Symphonien ihrer Composition aufführen gehört zu haben: ihre *ersten* Allegros nahmen sie nie so geschwind, als man sie hier, und auch wol jetzt in mehrern deutschen Orchestern, zu hören bekömmt; die Menuetten liessen beyde rasch hingehen; die Finalen liebte Haydn schneller zu nehmen, als Mozart - was freylich aus dem Charakter und der Schreibart dieser ihrer Sätze hervorgehet, aber jetzt von andern Directoren zuweilen vergessen wird." (anonymer Rezensent, AmZ, XIII/44, 30.10.1811, Sp. 737).
[330] Im Klavierauszug des französischen Verlages Schlesinger ist die Ouverture sogar mit ¢ gesigelt; Metronomangabe: Ganze = 84 !

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ein langweiliges *Allegro moderato* ¢ mit bedeutungslos von 16teln umtrillerten Hauptnoten. Dass Mozart selbst in der Eile der Niederschrift dieser Ouvertüre in Takt 14/15 noch 32stel-Tripelvorschläge anbrachte, war da umsonst; sie sind so kaum spielbar und jedenfalls nicht mehr zu hören. Sein eigenes *Presto* 4/4 (im *„Verzeichnüß"* nur *Allegro assai* 4/4!) erlaubt aber durchaus ihre deutliche Ausführung. Die zwei Taktschwerpunkte des zusammengesetzten 4/4-Taktes werden nach ganztaktigem Beginn durch die *groppetti* und die Harmoniewechsel auf den zweiten Takthälften der Takte 14-17 aufs Prächtigste realisiert (Ex. 144). In ihrer Akzentdichte steckt so viel Energie, dass die ¢-Triller-Version daneben fade erscheint.



Ex. 144: *Figaro*, Sinfonia, T. 12-17

Für die turbulente, eine chaotische Schauspieltruppe vorstellende Ouvertüre zu KV 486 verschärfte Mozart - grenzwertig für die Kontrabässe - sein ursprüngliches *Allegro assai* 4/4 zu *Presto* 4/4.

Più Allegro (von *Allegro assai* 4/4, d. h. immernoch nicht *Presto*)
nur 8tel
- KV 492 *Figaro*, Nr. 16 Finale II, T. 783 „Son confusa, son stordita"

Più stretto (von *Allegro assai* 4/4, d. h. immernoch nicht *Presto*)
nur 8tel
- KV 479 Quartetto für Sopran, Tenor, 2 Bässe und Orch., T. 163 „Qui v'è tutta l'apparenza"

Allegro assai 4/4
nur 8tel
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I „Presto, presto - pria ch'ei venga"
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I, T. 468 „Soccorriamo l'innocente!" (Ex. 145)
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 20 Aria Leporello „Ah pietà, signori miei" (Ex. 146)
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 21b Recit. accomp. Donna Elvira „In quali eccessi, o Numi" (Ex. 192)
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 7 Terzetto „Cosa sento! tosto andate, e scacciate il seduttor" (Ex. 147)
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 15 Duettino Susanna/Cherubino „Aprite presto aprite"
- KV 492 *Figaro*, Nr. 16 Finale II, T. 697 „Voi signor che giusto siete"
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 18 Aria Il Conte, T. 48 „Ah no, lasciarti in pace" (Ex. 167)
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 29 Finale IV, T. 335 „Gente, gente, all'armi all'armi!" (Ex. 148)
- KV 479 „Dite almeno in che mancai", Quartett für 4 Soli+Orch., T. 83 „Eccolo lo smargiasso"
- KV 431 „Misero! O sogno", Rez. u. Arie für Tenor u. Orch.; Aria T. 67 „Ho mille lorve intorno"
- KV 420 „Per pietà, non ricercate", Arie für Tenor u. Orch., T. 76 „Ah, tra l'ire e tra gli sdegni"
- KV 416 „Mia speranza", Rez.+Arie für Sopran u. Orch.; Rondo T. 79 „A quai barbare vicende"
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 11 Aria Konstanze, T. 160 „Doch du bist entschlossen"
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 16 Quartetto, T. 155 „Da nimm die Antwort drauf!"
- KV 366 *Idomeneo*, 3. Akt, Nr. 29 Anhang, Scena X, Aria Elettra „D'Oreste, d'Aiace ho in seno"
- KV 344 *Zaide*, Nr. 4 Aria Gomatz „Rase, Schicksal, wüte immer"
- [KV 255 Aria en Rondeau „Ombra felice!", T. 46, „il più barbaro tormento"][331]
- KV 209 „Si mostra la sorte", Arie für Tenor+Orch., T. 40 „Ma sempre nemica"
- KV 203 Serenade in D, 2. Satz Serenata, T. 8
- KV 135 *Lucio Silla*, Nr. 13 Aria Silla „D'ogni pietà mi spoglio perfida"
- KV 120 Sinfonie in D, 1. Satz (=Ouvertüre *Ascanio in Alba*, KV 111)

Das schon langsamere ***Allegro assai*** 4/4 (nur 8tel) ist ebenfalls ein Kandidat für überzogenes Tempo: im meist schon zu schnell als ¢ beginnenden Finale I *Don Giovanni* („Presto, presto pria ch'ei venga") folgt nach 468 Takten ein stets seiner ausdrücklichen Notation als 4/4 spottendes „Soccorriamo l'innocente!" (Ex. 145), das eigentlich so deutlich wie möglich die beiden Taktschwerpunkte des zusammenge-

[331] (nach virtuellem Taktwechsel von 2/2)

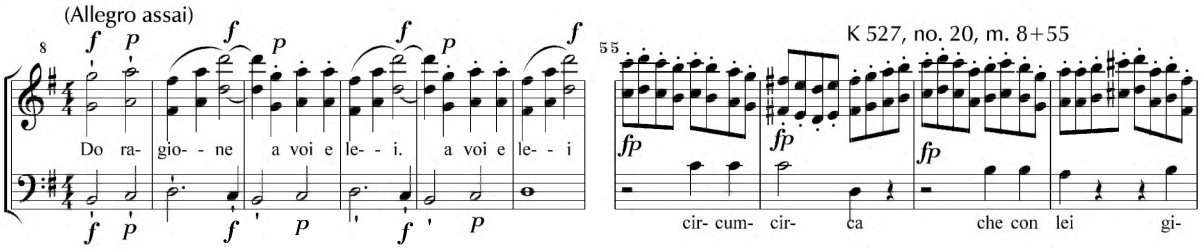
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

setzten ‚kurzen' 4/4 zeigt. Bei den häufig zu hörenden MM 𝅗𝅥=126[332] kann kein Orchester in T. 473 mehr 32stel spielen:



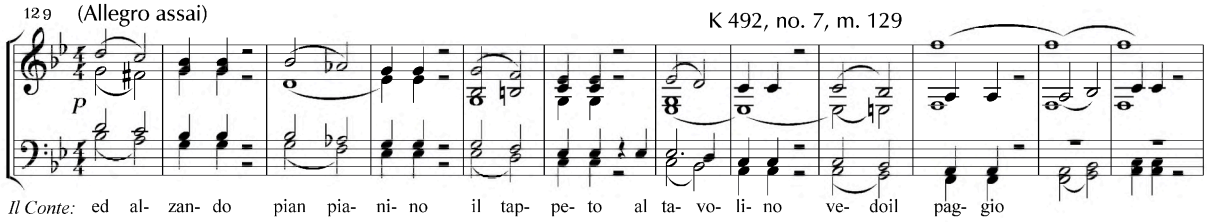
Ex. 145: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 13 Finale I, T. 470 „Soccorriamo l'innocente"

Leporellos Aria Nr. 20 „Ah pietà, signori miei" (*Allegro assai* 4/4, Ex. 146) kann man oft im *Allegro assai* ¢ des 4. Satzes der g-moll-Sinfonie hören (Ex. 91). Die ausdrucksvoll-komplizierte f/p-Synkopik und Artikulation der Takte 8-18 und 73-82 wird dabei plattgefahren, die ebenfalls synkopischen Vorschlagsnoten der Takte 33 etc. werden überflüssig, die *staccato*-Achtel-Kette in Oktaven der 1.+2. Violinen (ab T. 53) zum „circumcirca".



Ex. 146: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 20 Aria Leporello, T. 8+55

Im Terzett Nr. 7 *Figaro* („Cosa sento!", Ex. 147) sind die verlogen sich windenden Legato-Halben Basilios („In mal punto", T. 16 und „Ah del paggio", T. 85) und sein schleimig-maliziöses Händereiben (T. 175) eigentlich *langsame* Gesten. Und der Effekt, wenn der Graf, angesteckt von Basilio, in T. 129 die gleitenden Halben übernimmt, um *legato-legato* in absteigender Linie *langsam* den Mantel von Cherubinos Versteck im Sessel herabzuziehen bis zum überraschten Erstarren (8 Takte Orgelpunkt in Oboe, Hörnern, Bratschen) - ist er nicht eigentlich wert, ausgekostet zu werden?[333]



Ex. 147: *Figaro*, KV 492, Nr. 7 Terzetto „Cosa sento!" , T. 129-140

Das Duettino Nr. 15 („Aprite presto, aprite") haspelt sich meist ab ohne Rücksicht auf die 16tel der Takte 53/54 und ihr den Sprung Cherubinos abbildendes *crescendo* vom *pp* zum *f* (innerhalb eines halben Taktes!).

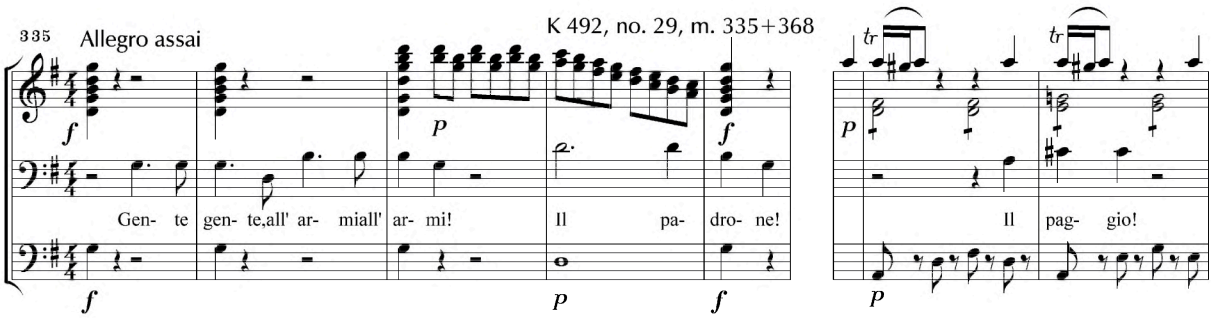
Das „Gente, gente, all'armi all'armi!" des Finale IV, T. 335 (Ex. 148), leidet unter seinen „leeren" ersten Takten, die für den flüchtigen Leser trotz Mozarts C-Sigel wie ¢-Takte aussehen und entsprechend dirigiert werden. Die selbst in mäßigem Tempo extrem schnellen 16tel-(genauer 32stel-) Doppelschläge ab T. 368 nehmen dann statt eines Viertels einen halben Takt ein:

---

[332] Michael Gielens Angabe in: *Über die Tempi in Mozarts ‚Don Giovanni'*, Programmheft der Oper Frankfurt, Sept. 1977, S. 17.

[333] „If the three strands - the Count's ire, Basilio's hypocritical smoothness, and Susanna's little comedy - are all brought under one arc, without pushing or pulling back, then we have the one right tempo" (Erich Leinsdorf, *The Composer's Advocate*. S. 110).
✧ Zum Erstarren des Zeitflusses in den Takten 129-146 siehe auch: Ivan Nagel, *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*, 1985, S. 112f.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 148: *Figaro*, KV 492, Nr. 29 Finale IV, T. 335+368

Der schnelle Teil von Konstanzes „Martern"-Arie (T. 160+242 „Doch du bist entschlossen"[334]), wo das 14 Takte lange Schluss-*Stringendo* Mozarts umso mitreißender ausfallen könnte, je weniger zu schnell man vorher war, und Blondes „Da nimm die Antwort drauf" T. 155 im Quartetto Nr. 16 *Entführung* sind weitere Beispiele häufig überzogener Tempi.[335]

Nach virtuellem Taktwechsel vom vorhergehenden 2/2 zu 4/4 sind auch „Ah no, lasciarti in pace" (Ex. 167) in der Arie des Grafen in *Figaro* Nr. 18, T. 48, und „il più barbaro tormento" in der Aria en Rondeau, KV 255, T. 46, „Ombra felice!" ‚kurze' 4/4 (siehe S. 114).

Allegro molto / Molto Allegro 4/4 (laut Leopold Mozart weniger schnell als *Allegro assai*)
nur 8tel
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 6 Terzetto „Du feines Täubchen, nur herein" („Schön Mädchen", Ex. 149)
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 6 Aria Idomeneo, T. 51 „Qual spavento, qual dolore"
- KV 361 Serenade in B für Bläser und Kb, 1. Satz, T. 15
- KV 270 Divertimento in B für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg, 1. Satz
- KV 16 Sinfonie in Es, 1. Satz

Laut Leopold Mozart noch etwas langsamer (s. o.) ist das ***Molto Allegro*** 4/4 des Terzetts „Du feines Täubchen, nur herein!", Nr. 6 in der *Zauberflöte*. Häufig ruiniert hier eine Temponahme, die nur die ersten Takte und das falsch verstandene „molto" im Auge hat, den Auftritt des gemütlich hereinschlendernden Papageno 31 Takte später und sein ruhig-naives: „Wo bin ich wohl! wo mag ich sein?"[336] Er sieht die ohnmächtige Pamina „Schön Mädchen jung und rein"; dann der Zusammenprall mit dem schwarzen Monostatos: „Hu---!", Fermate! - und beide: „das ist .. der Teu .. fel si .. cherlich." (Ex. 149) Der ängstlich erhöhte Herzschlag zwischen den Silben ist im zusammengesetzten 4/4-Takt in Mozarts Tempo deutlich hörbar, ein zügiger, ganztaktiger *Allabreve* löscht ihn aus.[337]

[334] *Entführung*, Aria Nr. 11, T. 160.
[335] Auch das *Allegro assai* des 2. Teils der Grafen-Arie Nr. 18 in *Figaro* („Ah no, lasciarti in pace") gehört hierher (Ex. 167), der nach einem virtuellen Taktwechsel in T. 43 (s. u.) nichts anderes ist als ein ‚kurzer' 4/4.
[336] Eine theatralische Urszene: der betont arglose Auftritt Kaspers, den die Kinder vergeblich vor dem in der Ecke lauernden Krokodil warnen.
[337] Mozarts berühmter Kommentar zu Belmontes Arie „O wie ängstlich, o wie feurig klopft mein liebevolles Herz" (Ex. 199) lässt meine Interpretation vielleicht nicht ganz abwegig erscheinen. (Brief Nr. 629 vom 26.09.1781, [Anhang S. 256]).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 149: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 6 Terzetto, T. 49

Allegro spiritoso 4/4 (weniger schnell als *Allegro molto* und *Allegro assai*)
nur 8tel
- KV 425 Sinfonie in C (*Linzer* Sinfonie), 1. Satz, T. 20

Più Presto (von *Allegro* 4/4, d. h. noch mehrere Stufen unter *Presto*)
nur 8tel
- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 24 Duetto , T. 72 „Che turbine sidesta, che tuoni, che tempesta"

Più Allegro (von *Allegro* 4/4, nicht unbedingt gleich *Allegro con brio* und *Allegro agitato*)
nur 8tel
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 19 Rondo Sesto, T. 104 „Disperato vado a morte"
- KV 430 *Lo Sposo deluso*, Nr. 1 Quartetto, T. 167 „Che seccature orribili"
- KV 418 „Vorrei spiegarvi", Arie für Sopran und Orchester, T. 124 „Partite, correte"
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 16 Terzetto, T. 117 „*tempesta*" (von *All.o con brio* 4/4, 16tel nicht temporelevant)

Allegro con brio 4/4 (etwas langsamer als *Allegro spiritoso*)
nur 8tel
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 3 Aria Osmin „Solche hergelauf'ne Laffen" [T. 32+85 wohl ident. Tempo]
(Ex. 152)
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 16 Terzetto „Deh cessì il scompiglio", T. 63



Ex. 150: Entführung, KV 384, Nr. 3 Aria Osmin, T. 2

Allegro agitato 4/4[338] (weniger brillant als *Allegro con brio*)
nur 8tel
- KV 294 „Alcandro, lo confesso", Rez.+Arie f. Sopran+Orch.; Aria T. 72 „Nel seno a destarmi"
- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 13 Aria Arminda „Vorrei punirti indegno"
- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 21 Aria Sandrina „Crudeli, fermate, crudeli, oh Dio!"

Allegro vivace assai 4/4
nur 8tel
- KV 345 *Thamos*, Nr. 5 Zwischenaktsmusik

[338] Vergl. *Allegro agitato* 2/2, S. 71.

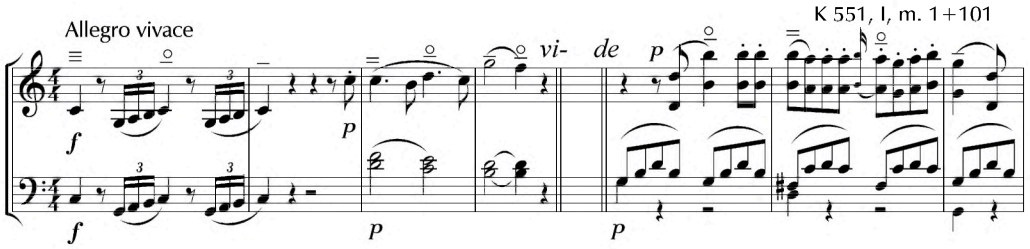
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Allegro vivace 4/4 (weniger schnell als *Allegro con brio*)

nur 8tel

⁎ KV 551 Sinfonie in C (*Jupiter*-Sinfonie), 1. Satz (Ex. 151)

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 24 Finale II „Già la mensa è preparata" (Ex. 152)



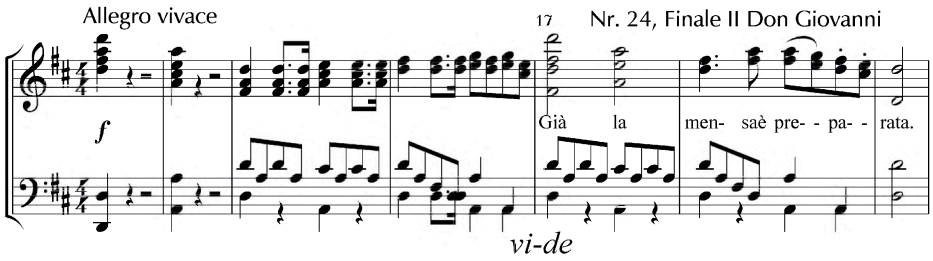
Ex. 151: Sinfonie in C, KV 551, 1. Satz, T. 1+101

Schon keineswegs mehr „schnell" - und der letzte wesentliche Grad abwärts vor dem Tempo unseres gesuchten 4/4 Achtel-*Allegro* - ist ***Allegro vivace*** 4/4 (8tel): der 1. Satz der *Jupitersinfonie* mit seinen vielfältigen metrischen Charakteren (z. B. seinem dritten Thema aus ursprünglich gemütlichen *Allegretto*-2/4-Takten[339]), sowie Giovannis vor Vitalität und a-Vokalen platzendes, saftiges, genießerisches „Già - la - mensa è pre-pa-rata" zu Beginn des Finale II (Ex. 152). Beide Stücke könnten von Türks Kritik profitieren:

> „Besonders habe ich bemerkt, daß die Tonstücke mit der Ueberschrift: Vivace, *gewöhnlich zu geschwind* gespielt werden. Vermuthlich wendet man diesen Ausdruck, welcher vorzüglich die Art des *Vortrages* bestimmt, unrichtig nur allein auf die *Bewegung* an."[340]

Wie auch von De Meude-Monpas' Anmerkung:

> „Vif, vivace: belebtes Mouvement, herzhafte Ausführung voll Feuer. Es handelt sich *nicht* darum, den Takt zu beschleunigen, sondern ihm *Wärme* zu geben." [341]



Ex. 152: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 24 Finale II (mit Sprung von T. 5-17)

Wie bei „Gente, gente!" ist auch hier der moderne Kapellmeisterarm Ursache für zu schnelles Tempo: er markiert in den Pausen der Takte 1 + 2 einen heftigen Auftaktschlag für das *forte* des nächsten Taktes, während der Sinn der Musik gerade das Nicht-Ereignis ist, das die Spannung auf das Folgende erhöht. Der *Capellmeister* der Mozart-Zeit dürfte mit seiner Violine einfach *pausiert* haben, bevor er zum nächsten *coup d'archet* ausholte.

Da wären wir nun angelangt: ***Allegro*** **4/4** ohne 16tel; 28 Sätze oder Teilsätze, die genau wie die eben beschriebenen oft zu schnell genommen werden, weil man sie - wie Harnoncourt zu recht kritisierte - für verkappte 2/2 hält.

Allegro 4/4

nur 8tel

⁎ KV 621 *La Clemenza di Tito*, Ouverture

- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 8 Aria Tito „Ah, se fosse intorno al trono"
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 10 Terzetto „Vengo... aspettate... Sesto!..."
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 12 Quintetto con coro „Deh conservate, oh Dei, a Roma"
- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 19 Rondo Sesto, T. 38 „Disperato vado a morte"
- KV 583 „Vado, ma dove? oh Dei!", Arie für Sopran und Orchester

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 4 Aria Leporello „Madamina, il catalogo è questo" (Ex. 153)

---

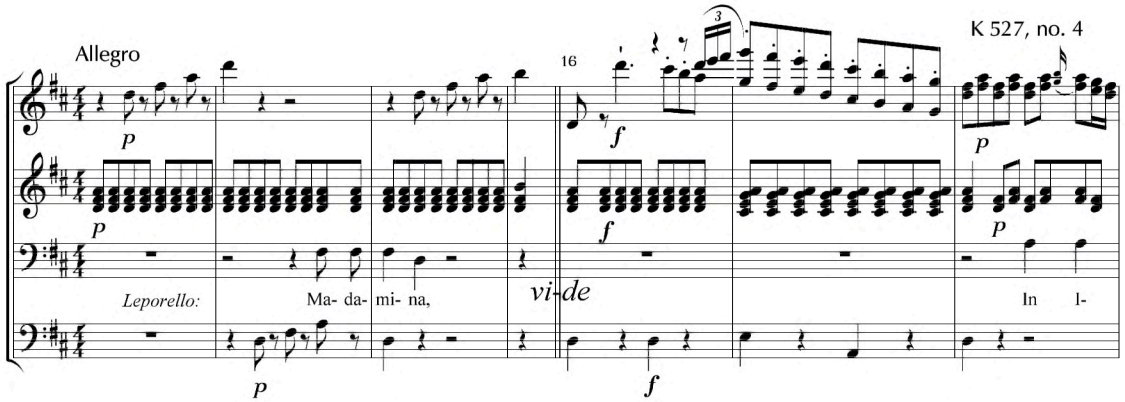
[339] Das Thema ist ein Zitat der Arie KV 541 „Un bacio di mano", T. 21. Dort ist es *Allegretto* 2/4! Text: „Voi siete un po tondo, mio caro Pompeo, l'usance del mondo andate studiar!"

[340] Türk, *Klavierschule*, 1789, 6. Kap., 3. Abschn. S. 364, § 51 [Anhang S. 303]. - Zum „vivace" siehe auch hier S. 22, 71/72 und 148.

[341] J. J. O. de Meude-Monpas: *„Vif, vivace: Mouvement animé, exécution hardie et pleine de feu. Il ne s'agit pas de hâter la mesure, mais de lui donner de la chaleur."* (*Dictionnaire de Musique*, 1787, S. 210)

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

⁎ KV 525 *„Eine kleine Nachtmusik“*, 1. Satz (Ex. 157, 158, 159)
- KV 515 Streichquintett in C, 1. Satz
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 16 Finale II „Esci omai garzon malnato” (Ex. 156a)
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 16 Finale II, T. 167 „Susanna, son morta: il fiato mi manca” (Ex. 156c)
- KV 492 *Figaro*, Nr. 20 Aria Contessa, T. 52 „Ah! se almen la mia costanza”
- KV 492 *Figaro*, Nr. 26 Aria Basilio, T. 102 „Così conoscere mi fè la sorte“
- KV 480 „Mandina amabile“, Terzett, T. 117 „Eccellenza, seguitate“
- KV 432 „Cosi dunque tradisci“, Rezitativ+Arie für Bass+Orchester; Aria „Aspri rimorsi atroci“
- KV 430 *Lo Sposo deluso*, Ouvertura (Instrumentation fragmentarisch)
- KV 418 „Vorrei spiegarvi, oh Dio!“, Arie für Sopran und Orchester, T. 82 „Ah conte, partite“
- KV 384 *Entführung*, Nr. 2 Lied u. Duett Osmin, T. 55 „Verwünscht seist du samt deinem Liede!“
- KV 384 *Entführung*, Nr. 20 Duett Konstanze/Belmonte, T. 95 „Ich will alles gerne leiden”
- KV 369 „Misera, dove son!“, Rez.+Arie für Sopran+Orchester; Aria, T. 81 „Non cura il ciel“
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 21 Quartetto „Andrò ramingo e sorello“ (auch 8tel Triolen+16tel)
- KV 345 *Thamos*, Nr. 2 Zwischenaktsmusik
- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 16 Aria Sandrina, T. 61 „Ah mi fugge, non m’ascolta“
- KV 166 Divertimento in Es für Bläser, 1. Satz
- KV 126 *Il sogno di Scipione*, Nr. 8 Aria Fortuna, T. 88 „Ma se taluno io giro“
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 16 Aria Ascanio, T. 9 „Se le virtù di lei tutte saper pretendi“
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 23 Aria Silvia, T. 36 „Ah quest’ alma, eterni Dei“
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 24 Coro di Pastorelle „Che strano evento“
- KV 35 *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*, Nr. 2 Aria Barmherzigkeit „Ein ergrimmter Löwe“



Ex. 153: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 4 Aria Leporello „Madamina”, T. 1 und 16

Leporellos „Register“-Arie „Madamina” ist ein Musterbeispiel fälschlich als *Allabreve* aufgefasster und darum zu schnell gespielter 4/4-Stücke. Meist kommt sie im zügigen *Allegro* 2/2 von Donna Annas „Fuggi, crudele, fuggi”[342] daher (Ex. 77), oder des 1. Satzes der Klavier-Violin-Sonate in e, KV 304 (Ex. 76). Die 4/4-Stücke mit nur 8teln sind jedoch genau wie die mit 16teln aus zwei 2/4-Takten zusammengesetzt und haben wie diese die metrische Struktur: | = v – v |, d. h. im Unterschied zum *Allabreve* eine deutliche Nebenbetonung auf der 2. Takthälfte. Die Violin- oder *Clavier*-Direktion der Mozartzeit kannte nicht das schlagtechnische Problem, dass die ‚kurzen’ Allegri für ein ständiges Dirigat in Vierteln zu schnell sind, für einen Halbe-Schlag aber unbequem langsam, was zu falscher Beschleunigung verleitet. Man mag allerdings beim hier propagierten mäßigen Tempo gelegentlichen Wechsel zwischen beiden Schlagarten (z. B. T. 1: 2/2, T. 16: 4/4) nötig finden, um den verschiedenen rhythmischen Strukturen gerecht zu werden.

Nicolaus Harnoncourt blendete erstaunlicher Weise die für das Tempo-System des 18. Jahrhunderts so wichtige Frage der kleinsten Notenwerte anlässlich seines Salzburger *Figaro* völlig aus: „ein bestimmtes *Tempowort* bezeichnet immer *dasselbe Tempo*.“[343] Zu seinem *Don Giovanni* ebendort sagte er:

[342] Duett Nr. 2 *Don Giovanni*, T. 63.
[343] Programmheft der Salzburger Festspiele *„Le Nozze di Figaro”* 2006.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

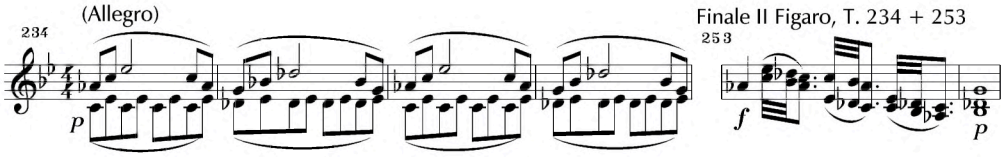
„Die Arie der Elvira („Ah, chi mi dice mai")[344] und die Arie des Leporello („Madamina"), die unmittelbar aufeinander folgen, sind im selben Tempo [*Allegro* 4/4] geschrieben. Ich bin ganz sicher, dass Mozart sie auch im selben Tempo haben wollte. Sie werden heute praktisch nie im selben Tempo gegeben."[345]



Ex. 154: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 3 Aria Elvira

Sind aber die beiden Arien wirklich „im selben Tempo geschrieben"? Leporellos Arie (Ex. 154) enthält außer für das Tempo irrelevanten Akkordbrechungen und Tremolos nur *Achtel*, Elviras Arie dagegen (Ex. 154) hat charakteristische Passagen aus artikulierten *Sechzehntel*-Figuren. Kann man das außer Acht lassen? Kann man, wie Quantz tadelt, „alles, was *Allegro* heißt, in einerley Geschwindigkeit spielen"?[346] Es widerspräche ganz entschieden dem klassischen *tempo giusto*, der Tempobestimmung durch Taktart *und* Notenklasse. Schlicht: eine falsche Idee, die für Leporello nun ein viel zu *langsames* Tempo ergibt.

Stufe um Stufe herab vom *Presto* im ‚kurzen' 4/4-Takt sind wir für das *Allegro* bei einem Tempo angekommen, das etwas langsamer ist als das *Allegro vivace* des ersten Satzes der *Jupiter*-Sinfonie (Ex. 151), aber weit entfernt von Donna Elviras Aria im *Allegro* 4/4 und ebenso weit vom üblichen *Allegro* ¢. Die barocke Drastik von Leporellos Gelächter-Skalen gewinnt im ‚kurzen' *Allegro* 4/4 eine ganz andere Fülle, die lyrischen Passagen der Gräfin im *Figaro*-Finale II (besonders ab T. 171) zeigen ihre Inständigkeit. Wie herzlos synkopisch klingt in vielen Aufführungen das sich ständig wiederholende, weich bittende Legato-Motiv (Ex. 155), das, unterbrochen von harschen 32stel(nicht 16tel!!)-Gesten des Grafen, schließlich *pianissimo* beginnend in Vorahnung der Versöhnung die Coda trägt.

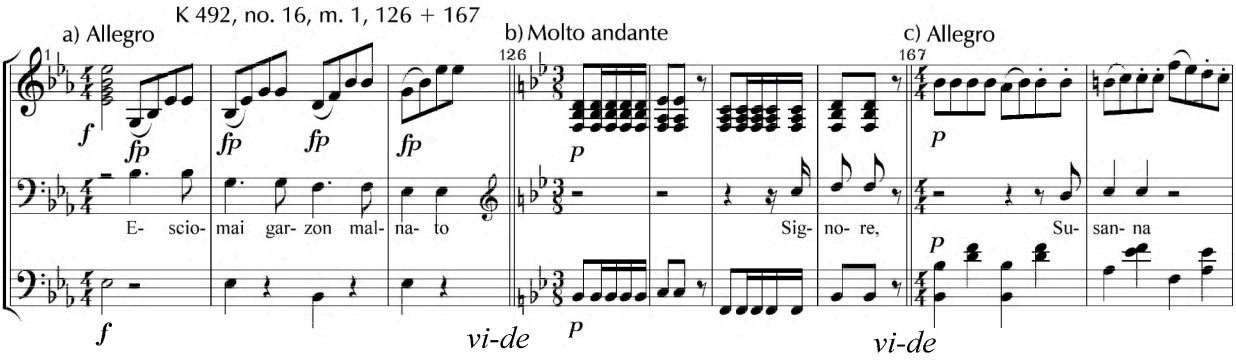


Ex. 155: *Figaro*, KV 492, Nr. 16 Finale II, T. 234+253

Das architektonische Gleichgewicht zwischen dem ersten Teil dieses Finales („Esci omai garzon malnato", Ex. 156a) und dem dritten („Susanna, son morta", Ex. 156c) - beide *Allegro* 4/4 ohne 16tel - sowie dem Mittelteil mit Susannas ironischem *Molto andante* 3/8 („Signore", Ex. 156b+352]) ist empfindlich gestört, wenn die Außenteile statt im ‚kurzen' *Allegro* 4/4 in einem *Allegro molto* 2/2 herunterschnurren, der Mittelteil aber mit drei Betonungen pro Takt zu einem ‚schweren' *Andante*-3/4 zerdehnt wird[347]. Das umgekehrte Verfahren Harnoncourts, die dramatischen Außenteile langsam (♩=138), den Mittelteil aber trotz stillstehender Handlung „flott" zu spielen (♪=126), verzerrt Mozarts Verhältnis der Formteile nicht minder.[348]

[344] Deren Tempowort „Allegro" ist zwar passend, aber nicht autograph und insofern für eine solch grundsätzliche Tempo-Diskussion eigentlich nicht belastbar.
[345] Im Interview *„Don Giovanni als Herausforderung",* Festspielbeilage der „Salzburger Nachrichten" vom 27.07.2002.
[346] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, 18. Hauptstück, S. 286 [Anhang S. 332].
[347] „Aus dem Orchester klingt's wie aussetzender Herzschlag" (Hermann Abert, *W.A. Mozart*, 1919, I, S. 551 und II, S. 271).
[348] „Flott" ist Harnoncourts Bezeichnung des *Molto Andante* im Programmheft der Salzburger Festspiele zu *Figaro* 2006, S. 29. Sein ungewöhnlich langsames Tempo für Teil 1+3 resultiert aus der dort wiederholten Meinung, alle *Allegro* 4/4 müssten gleich schnell gespielt werden, bei der er die bedeutende Rolle der kleinsten Noten außer Acht ließ.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 156 a,b,c: *Figaro*, KV 492, Nr. 16 Finale II, T. 1, 126+167 *Allegro / Molto andante / Allegro*

Aus meinen Darlegungen dürfte inzwischen klar sein, dass die noch immer vertretene Behauptung niedrigzahliger Tempo-Proportionen (hier auf Grund falscher Tempi etwa 4:1, 𝅗𝅥=♪ zwischen *Allegro* und *Molto andante*) für den fortgeschrittenen Stil des späten 18. Jahrhunderts nicht haltbar ist. Proportionen nehmen der Interrelation der Tempi die praxiskluge und zugleich theoretisch begründete Flexibilität, sensibel auf die jeweilige Situation der Aufführung zu reagieren - eine der besten Eigenschaften des Systems, das wir beschreiben.

Warum habe ich in meiner Liste der Allegros vom Typ „Madamina" auch die *Kleine Nachtmusik* aufgeführt? Aus dem Computer der Telecom klingt sie betonungslos so (Ex. 157):



Ex. 157: *„Eine kleine Nachtmusik"*, KV 525, 1. Satz à la Telecom

in etlichen Konzert-Aufführungen so (Ex. 158):



Ex. 158: *„Eine kleine Nachtmusik"*, KV 525, 1. Satz in falscher 2/4-Metrik

So aber sollte - im zügigen Tempo der *Titus*-Ouvertüre - laut Türk (Ex. 101) die Betonung sein (Ex. 159):



Ex. 159: *„Eine kleine Nachtmusik"*, KV 525, 1. Satz in Metrik à la Türk

Die 16tel in den Bratschen haben als bloße Repetitionen keinen Einfluss auf die Tempobestimmung; ‚herrschende' Notenwerte des Satzes sind die 8tel. Dieses in traditionellen Aufführungen oft fast hölzern klingende Stück bekommt eine ganz neue, anspringende Frische, wenn man es - wie hier - in die Gruppe der ‚kurzen' *Allegro* 4/4 um Leporellos *Register*-Arie aufnimmt.

Ich stelle für die ganze Gruppe der ‚kurzen' *Allegro*-4/4 ein Tempo von MM 𝅗𝅥 =72-80 zur Diskussion. Verglichen mit traditionellen Auffassungen ist das für Leporellos Arie und die beiden *Allegros* im Finale II *Figaro* ungewohnt langsam, für *„Eine Kleine Nachtmusik"* ungewohnt schnell. Für die meisten anderen Stücke wird man es vielleicht angemessen finden. Mir scheint, dass Mozart immer, wenn er den Takt mit C sigelte[349] und zwei Taktschwerpunkte, aber keine temporelevanten 16tel komponierte, ein solches Tempo zwischen dem *Allegro* 4/4 mit 16teln und dem *Allegro* 2/2 mit 8teln meinte.

[349] Irrtümer und falsche Überlieferung hier beiseite gelassen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Exkurs: Virtuelle Taktwechsel

In einer ganzen Reihe von Fällen gibt es bei Mozart stillschweigende Wechsel der Taktart im Verlauf eines Stücks, oft auch verbunden mit Tempowechseln, deren verbale Bezeichnungen nicht zu dem von vorher gültigen Taktsigel passen wollen. Besonders betrifft dies die Kettenfinali der Opern mit ihren bis zu 16 aufeinander folgenden Tempi. Sie sind eine der Ursachen, derentwegen Mozarts Tempobezeichnungen als widersprüchlich oder willkürlich gelten und einerseits von den Liebhabern niedrigzahliger Tempo-Proportionen zwanghaft mathematisiert, andererseits in der Praxis noch immer durch Missverständnisse des 19. Jahrhunderts, aufführungstheoretisches Halbwissen oder Gleichgültigkeit gegenüber den „inkonsistenten" Angaben Mozarts korrumpiert werden.

„Wir haben hier einen sehr festen Knoten aufzulösen, von welchem vielleicht zwanzig Discantisten nichts wissen", warnt Joseph Riepel 1752 seinen Kompositionsschüler im 1. Kapitel seines dialogförmigen Lehrbuches *„Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst"*. Lässt der Knoten sich lösen? Ja, am Beispiel eines 4/4-Taktes fährt Riepel fort (und lässt es doppelt so groß und fett drucken):

> „Denn *Allegro, Allegro assai, presto oder prestissimo können oft fast durchgehends, oder in der Mitte eines ganzen Stücks, die Art eines Alla-Breve-Tempo annehmen;* und wer da kein gutes Einsehen hat, der kann den gemeinen Tact gar leicht damit verwirren."[350]

Er spricht ganz offenbar von virtuellen Taktwechseln - hier zunächst ohne Wechsel des Tempos; man kann sie in vielen Stücken Mozarts finden. Die Übungsarbeit seines *Discantista* (Ex. 160) kommentiert Riepel folgendermaßen:



Ex. 160: Riepel, *De Rhythmopoeia*, S. 47 „Allabreve-Art"

> „Nun bist du von dem Singer an wirklich in die gedachte Allabreve-Art gerathen, welches eben kein Fehler ist. Anbey ist zu merken, daß die Allabreve-Art gezählet werde, als wie das Allabreve-Tempo selbst."

Erinnert das nicht stark an den Beginn der „kleinen" g-moll-Sinfonie, KV 183 (Ex. 161)?



Ex. 161: Sinfonie in g, KV 183, 1. Satz

Der junge Mozart beginnt hier - wie später beim *Allegro* 4/4 der Prager Sinfonie und des d-moll-Klavierkonzertes - ganztaktig betont mit ‚Singern' in ‚Allabreve-Art' (die Oboen gehen in ganzen Noten mit), um im 5. Takt in wirkliche 4/4 umzuschalten mit deutlichen zwei Schwerpunkten pro Takt. Das wechselt nun in kurzen Abständen hin und her zwischen „2/2" und 4/4. Das zweite Thema (T. 59) könnte sogar geradezu im 2/4 notiert sein (Ex. 162):



Ex. 162: Sinfonie in g, KV 183, 1. Satz, 2. Thema

Derartige virtuelle Taktwechsel sind keineswegs selten bei Mozart, ich habe - ohne jeden Anspruch an Vollständigkeit - bisher 58 Stücke gefunden, in denen sie eine Rolle spielen. „Für die Takt-Qualität des ‚singenden Allegros' bei Mozart ist die Gleichzeitigkeit von 4/4 und 2/2 charakteristisch."[351] Hören wir weitere Stimmen zu diesem Phänomen:

---

[350] Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, 1. Kap. „De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung", 1752, S. 47 [Anhang S. 322].

[351] Carl Dahlhaus, Artikel „Takt" in: *Riemann Musiklexikon* (Schott 1967, Brockhaus 2000).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> „Die zweyte besondere Art der Parenthese [Einschub] ist diese, daß man zuweilen in einem Tonstücke, welches in einer zusammengesetzten Tactart gesezt ist, solche melodische Theile einschaltet, die eine einfache [Taktart] zum Grunde haben."[352]

> „Um nemlich auch da, wo in einem Tonstücke der Zweyzweyteltakt mit dem Viervierteltakt eine Zeitlang verwechselt wird, beyde Taktarten völlig unterscheiden zu können, ist nothwendig, daß man die Beschaffenheit der einzelnen melodischen Glieder kenne."[353]

FRIEDRICH WILHELM MARPURG hatte sich 1763 noch konservativ-kritisch dazu geäußert.[354]
SIMON SECHTER, Kompositionslehrer u. a. Schuberts und Bruckners, erklärte 1854 die Sache ganz klar:

> „So wie ein Musikstück eine HAUPT-TONLEITER haben soll, von welcher man in die zunächst verwandten Tonleitern ausweicht, so soll es auch eine HAUPT-TAKTART haben, von welcher man in die ihr ähnlichen Taktarten ausweicht; und so wie man in der *Vorzeichnung der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen* in der Mitte des Stückes nichts gern ändert, sondern nur dieselben bei einzelnen Takten den Noten beisetzt: so ändert man in der Mitte des Stückes ebenso ungern die *Vorzeichnung des Taktes*, sondern begnügt sich, dies bloss mit den Unterabtheilungen, durch die Noten selbst, anzuzeigen."[355]

W. J. Allanbrook benannte als Ursache für dieses zur Zeit Mozarts neue Phänomen „die Einführung von Kontrast als kompositorisches Verfahren. [...] Da Barock-Komponisten im Allgemeinen einen einzigen fortgesponnenen Affekt einen ganzen Satz dominieren ließen, konnten sie eine Taktart wählen, die diesen Affekt mit Präzision vorschrieb. Komponisten der Klassik begannen, jeden Satz um mehrere verschiedene Affekte herum zu gestalten. [...] Diese Verfahrensweise machte die Wahl einer flexiblen, chamäleonartigen Taktart nötig, die nicht nur mit einem einzigen Affekt sondern mit einer ganzen Handvoll davon harmonierte. Die Präzision der Notation wurde geopfert im Austausch gegen eine weite Skala von Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb desselben Satzes. [...] Die Komponisten zogen es vor, einen ‚kleinsten gemeinsamen Nenner' als Taktart zu wählen und extreme Taktarten zu vermeiden."[356]

An vielen Stellen verursachen bei Mozart Wechsel des *Affekts* solche virtuellen Wechsel der *Taktart*:

VIRTUELLE TAKTWECHSEL BEI GLEICH BLEIBENDEM TEMPO

- Pedrillos Kampfgeist in seiner Arie „Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!" (*Allegro con spirito* 4/4) erlahmt jedes Mal für 5 Takte zu einem mutlosen virtuellen 2/2, wenn er sich zu überreden versucht: „Nur ein feiger Tropf verzagt" (Ex. 137);

- Don Ottavio dagegen rafft sich nach seinen eher schwächlichen Äußerungen im ersten Teil seiner Arie „Il mio tesoro intanto" (Nr. 21, *Andante grazioso* 2/2) im Taktwechsel zu einem entschlossenen virtuellen 4/4 (T. 29) doch noch auf zu Racheschwur und ritterlichen Rhythmen (Ex. 58);

- Don Ottavios und Donna Annas adlig hochgestimmtes *Larghetto* ¢ („Or che tutti") im Finale II *Don Giovanni* (T. 712) wechselt in einen bürgerlich-aktiven virtuellen C-Takt, wenn in T. 740 Donna Elvira, Zerlina, Masetto und Leporello sich zu einem neuen Leben entschließen (Ex. 176);

- Don Alfonso bringt das gelassene Resumee seines psycho-sozialen Experimentes im *Andante* 2/2 der Ariette Nr. 30 in *Così fan tutte* in T. 9-11 durch einen virtuellen Taktwechsel zu 4/4 (s. S. 58/59) auf den Punkt: Unbeständigkeit ist dem Frauenherzen notwendig; T. 16-19 bereitet er in virtuellem Rezitativ-Takt (s. S. 124) die altersweise Belehrung vor: „Così fan tutte" (T. 20-26) - diese wieder im 2/2 (Ex. 57);

---

[352] Koch, *Anleitung zur Composition*, III, 1793, 3. Kap. „Von dem Gebrauch der melodischen Verlängerungsmittel", S. 223 [Anhang S. 322] und Bd. II, S. 462/63.
[353] Koch, *Musikalisches Lexikon*, Art. „Takt" II, „Von den zusammengesetzten Taktarten", 2. Fußnote [Anhang S. 317, Fußnote 797].
[354] „Es ist damit wie mit dem geraden Tact beschaffen, worinnen in eben demjenigen Stücke durch verschiedne Einrichtung der metrischen Tonformeln und Passagen, der Zweyzweytheil und Viervierttheiltact dergestalt untereinander gemischet wird, daß, weil doch das ganze Stücke durch einerley Bewegung bleiben muß, für gewisse Passagen diese Bewegung [Tempobezeichnung] nicht geschwinde genug, für andere aber zu geschwinde ist. Man pfleget von einem solchen Stücke zu sagen, daß es steif und höckerigt gesetzt ist, und Personen von Geschmack können solche Aufsätze nicht anders als mit Widerwillen anhören." (Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst,* Bd. II, 1763, 68. Brief, S. 25-27, § 78, [Anhang S. 340]).
[355] Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, 1854, 2. Abteilung, 1. Teil: „Von den Gesetzen des Taktes in der Musik", S. 9, § 4 [Anhang S. 357].
[356] W. J. Allanbrook, *Rhythmic gesture in Mozart. 'Le Nozze di Figaro' and 'Don Giovanni'*, 1983, S. 24 (meine Übersetzung).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

- die Drei Damen in der „Introduction“ der *Zauberflöte* machen in T. 62 aus dem dramatisch erregten 4/4 -*Allegro* Taminos („Zu Hilfe! zu Hilfe! sonst bin ich verloren“, S. 96, Ex. 130) lyrisches Schmeicheln in virtuellem *Allabreve* („Ein holder Jüngling sanft und schön!“ Ex. 163):

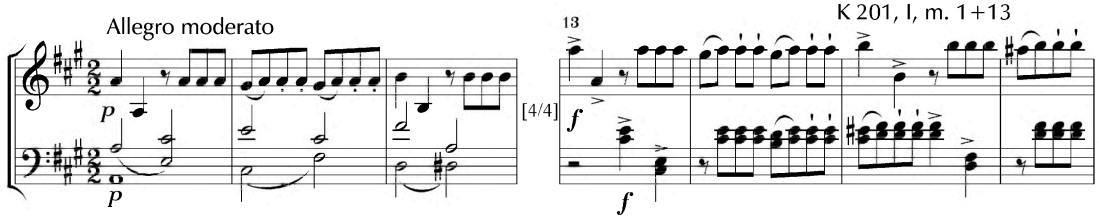


Ex. 163: Zauberflöte, KV 620, Nr. 1 Inroduction, T. 62

- Krasse Affektwechsel der sechs Protagonisten veranlassen Mozart, im ersten Teil des Sestetto Nr. 19 in *Don Giovanni* (Andante 2/2) fünfmal virtuell vom 2/2 zum 4/4-Takt und zurück zu wechseln (s. S. 53-55, Ex. 44, 45, 46, 47).

- Im *Molto Allegro* der Ouverture zu *Don Giovanni*, KV 527, platzen in T. 38/39 die Bläser und T. 48-55 die Streicher mit brutalem *forte staccato* in einem virtuellen 4/4-Takt in das *piano legato* des 2/2-Taktes.

- In konzertanten *Allegro*-4/4-Sätzen sind die „singenden” Stellen wie das süß-ziehende zweite Thema des *Allegro vivace* der *Jupiter*-Sinfonie oft virtuelle *Allabreve*. Dort gibt es außerdem einen Taktwechsel zum virtuellen 2/4 beim jupiterfern respektlosen dritten Thema (Ex. 150, T. 101), das an seinem Platz in der Arie „Un bacio di mano”, KV 541, ein *Allegretto*-2/4 ist.



Ex. 164: Sinfonie in A, KV 201, 1. Satz, T. 1+13 (Akzente hinzugefügt)

- Beginnend mit einer Engführung des Themas schon in T. 13 gibt es im ersten Satz der Sinfonie in A, KV 201, eine ganze Serie von virtuellen Taktwechseln von 2/2 zu 4/4 und zurück (T. 27, 32, 37, 44 etc.).

- In der Romance der *Kleinen Nachtmusik* (*Andante* 2/2) wechselt das schwebende Metrum des ersten Teils (Ex. 52) für das Wechselspiel der Motive im Mittelteil virtuell zum aktiveren 4/4-Takt (Ex. 165):



Ex. 165: „Eine kleine Nachtmusik“, KV 525, 2. Satz Romance, T. 38

Auch der ‚große‘ C-Takt der Kirchenmusik kann passagenweise in den klassischen 4/4-Takt wechseln, wie im *Allegro molto* des Gloria der Missa in C, KV 337 an mehreren Stellen (besonders T. 75-84), zu sehen.

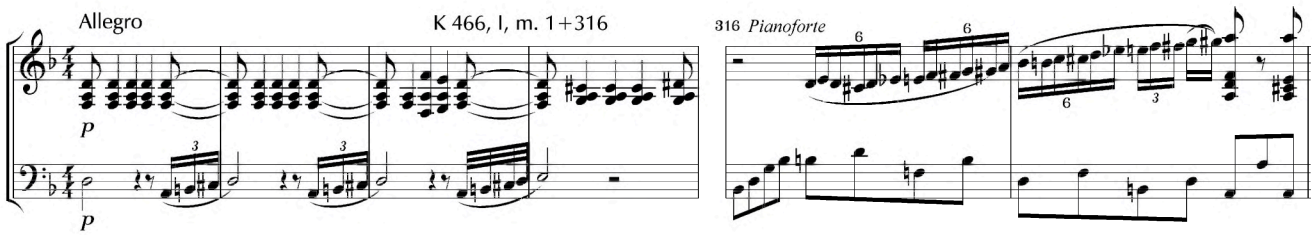
Ein Beispiel für die von Marpurg erwähnten virtuellen Taktwechsel zwischen ‚schwerem‘ und ‚leichtem 3/4-Takt (s. S. 162, 215) ist das ‚Credo‘ der Missa longa in C, KV 262 (Ex. 395).

Täuschende Satzanfänge

Aus solchen metrischen Strukturwechseln können Folgen für die Temponahme entstehen, wenn ein 4/4-Stück in „Alla-breve-Art” beginnt wie das Allegro con brio der Sinfonie in g, KV 183 (Ex. 161), das *Allegro* der *Prager* Sinfonie, KV 504, oder der 1. Satz des Klavierkonzertes in d, KV 466 (Ex. 166), zu dem Leopold warnend an Nannerl schrieb: „Eben so muß man das erste Allegro nach den geschwinden Passagen im Tempo nehmen”[357], damit sie die Riepelschen ‚Singer‘ im scheinbaren 2/2 zu Anfang nicht zu schnell nahm.

[357] Brief Leopold Mozarts vom 4.1.1786 (Nr. 916, [Anhang S. 259]).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 166: Klavierkonzert in d, KV 466, 1. Satz, T. 1+316

- Auch der Anfang von Donna Annas Aria „Forse un giorno il cielo sentirà pietà di me“ (*Don Giovanni,* KV 527, Nr. 23, T. 64) täuscht ein *Allabreve*-Metrum vor, was wohl Berlioz' Missverständnis der „erbärmlichen Koloraturen“ verursachte (Ex. 122).

- Später wird sich zeigen, wie auch ein scheinbar simples Stück wie das Duettino Nr. 7 Giovanni/Zerlina „Là ci darem la mano” sich zunächst täuschend als 2/4-Takt geben kann, bis es 18 Takte später seine wahre Taktart eines virtuellen 4/8 enthüllt. (Ex. 214)

- Der Anfang des zweiten Satzes im Klavierkonzert, KV 246 (*Lützow*-Konzert), täuscht ebenfalls einen einfachen 2/4-Takt vor, was den blattspielenden Abbé Vogler bei den vielen 32steln auf den nächsten Seiten in peinliche Bedrängnis brachte (s. S. 135 und Brief Nr. 405, S. 251) (Ex. 211).

- Der so schlicht beginnende dritte Satz des Klaviertrios in E, KV 542 (*Allegro* 2/2), besteht zu großen Teilen aus Passagen im virtuellen 4/4-Takt mit virtuosen Sechzehnteln und deutlich *zwei* Harmonien pro Takt (Ex. 69).

Virtuelle Taktwechsel gibt es bei Mozart gelegentlich auch im zusammengesetzten 6/8-Takt:

- Das *Adagio* 6/8 der Klaviersonate in F, KV 280 (Ex. 257), bereitet nach ganztaktigem Beginn ab T. 9 und T. 43 mit Wechselharmonien einen Umschlag in den zusammengesetzten 6/8 (3/8+3/8) der Takte 19-24 und 53-60 vor.

- Im Duett Nr. 9 der *Entführung*, K 384 (Ex. 348), streiten sich Osmin und Blonde im zusammengesetzten 6/8 (3/8+3/8)-Allegro, bis Osmin ab T. 26 ganztaktig autoritär wird: „bis -/du -/zu - ge-/hor-/chen mir/ schwörst“ - worauf Blonde ab T. 44 in ebenso ‚großen Tönen', widerborstig: „und -/wenn -/du - der/ Groß-/mo-gul/ wärst.“

- darauf folgt attacca Osmins „Oh Engländer, seid ihr nicht Toren“ (*Entführung* Nr. 9, T. 56, Ex. 348); es scheint mit einer Harmonie pro Takt überzeugend als triolisierter 2/4-Takt zu beginnen, bis es sich mit Blondes melodisch-dissonanten Akzenten auf „Herz“, „Freiheit“, „niemals“, „sklavisch“ ab dem 6. Takt (=T. 61) und später mit Harmoniewechseln, *mfp*-Akzenten und Vollschlüssen auf zweiten Takthälften (T. 76, 80, 82) eindeutig als zusammengesetzter 6/8 (3/8+3/8)-Takt offenbart.

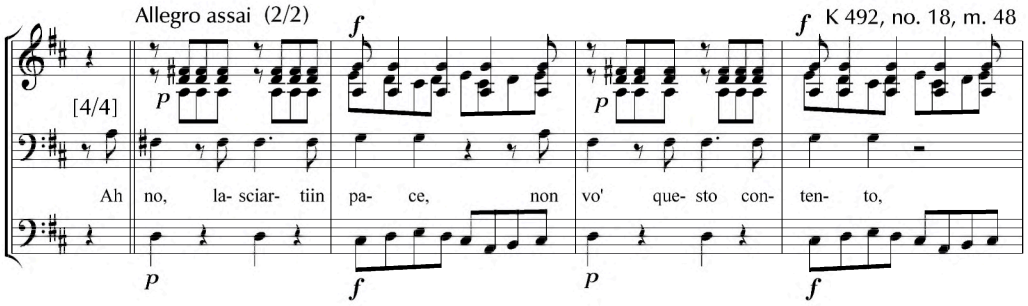
- Auch der zweite Satz der *Prager* Sinfonie, KV 504 (Ex. 346), sieht zunächst wie ein einfacher 6/8 aus, bis ab T. 8 die Harmoniewechsel auf zweiten Takthälften und die einander in Engführung imitierenden Violinen und Bässe den zusammengesetzten 6/8-Takt bekennen, der im Weiteren den Satz beherrscht.

- Das Lied „Sehnsucht nach dem Frühlinge“ („Komm, lieber Mai, und mache“), KV 596, mit seiner Spielanweisung „Fröhlich“ (italienisch: „*allegro*“) beginnt im ‚einfachen' 6/8-Takt, um in den Takten 9-12 und 16-20, den Ausdruck steigernd, zu einem zusammengesetzten 6/8 mit zwei Betonungen pro Takt zu wechseln.

Virtuelle Taktwechsel mit neuem Tempo

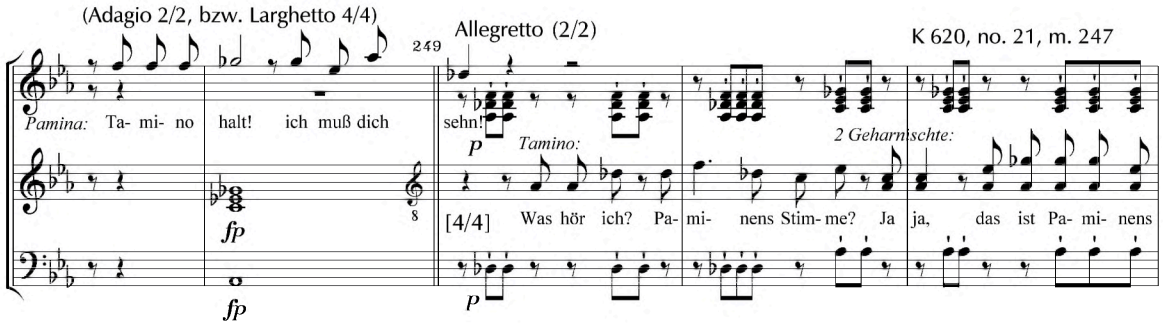
- In der Arie Nr. 18 des *Figaro*-Grafen kann das *Allegro assai* seines kleingeistigen Entschlusses zur Rache („Ah no, lasciarti in pace”, T. 48, Ex. 167) keinesfalls mehr im hochfahrenden 2/2 des Arien-Beginns („Vedrò mentre io sospiro“, Ex. 68) stehen. Als 2/2 entspräche es dem turbulenten Tempo des vierten Satzes der g-moll-Sinfonie KV 550 (Ex. 91). Offensichtlich behielt Mozart hier nach mehrmaligem virtuellem Wechsel zwischen 2/2 und 4/4 ab T. 43 endgültig den 4/4 bei, sodass sich die Stelle im Tempo ganz überzeugend den anderen sechzehntellosen ‚kurzen' 4/4-*Allegro-assai*-Sätzen in *Figaro* anschließt (s. S. 102/103), wie dem Terzetto Nr. 7 „Cosa sento!” (Ex. 147) oder dem Duettino Nr. 15 „Aprite presto, aprite” (wenn diese ihrerseits nicht zu schnell genommen werden).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 167: *Figaro*, KV 492, Nr. 18 Aria Conte, T. 48

- Im Finale II der *Zauberflöte* wechselt die Stimmung radikal, wenn Pamina dem zur lebensgefährlichen Prüfung bereiten Tamino aus dem Tempel zuruft: „Tamino, halt, ich muss dich sehn!“ (Ex. 168) Eigentlich gilt dort noch der rituelle *Allabreve* des *Adagio*-Chorals der Geharnischten von Takt 190. Mozart wechselt mit Taminos überraschter Reaktion das Tempo zu einem heiteren *Allegretto* „Was hör ich? Paminens Stimme?“ ohne neues Taktsigel. Als 2/2 wäre dies das Tempo von Elviras Arie „Mi tradì quell' alma ingrata” (Ex. 66), was nicht sein kann.



Ex. 168: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 21 Finale II, T. 249 „Was hör' ich? Paminens Stimme?”

Es scheint mir deutlich, dass Mozart 10 Takte zuvor bei Beginn der repetierten *portato*-Achtel in den Streichern („Mich schreckt kein Tod”) den 2/2 des *Adagios* in einen virtuellen 4/4-Takt überführt hatte. Gilt dieser nun weiter, dann entspricht das *Allegretto* „Was hör ich?“ (4/4, nur 8tel) gemäß meiner Faustregel von S. 45 im Tempo einem *Andante* 2/2 mit 8teln („Nie werd' ich deine Huld verkennen“, Ex. 55); als ‚kurzer' 4/4-Takt (s. S. 101) hat es jedoch *zwei* Taktschwerpunkte. Dieses Tempo passt perfekt zum jubelnden „Welch Glück, wenn wir uns wiedersehn“ in T. 263 und für die scharfen *fp*-Akzente in T. 267/68.



Ex. 169: Klavier-Violin-Sonate in C, KV 303, 1. Satz, T. 19+39

- Der erste Satz der Klavier-Violin-Sonate in C, KV 303 (Ex. 169), wechselt in T. 19 vom *Adagio* 2/2 zu einem *Molto Allegro*, das als 2/2 erheblich zu schnell wäre (vergl. 1. Satz der g-moll Sinfonie, Ex. 87). Sein *virtueller 4/4-Takt* identifiziert sich im Schluss: das Stück endet in T. 167 auf der zweiten Takthälfte, was im ganztaktigen ¢ nicht möglich wäre. Das Tempo entspricht dem *Allegro* 2/2 mit 8tel-Triolen beim Auftritt des wütenden Gärtners im Finale II *Figaro* (T. 467, Ex. 178), (das allerdings ohne Bedacht auf die folgenden Steigerungen oft zu schnell genommen wird.)

- In der *Aria en Rondeau* „Io ti lascio“ (T. 24 von KV 255, „Ombra felice!“), wechselt in die Taktart viermal vom 2/2 (*Andante moderato*, T. 23, 74, 131, 156 und *Allegretto* T. 136) zu einem virtuellen 4/4 (*Allegro assai*, T. 46, 97, 142 und 165) und wieder zurück, ohne den Taktwechsel anzuzeigen. Die halbtaktige Auftakt-Struktur hätte neue Taktsiglen jeweils in der Taktmitte sehr unpraktisch gemacht. Keinesfalls könnten aber die *Allegro assai* in der Haupt-Taktart 2/2 gespielt werden (wie z. B. KV 550, 4. Satz, Ex. 91).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

KETTENFINALI

Die Bemerkungen Riepels, Marpurgs, Kochs und Sechters über einfache Taktarten, die in zusammengesetzte untergemischt werden können, bringen die Erklärung mancher rätselhafter Tempowörter vor allem in Mozarts Kettenfinali. Sechters Terminus ‚Haupt-Taktart' mit ‚Ausweichungen' in andere Taktarten, entsprechend einer ‚Haupt-Tonart' mit ihren Modulationen, bietet eine Lösungsmöglichkeit für die Probleme z. B. in Mozarts erstem *Don-Giovanni*-Finale (Nr. 13).

Nachdem der Hilfeschrei Zerlinas (T. 468) abrupt die Tanz-Szene beendete, folgen dort aufeinander:

- das Allegro assai 4/4 („Soccorriamo l'innocente!"), T. 468 (Ex. 145); es wird - wie der Anfang des Finales („Presto, presto pria ch'ei venga") - meist als *allabreve* gespielt;

- das Andante maestoso 4/4 („Ecco il birbo", T. 499, Ex. 170); es kann unmöglich so langsam sein wie Fiordiligis „Come scoglio"[358] oder auch nur wie das *Andante* 4/4 des Chores „Heil sei euch Geweihten" (Ex. 121);

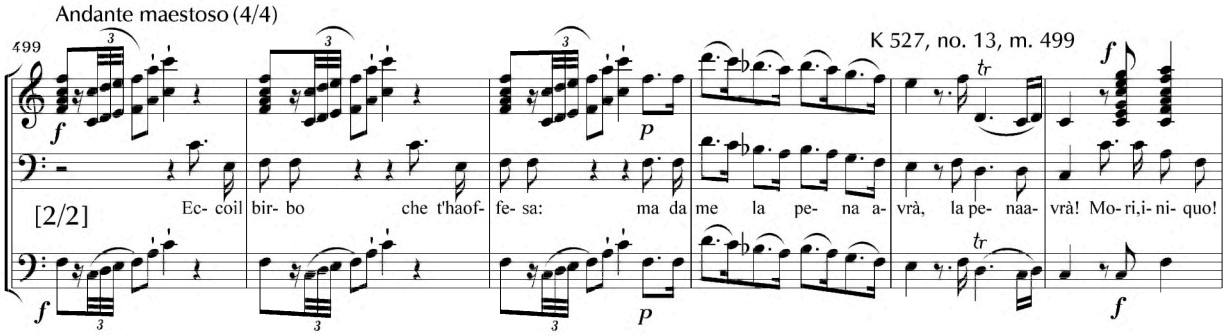
- das Allegro („Trema, trema, o scellerato!", T. 533, Ex. 171), für das eigentlich noch immer der 4/4-Takt des Anfangs gilt. Es wird allgemein als *Allegro molto* 2/2 genommen, wobei von 32stel-Doppelschlägen (T. 541 etc.) dann keine Rede sein kann. Bei den Achtel-Triolen ab Takt 577 ist es immer sehr amüsant, den wild pfuschenden Kontrabässen zuzuschauen;

- das Più stretto („Se cadesse", T. 623, Ex. 173) kann nun endgültig kein 4/4-Takt mehr sein.

Wie lösen sich diese Rätsel? Zunächst muss als ‚Haupt-Taktart' der beiden *Allegro assai* zu Beginn des Finales (T. 1, „Presto, presto", und T. 468, „Soccorriamo"), da sie keine wesentlichen Sechzehntel, aber zwei Taktschwerpunkte haben, der *‚kurze' 4/4-Takt* erkannt werden (s. S. 101). Ab T. 486 aber geht der zweite Taktschwerpunkt verloren, Mozart macht eine ‚Ausweichung' in Riepels *„Alla-breve-Art"*. Die passende Bezeichnung für das als selbstverständlich vorauszusetzende konstante Tempo wäre statt *Allegro assai* 4/4 nun etwa *Allegro* 2/2 (wie es in Takt 533 virtuell auch folgt).

Hier greift nun Sechters Anmerkung, dass man mitten im Stück nicht gerne eine Änderung der Haupt-Vorzeichnung vornimmt, in der Taktart so wenig wie in der Tonart. Da Tempowörter nur lose mit Taktart und Notenklasse verbunden sind und nur nachrangig modifizierend auf das *‚tempo giusto'* einwirken, müssen sie nicht notwendig bei voller Fahrt gewechselt werden.

Nach diesem virtuellen Taktwechsel gilt nun das 2/2 für das folgende *Andante maestoso* „Ecco il birbo" meines Erachtens weiter, wo Giovanni mit großer Geste skrupellos Leporello als Sündenbock aus der Kulisse zieht. (Das Tempo entspricht dann dem des Chores Nr. 24 in *Titus* „Che del ciel", Ex. 40.)

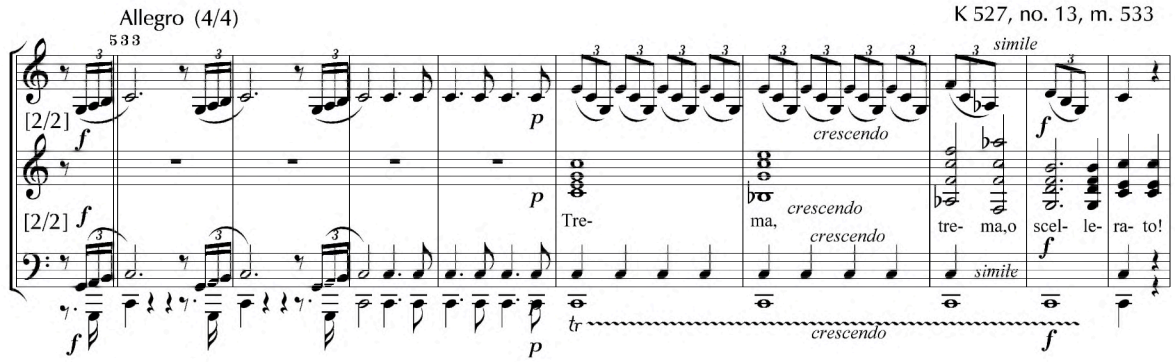


Ex. 170: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 13 Finale I, T. 499 „Ecco il birbo"

Nach spannungsreicher Generalpause folgt in T. 533 hierauf das *Allegro* „Trema, trema, o scellerato!" (Ex. 171). Mozart setzte nun offenbar weiterhin 2/2 voraus - allerdings natürlich bezogen auf sein mäßiges Tempowort *Allegro*, nicht auf *Allegro molto* oder *Allegro assai* - auch wenn, wie so oft bei ihm, der scheinbar „leere" Anfang täuscht. *Allegro* 2/2 sind: das „Fuggi, crudele, fuggi" Donna Annas (Ex. 77), der Hauptteil der Ouvertüre zur *Zauberflöte* (Ex. 78), die Quintette Nr. 5 und Nr. 12 dort (Ex. 53+79), der Auftritt Monostatos („Na, stolzer Jüngling; nur hierher!"[359]), der 1. Satz der Klavier-Violin-Sonate e-moll, KV 304 (Ex. 76), wenn ich auch zugeben muss, dass sie keine Triolen-Achtel haben - weshalb das „Trema, trema" eigentlich sogar *langsamer* ist. Dennoch: sollte es unmöglich sein, es ihnen anzunähern?

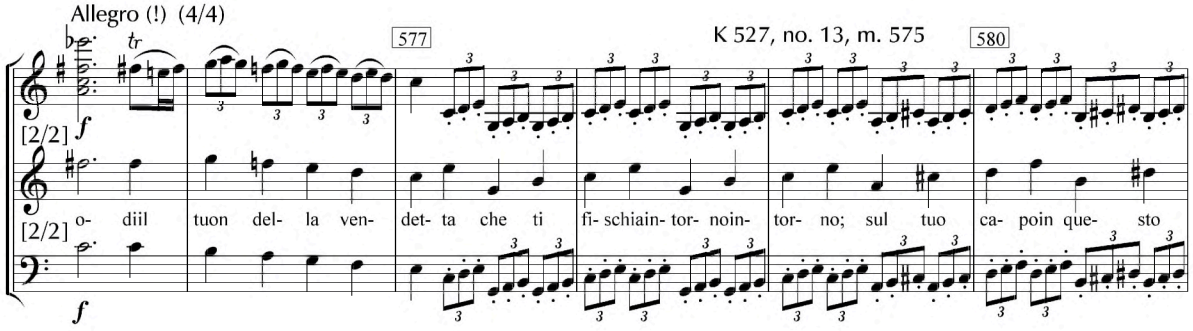
[358] Nr. 14 *Così fan tutte*, KV 588
[359] Finale I, T. 441.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 171: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 13 Finale I, T. 533 „Trema, trema, o scellerato!"

Die drei drohenden „C"-Schläge mit *Sechzehntel*-Triolen-Schleifern (T. 533) benötigen Zeit zur Resonanz, um als Voraus-Echo der gewaltigen Schläge des Komturs an die Pforte von Giovannis finalem Festsaal erkennbar zu sein[360]. Mozart notierte sicher nicht versehentlich *punktierte* Halbe! Der Donner der Pauke und das sich aus dem *Piano* herausreckende *Crescendo* der zur Rache Verschworenen (T. 537-540 und 543-546) wirken umso bedrohlicher, je länger ein zurückgehaltenes Tempo sie anwachsen lässt. Die atemlosen Pausen zwischen den Silben von Giovannis und Leporellos verwirrten Einwürfen („È · confu · - sa la · mia testa") sind überhaupt nur wahrnehmbar, wenn nicht ein scheindramatisches „*con brio*" des Dirigenten sie zu einem banal punktierten Rhythmus verwischt. Die Praller auf den Sechzehnteln der Violinen in T. 542 etc. und die wilden Achtel-Triolen der Streicher ab T. 577, die nur bei mäßigem Tempo als donnerndes *vendetta*-Forte produzierbar sind (Ex. 172), habe ich schon erwähnt.[361]



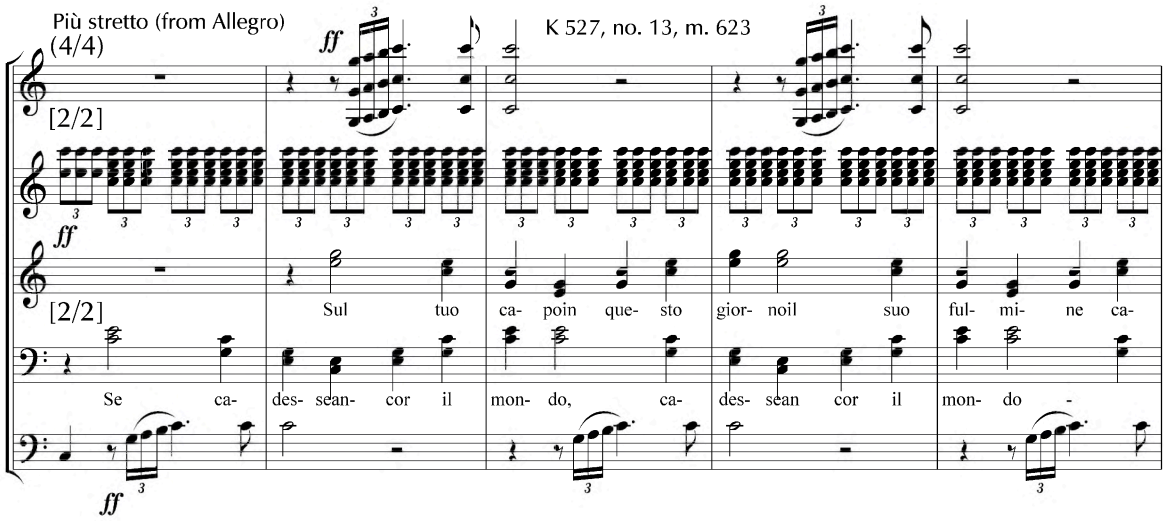
Ex. 172: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 13 Finale I, T. 575

Bleibt noch das *Più stretto* in T. 623 („se cadesse ancor il mondo", Ex. 173): auch hier gilt nun natürlich das 2/2 weiter. Wenn das vorhergehende *Allegro* 2/2 nicht überzogen war, kann selbst eine dramatische Temposteigerung noch erlauben, die Triolen-Achtel der Violinen tatsächlich *fortissimo* und die Schleifer nicht wie üblich als *Achtel*-Triolen zu spielen, sondern als *Sechzehntel*-Triolen, wie Mozart sie sicher nicht unabsichtlich schrieb:

[360] Finale II, T. 406-418.

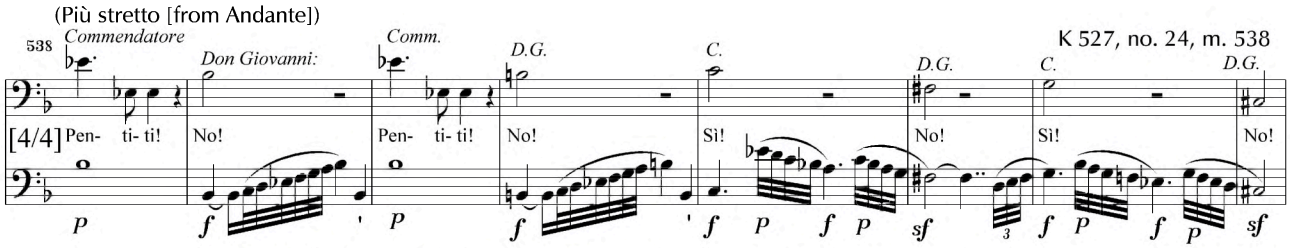
[361] Louis Spohr, Violin-Virtuose und erfahrener Dirigent, schreibt in seiner *Selbstbiographie* 1860/61 (Bd. II, S. 127) nach einer Pariser Aufführung über dieses *Allegro*: „Bedenken denn die Direktoren gar nicht, daß die Triolen-Figuren der Geigen bei so rasendschneller Bewegung gar nicht mehr deutlich und kräftig herausgebracht werden können und man am Ende nur skelettierte Umrisse ohne Ausfüllung zu hören bekommt?" ✧ Talsma löst das Problem mit MM ♩=88 ! (*Wiedergeburt der Klassiker*, S. 191).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 173: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 13 Finale I, T. 623 „Se cadesse"

Im zweiten Finale *Don Giovanni* zerbricht nach 156 virtuellen, unerbittlichen Schritten des Komturs in Halben des *Andante*-2/2 Don Giovannis übermütiges Auftrumpfen in T. 512 das Metrum in einen chevaleresk-gezackten 4/4-Takt. Wenn er den geforderten Gegenbesuch zusagt („verrò!"), bleibt die Musik stehen, der Komtur verlangt zum Unterpfand Giovannis Hand: „Dammi la mano in pegno!" - *pianissimo* // *fortissimo*. Der Kälteschock, den Giovanni durch die Hand des Komturs erleidet (T. 521„Oimè! che gelo è questo mai?"), verursacht Erstarrung des Metrums in den zitternden, fast pulslosen *piano*-16teln der Streicher (deren ursprüngliche Anweisung „*tremolo*" Mozart nachträglich in allen Stimmen strich!) Genau zu *tremolo* wurden sie jedoch im traditionellen Übergang vom *Andante* zum *Più stretto* im Verhältnis 1:2, der bei gleich bleibendem Puls den geforderten Tempo-*Wechsel* gerade *nicht* vollzog.



Ex. 174: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 24 Finale II, T. 538 „Pentiti!"

Die ab T. 525 im *forte* drohend auffahrenden Gesten der 32stel- (nicht 16tel!!)-Tiraden in den Bässen bestätigen den virtuellen 4/4 (2/4+2/4)-Takt durch eine immer dichtere Folge zweier schwerer Akzente pro Takt zum Wechsel der „Pentiti!" und „No!"(Ex. 174).

Nach den Pausen, in denen die letzten beiden „No!" Giovannis nachhallen (T. 547), bleibt harmonielos, ganztaktig, quasi *tempolos* das „*tempo più non v'*è" des Komturs; der 4/4-Takt erlischt.

In T. 554 („Da qual tremore insolito") dann ruckartig hervorbrechend erneuter Wechsel zu 2/2 (nicht 𝅗𝅥=𝅗𝅥 !): *Allegro*: „Erdbeben" (wankende Bässe, Synkopen der II. Violinen und Bratschen), „Feuer von verschiedenen Seiten" (flammenzüngelnde Sechzehntel-Doppelschläge der Violinen). Ab T. 563 setzen die „dumpfen Stimmen" eines unterirdischen Geisterchores mit halbtaktigen *sforzati* von Blechbläsern, Streichern und Pauke und abstürzenden 16tel-„Raketen" bis zum Ablauf der Lebensuhr des Bösewichts zwei schwere Schritte pro Takt gegen das *allabreve*-Metrum. Wenn hier überhaupt Taktkategorien noch greifen, so vielleicht am ehesten ein 4/2-*Allabreve* des kirchlichen *stile antico*, der in der Schein-Gregorianik des Unterwelts-Chores sein strenges Regiment führt (Ex. 175). Vom Auftritt des Komturs bis hin zu Giovannis Ende also drei in Tempo und Faktur scharf kontrastierende Bewegungscharaktere, keinerlei einfache „Proportionen".

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 175: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 24 Finale II, T. 563, Coro

In der Scena ultima (T. 712) versuchen die nach Giovannis Höllensturz Zurückgebliebenen, ihr Leben neu zu ordnen: Don Ottavio und Donna Anna ihrem Stand entsprechend voller Hochgefühl in lyrischem *Larghetto-Allabreve* („Or che tutti"); Donna Elvira (in moll) und die drei Bauern (in Dur) im Stimmungswechsel zu realistischerer Weltsicht in einem prosaischen (virtuellen) *„Andante"*-4/4 (T. 740, Ex. 176):



Ex. 176: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 24 Finale II, T. 740

Alle gemeinsam verfluchen den Bösewicht zu einem Aufenthalt bei Proserpina und Pluto (T. 746) - „Resti dunque quel birbon". Eine schöne Bestätigung für meine oben erwähnte Faustregel *„Larghetto 2/2 =Andante 4/4"* ist nun, dass Mozart das eigentlich vom „Or che tutti" des Szenenbeginns her hier noch geltende *Larghetto* ¢ auf einem Einlageblatt der Wiener Fassung mit Ersatztakten für die dortige Kürzung als *Andante C* notiert![362] (Ex. 177, T. 795-798) Das Tempo bleibt natürlich das selbe. Das Einlageblatt verifiziert den virtuellen Taktwechsel der *mezzo caràtteri* vom hochgestimmten 2/2- zum bürgerlich-aktiven 4/4-Takt, den ihr Entschluss zu einem neuen Leben verursacht hatte.



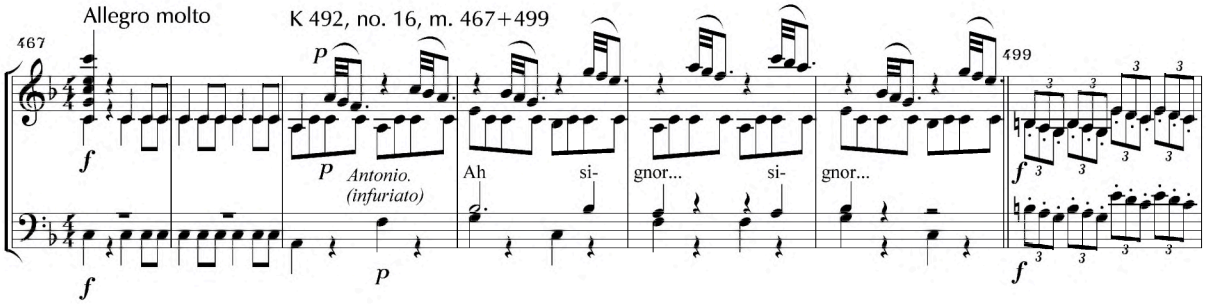
Ex. 177: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 24 Finale II, Original T. 746 / / Wiener Alternativ-Version T. 795

Auch im Finale II *Figaro* gibt es einen Fall von virtuellem Taktwechsel mit Konsequenz für die folgende Taktbezeichnung. Mit dem Auftritt des wütenden Gärtners (T. 467) beginnt ein Motiv in daktylischem Rhythmus *Allegro molto* 4/4 („Ah, signor... signor..!", Ex. 178), dessen deutliche zwei Taktschwerpunkte ausweisen, dass es sich nicht um den meist unterstellten 2/2, sondern um einen ‚kurzen' 4/4 handelt. Beim üblichen zügigen 2/2-Tempo werden die Zweiunddreißigstel-Rutscher der Takte 469 etc. unvermeidlich zu Sechzehnteln, die *sciolto*-Achtel-Triolen ab T. 495 sind wie beim „Trema, trema" des ersten *Giovanni*-Finales für die Bässe kaum mehr klar spielbar.[363]

[362] Vorwort der NMA Bd. II/5/17, S. XIX; Abdruck dort im Anhang I, 8, S. 526.

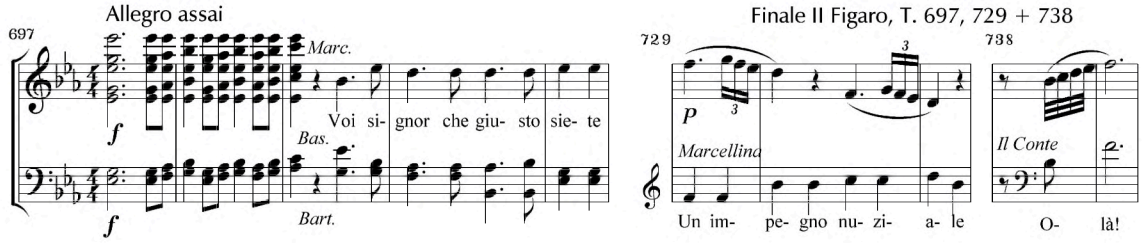
[363] Die spieltechnische Parallele zwischen den beiden Stellen, auf die Leinsdorf hinweist (*Composer's advocate*, S. 108, Fußnote 5), zeigt zugleich die Tempo-Ähnlichkeit des *Allegro molto* im ‚kurzen' 4/4 mit dem einfachen *Allegro* 2/2.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



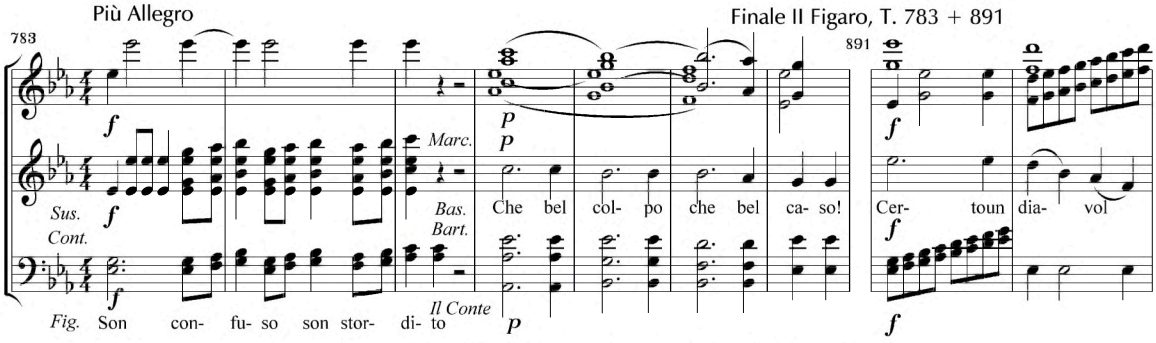
Ex. 178: *Figaro*, KV 492, Nr. 16 Finale II, T. 467, Auftritt Gärtner: „Ah signor..., signor...", + T. 499

Ein Tempo, wenig schneller als Leporellos *Molto Allegro* 4/4 „Notte e giorno faticar" (das 16tel hat, Ex. 139), würde den Ambitus der hier beginnenden langen Tempo-Kette *Allegro molto* / *Allegro assai* / *Più Allegro* / *Prestissimo* erweitern. Nach dem *Andante*-6/8-Einschub steigert Mozart das rhythmische Motiv in T. 697 zunächst zum *Allegro assai* (mit 32stel-, *nicht 16tel!*-Tiraden, Ex. 179):



Ex. 179: *Figaro*, KV 492, Nr. 16 Finale II, T. 697, 729+738

Der Irrtum, *Allegro assai* sei langsamer als *Allegro molto*, zeigt sich schon hier sehr deutlich. Mozart steigerte das gleiche rhythmische Motiv aber sogar noch weiter zum *Più Allegro* (T. 783, Ex. 180):



Ex. 180: *Figaro*, KV 492, Nr. 16 Finale II, T. 783+891

Von hier an gibt es zwei Metren, die sich abwechseln und teilweise überlagern: den ‚kurzen' 4/4 für die aus dem Konzept geratenen „Guten" Susanna, Gräfin und Figaro („Son confusa son stordita") und einen *piano*-2/2 mit triumphierendem „Cheshire-cat grin" und „infernal piety" (Allanbrook) für die Kommentare der „Bösen" Marcellina, Basilio, Bartolo und Graf („Che bel colpo che bel caso"). Bei deren schadenfroh heiter schwebenden *piano* T. 875 übernimmt endgültig das virtuelle 2/2 die Führung, sodass Mozarts letzte Steigerung zum äußersten Tempo seiner Opern, dem *Prestissimo* ab T. 907 (Ex. 181), ein die *Presto*-2/2-Ouvertüren zu *Entführung* und *Così* noch ein wenig überbietendes ganztaktiges *Allabreve* ist. Erich Leinsdorf warnte nachdrücklich davor, das anfängliche *Allegro molto* zu schnell zu nehmen, weil nach den besagten zwei eingeschobenen Steigerungsstufen daraus Unspielbarkeit dieses *Prestissimo* folgt.[364] (Ex. 181)



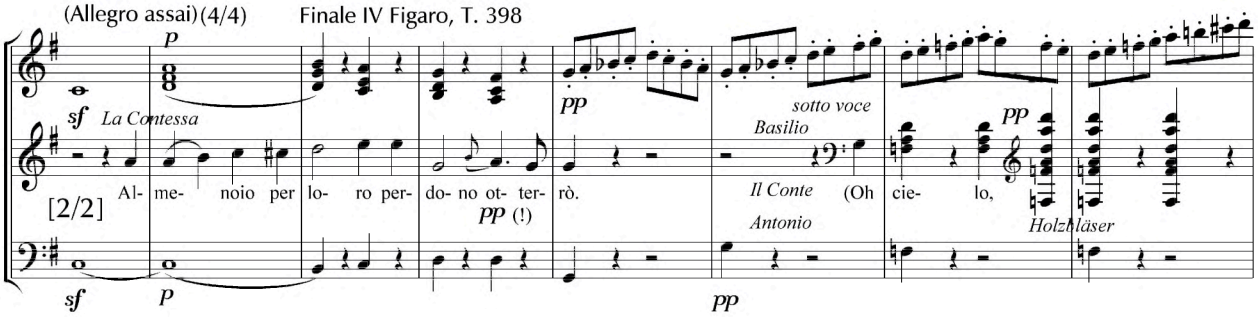
Ex. 181: *Figaro*, KV 492, Nr. 16 Finale II, T. 907 „Certo un diavol dell'inferno"

Beim *Finale IV Figaro* müssen entweder Fragen offen bleiben oder an einer Stelle sehr stark umgedacht werden. Zur Diskussion stellen möchte ich die Möglichkeiten aber schon:

[364] Erich Leinsdorf, *The Composer's Advocate*, 1981, S. 104+110.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

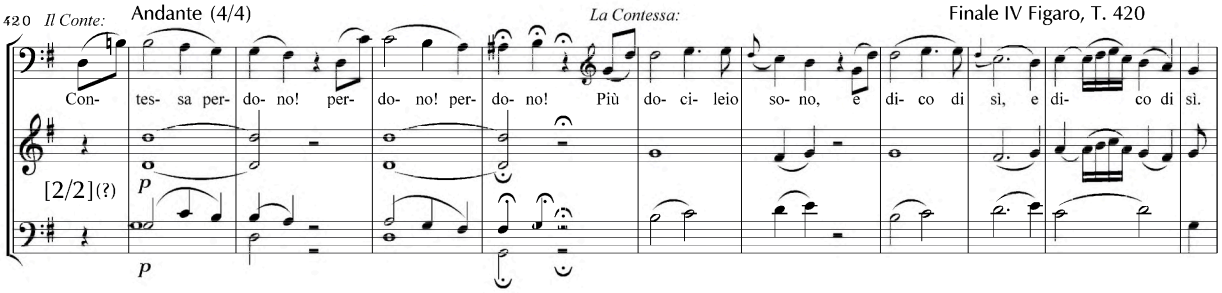
Die *Scena ultima* beginnt T. 335 als *Allegro assai* im ‚kurzen' 4/4-Takt (nicht, wie meist zu hören, als zügiger 2/2) („Gente, gente", Ex. 148). Nach wiederholten Wechseln zu virtuellem *Allegro* 2/2 und schließlich den wütenden Weigerungen des Grafen, das nächtliche Täuschungsspiel zu verzeihen, wieder im ‚kurzen' 4/4 mit zwei *sforzati* pro Takt („Nò! nò, nò, nò, nò!") ändert sich die Stimmung vollkommen, als die Gräfin zur riesengroßen Blamage des Grafen sich zu erkennen gibt und um Verzeihung für ihre Mitstreiter bittet (T. 399). Mozart wechselt vom ‚kurzen' 4/4 des Grafen mit zwei Akzenten pro Takt zu einem schwebenden 2/2 im *pianissimo* mit nur noch je einer Harmonie (Ex. 182).



Ex. 182: *Figaro*, KV 492, Nr. 29 Finale IV, T. 398

Basilio, Antonio und dem Grafen bleibt *sotto voce* mitten in ihren ratlosen Worten buchstäblich der Mund offen stehen („Oh cie · -lo, · · che veg · - gio! · · deli · -ro! · · vaneg · -gio!") spöttisch imitiert von den Holzbläsern.

Nun kommt das berühmte „Contessa perdono!" des flehend knieenden Grafen (mit langen, chromatisch erreichten Fermaten am Ende): Andante (Ex. 183). Es gibt kein neues Taktsigel - gilt wieder 4/4? Nach einer Pause, die das ganze Drama zwischen den Eheleuten enthält, in doppelter Bejahung (wenn auch in schwebender Sextakkordlage) die diatonisch-vernünftige Verzeihung der Gräfin „Più docile io sono" mit der in T. 430 folgenden Geigenmelodie aus Susannas Rosenarie „Deh vieni non tardar" (T. 40 „incoronar -- di rose"[365]), die „wie ein wiedergefundenes Segenswort aus der Sprache vor Babel"[366] mit den sich öffnenden Armen des *crescendo* die Versöhnung aller einleitet. Es gibt wenige Stellen in der Opernliteratur, die diesen so humanen Höhepunkt in seiner noch nicht ganz versöhnungssicheren Dialektik an Schönheit übertreffen:



Ex. 183: *Figaro*, KV 492, Nr. 29 Finale IV, T. 420

Dennoch: gerade die Schönheit birgt hier die Gefahr, weitab von Mozart in Kitsch abzugleiten. Als *Andante* 4/4 mit melodischen 16teln (T. 429 und 435) stünde diese Stelle auf einer Stufe mit der salbungsvollen Huldigung des Chores „Heil sei euch Geweihten!" im Finale der *Zauberflöte* (Ex. 121). Und so ist sie auch oft zu hören. Wäre es aber nicht erwägenswert, ob das zuvor installierte virtuelle *Allabreve* mit seiner ganztaktigen Struktur (und seiner Anmutung von ‚hohem Stil') nicht auch hier weitergilt? Mozarts Behandlung des Versmaßes spricht dafür. Es würde bedeuten, dass die Stelle ein anderes Ansehen bekäme, eines, das die Auspizien dieser ja nicht ganz zweifelsfreien, verhaltenen Versöhnung vielleicht ehrlicher offen hielte.

[365] *Figaro* Nr. 28, Aria T. 40: von Figaro belauscht, falsch verstanden und in Nr. 29, T. 190, in Verkleidung den Grafen imitierend, von ihm voller Rachsucht zitiert, in T. 255-260 aber auf dem Weg zur Versöhnung schon mit Susanna im Kanon gesungen. - Den Hinweis auf die melodische Parallele verdanke ich Georg Knepler in seinem ausgezeichneten Buch *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, 1991, S. 367/ 370/ 371, Bsp.170, 172, 173.

[366] Ivan Nagel, *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern,* 1985, S. 39.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Eventuell also *Andante* 2/2 mit 16teln - und zwischen den marmornen Rächer-Schritten des Komturs[367] (Ex. 48) einerseits und der über *pizzicato* schwebenden Passage „Drei Knäbchen, jung, schön, hold, und weise" andererseits[368] (16tel virtuell, Ex. 53) gibt es ja eine ganze Skala von feinen Graden dieser Tempo-Bezeichnung, je nach Charakter des Stücks.

Selbstverständlich ist auch das anschließende *Allegro assai* („Questo giorno di tormenti") *alla breve* (Ex. 184). Entgegen der traditionellen bequemen Proportion 𝅗𝅥=o zwischen den beiden Tempi, bei der sich nur die Notenwerte ändern, aber nicht der rhythmische Puls, tritt es als *überraschend Neues* ebenso unvorbereitet ein wie das plötzliche *forte* in T. 451, ein Tempo - nicht *Presto*! - ganz wie die Schlußsätze der g-moll-Sinfonie KV 550 (Ex. 91) und des Klavierkonzertes KV 488, sollen die Triolen-Schleifer ab T. 464 *16tel* sein und nicht nur 8tel.



Ex. 184: *Figaro*, KV 492, Nr. 29 Finale IV, T. 445

Im 2. Finale Così fan tutte kippt in T. 61 der 4/8-Takt des Beginns in ein *Allegro* 2/2 der schein-vergifteten Liebhaber („Si mora, sì, si mora"), das utrierend gegen sein ganztaktiges Allabreve-Metrum mit halbtaktigen sforzati und fortepiani ihre gespielten Zuckungen im virtuellen 4/4-Takt malt. Erst nach 12 Takten kommt der vorgezeichnete ganztaktige 2/2 zum Zuge.

Wie sehr recht hatte Wye Allanbrook:

> „Eine weite Skala von Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb desselben Satzes machte die Wahl einer flexiblen, chamäleonartigen Taktart nötig, die nicht nur mit einem einzigen Affekt sondern mit einer ganzen Handvoll davon harmonierte."[369]

Wilhelm Seidel bestätigte in MGG das Phänomen der virtuellen Taktwechsel bei Mozart am Beispiel des Streichquartetts in Es, KV 428. Der erste Satz beginnt scheinbar wie ein 2/2, um sich ab T. 5 klar zu seinem Wesen als klassischer 4/4-Takt zu bekennen, in der Durchführung jedoch mehrfach zwischen beiden Taktarten zu wechseln (Ex. 185):



Ex. 185: Streichquartett in Es, KV 428, 1. Satz

> „Der Umstand, dass die konkrete Taktbewegung zum Inbegriff des Taktes geworden ist, eröffnet den Komponisten die Möglichkeit, verschiedene Taktbewegungen miteinander zu verbinden, ohne förmlich die Taktart zu wechseln."[370]

---

[367] Finale II *Don Giovanni*, T. 433 etc.
[368] Quintett Nr. 5, *Zauberflöte*, T. 214.
[369] W. J. Allanbrook, *Rhythmic gesture in Mozart. 'Le Nozze di Figaro' and 'Don Giovanni'*, 1983, S. 24.
[370] W. Seidel, Artikel *Rhythmus, Metrum, Takt* in MGG², Bd. 8, Sp. 295.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sätze im 4/4, die nach virtuellem Taktwechsel zu 2/2 werden

Adagio (4/4)➛2/2

mit 16teln

- KV 486 *Schauspieldirektor*, Nr. 3 Terzett, T. 90-94 „Adagio, adagio, adagio"

mit 4teln (virtuelle 16tel)

- KV 384 *Entführung*, Nr. 16 Quartetto, T. 188 „Dem Belmont sagte man"

Andante maestoso (4/4)➛2/2

mit 16teln

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I, T. 499 „Ecco il birbo che t'ha offesa" (Ex. 170)

Allegro (4/4)➛2/2

mit 8tel-Triolen

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I, T. 533 „Trema, trema, o scellerato!" (Ex. 171, 172)

Più stretto (von Allegro) (4/4)➛2/2

mit 8teln (Triolen quasi tremolo)

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I, T. 623 „se cadesse ancor il mondo" (Ex. 173)

Allegro assai (4/4)➛2/2

mit 8teln

- KV 492 *Figaro*, Nr. 29 Finale IV, T. 448 „Questo giorno di tormenti"

Prestissimo (4/4)➛2/2

mit 8teln

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 16 Finale II, T. 907 „Certo un diavol dell'inferno" (Ex. 181)

Sätze im 2/2, die nach virtuellem Taktwechsel zu 4/4 werden

Allegretto (2/2)➛4/4

mit 8teln

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 249 „Was hör' ich, Paminens Stimme?" (Ex. 168)

Più stretto (von Andante) (2/2)➛4/4

mit 16teln

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 24 Finale II, T. 521 „Oi-mè! Cos' hai? che gelo è questo mai?" (Ex. 174)

Molto allegro (2/2)➛4/4

mit 8tel Triolen

⁎ KV 303 Klavier-Violin-Sonate in C, 1. Satz, T. 19 (Ex. 169)

Allegro assai (2/2)➛4/4

mit 8teln

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 18 Aria Conte, T. 48 „Ah no, lasciarti in pace" (Ex. 167)

- KV 255 Rez. und Arie „Ombra felice!", Aria en Rondeau, T. 46 „il più barbaro tormento"

Zweifelhafte Taktsigel „C"

Adagio maestoso „*C*"

mit 8teln

⁎ KV 320 Serenade in D, 1. Satz

Der erste Satz der Serenade in D, KV 320, hat im Autograph und auch in Mozarts *„Verzeichnüß"* 4/4-Takt. Für einen Irrtum Mozarts am Anfang könnte das erneute „C"-Sigel beim *Allegro con spirito* in T. 7 sprechen, das nur bei einem vorausgegangenen ¢ benötigt wird. Als 2/2 ohne 16tel würde das Tempo der Einleitung sehr gut dem des Priesterchores Nr. 18 der *Zauberflöte* entsprechen („O Isis, und Osiris, welche Wonne!" Ex. 33), ein wenig verlangsamt durch den Zusatz *„maestoso"*.

Adagio „*C*"

mit 16teln

⁎ KV 504 Sinfonie in D (*Prager* Sinfonie), 1. Satz (Ex. 186)

⁎ KV 258 Missa in C, „Agnus Dei"

⁎ KV 118 *Betulia liberata*, Nr. 14 Aria Amital, T. 9, 30, 61 „Pietà, Signor, pietà" [muss ¢ sein!]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Auch das - autographe - Taktsigel „C“ am Beginn des ersten Satzes der Prager Sinfonie, KV 504, könnte wie bei KV 320 ein Irrtum sein. Seine erneute Vorzeichnung beim *Allegro* in T. 37 ist eigentlich überflüssig. Die Einleitung kann auch nicht wirklich so langsam gemeint sein wie das *Adagio* von Konstanzes „Ach ich liebte, war so glücklich“ (Ex. 116). Genau passen würde das *Adagio* 2/2 mit 16teln der *Zauberflöten*-Ouvertüre (Ex. 32). Selbst die wegen ihrer 32stel etwas langsameren *Adagios* der Es-Dur-Sinfonie KV 543 und des Masken-Terzetts im Finale I *Don Giovanni* („Protegga il giusto cielo“, Ex. 30) stehen im 2/2-Takt!



Ex. 186: Sinfonie in D (*Prager*), KV 504, 1. Satz, T. 1, 7, 24

Im Autograph der Missa in C, KV 258, steht beim Agnus Dei im C-Takt von Leopolds Hand mit Bleistift *Andante*; in 11 Stimmen hat Mozart selbst mit Tusche *‚Adagio‘* nachgetragen. Beides ergäbe etwa gleichen Sinn, wenn Mozarts Eintrag sich auf ein mögliches ¢ in den Stimmen bezöge, wofür die ganze Faktur spricht. Ich konnte das nicht prüfen.

Keinerlei Problemlösung sehe ich für das *„Adagio“* in *Betulia liberata*, das nach 8 Takten *„Andante* ¢“ von Leopolds Hand *in Mozarts Hand* über einem neuen Taktsigel „C“ steht. In T. 30-48, sowie erneut in T. 61-85, löst es sich zweimal (stets zum Taktsigel C wechselnd) mit Leopolds *„Andante* ¢“ ab. Auch hier wäre (gerade für die 16tel-Koloratur in T. 75) *Adagio* ¢ eigentlich richtig. Wieso wechselte der 15jährige Komponist hier das Taktsigel?

Andante „C“

mit 16teln

⁎ KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 6 Aria Tito „Del più sublime soglio“ (Ex. 187)



Ex. 187: *La Clemenza di Tito*, KV 621, Nr. 6 Aria Tito, T. 1 + 20

Jedes einzelne System des Autographs hat für diese Arie ein großes C als Taktvorzeichnung, das autographe Tempowort ist *Andante*. Aber dies kann schlechterdings nicht das *Andante* des 4/4-Taktes von „Heil sei euch Geweihten“ sein (Ex. 121). Als ¢ dagegen hätte die Aria das Tempo von „Bald prangt, den Morgen zu verkünden“ (Ex. 50), „Non ti fidar, o misera“(Ex. 43) oder „Sola sola in buio loco“ (Ex. 44), was absolut perfekt wäre.

Allegro maestoso „C“

mit 16teln

⁎ K 366 *Idomeneo*, Nr. 12a und 12b Aria Idomeneo „Fuor del mar in seno“

Als Idomeneos Beschreibung eines stürmischen Meeres in seiner Brust (Brief Nr. 570; Anhang S. 255) kann diese Arie eigentlich nicht Allegro maestoso 4/4 sein wie „Es lebe Sarastro, Sarastro soll leben!“ (*Zauberflöte*, Nr. 8, T. 351, Ex. 123). Als 2/2 dagegen wäre sie - trotz Koloraturen - sehr gut zu vergleichen mit der Arie des Grafen in *„Figaro“* (Nr. 12a+b), T. 41 „Vedrò mentre io sospiro“, die ebenfalls sogar 32stel enthält.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

d) Der Rezitativ-Takt

Im Unterschied zum französischen *Récitatif*, das in Anpassung an das jeweilige Metrum des Textes häufigen Wechsel der Taktart kennt, stehen alle *Recitativi* Mozarts auf italienische Art im 4/4-Takt, die *Secco*- wie auch die uns hier interessierenden *Accompagnato*-Rezitative.[371]

JOHANN MATTHESON 1737:

> „Der Recitativ hat wol einen Tact; braucht ihn aber nicht: d. i. der Sänger bindet sich nicht daran. Wenn es aber ein *Accompagnement* ist, so hat man zwar, um die Spielende im Gleichgewicht zu halten, noch etwas mehr Achtung für den Tact, als sonst; allein es muß solches im Singen kaum gemerckt werden. Der Takt hat Feyerabend."[372]

FRIEDRICH WILHELM MARPURG 1762:

> „Das neuere Recitativ, welches man auch das italiänische nennet, wird durchaus in einerley Tactart, und zwar im Viervierttheiltact geschrieben. Das ältere, welches man auch das französische heisset, wechselt nicht nur alle Augenblicke die gerade Tactart, wozu bald der Viervierttheil, und bald der Zweyzweytheil genommen wird, mit einer ungeraden Tactart ab; sondern es unterscheidet sich annoch durch die melodische Tonführung und andere die Harmonie betreffenden Umstände von dem neuern. Obgleich das Recitativ, um die langen und kurzen Sylben, und die Einschnitte, Absätze und Cadenzen an ihren rechten Ort zu bringen, ordentlich im Tacte zu Papier gebracht werden muß: so ist es dennoch im geringsten nicht dem Zwange des Tacts in der Ausführung unterworfen. Denn wo bliebe die Aehnlichkeit, die es mit der natürlichen Rede haben soll, wenn die Folge der Töne nach einem bestimmten Zeitmaaße in Bewegung gebracht werden sollte?"[373]

JOHANN ADAM HILLER 1774:

> „Das Recitativ wird im Viervierttheiltacte aufgeschrieben, es wird ohne Tact gesungen. Dem Sänger ist es überlassen, ob er geschwind oder langsam declamiren will. Im begleiteten Recitative kommen indeß bisweilen Stellen vor, die der Begleitung wegen nicht anders als tactmäßig vorgetragen werden können, und in der Parthie des Sängers mit dem Worte ‚a tempo' angemerkt seyn müssen; aber auch hier muß sich der Sänger hüten, daß er nicht zu fest an den Noten klebe."[374]

Im Rezitativ-4/4-Takt ist zwar die Eins wie immer wesentliches Ordnungselement; er hat jedoch kein eigenes „natürliches Tempo" und gibt kein dezidiertes Metrum vor. Er ist eine neutrale Hülse, die jeden Ausdruck und jedes wechselnde Tempo, jede andere gerade Taktart enthalten kann - trotz des routinemäßig gesetzten Rezitativ-Sigels „C" auch sogar im ersten Takt schon. Die Tempi in den *Accompagnati* - sie enthalten Serien von bis zu 15 Tempowörtern - definieren sich durch eine Verbindung der *verbalen Bezeichnung* mit der jeweils *herrschenden Notenklasse* und schaffen sich - auch ohne Tempowort - innerhalb des strukturlosen Taktrahmens für jede Stelle ihr eigenes Metrum[375]. Meist ist es der klassische 4/4, in frühen Stücken manchmal der ‚große'[376], oft ein ‚kurzer' 4/4[377], gelegentlich ein virtueller 4/8, nicht selten ein 2/2. Von *Largo* bis *Presto* kommen alle verbalen Bezeichnungen vor. Insgesamt sind es 212 Stellen

---

[371] [Während] „die Frantzosen in ihrem Recit, auch sehr offt in den Airs, fast in jeder Zeile den Tact verändern, [beobachten] die Italiener nebst uns gar keinen abgemessenen Tact im singenden Recitativ; es wäre denn in einem gebundenen Satze. Inzwischen ist es fast einerley Ding, überall *keine* Zeitmaase, oder alle Augenblick eine neue zu haben." (Mattheson, *Capellmeister*, 1739, S. 146; § 84 [Anh. S. 343]). ✧ „Die Deutschen und Italiäner setzen das Recitativ gewöhnlich in den Viervierteltakt, und theilen die Noten dergestalt ein, daß dem Metrum des Textes sein Recht wiederfährt; die Franzosen hingegen vermischen allerley Taktarten unter einander, dadurch wird ihr Recitativ sehr schwer zu fassen und zu begleiten." (Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp. 1232, „Recitativ" Fußnote ** [Anh. S. 314, Fußnote 790]) ✧ Schulz in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, IV, S. 8 [Anh. S. 282].

[372] Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, 1737, S. 97 und Vollk. *Capellmeister*, 1739, S. 213/214, 13. Cap., § 22 [Anh. S. 345].

[373] Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, II, 97. Brief v. 12.6.1762, „Unterricht vom Recitativ", § 3+4 [Anh. S. 340].
✧ Siehe auch Mattheson, *Capellmeister*, 1739, S. 146, § 84 [Anh. S. 343] und
✧ Quantz *Versuch einer Anweisung*, 1752, S. 272, § 59 [Anh. S. 331].

[374] Joh. Ad. Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* ..., 1774, S. 201, § 14 und S. 203 [Anh. S. 336].

[375] Z. B. *La Finta semplice,* KV 51, Rezitativ (Pantomime) nach Nr. 17, einundzwanzig Accompagnato-Takte mit 16tel-Triolen ohne verbale Tempobezeichnung. Ebenso in *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* KV 35, 16 Takte in Nr. 2, T. 185 (z.T. mit 32steln) und 23+4 Takte im Rezitativ nach Nr. 3, hier z.T. mit autographen Tempowörtern.

[376] *La Finta semplice* Rezitative vor Nr. 5, T. 66, 88-90 und vor Nr. 19, T. 57f.

[377] Das Rezitativ nach Nr. 10 in *Il Sogno di Scipione* beginnt als *Allegro* im ‚kurzen' 4/4, wechselt unausgesprochen in T. 20 in den ‚großen' und in T. 31 - erneut als *Allegro* bezeichnet - zurück in den ‚kurzen' 4/4; ab T. 43 ist der metrische Charakter schwer erkennbar, ab T. 57 ist die Bezeichnung erneut *Allegro* - wieder im ‚kurzen' 4/4.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

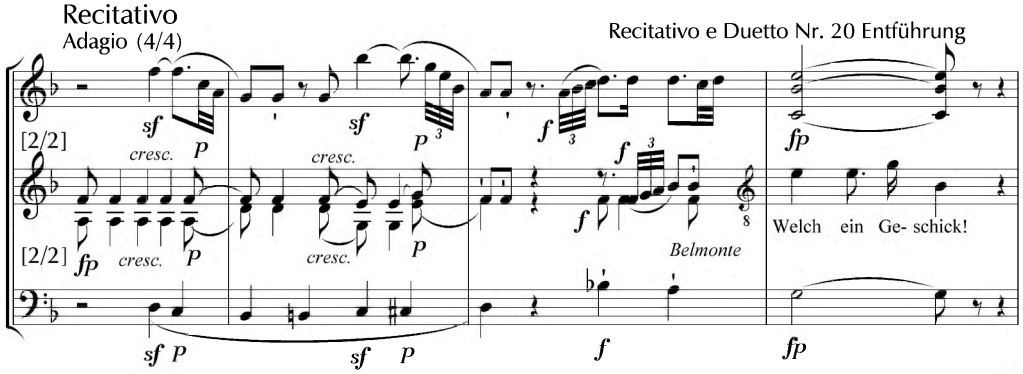
von einem bis zu 65 Takten Länge, davon 186 mit autographen Tempowörtern. Explizite Taktwechsel gibt es nur viermal.[378]

4/4 klassisch**:** Die *Andante*-Stellen im Rezitativ in Nr. 8 der *Zauberflöte* zeigen im (traditionell zu einem *Adagio* pathetisierten) T. 94 die 16tel real, die in T. 88, 102-104, 106/107 virtuell zugrunde liegen. Auch das stets verschleppte *Andante* der T. 137-145 („Sobald dich führt der Freundschaft Hand" etc.) und 149-151 mit ebenfalls virtuellen 16teln sollte dem 4/4-*Andante* des Chores „Heil sei euch Geweihten" (Ex. 121) angepasst werden, ein den Synkopen der Verunsicherung in T. 139/140 ohnehin natürliches Tempo.

2/2: *Largo*, *Adagio, Larghetto* und *Andante* setzen in Mozarts Rezitativen oft einen vorübergehenden virtuellen Taktwechsel zu 2/2 voraus: des Komturs „Di rider finirai" in der Friedhofsszene *Don Giovanni* (Ex. 188) ist ebensowenig als klassisches *Adagio*-4/4 denkbar wie „Wo willst du kühner Fremdling hin?", T. 85 im Finale I der *Zauberflöte*, oder „Welch ein Geschick! o Qual der Seele!", Nr. 20 in *Entführung* (Ex. 189]). Ein angemessenes Tempo wäre jeweils das *Adagio*-2/2 (z. B. der *Zauberflöten*-Ouvertüre) (Ex. 32).



Ex. 188: *Don Giovanni*, KV 527, II. Akt, Scena XI Friedhofsszene „Di rider finirai"



Ex. 189: *Entführung*, KV 384, Nr. 20 Recitativo „Welch ein Geschick! o Qual der Seele!"[379]

Auch das *Allegro maestoso* beim Auftritt der Königin der Nacht (Nr. 4, T. 1 vor: „O zittre nicht, mein lieber Sohn", Ex. 190) bezieht sich mit seinen ganztaktigen Harmoniewechseln nicht auf einen klassischen 4/4-Takt (wie z. B. „Es lebe Sarastro! Sarastro soll leben!", Ex. 123) - der in den anfangs schwächlichen Synkopen allenfalls feierlich wallende Gewänder malen würde - sondern auf den Donner und die in nur 10 Takten dramatisch sich teilenden Berge der gemalten Szenerie. Trotz des Taktsigels „C" scheint auch hier innerhalb des Rezitativ-Taktes wieder ein 2/2 vorausgesetzt, im Tempo entsprechend dem *Allegro maestoso* 2/2 der Arie des Grafen, Nr. 18 in *Figaro* („Vedrò mentre io sospiro", Ex. 68). (Vergl. auch KV 77 Recit. „Misero me!" *Andante* „4/4".)

[378] Neben dem „Ribaldo, audace" des Komturs in der Friedhofsszene *Don Giovanni*, KV 527, nur zwei Stellen in *La Finta Giardiniera*, KV 196, (in Nr. 12 und Nr. 19) und eine in *Ascanio in Alba*, KV 111 (Scena II, T. 41).

[379] Wie in T. 5+7 der Zauberflöten-Ouvertüre, KV 620, in den oberen Streichern müssen auch hier in T. 1+2 die ***sf***-Markierungen auf den Spitzentönen der ersten Violinen als sforza*n d* o (verstärkend) aufgefasst werden, wie aus den darunter liegenden *crescendi* hervorgeht.

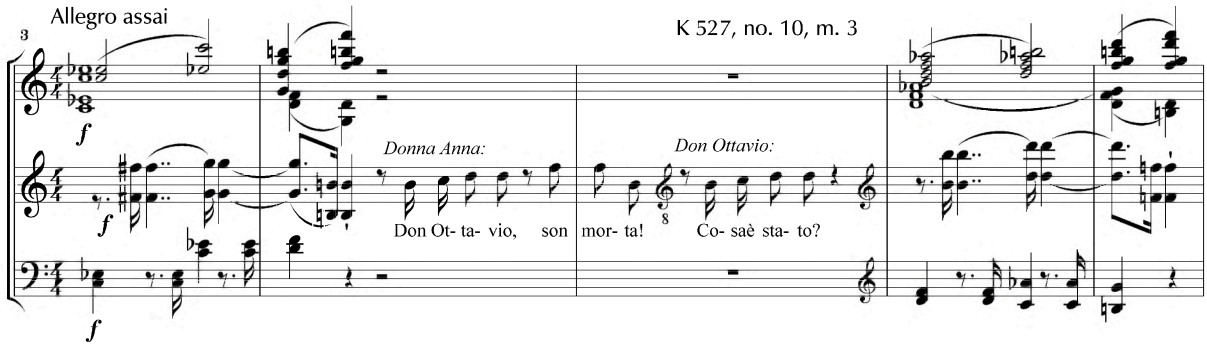
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 190: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 4 Recitativo, Auftritt Königin der Nacht

‚Kurze' 4/4 (nur 8tel, s. o.), in Halben zu dirigieren, sind u. a. die *Allegros* von Taminos „Wo Tätigkeit thronet und Müßiggang weicht" im Finale I[380] und von Ferrandos „In qual fiero contrasto".[381] Ihr Tempo entspricht Leporellos „Madamina"-Arie, wenn diese nicht, wie so oft, zu schnell gespielt wird (Ex. 153). Auch das *Allegro vivace assai* zu Beginn von Susannas Rezitativ vor der „Rosen"-Arie[382] („Giunse alfin il momento") und die *Allegro assai* von Sestos „Oh Dei, che smania è questa"[383] und Donna Annas „Ma qual mai s'of-fre, oh Dei"[384] sind ‚kurze' 4/4, das Tempo der beiden letzteren entsprechend den auf S. 102 aufgelisteten Sätzen im *Allegro assai* 4/4 (mit 8teln).

Auch Donna Annas großes Rezitativ „Don Ottavio, son morta!" (Ex. 191) ist ein ‚kurzer' 4/4 und schneller als das *Allegro assai* 4/4 „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen" mit seinen rasenden 16tel-Läufen (Ex. 140) - selbst wenn dieses nicht aus vermeintlicher Rücksicht auf die Sängerin zu langsam genommen wird.



Ex. 191: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 10 Recitativo accompagnato, T. 3 „Don Ottavio, son morta!"

Das *Allegro assai* von Donna Elviras aufgewühltem Rezitativ (Ex. 192) kann (außer dem selbstverständlichen *ritardando* in T. 5) ebenfalls in Halben dirigiert werden. Die 16tel in T. 18 und 20 versinnlichen den von Elvira vorausgesehenen „tödlichen Blitz" („la fatale saetta") auf Don Giovannis Haupt.



Ex. 192: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 21b Recitativo accompagnato Donna Elvira „In quali eccessi, o Numi", T. 1+18

(Die „*sf*" in T. 1 und 3 sind übrigens wie die in der *Zauberflöten*-Ouvertüre (Ex. 32, Streicher T. 5, 7, 13) und an anderen Stellen keine *sfp*-Akzente, *sforzati*, sondern sforz<u>andi</u>, d. h. *mit Nachdruck* bis zum folgenden *piano*. Siehe die Notation in T. 10 und 15.)

[380] Finale I, Nr. 8 *Zauberflöte*, T. 50.
[381] Scena IX, vor seiner Cavatina Nr. 27 in *Così*.
[382] *Figaro* Nr. 28.
[383] Nr. 11 *La Clemenza di Tito*.
[384] Nr. 2 *Don Giovanni*.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die rasanten eintaktigen *Allegro assai* 16tel-Läufe in den Rezitativen Taminos („Ich wage mich mutig zur Pforte hinein“[385]), Dorabellas („disperato affetto“ und „odio me stessa“[386]) und Idamantes („barbaro fato!“[387]) sind nicht der in langen Passagen durchgehaltenen Virtuosität des *Allegro assai* 4/4 im Klavierkonzert in D, KV 451/I, zu vergleichen (das laut Mozart schon *„schwizen macht“*[388]). Sie dienen der gestischen Darstellung von Entschlossenheit, Wut und Verzweiflung und stehen außerhalb des Systems regelmäßiger *mouvements*.

Taktwechsel: Im großen Rezitativ des Finale I der *Zauberflöte* stellt sich nach dem expliziten Taktwechsel zu 2/2 beim *Andante* „Wie stark ist nicht dein Zauberton” (T. 160) die Frage, welche Taktart weiterhin gilt: ab T. 206 herrscht unmissverständlich wieder freier Rezitativ-4/4-Takt. Auch das *Presto* T. 212 „Vielleicht sah er Paminen schon!” ist 4/4, doch müssen wohl auch hier virtuelle 16tel mitgedacht werden. In Takt 227 folgt nun das meist im selben Tempo 𝅗𝅥=𝅗𝅥 (!) - das heißt erheblich zu schnell - gespielte „Schnelle Füße, rascher Mut” (Ex. 56). Kann aber andererseits der 4/4-Takt für dieses *Andante* und das folgende *Allegro* T. 265 („Ha! Hab ich euch noch erwischt!“, Ex. 73) weitergelten? Nein, in T. 225 muss ein virtueller Taktwechsel zurück zu 2/2 stattgefunden haben, was die Stelle neben „Nie werd ich deine Huld vergessen“ in der *Entführung* stellt (Ex. 55). Indirekt bestätigt wird dieses hypothetische ¢ durch das neue Taktsigel „C” in Takt 351 („Es lebe Sarastro! Sarastro lebe!” Ex. 123).

In der *Finta Giardiniera*, KV 196, gibt es zwei Fälle, wo durch Taktwechsel aus einem virtuellen **2/2**-*Adagio* des Rezitativs in der folgenden Arie ein - langsameres - klassisches *Adagio* **4/4** wird:

1) beim Recitativo Nr. 27 (T. 1-60) / Duetto (T. 61, erneut „C“ vorgeschrieben!),
2) beim Recitativo Nr. 19 (T. 39-46) im Wechsel zur Aria (T. 47) (Ex. 193):



Ex. 193: *Finta Giardiniera*, KV 196, Nr. 19 Recitativo ed Aria, T. 39, 44, 47

In der „Scena con Rondo” Nr. 10b in *Idomeneo* KV 366, wechselt die Taktart virtuell mehrfach:

T. 1-17 *Allegro*: ‚kurzer' 4/4; T.19-27 *Adagio* 2/2; T. 28-33 *Andante*: 2/2;
T. 35-40 *Allegro assai*: ‚kurzer' 4/4; T. 44-51 *Andante*: 2/2.

Dem *Andante* bei T. 44-51 des Rezitativs folgt Idamantes *Rondo* im Autograph ohne Trennung durch einen Doppelstrich und ohne neue Takt- und Tempobezeichnung. Die NMA deutete das (nicht authentische) *„in tempo dell' Aria“* von Takt 48 des Rezitativs als ein *„Andante“* für das Rondo, ohne zu sehen, dass diese dem *Zauberflöten*-Chor „Heil sei euch Geweihten“ entsprechende Bezeichnung (Ex. 121) ein unmöglich langsames Tempo ergibt. Problemlos schiene mir die Übernahme des virtuellen 2/2 von T. 44, das dem zunächst ohne 16tel auskommenden Rondo ein fließendes *Andante* 2/2 (wie „Bald prangt, den Morgen zu verkünden“ Ex. 50) ermöglichte, und dem (autographen) *Allegro moderato* (T. 66)

[385] Finale I, Nr. 8 *Zauberflöte*, T. 56, 58, 64.
[386] Rezitativ vor Nr. 11 *Così fan tutte*.
[387] Rezitativ vor Arie Nr. 4 Idomeneo, T. 3, 5, 33, 36.
[388] Brief Nr. 793 [Anhang S. 258]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

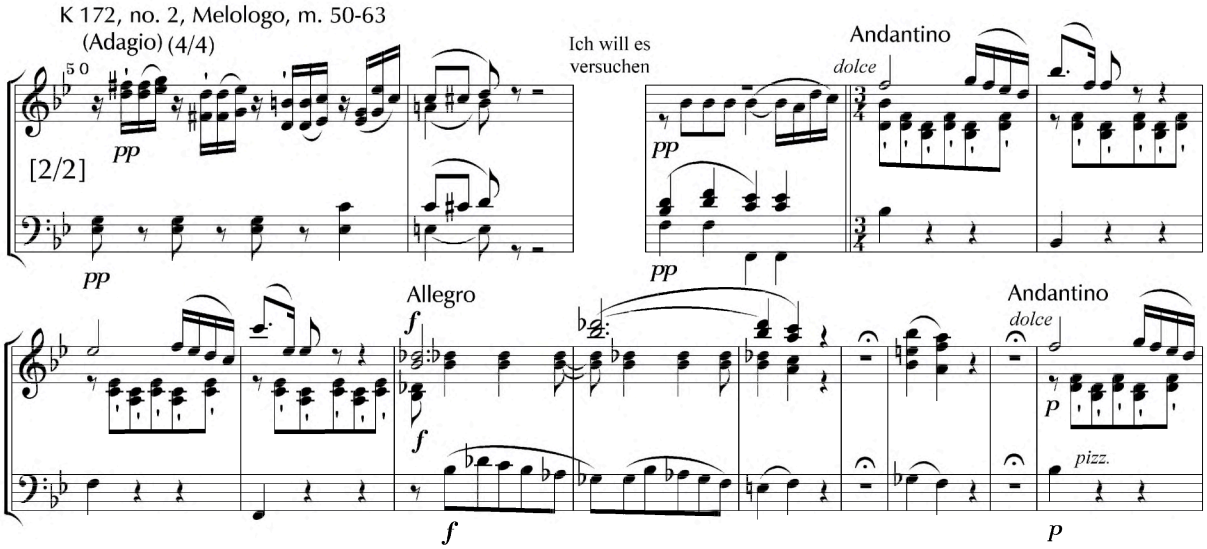
(das ebenfalls kein neues Taktsigel hat) mit seinen *non legato* auf und ab rasenden 16tel-Ketten der Solo-Violine, die Erregtheit Idamantes („*pene*", „*tormento*", „*soffrir*", „*stelle barbare!*") zu schildern erlaubte.

Im Rezitativ Nr. 23 *Idomeneo* sind *Largo* und *Adagio* 2/2, *Andante* 4/4, das Maestoso und die *Allegros* ‚kurze' 4/4.

Die oft in sehr kurzen Abständen einander folgenden, reich variierten Tempobezeichnungen der *Accompagnati* zeigen einerseits, dass routinierte Kenntnis der Musiker von deren Charakter und gute Abstimmung des Kapellmeisters mit den Sängern vorausgesetzt wurde, und andererseits, dass ihnen wegen der dazwischen liegenden tempolosen, rhythmisch freien Stellen - entgegen Swarowsky, der sie 1:1 oder 2:1 aufeinander beziehen wollte - keinerlei „Proportionen" zu Hilfe kommen konnten.[390] Wo kein Tempowort angegeben war, übernahm das Orchester das Tempo vom Sänger;[391] an Stellen, wo sich beide Parts länger überlappen, dirigierte der Konzertmeister mit der Violine oder der Kapellmeister vom Flügel aus.

Melodramen

Wie gut die Musiker auch plötzliche feinste Tempowechsel beherrschten, zeigt eine dem *Accompagnato*-Rezitativ verwandte Form, das Melodram oder „Melologo", für das Mozart um 1778/79 schwärmte (Briefe Nr. 504, 508, 510). Im Melologo in *Zaide*, KV 344, Nr. 9 wird zwischen 24 Orchester-Ritornellen von jeweils wenigen Takten unbegleitet gesprochen, in Nr. 2 sogar in 33 Takten in 11 verschiedenen Tempi! Unser Beispiel beginnt mit dem neunten Takt eines virtuellen 2/2-*Adagio* dort und geht über in einen ganztaktigen 3/4-Takt, der ohne Übergang zwischen *Andantino* und *Allegro* wechselt (Ex. 194):



Ex. 194: *Zaide*, KV 344, Nr. 2 Melologo, T. 50-63

Im Melodram (Nr. 4) der Schauspielmusik zu *Thamos*, KV 345, dagegen läuft unter dem Monolog die Musik nach einem einleitenden *Allegro* 3/4 sechzig 2/4-Takte lang bruchlos durch. In emotionalem Zickzack folgen einander im virtuellen 4/8-Takt:

Allegretto - Andante - Più Andante[392] *- Più Adagio - Allegretto - Adagio.*

Die Anforderungen an eine spontane gemeinsame Tempofindung waren hier noch höher als bei den von tempolosen Stellen getrennten Ritornellen der *Accompagnato*-Rezitative oder den vielen Neueinsätzen innerhalb des Melologo in *Zaide*. Ich beschreibe das so ausführlich, weil es zeigt, dass es den damaligen Ausführenden durchaus möglich gewesen sein muss, ohne scheinlogische „Proportionen" die keineswegs einfachen Übergänge zwischen zahlreichen, oft nur geringfügig verschiedenen, Tempi zu meistern. Peter Gülke spricht von Mozarts „grosso modo gigantischem Vertrauen in den Ausführenden".[393]

---

[390] Swarowskys Behauptung, dass das „Orchestertempo" und das „Sprechtempo", wie er es nannte, immer im Verhältnis 1:2 bzw. 2:1 stünden, machte - wenn überhaupt - nur Sinn, wenn die *secco*-Stellen in festem Takt gesungen würden (*Wahrung der Gestalt*, 1979, S. 65).

[391] „Die Instrumente müssen wohl Acht geben, damit sie dem Sänger jederzeit gehörig folgen." (Joh. Ad. Scheibe, *Critischer Musicus,* 4. Theil 1745, „Abhandlung vom Recitativ", S. 749).

[392] Empörung der Sais („Ich das Werkzeug treuloser Verräter?") ist Ursache der *Beschleunigung* zum *Più Andante*.

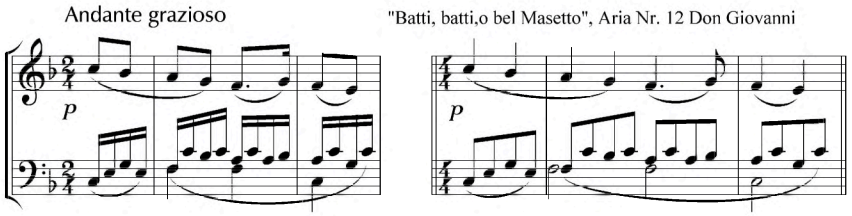
[393] Peter Gülke, *Triumph der neuen Tonkunst*, 1998, S. 229.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

e) Der zusammengesetzte 2/4 (4/8)

Beim 2/4-Takt müssen wir auf das Thema der zusammengesetzten Takte zurückkommen. Dass seine anfangs des 19. Jahrhunderts noch bekannte *„doppelte Natur“* ganz aus dem Blick geriet, trug erheblich zur Verwirrung um Mozarts Tempobezeichnungen bei. Der heute als normal angesehene ganztaktige 2/4 galt im 18. Jahrhundert als leichtfüßigere Entsprechung zum ganztaktig betonten 2/2 (= v). Mehr Möglichkeiten zu differenzierter metrischer Gestaltung sah Mozart aber offenbar im aus zwei 2/8-Takten zusammengesetzten ‚4/8', dem graziöseren kleinen Bruder des 4/4-Taktes (= v–v), den er leider (wie auch Haydn und Beethoven) ebenfalls mit ‚2/4' sigelte. „Es wird von den heutigen Componisten kein Stück mehr mit 4/8, sondern statt dessen allezeit mit 2/4 bezeichnet.“[394]

> G. W. FINK 1809: „Es wird nöthig seyn, die Natur des 2/4 Taktes genauer zu untersuchen. Der Grund liegt in dem öfters falschen Gebrauch und in der noch nicht berücksichtigten *doppelten Natur* desselben. Die *erste* Art des 2/4-Taktes [der 4/8!] spielt im *leichten Accente;* der *wahre* 2/4, der auch wol ein *kleiner Allabreve* genannt werden könnte, hat den *schweren Accent*, so wie der Allabreve den *ganz schweren* hat. Der charakteristische Unterschied des C [4/4] vom zusammengesetzten 2/4 Takte [4/8] ist, dass dem ersten der *schwere*, dem andern der *leichte* Accent wesentlich ist. Ich könnte die Arie Mozarts: „Schmäle, schmäle, lieber Junge“ („Batti, batti“) nicht im C Takte sehen, ohne ihren Charakter zu verderben.“[395] (Ex. 195)



Ex. 195: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 12 Aria Zerlina „Batti, batti“ (links Mozarts Original)

> „Diese *erste* Art des 2/4 Taktes [der 4/8] verhält sich gegen den C eben so, wie sich 3/8 gegen 3/4 verhält. Die *andere* Art des 2/4, die recht eigentlich 2/4 Takt ist, hat nur zwey Zeiten und eine Hauptzeit, ist also das im Kleinern, was ¢ im Grossen ist.“ (= v)[396]

Dass der Chefredakteur der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Gottfried Wilhelm Fink, 1809 den virtuellen 4/8-Takt als *erste* Art des 2/4 bezeichnete, findet in Mozarts Kompositionspraxis Bestätigung: er schrieb 246 Sätze im zusammengesetzten 2/4 (2/8+2/8), aber (außer Kontratänzen) nur 109 im ‚einfachen' 2/4-Takt.

Hier zwei prägnante Beispiele für den Unterschied zwischen scheinbar gleichen „Tempobezeichnungen“ im 2/4 und im 2/4 (4/8):



Ex. 196: *Entführung*, KV 384, Nr. 12 Aria Blonde, T. 9

Was hat das 2/4-Allegro von Blondchens Arie „Welche Wonne, welche Lust“ (Ex. 196) mit dem 2/4-Allegro im ersten Satz der Klaviersonate in B, KV 281, gemein? (Ex. 197+230)



Ex. 197: Klaviersonate in B, KV 281, 1. Satz

---

[394] Kirnberger / Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes* , II, 1776, S. 123, 3) [Anhang S. 269].
[395] Gottfried Wilhelm Fink (fälschlich G. W. Finke), *Ueber Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches*, AmZ, XI. Jg., Nr. 14, 4.1.1809, kompiliert aus Sp. 215-217 [Anh. S. 355]
[396] G.W. Fink, *Ueber Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches*, AmZ, XI Jg., Nr. 14 Sp. 216, [Anh. S. 356].

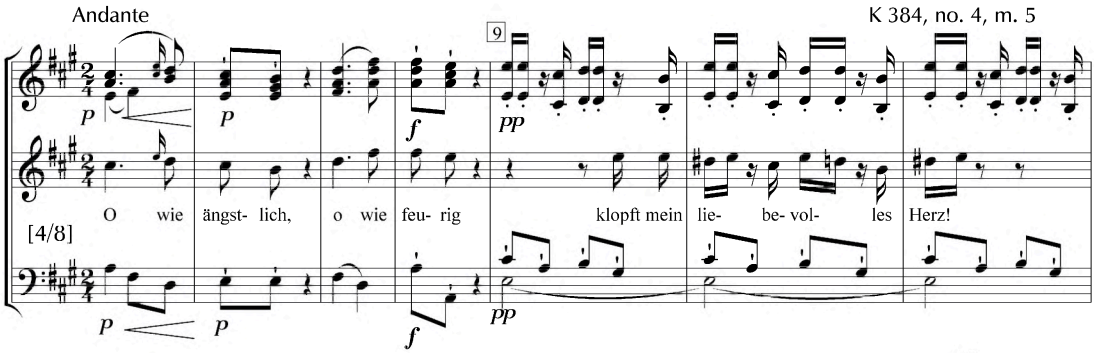
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Außer der Anzahl der Achtel sehr wenig, denn in Blondchens übermütiger Arie sind 16tel die kleinsten wesentlichen Noten, die Betonung ist ganztaktig auf „Wonne“ und Lust“; die Klaviersonate in B dagegen wimmelt im ersten Satz von 32steln und hat deutlich *zwei* Schwerpunkte pro Takt (der zweite leichter als der erste).

Beim *Andante* 2/4 gibt es ebensolche Unvereinbarkeiten: hat Papagenos „Der Vogelfänger bin ich, ja“ (Ex. 198, 235, 268) das gleiche Tempo wie Belmontes „O wie ängstlich, o wie feurig“ (Ex. 199) ? - natürlich nicht! Es handelt sich eben bei letzterem um die im Taktsigel „2/4“ scheinbar gleiche, tatsächlich aber ganz verschiedene Taktart 4/8.



Ex. 198: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 2 Aria Papageno, T. 27



Ex. 199: *Entführung*, KV 384, Nr. 4 Aria Belmonte „O wie ängstlich“, T. 5[397]

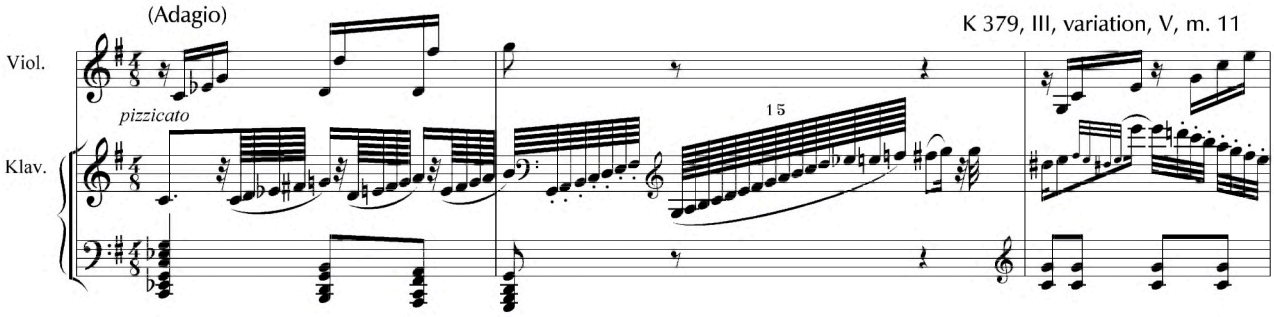
Im Unterschied zum zusammengesetzten 6/8 (3/8+3/8), dessen Tempo sich mit Hilfe gleich bezeichneter 3/8-Takte bestimmen lässt (s. u.), gibt es für den 4/8 (2/8+2/8) keinen solchen Vergleich, da der allzu flüchtige 2/8 bei Mozart selbständig nicht vorkommt. Seine Tempi können aber aus Quervergleichen mit Stücken von gleichem Tempowort, gleicher Notenklasse und gleichem Rhythmus der Haupt-Harmonieschritte, sowie per Definition langsameren und schnelleren erschlossen werden.

Für 134 Sätze im 2/4 (4/8)-Takt sind verbale Tempobezeichnungen von Mozarts Hand erhalten; beginnen wir wieder beim langsamsten; die Notenbeispiele dazu sigle ich zur Verdeutlichung nun mit „4/8“:

Adagio 2/4 (4/8)

mit 64steln

- KV 379 Klavier-Violin-Sonate in G, 1. Satz
- ⁎ KV 379 Klavier-Violin-Sonate in G, 2. Satz, Variation V (Ex. 200)



Ex. 200: Klavier-Violin-Sonate in G, KV 379, 2. Satz, Variation V, T. 11

mit 32steln

- KV 415 Klavierkonzert in C, 3. Satz Rondeau, T. 49
- KV 382 Rondo in D für Klavier und Orchester, T. 121
- KV 361 Serenade in B für Bläser und Kb, 6. Satz, Tema con Variazioni, Var. V
- ⁎ KV 219 Violinkonzert in A, 2. Satz (Ex. 201, 202)
- KV 131 Divertimento in D für Bläser und Streicher, 6. Satz

[397] Siehe dazu Mozarts berühmten Brief vom 26.09.1781 (Nr. 629, Anhang S. 256)

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 201: Violinkonzert in A, KV 219, 2. Satz, T. 1+16

Der zweite Satz des Violinkonzertes in A ist ein guter Prüfstein für das Verständnis der Struktur des zusammengesetzten 2/4 (2/8+2/8). Das Metrum ist in kleinerem Maßstab und leichterer Spielart dasselbe wie beim klassischen 4/4-Takt: | = v – v |; die 32stel sind im ‚kleinen' Takt erheblich fließender als im *Adagio*-4/4-Teil des ersten Satzes (Ex. 112). Kirnbergers Forderung, „die zweyte Hälfte eines solchen Tacktes leichter, als die erste vorzutragen" (im Notenbeispiel angedeutet), ist das beste Mittel gegen schwerfälliges Skandieren der Achtel und leiernde Sechzehntel-Paare. Folgende, auch von namhaften Geigern zu hörende, Version ist definitiv falsch (Ex. 202):



Ex. 202: Violinkonzert in A, KV 219, 2. Satz (in falscher Tradition)

Un poco Adagio 2/4 (4/8)

mit 16teln

- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 23 Aria Silvia „Infelici affetti miei, sol per voi sospiro"

Larghetto 2/4 (4/8)

mit 32steln

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 3 Aria Tamino „Dies Bildnis ist bezaubernd schön" (Ex. 203, 204, 205)
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 15 Aria Sarastro „In diesen heil'gen Hallen" (Ex. 206)
- KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 23 Aria Donna Anna, T. 16 „Non mi dir, bell' idol mio"
- KV 513 „Mentre ti lascio, oh figlia", Arie für Bass und Orchester
- [KV 492 *Figaro*, Nr. 11 Cavatina Contessa „Porgi amor"[398]]



Ex. 203: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 3 Aria Tamino (original, aber mit 4/8-Sigel)

Taminos und Sarastros *Larghetto*-‚4/8'-Arien leiden darunter, dass sie meist als *Larghetto* 4/4 in doppelten Notenwerten erklingen, mit vier fetten, schweren Taktschritten (Ex. 204):



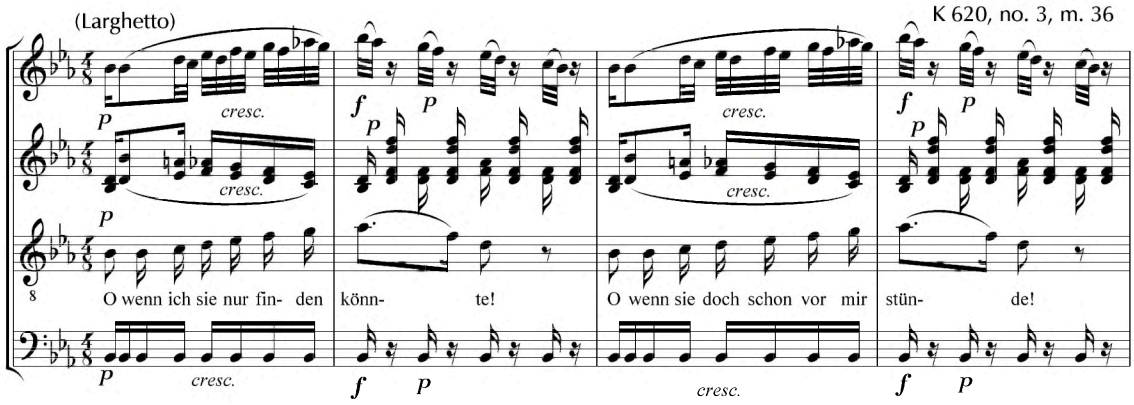
Ex. 204: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 3 Aria Tamino (in falscher Tradition)

[398] Die Bezeichnung „Larghetto" ist von fremder Hand eingefügt, musikalisch aber durchaus möglich.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

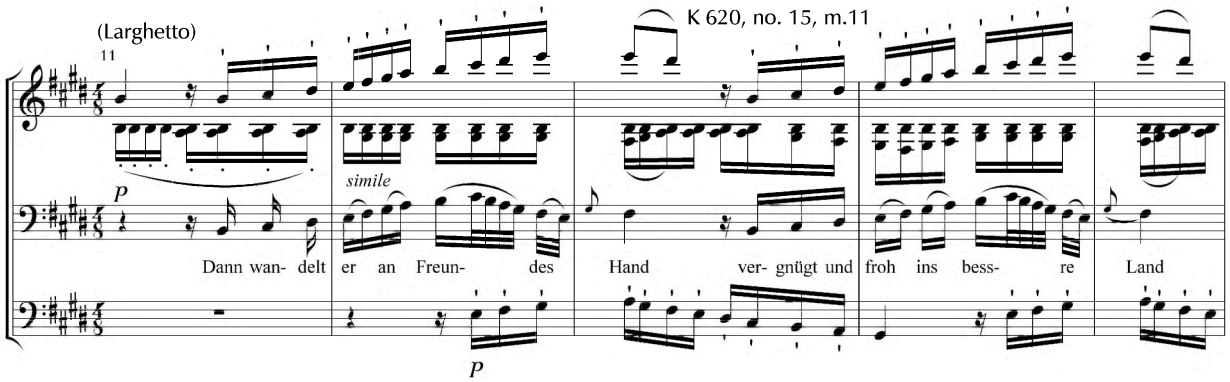
Die von allen Autoren beschriebene „lebhaftere Bewegung" der „kleinen" Taktarten und ihr „leichterer Vortrag" (G.W. Finks „leichter Accent") gilt aber auch, und ganz besonders, hier: Mozart schrieb diese Stücke ja nicht ohne Absicht im 2/4 (4/8)-Takt statt im 4/4 oder 2/2. Bei Kirnberger/Schulz heißt es: „Der Vierachteltackt ist von den Tacktarten von vier Zeiten der leichteste im Vortrag und in der Bewegung."[399]

Taminos Arie hat anfangs natürlich nur einen metrischen Schwerpunkt pro Takt; ab T. 16 aber mit dem Solo der beiden Klarinetten, wo sich Tamino seiner Verliebtheit bewusst zu werden beginnt, wird das Metrum aktiver, ein deutlicher 4/8-Takt mit zwei Harmonieschritten tritt hervor. In T. 34 bricht sich machtvoll das Bedürfnis Bahn, die portraitierte Schöne selbst zu finden (Ex. 205):



Ex. 205: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 3 Aria Tamino, T. 36

Zweiunddreißigstel-Noten, sechs Harmoniewechsel pro Takt, Synkopen, *crescendo* zum *forte* werden nötig, diese Emotionswallung abzubilden. Das Tempo sollte von dieser leidenschaftlichen Passage bestimmt werden. Im traditionellen *Larghetto*-4/4 verharrt Tamino vollkommen kontemplativ. In Mozarts 4/8-Takt reißt ihn aber das Sehnen so sehr fort, dass er sich in der Generalpause des 44. Taktes selbst zur Besinnung rufen muss. Wie befreiend wirkt im zügigen Tempo des 4/8-Taktes nach voll gehaltener Pause dann der Neuanfang mit der Vision der Vereinigung an seinem „heißen Busen"!



Ex. 206: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 15 Aria Sarastro „In diesen heil'gen Hallen", T. 11

Nebeneinander gestellt, malen Taminos und Sarastros Arien mit ihren aufwärts strebenden Skalen ganz ähnlich den Weg zum Ziel, Sarastro natürlich weniger leidenschaftlich. „In diesen heil'gen Hallen" hatte Mozart ursprünglich über dem Notensystem Sarastros mit *Andantino sostenuto* bezeichnet, einem leichtgewichtigen, wenn auch verhaltenen Gehen der Achtel. Erst später - vermutlich, als er in T. 12 bei den 32steln angekommen war - strich er dies durch und schrieb für die gesamte Akkolade *„Larghetto"* vor. Die so oft zu hörende Behäbigkeit vier bäurisch gleich „getiefter" Schwerpunkte (|= – – –|) wie beim ‚großen' C-Takt widerspricht dennoch vollkommen dem auch bei langsamem Tempo immer tänzerischen *mouvement* des 18. Jahrhunderts[400], - hier im 2/8+2/8-Takt mit 16teln und 32steln (|= v – v|), nicht völlig unähnlich den fein differenzierten *pliés* und *pas* im *‚pas de menuet'* (s. S. 219 ff).

[399] Kirnberger / Schulz, *Die Kunst reinen Satzes*, II, 1776, S. 123 [Anhang S. 269].

[400] „Die Tanzstüke enthalten das mehreste, wo nicht alles, was unsere guten und schlechten Stüke aller Arten in sich enthalten: diese unterscheiden sich von jenen blos darin, daß sie aus vielen zusammengesetzte Tanzstüke sind, die in ein wol oder übel zusammenhängendes Ganze gebracht worden." (J.A.P. Schulz in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, 4. Bd., 1774, S. 711 [Anhang S. 289/290].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Andante (mà) sostenuto 2/4 (4/8)

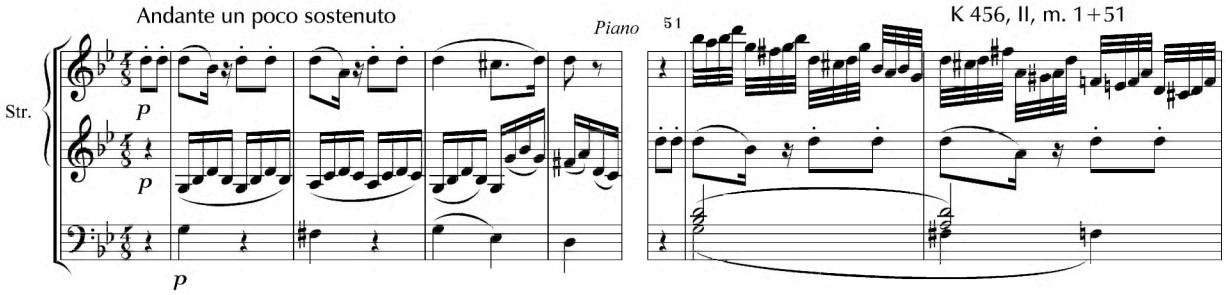
mit 32steln

- KV 416 „Mia speranza“, Rez.+Rondo für Sopran+Orch.; Rondeau „Ah non sai qual pena sia“
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 11 Aria Ilia „Se il padre perdei“

Andante un poco sostenuto 2/4 (4/8)

mit 32steln

⁕ KV 456 Klavierkonzert in B, 2. Satz (Ex. 207)



Ex. 207: Klavierkonzert in B, KV 456, 2. Satz, T. 1+51

Andante moderato 2/4 (4/8)

mit 32steln

- KV 344 *Zaide*, Nr. 3 Aria Zaide, T. 53 „Ihr süßen Träume, wiegt ihn ein“
- KV 319 Sinfonie in B, 2. Satz

Andante con espressione 2/4 (4/8)

mit 32steln

⁕ KV 311 Klaviersonate in D, 2. Satz (Ex. 208)



Ex. 208: Klaviersonate in D, KV 311, 2. Satz, T. 1+74

„das Andante (welches nicht geschwind gehen muß) spiellt sie [Rose Cannabich] mit aller möglichen empfindung.“[401]

Andante 2/4 (4/8)

mit 32steln

- KV 616 Andante in F für eine Orgelwalze (ursprünglich „Larghetto“)
⁕ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 20 Duetto Fiodiligi/Dorabella „Prenderò quel brunettino” (Ex. 209)
- KV 501 Andante mit fünf Variationen in G für Klavier, Thema, Var. I-V
⁕ KV 492 *Figaro*, Nr. 16 Finale II, T. 398 „Conoscete signor Figaro questo foglio chi vergò?”
- KV 464 Streichquartett in A (5. *Haydn*-Quartett), 3. Satz
⁕ KV 385 Sinfonie in D (*Haffner*-Sinfonie), 2. Satz (Ex. 210)
⁕ KV 384 *Entführung*, Nr. 4 Aria Belmonte, T. 5 „O wie ängstlich, o wie feurig” (Ex. 199)
- KV 315 Andante für Flöte und Orchester in C
- KV 253 Divertimento in F für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg, 1. Satz, Thema + Variationen I-IV
- KV 250 Serenade in D (*Haffner*-Serenade), 7. Satz
⁕ KV 246 Klavierkonzert in C (*Lützow*-Konzert), 2. Satz (Ex. 211)

---

[401] Brief Mozarts and den Vater, Nr. 386 vom 06.12.1777 [Anhang S. 251]. - Entgegen der Vermutung Wilhelm Fischers („*Selbstzeugnisse Mozarts*“, MJb 1955, S. 11), des NMA-Kommentars und Georg Kneplers, der sich ihnen anschließt (1991, S. 268), scheint mir nicht KV 309/II das in diesem Brief erwähnte „*Andante*“ sondern KV 311/II. Rose Cannabich spielte das fragliche Stück zu Mozarts „recht unbeschreiblichen vergnügen“ „mit aller möglichen empfindung“ - entsprechend der autographen Vorschrift „*con espressione*“ in KV 311. Mozart warnt vor zu schnellem Spiel, weil der Anfang dort - 32stel kommen erst in Takt 73/74 - ein flüssigeres Tempo vortäuscht, und so der virtuelle 4/8-Takt verkannt werden kann. Das „*Andante un poco adagio*“ im ‚schweren‘ 3/4 aus Leopolds Kopie der nicht autograph überlieferten Sonate KV 309 mit seinen 32teln und punktierten 16teln gleich auf der ersten Seite dagegen ist gewiss nicht in Gefahr, zu „geschwind zu gehen“.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

[Andante 2/4 (4/8) mit 32steln]
- KV 204 Serenade in D, 6. Satz
- KV 201 Sinfonie in A, 2. Satz
- KV 200 Sinfonie in C, 2. Satz
- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 15 Aria Contino „Care pupille, pupille belle"
- KV 184 Sinfonie in Es, 2. Satz
- KV 134 Sinfonie in A, 2. Satz
- KV 126 *Il sogno di Scipione*, Nr. 1 Aria Scipione „Risolver non osa"



Ex. 209: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 20 Duetto Dorabella/Fiordiligi, T. 1+30

Die Stücke im *Andante* 4/8 mit ihren zwei Takt-Schwerpunkten bilden aufgrund ihrer kleinsten Notenklassen - mit 32steln, mit 16tel-Triolen, mit 16teln - drei Gruppen; weder die Achtel noch die Viertel „gehen" hier mit menschlichem Schritt. Die zugrunde liegende ‚kleine' Taktart 2/8 und die leichte Spielart bewirken, dass alle *Andante* ‚4/8' grazioso-Charakter haben, auch ohne die Beschleunigung zum expliziten *„Andante grazioso"*.

Modell für die Temponahme können Belmontes Arie „O wie ängstlich, o wie feurig" (Ex. 199) sein oder das - am Anfang täuschende - Duett Fiordiligi/Dorabella „Prende- / rò quel brunet-/ tino" mit seinen späteren 32stel-Koloraturen (Ex. 209). Die leichtsinnige Stimmung der beiden Damen würde dort keinem Dirigenten erlauben, so zu schleppen wie traditionell in den Orchesterwerken und der „conoscete"-Passage im *Figaro* (Finale II, T. 398); die natürliche Prosodie ihrer Worte verlangt danach, Kirnbergers Rat gemäß die zweite Takthälfte leichter zu betonen als die erste.

Alle *Andante*-2/4 in den Sinfonien Mozarts (wie die meisten bei Haydn und viele bei Schubert) sind eigentliche 4/8-Takte. Als „langsame Sätze" litten sie bis zum Aufkommen „historischer Aufführungspraxis" unter dem Missverständnis, das Tempowort *Andante* bezöge sich auf die Achtel, die deshalb ebenso gravitätisch schreitend zu dirigieren seien wie die Viertel im *Andante* 4/4.[402] Ein „historisch korrektes" Dirigat in zwei „gehenden" Halbtakten verfehlt aber wie beim *Andante* 2/2 ebenfalls die komplexe Struktur. Bei fast drei Vierteln aller Tempobezeichnungen Mozarts beziehen sich die Tempowörter *nicht* auf „Zählzeiten" oder „Taktschläge".[403] Sie modifizieren lediglich den von der Taktart und der kleinsten relevanten Notenklasse vorgegebenen Bewegungscharakter. Außer in Chorwerken und Opern-Ensembles wurde Mozarts Musik ja nicht durch Taktschlagen dirigiert, sodass sich die Frage nach der Geschwindigkeit des Kapellmeisterarms bei Sinfonien und Ähnlichem nicht stellte.[404]

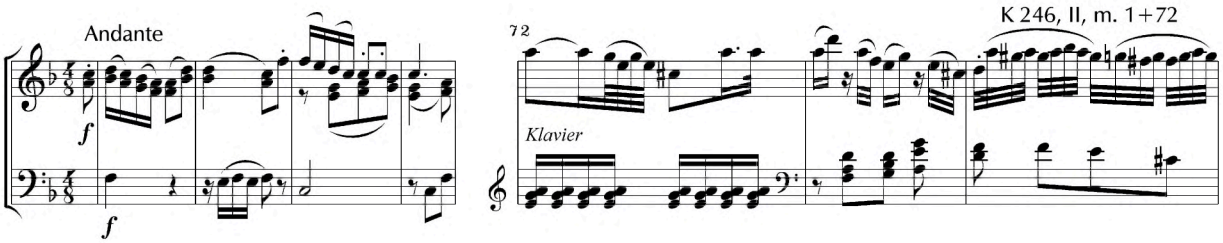
Auch in den Instrumentalwerken, wo keine Prosodie zu Hilfe kommt, müsste der im Notentext nicht sichtbare Nuancenreichtum der Doppelstruktur zweier von einem 2/4 überklammerter 2/8-Takte
| = v – v | mit einer differenzierten Gewichtung der Zweiunddreißigstel-Gruppen im Vortrag hörbar gemacht werden (Ex. 210):



Ex. 210: Sinfonie in D, KV 385 (*Haffner*-Sinfonie), 2. Satz, T. 18 (metrische Markierungen nach Türk)[405]

[402] Dazu sehr gut Hans Swarowsky im Kapitel „Dirigieren" (*Wahrung der Gestalt*, 1979, S. 76).
[403] Siehe meinen Artikel „Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen?", Langfassung unter www.mozarttempi.net.
[404] „On bat la mesure à l'église dans la musique latine, mais jamais à l'Opéra, quelque nombreux que soit l'orchestre" (Reisebrief von Charles de Brosses 1739/40 aus Rom); zit. nach Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, 1913, S. 154f.
[405] Siehe hier S. 297, Ex. 101.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 211: Klavierkonzert in C (*Lützow*-Konzert), KV 246, 2. Satz, T. 1+72

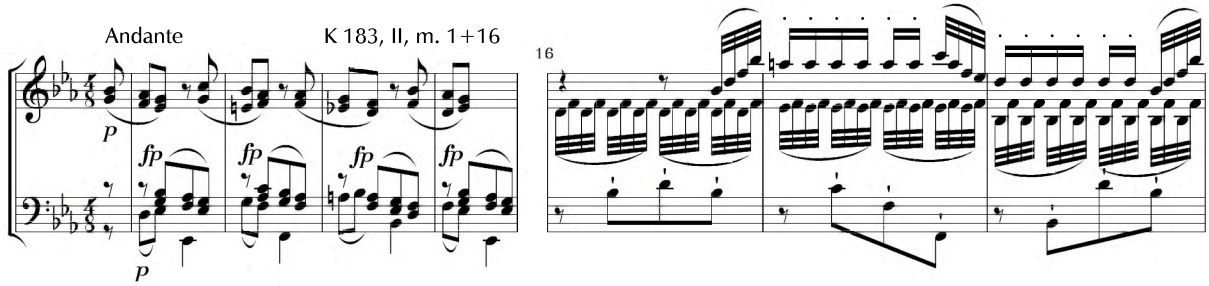
Zum „Lützow"-Konzert gibt es einen köstlichen Bericht Mozarts über einen Besuch des Abbé Vogler:

> „vor dem Tisch hat er mein Concrt [sic], Prima vista - herabgehudelt. das erste stuck [*Allegro aperto*] gieng Prestißimo das Andante allegro und das Rondeau wahrlich Prestißißimo."[406]

Wenn Vogler dieses *Andante* 4/8 „*allegro*" spielte, hatte er vor Beginn wohl nur auf den Anfang geschaut, der wie ein ganztaktiger 2/4-Takt aussieht, und die auf den nächsten Seiten folgenden vielen 32stel nicht gesehen.[407] Er schlug wohl ein ‚einfaches' *Andante* „2/4" an, was dann tatsächlich fast einem *Allegro* 4/8 gleichkam. Bei den 32steln und 64steln kam er unvermeidlich in schwere Nöte:

> „den Baß spielte er meistens anderst als es stund, und bisweilen machte er ganz eine andere Harmonie und auch Melodie. es ist auch nicht anderst möglich, in der geschwindickeit. die augen können es nicht sehen, und die hände nicht greifen. die zuhörer können nichts sagen, als daß sie Musique und Clavier spielen - - gesehen haben. sie hören, dencken - und empfinden so wenig dabey - als er. sie können sich leicht vorstellen das es nicht zum aus=stehen war, weil ich es nicht gerathen konnte [nicht wagte] ihm zu sagen. viell zu geschwind."[408]

[Andante 2/4 (4/8)]
mit 16tel-Triolen
⁎ KV 183 Sinfonie in g, 2. Satz (Ex. 212)
- KV 133 Sinfonie in D, 2. Satz
- KV 16 Sinfonie in Es, 2. Satz



Ex. 212: Sinfonie in g, KV 183, 2. Satz, T. 1+16

Tempobestimmend sind hier nicht die flüchtigen *legato*-32stel sondern die artikulierten 16tel-Triolen in Takt 32-34.

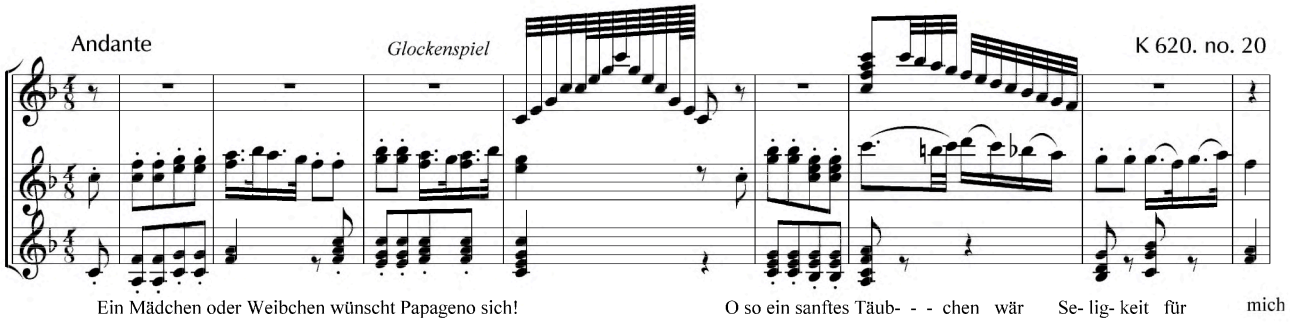
mit 16teln
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 20 Aria Papageno „Ein Mädchen oder Weibchen" (Ex. 213)
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 7 Duettino Ferrando/Guglielmo „Al fato dàn legge quegli occhi"
⁎ KV 527 *Giovanni*, Nr. 7 Duettino Conte/Zerlina „Là ci darem la mano, là mi dirai di sì" (Ex. 214)
- KV 213 Divertimento in F für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg, 2. Satz
⁎ KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 14 Aria Nardo, T. 53 „Ah mio ben, dite, dite" (vgl. Ex. 223)[409]
- KV 186 Divertimento in B für Bläser, 3. Satz
- KV 129 Sinfonie in G, 2. Satz
- KV 124 Sinfonie in G, 2. Satz
- KV 112 Sinfonie in F, 2. Satz

---

[406] Nachschrift Mozarts im Brief der Mutter an Leopold vom 17.01.1778 (Nr. 405 [Anhang S. 252]).
[407] Genau vor diesem Fehler warnt Mozart im Brief vom 06.12.1777 bezüglich des „Andante (welches nicht schnell gehen muß)" in der Klaviersonate KV 311, deren 2/4 (4/8)-Takt nach täuschend schlichtem Anfang erst ab T. 73 Zweiunddreißigstel hat (Brief Nr. 386 [Anh. S. 251]). ✧ J. Haydn stellt mit seinem *Andante* 2/4 „O wie lieblich ist der Anblick" (*Jahreszeiten* Nr. 8) die gleiche Falle: erst nach 62 Takten enthüllt es sich mit zahlreichen Zweiunddreißigsteln als 4/8-Takt.
[408] Fortsetzung des in Fußnote 405 zitierten Briefes Nr. 405 [Anh. S. 252.]
[409] In karikierender Absicht eine Verlangsamung des *Andantino grazioso* (4/8)-Arienbeginns. Dazu s. u. „Con un vezzo all'Italiana".

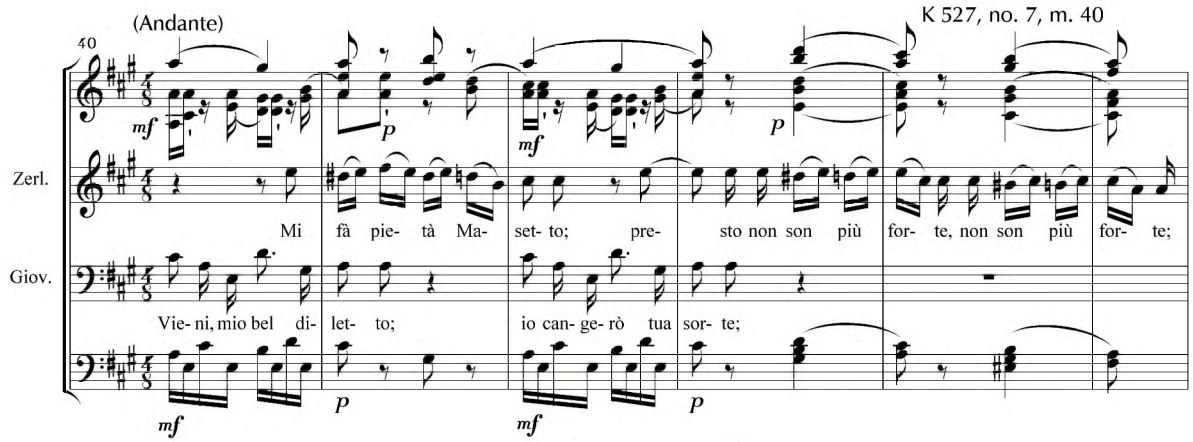
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

[Andante 2/4 (4/8) mit 16teln]
- KV 100 Kassation in D (Serenade), 7. Satz
- KV 73 Sinfonie in C, 2. Satz
- KV 51 *La finta semplice*, Nr. 26 Finale III „Se le pupille giro amorosette"
- KV 48 Sinfonie in D, 2. Satz



Ex. 213: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 20 Aria Papageno (2.+3. Refrain mit Strophe kombiniert)

Die in jeder Strophe von Papagenos Wunsch-Aria zahlreicher werdenden virtuosen Zweiunddreißigstel des Glockenspiels sind m. E. nicht eigentlich tempobestimmend, verhindern aber zusammen mit den zwei Harmonien pro Takt eine Gleichstellung mit dem ‚einfachen' 2/4 „Der Vogelfänger bin ich ja" (Ex. 198, 231, 268).



Ex. 214: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 7 Duettino „Là ci darem la mano", T. 40

Wie Taminos „Bildnis"-Arie täuscht „Là ci darem la mano" zu Beginn eine einfache Taktart vor.[410] Erst das verstärkte Drängen Giovannis mit „Vieni, mio bel diletto" (T. 19 u. bes. T. 40) und die zuerst sich windenden und dann chromatisch abwärts schwankenden Sechzehntel von Zerlinas schwindender Widerstandskraft (T. 25 u. 43) offenbaren mit ihren zwei Harmonien pro Takt das eigentliche Metrum: einen 4/8-Takt (Ex. 214) mit Giovannis Verführungskünsten und Zerlinas Zögern. Nach der Fermate dann mit „Andiam, andiam, mio bene" wunderschön ihre Hingabe in den weich wiegenden, ohne „Proportion" zum 4/8-Takt irrational bewegteren zusammengesetzten 6/8-Takt (s. S. 186), Abbild ihrer naiv-fröhlichen Untreue (die niedersinkende chromatische Linie in T. 56/57!). Das Tempowort *„Allegro"* ist nicht autograph, doch sinngemäß; die 32stel-Triolen-Schleifer verraten virtuelle 16tel. „Giovani liete" in *Figaro* (Ex. 372), Papagenos „Dann schmeckte mir Trinken und Essen" (Ex. 332) und „Komm, lieber Mai", KV 596, haben vergleichbare Tempi.

[410] Swarowsky, der von zusammengesetzten Taktarten im Sinne von Kirnberger und Schulz nicht wusste, gab für das Duett dementsprechend marschartige ♩=76 an. (*Wahrung der Gestalt*, 1979, S. 64).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Andante grazioso 2/4 (4/8)

mit 32steln

- KV 542 Klaviertrio in E, 2. Satz
- ⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 12 Aria Zerlina „Batti, batti, o bel Masetto" (Ex. 195)[411]
- ⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 8 Arie Blondchen „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln" (Ex. 215)
- KV 305 Klavier-Violin-Sonate in A, 2. Satz, Thema+Variationen I-V[412]
- KV 287 Divertimento in B für 2 Vl, Va, Bass, 2 Hrn (2. *Lodronische Nachtmusik*), 2. Satz
- KV 166 Divertimento in Es für Bläser, 3. Satz (Bearbeitung eines *Andantino*-Sinfoniesatzes Paisiellos)
- KV 128 Sinfonie in C, 2. Satz
- KV 23 „Conservati fedele", Arie für Sopran und Orchester, 1. Satz



Ex. 215: *Entführung*, KV 384, Nr. 8, Arie Blonde, T. 9+90

Andante con moto 2/4 (4/8)

mit 16tel-Triolen

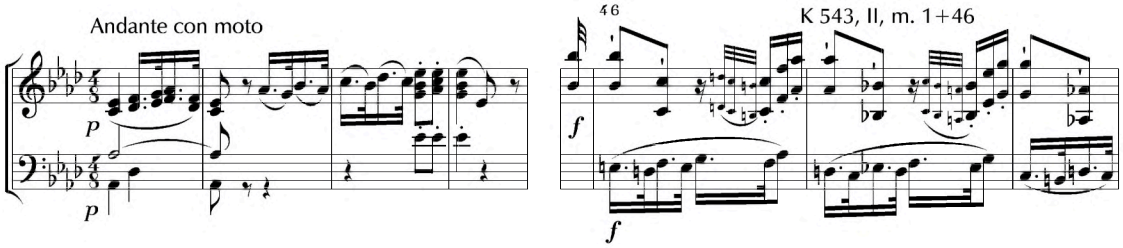
⁎ KV 366 *Idomeneo*, Nr. 1 Aria Ilia „Padre, germani, addio!"

mit 16teln

⁎ KV 543 Sinfonie in Es, 2. Satz (Ex. 216)

⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 10 Aria Konstanze, T. 20=1 „Traurigkeit ward mir zum Lose"

Auch wenn Richard Strauss gegen schwerfälliges Skandieren in vier Achteln den guten Rat gab, den zweiten Satz der Sinfonie KV 543 ohne Unterteilungen zu fühlen und möglichst auch so zu dirigieren[413], ist - wie in Konstanzes „Traurigkeit"-Arie und Ilias „Padre, germani, addio!" - mit *Andante con moto* 2/4 (4/8) natürlich nicht „bewegtes Gehen" der *Viertel* gemeint: die *Achtel des 4/8-Taktes* sind es, die bewegt sind,[414] aber man wird beim Dirigat durchaus zwischen ihnen und langsamen Vierteln wechseln.



Ex. 216: Sinfonie in Es, KV 543, 2. Satz, T. 1+46

Dass das Metrum aus zwei zusammengesetzten 2/8-Takten besteht, zeigt - wie im *Andante con moto* 2/4 von Beethovens Sonate op. 57, der „Appassionata" - unverkennbar bereits im ersten Takt der gewichtige Schritt zur Subdominante, der einen zweiten Taktschwerpunkt ausbildet. Ebenso wie Mozart die weite Adagio-Kantilene des G-Dur-Violinkonzertes KV 216 in *kleinen* Notenwerten schreibt (Ex. 113), so überantwortet er hier die dramatischen Einbrüche ins Singen des As-Dur-*Andante* (Takte 30/96ff und bes. 46/116ff) dialektisch der Grazioso-Notation des 4/8-Taktes, dessen Zweiunddreißigstel und Vierundsechzigstel die zerklüftete Thematik vor falschem Pathos schützen. Wie bei G.W. Finks Gedankenexperiment zu „Batti, batti" (Ex. 195) würde eine Notation als 4/4-Takt in doppelten Notenwerten allen diesen Sätzen ein geradezu entstellendes Taktgewicht verleihen.

---

[411] Der - autograph *unbezeichnete* - 6/8 des zweiten Teils dieser Arie (ab dem 4. Takt deutlich aus zwei 3/8 zusammengesetzt) ist entgegen Karl Böhms strengem Verweis *schneller* als der erste, wenn man diesen richtig als 4/8-Takt versteht, da ungerade Taktarten bewegter sind als gerade. Verheißt Zerlina ihrem Liebsten nicht eine Versöhnung „in allegria"? (Karl Böhm, „Problems in Mozart", in: *Opera Annual* 1955/56, S. 48).

[412] im Autograph ursprünglich „Andantino". Bleistift-Korrektur zu „Andante grazioso" von Mozart?

[413] Nach Max Rudolf, *The Grammar of Conducting*, 1980, S. 340.

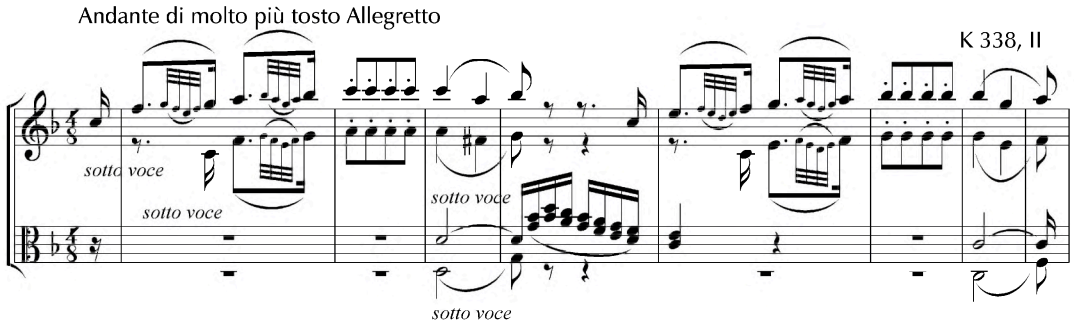
[414] Vergl. Schuberts robusteren - und auch bewegteren - zweiten Satz der großen C-Dur-Symphonie, D 944.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Andante di molto più tosto Allegretto 2/4 (4/8)

mit 16teln

⁎ KV 338 Sinfonie in C, 2. Satz (Ex. 217)



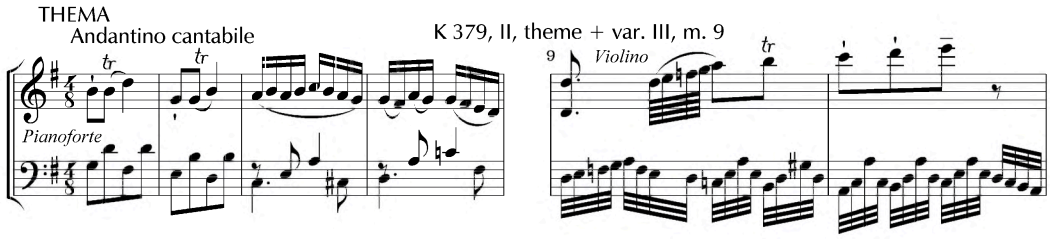
Ex. 217: Sinfonie in C, KV 338, 2. Satz

Diese Kombination von Tempowörtern ist der schlagendste Beweis, dass *Andante di molto* entgegen der aus dem 19. Jahrhundert herrührenden Tradition *nicht* „sehr langsam" bedeutet. Den Zusatz „più tosto Allegretto" schrieb Mozart nachträglich in die Konzertmeister-Stimme des Donaueschinger Orchestermaterials; möglicherweise hatte ein Geiger, verleitet durch die *gruppetti* im ersten Takt, ein zu langsames Tempo angeschlagen.

Andantino cantabile 2/4 (4/8)

mit 32steln

⁎ KV 379 Klavier-Violin-Sonate in G, 2. Satz (Thema+Variationen I-IV)[415] (Ex. 218)



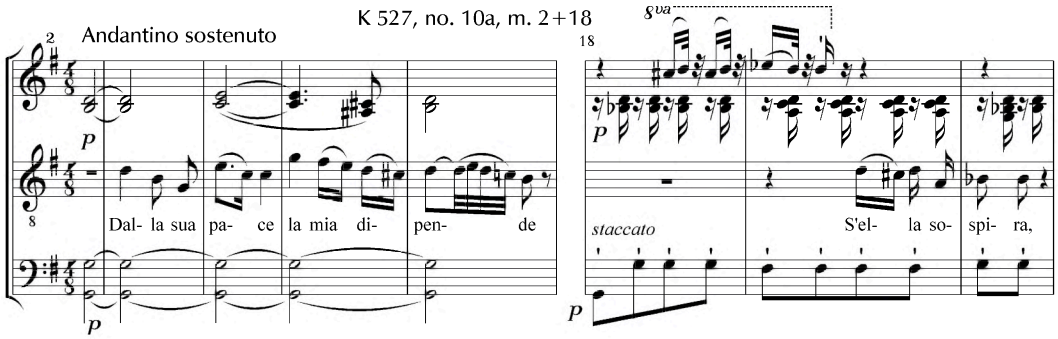
Ex. 218: Klavier-Violin-Sonate in G, KV 379, 2. Satz, Thema+Var. III, T. 9

Andantino sostenuto 2/4 (4/8)

mit 32steln

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 10a Aria Ottavio „Dalla sua pace la mia dipende" (Ex. 219)

Schon meine früheren Arbeiten haben gezeigt, dass - bei Berücksichtigung der kleinsten temporelevanten Notenwerte - *Andantino* bei Mozart stets *schneller* ist als *Andante*.[416] Allerdings sind *Andantino cantabile* und *Andantino sostenuto* mit 32steln natürlich langsamer als das bewegte *Andante di molto più tosto Allegretto* mit nur 16teln.



Ex. 219: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 10a Aria Don Ottavio „Dalla sua pace", T. 2+18

Wie schon bei der Klavier-Violinsonate in B, KV 378/II (Ex. 60), setzte Mozart auch bei „Dalla sua pace" und der Klavier-Violin-Sonate in G, KV 379/II, aus Gründen leichterer Spielart *Andantino* und mäßigte es gleich darauf durch den Zusatz *sostenuto* (bzw. *cantabile*), statt einfach *Andante* zu wählen wie in seinem

[415] Das Thema kehrt nach fünf Variationen wieder, gesteigert zu *Allegretto* 2/4 (4/8), aber ebenfalls mit 32steln.

[416] Breidenstein in: *Mozart Studien* Bd. 13 und 17.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

„eigenhändigen Verzeichnüß". Die Opern-Kulinarik mancher Tenöre, die die Arie „nahe dem Adagio" singen, meinte Mozart mit seiner wohlerwogenen Bezeichnung sicher nicht, er hätte sie sonst im 4/4-Takt oder gar Allabreve notiert. Nach dem einen 2/4-Takt vortäuschenden Anfang zeigt sich der 4/8-Takt mit seinen zwei Harmonien in T. 4 noch verdeckt, deutlich aber ab T. 8.

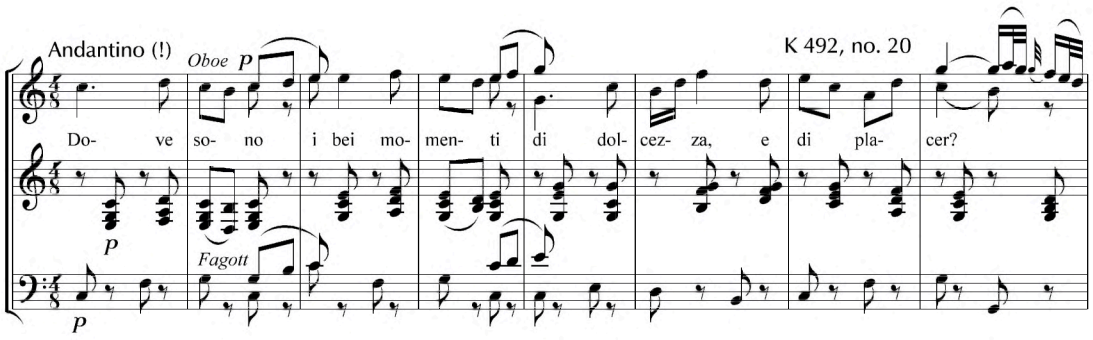
Die Sätze im zusammengesetzten 2/4 (4/8) haben überhaupt - wie ihre Brüder im 6/8 (3+3)-Takt - den Irrtum befördert, Mozarts *Andantino* sei langsamer als sein *Andante*[417]. Doch nur wenn man sie mit einem ‚einfachen' *Andante* 2/4 wie Papagenos „Vogelfänger"-Lied vergleicht (Ex. 198, 235, 268), kommt dieser Eindruck auf; richtig verglichen mit den *Andante* 4/8-Stücken gleicher Notenklasse, sind ihre Achtel *schneller* - oder sollten es sein.

Andantino 2/4 (4/8)

mit 32steln

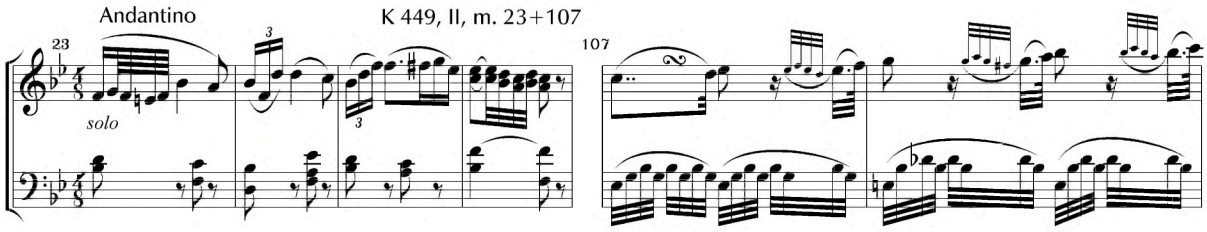
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 20 Aria Contessa „Dove sono i bei momenti di dolcezza" (Ex. 220)

⁎ KV 449 Klavierkonzert in Es, 2. Satz (Ex. 221)



Ex. 220: *Figaro*, KV 492, Nr. 20 Aria Contessa „Dove sono"

„Dove sono" ist im Autograph *Andantino*.[418] Es ist eines der zahlreichen Stücke, die zu langsam gespielt werden, weil man nicht zwischen 4/4 und 4/8 unterscheidet. Die Bezeichnung „Andante" in der Alten Mozart-Ausgabe, die das 19. Jahrhundert als „langsam" interpretierte, tat dazu ein Übriges. Die jeweils nur sechs 32stel der Oboe in T. 8 und 44 bestimmen dennoch auf Grund ihrer melodischen Intensität (betonte Vorschlagsnote) das Tempo.



Ex. 221: K 449, Klavierkonzert in Es, 2. Satz, T. 23+107

mit 16teln

- KV 344 *Zaide*, Nr. 12 Aria Zaide „Trostlos schluchzet Philomele"
- KV 270 Divertimento in B, 2. Satz
- KV 251 Divertimento in D (*Nannerl-Septett*), 3. Satz

Andantino grazioso 2/4 (4/8)

mit 32steln

- KV 208 *Il re pastore*, Nr. 11 Aria Tamiri „Se tu di me fai dono"

⁎ KV 162 Sinfonie in C, 2. Satz (Ex. 222)

[417] Max Rudolfs ansonsten so ausgezeichnetes Buch *The Grammar of Conducting* (1980) verbreitet diesen Irrtum leider nun seit über dreißig Jahren unter angehenden Dirigenten (S. 341). ✧ Auch Frederick Neumann ging in die Falle des „Andantino" als angeblich langsameren „kleinen Andante" (*Performance Practices*, 1993, S. 67), ebenso wie ✧ Eva und Paul Badura-Skoda (*Interpreting Mozart*, 2008, S. 78).

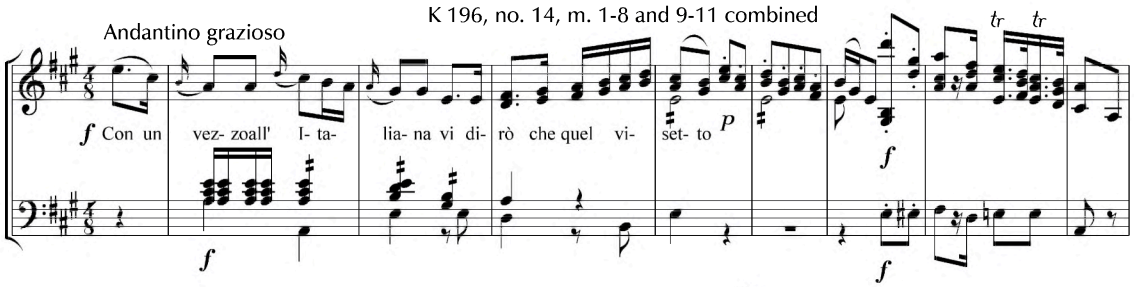
[418] Die Arie ist in der Erstausgabe der NMA noch als *Andante* bezeichnet. Das inzwischen wieder aufgetauchte Autograph hat *Andantino*. Die *online*-Ausgabe der NMA wurde inzwischen dahingehend korrigiert.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 222: KV 162, Sinfonie in C, 2. Satz

[Andantino grazioso 2/4 (4/8)]
mit 16tel-Triolen
- KV 199 Sinfonie in G, 2. Satz
mit 16teln
- KV 204 Serenade in D, 8. Satz
⁎ KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 14 Aria Nardo „Con un vezzo all' Italiana“ (Ex. 223)[419]
- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 20 Aria Serpetta „Chi vuol godere il mondo“
- KV 182 Sinfonie in B, 2. Satz



Ex. 223: *La Finta Giardiniera*, KV 196, Nr. 14 Aria Nardo[420] (T. 1-8 und 9-11 Kombiniert)

Das Rokoko-Tempo *Andantino grazioso* schreibt Mozart bezeichnender Weise nur bis 1775 vor; außer je zweimal im 3/4 und 3/8-Takt siebenmal im an sich schon graziösen 2/4 (4/8). Zweifellos ist es im Tempo leichter als das *Andante* grazioso 4/8 z. B. von „Batti, batti, o bel Masetto” (Ex. 195) oder Blondchens Arie „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln” (Ex. 215).

Die Aria Nardos (Ex. 223) setzt drei mittlere 4/8-Tempi in Beziehung: nach der spaßhaft affektierten Darstellung der ‚italienischen Art, zu schmeicheln', zu Beginn im *Andantino grazioso* (das sein 4/8-Metrum erst in T. 6/7 enthüllt), zeichnet Nardo (nach der ‚französischen Art' im 3/4-Takt) ab T. 53 die ‚englische Art' schwerfälliger im langsameren *Andante* (4/8, mit deutlich zwei Harmonien pro Takt) - ab T. 61 in schmachtendem Moll („Ah mio ben, dite, dite“). Da auch dies Serpetta nicht gefällt, reagiert er verärgert (T. 65): „Maledetta indifferenza“ - „verdammte Gleichgültigkeit, ich verliere die Geduld!“ in der Melodie des Arien-Anfangs - aber jetzt *Allegretto* (s. S. 142).

Andantino con moto 2/4 (4/8)

mit 16teln
⁎ KV 202 Sinfonie in D, 2. Satz (Ex. 224)



Ex. 224: KV 202, Sinfonie in D, 2. Satz

[419] NMA: *Andante grazioso*; Kritischer Bericht und Autograph: *Andantino grazioso*.
[420] Wegen des erst in T. 6+7 deutlich ausgeprägten 4/8-Metrums sind Vorspiel und Arienbeginn im Notenbeispiel kombiniert. Man beachte, dass die Aria wegen ihres kapriziösen Inhaltes ganz überwiegend *non legato* ist.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Diese - im Gesamtwerk einzige - Bezeichnung ist *in sich* schon eine Widerlegung von Harnoncourts These, *Andantino* sei Nachbar des *Adagio* (s. S. 28). In Wirklichkeit ist *Andantino con moto* für unsere vergröberten Begriffe kaum zu unterscheiden vom *Allegretto*. Der Anfang täuscht hier absolut einen 2/4 (à 1)-Takt vor, bis ab T. 7, und besonders in T. 9, der 4/8 Takt deutlich seine zwei Schwerpunkte enthüllt.

Tempo grazioso 2/4 (4/8)

mit 32steln

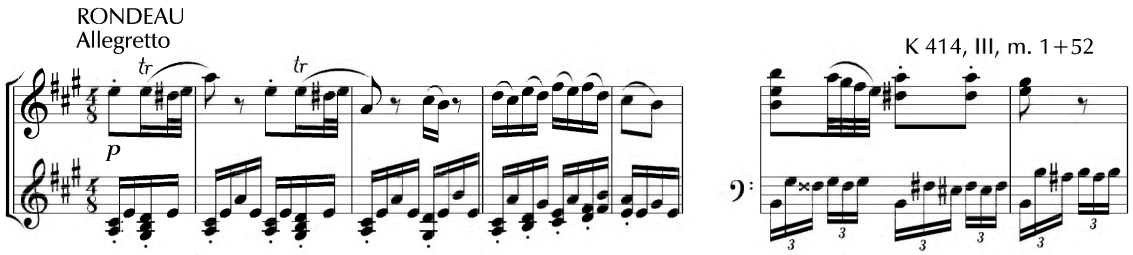
- KV 135 *Lucio Silla*, Nr. 10 Aria (Cavatina) Celia „Se il labbro timido scopir non osa"

Das Tempo bestimmt sich aus der leichten Taktart „4/8" und der kleinsten Notenklasse 32stel; die Spielart ist „grazioso". Eine exaktere Bezeichnung wäre: *„tempo giusto grazioso"*. Vergleiche im ‚leichten' 3/4-Takt die Aria Nr. 8 des Fauno in *Ascanio in Alba* (s. S. 170).

Allegretto 2/4 (4/8)

mit 32steln

- KV 521 Sonate in C für Klavier zu vier Händen, 3. Satz
- KV 481 Klavier-Violin-Sonate in Es, 3. Satz, Thema+Var. I-V
- ⁎ KV 414 Klavierkonzert in A, 3. Satz Rondeau (Ex. 225)
- KV 379 Klavier-Violin-Sonate in G, Thema-Wiederkehr nach Variation V [421]
- KV 131 Divertimento in D, 4. Satz
- [KV 537 Klavierkonzert in D, 3. Satz][422]
- ⁎ [K 386 Rondo in A für Klavier und Orchester (Fragment)]



Ex. 225: Klavierkonzert in A, KV 414, 3. Satz, Rondeau, T. 1+52

In den drei Rondos für Klavier und Orchester KV 414, KV 386 (Fragment), und KV 382 (*Allegretto grazioso*, Ex. 226) ist deutlich zu sehen, wie zwei oder mehr Harmonien pro Takt zusammen mit der kleinteiligen Melodik je zwei metrische Schwerpunkte ausbilden, den ersten schwerer als den zweiten. In KV 414 ist schon der Auftakt ein selbständiger 2/8, sogar mit zwei Harmonien, weshalb die 32stel-Skalen in T. 129/130 nicht überraschen.

Allegretto grazioso 2/4 (4/8)

mit 32steln

⁎ KV 382 Rondo in D für Klavier und Orchester (Ex. 226)



Ex. 226: Rondo in D für Klavier und Orchester, KV 382, T. 57

Das Rondo KV 382 war in der 1. Auflage dieses Buches als etwas langsamer als die anderen 4/8-*Allegrettos* mit 32steln eingestuft. Der Zusatz „grazioso", der eine leichtere Spielart fordert, wirkt jedoch in allen übrigen Taktarten *beschleunigend* auf das zugrunde liegende Tempowort. Das Stück setzt so mit seiner Virtuosität eine Tempogrenze für die etwas mäßigeren im *un* modifizierten *Allegretto* 4/8 mit 32steln, ohne schon *Allegro* 2/4 (4/8) mit 32steln zu sein (vergl. Ex. 230).

---

[421] Gesteigerte Wiederkehr des zu Anfang mit *Andantino-cantabile*-4/8 bezeichneten Themas.

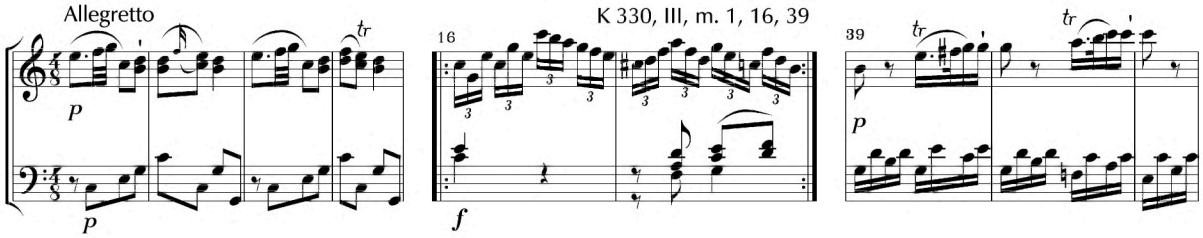
[422] Die Bezeichnung „Allegretto" stammt hier von fremder Hand, der Vergleich mit KV 414/III lässt sie aber als durchaus möglich, den Satz sogar als modellhaft erscheinen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Allegretto 2/4 (4/8)

mit 16tel-Triolen

- KV 374 „A questo seno deh vieni“, Rez.+Rondo für Sopr.+Orch., Rondeaux „Or che il cielo“
- ⁎ KV 330 Klaviersonate in C, 3. Satz (Ex. 227)
- KV 306 Klavier-Violin-Sonate in D, 3. Satz



Ex. 227: Klaviersonate in C, KV 330, 3. Satz, T. 1, 16, 39

mit 16teln

- ⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 12 Aria Despina „In uomini! In soldati! sperare fedeltà?“
- ⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 13 Aria Susanna „Venite inginocchiatevi“ (Ex. 228, 254)
- ⁎ KV 476 „Ein Veilchen auf der Wiese stand“, Lied
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 9 Coro, T. 117 „Su conca d'oro“
- KV 361 Serenade in B für Bläser und Kb, 5. Satz Romance, T. 25
- KV 253 Divertimento in F für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg, 1. Satz, Variation VI
- KV 251 Divertimento in D für 2 Vl, Vla, Bass, Ob, 2 Hrn, (*Nannerl-Septett*), 3. Satz, T. 72
- KV 239 Serenade in D (Serenata notturna), 3. Satz Rondeau
- KV 126 *Il sogno di Scipione*, Nr. 6 Aria Emilio, T. 128 „Quassù di voi si ride“
- ⁎ KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 14 Aria Nardo, T. 65 „Maledetta differenza“[423] (vergl. Ex. 223)
- KV 51 *La finta semplice*, Nr. 18 Aria Rosina, T. 45 „Quando sono cinque o sei“
- KV 51 *La finta semplice*, Nr. 26 Finale III, T. 331 „Oh vedi la semplice“
- KV 23 „Conservati fedele“, Arie für Sopran und Orchester, T. 87 „Ch'io per virtù d' amore“



Ex. 228: *Figaro*, KV 492, Nr. 13 Aria Susanna „Venite inginocchiatevi“, T. 1+23

Un poco Allegro 2/4 (4/8)

mit 16tel-Triolen

- KV 38 *Apollo und Hyacinth*, Nr. 5 Aria Zephyrus „En! Duos conspicis“

mit 16teln

- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 20 Coro di Pastorelle „Già l'ore sen volano, già viene il tuo bene“

Allegro comodo 2/4 (4/8)

mit 16teln

- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 9 Coro di Pastori e Pastorelle o Ninfe, e Ballo: „Hai di Diana il core“

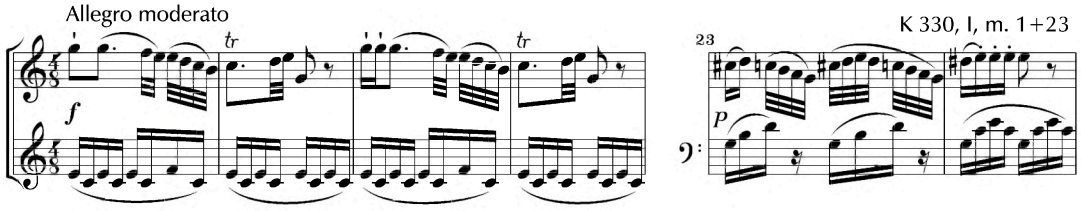
Allegro moderato 2/4 (4/8)

mit 32steln

- ⁎ KV 330 Klaviersonate in C, 1. Satz (Ex. 229)

[423] Steigerung des *Andantino grazioso* vom Beginn der Arie.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 229: Klaviersonate in C, KV 330, 1. Satz, T. 1+23

Allegro ma non troppo 2/4 (4/8)

mit 16teln

- KV 320 Serenade in D (*Posthorn*-Serenade), 4. Satz Rondeau

Beim Rondeau der *Posthorn*-Serenade machte Mozart aus dem ursprünglichen *Allegretto* ein *Allegro ma non troppo* - sehen *wir* da heute noch einen Unterschied? Erst ab T. 15 kommt mit akzentuierten vier Harmonien der ‚4/8' zum Vorschein, der Anfang täuscht einen ganztaktigen 2/4 vor.

Allegro 2/4 (4/8)

mit 32steln

⁎ KV 281 Klaviersonate in B, 1. Satz (Ex. 197, 230)



Ex. 230: Klaviersonate in B, KV 281, 1. Satz, T. 1+14

Man sieht bei allen diesen Stücken, wie die kleinsten „herrschenden" Noten die Tempoworte dominieren. KV 281 zeigt schon im ersten Takt sein aus zwei 2/8-Takten zusammengefügtes 4/8-Metrum und wird im weiteren Verlauf vollkommen von 32steln dominiert, im ersten Satz von KV 330 (Ex. 229) gibt es in T. 129 sogar noch Praller darauf. Wie fast alle Sätze Mozarts bleibt auch dieser nicht streng beim metrischen Muster seiner Taktart (= v – v), sondern bezieht seine Lebendigkeit gerade aus dem Wechsel mit Taktgruppen, die pro Takt nur *eine* Harmonie und Betonung haben (= v).

mit 16teln

⁎ KV 590 Streichquartett in F, 4. Satz (Ex. 252)
⁎ KV 282 Klaviersonate in Es, 3. Satz (Ex. 231)
- KV 279 Klaviersonate in C, 3. Satz
- KV 239 Serenade in D (Serenata notturna), 3. Satz Rondeau, T. 54
- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 15 Aria Contino, T. 110 „Padrone stimatissimo"
- KV 186 Divertimento in B für Bläser, 5. Satz
- KV 166 Divertimento in Es für Bläser, 5. Satz
- KV 100 Kassation in D (Serenade), 5. Satz
- KV 51 *La finta semplice*, Nr. 3 Aria Giacinta, T. 61 „In somma io desidero un uomo d'ingenio"
- KV 51 *La finta semplice*, Nr. 20 Aria Fracasso, T. 69 „Fanciullette, ritrosette"
- KV 51 *La finta semplice*, Nr. 26 Finale III, T. 116 „La prendo, l'accetto"



Ex. 231: Klaviersonate in Es, KV 282; 3. Satz, T. 1+42

Der Anfang vieler Sätze Mozarts täuscht, so auch bei den dritten Sätzen der Klaviersonaten KV 279 und 282; sie beginnen ganztaktig, um wenige Takte später mit bis zu vier Harmonien pro Takt und Verzierungen auf dem 2. oder 4. Achtel ihren 4/8-Charakter zu enthüllen. Ein Vergleich mit den Sätzen im ganztak-

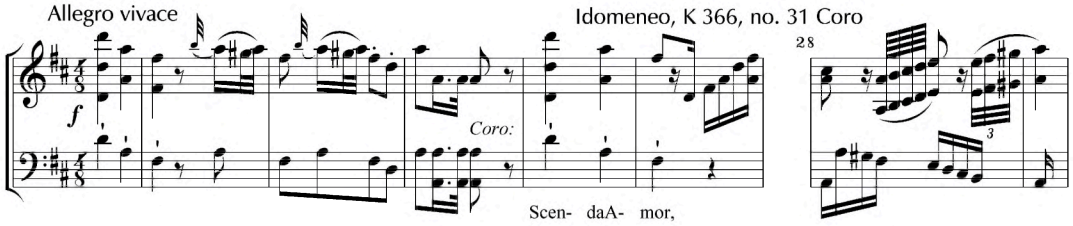
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tigen 2/4 *Allegro* (Ex. 239, 240, 251, 253) wie Blondchens „Welche Wonne, welche Lust“ (Ex. 270) zeigt den Unterschied.

Allegro vivace 2/4 (4/8)

mit 16teln

⁎ KV 366 *Idomeneo*, Nr. 31 Coro „Scenda Amor” (Ex. 232)



Ex. 232: *Idomeneo*, KV 366, Nr. 31 Coro „Scenda Amor”

Lässt man sich von Mozarts originaler Taktbezeichnung „2/4” täuschen, ist Osmins „O, wie will ich triumphieren!” (Ex. 241) das Referenzstück im *Allegro vivace*. In dessen Tempo sind aber wirkliche 64stel (hier T. 28) nicht möglich; „Scenda Amor” steht eben in einem virtuellen 4/8-Takt und die Bemerkungen von Leopold Mozart, Riepel, Türk, De Meude-Monpas zur Relativität der Bezeichnung *vivace* (siehe S. 22) treffen hier umso mehr zu.

Allegro molto / Molto allegro 2/4 (4/8)

mit 16teln

⁎ KV 448 Sonate in D für zwei Klaviere, 3. Satz (Taktwechsel zu 2/4 à 1: T. 42, 159-214, 231-290) (Ex. 233)

- KV 361 Serenade in B für Bläser und Kb, 7. Satz Finale



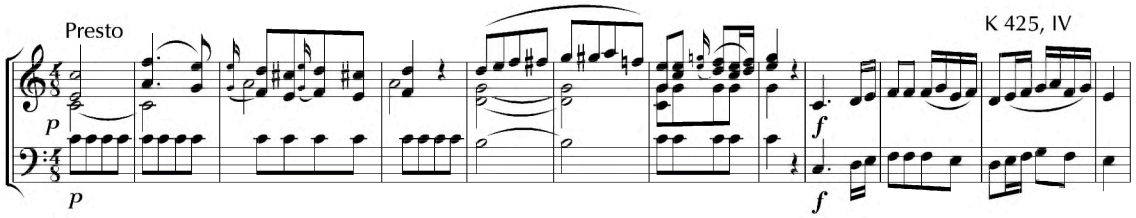
Ex. 233: KV 448, Sonate in D für zwei Klaviere, 3. Satz (*kombinierte Notation*)

Auch dieses *molto allegro* 4/8 kann nur über die kleinsten Notenwerte gefunden werden, hier die „tr” auf 16tel-Noten in T. 4, 12, etc.

Presto 2/4 (4/8)

mit 16teln

⁎ KV 425 Sinfonie in C (*Linzer* Sinfonie), 4. Satz (Ex. 234)
- KV 353 Zwölf Variationen für Klavier in Es über „La belle Françoise“, Var. XII
- KV 207 Violinkonzert in B, 3. Satz
- KV 205 Divertimento für Vl, Vla, Fg, Bass und 2 Hrn, 6. Satz
- KV 157 Streichquartett Nr. 4 in C, 3. Satz
- KV 136 Divertimento I (Quartett) in D, 3. Satz
- KV 124 Sinfonie in G, 4. Satz



Ex. 234: Sinfonie in C (*Linzer* Sinfonie), KV 425, 4. Satz

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hier wird erneut deutlich, welchen Einfluss die kleinsten Notenwerte auf das Tempo haben: natürlich ist der 4. Satz der „Linzer" weniger schnell als Don Giovannis - seinerseits meist zu schnell gespieltes - Presto 2/4 „Fin ch'han dal vino" (das nur Achtel hat, Ex. 247), auch wenn Hummel und (wohl von ihm übernehmend) Czerny für KV 425/IV MM 𝅗𝅥=92 angaben[424]. Die 32stel in T. 26 etc. hätte Mozart sich da sparen können.

Presto assai 2/4 (4/8)

mit 16teln

- KV 181 Sinfonie in D, 3. Satz

Prestissimo 2/4 (4/8)

mit 16teln

- KV 203 Serenade in D, 9. Satz

---

f) Der einfache, „wahre" 2/4

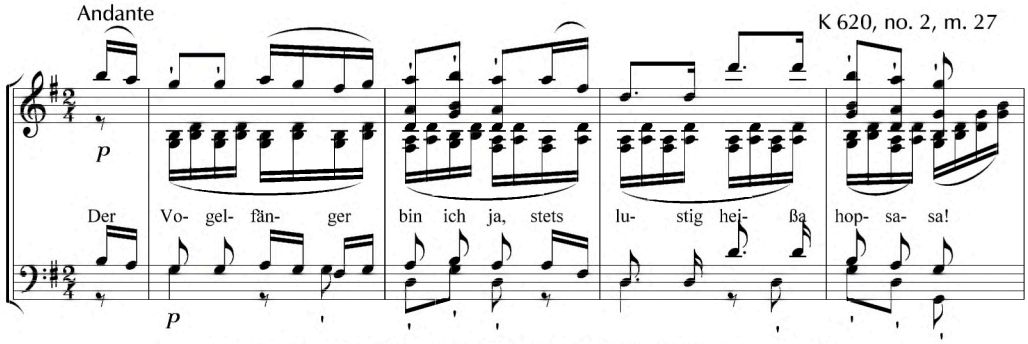
Neben dem auf S. 129 besprochenen virtuellen 4/8-Takt, Finks „erster" Art des 2/4, steht - seltener benutzt - die „andere" Art, der ‚einfache' oder „wahre", ganztaktig betonte 2/4 (hier bezeichnet mit „à 1"). Nur 66 der 109 Sätze Mozarts in dieser Taktart (außer Kontratänzen) haben autographe Tempowörter, das langsamste ist *Andante*. Bei Cherubinos „Voi che sapete"[425] ist es leider nicht autograph, wenn auch sehr passend; doch auch Papagenos Vogelfänger-Lied hat nur einen Taktschwerpunkt und bestätigt mit seinem von Schikaneder vermutlich szenisch ausgeführten Vorstadttheater-‚Hopsasa' (markiert von den Hörnern) in jedem zweiten Takt Finks Beobachtung des *„schweren* Akzents" ganz köstlich (Ex. 235). Sein Tempo ist „diejenige Bewegung des Zeitmaaßes, die zwischen dem Geschwinden und Langsamen die Mitte hält"[426], nicht *Allegretto* (wie man es oft hört), sondern recht selbstgefällig ein wenig *langsamer* als das fließende 4/4-*Andante* des Chores „Heil sei euch Geweihten!"[427] (Ex. 121) Wie im Exkurs ab S. 152 gezeigt wird, ist der 2/4 (à 1) bei Mozart *kein* halber 4/4, obwohl dieser aus zwei virtuellen 2/4-Takten zusammengesetzt ist.

Andante 2/4 (à 1)

mit 16teln

⁕ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 2 Aria Papageno „Der Vogelfänger bin ich ja" (Ex. 235)

- KV 484 „Ihr unsre neuen Leiter", Lied für eine Singstimme, 3stg. Männerchor und Orgel



Ex. 235: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 2 Aria Papageno, T. 27

Andante grazioso 2/4 (à 1)

mit 16teln

- KV 302 Klavier-Violin-Sonate in Es, 2. Satz Rondeau
- KV 240 Divertimento in B für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg, 2. Satz

⁕ KV 218 Violinkonzert in D, 3. Satz Rondeau (Ex. 236)

---

[424] William Malloch, *Carl Czerny's metronome marks for Haydn and Mozart symphonies*, in: Early Music, Febr. 1988.
[425] Nr. 12 in *Figaro*.
[426] Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, „Andante" [Anhang S. 310]; ✧ Kirnberger in Sulzer, *Allgemeine Theorie* [Anhang S. 277].
[427] Finale II *Zauberflöte*, T. 828.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

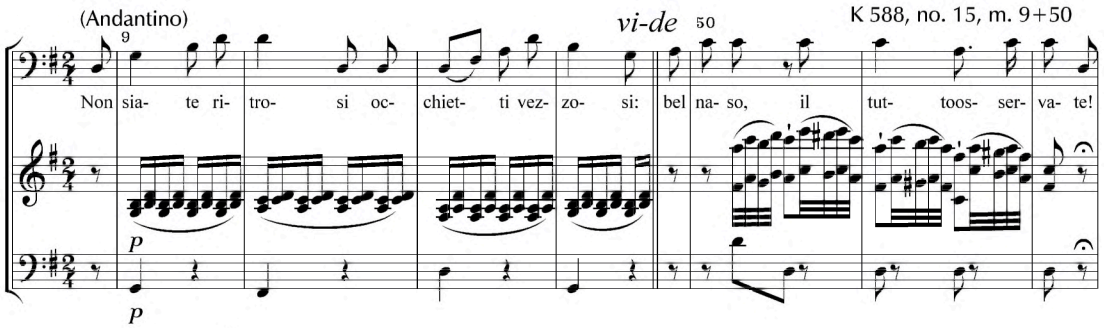


Ex. 236: Violinkoncert in D, KV 218, 3. Satz Rondeau

Andantino 2/4 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 15 Aria Guglielmo „Non siate ritrosi occhietti vezzosi" (Ex. 237)



Ex. 237: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 15 Aria Guglielmo „Non siate ritrosi", T. 9+50

Das einzige *Andantino* im „wahren" 2/4, Guglielmos Arie „Non siate ritrosi occhietti vezzosi" (Ex. 237, Nr. 15 in *Così fan tutte*), ist für die Diskussion, ob *Andantino* langsamer oder schneller sei als *Andante*, ein schönes Beweisstück: es ist eindeutig schneller als das 2/4-*Andante* Papagenos (Ex. 235) - wenn auch nicht *Allegretto*, wie bei manchen Sängern und Dirigenten.

Maestoso 2/4 (à 1)

mit 16teln

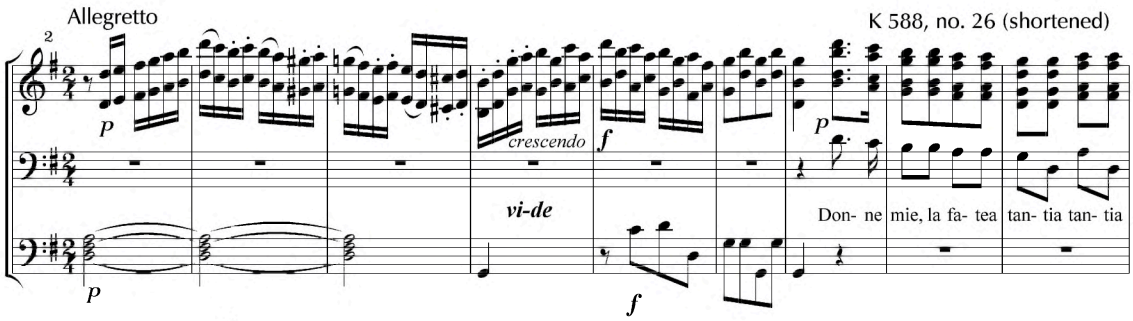
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I, T. 360 „Venite pur avanti, vezzose mascherette!"

Allegretto 2/4 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 26 Aria Guglielmo „Donne mie, la fate a tanti a tanti a tanti" (Ex. 238)
- KV 556 „Grechtelt's enk", vierstimmiger Kanon
- KV 541 Ariette „Un bacio di mano", T. 17„Voi siete un po' tondo, mio caro Pompeo"[428]

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I, T. 139+439 *Contradanza* (Ex. 420, 414) (s. S. 228+236)
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 23 Finale III, T. 61+186 „Amanti costanti seguaci d'onor" (Ex. 255) (s. S. 154)
⁎ KV 285 Quartett in D für Flöte, Vl, Vla und Vc, 3. Satz, Rondeau („Allegretto" autograph!)
- KV 83 „Se tutti i mali miei", Arie für Sopran und Orchester, T. 89



Ex. 238: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 26 Aria Guglielmo „Donne mie" (Anfang gekürzt)

[428] Wie erwähnt, benutzte Mozart das Thema dieser Ariette als drittes Thema im vierten Satz der *Jupiter*-Sinfonie (Ex. 150), dort im *Allegro vivace* als 4/4 (2/4+2/4).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Guglielmos Allegretto-Arie „Donne mie, la fate a tanti" und die Ariette „Un bacio di mano" KV 541 hatte Mozart ursprünglich beide als *Allegro* 2/2 in doppelten Notenwerten entworfen - das heißt: in *schwererer* Spielart bei *gleicher* Geschwindigkeit, dem Tempo von „Könnte jeder brave Mann" (Ex. 75) und „Das klinget so herrlich, das klinget so schön!" (Ex. 74), - eine neue Nachricht für die Baritöne, die ihre charmante Frotzelei den Damen im Parkett gern im Tempo von Blondchens „Welche Wonne, welche Lust" servieren (Ex. 270). Man sieht, wie die Tempotypen vernetzt sind: *Allegretto* 2/4 à 1 ≈ *Allegro* 2/2. Was sich dabei unterscheidet, sind die Spielarten.

Es mag einige Flötenvirtuosen überraschen, dass Mozart das Rondeau des Flötenquartetts KV 285 nicht als oberflächliches „Rausschmeißer"-Stück gemeint hatte, sondern als das charmante *„Allegretto"*, das er im Autograph darüberschrieb (und das in der NMA nachzutragen bleibt).

Allegretto grazioso 2/4 (à 1),

mà non troppo presto, però non troppo adagio. Così-così-con molto garbo ed espressione.

mit 16teln

- KV 298 Quartett in A für Flöte, Vl, Va und Vc, 3. Satz „Rondieaoux"

So viel Übermut sprengt die Musikwissenschaft.

Allegro 2/4 (à 1)

mit 16teln

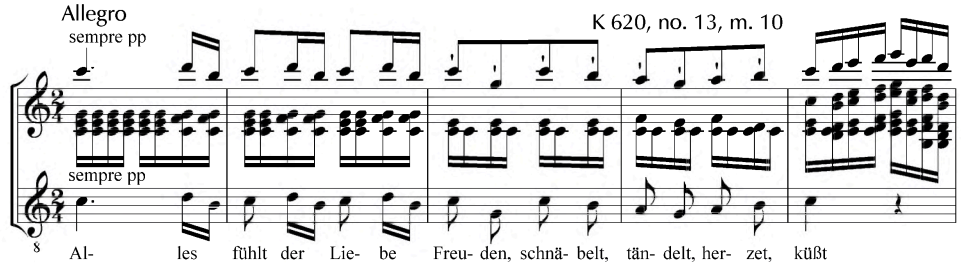
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 13 Aria Monostatos „Alles fühlt der Liebe Freuden" (Ex. 239)
- KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 846 „Es siegte die Stärke und krönet zum Lohn"
- KV 614 Streichquintett in Es, 4. Satz
- KV 588 *Così fan tutte,* Nr. 4 Duetto Fiordiligi/Dorabella, T. 72 „Se questo mio core mai cangia "

⁎ KV 543 Sinfonie in Es, 4. Satz (Ex. 240)
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 2 Duettino Susanna/Figaro „Se a caso madama la notte ti chiama" (Ex. 251)
- KV 487 Zwölf Duos für zwei Hörner, Nr. 1
- KV 465 Streichquartett in C („Dissonanzen-Quartett"), 4. Satz
- KV 388 Serenade in c für Bläser (Bearbeitung des Streichquintetts KV 406), 4. Satz
- KV 384 *Entführung*, Nr. 5b Chor der Janitscharen „Singt dem großen Bassa Lieder" (Ex. 253)

⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 7 Terzett „Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort!"
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 12 Aria Blonde „Welche Wonne, welche Lust" (Ex. 196, 270)
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 14 Duetto Osmin/Pedrillo „Vivat Bacchus, Bacchus lebe!"

- KV 375 Serenade in Es für Bläser, 5. Satz Finale
- KV 365 Konzert für 2 Klaviere (und Orchester), 3. Satz Rondeau
- KV 250 Serenade in D (*Haffner*-Serenade), 5. Satz Rondeau
- KV 219 Violinkonzert in A, 3. Satz Rondeau, T. 132
- KV 185 Serenade in D (Serenade), 4. Satz

Blondes muntere Arie „Welche Wonne, welche Lust" (Ex. 196, 270) ist trotz häufig zweier Harmonien pro Takt so sehr ganztaktig, dass sie in T. 22 sogar für elf Takte in einen virtuellen 1/2-Takt überwechselt. Sie vertritt ein bei Mozart häufiges Bewegungsmuster mit sehr populären Stücken. Leider haben die häufig überzogenen Tempi etliche davon („Vivat Bacchus"!) wohl für immer verbogen.



Ex. 239: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 13 Aria Monostatos, T. 10

Die Monostatos-Arie ist keine Etüde für Piccoloflöte (die ursprüngliche Bezeichnung war *„Allegretto"*!) sondern ein Charakterstück: *„Alles wird so piano gesungen und gespielt, als wenn die Musik in weiter Entfernung wäre"* verlangt Schikaneder, und Mozart schreibt *sempre pianissimo*, was im mäßigeren Tempo der übrigen *Allegro*-2/4-Stücke besser herauskommt als im üblichen *Presto*.

Auch der vierte Satz der Es-Dur-Sinfonie (Ex. 240) wird traditionell *Presto* exekutiert, d. h. vier Stufen schneller als von Mozart angegeben. Hummels und Czernys aus der virtuositätsverliebten Epoche Pagani-

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nis stammende aberwitzige Metronomangabe ♩=152 für Klavierarrangements dieses Satzes verkleinert ihn architektonisch so sehr, dass im Verhältnis zu ihrem schwergewichtigen Beginn die ganze Sinfonie „kopflastig" wird (Gülke). Die Sechzehntel verlieren in diesem Tempo ihre Qualität als Melodien, die Kontrapunktik geht im „kleingliedrig wirbelnden, kaleidoskopisch rasch gedrehten", bewusstlosen Perpetuum mobile unter, der Schluss erscheint mangels Kraft unmotiviert „abschnappend".[429] Bezeichnender und absurder Weise werden die Monostatos-Arie und dieser Satz der Es-Dur-Sinfonie wegen ihrer besonderen Schwierigkeit im üblichen *Presto* Flötisten und Geigern bei Orchesterprobespielen vorgelegt.

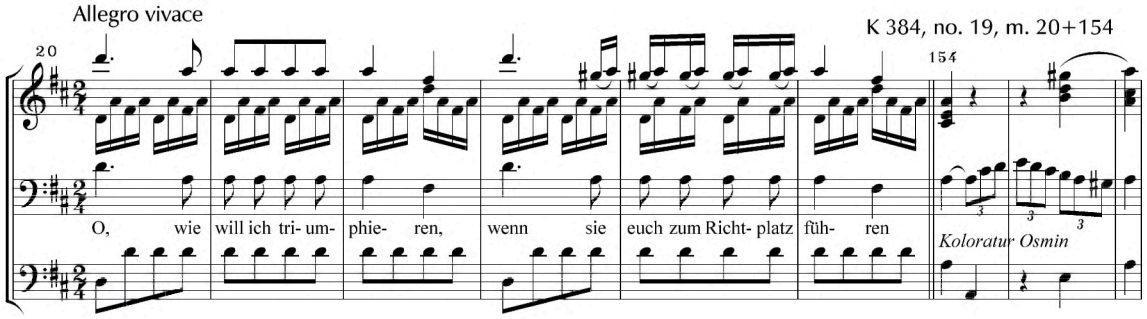


Ex. 240: Sinfonie in Es, KV 543, 4. Satz

[Allegro 2/4 (à 1)]
mit 8teln
- KV 240 Bläserdivertimento in B, 4. Satz
- KV 188 Divertimento in C für 2 Fl, 5 Trp, 4 Pk, 2. Satz
- KV 110 Sinfonie in G, 4. Satz

Allegro vivace 2/4 (à 1)

mit 16teln
- KV 428 Streichquartett in Es (4. *Haydn*-Quartett), 4. Satz
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 19 Arie Osmin „O, wie will ich triumphieren" (Ex. 241)
- KV 384 *Entführung*, Nr. 21b Chor der Janitscharen „Bassa Selim lebe lange"

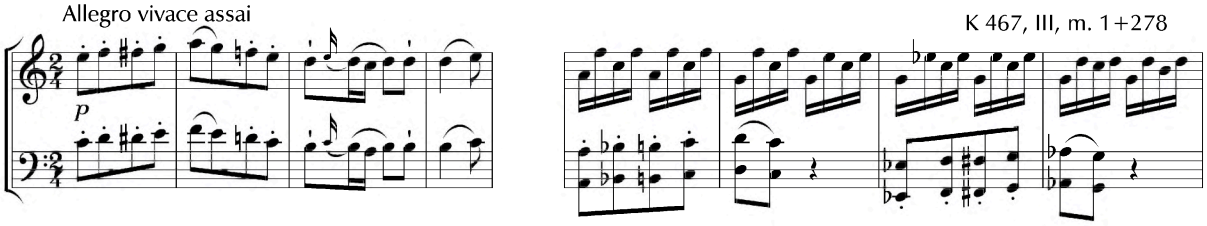


Ex. 241: *Entführung*, KV 384, Nr. 19 Arie Osmin, T. 20+154

Ein *ritenuto* für die lange Koloratur ab T. 154 für Osmins schweren Bass ist nicht nötig, wenn die Warnungen Riepels, Türks und De Meude-Monpas' vor zu schnellem Spiel des *vivace* beherzigt werden („Vif, vivace: belebtes Mouvement, herzhafte Ausführung voll Feuer. Es handelt sich *nicht* darum, den Takt zu beschleunigen, sondern ihm Wärme zu geben"). Leopold Mozart: *„Vivace*, heißt *lebhaft*, und ist *das Mittel zwischen dem Geschwinden und Langsamen*"[430] - allerdings mit prägnanten Taktbetonungen.

Allegro vivace assai 2/4 (à 1)

mit 16teln
⁎ KV 467 Klavierkonzert in C, 3. Satz (Ex. 242)



Ex. 242: Klavierkonzert in C, KV 467, 3. Satz, T. 1+278

[429] Peter Gülke, *Triumph der neuen Tonkunst*, 1998, S. 126ff.
[430] Leopold Mozart, *Violinschule*, S. 48 [Anhang S. 263] ✧ Siehe auch Türk, *Klavierschule*, S. 364, § 51 [Anhang S. 303]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Assai bezieht sich hier auf die *Charakter*bezeichnung *vivace - sehr lebhaft, stark betont* - nicht auf das *Allegro* selbst, weshalb der Satz nicht die Geschwindigkeit des *Allegro assai* 2/4 (à 1) mit 16teln in KV 459 haben sollte (Ex. 244), das selbst noch nicht *Presto* ist.[431]

Allegro (di) molto (Molto allegro) 2/4 (à 1)

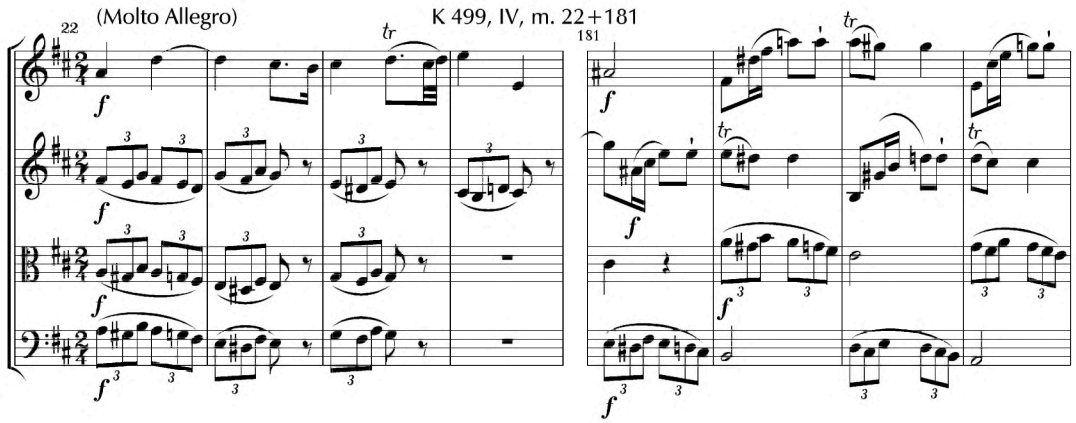
mit 16teln

- KV 451 Klavierkonzert in D, 3. Satz

mit 8tel-Triolen

⁕ KV 499 Streichquartett in D, 4. Satz (Ex. 243)

- KV 45 Sinfonie in D, 4. Satz



Ex. 243: Streichquartett in D, KV 499, 4. Satz, T. 22+181

Der entgegen dem Anschein des Notenbeispiels durchgehend ganztaktig harmonisierte 4. Satz von KV 499 bietet die gleichberechtigte Kombination eines 2/4-Taktes mit einem als Triolen notierten 6/8.[432] Mozart hat Polymetrik andernorts gelegentlich auch in moderner Weise notiert: z. B. Blondchens 12/8 im ¢-Quartett der *Entführung* (Ex. 64) oder die 2/4-Takte im 6/8 des Klavierkonzertes in B, KV 456,III (T. 171-200, Ex. 376) oder der C-Takt der Oboe im 6/8-Rondeau des Oboen-Quartetts (Ex. 371). Dass das *„Molto"* erst später (wohl von Mozart selbst) hinzugefügt wurde, zeigt, dass der Satz von Anfang an nicht als *äußerst schnell* sondern als *noch durchhörbar* konzipiert war.

mit 8teln

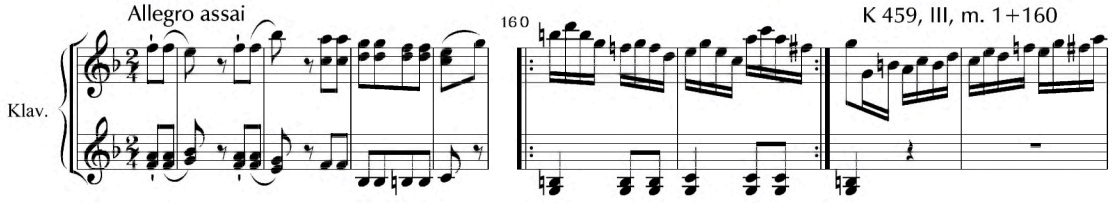
- KV 213 Divertimento in F für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg, 4. Satz *Contredanse en Rondeau*
- KV 114 Sinfonie in A, 4. Satz

Allegro assai 2/4 (à 1)

mit 16teln

⁕ KV 459 Klavierkonzert in F, 3. Satz (Ex. 244)

- KV 458 Streichquartett in B (*Jagd*-Quartett), 4. Satz



Ex. 244: Klavierkonzert in F, KV 459, 3. Satz, T. 1+160

mit 8tel-Triolen

- KV 319 Sinfonie in B, 4. Satz
- KV 172 Streichquartett in B, 4. Satz

mit 8teln

- KV 253 Divertimento in F für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg (Bläsersextett), 3. Satz

[431] (Vergl. KV 387/I, hier S. 98; KV 458/I, S. 206)

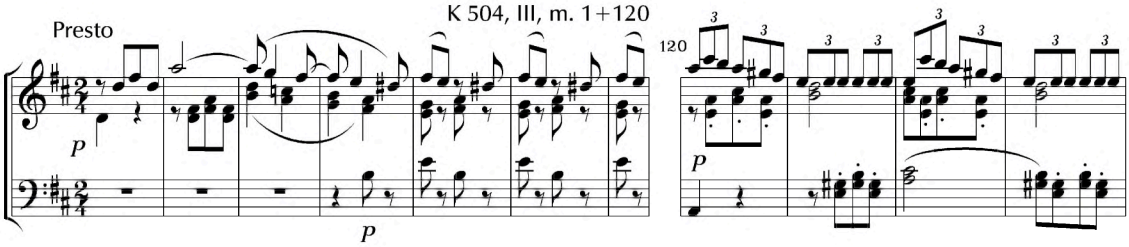
[432] Hugo Riemann fehl-phrasierte ihn in grotesker Weise ***a u f*** taktig (*System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, 1903, S. 253).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Presto 2/4 (à 1)

mit 8tel-Triolen

⁎ KV 504 Sinfonie in D (*Prager*), 3. Satz (Ex. 245)
- KV 364 Sinfonia concertante in Es für Violine, Viola und Orchester, 3. Satz
- KV 160 Streichquartett Nr. 7 in Es, 3. Satz



Ex. 245: Sinfonie in D (*Prager*), KV 504, 3. Satz, T. 1+120

Die Triolen und ihre Interferenzen mit den einfachen Achteln machen diesen zu Anfang wieder täuschenden Satz langsamer als Don Giovanni's „Fin ch'han dal vino" (Ex. 247), das nur Achtel hat.

mit 8teln

⁎ KV 527 *Giovanni*, Nr. 11 Aria Don Giovanni „Fin ch'han dal vino" (Ex. 246, 247)
- KV 522 „Ein musikalischer Spaß" für 2 Violinen, Viola, Bass u. 2 Hörner, 4. Satz

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 3 Cavatine Figaro, T. 64 und 123 „L'arte schermendo"

⁎ KV 310 Klaviersonate in a, 3. Satz
- KV 202 Sinfonie in D, 4. Satz

Niemand würde den 3. Satz der Klaviersonate in a in dem Tempo spielen, das für „L'arte schermendo" und „Fin ch'han dal vino", der sogenannten „Champagner"-Arie Don Giovannis, üblich geworden ist - neben der *Figaro*-Ouvertüre (Ex. 142) und dem 4. Satz der *Jupiter*-Sinfonie (Ex. 88) einem der am meisten misshandelten Stücke Mozarts. Eine Tempobestimmung, die dort nicht von den kleinsten Noten - Prallern auf den 16teln - ausgeht, sondern vom Dirigat in ganzen Takten (bei Schlesinger[433] MM 𝅗𝅥=138!, bei Marty[434] MM 𝅗𝅥= 120), bringt den angeblichen Champagner in der Hand des Helden nicht zum Prickeln. Zu schnell ist auch hier zu langsam. Bei Gardiners MM=126 für die ganzen Takte versteht der Hörer statt vier *Presto*-2/4-Takten einen scheinbaren *Allegro*-4/4, der durch seine Oberflächlichkeit paradoxer Weise nicht einmal wirklich schnell erscheint (Ex. 246):



Ex. 246: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 11 Aria Giovanni (korrumpiert)

Nur wenn die Viertel des *Presto* 2/4 als treibende Kraft präsent bleiben[435], machen die buchstäblich verrückten Akzente auf Zwei (T. 36-42) und die serienweise explodierenden *Fortepiani* überhaupt Sinn. Statt einem lahmen Tremolo können die zweiten Violinen und Bratschen die Bögen springen lassen, wie es sich für einen wirklich prickelnden 2/4-Takt im *Presto* gehört (die Punkte im unteren System sind hinzugefügt, verstehen sich aber von selbst):

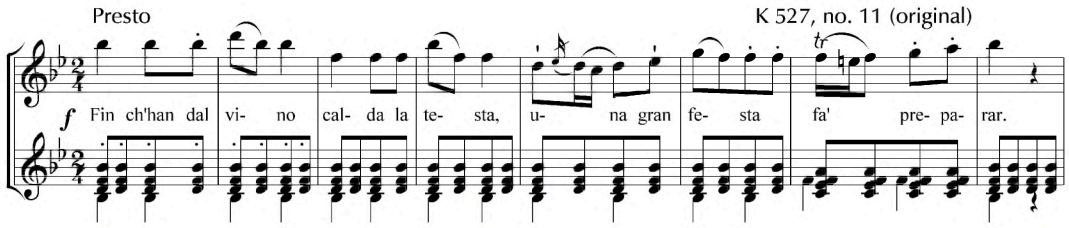
---

[433] Anonyme Metronomangabe im Klavierauszug des Pariser Verlages Schlesinger, ca. 1823, mitgeteilt von Max Rudolf in: *Ein Beitrag zur Geschichte der Temponahme bei Mozart* (MJb 1976/77, S. 215). [Siehe Anhang S. 359]

[434] Jean-Pierre Marty, *The Tempo Indications of Mozart*, 1988, S. 169.

[435] Damit sei gewiss nicht Retze Talsmas 𝅗𝅥=116 das Wort geredet! (*Wiedergeburt der Klassiker*, 1980, S. 194).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 247: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 11 Aria Giovanni (original)

Wie bei „L'arte schermendo", *Figaro* Nr. 3, T. 64 (dessen Tempo die virtuellen Fechtstöße der 32stel und die Paraden der Synkopen in T. 96-99 und 125-127 berücksichtigen muss), hat Mozart hier weder *Molto Presto* noch *Presto assai* vorgeschrieben, Tempowörter, die er für Stücke im wirklich höchst möglichen Tempo reservierte:

Molto Presto 2/4 (à 1)

mit 8teln

- KV 358 Klaviersonate in B zu vier Händen, 3. Satz

Presto assai 2/4 (à 1)

mit 8teln

⁕ KV 252 Divertimento in Es für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg, 4. Satz (Ex. 248)

⁕ KV 102 Sinfonie in C, 3. Satz (Finale zur Ouverture von KV 208)

Mozarts schnellstes Tempowort „*Prestissimo*" kommt nur in längeren Taktarten vor und bezeichnet darum nicht seine schnellsten Stücke: das *Prestissimo* im Finale II *Figaro* („Certo un diavol dell'inferno") ist eigentlich 2/2 (Ex. 181), das *Prestissimo* der Serenade KV 203 (9. Satz, S. 145) ein 2/4 (4/8). Die schnellsten und leicht-fliegendsten Stücke sind das Sinfonie-Finale KV 102 mit der Bezeichnung *Presto assai* 2/4 (à 1) und der vierte Satz des Bläser-Divertimentos KV 252, die als kleinste Noten nur Achtel haben (Ex. 248):



Ex. 248: Divertimento in Es, KV 252, 4. Satz

Wie wir gesehen haben, besteht auch in den schnelleren Tempi noch die Dichotomie der 2/4-Takte: die ‚einfachen' und die ‚zusammengesetzten'. Der zu Anfang vorgestellte krasse Unterschied zwischen dem *Allegro* 2/4 von Blondchens „Welche Wonne, welche Lust" (Ex. 270) und dem des ersten Satzes der Klaviersonate KV 281 (Ex. 230) ist erklärbar: der 2/4 (4/8)-Takt und der ‚einfache' 2/4 sind Taktarten je eigenen Rechtes.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Exkurs: Wie verhalten sich die geraden Taktarten zueinander?

Im Gegensatz zur Neutralität der modernen Taktarten in Bezug auf *Tempo*, *Artikulation* und *Ausdruck* definierten die Taktarten des 18. Jahrhunderts, wie schon auf S. 13 ff beschrieben und durch die bisherigen Beispiele bei Mozart belegt, aufgrund der ihnen zugeschriebenen „Natur" jeden dieser Parameter unterschiedlich - auch ohne verbale Zusätze.

Kirnberger und Schulz stellten, wie zitiert, einmal die ganze Skala der geraden Taktarten untereinander:

> „Zu feyerlichen und pathetischen Sachen schicket sich der ***Allabrevetackt*** vorzüglich und wird deswegen zu Motetten und anderen feyerlichen Kirchengesängen gebraucht. Der ***grosse 4/4 Tackt*** hat einen sehr nachdrücklichen und ernsthaften Gang, und schicket sich zu prächtigen Chören, zu Fugen in Kirchenstücken und überhaupt zu Stücken, wo Pracht und Ernst erfordert wird. Zu einem lebhaften und erweckenden Ausdruck, der aber noch etwas nachdrückliches hat, schicket sich der [klassische] ***4/4*** Tackt am besten. Der ***2/4*** ist auch lebhaft, aber schon mit mehr Leichtigkeit verbunden, kann auch deswegen zum Tändelnden gut gebraucht werden. Der ***4/8*** Takt ist schon ganz flüchtig, und seine Lebhaftigkeit hat nichts von dem Nachdruck des 4/4 Takts."[436]

Der *Allabreve* des *stile antico* hat, wie wir sahen, keine Beziehung zu Mozarts weltlichem 2/2-Takt; ebenso hat der barocke ‚große' C-Takt fast nichts mit dem klassischen 4/4 gemein. Über das Verhältnis des ‚großen' C-Taktes zum 2/4 schreibt

> SCHEIBE: „Schon dieses giebt ein unterscheidendes Merkmal des schlechten [schlichten] Taktes [‚gr.' C] zu erkennen, daß er zu ganz langsamen und traurigen, wie auch zu ernsthaften und in gemäßigten Schritten einhergehenden Sätzen am besten geschickt ist; wozu hingegen der Zweyviertheiltakt, seiner natürlichen Lebhaftigkeit und Leichtigkeit wegen, am wenigsten brauchbar ist."[437]

Der 2/4-Takt galt als quasi „kleiner Allabreve", jedoch als „zu leicht für Fugen".

> KIRNBERGER: „Wenn einerley Zeiten in einem Takte vorkommen, so ist der ¢ Takt von zwey Zeiten gegen den von 2/4 ganz verschieden. Jener ist wegen seiner gewichtsvollen langsamen Bewegungen zu geistlichen Gesängen erbaulich; dieser hingegen wegen seines leichten und geschwinden Ganges zum Muntern bis zum Komischen schicklich. Dem Irrthum, der Unwissenheit ist es daher zuzuschreiben, wenn sie erhabene Gesänge im 2/4 Takt, und läppische Sachen, worinnen Sechzehntheile auch wohl zwey und dreißigtheile vorkommen, im ¢ Takt setzen; nicht zu gedenken, daß die Exekutirung solcher Sachen mit Unmöglichkeiten umgeben ist. Allein das kömmt öfters vor, wenn ein geschwinderes Tempo verlangt wird, daß der ¢ Takt im geschwindern Tempo wie im 2/4 Takt seyn soll, jedoch mit dem Unterschiede, daß der Vortrag im ¢ Takt schwerer wird, weil sonst kein Unterschied zwischen einem 2/4 Takt und einem geschwinden ¢ Takt zu erfinden wäre, welche alle beyde zu einem Takt zwey Zeiten haben."[438]
>
> MARPURG: „Wenn man fragt, warum man den geraden Tact bald mit ¢, bald mit 2/4 ausdrücket: so ist die Antwort, daß die *Bewegung*, die eine Tactart haben soll, die Wahl dieser Notenfiguren bestimmt, und zu dem Ende eine langsamere gerade Tactart mit ¢, und eine geschwindere mit 2/4 geschrieben werden muß."[439]
>
> KIRNBERGER/SCHULZ:„Der Zweyvierteltackt hat die Bewegung des Allabrevetackts, wird aber weit leichter vorgetragen. Man sehe z. B. folgenden melodischen Satz in beyden Tacktarten (Ex. 249):



(Beispiel Kirnbergers in "Die Kunst des reinen Satzes")

> Wenn dieser Satz richtig vorgetragen wird, so wird jedermann [auch wir heute noch?] bemerken, daß er in dem *Allabrevetackt* weit ernsthafter und nachdrücklicher ist, als in dem Zweyvierteltacke, wo er beynahe ins Tändelnde fällt."[440]

---

[436] Kirnberger / Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1776, S. 133 [Anhang S. 270].
[437] Scheibe, *Über die musikalische Composition*, 1. Teil, 1773, S. 4; 5. Kap., § 90, 4.) [Anhang S. 350].
[438] Kirnberger, *Anleitung zur Singekomposition mit Oden in verschiedenen Sylbenmaaßen*, Berlin 1782, S. 12 [Anhang S. 274].
[439] Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 1760, 1. Bd., S. 100, § 6 [Anhang S. 338].
[440] Kirnberger / Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, II, S. 118f, 3); Berlin 1762 [Anhang S. 268].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> G. W. FINK: „Wer sollte wol den *Allabreve* mit dem 2/4 Takte je verwechseln können, im Hören, Denken und Schreiben! Und wenn man über den 2/4 Takt zweymal *Gravissimo* setzen wollte: es würde doch gewiss kein *Allabreve* daraus werden. Was sollte aber den mächtigen Unterschied herbeyführen, wenn es nicht der verschiedene Accent thäte, der beyde Taktarten so wesentlich von einander trennt?“[441]

Wie ist das Verhältnis des 2/4 (à 1) zum klassischen 4/4?

> F. G. DREWIS[442]: „Ist es nicht einerley, ob ich *Einen* 4/4 oder *zwey* 2/4 Takte mache? [...] Nein, liebe Freundin! ganz und gar nicht, da jede dieser Taktarten einen ganz verschiedenen Charakter hat und auf ganz andere Art vorgetragen werden muß. [...] Im graden Takte ist wechselsweise immer ein Takttheil lang, der andere kurz[443]; und zwar muß da, wo mehrere lange Takttheile in Einem Takte vorkommen (z. B. 4/4) der erste mit vorzüglichem Nachdruck; der dritte zwar auch lang, aber doch weniger wichtig vorgetragen werden. [= v – v] Will ich also ein Stück setzen, wo jeder lange Takttheil gleich wichtig und kraftvoll vorgetragen werden soll, so muß ich eine Taktart wählen, wo in jedem Takt nur *Ein* langer Takttheil vorkommt; etwa 2/4, wo es immer gleichmäßig fortgeht: | – v | – v | – v | – v |.“

Eine Gegenüberstellung von Mozart verbal gleich bezeichneter Takte mit gleicher kleinster Notenklasse ergibt jedoch, dass der ‚einfache‘ 2/4 für ihn nicht einfach ein halber 4/4 ist, obwohl dieser sich theoretisch aus zwei 2/4-Takten zusammensetzt: die Viertel des 2/4 (à 1) sind ein wenig langsamer als die des 4/4.

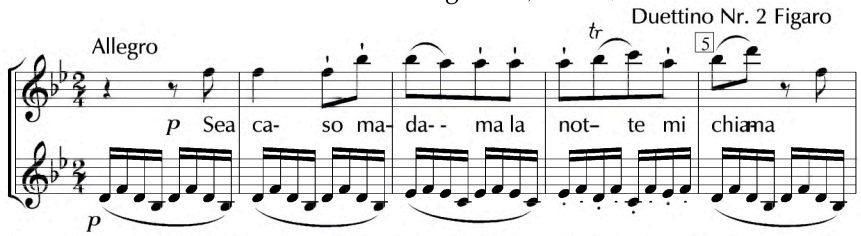
> KIRNBERGER: „Von den geraden Takten ist der von 2/4[444] sanfter und ruhiger, als der von 4/4, der, nach Beschaffenheit der Bewegung, mehr Ernsthaftigkeit und auch mehr Fröhlichkeit ausdrüken kann, als jener.“ [445]

Man vergleiche die Duettinos Nr. 1 in *Figaro* („Cinque .., dieci .., venti ..“: *Allegro* 4/4, Ex. 250):



Ex. 250: *Figaro*, KV 492, Nr. 1 Duettino Figaro/Susanna „Cinque ...“, T. 18

und Nr. 2 („Se a caso madama la notte ti chiama“: *Allegro* 2/4, Ex. 251):



Ex. 251: *Figaro*, KV 492, Nr. 2 Duettino Figaro/Susanna (mit Figaros Text der Takte 5-9)

---

[441] G.W. Fink, *Ueber Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches*, AMZ, 11. Jg., Nr. 14, 4.01.1809, Sp. 213 [Anhang S. 355].

[442] F. G. Drewis, *Freundschaftliche Briefe über die Theorie der Tonkunst und Composition*, 1797, 3. Brief, S. 22.

[443] Die Begriffe „lang“ und „kurz“ für betonte und unbetonte Taktteile beziehen sich nicht auf die Größe des Notenwertes; immer ist im 18. Jahrhundert das Wort „innerlich“ mitgedacht (die *quantitas intrinseca*). Für den ausübenden Musiker waren minimale agogische Dehnungen auf „guten“ Taktteilen - wie auch auf allen anderen musikalisch hervorzuhebenden Noten - eine (u. U. durchaus unbewusste) Selbstverständlichkeit. „Innerliche Längen“ sind irrational und wohl deshalb in der Musiktheorie so selten genauer beschrieben. Sie können ebenso gut wie Lautstärke-Akzente - oder gemeinsam mit diesen - eine Note hervorheben, ohne dass der gleichmäßige Ablauf des Grundmetrums gestört erscheint; die minimale Dehnung wird vom Ohr „zurechtgehört“. So ist es eben mit manchem im Nähkästchen des praktischen Musikers, das sich, weil nicht messbar, leicht der Theorie entzieht. Dazu gehören auch ‚negative‘ Akzente, die die Erwartung eines positiven Lautstärke-Akzents bewusst enttäuschen und manchmal auffälliger sein können als ein solcher.

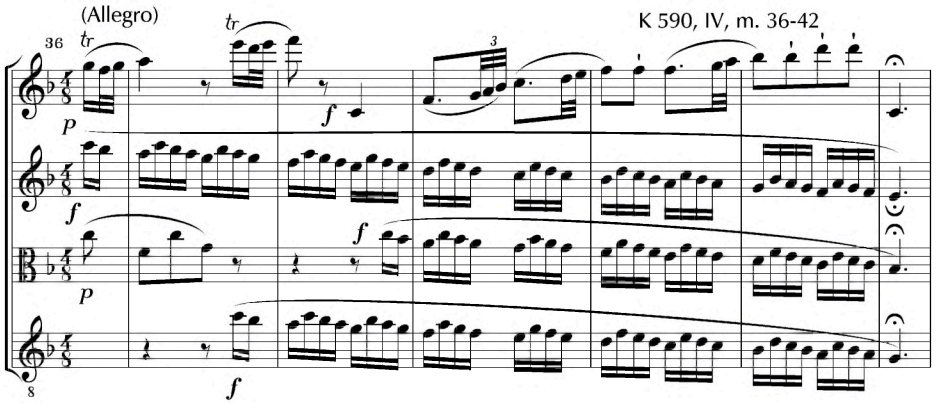
[444] Wie aus dem Zusammenhang zu ersehen, ist das „3/4“ bei Kirnberger ein Druckfehler.

[445] Kirnberger im Artikel „Melodie“ in Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. III, 1773, S. 377, 5) [Anhang S. 280].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Noch länger als der ‚einfache' 2/4 dauert der zusammengesetzte 2/4 (2/8+2/8)-Takt. Er wurde als „kleiner Bruder" des 4/4 (2/4+2/4)-Taktes beschrieben. Die Achtel der ‚kleinen' Taktart 2/8 sind zwar schneller als die Viertel des 2/4-Taktes - jedoch *nicht doppelt* so schnell. Darum nehmen vier Achtel des zusammengesetzten 2/4-(„4/8")-Taktes mehr Zeit in Anspruch als vier Achtel des ganztaktigen ‚einfachen' 2/4.

Beispiele waren schon die Klaviersonate in B, KV 281, 1. Satz („4/8") (Ex. 197, 230) und die Aria Blondchens „Welche Wonne, welche Lust" in der *Entführung* (2/4 à 1), (Ex. 270). Deutlich sieht man den Unterschied zwischen den beiden Taktarten auch beim *Allegro* „4/8" des 4. Satzes im Streichquartett KV 590 (Ex. 252), dessen 16tel langsamer sind als die des *Allegro* 2/4 (à 1) des Janitscharen-Chores (Ex. 253).

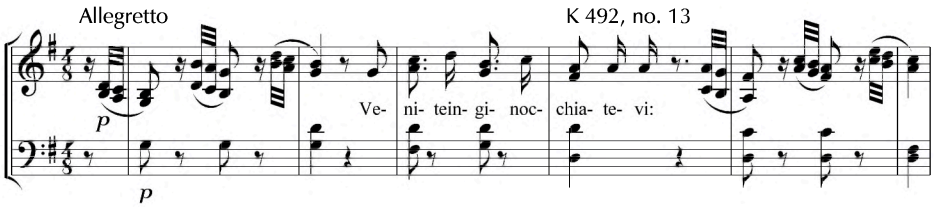


Ex. 252: Streichquartett in F, KV 590, IV, T. 36-42

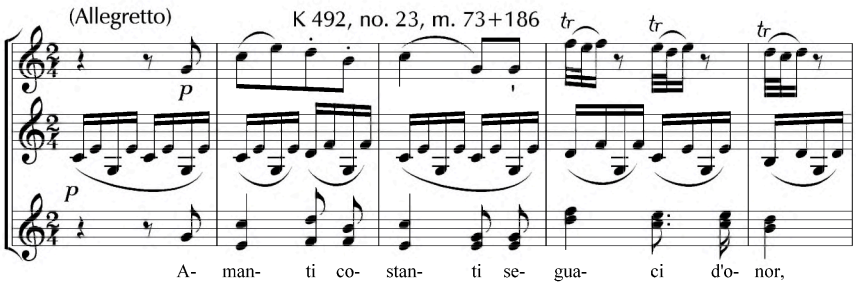


Ex. 253: *Entführung*, KV 384, Nr. 5b Chor der Janitscharen, „Singt dem großen Bassa Lieder", T. 4-11

Auch das *Andante* „4/8" von Papagenos „Ein Mädchen oder Weibchen" (Ex. 213) ist langsamer als sein Auftrittslied im ‚einfachen' 2/4 (Ex. 235); das *Andantino* 2/4 (2/8+2/8) der Contessa „Dove sono i bei momenti" (Ex. 220) ist langsamer als Guglielmos „Non siate ritrosi" (2/4 à 1) (Ex. 237); Susannas „4/8"-*Allegretto* „Venite inginocchiatevi" (Ex. 228, 254) ist langsamer als das zarte Huldigungs-Duettchen im Finale III *Figaro* „Amanti costanti" im 2/4 (à 1) (Ex. 255), das ab T. 186 in einen prächtigen Marsch mit Chor, Pauken und Trompeten übergeht („Cantiamo, lodiamo"):



Ex. 254: *Figaro*, KV 492, Nr. 13 Aria Susanna „Venite inginocchiatevi"



Ex. 255: *Figaro*, KV 492, Nr. 23 Finale III „Amanti costanti", T. 73+186

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zum Verhältnis des 4/4- zum 4/8-Takt hörten wir von G. W. Fink:

> „Der charakteristische Unterschied des C vom zusammengesetzten 2/4 Takte ist, dass dem ersten der *schwere*, dem andern der *leichte* Accent wesentlich ist. Der 4/8 verhält sich gegen den C eben so, wie sich 3/8 gegen 3/4 verhält." (s. S. 356)

* * * * *

Unsere erste Faustregel war:

bei gleichen kleinsten Notenklassen entspricht ein 2/2-Takt grob
einem 4/4-Takt *der nächst höheren Tempostufe:*
Adagio 2/2=*Larghetto* 4/4; *Larghetto 2/2=Andante 4/4; Andante 2/2=Allegretto 4/4;*
Allegretto 2/2=Allegro 4/4; Allegro 2/2=*Allegro molto* 4/4;
Allegro molto 2/2=*Allegro assai* 4/4; *Allegro assai* 2/2= *Presto* 4/4.

Die zweite Faustregel entspricht ihr:

bei gleichen kleinsten Notenklassen entspricht ein 2/4 (à 1)-Takt grob
einem „4/8"-Takt *der nächst höheren Tempostufe:*
Adagio 2/4=Larghetto „4/8"; Larghetto 2/4=*Andante* „4/8"; *Andante* 2/4=*Allegretto* „4/8";
Allegretto 2/4=*Allegro* „4/8"; *Allegro* 2/4=*Allegro molto* „4/8".

Beide Faustregeln beziehen sich *ausschließlich* auf das reine Spiel*tempo*. Die Hierarchie der Betonungen, die Dynamik und die Spiel*art* bleiben davon unberührt.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

g) Der ganztaktige ‚einfache' - oder ‚kurze' - 6/8

Wie beim 2/4-Takt ist auch beim 6/8 seine *„doppelte Natur"* in Vergessenheit geraten und hat mächtig zur Verwirrung über Mozarts Tempi beigetragen. Von 146 Sätzen Mozarts im 6/8 sind nur 28 das, was man heute unter 6/8 versteht, nämlich die u.a. von Marpurg und Koch sogenannten „vermischten" 6/8, die im Grunde triolisierte 2/4-Takte sind, weshalb sie hier unter den geraden Taktarten erscheinen. Gewöhnlich werden sie mit den aus zwei 3/8-Takten zusammengesetzten 6/8 verwechselt, die wir in der Gruppe der ungeraden Taktarten betrachten werden - auch wenn sie mit der binären Überklammerung zweier 3/8-Takte zu einem 6/8 (3/8+3/8) einen geradtaktigen Aspekt haben.[446]

Obwohl die ‚kurzen' 6/8-Takte die gleiche metrische Eigenschaft wie die 2/4 à 1 haben - die erste Takthälfte betont, die zweite unbetont - ist ihr Tempo auch bei identischer verbaler Bezeichnung nur in wenigen Stücken das gleiche wie bei diesen; die meisten ‚einfachen' 6/8 sind Module eigenen Rechtes.

Mozart verwendet den ‚einfachen' 6/8 häufig für schnelle Sätze, sowie für die Vertonung von Texten im Versmaß des Anapäst bzw. Daktylus wie „Pace, / pace, mio dolce te-/ soro" (Ex. 260), „Vostre / dunque saran queste / carte", „Giovi-/ nette che fatte all'a-/ more" (Ex. 263). Zur Vermeidung des Skandierens setzt er dann ganz „lehrbuchmäßig" pro Takt nur eine wesentliche Harmonie wie in Barbarinas *ottonario*-Cavatina „L'ho perduta, me meschina"[447], deren bekümmertes Moll kein Tempowort benötigt (Ex. 256):



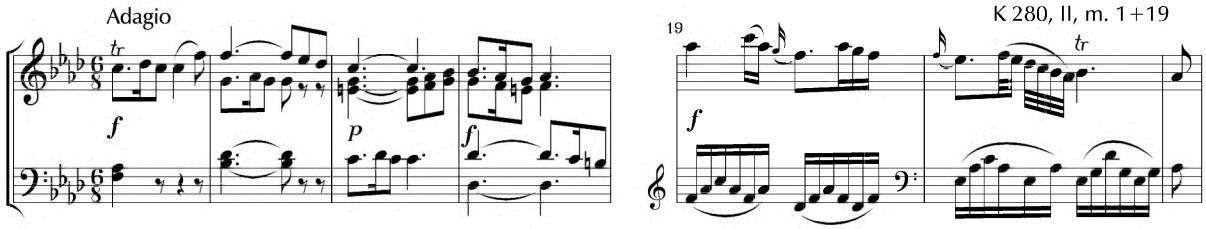
Ex. 256: *Figaro*, KV 492, Nr. 24 Cavatina Barbarina, T. 10

Nach Logiers Vorbild[448] sei - analog zum oben besprochenen ‚kurzen' 4/4 - auch der ‚einfache' 6/8 als ‚kurz' bezeichnet; die zusammengesetzten 6/8 mögen als ‚lang' oder ‚mittel' gelten.

Adagio 6/8 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 280 Klaviersonate in F, 2. Satz (Ex. 257)



Ex. 257: Klaviersonate in F, KV 280, 2. Satz, T. 1+19

Das *Adagio* der Klaviersonate in F, KV 280 (Ex. 257) beginnt ganztaktig als virtueller 2/4-Takt mit nur einer Harmonie pro Takt und bis auf T. 20 ausschließlich 16teln als kleinsten Notenwerten. Doch schon ab T. 9 bereitet es mit Wechselharmonien den zusammengesetzten 6/8 (3+3) vor, der dann die Takte 17-24 und 53-60 regiert. (Siehe den Exkurs „Virtuelle Taktwechsel" S. 113 ff.) Glenn Goulds zu langsames Tempo von MM ♪=72-60 (Aufnahme von 1967) zwang ihn, beide Wiederholungen fortzulassen. KV 280/II ist ein kleinerer Bruder des 11 Jahre später entstandenen *Adagio* in KV 488 (Ex. 333), das fast stets zwei Harmonien pro Takt sowie 16tel-Triolen und 32stel hat, und daher deutlich langsamer ist.

mit 8teln

⁎ KV 186 Divertimento in B, 4. Satz (Ex. 258)



Ex. 258: Bläser-Divertimento in B, KV 186, 4. Satz

---

[446] Ausführlich dazu mein Aufsatz *„Mozarts Tempo-System. Zusammengesetzte Takte als Schlüssel"* in: Mozart Studien 13, 2004.

[447] Nr. 24, *Figaro*. Die überlieferte - und durchaus passende - Bezeichnung *„Andante"* ist leider nicht autograph.

[448] J. B. Logiers Bezeichnung „kurzer" für den einfachen und „langer" für den zusammengesetzten 6/8-Takt (*System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition*, 1827, S. 285) scheint mir wegen ihrer Bildlichkeit sehr praktikabel. ✧ Kirnberger nennt den „einfachen" auch „geborner" Takt (*Anleitung zur Singekomposition*, S. 11, 1782 [Anhang S. 274]).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Kriterien eines triolisierten 2/4-Taktes mit nur einer Betonung pro Takt und Wechsel- oder Durchgangsharmonien erfüllt das Siciliano-artige *Adagio* 6/8 im Bläser-Divertimento, KV 186 (Ex. 258), das keine wesentlichen 16tel hat.

Andante 6/8 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 19 Aria Despina „Una donna a quindici anni" (Ex. 259)



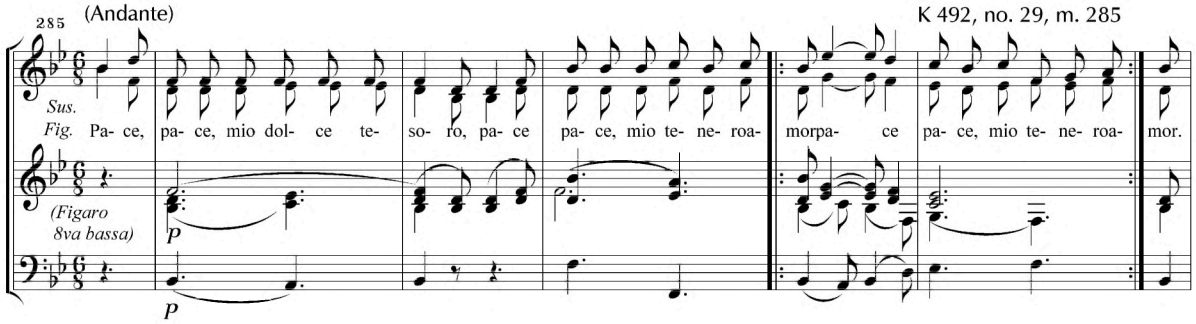
Ex. 259: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 19 Aria Despina „Una donna"

Das Tempowort „Andante" täuscht. Wie Papagenos *Andante* 2/4 „Der Vogelfänger bin ich ja" im ‚einfachen' 2/4 (Ex. 198, 235) wird „Una donna" oft als *Allegretto* genommen. Natürlich ist es langsamer als „Pace, pace, mio dolce tesoro" (Ex. 260), weil dieses nur 8tel hat. Bei der unbeständigen Despina schiebt Mozart immer wieder in den 'einfachen' 6/8 zusammengesetzte 6/8 (3/8+3/8)-Takte ein (T. 4, 8, 12, 20 !), wie sie ab S. 77 ausführlich behandelt wurden. Natürlich sind diese erheblich bewegter als im *Andante* von Osmins zusammengesetztem 6/8 „O Engländer, seid ihr nicht Toren" (Ex. 348). Das metrisch ebenso gemischte folgende *Allegretto* 6/8 mit 16teln („Dèe in un momento dar retta a cento"), das sogar freche *forte*-Akzente auf zweite Takthälften setzt („è qual regina dàl l'alto soglio" T. 26-43 und 66-72) würde Despina vor Übermut am liebsten tanzen. Ihrer frivolen Moral für fünfzehnjährige Mädchen - zu wissen, „wo der Teufel den Schwanz hat" - steht die Unbeständigkeit des Metrums hervorragend zu Gesicht.

mit 8teln

- KV 492 *Figaro*, Nr. 16 Finale II, T. 605 „Vostre dunque saran queste carte"

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 29 Finale IV, T. 275 „Pace, pace, mio dolce tesoro" (Ex. 260)



Ex. 260: *Figaro*, KV 492, Nr. 29 Finale IV, T. 285 (T. 11 des *Andante* 6/8)

Bei „Pace, pace" gibt es einen Fall von innerem Taktwechsel (s. S. 110). Nach ganztaktigem Beginn (die Wechselharmonien schaffen keinen zweiten Schwerpunkt) definieren emotional besetzte Synkopen in Takt 289 und 291 vorübergehend einen zusammengesetzten 6/8 (3+3) mit zwei Taktschwerpunkten. Vier Takte später herrscht wieder der 6/8 à 1; in T. 309 und 311 erneut die halbtaktige Synkopierung. Um den gräflichen „bizarren Liebhaber" zu täuschen, fällt Figaro mit einem gefühlvollen Triller auf der zweiten Takthälfte und geradezu pantomimisch auf die schwächsten Taktteile verschobenen Synkopen in T. 314-16 vor der als Gräfin verkleideten Susanna auf die Knie. Der Graf reagiert wie ein anrennender Stier mit wütenden *forte*-Tiraden zur zweiten Takthälfte hin und hässlichen Sekunden in den Hörnern der Eifersucht (T. 324/25).

Allegretto mà moderato 6/8 (à 1)

mit 8teln

- KV 344 *Zaide*, Nr. 5 Duetto Zaide/Gomatz „Meine Seele hüpft vor Freuden"

Allegretto 6/8 (à 1)

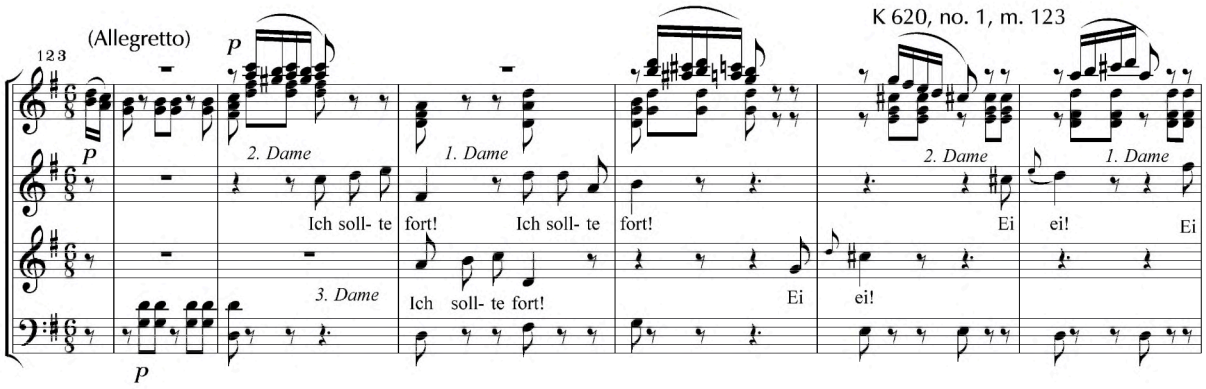
mit 16teln

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 1 Introduction, T. 120 „Ich sollte / ich sollte / ich sollte fort!" (Ex. 261)

- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 12 Aria Despina, T. 24 „Di pasta simile son tutti quanti"

⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 19 Aria Despina, T. 21 „Dèe in un momento dar retta a cento"

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 261: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 1 Introduction, T. 123

Auch wenn der „Zickenkrieg" der Drei Damen und Despinas freche Sentenzen stellenweise zwei Harmonien pro Takt haben, lassen sie sich nicht mit Stücken wie dem „Seid uns zum zweiten Mal willkommen" der Drei Knaben in der *Zauberflöte* (Ex. 362, S. 200) oder Don Giovannis Canzonetta „Deh vieni alla finestra" vergleichen, deren *Allegretto* 6/8, aus zwei 3/8-Takten zusammengesetzt, erheblich langsamer sind. Anders als die *Andante* 6/8 *ohn*e 16tel lassen sie sich aber auch nicht überzeugend auf die entsprechenden 2/4-Takte beziehen (z. B. das *Allegretto* à 1 von „Amanti costanti", Ex. 255); sie bilden ebenso ein eigenes Modul wie das ganztaktige *Allegro* 6/8 mit 16teln der Klavierkonzerte in B (Ex. 262) und Es und der Klavier-Violinsonate in D, KV 306:

Allegro 6/8 (à 1)

mit 16teln

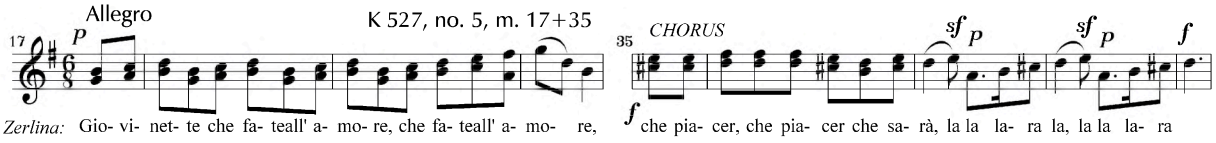
⁎ KV 595 Klavierkonzert in B, 3. Satz (Ex. 262)
- KV 482 Klavierkonzert in Es, 3. Satz
- KV 306 Klavier-Violin-Sonate in D, 3. Satz, T. 249



Ex. 262: Klavierkonzert in B, KV 595, 3. Satz, T. 1+128

mit 8teln

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 5 Coro „Giovinette che fatte all' amore" (Ex. 263, 331)
- KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I, T. 273 „Riposate, vezzose ragazze"
- KV 481 Klavier-Violin-Sonate in Es, 3. Satz, Variation VI
- KV 447 Hornkonzert in Es, 3. Satz



Ex. 263: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 5 Coro, T. 17+35

Die sechzehntellosen 6/8-*Allegros* unserer Liste („Giovinette", „Riposate" etc.) entsprechen wieder ungefähr den ganztaktigen 2/4-Stücken gleicher Charakteristik, z. B. der Blondchen-Arie „Welche Wonne, welche Lust"(Ex. 270). Doch heute wird oft vergessen, dass diese Sätze keinen beschleunigenden Zusatz zum *Allegro* haben. „Giovinette" z. B. stürmt gern „brillant" los ohne Rücksicht auf die punktierten Rhythmen und tänzerischen Gegenakzente der Takte 37/38 etc. Bis zum *Allegro assai* 6/8 à 1 („Nun troll dich", Ex. 264) sind es aber noch mindestens drei Tempostufen!

Allegro agitato 6/8 (à 1)

mit 8teln

- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 22 Cavatina Sandrina „Ah dal pianto, dal singhiozzo respirar"

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Allegro vivace 6/8 (à 1)

mit 8teln

⁎ KV 338 Sinfonie in C, 3. Satz

„Vif, vivace: belebtes Mouvement, herzhafte Ausführung voll Feuer. Es handelt sich *nicht* darum, den Takt zu beschleunigen, sondern ihm W ä r m e zu geben." [449]

Molto allegro 6/8 (à 1)

mit 8teln

- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 33 Coro ultimo „Alma Dea tutto il Mondo governa"

Allegro assai 6/8 (à 1)

mit 8teln

⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 9 Duetto Blonde/Osmin, T. 83 „Nun troll dich" (Ex. 264)



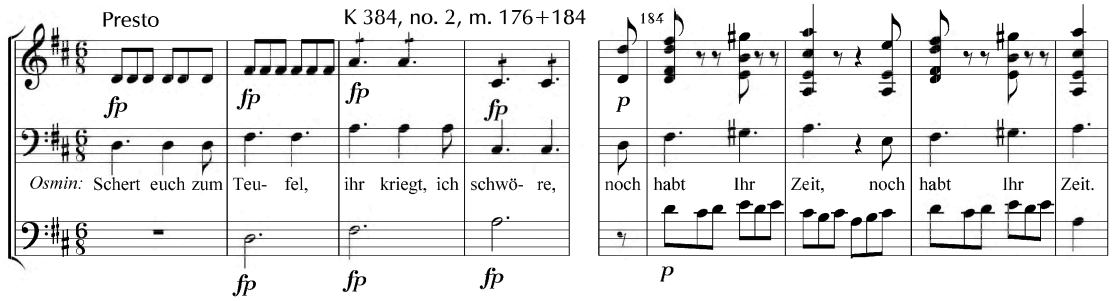
Ex. 264: *Entführung*, KV 384, Nr. 9 Duetto Blonde/Osmin, T. 83

Trotz der Durchgangsharmonien in T. 83 und 87, der streitlustig synkopischen Stufenwechsel in T. 91-96 und des Wort/Harmonie-Gefechts in T. 123-130 ist das Stück ein ganztaktiger 6/8.

Presto 6/8 (à 1)

mit 8teln

⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 2 Lied+Duett Osmin/Belmonte, T. 176 „Schert Euch zum Teufel" (Ex. 265)



Ex. 265, *Entführung*, KV 384, Nr. 2 Duett Osmin/Belmonte, T. 176+184

Der rasende Haremswächter sorgt für Mozarts einziges *Presto* 6/8. Die Harmoniewechsel sind durchgehend und begründen keinen Taktwechsel. Sehr hübsch, wie Belmonte ihm asymmetrisch nach 11 (statt 12) Takten ins Wort fällt und dann dieser wieder ihm.

---

[449] J. J. O. de Meude-Monpas: *„Vif, vivace: Mouvement animé, exécution hardie et pleine de feu. Il ne s'agit pas de hâter la mesure, mais de lui donner de la c h a l e u r."* (*Dictionnaire de Musique*, 1787, S. 210; meine Übersetzung).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

h) Der 12/8 (6/8+6/8)

MATTHESON: „Dieser ist sehr geschickt vor die Sachen *à la moderne*, weil darinnen, obgleich die Glieder mit dem 6/8 in gleicher Geltung sind, das *verlängerte Mouvement* und die *doppelte Anzahl* eine gewisse Ernsthafftigkeit mit der Hurtigkeit der Achtel dermassen verbindet, daß man die sonst hüpffende *Mensur* zu den aller *tendresten* und beweglichsten [=bewegendsten] Sachen zu gebrauchen weiß. Vorzeiten hat man nach dieser *Mensur* nichts anders, als gar geschwinde Sachen gesetzet, als nemlich in *Giquen* und dergleichen [*Idomeneo* Nr. 18, Ex. 266]; heutiges Tages aber dienet dieselbe vielmehr, traurige und *touchante Affecten* denn lustige zu exprimiren“ [Mozarts *Requiem*, Lacrimosa].[450]

TÜRK: „Käme wirklich auf die Taktart nichts an, so müßte man ein Tonstück von vier Hauptzeiten, z.B. im 12/8, ohne Nachtheil in eine Taktart von zwey solchen Zeiten, z.B. in 6/8 setzen können. Allein dies wäre - der daraus entstehenden Fehler in der Komposition nicht zu gedenken - selbst für den ausübenden Musiker gar nicht gleichgültig. Denn im 12/8 fällt nur auf jede erste Note des Takts ein Hauptnachdruck, folglich darf das siebente Achtel nicht völlig so stark angegeben (markirt) werden, als das erste; da hingegen im 6/8 von sechs und sechs Achteln jedes erste, also das siebente wieder so stark, als das erste, accentuirt werden muß.“[451]

KIRNBERGER: „Ein aus 3/8 Noten zusammengesetzter Takt von vier Zeiten kann nicht vorkommen.“[452]

Für nur vier seiner bekannten Sätze hat Mozart 12/8-Takte verwendet. Die Tempobezeichnungen für die vierten Sätze der Sinfonien KV 48 und 133 stammen vom Herausgeber der NMA. Nur für das *Allegro assai* beim stürmischen Schlusschor „Corriamo, fuggiamo” Nr. 18 des zweiten Aktes *Idomeneo* (Ex. 266) ist ein autographes Tempowort erhalten. Sein 12/8 ist zusammengesetzt aus zwei ‚einfachen’ 6/8-Takten des Typs „Nun troll dich“ (Ex. 264). Die 16tel-Schleifer sind nicht temporelevant, aber das Stück ist auch nicht mit *Presto* bezeichnet wie „Schert euch zum Teufel“ (Ex. 265).



Ex. 266: *Idomeneo*, KV 366, Nr. 18 Coro, T. 5½ „Corriamo, fuggiamo“

Im Quartetto Nr. 16 in *Entführung* (T. 208) setzt Mozart einen zänkischen 12/8-Kontrapunkt Blondchens („Nein, das kann ich dir nicht schenken, nein!“) in virtuellem *Allegro assai* gegen das um Verzeihung flehende weiche *Allegretto* 2/2 Pedrillos und Belmontes („Liebstes Blondchen, ach, verzeihe!“, Ex. 64).

Am anderen Ende der Skala von Ausdrucksmöglichkeiten eines 12/8 bei Mozart stehen die acht ersten Takte des verbal bezeichnungslosen langsamen „Lacrimosa“ im Requiem.

---

[450] Mattheson, *Das neu eröffnete Orchestre*, 1713, 1. Teil, Kapitel III, § 11 Kap. III, § 11 und IV, § 3 [Anhang S. 348].
[451] Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 96, § 59 [Anhang S. 295].
[452] Kirnberger, *Anleitung zur Singekomposition*, 1782, S. 10 [Anhang S. 274].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

2) Die ungeraden Taktarten

Michael Praetorius hatte noch 14 Proportionszeichen für die verschiedenen Arten des *Tactus inaequalis*[453], Mattheson nannte nur mehr 6 ungerade Taktarten als *‚gebräuchlich'*, der penible Kirnberger listete 10 *„einfache ungerade Tacktarten"* und 3 *„zusammengesetzte"* auf.[454] Mozart benutzte davon nur noch fünf: den ‚leichten' und ‚schweren' 3/4- (s. u.), den 3/8- und den aus zwei 3/8 zusammengesetzten 6/8-Takt, ein paarmal in der Jugend den 3/2.

Wie auf S. 17 dargestellt, war die ‚natürliche Tactbewegung' der *ungeraden* Taktarten im 18. Jahrhundert lebhafter als die der *geraden*. „I tempi dispari, per la natura del terzo tempo della loro misura, hanno *maggior vivacità* che i tempi pari."[455] Ursache könnte eine Herkunft aus der trioligen *Sesquialtera* des 17. Jahrhunderts gewesen sein.

Die Viertel des ganztaktig betonten „Fandango"[456] im Finale III *Figaro* (3/4, Ex. 267) z. B. sind bei gleichem Tempowort schneller als die in Papagenos Auftrittslied „Der Vogelfänger bin ich ja" (2/4, Ex. 268):



Ex. 267: *Figaro*, KV 492, Nr. 23 Finale III, T. 132 (Fandango)



Ex. 268: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 2 Aria Papageno, T. 27

Ebenso sind die Viertel im 3/4-*Allegro* des ersten Satzes der Es-Dur-Sinfonie KV 543 (Ex. 269) schneller als in Blondchens 2/4-*Allegro* „Welche Wonne, welche Lust" (Ex. 270), obwohl die kleinste Notenklasse - Sechzehntel - in allen diesen Sätzen gleich ist.



Ex. 269: Sinfonie in Es, KV 543, 1. Satz, T. 26



Ex. 270: *Entführung*, KV 384, Nr. 12 Aria Blonde, T. 9

Da die Theoretiker des 18. Jahrhunderts sich nicht dazu geäußert haben, müsste wohl eine Spezialstudie versuchen, herauszufinden, warum die ungeraden Taktarten bewegter waren. Wie bei der Metamorphose des *Allabreve* aus dem intellektuellen Proportionssystem der *musica mensuralis* zum pulsierenden 2/2 der Klassik spielte offenbar auch bei der Befreiung des Dreiertaktes die Musik der Spielleute und Trouvères eine Rolle, die über die höfischen Modetänze in die anspruchsvolle Komposition einwanderte. Im ungeraden Takt schuf ihre weltlich-lebensvolle Rhythmik *Chaconnen*, *Passacaillen*, *Gaillarden*, *Couranten* etc.

---

[453] Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, S. 52

[454] Kirnberger/Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, S. 127-130; 132 [Anhang S. 270].

[455] [„Die ungeraden Taktarten haben wegen der Natur ihrer dritten Taktzeit eine größere Lebhaftigkeit als die geraden."] Carlo Gervasoni, *La Scuola della Musica in tre parti divisa*, 1800, Bd. I, 2. Teil, S. 170, § 6.

[456] T. 132, Bezeichnung „Fandango" in der Regieanweisung. Mozart zitiert hier den Fandango aus Glucks „Don Juan"-Ballett.
✧ Siehe auch: Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802 „Fandango" [Anhang S. 311].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und schließlich das dann 150 Jahre lang dominierende *Menuett*.[457] KIRNBERGER / SCHULZ sagten geradezu: „Der Dreyvierteltakt. *Seine natürliche Bewegung ist die einer* Menuet.“[458]

Weil die *„Königin aller Tänze“* allerdings ihrerseits 100 Jahre vor bis 100 Jahre nach Kirnberger (d. h. bis weit in die Walzer-Zeit) eine Tempoentwicklung von *äußerst schnell* zu *äußerst langsam* nahm, lassen Sie uns lieber wie bisher die übrigen Sätze untereinander quervergleichen, bevor wir uns Mozarts Menuette vornehmen.

Neben dem 4/4-Takt war der 3/4 mit 750 Sätzen[459] Mozarts wichtigstes Metrum. Die gesondert zu behandelnden Menuette und sonstigen Tänze im 3/4-Takt zunächst außer Acht gelassen, sind für 219 Sätze im 3/4-Takt autographe verbale Tempobezeichnungen erhalten. In ihrer Zuordnung erscheinen große Diskrepanzen.

> - KIRNBERGER/SCHULZ 1776: „Ganz verschieden ist der Charakter des 3/4 Taktes, wenn fast durchgehends nur Viertel gebraucht werden, als wenn viel Achtel, oder noch kleinere Noten darin vorkommen.“[460]
> - MARPURG 1763: „Der Dreyviertheiltact wird in den *leichten* und *schweren* Dreyviertheiltact unterschieden. Bey dem l e i c h t e n, wo insgemein dreyerley Arten von Noten Platz haben, als die Weisse, das Viertheil und das Achttheil, und dessen Character aus den Menuetten zu erkennen ist, zählet man bloß nach Viertheilen. In dem s c h w e r e n D r e y v i e r t h e i l, wo das Sechzehntel und oft das Zwey und Dreyßigtheil sehr häufig erscheinet, zählet man nach Achttheilen.“[461]

Es ist also unvermeidlich, genau wie beim 2/4- auch die Stücke im 3/4-Takt auf ihre kleinste wesentliche Notengattung und die Anzahl ihrer Harmonieschritte zu prüfen. Dabei ist es oft nicht leicht, zu entscheiden, welche der kleinsten Noten temporelevant sind und welche nur Dekor, welche der Harmonien Gerüst und welche nur Durchgang. Bei langsamen Sätzen ist gelegentlich sogar zu erwägen, ob Mozart vielleicht noch virtuelle kleinere Notenwerte mitgedacht, um der angestrebten Ruhe oder Einfachheit willen aber nicht eingesetzt hat. Marpurg sagt selbst: *„Beyde Tactarten, den leichten und schweren Dreyviertheil, findet man öfters dergestalt untereinander gemischet, daß man nicht bestimmen kann, ob das Exempel zu der ersten oder letztem Tactart gehöret.“*[462]

Da die Entscheidung bedeutende Auswirkungen auf Temponahme und Charakter hat, habe ich selbst die Sätze in meinen Listen unzählige Male umgeordnet und behalte mir das Recht auf Irrtum weiterhin vor. Ich betrachte die Zusammenstellungen nur als Anregung für den Interpreten, die Kriterien des 18. Jahrhunderts, die ich aufzuzeigen versuche, selbst anzulegen. Angesichts der bei Mozart so häufigen Struktur- und virtuellen Taktwechsel (s. S. 110) ist dafür intensives und vergleichendes Partiturstudium über die ersten Takte hinaus unverzichtbar.

In meinen Untersuchungen fand ich unter den geistlichen und weltlichen Sätzen im 3/4-Takt mit autographer Tempobezeichnung (ohne die Tänze) 109 zum ‚leichten‘ und 110 zum ‚schweren‘ 3/4 gehörig. Ein Vergleich zwischen dem ersten Satz des Klavierkonzertes in c, KV 491 (Ex. 271), und Donna Elviras Arie „Ah fuggi il traditor“ (Ex. 272), die beide im *Allegro 3/4 mit Sechzehnteln* stehen, der eine im ‚leichten‘, der andere im ‚schweren‘ 3/4, zeigt die Dichotomie des 3/4-Takts auf einen Blick.



Ex. 271: Klavierkonzert in c, KV 491, 1. Satz



Ex. 272: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 8 Aria Donna Elvira „Ah fuggi il traditor“, T. 8

---

[457] Curt Sachs, *Rhythm and Tempo*, 1953, S. 281ff.
[458] Kirnberger/ Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1776, S. 129, 3) [Anhang S. 270].
[459] Inklusive Menuette und Tänze in Serien.
[460] Kirnberger / Schulz), *Die Kunst des reinen Satzes*, II, S. 133 [Anhang S. 270].
[461] Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt*, 1763, S. 88, 6. Capitel, § 4 [Anhang S. 342].
[462] Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. II, 1763, 67. Brief, S. 24, § 78 [Anhang S. 340].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

a) Der ganztaktige ‚leichte' 3/4

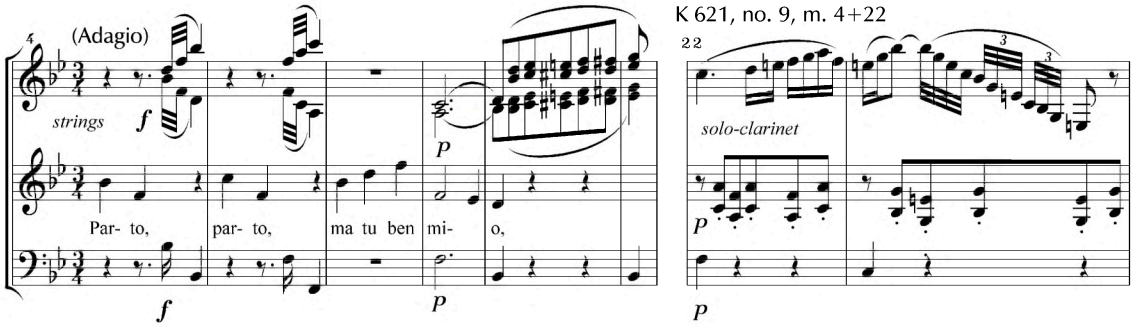
Beginnen wir also mit den 95 autograph bezeichneten weltlichen Sätzen im ‚leichten' 3/4-Takt (ohne *Menuette*, *tempi di Menuetto* und sonstige Tänze). Wie bestimmen dort *Taktart+kleinste Notenklasse+Tempowort* gemeinsam das *mouvement*, d. h. Charakter, Spielart und Geschwindigkeit des Vortrages?

Da das einzige *Largo* mit seinen 32steln und seinen 64stel-Tiraden zu den ‚schweren' 3/4-Takten gehört, ist *Adagio* die langsamste Bezeichnung unter den ‚leichten' 3/4.

Adagio 3/4 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 9 Aria Sesto „Parto, parto, ma tu ben mio" (Ex. 273)
⁎ KV 546 Adagio und Fuge in c, 1. Satz (Ex. 274)
⁎ KV 516 Streichquintett in g, 4. Satz
⁎ KV 497 Klaviersonate in F zu vier Händen, 1. Satz
⁎ KV 465 Streichquartett in C (*Dissonanzen*-Quartett), 1. Satz
⁎ KV 425 Sinfonie in C (*Linzer* Sinfonie), 1. Satz
- KV 411 Adagio in B für 2 Klarinetten und 3 Bassetthörner
⁎ KV 361 Serenade in B, 5. Satz Romance
- KV 266 Adagio und Menuetto in B für 2 Violinen und Bass, 1. Satz Adagio
- KV 253 Divertimento in F für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg, 1. Satz, Variation V
⁎ KV 207 Violinkonzert in B, 2. Satz
⁎ [KV 622 Klarinettenkonzert, 2. Satz] (Tempowort nicht autograph)



Ex. 273: *La Clemenza di Tito*, KV 621, Nr. 9 Aria Sesto „Parto, parto", T. 4+22

Die Unterscheidung zwischen Sätzen im ‚leichten' (à 1) und solchen im ‚schweren' 3/4-Takt (à 3) ist bei den *Adagios mit 32steln* und mit *16teln* manchmal nicht leicht. Die Arie des Sesto in *Titus* („Parto, parto") [463] hat sogar 32stel-Triolen (T. 23), doch scheint mir das Metrum der Gesangslinie so eindeutig ganztaktig, dass die virtuosen Arabesken der Bassettklarinette, die den Aufruhr der Gefühle des Sextus schildern und sich ebenso virtuos im *Allegro* und *Allegro assai* fortsetzen, nicht als temporelevant eingeschätzt werden müssen. Der gleiche Fall liegt beim zweiten Satz des Klarinettenkonzerts KV 622 vor, dessen aus den Stimmen-Erstdrucken von 1801 stammendes „Adagio" plausibel, aber - in der NMA unmarkiert - leider nicht autograph ist.

Die *Adagios* des Streichquintetts KV 516, der vierhändigen Klaviersonate KV 497, des *„Dissonanzen"*-Quartetts KV 465, der Serenade KV 361 und des Violinkonzertes KV 207 sind mit nur einer Harmonie pro Takt trotz ihrer 16tel klar ganztaktig. Zählzeit sind die Viertel. Schwieriger ist die Einordnung der *Adagios* der „Linzer Sinfonie", KV 425[464] und von KV 546 (Ex. 274):

[463] Nr. 9. Sehr hübsch das Auseinanderstieben der Violinfiguren bei „Parto" („ich gehe!") und die aufstrebende Wiederzusammenführung in Terzparallelen in T. 8 bei „ben mio"!
[464] Das Autograph ist zwar nicht erhalten, das Tempowort stammt jedoch aus von Leopold überwachten Stimmenkopien und steht auch beim Incipit in der „liste von meinen Neuesten geburten" in Mozarts Brief v. 08.08.1786 (Nr. 974, siehe S. 259 + 260)

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 274: Adagio und Fuge in c für Streicher, KV 546, 1. Satz (3/4 à 1)

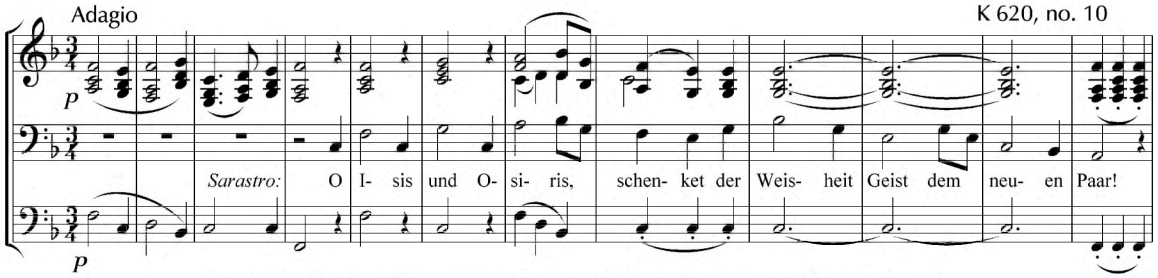
Der zerklüftete Rhythmus ihrer ersten Takte scheint trotz ganztaktiger Harmonieschritte drei Schwerpunkte zu haben; doch im Weiteren dominiert nach virtuellen Taktwechseln - chamäleonartig - immer wieder Ganztaktigkeit. Scheinbar paradox für ein *Adagio*, stehen alle diese Sätze deshalb im ‚leichten' 3/4-Takt.

Zur Unterscheidung hilft am ehesten der Vergleich mit den Stücken voller 32stel oder 16tel-Triolen, die eindeutig im ‚*schweren*' 3/4-Takt stehen, wie der dritte Satz des Streichquartetts in D, KV 499 (Ex. 309), und der zweite des Streichquartetts in D, KV 593 (Ex. 310); im zweiten des Flötenquartetts in D KV 285 (Ex. 275), bewirken die Gestaltung der Melodie und durchgehende *pizzicato*-Sechzehntel in der Begleitung eine aktive Unterteilung der Taktbewegung, die sie langsam macht:



Ex. 275: Flötenquartett in D, KV 285, 2. Satz (3/4 à 3)

[Adagio 3/4 (à 1)]
<u>mit 8teln</u>
⁎ KV 594 Adagio (und Allegro) in f für ein Orgelwerk (16tel nur als Durchgänge)
<u>mit 4teln</u>
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 10 Aria Sarastro „O Isis und Osiris, schenket" (Ex. 276) (8tel-Durchgänge)
- KV 527 *Don Giovanni*, 2. Akt, Scena XI, T. 59 „Ribaldo, audace, lascia a'morti la pace"
- KV 166 Divertimento in Es, 4. Satz



Ex. 276: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 10 Aria (con coro) Sarastro (à 1)

„Sanft und edel scheinet der Charakter des 3/4-Taktes zu seyn, besonders, wenn er blos, oder doch meistentheils aus lauter Vierteln besteht" (Kirnberger). Genau das ist der Fall bei Sarastros „O Isis"-Arie. Ihr *tempo giusto* allein, ohne Tempowort, könnte auch einem Menuett zugrunde liegen. ‚Das ‚Beywort' *Adagio* „setzt der natürlichen Taktbewegung an Langsamkeit zu" und steigert gleichzeitig das Gewicht der Spielart. Unsere Methode des Quervergleichs zwischen verschiedenen Modulen zeigt, dass Sarastros Singtempo deutlich fließender sein muss als die oben genannten ganztaktigen 3/4-Adagios mit 16teln, wenn wir Mozarts Angaben ernst nehmen. Seine Intention war offensichtlich kein „Adagio" im Sinne des 19. Jahrhunderts. Ein 3/2-Takt war ihm wohl zu ‚kirchlich', ein 3/8 jedenfalls zu ‚muthwillig'. Ein selbstgefälliges Stimm-Vollbad des ‚Stehbasses', nach dem man meint, zum Isis-Kult konvertieren zu müssen, beabsichtigte er nicht.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Larghetto 3/4 (à 1)

mit 16teln

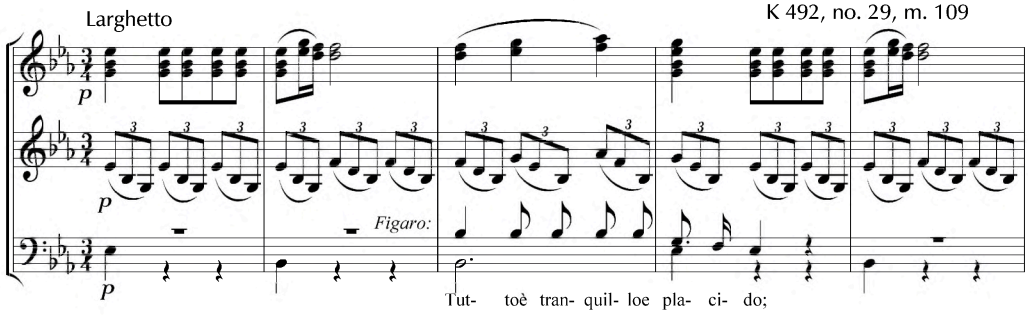
⁎ KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 2 Aria Vitellia „Deh se piacermi vuoi“
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 29 Duetto Fiordiligi/Ferrando, T. 76 „Volgi a me pietoso il ciglio!“
⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II, T. 173 Quartett „E nel tuo, nel mio bicchiero“ (Ex. 277)
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 29 Finale IV, T. 109 „Tutto è tranquillo e placido“ (16tel meist virtuell) (Ex. 278)
- KV 486 *Schauspieldirektor*, Nr. 1 Arietta Madame Herz „Da schlägt die Abschiedsstunde“
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 27a Aria Idamante, T. 58 „Agli Elisi andrò contento“



Ex. 277: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 31 Finale II, T. 173 (Quartett)

Trotz der verärgerten 32stel-Koloratur in T. 42/43 beschleunigte Mozart das ursprüngliche *Adagio* der Vitellia-Arie zu *Larghetto*, sie noch erregter machend als die ebenfalls aufgewühlte *Adagio*-Aria des Sesto (Ex. 273). Das - recht verstandene - *Adagio* von Sarastros „O Isis“-Arie (Ex. 276) ist in scheinbarem Widerspruch *weniger* langsam als das *Larghetto* z.B. des wundervollen Quartetts Nr. 31, T. 173 in *Così* (Ex. 277), weil sein weiter Bogen sich nur über *Viertel* spannt.

In der Gartenszenerie des Finale IV *Figaro* täuscht das *Larghetto* mit ebenmäßigen Harmonien, weichen Triolen und Klarinettenklängen eine friedlich-ruhige Stimmung vor (Ex. 278); aber durch „Tactunterdrückung“ entstehende Dreitakt-Perioden zeigen Figaros eifersüchtige Unruhe. Seine Nerven spannen sich in ganztaktigen legato-Bögen (ab T. 115):



Ex. 278: *Figaro*, KV 492, Nr. 29 Finale IV, T. 109

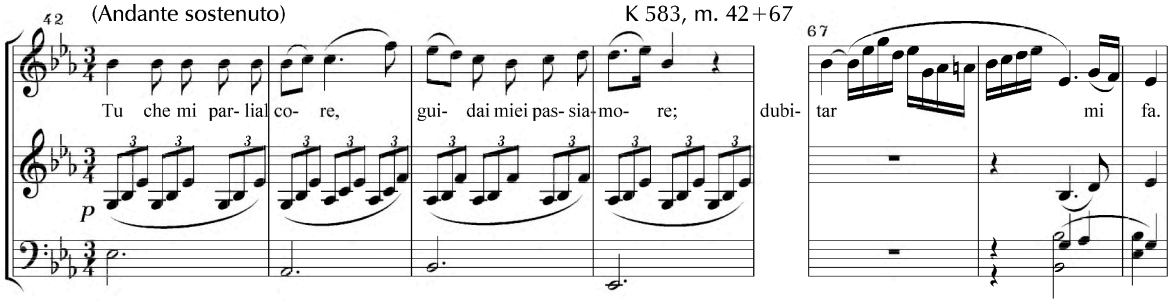
mit 8teln

- KV 593 Streichquintett in D, 1. Satz (im eigenhändigen Verzeichnis „Adagio“)

Andante sostenuto 3/4 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 583 „Vado, ma dove?“, Arie für Sopran+Orch., T. 38 „Tu che mi parli al core“ (Ex. 279)
- KV 431 „Misero! O sogno“, Rez. und Arie für Tenor+Orch.; Aria „Aura, che intorno spiri“



Ex. 279: Arie „Vado, ma dove?“, KV 583, T. 42+67 „Tu che mi parli al core“

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Ein wenig fließender als Figaros *Larghetto* ist das *Andante sostenuto* der Einlage-Arie für eine gewisse Madama Lucilla. In „Tu che mi parli al core" zeigen die *legato*-Bögen der Violinen die Ganztaktigkeit.

Andante 3/4 (à 1)

mit 16teln

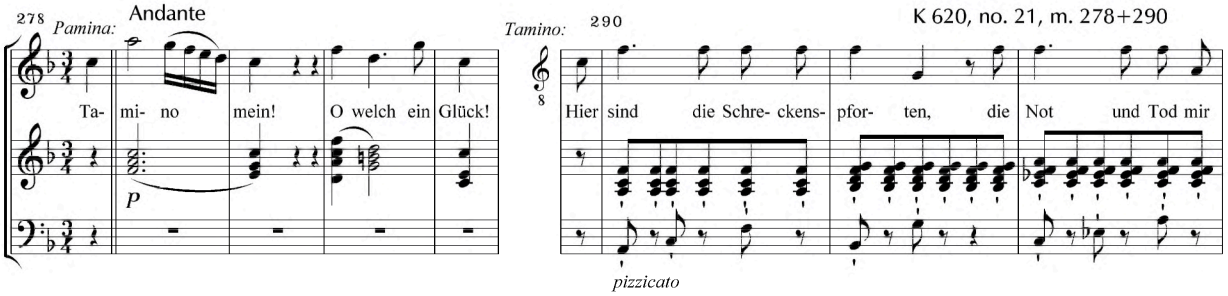
⁕ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 278 „Tamino mein! O welch ein Glück!" (Ex. 281)
(T. 331 „Wir wandeln durch des Tones Macht" Ex. 282)
- KV 619 *Die ihr des Weltalls*, Kantate, Nr. 1, T. 27 „Liebt mich in meinen Werken!" (16tel virtuell)
- KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I, T. 92 „Tra quest' arbori celata"
⁕ KV 492 *Figaro*, Nr. 23 Finale III, T. 132 (Fandango) „Eh, già solita usanza" (Ex. 267, 280)
- KV 486 *Schauspieldirektor*, Nr. 3 Terzett, T. 113 „Kein Künstler muß den andern tadeln"
⁕ KV 384 *Entführung*, Nr. 20 Duetto Konstanze/Belmonte, T. 24 „Meinetwegen sollst du sterben?" (Ex. 283)
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 16 Terzetto „Pria di partir, oh Dio!"
- KV 114 Sinfonie in A, 2. Satz
- KV 113 Divertimento in Es, 2. Satz
- KV 42 *Grabmusik*, Kantate, Nr. 3 Duetto Engel/Seele: „Jesu, was hab' ich getan?"

Beim Modul *Andante* 3/4 (à 1) mit 16teln sollten wir uns an Leopold Mozarts *dictum* erinnern: „das *Andante* hat vieles mit dem *Allegretto* gemein"[465] sowie an Jean-Jacques Rousseau, der es dem *„Gracieusement"* entsprechend nannte. Referenz-Tempo kann der schon zitierte ganztaktige ‚Fandango' im 3. Finale *Figaro* sein:



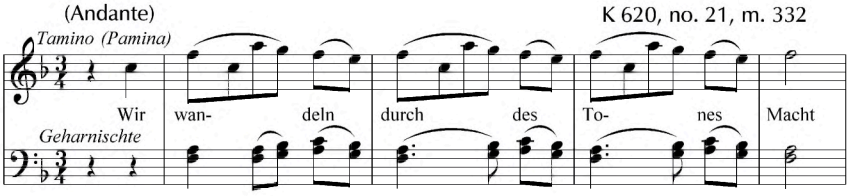
Ex. 280: *Figaro*, KV 492, Nr. 23 Finale III, T. 132 (Fandango)[466]

Er läuft als *Tanz* nicht so sehr Gefahr, in schwerem physischem ‚*Gehen*' zerdehnt zu werden wie Paminas von romantischer Tradition belastetes „Tamino mein!", das im Genuss ihrer meist sehr schönen Stimme oft zum *Larghetto* wird (Ex. 281), obwohl der Hörer ihre ersten vier Takte als *eine* Phrase erleben müsste.



Ex. 281: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 21 Finale II, T. 278+290

Falscher Bezug des Tempowortes *Andante* auf die Zählzeit tötet die Dramatik der Wiedersehensszene, in der Pamina, die sich vor überströmender Freude kaum halten kann (‚überlaufender' Hochton), dem bangen Helden vor der gefährlichen Prüfung in überschwänglichem Ganztakt-*legato* Unterstützung verheißt (T. 294). Der den idealischen Teenagern ungemäße, steife *Opera-seria*-Charakter traditioneller Aufführungen produzierte beim darauf folgenden Quartett unerträgliches Leiern der beiden langen Achtel-Ketten (T. 332-334 und 341-343), die ihr *„frohes* Wandeln durch des Tones Macht durch Todes Nacht" beschreiben (Ex. 282):

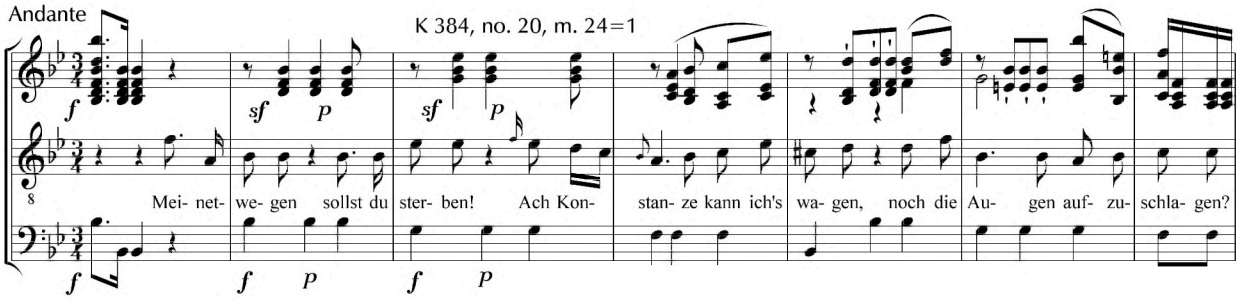


Ex. 282: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 21 Finale II, T. 332

[465] Original: *„Allegretto* ... hat ... vieles mit dem *Andante* gemein" (Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, S. 48 [Anhang S. 263])
[466] „Fandango, ein ... Tanz von sehr zärtlichem Charakter" (Koch, *Musikal. Lexikon*, 1802, Sp. 554. [Anhang S. 311].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Auch das hoch erregte Abschiedsduett Konstanzes und Belmontes vor dem vermeintlichen Tod („Meinetwegen [für mich] sollst du sterben!“) litt oft unter dem Missverständnis eines Viertel-bezogenen *Andante*. Da zudem das abschließende *Allegro* („Ich will alles gerne leiden“) nicht als ‚kurzer' (d. h. sechzehntelloser, schnellerer) 4/4 (s. S. 101) erkannt wurde, pflegten seine 205 Takte derart zum Langweiler zu werden, dass in der alten Peters-Ausgabe „mögliche“ Striche für insgesamt 55 Takte dieses Duettes angezeigt und weitere 26 als „empfehlenswert“ durch „vi-de“ markiert waren.



Ex. 283: *Entführung*, KV 384, Nr. 20 Duetto Konstanze/Belmonte, T. 24=1

mit 8teln
- KV 188 Divertimento in C für 2 Fl, 5 Trp, 4 Pk, 1. Satz
⁎ KV 168 Streichquartett in F, 2. Satz (Ex. 284)
- KV 141a Sinfonie in D, 2. Satz
- KV 126 *Il sogno di Scipione*, Ouvertura, T. 136 (identisch mit Sinfonie in D, KV 141a, 2. Satz)
- KV 118 *Betulia liberata*, Nr. 13 Aria Achior „Te solo adoro, mente infinita“



Ex. 284: Streichquartett in F, KV 168, 2. Satz, T. 1+29

Andante grazioso 3/4 (à 1)

mit 16teln
⁎ KV 320 „Posthorn-Serenade“, 3. Satz *Concertante* (Ex. 285)



Ex. 285: Serenade, KV 320 (*Posthorn*-), 3. Satz *Concertante*, T. 1+75

Bewegter als *Andante* 3/4 (à 1) mit 16teln ist *Andante grazioso*. Dazu sei daran erinnert, dass Mozart in KV 306 die Bezeichnung *Andante grazioso e con moto* später in *Allegretto* änderte.[467] „Grazioso“ fordert eine leichte Spielart und leichteres Tempo des *Andante*. Die Wechsel- und Durchgangsharmonien der *Concertante* gefährden nicht ihre Ganztaktigkeit; die Sechzehntel in T. 75ff sind nur verschobene Durchgangs-Achtel.

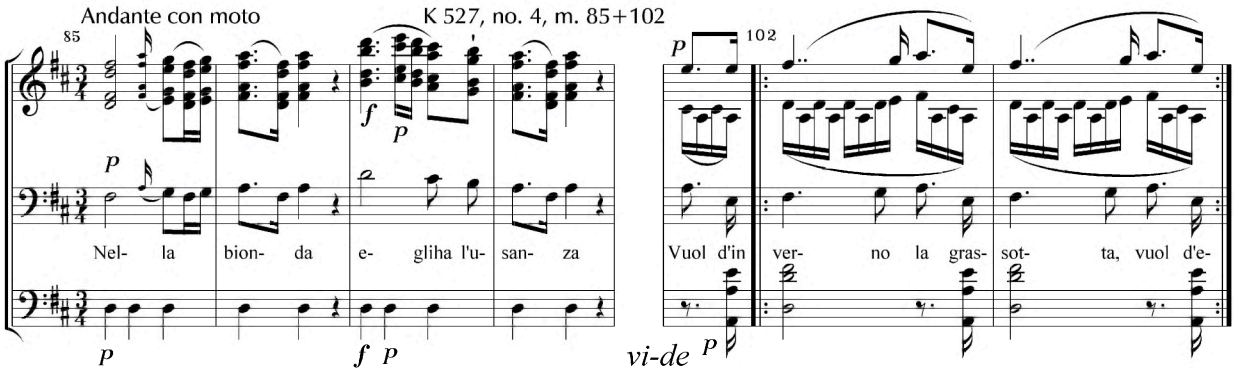
[467] Siehe auch S. 200/201 den Vergleich des *Allegretto*-Terzetts Nr. 16 *Zauberflöte* (Ex. 362) mit dem deutlich schnelleren Quartett Nr. 22 in *Così fan tutte* im *Allegretto grazioso*! (Ex. 364).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Andante con moto 3/4 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 4 Aria Leporello, T. 85 „Nella bionda egli ha l'usanza" (Ex. 286)



Ex. 286: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 4 Aria Leporello, T. 85+102/103 (so auch T. 104/105)

„Bewegt gehend". Leporellos zynische Aufzählung der von Don Giovanni erotisch bevorzugten Frauentypen verliert an Bosheit, wenn der Dirigent nach einem als 2/2 missverstandenen, zu schnellen ersten Teil der Arie (*Allegro* 4/4) den zweiten als plumpe Sarabande in drei schweren *Andante*-Schritten bringt. Die peinigend überlange viermalige Wiederholung des Motivs von T. 101 in T. 102-105 bleibt dann ausdrucksleer stehen (Ex. 286).

> „Con moto, *mit Bewegung*. Dieser Ausdruck zeigt an, daß das Tonstück, bey welchem er als Ueberschrift gebraucht wird, *lebhaft und kräftig* vorgetragen, und das *Zeitmaaß nicht zu schleppend* genommen werden soll."[468]

Man vergleiche dieses *Andante con moto* 3/4 (à 1) mit seinen ganztaktigen Harmonien und *legato*-Bögen mit dem gleich bezeichneten ‚schweren' 3/4 beim 2. Satz der Klavier-Violin-Sonate in Es, KV 380, in dem die Harmonien teilweise in *Achteln* wechseln (T. 21, 35ff) - und selbst dieses ist noch *con moto* (Ex. 287)!



Ex. 287: Klavier-Violin-Sonate in Es, KV 380, 2. Satz, T. 35

Andantino sostenuto 3/4 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 366 *Idomeneo*, Nr. 6 Aria Idomeneo „Vedrommi intorno l'ombra dolente" (Ex. 288)



Ex. 288: *Idomeneo*, KV 366, Nr. 6 Aria Idomeneo, T. 5

[468] Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802 [Anhang S. 311].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Dialektik der kombinierten Bezeichnung *Andantino* (schneller als *Andante*) + *sostenuto* („getragen, d. i. mit ausgehaltenen, nicht kurz abgesetzten Tönen“[469]) kam bereits beim 2/4 (4/8)-Takt von „Dalla sua pace“ zur Sprache (s. S. 138, Ex. 219). Hier bezieht sich das *sostenuto* vor allem auf die *legato* zu streichenden Viertel im Bass und die Synkopen der 1. Violinen.

Andantino cantabile 3/4 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 482 Klavierkonzert in Es, 3. Satz, T. 218 (Ex. 289)



Ex. 289: Klavierkonzert in Es, KV 482, 3. Satz, T. 218

Andantino (fließender als *Andante*) + *cantabile* = „sangbar, immer etwas langsam“ (Hiller) und *legato*. Die kurzen 32stel-Läufe in T. 261 und 262 haben keine Auswirkung auf das Grundtempo.

Andantino 3/4 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 20 Aria Tito, T. 55 „Se la fè de' regni miei“[470] (Ex. 290)

- KV 368 „Ma che vi fece, o stelle“, Rez. u. Arie für Sopran+Orch.; Aria „Sperai vicino il lido“
- KV 208 *Il re pastore*, Nr. 10 Rondeaux Aminta „L'amerò, sarò costante“
- KV 51 *La finta semplice*, Nr. 26 Finale III, T. 319 „Se quello non sono, che gli ho persuaso“
- KV 38 *Apollo und Hyacinth*, Nr. 3 Aria Apollo „Jam pastor Apollo“



Ex. 290: *La Clemenza di Tito*, KV 621, Nr. 20 Aria Tito, T. 55+69

Man vergleiche diesen Mittelteil der sehr entschlossenen Titus-Arie mit dem 5. Satz der *Posthorn*-Serenade, KV 320 (*Andantino* 3/4 à 3 mit 16teln, Ex. 325), um seine Einordnung hier als 3/4 à 1 zu verstehen oder evtl. zu verwerfen.

Grazioso 3/4 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 366 *Idomeneo*, Nr. 19 Aria Ilia „Zeffiretti lusinghieri, deh volate al mio tesoro“ (Ex. 291)



Ex. 291: *Idomeneo*, KV 366, Nr. 19 Aria Ilia „Zeffiretti lusinghieri“

---

[469] Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 116, [Anhang S. 297].

[470] Viol. 1 im Autograph „*Andantino*“, Vc/Kb: „*Andante*“, beide mit hellerer Tinte, d.h. nachgetragen. Für die Bässe, die nur Viertel mit Pausen haben, machen die Bezeichnungen keinen großen Unterschied - wohl aber für den Konzertmeister an der Violine mit seinen *sciolto*-16teln ab T. 69, weshalb mir dieser Eintrag verlässlicher scheint.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die *sciolto*-16tel malen die verführerischen Zephire, die später *Legato* zum Geliebten fliegen. Im Unterschied zu Sandrinas „grazioso"-Arie im ‚schweren' 3/4-Takt, Nr. 16 in *La Finta Giardiniera* (s. S. 182), gibt es in „Zefiretti" nur eine Harmonie pro Takt.

Tempo grazioso[471] 3/4 (à 1)

mit 16teln

- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 8 Aria Fauno „Se il labbro più non dice"

Allegretto 3/4 (à 1)

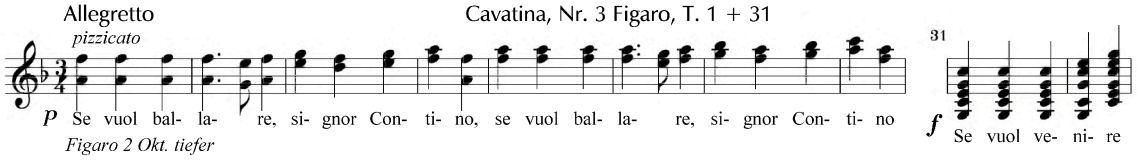
mit 16teln

- KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 16 Aria Publio „Tardi s'avvede d'un tradimento"

mit 8teln

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 3 Cavatina „Se vuol ballare, signor Contino" (Ex. 292)

⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 15 Aria Belmonte, T. 84 „Daß wir uns niemals wiederfinden" (Ex. 293)



Ex. 292: *Figaro*, KV 492, Nr. 3 Cavatina Figaro „Se vuol ballare signor Contino", T. 1+31

„Se vuol ballare, signor Contino": dreißig gespannt zurückgehaltene *piano*-Takte mit zusammengebissenen Zähnen und Eifersuchts-Hörnern über gereizter *pizzicato*-Gitarrenimitation braucht Figaro in seiner Cavatine, bis nach nervösen Trillern und stoßenden Akzenten endlich die gestaute Wut mit großen Akkorden *forte* aus ihm herausbricht: ja, er wird es dem Herrn schon zeigen! Knatternde *Tiraden* über Synkopen, die fast den Takt umwerfen, *fortepiano* in Serie: eine bitterböse Menuett-Verzerrung, deren Sechzehntel sich um kein *tempo giusto* mehr scheren.

Welcher Kontrast dazu das edle *legato* mit Klarinettenklang zu den besorgten Worten Belmontes im zweiten Teil seiner Arie „Wenn der Freude Tränen fließen" (Ex. 293); - welcher Ambitus der Ausdrücke in einem „Allegretto"!



Ex. 293: *Entführung*, KV 384, Nr. 15 Aria Belmonte, T. 96

Eine ähnliche Spielgeschwindigkeit wie die Sätze im *Allegretto* 3/4 (à 1) mit 8teln („Daß wir uns niemals wiederfinden", Ex. 293) haben die im ganztaktigen *Allegro* 3/4 mit 16teln (Klaviersonate in F, KV 332/I, Ex. 294). Wie in so vielen anderen Sätzen Mozarts kommen die Tempo-entscheidenden kleinsten Notenwerte jedoch in den ersten Takten dort noch nicht vor; die editorisch unvermeidlich meist nur kurzen Incipits führen deshalb häufig in die Irre.

Allegro 3/4 (à 1)

mit 16teln

- KV 589 Streichquartett in B, 1. Satz[472]

⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 18 Finale I, T. 292 „Eccovi il medico, signore belle"

- KV 570 Klaviersonate in B, 1. Satz

⁎ KV 543 Sinfonie in Es, 1. Satz, T. 26 (Ex. 295)

- KV 542 Klaviertrio in E, 1. Satz

⁎ KV 491 Klavierkonzert in c, 1. Satz (Ex. 271)

- KV 413 Klavierkonzert in F, 1. Satz

---

[471] Die Bezeichnung steht in Mozarts Dirigierpartitur des „*Ascanio*" von Leopolds Hand. Offenbar fand Mozart eine Änderung nicht der Mühe wert, auch wenn dieser Terminus eher dem ‚galanten' Stil Leopolds entsprach. Vergl. *Lucio Silla* Nr. 10 (S. 141).

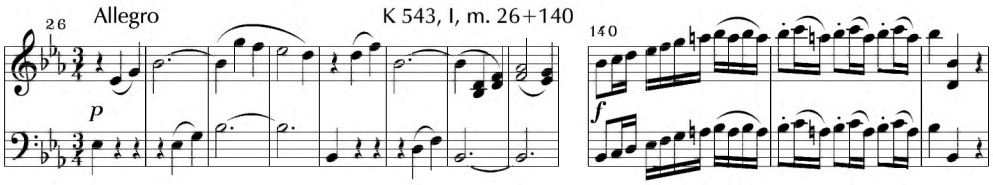
[472] Der erste Satz des Streichquartetts in B, KV 589, ein Kompendium von Synkopen, *sforzati* (bzw. mf/p) und Überlagerung von Achtel-Triolen durch Sechzehntel, ist in der NMA-Partitur wie im Autograph und *Verzeichnüß*: *Allegro*; der Kritische Bericht hat kommentarlos *Allegretto*.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

- KV 379 Klavier-Violin-Sonate in G, 1. Satz, T. 50
⁎ KV 332 Klaviersonate in F, 1. Satz (Ex. 294)
- KV 302 Klavier-Violin-Sonate in Es, 1. Satz
- KV 287 Divertimento in B für 2 Vl, Va, Bass, 2 Hrn (2. *Lodronische Nachtmusik*), 1. Satz
- KV 283 Klaviersonate in G, 1. Satz (mit Taktwechseln zu 3/4 à 3)
- KV 265 Zwölf Klavier-Variationen in C über „Ah, vous dirai-je Maman", Var. XII
- KV 211 Violinkonzert in D, 3. Satz Rondeau
- KV 199 Sinfonie in G, 1. Satz
- KV 134 Sinfonie in A, 1. Satz
- KV 124 Sinfonie in G, 1. Satz
- KV 112 Sinfonie in F, 1. Satz
- KV 110 Sinfonie in G, 1. Satz
- KV 51 *La finta semplice*, Nr. 26 Finale III, T. 297 „Che serve, che giova gridar"



Ex. 294: Klaviersonate in F, KV 332, 1. Satz, T. 1+23



Ex. 295: Sinfonie in Es, KV 543, 1. Satz, T. 26+140

<u>mit 8tel-Triolen</u>
- KV 361 Serenade in B für Bläser u. Kb, 6. Satz, Variation VI (40 Takte sempre *piano*!)

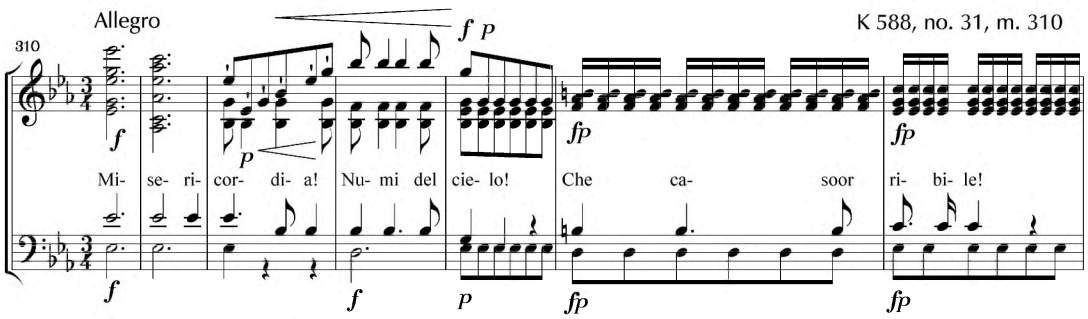
<u>mit 8teln</u>
⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 94 „Sollte dies dein Jüngling sehen" (Ex. 296)
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 13 Sestetto, T. 54 „Ragazzaccia tracotante"
⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II, T. 310 „Misericordia! Numi del cielo!" (Ex. 297)
- KV 464 Streichquartett in A, 1. Satz
- KV 240 Divertimento in B für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg, 1. Satz
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 6, 7, 10 etc. Coro di Pastori „Venga de' sommi Eroi"



Ex. 296: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 21 Finale II, T. 94

Die Absurdität eines Bezugs der Tempowörter auf die „Zählzeit" zeigt sich nirgends deutlicher als bei den 3/4-*Allegros*: sie werden natürlich nicht in Vierteln, sondern überwiegend in ruhigen Ganztakten geschlagen (manchmal mit schnellen Unterteilungen). Erfahrungsgemäß bringt das häufig eine zu schnelle Temponahme mit sich, die nicht berücksichtigt, dass darüber hinaus auch *Allegro vivace*, *Allegro spiritoso*, *Molto allegro* und *Allegro assai* noch ausführbar bleiben und sinnvoll sein müssen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 297: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 31 Finale II, T. 310 Don Alfonso

Besonders Don Alfonsos „Mi--se--ricordia! Numi del cielo!" im zweiten Finale *Così fan tutte* (Ex. 297) wird angesichts der im Orchester ‚leer' scheinenden ersten Takte oft durch zu schnelles Tempo verkürzt. Sein eigentlich langgezogener, komisch übertriebener Ausruf wird dann zu einer ganz normalen Äußerung; die Synkopen und sämtliche Keile (T. 312, 339-42, 349-54) werden überflüssig, die das „orribile! io tremo, io gelo!" untermalenden Sechzehntel der Violinen und Bratschen kaum mehr wahrnehmbar. Eine Verkleinerung.

Allegro vivace 3/4 (à 1)

mit 16teln

- K 449 Klavierkonzert in Es, 1. Satz (Ex. 298)



Ex. 298: Klavierkonzert in Es, KV 449, 1. Satz, T. 89

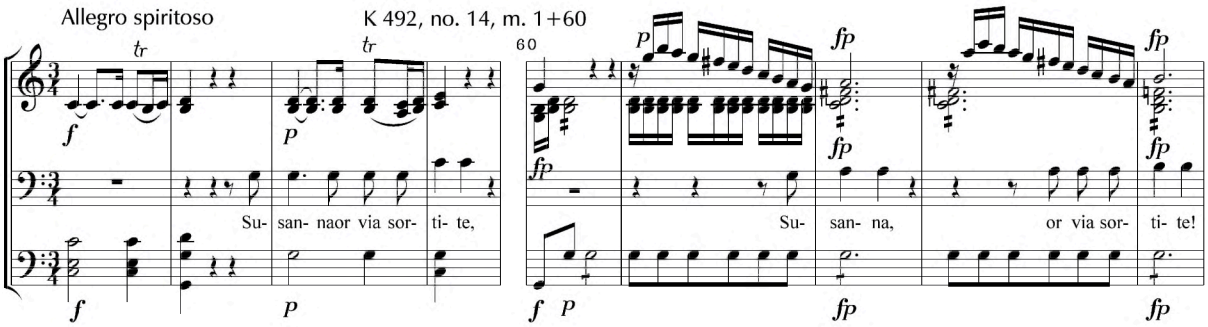
Für Mozarts *vivace* ist bezeichnend, dass die übrigen fünf ungeradtaktigen *Allegro*-Sätze mit diesem Zusatz (KV 259/V, 337/III, 339/I, 339/III, 190/III) wegen ihrer drei lebhaften Taktteile ‚schwere' 3/4 sind, alle in der stets etwas mäßigeren Kirchenmusik, was zeigt, wie wenig er mit diesem Terminus auf Geschwindigkeit aus ist. *Allegro vivace* und *Allegro spiritoso* liegen bei ihm - bei gleichen kleinsten Notenwerten - zwischen *Allegro* und dem recht verstanden mäßigen *Allegro molto* (langsamer als *Allegro assai*), wie die entsprechenden Sätze in den geraden Taktarten zeigen. Die einfachen ersten Takte von KV 449 täuschen: in T. 21 und 22 gibt es 16^{tel} mit Prallern (d. h. eigentlich 16^{tel} Sextolen) und später 32^{stel}-Rutscher.

Allegro spiritoso 3/4 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 14 Terzetto „Susanna or via sortite" (Ex. 299)

- KV 200 Sinfonie in C, 1. Satz



Ex. 299: *Figaro*, KV 492, Nr. 14 Terzetto, T. 1+60

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Molto allegro / Allegro di molto 3/4 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 481 Klavier-Violin-Sonate in Es, 1. Satz (Ex. 300)



Ex. 300: Klavier-Violin-Sonate in Es, KV 481, 1. Satz, T. 1+25

Molto allegro gilt entgegen Leopolds Definition vielen Interpreten als *„Mozarts schnellstes Allegro"* (Harnoncourt). Regelmäßig werden bei diesem Tempowort ohne Rücksicht auf die noch schnellere Bezeichnung *Allegro assai* („Erst geköpft", Ex. 304, „Eh via buffone", Ex. 305) sowie auf die Spiel- und Hörbarkeit der kleinsten Notenwerte die Gäule losgelassen.

mit 8tel-Triolen

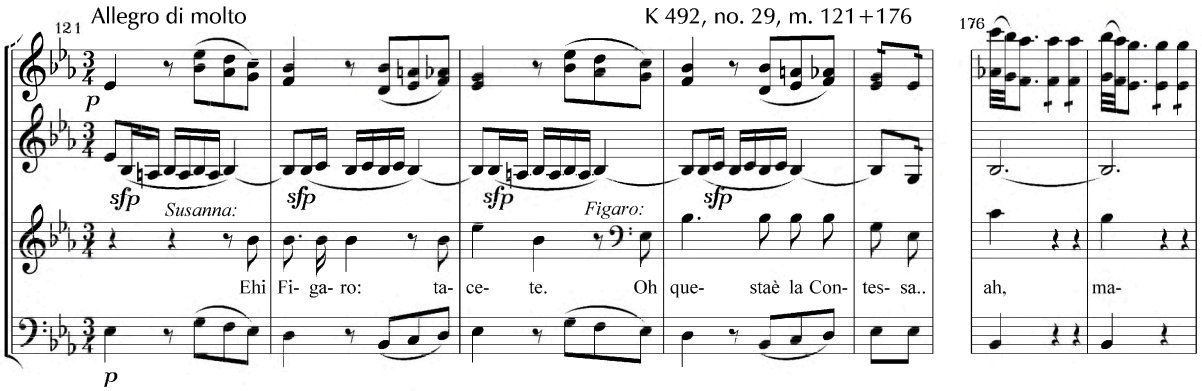
⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 16 Terzetto „E voi ridete? Certo ridiamo" (Ex. 301)

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 29 Finale IV, T. 121 „Ehi Figaro: tacete" (Ex. 302)



Ex. 301: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 16 Terzetto „E voi ridete? Certo ridiamo", T. 5+35

Bei „E voi ridete?" bilden die Achtel-Triolen kein „unmäßiges Gelächter" (Regieanweisung) ab, wenn sie nur noch liegend als Tremolo gespielt werden können (die *spiccato*-Punkte sind hinzugefügt, verstehen sich aber beim richtigen - d. h. mäßig schnellen - Tempo von selbst). Entsprechend hat Mozart bei Bratschen, Celli und Kontrabässen die verbale Angabe *„sempre staccato"* hinzugefügt. Die 32stel-Vorschläge vor 8teln ab T. 35 werden zu 16tel-Vorschlägen vor 4teln, wenn das *Molto Allegro* nur auf die dirigierten ganzen Takte bezogen wird.



Ex. 302: *Figaro*, KV 492, Nr. 29 Finale IV, T. 121+176

Die synkopisch einsetzenden, trillerähnlichen, und die repetierenden Sechzehntel bei „Ehi Figaro: tacete" sind zwar nicht temporelevant, wohl aber die Achtel-Triolen der zweiten Violinen (T. 196-203) und die 32stel-Rutscher in T. 176-78, die Figaros gespielte Seufzer unterstreichen, beim üblichen Tempo aber zu belanglosen Sechzehnteln werden.

mit 8teln

⁎ KV 457 Klaviersonate in c, 3. Satz (*agitato*) (Ex. 303)

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



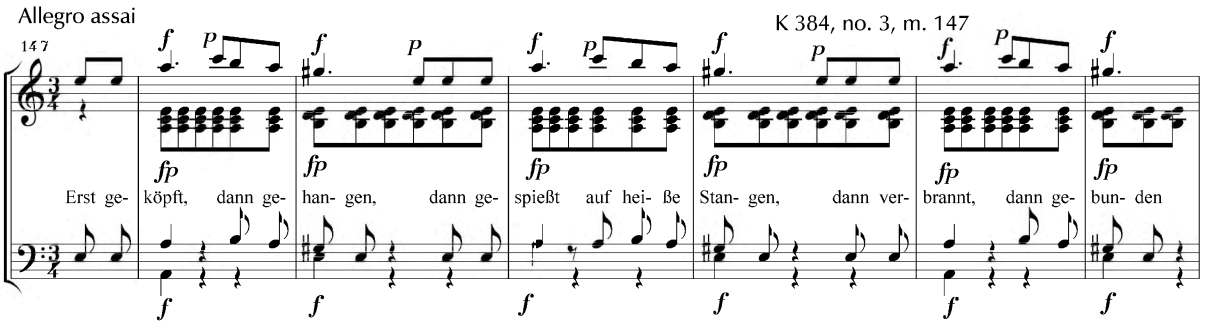
Ex. 303: Klaviersonate in c, KV 457, 3. Satz, T 1+17 (zur Verdeutlichung lange Bögen hinzugefügt)

Noch etwas schneller, da ohne 16tel oder 8tel-Triolen, ist der 3. Satz der Klaviersonate in c, KV 457 (Ex. 303). Dennoch ist zu beachten, dass Mozart ihn entgegen der NMA (!)[473] im Autograph von 1784 und in der von ihm korrigierten Kopie, die er Teresa von Trattner widmete, nicht mit *Allegro assai* bezeichnet hat wie die Sätze ohne 16tel auf der folgenden Liste, sondern mit dem laut Leopold Mozart etwas mäßigeren *Molto Allegro*! Das beigefügte *„agitato"* bezieht sich nicht vorrangig auf die Geschwindigkeit.
Türk schreibt: *„Agitato*: bewegt, ungestüm, ängstlich, unruhig",[474] was vor allem die Spielart betrifft und hier in der unruhigen, geradezu nervösen Phrasierung realisiert wird.

Allegro assai 3/4 (à 1)

mit 8tel-Triolen
- KV 319 Sinfonie in B, 1. Satz

mit 8teln
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 14 Duetto „Eh via buffone, eh via buffone" (Ex. 305)
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 24 Finale II, T. 200 „L'ultima prova dell' amor mio"
⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 24 Finale II, T. 603 „Ah dove è il perfido, dov' è l'indegno?"
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 3 Aria, T. 147+Nr. 21a, T. 74 „Erst geköpft und dann gehangen", (Ex. 304)
- KV 171 Streichquartett in Es, 1. Satz, T. 15



Ex. 304: *Entführung*, KV 384, Nr. 3 Aria Osmin, T. 147, und Nr. 21a Vaudeville, T. 74

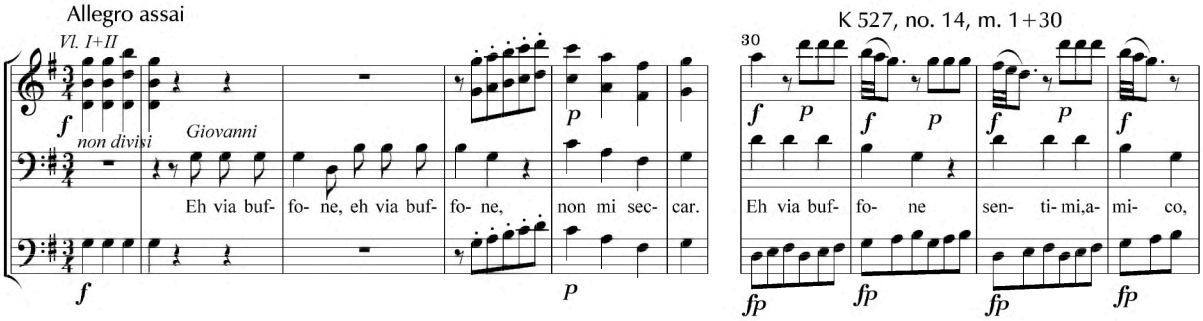
Die beste Charakterisierung zum *Allegro assai* mit Achteln gibt die schon zitierte Passage zu Osmins „Erst geköpft, dann gehangen" in Mozarts Brief zur *Entführung*: „da sein zorn immer wächst, so muß das allegro aßai eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht - so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen."[475]

Genau diese Gemütsverfassung haben Donna Elvira bei ihrem verzweiflungsvollen Auftritt im Finale II *Don Giovanni* („L'ultima prova", T. 200) und die übrigen Gefoppten 403 Takte später („Ah dove è il perfido?").

Im Duetto Nr. 14 Don Giovanni/Leporello („Eh via buffone" Ex. 305) verhindern die Dreiklänge in allen Violinen und die 32stel-(nicht 16tel!)-Rutscher ein *Presto*-Tempo. Ein solches benutzte Mozart im 3/4-Takt nie, wohl „weil die leidenschaften niemal bis zum Eckel ausgedrücket seyn müssen". Für all diese kompakten Sätze im *Allegro assai* wäre der heiter-leichte 3/8 die falsche Taktart gewesen.

[473] Die NMA druckte „Allegro assai" nach dem Erstdruck von 1785, von dem man nicht weiß, ob Mozart ihn überwacht hat. Mit dem Zusatz „agitato" zu dieser schon sehr schnellen Bezeichnung gäbe es kaum noch einen Unterschied zu *Presto*.
[474] Türk, Klavierschule, 1. Kap., 5. Abschnitt, S. 115, § 78 [Anhang S. 296].
[475] Brief an den Vater vom 26.09.1781, Nr. 629, [Anhang S. 256].

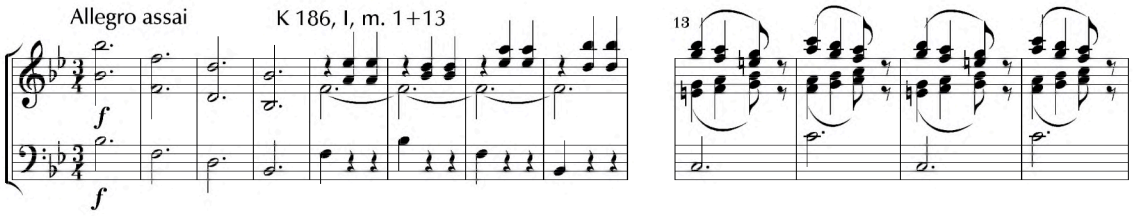
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 305: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 14 Duetto Giovanni/Leporello, T. 1+30

mit 4teln

⁎ KV 186 Divertimento in B für Bläser, 1. Satz (Ex. 306)



Ex. 306: Divertimento in B für Bläser, KV 186, 1. Satz, T. 1+13

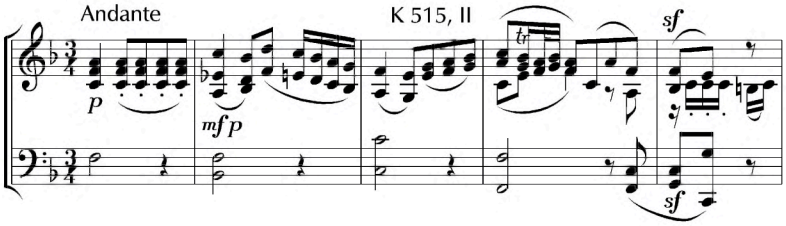
Mozarts schnellstes Stück im 3/4-Takt ist der resolute 1. Satz des Bläser-Divertimentos KV 186, der einzige neben dem *Adagio* 3/4 „Ribaldo, audace" des Komthurs und Sarastros *Adagio* 3/4 „O Isis und Osiris" (Ex. 276) der ausschließlich Viertel enthält. *Presto* jedoch ist auch er nicht. Übertroffen wird er vom sechzehntel-losen *Presto* 3/8 beim 4. Satz des Divertimentos KV 270 (Ex. 382). Sehr frech aber endet er mit dem leichten 4. Takt einer Viertaktperiode.

b) Der ‚schwere' 3/4 (2/8+2/8+2/8)

MARPURG 1760: „Der Schwere oder ernsthafte ungerade Tact ist daran zu erkennen, daß ein Tactraum einen Rhytmus von drey zusammengezogenen zweytheiligen Tactarten vorzustellen scheinet. In dem *leichten* Dreyviertheil finden insgemein nur dreyerley Arten von Noten Platz, weiße, Viertheile und Achttheile, und man zählet nach Viertheilen. In dem *schweren Dreyviertheile* kommt das Sechzehntheil, ja wohl noch das Zwey und Dreyßigtheil dazu, und man zählet nach Achttheilen. Beyde Tactarten, den *leichten* und *schweren* Dreyviertheil, findet man öfters dergestalt untereinander gemischet, daß man nicht bestimmen kann, ob das Exempel zu der ersten oder letztern Tactart gehöret."[476]

JOHANN BERNHARD LOGIER 1827: „Es muß jedoch bemerkt werden, daß es noch eine andere Art des dreitheiligen Taktes giebt, die aus der ursprünglichen Verbindung von drei Noten gleichen Werthes entspringt, welche öfters alle drei mit gleichem Accent belegt werden."[477]

Als Notenbeispiel bringt Logier den zweiten Satz des Streichquintetts KV 515 in C-Dur, *Andante* 3/4, den Mozart ursprünglich mit *Larghetto* bezeichnet hatte (Ex. 307).



Ex. 307: Streichquintett in C, KV 515, 2. Satz

[476] Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. II, S. 24, 67. Brief, § 78 [Anhang S. 340] und § 79.
[477] Johann Bernhard Logier, *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition*, 1827, S. 284.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das Beispiel ist gut gewählt, es steht für 13 weitere weltliche ‚ernsthafte' *Andante* 3/4 mit 32steln, und im Wesentlichen auch für die zwei mit 64steln. Wie bei vielen anderen Stücken Mozarts täuscht jedoch der Anfang eine einfache Taktart vor, hier den ganztaktigen ‚leichten' 3/4. Erst im weiteren Verlauf werden die ‚drei gleichen Accente' auf den drei Harmonieschritten evident. Angesichts der vielen 32stel in den Takten 48-54 und 108-114 fragt man sich, warum Mozart das scheinbar so naheliegende ursprüngliche *Larghetto* in *Andante* geändert hat; verstärkt durch die scheinbare Ganztaktigkeit der ersten Takte birgt das ja durchaus die Gefahr, dass die fünf Musiker *zu schnell* beginnen und später (z. B. in Takt 48-54) in Schwierigkeiten kommen (Ex. 308):



Ex. 308: Streichquintett in C, KV 515, 2. Satz, T. 51f, Viola

Aus Respekt vor den vielen kleinsten Noten wird allerdings das Tempowort oft fälschlich auf die *Achtel* bezogen und der Satz dann eher *zu langsam* gespielt. Mit der Bezeichnung *Andante* wollte Mozart wohl nicht nur zu langsamem Spiel sondern auch dem ‚schwersten Bogenstrich' eines dem *Adagio* angenäherten ‚*Larghetto*' vorbeugen.

Von Mozarts 170 weltlichen Sätzen im 3/4-Takt mit autographem Tempowort (ohne Menuette und Tänze) stehen 75 im „ernsthaften" 3/4-Takt, dessen Breite und starker Schritt das tragende Gerüst für eine Fülle von zum Teil hochvirtuosen 32steln und sogar 64steln stellt. Bei den meisten Stücken meiner Liste wird man Marpurgs Auffassung, dass sie aus drei 2/8-Takten zusammengesetzt seien, gut nachvollziehen können. Wie im regulären 4/4-Takt können die Tempowörter Im „schweren" 3/4-Takt auf die Viertel bezogen werden.

Largo 3/4 (à 3)

mit 32steln

- KV 367 Ballettmusik zu *Idomeneo*, Nr. 2 Pas seul de Mr. le Grand

Adagio 3/4 (à 3)

mit 32steln

⁕ KV 499 Streichquartett in D, 3. Satz (Ex. 309)

- KV 423 Duo in G für Violine und Viola, 2. Satz
- [KV 563 Divertimento (Streichtrio) in Es, 2. Satz][478]



Ex. 309: Streichquartett in D, KV 499, 3. Satz, T. 40-43, 31

Im wunderschönen langsamen Satz des Streichquartetts KV 499 mit seinen so oft weichklingend in Terzen oder Sexten gekoppelten Streicherpaaren bringt Mozart es fertig, in T. 31 sogar 64steln noch eine Vorschlagsnote beizugeben! Dennoch sind tempobestimmend die 32stel.

Zur Spielart des *Adagio* schrieb Reichardt (wie schon zitiert):

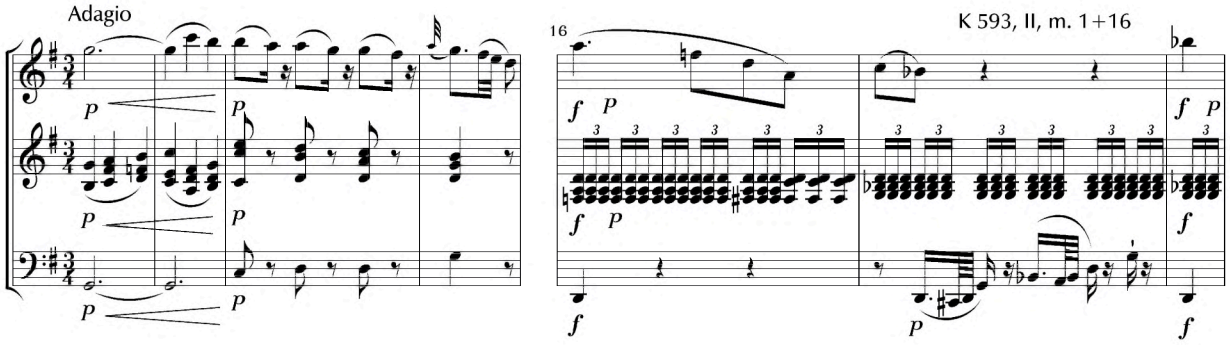
> „So ist der Bogenstrich im Adagio sehr verschieden von dem im Allegro, und unterscheidet sich hauptsächlich dadurch, daß jener mehr auf den Saiten ruhen bleibt, als der im Allegro. Nichts als eine Pause muß im Adagio den Bogen ganz von den Saiten bringen. Selbst bey den Noten, die mit einem Strich (I) zum Abstoßen bezeichnet, selbst bey den Abzügen, muß er im Adagio nicht völlig von den Saiten kommen, sondern mit einem Achttheile der Haare wenigstens darauf ruhen bleiben."

[478] Das aus dem Stimmen-Erstdruck von 1792 stammende Tempowort ist plausibel, aber - in der NMA ungekennzeichnet - nicht autograph.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

„Das forte im *adagio* ist von dem [im] *allegro* sehr unterschieden. Dieses bekömmt durch das häufige Abstoßen und die scharfen Abzüge ein ganz anderes Ansehen: denn im *adagio* muß niemals etwas scharf abgezogen werden. Auch der Zug des Bogens muß im *adagio* weniger schnell seyn; und es bleibt also zur Stärke im *adagio* nichts als der Druck des Bogens.“[479] (gekürzt)

mit 16tel-Triolen
⁎ KV 593 Streichquintett in D, 2. Satz (Ex. 310)
- KV 370 Oboenquartett in F, 2. Satz



Ex. 310: Streichquintett in D, KV 593, 2. Satz, T. 1+16

Der zweite Satz des Streichquintetts in D, KV 593, der vom plötzlichen Einbruch der moll-Dominante in T. 16 an dramatisch von 16tel-Triolen beherrscht wird (ohne dies in den langen Vierteln der Anfangstakte auch nur erahnen zu lassen), zeigt, wie der Dreiertakt selbst als ‚schwerer' und selbst in der größtmöglichen Dehnung nie die übergeordnete Ganztaktigkeit verliert. Ein wesentlicher Unterschied zu den geraden Taktarten, deren innerer Zusammenhalt bei langsamem Tempo viel stärker gefährdet ist.

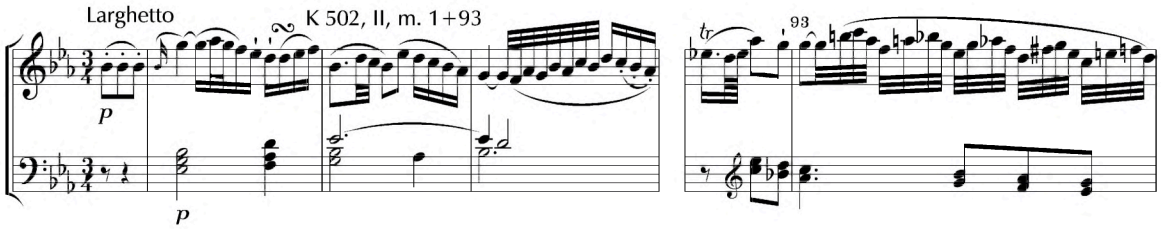
mit 16teln
- KV 285 Flötenquartett in D, 2. Satz (Ex. 275)

Un poco Adagio 3/4 (à 3)

mit 16teln
- KV 51 *La finta semplice*, Nr. 26 Finale III, T. 272 „Fu colpo d'amore, pentita già sono“

Larghetto 3/4 (à 3)

mit 32steln
⁎ KV 502 Klaviertrio in B, 2. Satz (Ex. 311)



Ex. 311: Klaviertrio in B, KV 502, 2. Satz, T. 1+93

Gemäß Mozarts Genauigkeit der Notation sollte dieser *Larghetto*-Satz weniger langsam sein als das *Adagio* in KV 499 (Ex. 309).

Larghetto 3/4 (à 3)

mit 16teln
- KV 367 Ballettmusik zu *Idomeneo*, Nr. 1 Annonce, T. 154 Larghetto pour Madame Hartig

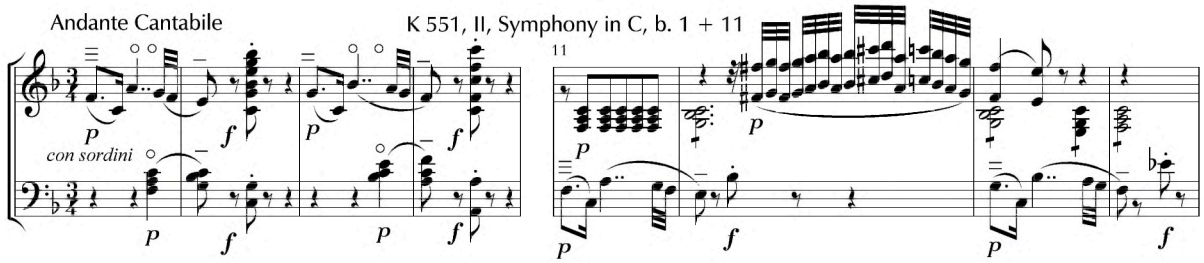
Andante cantabile 3/4 (à 3)

mit 32steln
⁎ KV 551 Sinfonie in C (*Jupiter-Sinfonie*), 2. Satz (Ex. 312)
- KV 548 Klaviertrio in C, 2. Satz
- KV 465 Streichquartett in C, 2. Satz (ursprünglich *Adagio*, dann gestrichen)
- KV 387 Streichquartett in G, 3. Satz

[479] Reichardt, *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, 1776, S. 25-27 und S. 69 [Anhang S. 291/292].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

(Andante cantabile 3/4 mit 32steln (à 3))
- KV 333 Klaviersonate in B, 2. Satz
⁎ KV 310 Klaviersonate in a, 2. Satz („con espressione") (Ex. 313)
- KV 218 Violinkonzert in D, 2. Satz



Ex. 312: Sinfonie in C (*Jupiter*-), KV 551, 2. Satz, T. 1+11

Wie kann der unbefangene Zuhörer beim 2. Satz der *Jupiter-Sinfonie* die Taktart erkennen? Wenn die Taktteile, wie so häufig, gleich betont werden, versteht er entweder einen 2/4-Takt, oder er fasst den ersten Quartfall als Auftakt zu einer Reihe von 3/4-Takten auf. Beide Annahmen scheinen durch die *forte*-Akkorde als „Eins" bestätigt, was sich erst in Takt 7 als Irrtum herausstellt. Nur durch vorsichtige metrische Betonungen auf den ‚guten' Taktzeiten, wie ich sie im Sinne Türks (Ex. 101, S. 81+298) eingefügt habe, lassen sich diese Missverständnisse vermeiden. Die von der metrischen Synkope des *forte* verursachte Unsicherheit - eine subtile Vorbereitung der virtuellen Taktwechsel zum 2/4 in T. 23-25, 31-36 etc. - lässt das ab T. 7 in sattem *forte* auf der Subdominante präsentierte feste Metrum nach der vorhergegangenen tiefen Beunruhigung wie eine Erlösung empfinden. (Wie in KV 309, II, T. 3)



Ex. 313: Klaviersonate in a, KV 310, 2. Satz, T. 1+12

Trotz der Praller auf 64steln (d. h. 128steln!) will Mozart den 2. Satz der Klaviersonate in a nicht als *Adagio* oder *Larghetto* mit 32steln (Ex. 309+311) gespielt wissen, sondern als *Andante cantabile*! (Ex. 313)

mit 16teln
⁎ KV 330 Klaviersonate in C, 2. Satz (Ex. 314)



Ex. 314: Klaviersonate in C, KV 330, 2. Satz

„Man pflegt über Stüke, die etwas Arienmäßiges und eine *mäßige Bewegung* haben, noch *Cantabile* zu setzen, um anzudeuten, daß man sie besonders singend vortragen soll. Ein solcher Vortrag geschieht in einer mäßigen Stärke; die Noten werden mehr geschliffen als abgestoßen, und man enthält sich aller solcher Manieren und Arten des Vortrages, die der Stimme nicht angemessen sind."[480]

Andante (mà) (un poco) adagio 3/4 (à 3)

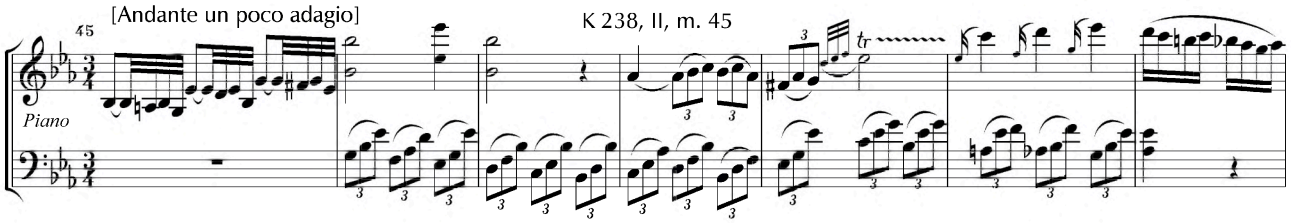
mit 32steln
- KV 402 Andante und Fuge einer Sonate in A für Klavier und Violine

mit 16tel-Triolen
⁎ KV 238 Klavierkonzert in B, 2. Satz (Ex. 315)

[480] D.G. Schulz in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. IV, 1774, S. 383 „Singend" [Anhang S. 282].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

- KV 175 Klavierkonzert in D, 2. Satz

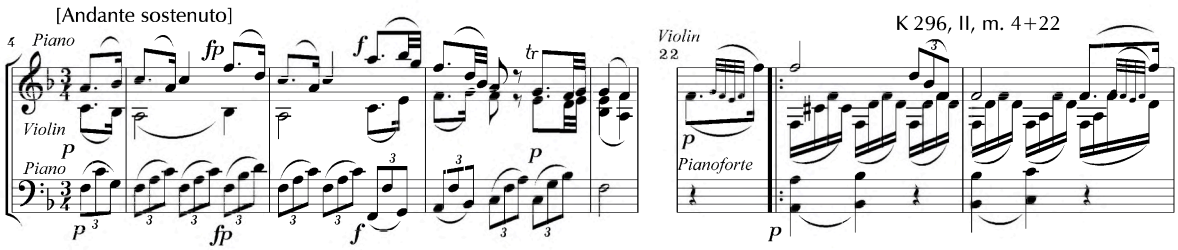


Ex. 315: Klavierkonzert in B, KV 238, 2. Satz

mit 16teln
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 21 Aria Fauno, T. 151 „Se mai divieni amante“

Andante sostenuto 3/4 (à 3)

mit 16teln
- KV 369 „Misera, dove son!“, Rez.+Arie für Sopran+Orchester; Aria „Ah! non son io che parlo“
⁕ KV 296 Klavier-Violin-Sonate in C, 2. Satz (Ex. 316)
- KV 294 „Alcandro, lo confesso“, Rez.+Arie für Sopran+Orchester; Aria „Non sò d'onde viene“



Ex. 316: Klavier-Violin-Sonate in C, KV 296, 2. Satz, T. 4+22

Andante moderato 3/4 (à 3)

mit 16tel-Triolen
- KV 204 Serenade in D, 3. Satz

Andante 3/4 (à 3)

mit 64steln
- KV 608 Allegro und Andante (Fantasie in f) für eine Orgelwalze; Andante
⁕ KV 503 Klavierkonzert in C, 2. Satz (Ex. 317)



Ex. 317: Klavierkonzert in C, KV 503, 2. Satz, T. 1 und 97

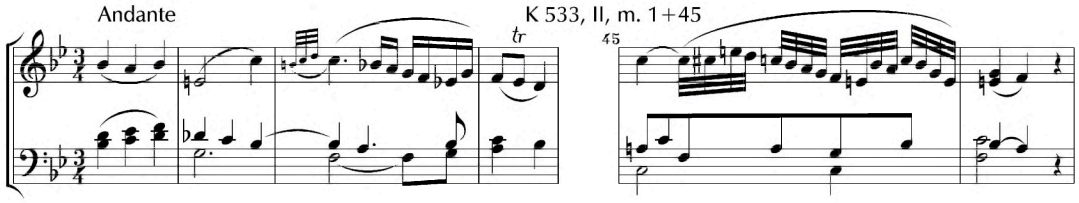
v
Es mag naheliegen, aber trotz der 64stel bezieht sich auch hier das „Andante“ *nicht* auf die Achtel; es modifiziert lediglich das *tempo giusto* „3/4 (à 3) mit 64steln“ hin zu einer leichtgewichtigeren Spielart als sie beim *Adagio* gefordert ist.

mit 32steln
- KV 575 Streichquartett in D, 2. Satz
⁕ KV 533 Klaviersonate in F, 2. Satz (Ex. 318)
- KV 521 Sonate in C für Klavier zu vier Händen, 2. Satz
⁕ KV 515 Streichquintett in C, 2. Satz (ursprünglich *Larghetto*) (Ex. 307, 308)
- KV 469 *Davide penitente*, Kantate, Nr. 6 Aria Tenor „A te, fra tanti affanni“
⁕ KV 454 Klavier-Violin-Sonate in B, 2. Satz (ursprünglich *Adagio*)
- KV 448 Sonate in D für zwei Klaviere, 2. Satz
- KV 415 Klavierkonzert in C, 2. Satz
- KV 414 Klavierkonzert in A, 2. Satz

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

[Andante 3/4 (à 3) mit 32steln]
- KV 365 Konzert in Es für 2 Klaviere (und Orchester), 2. Satz
- KV 364 Sinfonia concertante in Es für Violine, Viola und Orchester, 2. Satz
- KV 284 Klaviersonate in D, 2. Satz Rondeau en Polonaise
- KV 250 Serenade in D (*Haffner*-Serenade), 3. Satz
- KV 137 Divertimento II (Quartett) in B, 1. Satz

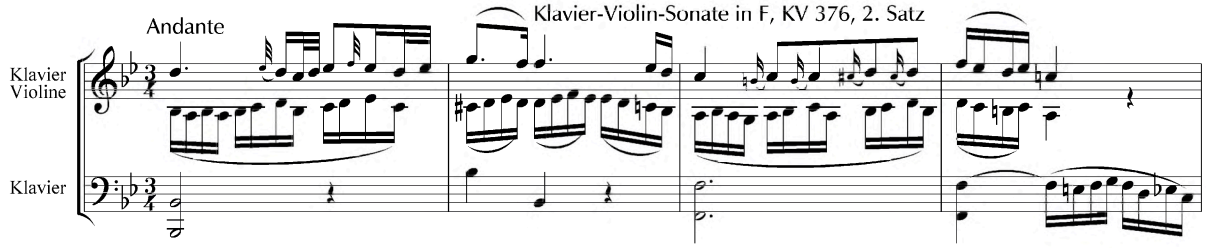
Wie schon KV 503/II täuschen fast alle diese Sätze zu Anfang mit größeren Notenwerten einen ganztaktigen 3/4 vor, bevor sie ihre 64stel oder 32stel ins Spiel bringen:



Ex. 318: Klaviersonate in F, KV 533, 2. Satz, T. 1+45

mit 16tel-Triolen
- KV 155 Streichquartett Nr. 2 in D, 2. Satz

mit 16teln
- KV 528 „Bella mia fiamma, addio", Rezit. und Arie für Sopran+Orchester; Aria „Resta, oh cara"
- KV 487 Zwölf Duos für zwei Hörner, Nr. 3
- ⁎ KV 376 Klavier-Violin-Sonate in F, 2. Satz (Ex. 319)
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 22 Aria Arbace „Se colà ne'fati è scritto"
- KV 345 *Thamos*, Nr. 3 Zwischenaktmusik
- ⁎ KV 297 Sinfonie in D (*Pariser* Sinfonie), 2. Satz (Fassung des Erstdrucks) (Ex. 320)
- KV 252 Divertimento in Es für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg, 3. Satz Polonaise (s. S. 241, Ex. 427)
- ⁎ KV 211 Violinkonzert in D, 2. Satz
- KV 185 Serenade in D, 3. Satz
- KV 138 Divertimento III (Quartett) in F, 2. Satz
- KV 136 Divertimento I (Quartett) in D, 2. Satz
- KV 100 Kassation in D (Serenade), 3. Satz



Ex. 319: Klavier-Violin-Sonate in F, KV 376, 2. Satz

„*Andante*: hier werden die Töne weder so schleppend und in einander schmelzend vorgetragen, wie in dem *Adagio*, noch so scharf accentuirt und abgestoßen wie im *Allegro*; alles ist hier gemäßiget, selbst die *Stärke des Tones* verlangt so lange Mäßigung, bis der Tonsetzer ausdrücklich einen höhern Grad der Stärke vorschreibt."[481]



Ex. 320: Sinfonie in D (*Pariser* Sinfonie), KV 297, 2. Satz (Fassung des Erstdrucks)

Das *Andante* 3/4 (à 3) mit 16teln ist wegen seiner drei Taktschwerpunkte neben dem *Andante* 4/4 mit 16teln („Heil sei euch Geweihten!" (Ex. 121) die einzige Tempobezeichnung bei Mozart, deren Zählzeiten sich auf physisches Gehen in mäßigem Tempo beziehen lassen.

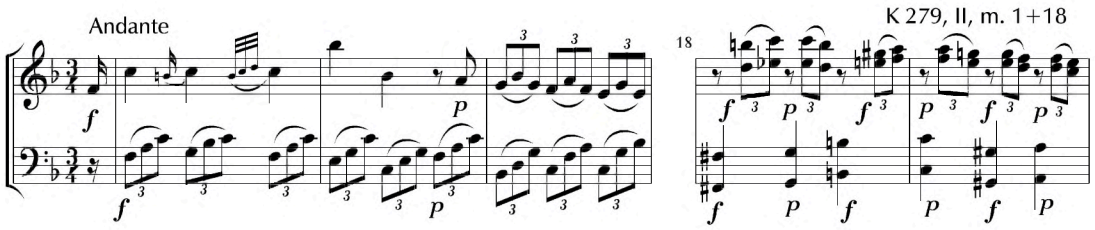
[481] Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp. 142, ANDANTE [Anhang S. 310].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Das 3/4-*Andante* der „Pariser" Sinfonie (Ex. 320) komponierte Mozart als kürzeren Ersatz (ca. 3½ min.) für das mit ca. 5 min. als zu lang kritisierte ursprüngliche *6/8*-Andante der Uraufführung.[482]

mit 8tel-Triolen

⁎ KV 279 Klaviersonate in C, 2. Satz (Ex. 321)



Ex. 321: Klaviersonate in C, KV 279, 2. Satz, T. 1+18

Ein schönes Beispiel für den ‚schweren' Dreivierteltakt - im Unterschied zum ganztaktig betonten ‚leichten' 3/4, z. B. Paminas (Ex. 281).

Andante grazioso 3/4 (à 3)

mit 32steln

- KV 247 Divertimento in F („1. Lodronische Nachtmusik"), 3. Satz

Andante con moto 3/4 (à 3)

mit 16teln

⁎ KV 380 Klavier-Violin-Sonate in Es, 2. Satz (Ex. 287)

Andantino cantabile 3/4 (à 3)

mit 32steln

⁎ KV 306 Klavier-Violin-Sonate in D, 2. Satz (Ex. 322)



Ex. 322: Klavier-Violin-Sonate in D, KV 306, 2. Satz, T. 58

Andantino 3/4 (à 3)

mit 32steln

⁎ KV 475 Fantasie in c für Klavier, T. 86 (32stel im folgenden *Più allegro*) (Ex. 324)

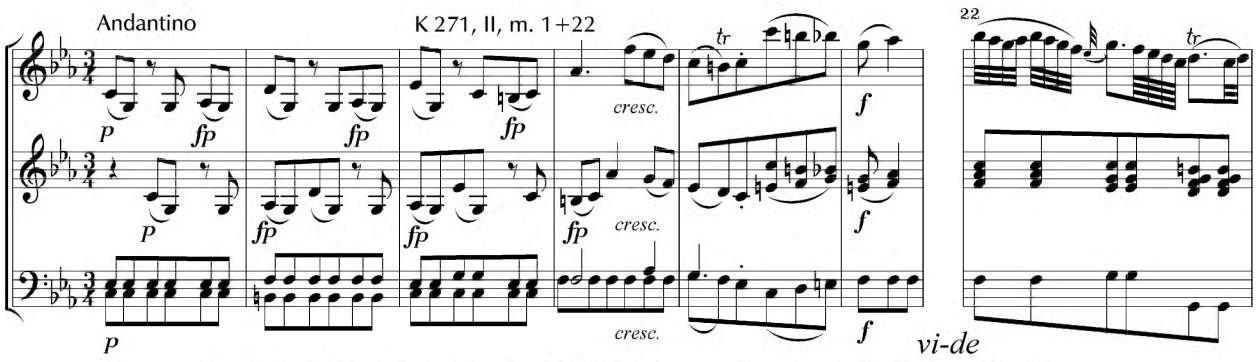
- KV 299 Konzert für Flöte, Harfe und Orchester, 2. Satz

⁎ KV 271 Klavierkonzert in Es („Jenamy"-Konzert), 2. Satz (Ex. 323)

---

[482] Alan Tyson meinte aus bemerkenswerten Gründen, umgekehrt sei das *Andante* 6/8 der nachkomponierte Satz und das *Andante* 3/4 der ursprüngliche. („The Two Slow Movements of Mozart's „Paris" Symphony, K. 297", in: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, 1987). Mozart schrieb im Brief vom 09.07.1778 (Nr. 462 [Anh. S. 254]): *„die Sinfonie* [KV. 297] *fand allem beyfall - das Andante hat aber nicht das glück gehabt, ihn* [Le Gros] *zufrieden zu stellen - er sagt es seye zu viell modulation darin - und z u l a n g "*. Angesichts des Eigentempos der Taktarten im 18. Jahrhundert, ihrer ‚natürlichen Tactbewegung', kann man bezüglich der Dauer jedoch nicht wie Tyson nur Takte zählen, ohne sich um deren Tempo zu kümmern. Bei einem den anderen Andante-Sätzen im 6/8 (3+3) mit 16teln entsprechenden Tempo von MM ♪=ca. 120 ergibt sich für die 588 Achtel der 6/8-Version eine Dauer von knapp 5 Minuten, für die 252 Viertel (inklusive Wiederholung) der 3/4-Version bei vernünftigen MM ♩=ca. 80 nur 3'10''. Bei anderer Tempowahl ändern sich die Zahlen natürlich - aber kaum so sehr, dass die 3/4-Version zur längeren wird. Und sollte Mozart wirklich den 6/8-Satz als „kürzere Version" nachkomponiert haben, wäre merkwürdig, warum er ihn vom ursprünglichen *Andantino* in *Andante* verlangsamte.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 323: Klavierkonzert in Es, KV 271 („Jenamy"-Konzert), 2. Satz, T. 1+22

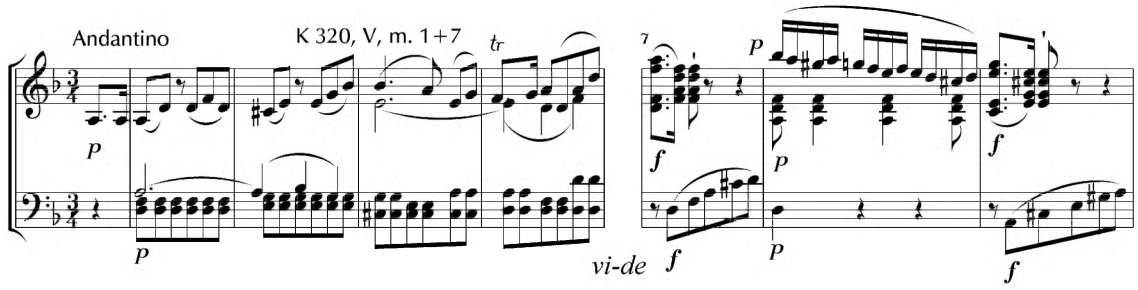
Der Irrtum, *Andantino* sei bei Mozart langsamer als *Andante*, entsteht, wenn man versäumt, auf die Notenklassen zu achten: das *Andantino* 3/4 (à 3) des „Jenamy"-Konzerts mit seinen 32steln ist bewegter als die *Andante* (à 3)-Sätze gleicher Notenklasse (KV 515, II, Ex. 308 und KV 533, II, Ex. 318) - obwohl es natürlich langsamer ist als ein *ganztaktiges Andante* 3/4 (à 1) mit *16teln* (z. B. Paminas „Tamino mein!" Ex. 281).



Ex. 324: Fantasie in c für Klavier, KV 475, T. 86+125

Die Fantasie in c, KV 475, hat zwar im *Andantino* selbst keine 32stel; das folgende *Più allegro* aber ist voll davon, was zwingt, sie auch vorher schon zu berücksichtigen.

[Andantino 3/4 (à 3)]
mit 16teln
⁎ KV 320 Serenade in D (*Posthorn*-Serenade), 5. Satz (Ex. 325)
- KV 272 „Ah, lo previdi!", Rez., Aria+Cavatina für Sopran und Orch., T. 217 „Deh, non varcar"



Ex. 325: Serenade in D (*Posthorn*-Serenade), KV 320, 5. Satz, T. 1+7

Das *Andantino* der „Posthorn"-Serenade ist mit seinen 16teln schneller als das *Andante* 3/4 der „Pariser"-Sinfonie (Ex. 320) und des Violinkonzerts in D, KV 211 (s. S. 180), und natürlich auch als der von 32steln bestimmte 2. Satz des „Jenamy"-Konzertes (Ex. 323).

Più Allegro [von *Andantino*] 3/4 (à 3)

mit 32steln
- KV 475 Fantasie in c für Klavier, T. 125

Andantino grazioso 3/4 (à 3)

mit 16teln
- KV 217 „Voi avete un cor fedele", Arie für Sopran und Orchester
- KV 190 Concertone in C für 2 Violinen und Orchester, 2. Satz

Grazioso 3/4 (à 3)

mit 16teln
- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 16 Aria Sandrina „Una voce sento al core"

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Wie bei „Vedrai, carino“ (Ex. 359) im 3/8-Takt und „Ricevete, oh padroncina“ (Ex. 360) im 6/8 ist das allein stehende *Grazioso* keine „*Tempo*“-Bezeichnung“ sondern eine der Spielart. Zwischen *Andantino* (à 3) und *Allegretto* (à 3) scheint mir diese Aria mit ihren vielen *sciolto* Sechzehnteln am besten ihren Platz zu finden. Vergl. die *ganztaktige Grazioso*-Arie Ilias Nr. 19 in *Idomeneo* (s. S. 169) (Ex. 291).

Allegretto maestoso [!] 3/4 (à 3) (eigentlich eine *Contradictio in adjecto*!)

mit 16teln

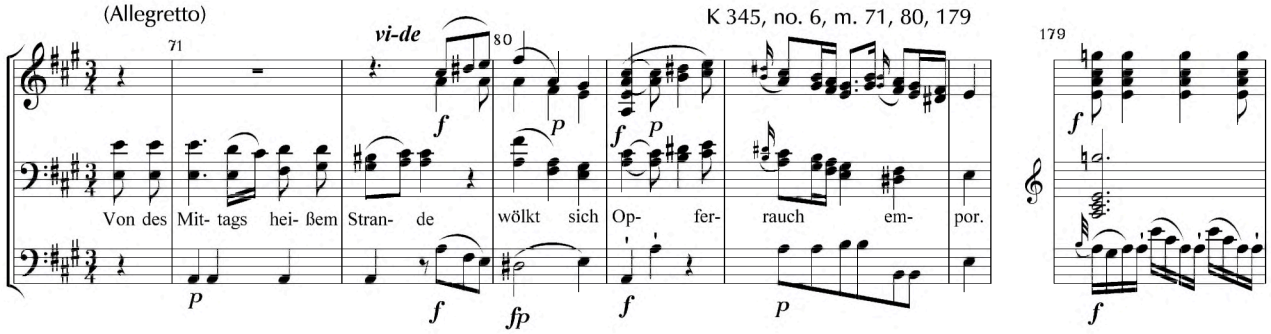
- KV 344 *Zaide*, Nr. 7 Aria Allazim „Nur mutig, mein Herze, versuche dein Glück!“

Allegretto 3/4 (à 3)

mit 16teln

- KV 367 Ballettmusik zu *Idomeneo*, Nr. 2, Pas seul de Mr. le Grand, T. 19

⁎ KV 345 *Thamos*, Nr. 6 Chor „Von des Mittags heißem Sande“, T. 69 (Ex. 326)



Ex. 326: *Thamos,* KV 345, Nr. 6 Chor der Priester, T. 71, 80 + 179 (stark gekürzt)

Auch dieses Stück sieht zu Anfang ganztaktig aus, bis in T. 82 und schließlich ab T. 171 unübersehbar die drei Akzente des ‚schweren' 3/4 hervortreten. Dass es nichts mit dem *Allegretto* 3/4 (à 1) von Figaros Cavatine „Se vuol ballare signor Contino“ gemein hat (Ex. 292), oder mit „Daß wir uns niemals wiederfinden“ in der „*Entführung*“ (Ex. 293), muss nicht betont werden.

Più Allegro [von *Allegretto*] 3/4 (à 3)

mit 16teln

- KV 367 Ballettmusik zu *Idomeneo*, Nr. 2 Pas seul de Mr. le Grand, T. 48

Allegro maestoso 3/4 (à 3)

mit 16teln

- KV 128 Sinfonie in C, 1. Satz

Allegro 3/4 (à 3)

mit 16teln

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 8 Aria Donna Elvira „Ah fuggi il traditor“ (Ex. 327)

- KV 424 Duo in B für Violine und Viola, 1. Satz, T. 11

⁎ KV 345 *Thamos*, Nr. 4 (Melodram, s. S. 128)

- KV 345 *Thamos*, Nr. 7 Chor, T. 46 „Höchste Gottheit, milde Sonne“
- KV 208 *Il re pastore*, Nr. 4 Aria Alessandro „Si spande al sole in faccia“
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 2, 4 und 18 Coro „Di te più amabile, nè Dea maggiore“



Ex. 327: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 8 Aria Donna Elvira „Ah fuggi il traditor“, T. 1+39

Mit Ausnahme der barockisierenden Elvira-Arie - mit ihren schulgerechten Hemiolen (u. a. T. 39/40) eine „*Parodie der altmodischen Seria-Tradition*“[483]- und der fünf anderen Sätze meiner Liste werden in den

[483] Charles Rosen, *Der klassische Stil* (*The classical Style*, [1]1971, deutsch 1983, S. 366).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schnelleren Tempi die Unterschiede der ‚schweren' 3/4-Takte zu den ‚leichten' immer geringer. Es wird natürlich nicht mehr „in Achttheilen gezählt", und die Akzentuierungen gleichen sich an.

Più Allegro [von *Allegro*] 3/4 (à 3)

mit 8tel-Triolen

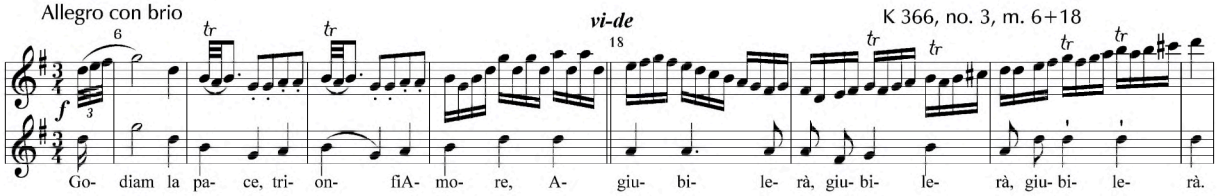
- KV 367 Ballettmusik zu *Idomeneo*, Nr. 2, T. 98, Pour le Ballet

Allegro con brio 3/4 (à 3)

mit 16teln

⁎ KV 366 *Idomeneo*, Nr. 3 Coro „Godiam la pace, trionfi Amore" (Ex. 328)

„Con brio": „feurig, hitzig, schimmernd, lermend"[484] jubeln Trojaner und Kreter, „genießen wir den Frieden, lassen wir die Liebe triumphieren!" - und zwar mit „einem höhern Grad der Stärke des Tones".[485]



Ex. 328: *Idomeneo*, KV 366, Nr. 3 Coro, T. 6+18

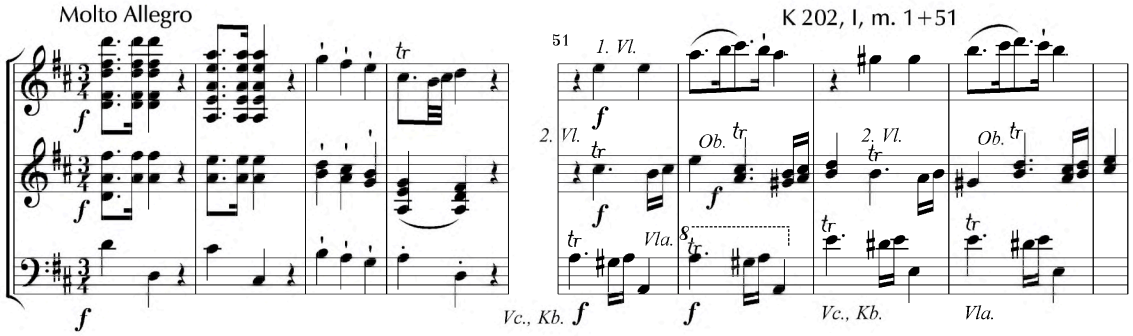
Möchte man auch die 32stel unter den „*tr*" in T. 7 und 8 nicht so ganz ernst nehmen, so zwingen doch mindestens die späteren „*tr*" auf 16teln, zu Anfang nicht ein *Allegro* con brio 3/4 à 1 anzuschlagen.

Molto allegro 3/4 (à 3)

mit 16teln

⁎ KV 202 Sinfonie in D, 1. Satz (Ex. 329)

- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 28 Finale III Coro „Viva pur la Giardiniera"



Ex. 329: Sinfonie in D, KV 202, 1. Satz, T. 1+51

Allegro assai 3/4 (à 3)

mit 16teln

⁎ KV 280 Klaviersonate in F, 1. Satz (Ex. 330)

- KV 254 Divertimento à 3 (Klaviertrio) in B, 1. Satz



Ex. 330: Piano Sonata in F, K 280, 1st movement

Gemäß Leopold Mozart ist *Allegro assai* schneller als *Allegro molto*. Demnach sind dies Mozarts schnellste Sätze im ‚schweren' 3/4. Dennoch bleibt das Tempo im 1. Satz von KV 280 durch die Praller auf den 16teln in T. 2 und 84 begrenzt.

---

[484] Türk, Klavierschule, S. 114, § 78 (Anhang S. 296)

[485] Koch, Musikalisches Lexikon, Artikel ‚Forte' (Anhang S. 312)

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

c) Der 3/8

MATTHESON 1713: „Drey achtel. Dieser will offtmahls par affectation dem 3/4 ins Amt fallen, hat sich auch schon beliebt gemacht, daß man ihn in einer Arie, jedoch mit beygesetztem *adagio* oder dergleichen, wol vorziehet, wiewol ihm sonsten die Passepieds, Canaries, und andere hüpfende Species eigenthümlich subject sind.“[486]

MARPURG 1763:„Der Dreyachttheil. Da seine Bewegung natürlicher Weise sehr geschwinde ist: so muß selbige, wenn sie langsam seyn soll, durch Hinzufügung des nöthigen Tactwortes[487], so viel als nöthig ist, eingeschränket werden.“[488]

JOH. AD. SCHEIBE 1773: „Der 3/8-Takt ist zu allen Arten des sanften, zärtlichen, angenehmen, scherzenden und lieblichen Ausdrucks überaus geschickt; auch zu lebhaften und flüchtigen Sachen ist er sehr brauchbar. Ob er schon zuweilen zu langsamen, bewegenden und rührenden Ausdrücken gebrauchet wird: so scheinet es dennoch, als ob ihm das Sanfte und Fließende, und hiernächst das Flüchtige und Schnellrauschende, wie auch das Spielende und Tändelnde am meisten angemessen wäre. Die natürliche Bewegung, die diese Taktart erfodert, läßt sich zwar ein wenig mildern, aber nicht ganz unterdrücken; daher werden die langsam seynsollenden Sätze in dieser Taktart insgemein ein wenig lebhafter und fließender ausgedrückt, als wenn sie in einer größern Taktart gesetzt wären. Der Componist muß also diesen Charakter genau vor Augen haben.“[489]

KIRNBERGER/SCHULZ 1776: „Der Dreyachteltackt hat die lebhafte Bewegung des Passepieds; er wird leicht, aber nicht ganz tändelnd vorgetragen, und ist in der Cammer- und theatralischen Musik von großem Gebrauch.“[490]

JOH. ABRAHAM PETER SCHULZ 1794: „Die Achtel im 3/8 Takt sind nicht so lang als die Viertel im 3/4; aber auch nicht so kurz als die Achtel desselben; daher ist ein Stük im 3/8 Takt lebhafter an Bewegung, als es im 3/4 seyn würde.“[491]

GOTTFRIED WEBER 1824: „Man ist übereingekommen, dass der 3/2-Takt einen andern Vortrag erhält als der 3/8-Takt; und zwar so, daß ein Tonstück einigermaßen leichter und sanfter vorgetragen wird, wenn es in kleineren Noten geschrieben. In dieser Hinsicht bietet die Verschiedenheit der Taktbezeichnungen dem Tonsetzer ein Mittel dar, den Charakter einigermassen anzudeuten, in welchem er sein Tonstück vorgetragen haben will; und darum ist es nicht unwichtig, die passendste Taktbezeichnung zu wählen.“[492]

Nach Gottfried W. Fink 1809 hat der 3/2-Takt den „ganz schweren“, der 3/4 den „schweren“ und der 3/8 den „leichten Accent“.

„Dieser verschiedene Accent ist es, der jeder dieser Taktarten ihr ganz Eigenthümliches giebt, wodurch sie sich von einander genau unterscheiden, so, dass der schwere 3/4 und der leichte 3/8 Takt, *beyde in gleichgeschwinder Bewegung*, immer vollkommen hörbar differiren werden.“ [!][493]

---

[486] Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, 1713, 1. Teil, Kapitel III „Vom Tacte insonderheit“, S. 87, § 17 [Anhang S. 348].
[487] gemeint ist: *Tempowortes*
[488] Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt*, 1763, 2. Teil, 6. Capitel, S. 88, § 5 [Anhang S. 342].
[489] Scheibe, *Über die Musikalische Composition*, 1773, S. 208, § 93 [Anhang S. 351].
[490] Kirnberger / Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Bd. II, 1776, S. 130, 4) [Anhang S. 270].
[491] Schulz, Artikel „Vortrag“ in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, IV, 1774, S. 707 [Anhang S. 288].
[492] Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, ²1824, Bd. I, S. 98, § 65 [Anhang S. 353].
[493] G. W. Fink, *Über Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches*, in: AMZ, 11. Jg., Nr. 14, 04.01.1809, Sp. 212 [Anhang S. 355/356].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

d) Der zusammengesetzte - oder ‚lange' - 6/8 (3/8+3/8)

„Sechsachteltakt. Dieses Wort bezeichnet zwey Gattungen des Taktes, die wesentlich von einander verschieden sind, und zwar 1) die einfache vermischte Taktart, die aus dem Zweyvierteltakte entstehet, wenn jedem Viertel ein Punkt hinzugefügt wird, und 2) die aus zwey Dreyachteltakten zusammengesetzte Taktart, die sich von jener dadurch unterscheidet, daß in jedem Takte zwey gute und vier schlimme Taktzeiten enthalten sind."[494]

„Seiteneinsteigern" unter den Lesern sei hier ein Rückblick auf den Exkurs „Zusammengesetzte Takte - Taktgruppen-Metrik" auf S. 77 empfohlen, worin u. a. KIRNBERGER und SCHULZ sagen:

„Es giebt Melodien, in denen offenbar ganze Tackte wechselsweise von *schweren* und *leichtem* Gewichte sind, so dass man einen ganzen Tackt nur als eine einzige Zeit fühlet. Wenn die Melodie so beschaffen ist, so müssen nothwendig zwey Tackte zusammen genommen werden, um nur einen auszumachen, dessen erster Theil *lang* [stärker betont], der andre *kurz* [leichter betont] ist. Denn wenn dieses Zusammenziehen nicht geschähe, so würde man eine Melodie von lauter schweren Schlägen bekommen [*wie z.B. in einer Reihe von gleich schweren 3/8-Takten*].

Daher entstunden also die zusammengesetzten Tacktarten, nemlich der zusammengesetzte 6/8 aus zwey vereinigten Tackten von 3/8, u.s.f. - Eigentlich geschiehet diese Zusammensetzung nur deswegen, daß die Spieler den wahren Vortrag treffen, und *die zweyte Hälfte eines solchen Tacktes leichter, als die erste vortragen*."[495]

Anders als der zusammengesetzte 6/8 des Barock, der (nach der zweifelhaften Ansicht Kochs *‚zur Ersparnis von Taktstrichen'*) zwei *gleich* schwere 3/8-Takte zusammenband (= v v = v v), erzeugt der zusammengesetzte 6/8 des späten 18. Jahrhunderts einen geradtaktigen Überbau über zwei *ungleich* schweren 3/8-Takten (= v v – v v), eine Klammer, die wegen des nun weiteren Abstandes der Hauptschwerpunkte die Musik in größerem Bogen atmen lässt. Genau darum legte Mozart ihn wohl so vielen (80%) seiner Sätze im 6/8-Takt zugrunde.

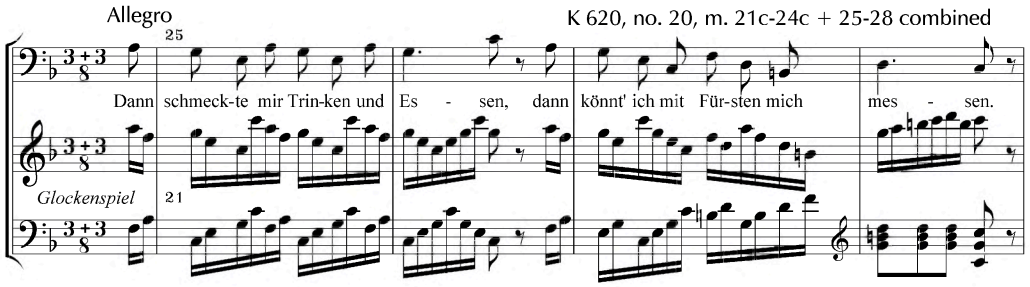
„Die zusammengesetzten Tactarten bieten in der anwachsenden Fülle der Accente innerhalb einer Tacteinheit reichere Mittel als die einfachen und der breitere Rahmen des Tacts giebt größern Raum für eine feinere Detailzeichnung."[496]

Paradebeispiele für die Dichotomie des 6/8-Taktes sind der Chor Nr. 5 in *Don Giovanni* im ‚einfachen', ‚kurzen' 6/8 (s. S. 158, Ex. 263), der nichts weiter als ein triolisierter 2/4 ist (Ex. 331):



Ex. 331: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 5 Coro, T. 17+35

entgegen dem zweiten Teil von Papagenos Wunsch-Aria „Ein Mädchen oder Weibchen" im zusammengesetzten - oder ‚langen' - 6/8 (3+3)-Takt (Ex. 332):



Ex. 332: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 20 Aria Papageno, (T. 21c-24c und 25-28 übereinandergelegt)

Zusammengesetzte 6/8 (3+3)-Takte können sich jedoch vorübergehend in eine Serie von virtuellen 3/8-Takten aufspalten - so wie ein Stück im 2/2-Takt streckenweise in einen 4/4-Takt und eines im 4/4 umgekehrt in einen virtuellen 2/2 umspringen kann (s. S. 110 und S. 122)

---

[494] Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp. 1307, „Sechsachteltakt" [Anhang S. 315].
[495] Kirnberger / Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, II, 1776, S. 131f [Anhang S. 270].
[496] Mendel / Reissmann: *Musikalisches Konversations-Lexikon*, 1870-83, Artikel „Tactarten", S. 76.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

e) Die 3/8- und 6/8 (3/8+3/8)-Takte, gemeinsam betrachtet

Da der 3/8 und der 6/8 (3+3) sich nur in ihrer übergeordneten Metrik unterscheiden, in Bezug auf das Tempo und die Spielart aber gleich sind, können sie gemeinsam behandelt werden. Die zusammengesetzten 6/8 sigle ich nun mit $^{3+3}/_{8}$.

136 Sätze oder Teilsätze Mozarts haben 3/8-Takt. Sie bestehen aus einer Reihe von metrisch im Prinzip gleich schweren Takten, denen eine Tendenz zu unsymmetrischer Gruppenbildung eignet. Zu 64 davon sind autographe Tempowörter erhalten.

Von 146 Sätzen im 6/8-Takt sind 117 zusammengesetzte 6/8 (3/8+3/8). Zu 77 dieser Stücke gibt es autographe Tempowörter. Wie 2/2-Takte gelegentlich in virtuelle 4/4, 4/4 in virtuelle 2/2, und 4/8 in virtuelle 2/4-Takte (und umgekehrt), so wechseln die Stücke im zusammengesetzten 6/8 (3+3) manchmal für eine Reihe von Takten virtuell in einfache 6/8 (à 1) (s. S. 110 ff und Ex. 257, 346, 348+360).

Lassen Sie uns die Module wieder der Reihe nach durcharbeiten. Obwohl wir kein Stück von Mozart mit der Bezeichnung *Adagio*-3/8 haben, können wir mit dem *Adagio* 6/8 (3+3) beginnen:

> „Da ein zusammengesetzter Takt nichts anderes ist, als eine Gruppe von zwei oder mehreren einfachen, so ergiebt sich daraus, dass die Takttheile eines zusammengesetzten Taktes, unter sonst gleichen Umständen, nicht schneller und nicht langsamer gehen, als im einfachen, also z. B. die Achtelnoten im 6/8-Takte wie im 3/8-Takt."[497]

> „Bewegung und Vortrag der zusammengesetzten Taktarten kommen mit den einfachen, aus denen sie zusammengesetzt sind, überein".[498]

Was Schulz zum 3/8-Takt schrieb, gilt so auch für den zusammengesetzten 6/8 (3/8+3/8):

> „Der 3/8 Takt hat einen leichten Vortrag; ist aber ein Stük in dieser Taktart mit *Adagio* bezeichnet, und mit Zweyunddreyßigtheilen angefüllt, dann ist der Vortrag desselben schwerer, als er ohnedem seyn würde, aber nicht so schwer, als wenn dasselbe Stük im 3/4 Takt gesetzt wäre."[499]

Adagio 6/8 (3+3)

mit 32steln

- KV 617 Adagio und Rondo in c/C für Glasharmonika, Fl, Ob, Vla und Vc
- ✻ KV 488 Klavierkonzert in A, 2. Satz (Ex. 333)
- KV 353 Zwölf Klavier-Variationen in Es über „La belle Françoise", Var. XI



Ex. 333: Klavierkonzert in A, KV 488, 2. Satz (metrische Markierungen à la Türk, (siehe Ex. 101)

Der zweite Satz von KV 488 würde geradezu platt gemacht, notierte man ihn als eine Reihe von 3/8-Takten. Ein großer Reiz liegt nun darin, dass Mozart entgegen Kirnbergers Forderung, die zweiten Takthälften im zusammengesetzten 6/8 *leichter* zu betonen, sie dennoch hin und wieder quasi *großsynkopisch* durch eine eigene Charakteristik auszeichnet - z. B. in T. 5 mittels doppelter und T. 7 mittels ausgeschriebener, überhoch ansetzender Vorschläge. Zur im Notenbeispiel angedeuteten Differenzierung der Taktgruppen-Metrik erinnere ich an Türks auf S. 81 zitiertes Modell (Ex. 101).

Larghetto 3/8

mit 32steln

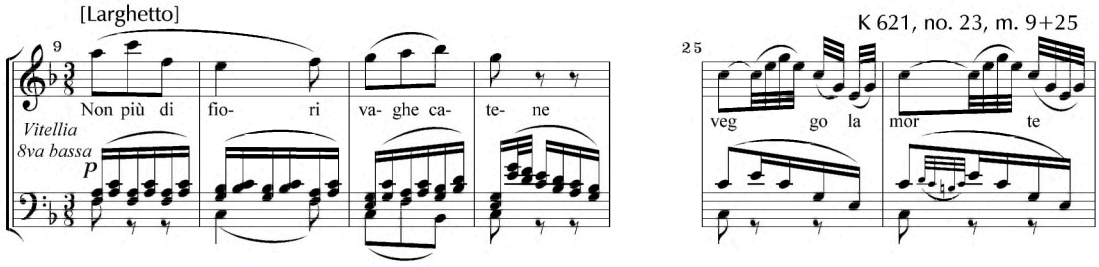
✻ KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 23 Rondo Vitellia „Non più di fiori vaghe catene" (Ex. 334)

- KV 344 *Zaide*, Nr. 13 Aria Zaide, T. 63 „Ach, mein Gomatz, mit uns Armen"

---

[497] Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 1. Bd., 1824, S. 111, § 80 [Anhang S. 355].
[498] D.G. Schulz, Art. „Tact" in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, IV, 1774, S. 500 [Anhang S. 285])
[499] D.G. Schulz, Art. „Vortrag" in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, IV, 1774, S. 700 [Anhang S. 286].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



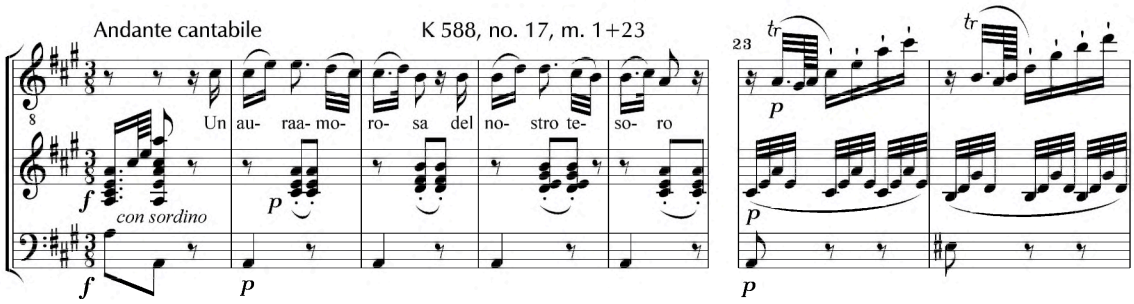
Ex. 334: *La Clemenza di Tito*, KV 621, Nr. 23 Rondo Vitellia, T. 9+25

Andante cantabile 3/8

mit 32steln

⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 17 Aria Ferrando „Un'aura amorosa" (Ex. 335)

- KV 424 Duo in B für Violine und Viola, 2. Satz



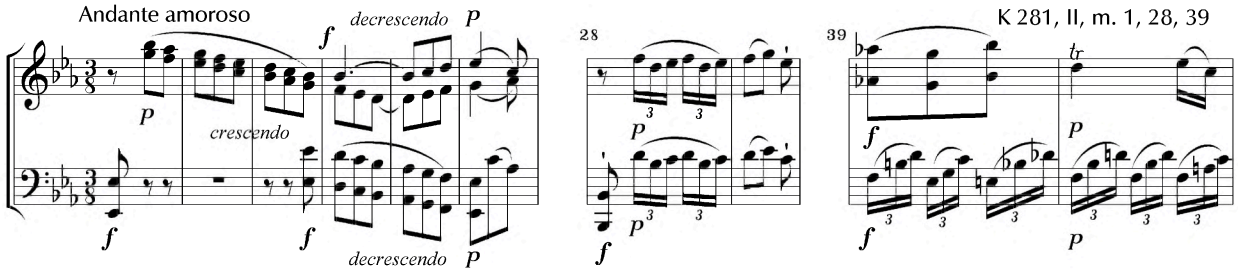
Ex. 335: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 17 Aria Ferrando „Un'aura amorosa", T. 1+23

Das in Vorsingen bei Agenten und auf Bühnen so oft zur Stimmpräsentation von Tenören missbrauchte „Un' aura amorosa" leidet bis heute unter dem schon beim *Andante* 3/4 beobachteten Missverständnis, *Andante* bedeute „langsam". Es folgt aber einem Terzett, in dem die beiden leichtsinnigen Liebhaber in voreiligem Triumph sich vor Lachen kaum halten können. Statt Abendessen genügt dem übermütigen Ferrando nun „Un'aura amorosa", „ein Hauch der Liebsten". Das Nachspiel mit seinen doppelten Punktierungen ist der ‚muthwillige' Ausdruck fröhlich-kämpferischen - nur leider verfehlten - Liebesstolzes, nicht eine Sarabande im Purpurornat. Genau wie Mozart Taminos frische Verliebtheit in der ‚Bildnis'-Arie nicht im pathetischen ¢ komponierte, sondern im leichten 2/4 (4/8) (Ex. 203), gibt er dem oberflächlichen Ferrando statt des gewichtigen 3/4- den bewegteren, charmanten 3/8-Takt.

Andante amoroso 3/8

mit 16tel-Triolen

⁎ KV 281 Klaviersonate in B, 2. Satz (Ex. 336)



Ex. 336: Klaviersonate in B, KV 281, 2. Satz, T. 1, 28, 39

Das einzige Stück Mozarts mit der Bezeichnung „amoroso". Seine ursprüngliche - schnellere - Bezeichnung war *„Andantino"*!

> *„Amoroso*, zärtlich, lieblich, bezeichnet eine langsame und sanfte Bewegung, und einen rührenden und zarten Ausdruck der Melodie, bey welchem die Noten mehr zusammengeschleift als abgestoßen, und die Accente merklich, aber sanft herausgehoben werden."[500]

[500] Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp. 141. [Anhang S. 310]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Andante 3/8

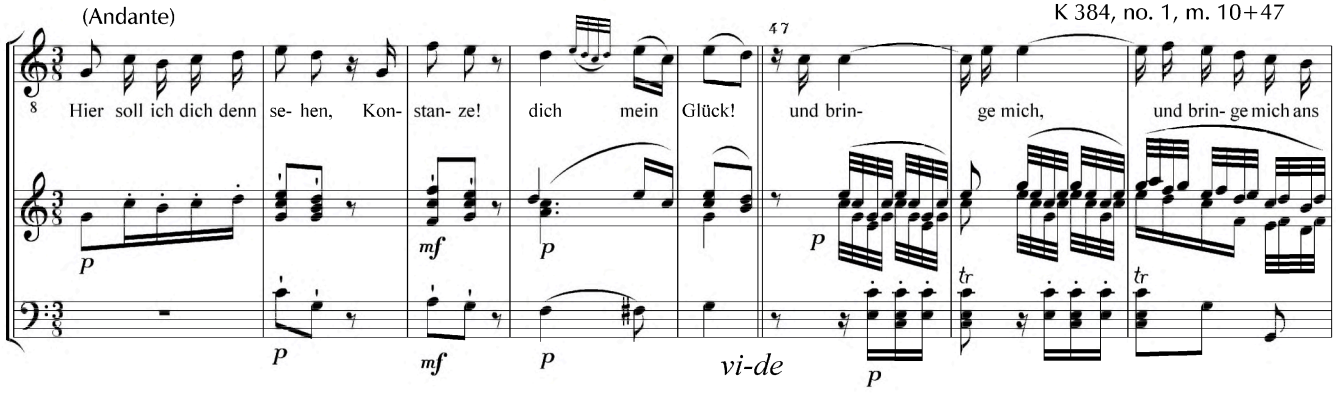
mit 32steln

⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 4 Duetto Fiordiligi/Dorabella „Ah guarda, sorella“ (Ex. 338)
- KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II, T. 501 „Il ritrattino pel coricino“
- KV 564 Klaviertrio in G, 2. Satz (Thema + 6 Variationen)
- KV 482 Klavierkonzert in Es, 2. Satz
- KV 478 Klavierquartett in g, 2. Satz

⁎ KV 469 *Davide penitente*, Kantate, Nr. 8 Aria Sopran 1 „Tra l'oscure ombre funeste“[501] (Ex. 339)
- KV 430 *Lo Sposo deluso*, Ouvertura, T. 123 (Instrumentation fragmentarisch)
- KV 388 Serenade in c für Bläser (eigene Bearbeitung von KV 406 Streichquintett in c), 2. Satz
- KV 384 *Entführung*, Ouverture, T. 119 (32stel virtuell, entsprechend Nr.1, T. 64)

⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 1 Aria Belmonte „Hier soll ich dich denn sehen, Konstanze!“ (Ex. 337)
- KV 384 *Entführung*, Nr. 16 Quartetto, T. 89 „Doch ach! bei aller Lust“ (virtuelle 32stel)
- KV 209 „Si mostra la sorte“, Arie für Tenor und Orchester

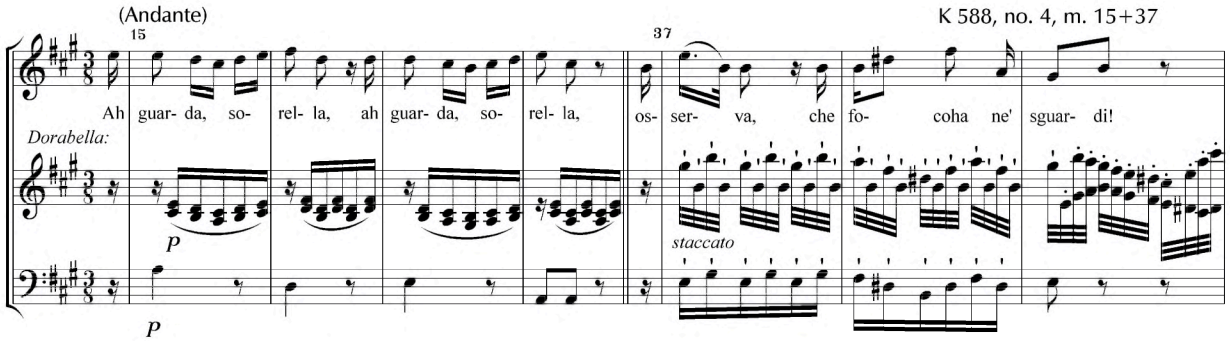
In der immer ganztaktig betonten ‚kleinen' Taktart 3/8 gibt es kein physisches Schreiten, hier „geht" die Musik selbst ihren leichten Gang. Die *Andante* 3/8 mit 32steln sind leichter bewegt (oder sollten es sein) als die *Andante* 3/4 des gleichen Unterteilungsgrades, d. h. 3/4 mit 16teln - wie z. B. der „Fandango“ im Finale II *Figaro* (Ex. 280) oder Paminas „Tamino mein! O welch ein Glück!“ (Ex. 281).



Ex. 337: *Entführung*, KV 384, Nr. 1 Aria Belmonte, T. 10+47

Es muss falscher Bezug eines physischen *„Andante“* auf die Zählzeit gewesen sein, der Karl Böhm die für den jugendlichen Helden doch abenteuerliche Unternehmung der *Entführung* so kontemplativ eröffnen ließ. Gab Mozart dem in C-Dur vor Optimismus und Tatendrang strahlenden, von Vorfreude auf das Wiedersehen mit Konstanze begeisterten Belmonte beim aufgehenden Vorhang nicht einen muterfüllten 3/8- (Ex. 337), für die Trauer angesichts des erwarteten Todes im Abschieds-Duett mit Konstanze („Meinetwegen sollst du sterben!“) dagegen - bei gleichem Tempowort - den langsameren 3/4-Takt? (Ex. 283)

Fiordiligi und Dorabella kann man im Duett Nr. 4 in *Così fan tutte* als zwei reife Sängerinnen erleben, die in feierlich wallendem 3/4-Takt die Schönheit ihrer Stimmen zelebrieren. Der Zuhörer genießt den Wohlklang, weil Mozarts Melodien wie Golddraht sind, den man ziehen und ziehen kann, ohne dass er reißt. Noch immer erklingt hier oft das *„sentimentale langsame Tempo“* Edward Dents von 1913.[502]



Ex. 338: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 4 Duetto Fiordiligi/Dorabella, T. 15+37

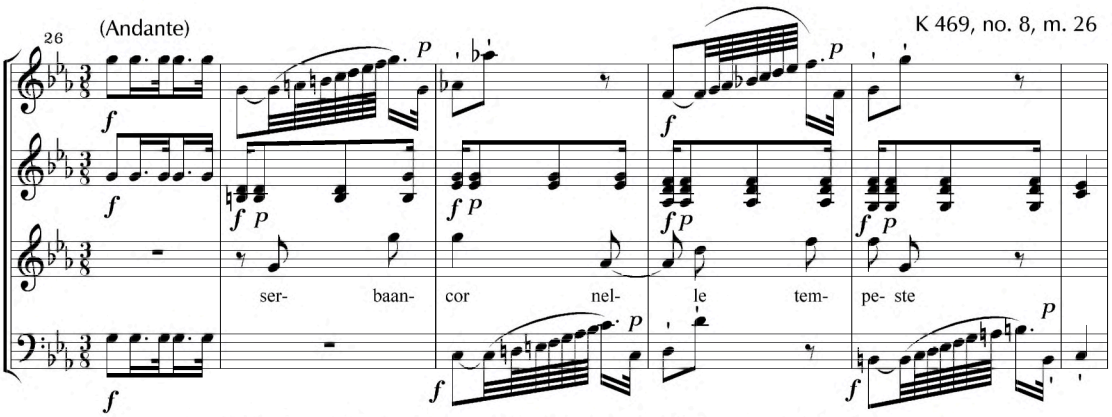
[501] In Mozarts *Verzeichnüß* Larghetto 3/8.
[502] Edward Dent, *Mozarts Opern*, deutsch 1922, S. 175.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Dramatisch gemeint ist aber die für die Glaubwürdigkeit der Handlung wichtige Vorführung der beiden Versuchspersonen Don Alfonsos als leichtsinnig schwärmende Backfische.[503] Die 32stel ab T. 35 sind keine langweilige *staccato*-Etüde sondern die Schilderung der „flammenden Blicke" und „Pfeile", die die Mädchen - unterlegt von herzpochenden Synkopen der zweiten Violinen - von den Porträts ihrer Geliebten auf sich zufliegen sehen (Ex. 338). Die scharfen Punktierungen in T. 53 und 61-64 malen gar angeblich kriegerisches Drohen in den Zügen der Milchgesichter, nicht aber einen barock scheppernden Kürass. Dies alles kann nicht herauskommen in senioralem Prozessionsschritt und Schreibtisch-Puls, sondern nur, wenn die 32stel das leichtfertige Tempo von 16teln im *Allegretto*-4/4-Takt haben. Nur so kann auch vermieden werden, dass mit dem anschließenden *Allegro* 2/4 ein plötzlicher Stimmungsumschlag der Mädchen behauptet wird, den es ja nicht gibt: ihre schon muntere Laune steigert sich lediglich zum Übermut, in dem sie lebenslange Qualen auf sich herabbeschwören, sollten sie jemals untreu werden.

Entgegen dem von Türk und Schulz beschriebenen Standard der zeitgenössischen Taktgruppenmetrik (s. S. 81, Ex. 101), in dem der jeweils erste Takt einer Taktgruppe schwerer war als der folgende[504], scheinen bei „Ah guarda, sorella" (Ex. 282) wie bei „Un'aura amorosa" (Ex. 335) (vom jeweiligen Eröffnungstakt abgesehen) der *zweite* und *vierte* (nominell 3.+5.) Takt (im Notenbeispiel T. 16+18) inhaltlich schwerer als der erste und dritte (15.+17.). Dies entspricht jedoch keineswegs Hugo Riemanns auftaktigem System, das den jeweils zweiten Takt als Ziel des ersten auffasst, sondern wirkt als metrische Synkope, die reguläre Symmetrie dialektisch belebend.

Die Arie „Tra l'oscure ombre funeste", Einlage zu Mozarts Kantate *Davide penitente* KV 469 (Nr. 8) für ein weltliches Konzert der Wiener „Tonkünstlersozietät", ist ein Beispiel für mögliche Irreführung durch die ‚kleinsten Noten'. „Unheilvolle Schatten" und „Unwetter" malende 64stel-Tiraden (Ex. 339), unterlegt mit Synkopen, beherrschen im Schlagabtausch zwischen Bässen und Violinen 13 Takte der Arie - und doch sind die nur in neun Takten vorkommenden trommelnden 32stel-Repetitionen der Streicher (T. 41-49) die das Tempo bestimmenden Noten.



Ex. 339: *Davide penitente*, KV 469, Nr. 8 Aria Sopran 1, T. 26

Die so oft verschleppten *Andante*-3/8-Takte mit 32steln „Ah guarda sorella" (Ex. 338) und „Hier soll ich dich denn sehen" (Ex. 337) sind die gleichen, die im ebenso oft verschleppten *Andante*-6/8 (3/8+3/8)-Takt der Pamina-Arie stecken (Ex. 340) – mögen auch die Inhalte einander vollkommen fremd sein. Sie ist ein Paradigma für die zusammengesetzten Takte und ihre oft missverstandenen Tempi; in den Mozart Studien habe ich mich ihr ausführlich gewidmet.[505]

Andante 6/8 (3+3)

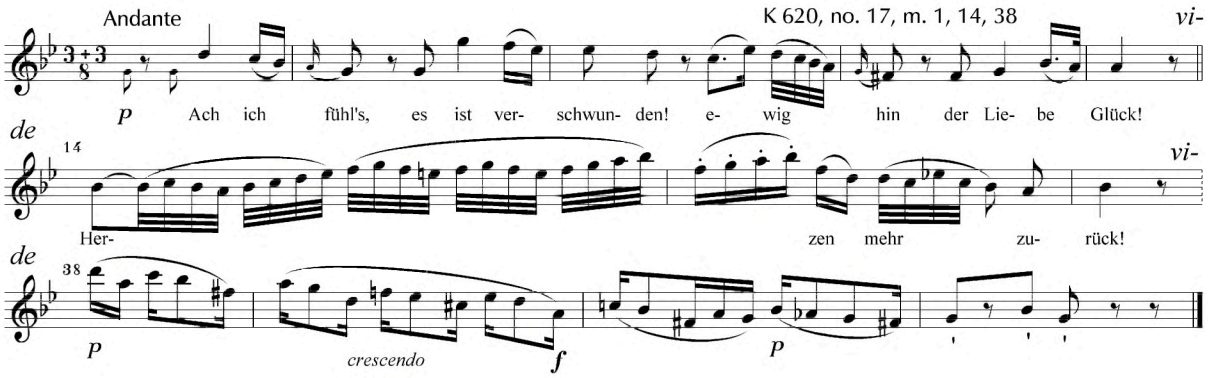
mit 32steln

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 17 Aria Pamina „Ach ich fühl's, es ist verschwunden!" (Ex. 340)
- KV 612 „Per questa bella mano", Arie für Baß, obligaten Kontrabaß und Orchester
⁎ KV 550 Sinfonie in g, 2. Satz (Ex. 342)
⁎ KV 511 Rondo in a für Klavier (Ex. 341)
⁎ KV 496 Klaviertrio in G, 2. Satz (Ex. 343)

---

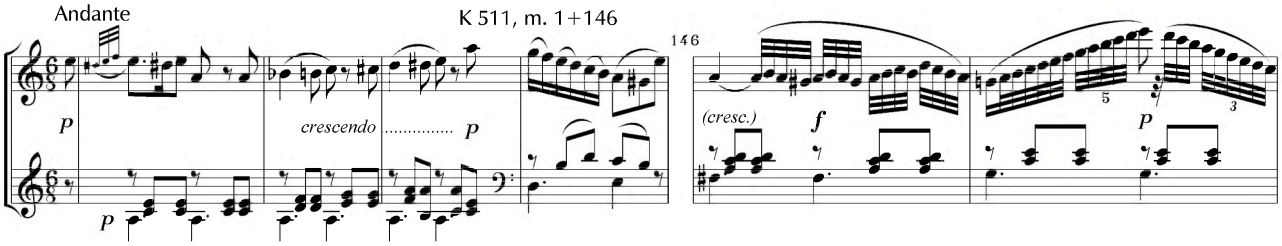
[503] Bezüglich des Duetts Nr. 20 „Prenderò quel brunettino" [Ex. 209] nennt Peter Gülke sie treffend *„gackernde Gänschen"* („Das schwierige Theaterspielwerk", in: *Die Sprache der Musik*, 2001, S. 101).
[504] Moritz Hauptmanns „Akzent des Anfangs". - Siehe Fußnote 264, sowie S. 82.
[505] Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo-System. Zusammengesetzte Takte als Schlüssel*, in: *Mozart Studien* Bd. 13, 2004, S. 35ff.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



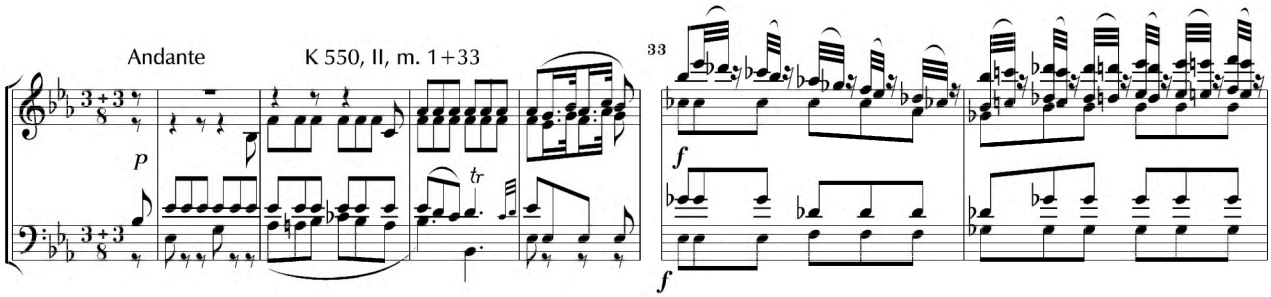
Ex. 340: *Zauberflöte*, KV 620, Nr.17 Aria Pamina, T. 1-4, 14-16, 38-41

Besonders eindrücklich belegt ab T. 38 das unvergleichliche Nachspiel dieser Aria die Tatsache, dass es sich um einen zusammengesetzten 6/8-Takt handelt. Die crescendierende Reihe von synkopierten Seufzer-Motiven ab T. 38, eine wahrhaft herzzersprengende Hyper-Hemiole, wäre weder im 3/8 noch im ‚einfachen' 6/8-Takt möglich gewesen.[506]



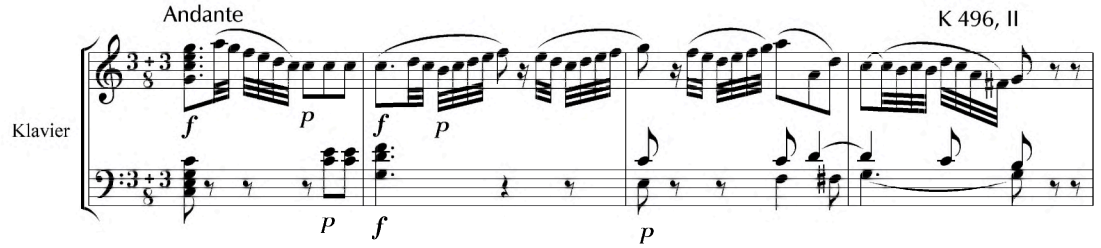
Ex. 341: Rondo in a für Klavier, KV 511, T. 1+146

Die 32stel des chromatisch aufgeladenen großartigen Klavier-Rondos KV 511 mögen, da instrumental, ein wenig virtuoser sein als diejenigen Paminas, sie zeigen aber - wie die zwei Harmonien pro Takt - auch diesen 6/8 deutlich als zusammengesetzt.



Ex. 342: Sinfonie in g, KV 550, 2. Satz, T. 1+33

Das durch die vielen 32stel bedingte langsame Tempo, das *ces'* der Basslinie in T. 2, der Triller in T. 3, die sforzati in T. 7, 15, die Doppelvorschläge in T. 13/14 - alle die zweite Takthälfte betonend, - die Hemiolen in T. 20, 22 und vieles andere machen es unmöglich, den zweiten Satz der g-moll-Sinfonie, KV 550, als ‚einfachen' 6/8, d.h. triolisierten 2/4-Takt, zu hören, obwohl der Anfang, oberflächlich gesehen, ein solcher zu sein scheint.



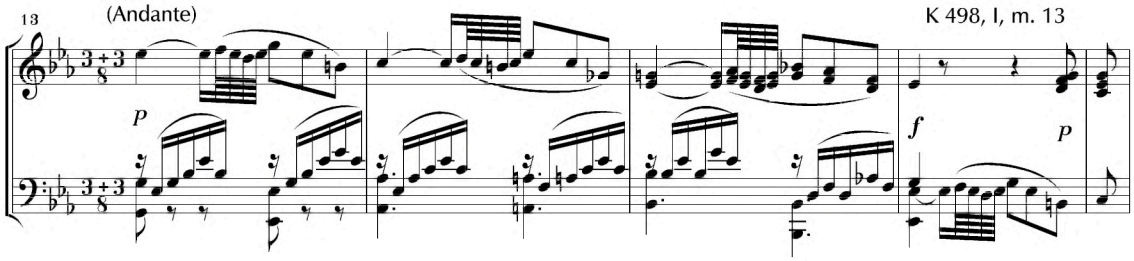
Ex. 343: Klaviertrio in G, KV 496, 2. Satz

[506] Zum Tempo der Arie siehe - als Groteske - „Gottfried Webers Pendel-Angabe zu Paminas Arie" von 1815 und deren Diskussion in der Mozart-Literatur [Anhang S. 362].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Auch das Klaviertrio in G, KV 496, enthüllt erst ab T. 8 (und überdeutlich in T. 30-33) seine zusammengesetzte Taktart.

mit 16tel-Triolen
⁎ KV 498 Klaviertrio in Es (*Kegelstatt*-Trio), 1. Satz (Ex. 344)
- KV 425 Sinfonie in C (*Linzer* Sinfonie), 2. Satz

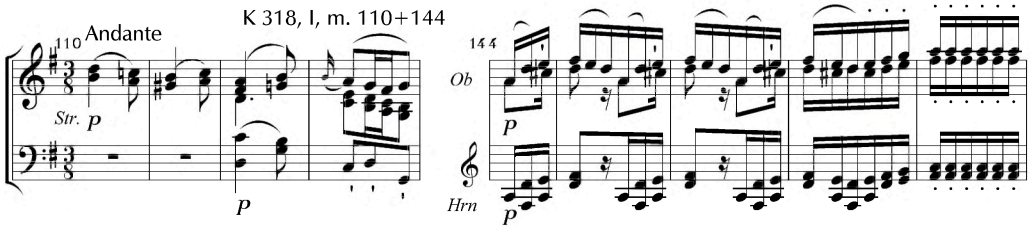


Ex. 344: Klaviertrio in Es, (*Kegelstatt*-Trio), KV 498, 1. Satz, T. 13-16

Das Tempo des ersten Satzes des *Kegelstatt*-Trios wird von 16teln und 16tel-Triolen (T. 127/128) bestimmt. Darüber hinaus hat der Satz siebenundsechzig ausgeschriebene Doppelschläge in 64steln, die als bloße Verzierungen nicht temporelevant, aber – wie alles bei Mozart – natürlich spielbar sind. Ihre korrekte Ausführung durch manchmal zwei Spieler gleichzeitig in Koordination mit genau einem 16tel der Begleitung (z. B. T. 15) scheint ihm so wichtig gewesen zu sein, dass er, statt wie in T. 43/44 das übliche Zeichen ∾ für den Doppelschlag zu verwenden, sich die Mühe der Notation von *zweihundertachtundsechzig* 64steln [!] machte. Peter Benary meinte, sie seien *„im üblichen und einleuchtenden Tempo Achtel=132 nicht spielbar"*[507] – womit er zweifellos recht hat. Aber vielleicht ist das *„übliche Tempo"* falsch? Die Meinung, dass man den Satz *„aus musikalischen Gründen"* nicht langsamer spielen könne, mag von einem *horror vacui* vor den ‚leeren' Takten 2, 4, 6 und 8 kommen. Der Dialog zwischen sonor-selbstsicherer Behauptung in T. 1+5 und – diplomatisch verzögert – schüchtern zweifelnder Frage in T. 3+7 ist aber gerade das Spannende dieser Exposition, bevor die Musik vom Einsatz der Klarinette in T. 9 an ununterbrochen bis zum Schluss dahinströmt, so die in der Einleitung aufgebaute Spannung lösend.

Das als wesentliche kleinste Notenwerte nur 16tel-Triolen enthaltende *Andante* 6/8 (3+3) der *Linzer Sinfonie* und des *Kegelstatt-Trios* [ex. 344] ordnet sich zwischen dem der Pamina-Arie mit ihren 32steln (Ex. 340) einerseits und dem des von einfachen 16teln beherrschten 2. Satzes der *‚Prager'* Sinfonie (Ex. 346) und dem Duett Osmin/Blonde (Ex. 348) andererseits ein. Die 64stel des *Kegelstatt-Trios* sind in diesem Tempo perfekt spielbar, setzen ihm aber - und damit auch dem *‚Linzer' Andante* - ein unüberschreitbares Limit.

[Andante 3/8]
mit 16teln
- KV 623 „Laut verkünde unsre Freude", Kantate, Nr. 3 Duetto „Lange sollen diese Mauern"
- KV 480 Terzetto „Mandina amabile"
⁎ KV 318 Sinfonie in G, 1. Satz, T. 110 (Ex. 345)



Ex. 345: Sinfonie in G, KV 318, 2. Satz, T. 110+144

[Andante 6/8 (3+3)]
mit 16teln
- KV 621 *Clemenza di Tito*, Nr. 3 Duettino Sesto/Annio „Deh prendi un dolce amplesso"
⁎ KV 504 Sinfonie in D (*Prager*), 2. Satz (Ex. 346)
⁎ KV 421 Streichquartett in d (2. *Haydn*-Quartett), 2. Satz (Ex. 347)
- KV 384 *Entführung*, Nr. 2 Lied Osmins „Wer ein Liebchen hat gefunden"[508]
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 9, T. 56 Aria Osmin „O Engländer, seid ihr nicht Toren"(Ex. 348)

[507] Peter Benary, *Der Doppelschlag*, in: Musica 43 (1989), S. 384.
[508] In der NMA ist *„Andante"* kursiv gesetzt, weil im Autograph nicht vorhanden. Auf einem Skizzenblatt zu diesem Lied schrieb Mozart jedoch in T. 45 (beim jetzigen *Primo tempo*) „Andante", was mir die Bezeichnung auch für den Anfang als autorisiert erscheinen lässt, zumal sie sich im Vergleich mit „Oh Engländer" (Ex. 348) durchaus bewährt.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

- KV 297 Sinfonie in D (*Pariser*), 2. Satz (Vers. d. Uraufführung, s. Fußnote 480; urspr. *Andantino*)
- KV 252 Divertimento in Es für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg, 1. Satz

⁎ [KV 492 *Figaro*, Nr. 28 Aria Susanna „Deh vieni non tardar, oh gioia bella", Ex. 97][509]



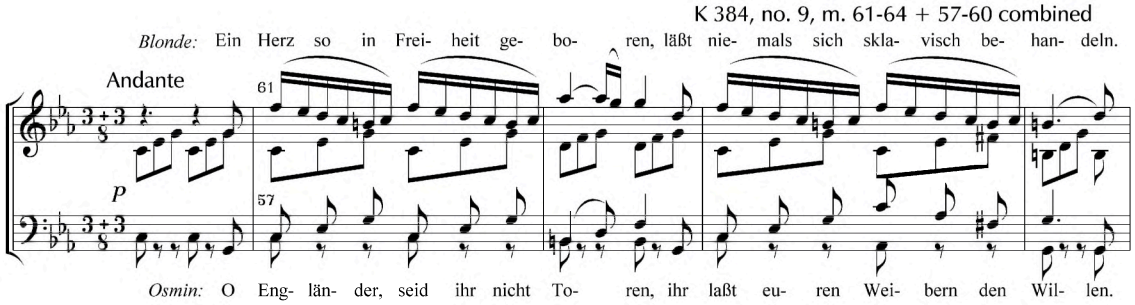
Ex. 346: Sinfonie, KV 504, (*‚Prager'*), 2. Satz, T. 1+23

Im zweiten Satz der *‚Prager'* Sinfonie sind die 32stel nicht temporelevant (s. S. 113, 5. Abs.). Dennoch beeinflussen sie in den scharfen 16tel-Punktierungen von T. 23 das *mouvement*.



Ex. 347: Steichquartett in d, KV 421, 2. Satz

Der 2. Satz von KV 421 besteht - sehr unüblich - größtenteils aus Gruppen von drei Takten. Der Mittelteil (nun in Vierer-Gruppen) bricht plötzlich in wilde staccato-Akkorde in c-moll aus (T. 31), die den Satz in das entfernte As-Dur bringen; erst T. 47/48 - in scharfer Wende nach C-Dur - erlaubt die ruhige Reprise.



Ex. 348: *Entführung*, KV 384, Nr. 9 Duetto Osmin/Blonde, (T. 56-60 und 61-64 kombiniert)

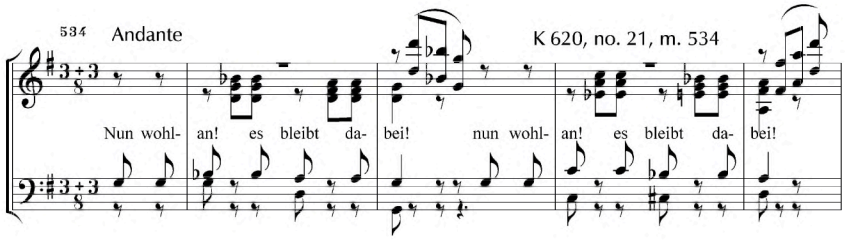
„O Engländer" wird von manchen Osmin-Sängern (oder ihren Dirigenten) in *Achteln* skandiert. Aber das Tempowort bezieht sich nicht auf diese, sondern verlangsamt lediglich das durch die leichte ungerade Taktart mit nur 16teln als *recht bewegt* definierte *tempo giusto* in Richtung eines *‚muthwilligen' Gehens* wie in der Pariser Sinfonie (KV 297) und Osmins *Lied* Nr. 2. Zwar gibt es trotz der kämpferischen halbtaktigen Dissonanzen auf „Herz", „Freiheit", „niemals", „sklavisch" in Blondes enthusiastisch flatterndem Freiheitsfähnchen während der ersten 10 Takte überwiegend nur eine Harmonie pro Takt; aber ab dem 11. Takt (T. 66) bis zur Fermate in T. 82 beweist sich mit mehreren Vollschlüssen auf zweiten Takthälften, virtuellen 3/8-Takten und zwei *mfp*-Akzenten der Violinen pro Takt (T. 73+77) deutlich der zusammengesetzte 6/8, bevor in T. 83 unsere streitbare Blonde Osmin in plötzlichem Taktwechsel zu einem ganztaktigen *Allegro assai* mit Horn-Signalen den Laufpass gibt.

[Andante 6/8 (3+3)]
<u>mit 8teln</u>

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 534 „Nun wohlan, es bleibt dabei" (Ex. 349)
- KV 619 „Die ihr des unermeßlichen Weltalls", Kantate für Singstimme und Klavier, T. 107 „Wähnt nicht, daß wahres Unglück sei"

[509] Susannas Arie „Deh vieni non tardar" könnte paradigmatisch für diese Gruppe sein; die - durchaus passende - Bezeichnung „Andante" ist aber leider nicht autograph. Siehe Breidenstein, in: *Mozart Studien* Bd. 13, 2004, S. 63-65. - Siehe hier Exkurs „Zusammengesetzte Takte" S. 79, (Ex. 97).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



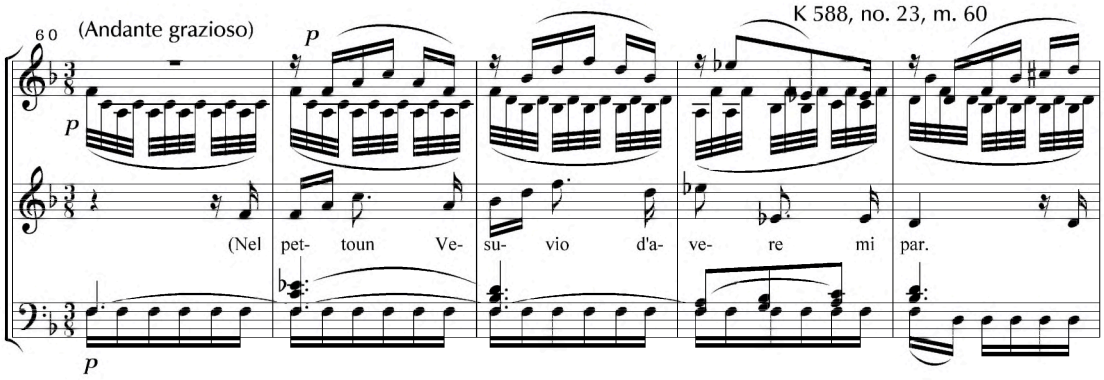
Ex. 349: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 21 Finale II, T. 534, Papageno

Andante grazioso 3/8

mit 32steln

⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 23 Duetto Dorabella/Guglielmo „Il core vi dono, bell'idolo mio" (Ex. 350)

- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 25 Aria Ascanio „Torna mio bene, ascolta"[510]



Ex. 350: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 23 Duetto Dorabella/Guglielmo, T. 60 „Nel petto un Vesuvio"

Man sieht und hört wie der Vesuv in Dorabellas Brust brodelt! Ein gravierender ästhetischer Irrtum ist es, wenn in Verkennung von Mozarts Kunst, Gleichnisse zu schaffen, den *staccato*-16teln ihres Herzklopfens (T. 19, 23-29, 40-47 „per che batte, batte, batte qui?") in naturalistischem 1:1 banal ein menschlicher Puls zugrunde gelegt wird.[511]

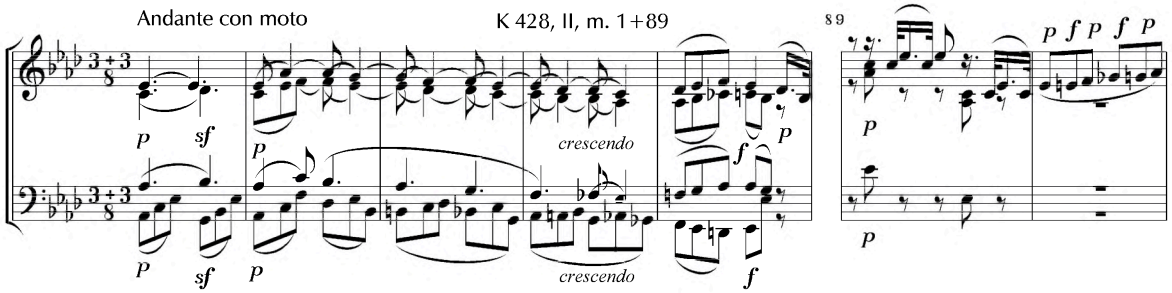
mit 16teln

- KV 120 Sinfonie in D, 2. Satz
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 1 Ballo delle Grazie (= Sinfonie KV 120, 2. Satz)
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 16 Aria Ascanio, T. 48 „Solo un momento in calma lasciami"
- KV 111 *Ascanio in Alba*, Nr. 19 Aria Silvia, T. 136 „Vieni col mio bel nume"
- KV 51 *La finta semplice*, Nr. 26 Finale III, T. 49 „Alme belle innamorate"

Andante con moto 6/8 (3+3)

mit 16teln

⁎ KV 428 Streichquartett in Es (4. *Haydn*-Quartett), 2. Satz (Ex. 351, 100)



Ex. 351: Streichquartett in Es, KV 428, 2. Satz, T. 1+89

Als Ausnahmen gegen Kirnbergers Regel leichterer zweiter Takthälften im zusammengesetzten 6/8-Takt stehen hier die halbtaktigen *sforzando*- und *forte*-Bezeichnungen in T. 1 und 5. In den Takten 21-25 je-

[510] Tempowort in der Hand Leopolds in Mozarts Dirigierpartitur; möglicherweise also autorisiert.

[511] Das gleiche gilt für „Ah guarda, sorella" (3/8, *Cosi fan tutte* Nr. 4, Ex. 338), *„Vedrai, carino"* (3/8, Ex. 359), Nr. 18 *Don Giovanni*, T. 55 *„Sentilo battere"*) und *„O wie ängstlich, o wie feurig klopft mein liebevolles Herz"* (Nr. 5 *Entführung*, 4/8, Ex. 199), wo Mozart das liebevolle Herzklopfen laut seinem Brief vom 26.09.1781 keineswegs in den *staccato*-Achteln sondern in den 16tel-Grüppchen der „2 violinen in oktaven" ausgedrückt hat (Brief Nr. 629; Anhang S. 256).

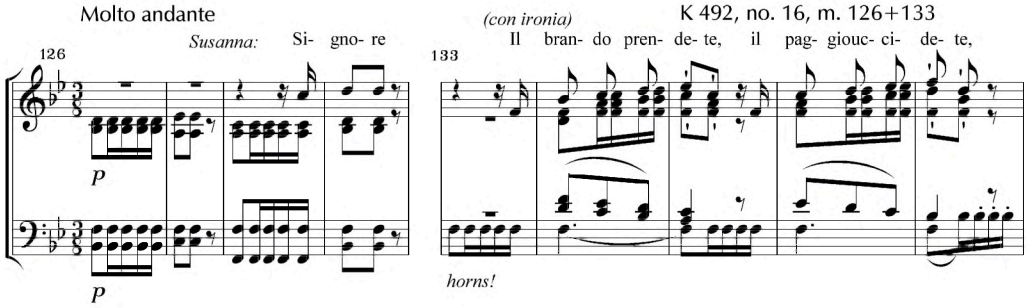
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

doch strich Mozart 4½ Takte und fügte einen ½ Takt ein, um die *ganz*taktigen *sforzandi* dort auf den ersten Taktteil zu bringen (Ex. 100, S. 80). Die ständig zwei Harmonien pro Takt und die Serien dynamischer Wechsel im Achtelabstand (T. 70, 90) wären im ‚einfachen' 6/8-Takt nicht denkbar. Wie bei allen ungeraden und allen zusammengesetzten Taktarten bezieht sich das Tempowort weder auf die halben Takte noch auf die Achtel. Gut vergleichen kann man das Tempo dieses Streichquartett-Satzes aus geradtaktig überklammerten 3/8-Takten mit dem *Molto Andante* 3/8 Susannas (Ex. 352). Anders als dort ist hier die Spielart fast ausschließlich *legato*; trotz des ruhigen Tempos kann Mozart hier im zusammengesetzten 6/8 Bindebögen über bis zu drei Takten setzen (T. 2-4, 31/32 etc.).

Molto andante 3/8

mit 16teln

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 16 Finale II, T. 126, Susanna: „Signore, ... cos' è quel stupore?" (Ex. 352, 156 *b*)



Ex. 352: *Figaro*, KV 492, Nr. 16 Finale II, T. 126+133

Susannas berühmtes *Molto Andante* 3/8 beim überraschenden Auftritt aus dem Nebenzimmer im zweiten *Figaro*-Finale ist (außer zwei Rezitativ-Stellen[512]) die einzige derartige Bezeichnung im Gesamtwerk. Da der Tradition *Andante* „langsam" bedeutete (und *molto* natürlich „viel"), wurde es oft mit drei Betonungen pro Takt zu einem ‚schweren' *Andante*-3/4 zerdehnt („Aus dem Orchester klingt's wie aussetzender Herzschlag"[513]). Dass dies falsch ist, zeigt der zweite Satz der Sinfonie KV 338: Mozart fügte dort dem so häufig missverstandenen *„Andante di molto"* 2/4 in der Konzertmeisterstimme ein *„più tosto Allegretto"* hinzu (Ex. 217).[514] Susannas Auftritt ist demnach „sehr gehend", provokant, frech, *„con ironia"* (wie die szenische Anweisung fordert) *„von einer Munterkeit, die etwas muthwilliges an sich hat."*[515] Man muss dieses *Molto andante* deshalb nicht gleich „flott" spielen.[516] Als Parallel-Stück wird seit Abert oft fälschlich das *„Il ne sait plus que dire"* im Finale I des *Amant jaloux* von Grétry (T. 168ff) genannt. Dieses steht aber im langsameren *Andante*-3/4-Takt und hat nicht das Geringste von Susannas Keckheit. Aberts Zitat mag ganz unschuldig zur üblichen Verschleppung der Stelle beigetragen haben, zumal er die Takte bei Grétry versehentlich in a-*moll* wiedergab.

Andantino 3/8

mit 16teln

- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 27 Duetto Sandrina/Contino, T. 114 „Lei mi chiama? Signor no"

Andantino 6/8 (3+3)

mit 32steln

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 15 Terzetto „Ah taci, ingiusto core" (Ex. 353, 354)

Das so vielgestaltige Terzett „Ah taci, ingiusto core" ist durch ein Voraus-Zitat mit der darauf folgenden Canzonetta verbunden: Verkleidet als Leporello intoniert Don Giovanni in Nr. 15 (T. 36/37) unterm Balkon seiner Exgattin Elvira in beißendem Zynismus im *Andantino* die Schmachtmelodie („Discendi, o gioia bella"), mit der er in Nr. 16 zum Text „Deh vieni alla finestra" mit echtem Engagement, einen Ton höher und gesteigert zum *Allegretto*, deren Kammerzofe verführen will (Ex. 353).

---

[512] Im Recitativo vor Nr. 20a *Idomeneo*, T. 8 des *Andante* T. 42=1, wo das „molto" eindeutig beschleunigend gemeint ist, sowie im Recitativo Nr. 27, T. 95.

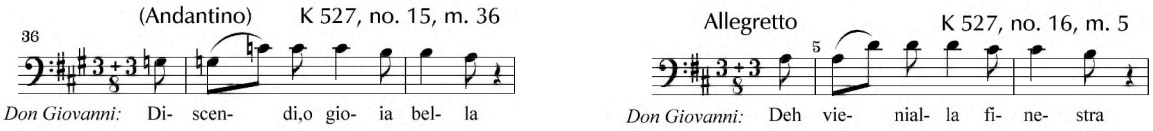
[513] Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Bd. I, [7]1955/56, S. 551 und Bd. II, 271.

[514] Es handelt sich um ein *Andante di molto* im ‚einfachen' 2/4-Takt, dessen zwei erste Takte durch *Gruppetti* auf beiden Takthälften wie ein virtueller 4/8-Takt aussehen. Offenbar, um ein zu langsames Tempo zu verhindern, schrieb Mozart den Zusatz *più tosto Allegretto* in die Donaueschinger Konzertmeister-Stimme.

[515] Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, S. 133 [Anhang S. 271]

[516] „Flott" ist Harnoncourts Bezeichnung des *Molto Andante* im *Programmheft der Salzburger Festspiele* zu *Figaro* 2006, S. 29.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 353: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 15 Terzetto, T. 36, und Nr. 16 Canzonetta, T. 5

Neben dem - entgegen Harnoncourts These (s. S. 28) - weiten Abstand des *Andantino* vom *Larghetto* zeigt das 84 Takte umfassende Terzett wie die beiden aus *Zaide* (Nr. 8) und *Titus* (Nr. 14), dass das Diminutiv Andant*ino* nichts mit einer Verkleinerung der Musik, etwa zum Niedlichen hin oder zur Kürze der Sätze, zu tun hat: alle drei sind ausgesprochen dramatisch und voller gegensätzlichster Empfindungen, die bis in wilde 32stel-Repetitionen und scharfe *fortepiano*-Akzente gehen, (die hier für drei Takte eine Aufspaltung des zusammengesetzten 6/8 (3+3)-Takts in gleich schwere 3/8-Takte bewirken. Ex. 354+360)



Ex. 354: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 15 Terzetto, T. 46/47

<u>mit 16tel-Triolen</u>
- KV 360 Sechs Variationen in g für Klavier+Violine über „Au bord d'une fontaine"
⁕ KV 344 *Zaide*, Nr. 8 Terzetto „O selige Wonne, die glänzende Sonne"

<u>mit 16teln</u>
⁕ KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 14 Terzetto „Se al volto mai ti senti"
⁕ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 7 Duetto „Bei Männern, welche Liebe fühlen" (Ex. 99, 355, 356)
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 15 Coro „Placido è il mar, andiamo"
- KV 208 *Il re pastore*, Scena 1 (Aminta) „Intendo amico rio quel basso mormorio"



Ex. 355: Zauberflöte, KV 620, Nr. 7 Duetto „Bei Männern, welche Liebe fühlen" (Autograph)

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

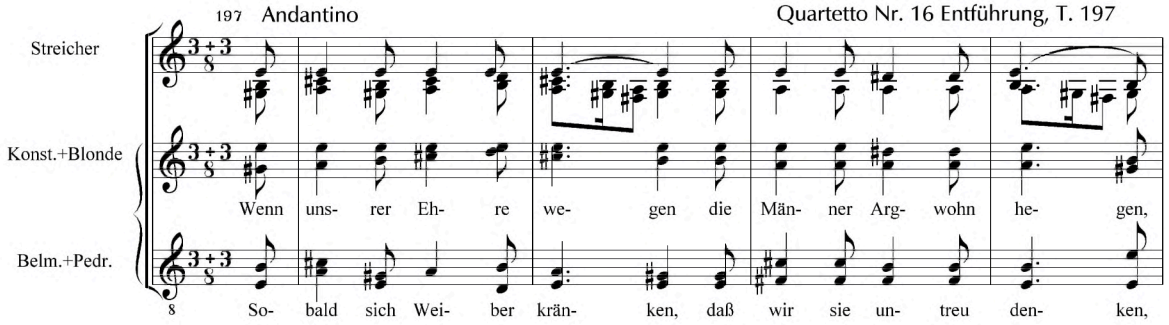
Mozarts Probleme mit der 6/8-Metrik ab Takt 44 des *Zauberflöten*-Duetts „Bei Männern welche Liebe fühlen" hatten ihn veranlasst, vom Ende her rückwärts mühsam *achtundvierzig* Taktstriche durchzustreichen und durch neue in den Taktmitten zu ersetzen (Ex. 355, 356, 99) - statt viel einfacher nur doppelt so viele 3/8-Takte daraus zu machen. Ein klarer Beweis für die *zusammengesetzte* Taktart des Duetts, die mit ihren leichteren zweiten Takthälften metrische Differenzierungen bot, wie sie in einer gleich-betonten Reihe von 3/8-Takten nicht möglich waren. Ex. 355: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 7 Duetto „Bei Männern, welche Liebe fühlen", Autograph

Die mit der Verschiebung nun eingehandelten falschen Text-Betonungen am *Beginn* des Duetts (Ex. 355) und später („Bei Männern / welche Liebe / fühlen fehlt auch ein / gutes Herze / nicht") wären nur durch damals nicht übliche mehrfache Taktwechsel mit eingeschobenen 3/8-Takten vermeidbar gewesen (Ex. 356)[517]:



Ex. 356: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 7 Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen" (mit virtuellen Taktwechseln)

[Andantino 6/8 (3+3)]
mit 8teln
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 16 Quartetto, T. 193 „Wenn unsrer Ehre wegen" (Ex. 357)



Ex. 357: *Entführung*, KV 384, Nr. 16 Quartetto, T. 197

Durch falschen Bezug des Tempowortes auf die halben Takte als „Zählzeit" kann dieses Stück zu dem Missverständnis beigetragen haben, *Andantino* bezeichne ein langsameres Tempo als *Andante*. Es modifiziert jedoch lediglich das eigentlich rasche *tempo giusto* eines 6/8 (3+3)-Taktes **ohne** 16tel hin zu einer

[517] Die in T. 2/3 traditionell gespielten Bläser-Akkorde fehlen, wie man sieht, im Autograph. Ihre Einfügung analog zu T. 16/17 ist überzeugend, aber quellenkritisch bisher leider nicht untermauert. Siehe: H. Breidenstein in: *Mozart Studien* Bd. 13, 2004, S. 38 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

über das Duett „Bei Männern welche Liebe fühlen“ (***mit*** 16teln) etwas hinausgehenden, schwebenden Bewegung.

Andantino grazioso 3/8

mit 32steln

⁎ KV 130 Sinfonie in F, 2. Satz (Ex. 358)



Ex. 358: Sinfonie in F, K 130, 2. Satz, T. 1+17

Andantino *grazioso* 3/8, d. h. trotz der dynamischen Zurückhaltung am Anfang und andererseits der Dramatik ab T. 11 noch etwas leichter im Tempo als die Achtel im 6/8 „Bei Männern, welche Liebe fühlen“! (Ex. 99, 355, 356)

mit 16teln

- KV 181 Sinfonie in D, 2. Satz

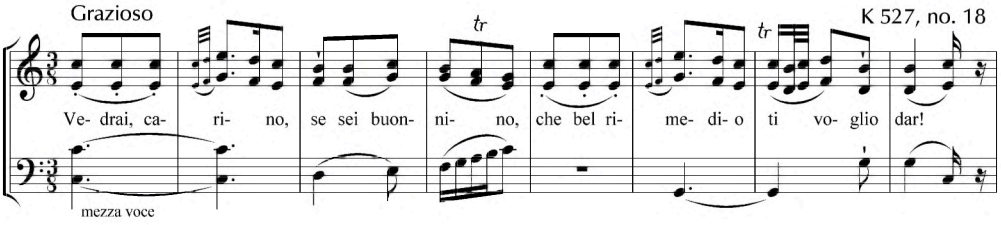
Grazioso 3/8

mit 32steln

- KV 208 *Il re pastore*, Nr. 5 Aria Agenore „Per me rispondete“

mit 16teln

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 18 Aria Zerlina „Vedrai, carino, se sei buonino“ (Ex. 359)



Ex. 359: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 18 Aria Zerlina „Vedrai, carino“

In „Vedrai carino“ konkurrieren die geradzahligen Takte mit den ungeradzahligen um die Dominanz im Schema der Taktgruppen-Metrik (s. S. 77 ff). Ein regulär aus ‚schweren‘ und ‚leichten‘ 3/8-Takten zusammengesetzter 6/8 (3/8+3/8) jedoch würde dem zarten Stück diese Ambivalenzen nicht zugestehen. Wenn Zerlina die Hand ihres Masetto auf ihr Herz legt („Sentilo battere“, [Fühl‘ wie es klopft!“] T. 53 ff), hört man bei den *staccato*-Sechzehnteln „Perché batte, batte, batte qui?“ im Orchester ein ebenso ansteckendes Herzklopfen wie im Duett Dorabella/Guglielmo „Il core vi dono“ in *Così fan tutte* (*Andante grazioso* 3/8, T. 23-29 und 39-47). Manche Interpreten haben da in Verkennung von Mozarts Kunst den Achteln einen ruhigen Normal-Puls zugrunde gelegt.[518] Sind die Verliebten nicht hoch erregt?

Obwohl das alleinstehende „Grazioso“ keine „*Tempo*“-Bezeichnung“ sondern eine der *Spielart* ist, sagt das *tempo giusto* „3/8 ohne 32stel“ doch klar, dass die Aria ganztaktig zu nehmen ist, - etwa wie die halben Takte des *Andantino* 6/8 (3+3) „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (Ex. 99, 355, 356).

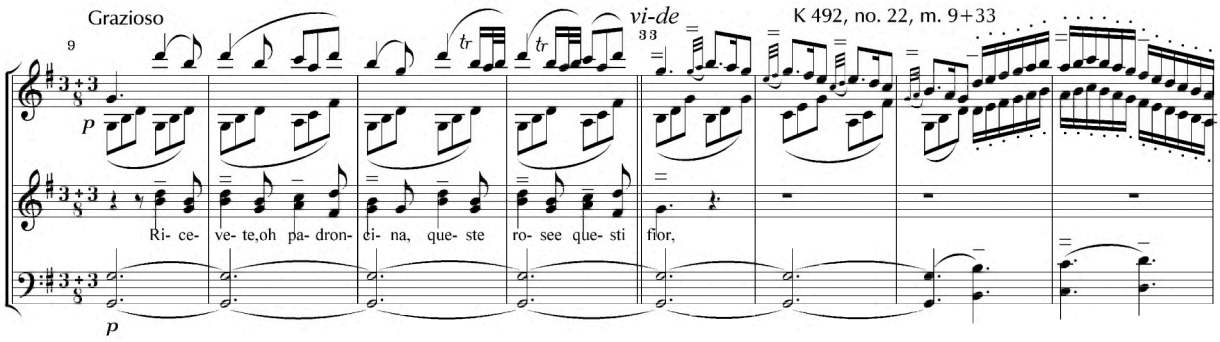
Grazioso 6/8 (3+3)

mit 16teln

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 22 Coro „Ricevete, oh padroncina“ (Ex. 360)

[518] Erinnert sei auch an „O wie ängstlich, o wie feurig klopft mein liebevolles Herz” Arie Nr. 5 in *Entführung* (Ex. 199), diese allerdings im 2/4 (4/8)-Takt.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 360: *Figaro*, K 492, Nr. 22 Coro, T. 9+33

Auch hier zeigt sich, dass *„grazioso"* alleinstehend nichts über das Tempo aussagt. Das liebliche Chörchen der Blumen bringenden Dorfmädchen hat außer der Spielart nichts mit „Vedrai carino" (Ex. 359) zu tun. Es ist tänzerisch in aufgeräumter Stimmung. Der Musette-Charakter malt die Ländlichkeit, die vielen Verzierungsnoten die Blumen, das ständige *piano legato* die unterschwellige erotische Spannung: der verliebte Cherubino darf - in Frauenkleidern - auf einen Kuss von seiner Gräfin hoffen. Mozart wollte kein plumpes Skandieren in 3/8-Takten; deshalb seine Notation als zusammengesetzter 6/8 (3/8+3/8). Die zweiten Takthälften müssen leichter betont werden als die ersten, was die Grazie erhöht. In den Takten 5-8, 15/16, 26/27 und 31-35 allerdings spaltete er den zusammengesetzten 6/8 (3+3)-Takt mit gleich schwer betonten doppelten Vorschlägen in kleine Gruppen von virtuellen 3/8-Takten.

Allegretto moderato 3/8

mit 16teln

- KV 492 *Figaro*, Nr. 13a Arietta Susanna „Un moto di gioia mi sento nel petto"

Allegretto mà non troppo 6/8 (3+3)

mit 16tel-Triolen

- KV 421 Streichquartett in d, 4. Satz

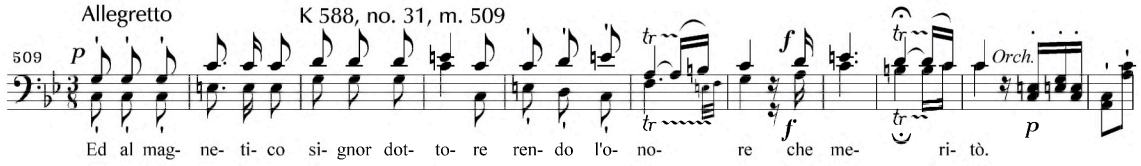
Zu Mozarts Änderung des Tempowortes von KV 421, IV, aus „Allegretto" über „Andante" zum schließlichen „Allegretto mà non troppo" siehe das Faksimile auf S. 29 (Ex. 1).

Allegretto 3/8

mit 16teln

⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 31 Finale II, T. 509 „Ed al magnetico signor dottore" (Ex. 361)

- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 20a Duetto Ilia/Idamante, T. 21 „Ah il gioir sorpassa in noi"
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 30a Aria Idomeneo, T. 56 „Tal la stagion di Flora"
- KV 295 „Se al labbro mio non credi", Arie für Tenor und Orchester, T. 118 „Il cor dolente e afflitto"



Ex. 361: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 31 Finale II, T. 509

Despinas im *Allegro* 3/4 hereinstolpernder Auftritt als falscher Doktor im Finale I *Così fan tutte* („Eccovi il medico", Nr. 18, T. 292) wird hier bei ihrer Decouvrierung im Finale II („Ed al magnetico signor dottore", Ex. 361) ironisch verfeinert als *Allegretto* 3/8 zitiert. Für die „von Natur aus" schnellere kleine Taktart 3/8 genügt hier das mäßigere Tempowort, um - in spitzerer Artikulation - das gleiche Tempo wie beim *Allegro* 3/4 zu erhalten. Es stimmt genau mit dem *Allegretto* 6/8 (3+3) des Terzetto Nr. 16 der Drei Knaben (Ex. 362) und den übrigen 6/8 (3+3)-*Allegrettos* der folgenden Liste überein.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Allegretto 6/8 (3+3)

mit 16teln

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 16 Terzetto „Seid uns zum zweiten Mal willkommen" (Ex. 362)

- (KV 590 Streichquartett in F, 2. Satz [NMA: *Andante* oder *Allegretto*])[519]
- KV 564 Klaviertrio in G, 3. Satz
- KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 16 Canzonetta Giovanni „Deh vieni alla finestra"[520]
- KV 492 *Figaro*, Nr. 21 Duetto Contessa/Susanna „Canzonetta sul'aria"

⁎ KV 459 Klavierkonzert in F, 2. Satz (Ex. 363)



Ex. 362: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 16, Terzetto Drei Knaben, T. 1+5

Das Tempo dieses so leichtfliegenden Stücks möchte gern ganz allein von den Knaben bestimmt werden. Für das Schwirren ihrer virtuellen Flügel in T. 3 müssen jedoch wenigstens annäherungsweise Praller auf 32steln möglich sein - nicht nur auf etwas ähnlichem wie 16tel.[521] Wozu schrieb Mozart sonst 16tel-Pausen dazwischen?



Ex. 363: Klavierkonzert in F, KV 459, 2. Satz, T. 70 (*ursprüngliche* Takteinteilung *gestrichelt*)

Wie im Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen" (Ex. 99, 355, 356) und im *Adagio* des Rondos Nr. 19 in *Titus* (siehe Fußnote 299) änderte Mozart auch im zweiten Satz des Klavierkonzertes KV 459 nachträglich die Takteinteilung einer Passage. Unter anderem strich er 12 Taktstriche mit Wellenlinien über die ganze Akkolade (hier gepunktete Taktstriche) und fügte in der jeweiligen Taktmitte neue ein (normale Taktstriche), damit das Motiv der letzten sechs Achtel unseres Notenbeispiels von den Bläsern in T. 76 volltaktig übernommen werden konnte (Ex. 363)[522]. Wie in Kirnbergers bereits zitierter Definition des zusammengesetzten 6/8-Taktes in „Die Kunst des reinen Satzes", die Mozart spätestens seit 1782 kannte[523], galt ihm das metrische Gewicht der beiden Takthälften also nicht gleich mit einer Serie von 3/8-Takten.

Allegretto grazioso 6/8 (3+3)

mit 16teln

⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 22 Quartetto „La mano a me date, movetevi un po" (Ex. 364)

---

[519] Der Satz hat im Autograph „*Andante*", was dem zweiten Satzes der *Prager Sinfonie*, KV 504, entspräche (Ex. 346). Im posthumen Erstdruck von 1791 steht „*Allegretto*", was so gut passt („Seid uns zum zweiten Mal willkommen", Ex. 362), dass mir die Hypothese des Kritischen Berichts, es könne sich um eine Revision Mozarts in der Stichvorlage oder im Korrekturabzug handeln, plausibel scheint.

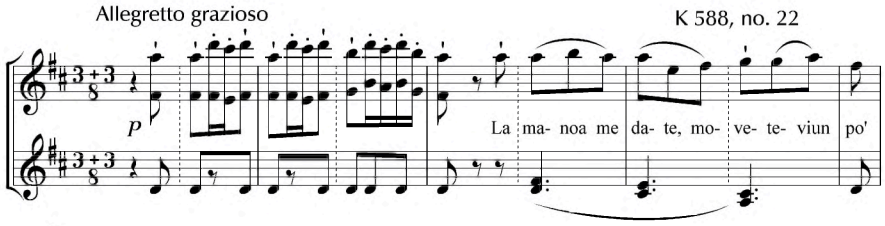
[520] Zu einem Vorauszitat hieraus im *Andantino* 6/8 (3+3) „Ah taci, ingiusto core" (Ex. 353) siehe S. 195.

[521] Man beachte übrigens Mozarts „falsche" Textbetonungen der Jamben Schikaneders: /***„Seid*** uns zum zweiten / Mal will- kommen, / ***ihr*** Männer in Sa- / rastros Reich! / ***Er*** schickt, was man euch / abge-nommen, / ***die*** Flöte und die / Glöckchen euch!"/ ***Wollt*** ihr die Speisen / nicht verschmähen, / ***so*** esset, trinket / froh davon! / ***Wenn*** wir zum dritten / Mal uns sehen, / ***ist*** Freude eures / Mutes Lohn! / ***Ta***-mino, Mut! / ***nah*** ist das Ziel! / ***Du*** Papageno, / schweige still!" Sie erhöhen das enigmatische Flair der Kleinen und stoßen - paradox - ihre Gondel vom Boden ab, indem sie durch ihre Irregularität in jedem zweiten (am Schluss in jedem) Takt der Eins ein zusätzliches Gewicht geben.

[522] Zwei Seiten Faksimile im Anhang von Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, 1957. - Kommentar: „*Diese Stelle* [...] *zeigt vor allem die große Sorgfalt, die Mozart dem rhythmisch-metrischen Verlauf eines Satzes angedeihen ließ*".

[523] Er kopierte 1782 Kirnbergers Kanon auf dem Titelkupfer der 2. Auflage des ersten Teils der „Kunst des reinen Satzes" (1774).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 364: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 22 Quartetto (*ursprüngliche* Takteinteilung *gestrichelt*)

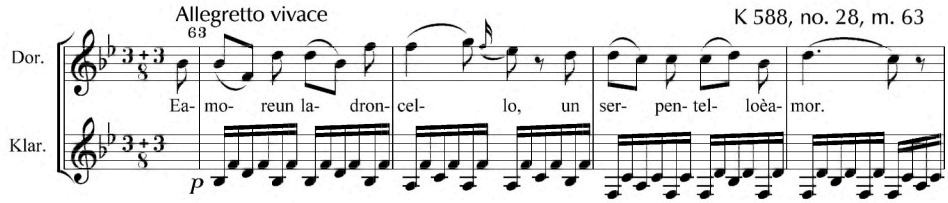
Auch im Quartett in *Così fan tutte* verschob Mozart während der Komposition die Taktstriche: wie im Autograph zu sehen (Ex. 364), begann das höfisch verzopfte Tänzchen ursprünglich mit dem ersten Achtel als *Auftakt* (punktierte Taktstriche). Don Alfonsos wichtigste Worte „má-no" und „mo-vétevi" kamen im dritten und vierten Takt auf die Einsen zu stehen. Um Alfonsos Ungeduld zu unterstreichen, setzte Mozart auf dem 5. Achtel des ursprünglichen T. 8 einen synkopischen *mf*-Akzent auf „par-le-rò, per", der zur leichten zweiten Takthälfte des 6/8 (3+3) nicht passte. Daraufhin radierte (!) er die ersten acht Taktstriche teils aus, teils strich er sie durch, und fügte drei Achtel später neue ein (Ex. 364 normale Taktstriche). Die aufwendige Rasur der Tuschelinien hätte er sich sparen können, wenn in seinen Augen die beiden Takthälften gleich schwer gewesen wären, und demzufolge (leicht herzustellende) 3/8-Takte ebenso gut.

Zur Bezeichnung „grazioso": das *Allegretto grazioso* des Quartetto Nr. 22 in *Cosi fan tutte* ist erheblich schneller als das Terzett der Drei Knaben (*Zauberflöte* Nr. 16, Ex. 362) im *u n* modifizierten *Allegretto*.

Allegretto vivace 6/8 (3+3)

mit 16teln

⁎ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 28 Aria Dorabella „È amore un ladroncello" (Ex. 365)



Ex. 365: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 28 Aria Dorabella", T. 63

Mit den Fermaten-Einschnitten auf zweiten Takthälften (T. 7, 16, etc.) ist auch diese Arie typisch zusammengesetzter 6/8-Takt; in gleichbetonten 3/8-Takten gespielt, würde sie mit falschen Betonungen auf den Enden des *settenario*-Verses („ladron-cel-lò", „pa-cè") geradezu plump wirken. Wieder täuscht ihr Anfang ein schnelleres Tempo vor. Mozart wollte sie aber trotz des so oft missverstandenen Zusatzes *vivace* offenbar ein wenig *langsamer* als das *Allegro* 6/8 (3+3), jedoch in *leichterer Spielart*. Des alten Quantz Aussagen zum Bogenstrich beim *Vivace* und *Allegretto* könnten durchaus noch zutreffen.[524] Leider wurde die - nicht ganz kurze - Arie, in der Dorabella gegenüber der noch standhaften Fiordiligi ihre eigene Treulosigkeit fröhlich zu rechtfertigen sucht, wegen des schon bis zum zweitletzten Bild fortgeschrittenen Abends häufig gestrichen.

Moderato 3/8

mit 16tel-Triolen

- KV 344 *Zaide*, Nr. 14 Aria Allazim, T. 49 „Nur der kennt Mitleid, Huld und Gnad"

Allegro ma non troppo 6/8 (3+3)

mit 16teln

⁎ KV 218 Violinkonzert in D, 3. Satz Rondeau, T. 14 (Ex. 366)



Ex. 366: Violinkonzert in D, KV 218, 3. Satz Rondeau, T. 14+58

[524] „*Vivace* erfodert einen lebhaften, ganz leichten, tockirten, und sehr kurzen Bogenstrich. Ein *Allegretto* muß etwas ernsthafter, und mit einem zwar etwas schweren doch muntern und mit ziemlicher Kraft versehenen Bogenstriche, ausgeführet werden." (Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, S. 199, 17. Hauptstück, 2. Abschnitt, § 26 [Anhang S. 328]).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Mit seinen zwei Harmonien pro Takt und Vorschlägen auf der Taktmitte ein typischer zusammengesetzter 6/8-Takt!

Allegro 3/8

mit 16teln

- KV 455 Zehn Klavier-Variationen in G über „Unser dummer Pöbel meint“, Variation X
- KV 424 Duo in B für Violine und Viola, 3. Satz, Variation VI, T. 120
- KV 382 Rondo in D für Klavier und Orchester, T. 137
- ⁎ KV 378 Klavier-Violin-Sonate in B, 3. Satz Rondeau (Ex. 367)
- KV 305 Klavier-Violin-Sonate in A, 2. Satz, Variation VI
- KV 301 Klavier-Violin-Sonate in G, 2. Satz
- KV 216 Violinkonzert in G, 3. Satz Rondeau
- KV 204 Serenade in D, 8. Satz, T. 16
- KV 184 Sinfonie in Es, 3. Satz
- KV 182 Sinfonie in B, 3. Satz
- KV 129 Sinfonie in G, 3. Satz
- KV 121 Sinfonie in D (Finale zur Ouvertüre KV 196), 3. Satz
- KV 100 Kassation in D (Serenade), 9. Satz



Ex. 367: Klavier-Violin-Sonate in B, KV 378, 3. Satz Rondeau

Die tänzerische Betonung aller Einsen der *Allegro*-3/8-Stücke wird hier durch die Doppelschläge noch unterstrichen. Für das Tempo sei daran erinnert, dass *drei* Bezeichnungen im 3/8-Takt schneller sind: *Allegro molto*, *Allegro assai* und *Presto*! (Dazu noch das *Allegro* 3/8 ohne 16tel!)

Im 6/8 (3+3)-Takt sind es mit *Allegro vivace*, *Allegro vivace assai*, *Allegro con spirito*, *Allegro molto*, *Allegro assai*, *Presto* und *Presto assai* insgesamt sogar sieben schnellere Tempi als *Allegro*, - dessen *mouvement* der ganzen, bzw. halben, Takte also durchaus mäßig sein muss!

Allegro 6/8 (3+3)

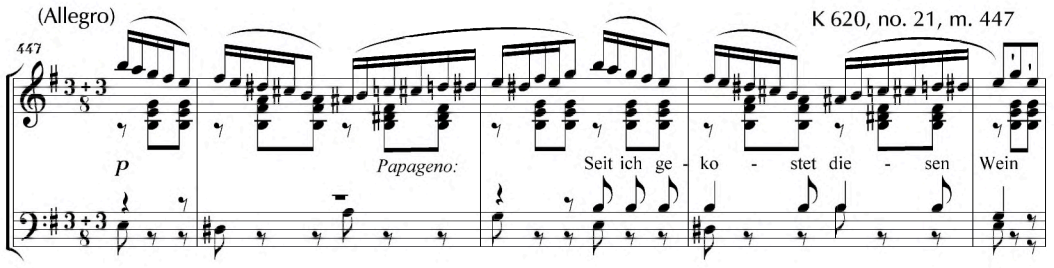
mit 16teln

- ⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 20 Aria, T.21 „Dann schmeckte mir Trinken und Essen“(Ex. 332)
- ⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 21 Finale II, T. 413 „Papagena! Papagena!“ (Ex. 368, T. 447)
- KV 576 Klaviersonate in D, 1. Satz
- KV 548 Klaviertrio in C, 3. Satz
- ⁎ KV 516 Streichquintett in g, 4. Satz, T. 39 (Ex. 370)
- ⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 8 und 9 Coro „Giovani liete fiori spargete“ (Ex. 372)
- KV 450 Klavierkonzert in B, 3. Satz
- KV 417 Hornkonzert in Es, 3. Satz Rondo
- KV 415 Klavierkonzert in C, 3. Satz Rondeau
- ⁎ KV 370 Oboenquartett in F, 3. Satz Rondeau (Ex. 371)
- KV 359 Zwölf Variationen in G f. Klavier+Violine über „La Bergère Célimène“, Var. XII
- ⁎ KV 311 Klaviersonate in D, 3. Satz (Ex. 369)
- KV 306 Klavier-Violin-Sonate in D, 3. Satz, T. 30
- KV 269 Rondo in B für Violine und Orchester
- KV 128 Sinfonie in C, 3. Satz
- ⁎ (KV 596 Lied „Sehnsucht nach dem Frühlinge“, „Komm, lieber Mai“[525]) (16tel virtuell)
- ⁎ (KV 592 *Don Giovanni*, Nr. 7, Duett Giovanni/Zerlina, T. 50 „Andiam, andiam“

(siehe Fußnote 409, S. 137)

[525] Tempowort: *fröhlich*.

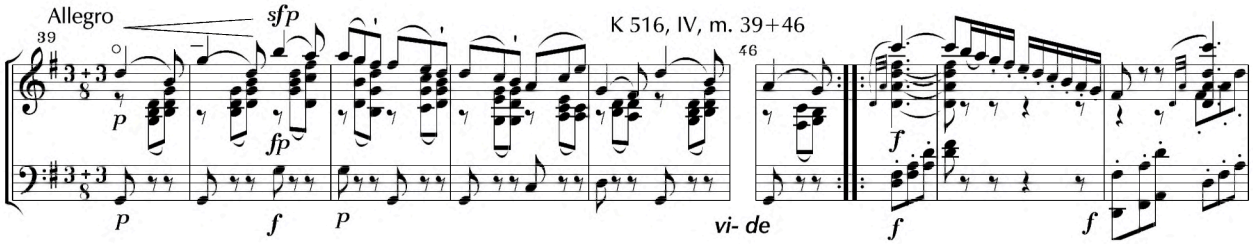
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 368: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 21 Finale II, T. 447 „Papagena! Papagena!"



Ex. 369: Klaviersonate in D, KV 311, 3. Satz, T. 1+21



Ex. 370: Streichquintett in g, KV 516, 4. Satz, T. 39+46

Beim Finale des Streichquintetts in g, KV 516, verraten die üblichen Epitheta *„gewichtslos schwebend"*, *„schrankenloser Optimismus"*, *„brillant"*, die Tempovorstellung eines vermeintlich ‚einfachen' 6/8 wie in den Schlusssätzen der Klavierkonzerte KV 482 und 595 (Ex. 262). Das klingende Ergebnis sind dann um einen halben Takt vorverschobene Taktstriche, dadurch falsch liegende Zäsuren und unmögliche Taktmetrik ab T. 47[526]. Die - zweifellos unbequeme - Anerkenntnis seiner Taktart als *zusammengesetzt* (drei Achtel Auftakt, zwei Taktschwerpunkte) würde den Satz neben Papagenos „Dann schmeckte mir Trinken und Essen" (Ex. 332) und das Rondeau der Klaviersonate in D, KV 311 (Ex. 369), stellen (wenn in letzterem die ausgeschriebenen Doppelschläge in T. 21, 23, 107, 109, 263, 265 wirklich *nach* dem 3. Achtel gespielt werden - die allerdings in T. 159-167 nicht ebenso konsequent notiert sind). Die chromatischen Läufe der Takte 112-116 im Streichquintett-Finale lassen sich gut mit den weinselig-chromatischen 16tel-Läufen in Papagenos Ariette im Finale II der *Zauberflöte* vergleichen (Ex. 368). Ganz anders als üblich sanglich gespielt (in T. 50 auch original artikulierbar), bekäme der Satz genügend Zeitraum, seine inständige Auftaktigkeit unter Beweis zu stellen: wenn die Eins des ersten Volltaktes korrekt schwerer betont wird als der Auftakt, ergeben sich drei Halbtakte gestuftes *crescendo* wie aufspringende Strahlen einer Fontäne bis zum Gipfel-Guss des *sfp* (auf der eigentlich leichteren zweiten Takthälfte). Dann - durch Richtungsumkehr in allen Stimmen und neue Artikulation die Taktordnung befestigend - ein fünfstufiges Herabfallen zum Halbschluss im Dominant-Becken vor dem erneuten Aufsprung in der Wiederholung. (Könnten die Mitten der Takte 47, 49-52 und insbesondere das dann einsame c'' in T. 53! jemals *erste* Takthälften sein?)

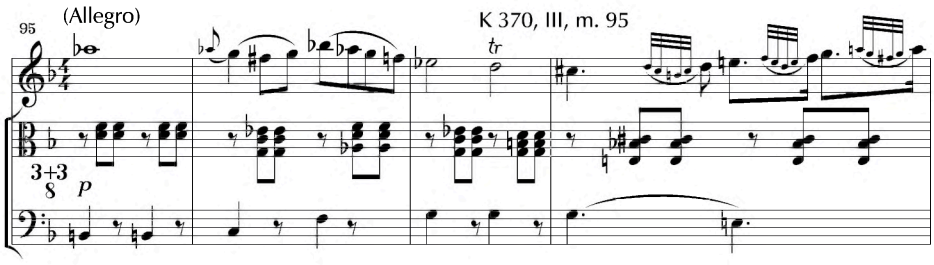
„Komm, lieber Mai und mache" mit seiner dem *Allegro* semantisch ähnlichen Tempobezeichnung *Fröhlich* ist (bis auf T. 9-12) ebenfalls aus zwei 3/8-Takten zusammengesetzt, jedoch - wie das „Andiam, andiam" im Duetto Giovanni/Zerlina, T. 50 (ohne autographes Tempowort) - sicher einer der Fälle, in denen virtuelle Sechzehntel mitgedacht sind.

Der dritte Satz des Oboen-Quartetts setzt mit einer Stelle an der Grenze der Spielbarkeit geradezu ein Limit für alle 3/8- und 6/8 (3+3)-*Allegros mit 16teln*: die Oboe spielt dort in den Takten 95-107 poly-

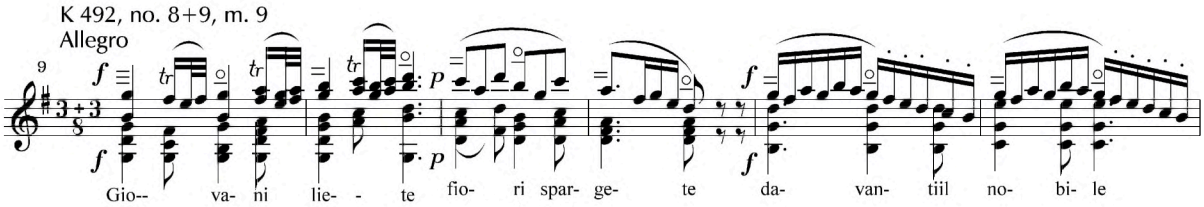
[526] Peter Gülke spricht kritisch von „einer einseitig auf Kehraus und Gepäckerleichterung ausgehenden Rezeption des leicht mißverstehbaren Satzes" (*Triumph der neuen Tonkunst*, 1998, S. 154). ✧ Sarah Bennett Reicharts Charakterisierung als *„Contredanse française"* (*The Influence of eighteenth-century social dance on the Viennese classical style*, 1984, S. 20) verfehlt ihn ebenso wie andererseits ✧ Leonard Ratners *„a Ländler with a typical off-beat waltz accompaniment"* (*Classic Music: Expression, Form and Style*, 1980, S. 253).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

metrisch gegen den 6/8-Takt der Streicher einen 4/4-Takt[527], ab T. 103 mit 16 Sechzehnteln pro Takt, in den Doppelschlägen von T. 98 sogar - fast unspielbare - Zweiunddreißigstel (Ex. 371):



Ex. 371: Oboenquartett, KV 370, 3. Satz Rondeau, T. 95



Ex. 372: *Figaro*, KV 492, Nr. 8 Coro „Giovani liete", T. 9 (metrische Markierung nach Türk, Ex. 101, S. 81)

Weiß gekleidet, Blumen streuend, danken die Bauern dem Grafen ostentativ für seinen Verzicht auf das *Jus primae noctis*. Sie huldigen wohlerzogen dem poëtischen Metrum mit leichteren zweiten Takthälften im zusammengesetzten 6/8(3/8+3/8)-Takt (Ex. 372). (Wegen seiner artikulierten 16tel und den fünf 32stel auf ein 8tel fordernden Doppelschlägen ist das Tempo nicht so frisch wie in Ex. 373. Innerhalb von Mozarts flexiblem System muss es aber auch nicht mathematisch das selbe sein wie in den lebhaften Beispielen Ex. 369 und 370).

[Allegro 3/8]
mit 8teln
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 16 Finale II, T. 328 „Signori di fuori son già i suonatori" (Ex. 373)



Ex. 373: *Figaro*, KV 492, Nr. 16 Finale II, T. 328[528]

Mit seiner hereinplatzenden Ankündigung der draußen schon wartenden Musiker drängt Figaro auf die lang verzögerte Hochzeit. In gesteigertem *Allegro* (keine 16tel mehr!) an den Huldigungschor „Giovani liete" im 1. Akt[529] erinnernd (Ex. 372), zerstampft er dessen wohlgefügten 6/8 (3/8+3/8) in lauter bäurische 3/8 des Hochzeitstanzes, den er nun endlich erzwingen will (/=.. /=.. /=.. /=.. /).

[Allegro 6/8 (3+3)]
mit 8teln
⁎ KV 593 Streichquintett in D, 4. Satz (Ex. 374)
⁎ KV 574 Gigue in G für Klavier (Ex. 375)
- KV 384 *Entführung*, Nr. 2 Lied und Duett, T. 40 „Oft lauscht da ein junges Herrchen"
⁎ KV 384 *Entführung*, Nr. 9 Duetto Blonde/Osmin „Ich gehe, doch rate ich dir"
- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 20 Aria Serpetta, T. 90 „Bisogna essere accorta"

---

[527] Die NMA druckt hier ¢ statt Mozarts autographem C. - Dazu der Krit. Bericht: *„T. 95: Taktzeichen C über radiertes 6/8 gesetzt; T. 98 (neue Seite): Taktzeichen C zu Beginn des Systems in Ob. wiederholt, und zu den übrigen Stimmen 6/8 gesetzt; NMA setzt in Ob. „das wohl richtigere¢."* - Sprechen Mozarts mühsame Rasur des 6/8-Sigels und seine Wiederholung des C im nächsten Takt nicht deutlich genug gegen einen *Irrtum*? Obwohl der Eingriff des besser wissenden Herausgebers keine Auswirkung auf die praktische Wiedergabe hat, weckt er doch Zweifel an der Verlässlichkeit seiner übrigen Edition. Zum zusammengesetzten 6/8 (3/8+3/8) gehört ganz eindeutig der zusammengesetzte C-Takt (2/4+2/4), besonders deutlich T. 98; die je 16 Sechzehntel der Takte 103-107 könnten niemals *Allegro* ¢ sein - von den 32steln zu schweigen.

[528] Akzente nach Türk, s. o.

[529] *Figaro*, Nr. 8, *Allegro* 6/8 (3/8+3/8).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 374: Streichquintett in D, KV 593, 4. Satz, T. 37

Wie bei Figaros 3/8 „Signori di fuori" erlauben im vierten Satz des Streichquintetts in D und im Duett „Ich gehe, doch rate ich dir" die fehlenden 16tel natürlich zügiges Spiel. Auch wenn KV 593,IV zu Anfang einen ‚einfachen' 6/8 vortäuscht, ist er doch weder eine „aria di smania"[530] noch „beschwingt dahineilend"[531], wie man ihn manchmal hört. Spätestens die Engführungen T. 132-167 zeigen eindeutig das zusammengesetzte Metrum. Die Diskussion um die „spieltechnische Schwierigkeit" des chromatischen Motivs, die in Ausgaben vor der NMA zu gravierenden Änderungen fremder Hand führte, erübrigt sich im *Allegro* 3/8+3/8.

Auch die abwechslungsreich artikulierte Gigue in G ist weder ein triolisiertes 2/4-*Allegro* noch *Presto*.



Ex. 375: Gigue in G für Klavier, KV 574

Allegro grazioso 6/8 (3+3)

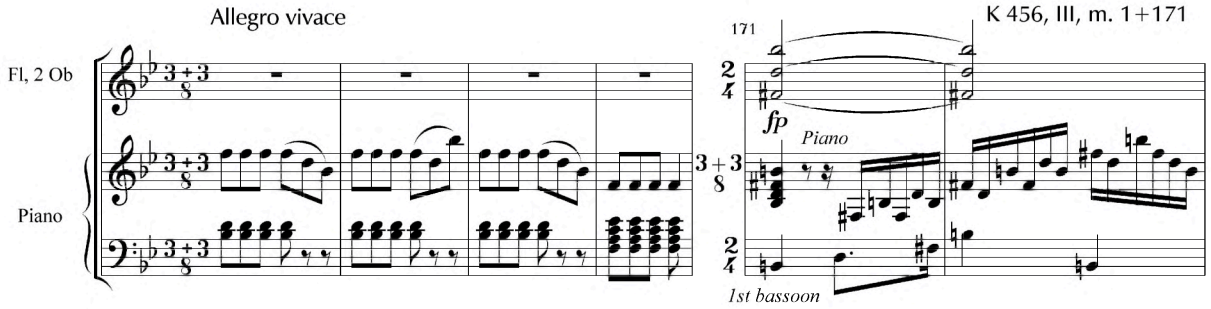
mit 16teln

- KV 51 *La Finta semplice*, Nr. 18 Aria Rosina „Ho sentito a dir da tutte"

Allegro vivace 6/8 (3+3)

mit 16teln

⁎ KV 456 Klavierkonzert in B, 3. Satz (Ex. 376)



Ex. 376: Klavierkonzert in B, KV 456, 3. Satz, T. 1+171

Der Anfang des 3. Satzes von KV 456 täuscht wieder einen ‚einfachen' 6/8 vor. Die Verzierungen auf den zweiten Takthälften (T. 5/6, ab T. 58) und die vier Harmonien in T. 8 zeigen aber die Zusammengesetztheit seines 6/8; das Tempo liegt unterhalb des *Allegro di molto* von KV 614, I. Deutlich ist der Unterschied zu den dritten Sätzen der Klavierkonzerte in Es, KV 482, und B, KV 595 (Ex. 262), die *langsamer bezeichnet* (nur *Allegro*), aber auf Grund ihres ‚einfachen' 6/8-Taktes (triolisierten 2/4) *schneller* sind. Die polyrhythmische Überlagerung des 6/8 (3+3) durch einen 2/4-Takt in T. 171-200 enthüllt diesen als ebenfalls zusammengesetzten virtuellen 4/8.[532]

Allegro vivace assai 6/8 (3+3)

mit 16teln

⁎ KV 458 Streichquartett in B (3. *Haydn*-Quartett - *Jagd*-Quartett), 1. Satz (Ex. 377)

[530] Manfred Hermann Schmid (Vorwort zu: *Mozart. Sämtliche Streichquintette*, 2001).
[531] Wolf-Dieter Seiffert in *Kammermusikführer*, S. 444 (Hrg. Ingeborg Allihn, 1998).
[532] Siehe dazu *Mozart Studien* Bd. 17, 2008, S. 112 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 377: Streichquartett in B, KV 458, 1. Satz, T. 1+118

Siehe meine Bemerkungen zum *Allegro vivace assai* von KV 387,I (Ex. 135, S. 98), zu KV 467,III (Ex. 242, S. 148), und zum *Allegro vivace* von Cherubinos „Non so più, cosa son, cosa faccio" (Ex. 86, S. 72).

Allegro con spirito 6/8 (3+3)

mit 16teln

- KV 201 Sinfonie in A, 4. Satz

Allegro molto / Molto allegro 3/8

mit 16teln

- KV 287 Divertimento in B, 6. Satz, T. 15
- KV 112 Sinfonie in F, 4. Satz

Allegro (di) molto / Molto Allegro 6/8 (3+3)

mit 16teln

⁎ KV 614 Streichquintett in Es, 1. Satz (Ex. 378)

- KV 526 Klavier-Violin-Sonate in A, 1. Satz
- KV 305 Klavier-Violin-Sonate in A, 1. Satz



Ex. 378: Streichquintett in Es, KV 614, 1. Satz, T. 1+24

Nicht nur wegen Leopolds Definition ist das *Allegro di molto* in KV 614 langsamer als das *Allegro assai* 6/8 (3+3) des Streichquartetts in B, KV 589 (Ex. 379, S. 207). Die spieltechnisch schwierigen Sechzehntel (ab T. 22) und die zwischen Achteln eingestreuten 32stel-Vorschläge (T. 39, 43, 47, 51, 60, 230) setzen ein Limit, das den im *Allegro assai* virtuos herabrauschenden Sechzehntel-Skalen in KV 589, IV nicht auferlegt ist. Trotz der Triller auf dem vierten Achtel in T. 1+2 soll man nicht eine Reihe von 3/8-Takten skandieren, sondern „*die zweyte Hälfte eines solchen Tacktes leichter, als die erste vortragen*."

Allegro assai 3/8

mit 16teln

⁎ KV 250 Serenade in D („*Haffner*-Serenade"), 9. Satz, T. 17[533]

- KV 137 Divertimento II (Quartett) in B, 3. Satz
- KV 131 Divertimento in D, 6. Satz, T. 138

Der „Rausschmeißer" der „*Haffner*-Serenade" beginnt nach einer gewichtigen, aber *pianissimo* endenden 4/4-*Adagio*-Einleitung wie aus dem Nichts heraus mit acht leichtest hingetupften *pianissimo*-‚Einsen'. Nur durch ihre Gleichheit zeigen diese 3/8-Takte, dass sie nicht eigentlich vier 6/8 (à 1) oder zwei 12/8-Takte sind. Erst in T. 170 und wieder T. 421 zeigen 16tel-Skalen des Tutti, dass das Tempo *nicht Presto* ist.

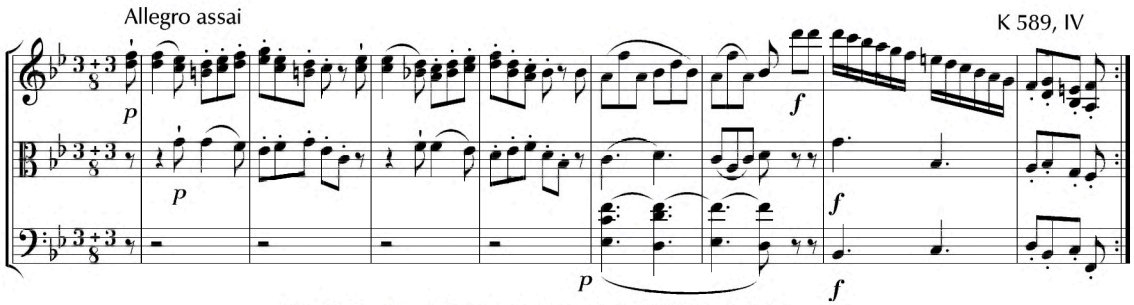
[533] Laut Krit. Bericht stammt die Bezeichnung möglicherweise von Leopold Mozart.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Allegro assai 6/8 (3+3)

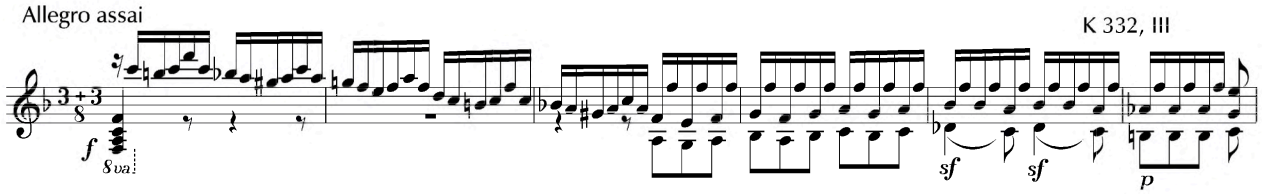
mit 16teln

⁎ KV 589 Streichquartett in B, 4. Satz (Ex. 379)
- KV 344 *Zaide*, Nr. 10 Aria Osmin „Wer hungrig bei der Tafel sitzt“
⁎ KV 332 Klaviersonate in F, 3. Satz (Ex. 380)
- KV 185 Serenade in D, 8. Satz, T. 12
- KV 63 Kassation (Finalmusik) in G, 7. Satz Finale



Ex. 379: Streichquartett in B, KV 589, 4. Satz

KV 589, IV ist mit zwei Harmonien pro Takt ebenso ein Musterbeispiel für zusammengesetzten 6/8-Takt, auch wenn seine Halbtakt-Imitationen synkopisch gegen die Regel der leichteren zweiten Takthälfte stehen. Vier Harmonien auf vier Achteln in T. 8 und der Halbschluss auf seiner zweiten Hälfte wären im ‚einfachen 6/8 (à 1) nicht möglich. Von Haydn-Beethovenschem Witz die synkopischen *sforzati* T. 40/41.



Ex. 380: Klaviersonate in F, KV 332, 3. Satz

KV 332, III betont seine durchgängig zusammengesetzt halbtaktige Struktur mit zusätzlichen sforzati.

Presto 3/8

mit 16teln

- KV 283 Klaviersonate in G, 3. Satz
⁎ KV 280 Klaviersonate in F, 3. Satz (Ex. 381)
- KV 199 Sinfonie in G, 3. Satz
- KV 156 Streichquartett Nr. 3 in G, 1. Satz
- KV 120 Sinfonie in D, 3. Satz
- KV 16 Sinfonie in Es, 3. Satz



Ex. 381: Klaviersonate in F, KV 280, 3. Satz, T. 1+82

mit 8teln

⁎ KV 270 Divertimento in B für 2 Ob, 2 Hr, 2 Fg, K 270, 4. Satz (Ex. 382)

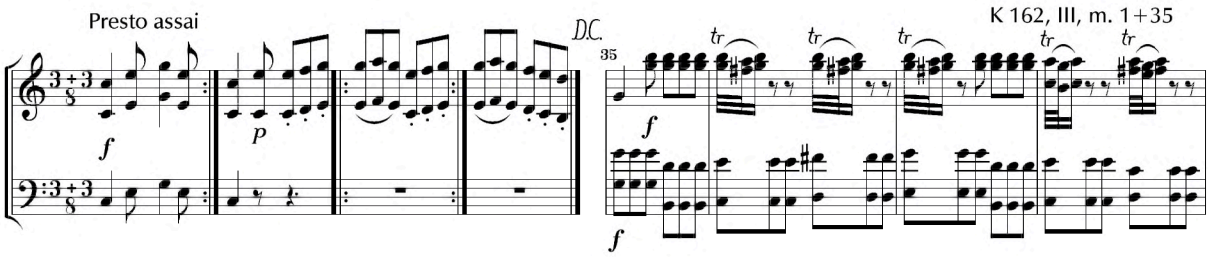


Ex. 382: Divertimento in B, KV 270, 4. Satz

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Der Witz dieses Satzes liegt in der Kürze seiner Takte (Mozarts kürzesten!), die jeder einen gleichen Akzent auf der Eins haben. Dies unterscheidet sie vom *Presto assai* der Sinfonie KV 162, deren je zwei zu einem 6/8-Takt zusammengesetzte 3/8 zwar noch etwas schneller, aber immer abwechselnd schwer und leicht betont sind, sodass sich der Hörer auf die übergeordnete metrische Einheit punktierte Halbe (ganze Takte) einstellt und das Tempo als *weniger* schnell empfindet.

Presto assai 6/8 (3/8+3/8)
mit 16teln
⁎ KV 162 Sinfonie in C, 3. Satz (Ex. 383)



Ex. 383: Sinfonie in C, KV 162, 3. Satz, T. 1+35

Das Tempo begrenzt sich hier an der Möglichkeit, etwas Ähnliches wie 32stel mit *tr* auszuführen. Zu bedenken ist aber, dass frühe Werke Mozarts wie dieses des 17jährigen noch unter dem Einfluss Leopolds und der langsameren Tempoauffassung seiner Stilepoche stehen.

* * * * *

Der gewonnene Überblick über die beiden Arten des 3/4-Takts, die 3/8 und die 6/8 (3+3)-Takte, zeigt, dass Mozart einige seiner bedeutendsten ungeradtaktigen Sätze in den geradtaktig überklammerten Paaren aus zwei Dreiachteln im zusammengesetzten 6/8 (3+3)-Takten schrieb. So konnte er das ungerade mit dem geraden Metrum zu vielfältigster Betonungshierarchie vereinen, ohne auf gelegentliche virtuelle Taktwechsel zum 3/8-Takt verzichten zu müssen. Wollte man für das reine Tempo-Verhältnis der 3/8- zu den 3/4-Takten eine Faustregel aufstellen, so könnte diese, auf die kleinsten Notenwerte des gleichen Unterteilungsgrades bezogen, ungefähr so lauten:

Larghetto 3/8 (mit 32steln) = Andante 3/4 à 1 (mit 16teln)
Andante 3/8 (mit 32steln) = Andantino 3/4 à 1 (mit 16teln)
Andantino 3/8 (mit 16teln) = Allegretto 3/4 à 1 (mit 8teln)
Allegretto 3/8 (mit 16teln) = Allegro 3/4 à 1 (mit 8teln)

Das gleiche Tempo wie im 3/8 haben die Achtel der *zusammengesetzten* 6/8 (3+3)-Takte.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

C) Mozarts Kirchenmusik im ‚neuen Styl'

> D. G. TÜRK: „Ein *Allegro* für die Kirche oder in geistlichen Kantaten, in einem gearbeiteten Trio, Quartett etc. muß in einer *weit gemäßigtern Bewegung* genommen werden, als ein *Allegro* für das Theater, oder im so genannten Kammerstyle z.B. in Sinfonien, Divertimenten u. dgl. Ein *Allegro* voll erhabener, feyerlich großer Gedanken erfordert einen langsamern und nachdrücklichern Gang, als ein eben so überschriebenes Tonstück, worin hüpfende Freude der herrschende Charakter ist."[534]

> J. A. P. SCHULZ: „Ein *Allegro* für die Kirche verträgt keine so geschwinde Bewegung, als für die Kammer oder das Theater, und wird in einer Sinfonie geschwinder vorgetragen, als in derselben Taktart und denselben Notengattungen in einem Singstük oder einem gearbeiteten Trio. Ueberhaupt *wird jede Taktart in der Kirche schwerer vorgetragen*, als in der Kammer, oder auf dem Theater; auch kommen die ganz leichten Taktarten in guten Kirchenstüken nicht vor."[535]

Die „ganz leichten" Taktarten 3/16, 6/16 , 9/16 benutzte Mozart nie; aber auch die „leichten", 4/8, 6/8 und 3/8, sind im Unterschied zur italienischen Kirchenmusik in Salzburg selten (bei Mozart insgesamt 10%). Im Wesentlichen genügten ihm für die Kirche die drei Basis-Taktarten: C (45%), 3/4 (30%) und ¢ (14 %). Mit Rücksicht auf den angestrebten *„ernsthaften und würdigen"* Ausdruck wie auch auf den Nachhall der Kirchen benutzte er sie in der Hälfte aller Sätze in ihrer „schweren" Form: den ¢ als ‚großen' (¢/4/2) oder als ‚kleinen' „Fugen-Allabreve" (¢/2/2) im *stile antico* (s. S. 32), den C als barocken „schweren" Viervierteltakt (s. S. 16+35) und den 3/4 als „ernsthaften" 3/4 mit drei Harmonieschritten pro Takt, wie ihn Marpurg und Logier beschreiben (s. S. 175).

Da Mozart die meisten seiner kirchenmusikalischen Werke in der Zeit des Übergangs vom *stile antico* zum ‚neuen Styl' komponierte, stehen etliche auch in ‚klassischen' Taktarten. Obwohl ihre Tempi lebhafter sind als die des *stile antico*, müssen doch auch sie auf die Akustik und Würde des Ortes Rücksicht nehmen und der von Quantz, Türk, Schulz und anderen geforderten Mäßigung gehorchen (Ex. 385).

> K. (CH.) AVISON: „Die Benennungen, welche ‚Lebhaft' und ‚Lustig' in dem Opern- oder Concertstyl andeuten, muß man beym Vortrage der Kirchenmusik für minder lebhaft und lustig nehmen."[536]

---

a) Kirchenmusik im klassischen 4/4

Adagio 4/4 (2/4+2/4)

mit 16teln

⁎ KV 259 Missa in C (*Orgelsolo*-Messe), Agnus Dei (Ex. 384)

- KV 258 Missa in C (Missa brevis), Credo, T. 58 „Et incarnatus est"



Ex. 384: Missa in C (*Orgelsolo*-Messe), KV 259, Agnus Dei

mit 8teln

- KV 141 *Te Deum Laudamus*, T. 64 „Te ergo quaesumus"
- KV 65 Missa brevis in d, Kyrie

---

[534] Türk, *Klavierschule*, 1789, 1. Kapitel, 5. Abschnitt, § 72, S. 111 [Anhang S. 295]

[535] in Sulzer, *Allgemeine Theorie,* Bd IV, 1774, Artikel „Vortrag", S. 707f [Anhang S. 288/289].

[536] Karl (Charles) Avison, *Versuch über den musikalischen Ausdruck,* 1772, S. 90 [Anhang S. 324].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Andante sostenuto 4/4 (2/4+2/4)

mit 32steln

- KV 337 Missa in C, Agnus Dei

Andante moderato 4/4 (2/4+2/4)

mit 16teln

- KV 427 Missa in c, Kyrie

Allegro aperto 4/4 (2/4+2/4)

mit 16teln

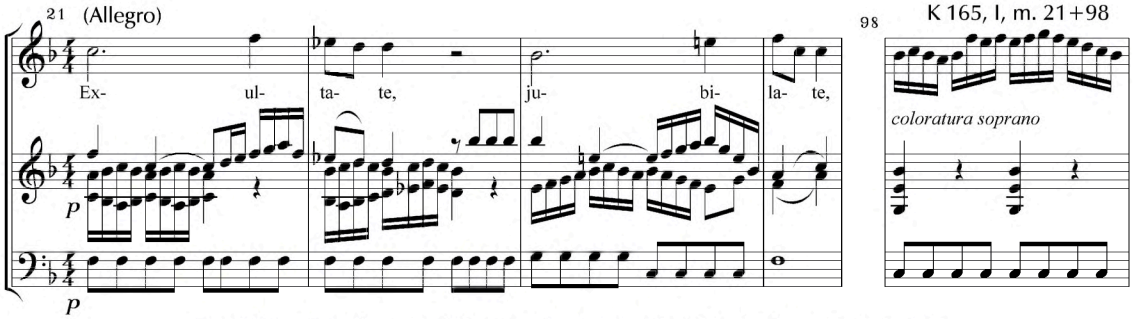
⁎ KV 427 Missa in c, Laudamus te (Ex. 126) (zur Bezeichnung *aperto* s. S. 91/92)

Allegro 4/4 (2/4+2/4)

mit 16teln

- KV 262 Missa longa in C, Agnus Dei, T. 30 „Dona nobis pacem"
- KV 167 Missa in C (*Missa in honorem SS:mae Trinitatis*), Benedictus

⁎ KV 165 „Exsultate, jubilate!", Motette für Sopran, Orchester und Orgel, 1. Satz (Ex. 385)



Ex. 385: „Exsultate, jubilate!", Motette KV 165, 1. Satz, T. 21+98

Ein Musterbeispiel für Mozarts kirchenmusikalische Stücke im italienischen Stil!

mit 8teln

- KV 35 *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*, Sinfonia

Allegro (vivace)[537] 4/4 (2/4+2/4)

mit 16teln

- KV 257 Missa in C (*Credo-Messe*), Agnus Dei, T. 56 „dona nobis pacem"

KIRCHENSONATEN:

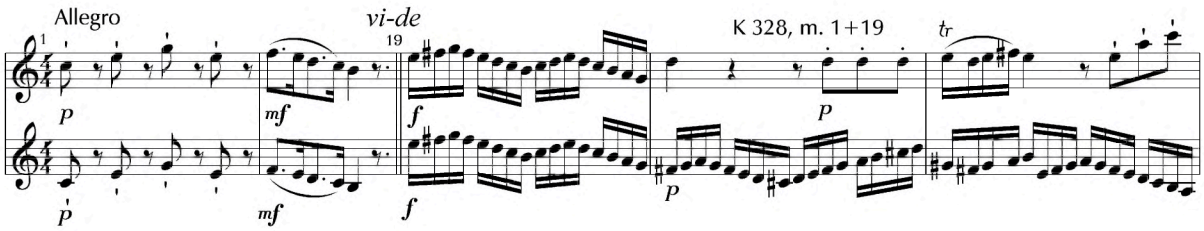
Allegro 4/4 (2/4+2/4)

mit 16teln

- KV 329 Kirchensonate in C für 2 Vl, 2 Ob, 2 Hr, 2 Trp, Pk, Orgel, Vc und Bass

⁎ KV 328 Kirchensonate in C für 2 Vl, Orgel, Vc und Bass (Ex. 386)

- KV 278 Kirchensonate in C für 2 Vl, 2 Trp, Pk, Orgel, Vc und Bass
- KV 274 Kirchensonate in G für 2 Vl, Orgel, Vc und Bass
- KV 263 Kirchensonate in C für 2 Vl, 2 Trp, Orgel, Vc und Bass
- KV 245 Kirchensonate in D für 2 Vl, Orgel, Vc und Bass
- KV 212 Kirchensonate in B für 2 Vl, Orgel, Vc und Bass



Ex. 386: Kirchensonate in C, KV 328, T. 1+19

Auch die ‚Epistelsonaten' für den Salzburger Dom mussten - wie die Motette „Exultate, jubilate" (Ex. 385) - trotz ihres weltlichen *Allegro*-Stils im klassischen 4/4-Takt mit mäßigem Tempo auf die dortige Akustik

[537] „vivace" später hinzugefügt - von Mozart?

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Rücksicht nehmen.[538] Der Praller (*tr*) auf dem ersten 16tel der 1. Violine in T. 21 von KV 328, parallel zu unverzierten 16teln in der 2. Violine, zeigt, wie sehr die ersten Takte über das Tempo täuschen (Ex. 386).

Allegro con spirito 4/4 (2/4+2/4)

mit 16teln

- KV 224 Kirchensonate in F für 2 Vl, Orgel, Vc und Bass

---

b) Kirchenmusik im klassischen 2/4 (4/8)

Die leichte Taktart 2/4 schrieb Mozart in Kirchenwerken nur ausnahmsweise, dann aber auch gleich *ganz* leicht, als virtuellen 4/8-Takt, und meist für Solisten:

Andante 2/4 (2/8+2/8)

mit 16tel-Triolen

- KV 35 *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*, Nr. 3 Aria Gerechtigkeit „Erwache, fauler Knecht"

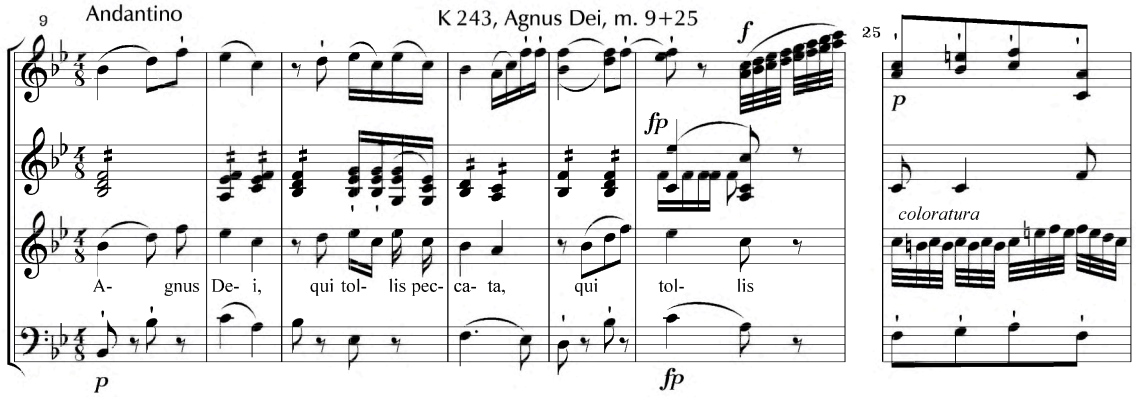
mit 16teln

- KV 140 Missa brevis in G, Benedictus (Solo-Quartett)

Andantino 2/4 (2/8+2/8)

mit 32steln

⁎ KV 243 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, Agnus Dei (Sopran-Arie) (Ex. 387)



Ex. 387: *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, KV 243, Agnus Dei, T. 9+25

Eine wunderschöne Arie in einem wunderschönen Werk! Mozarts leichtfüßigste Vertonung dieses Messeteils; weder „dem *Adagio* benachbart" noch „traurig" (siehe S. 28: Harnoncourts Fehl-Definition des *Andantino*).

Allegretto 2/4 (2/8+2/8)

mit 16teln

⁎ KV 317 Missa in C (*Krönungsmesse*), Benedictus (Solo-Quartett) (Ex. 388)



Ex. 388: Missa in C, KV 317, Benedictus (solo-Quartett), T. 11

Allegro vivace 2/4 (2/8+2/8)

mit 16teln

- KV 140 Missa brevis in G, Benedictus, T. 25 (Chor) „Hosanna in excelsis"

---

[538] Hanns Dennerlein, „Zur Problematik von Mozarts Kirchensonaten", in: MJb, Salzburg 1953, S. 95-111.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

c) Kirchenmusik im klassischen ‚schweren' 3/4

Bei einer Kirchenmusik muss „sowohl der Vortrag bey der Ausführung, als das Zeitmaaß, wenn es denn kirchenmäßig seyn soll, *etwas gemäßigter, als im Opemstyl* genommen werden."[539] Dementsprechend steht bei Mozart die Mehrheit aller geistlichen Sätze ungerader Taktart im ‚schweren' 3/4-Takt. 33 der 98 geistlichen Sätze in dieser Taktart haben ein autographes Tempowort.

Adagio maestoso 3/4 (à 3)

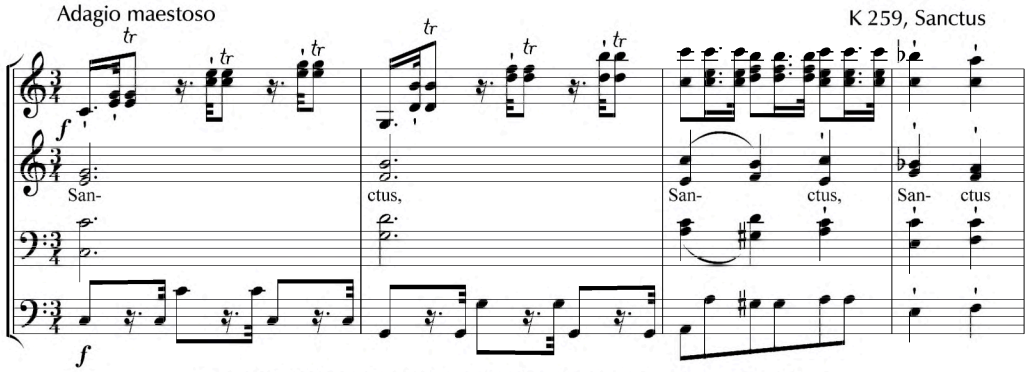
mit 16teln

⁎ KV 259 Missa in C (*Orgelsolo*-Messe), Sanctus (Ex. 389)

Bezeichnender Weise benutzt Mozart im 3/4-Takt die Zusatzbezeichnung *maestoso* überwiegend in der Kirchenmusik. Laut Quantz und Reichardt bezieht sie sich vor allem auf die Spielart:

> „Ein Maestoso will ernsthaft, und mit einem etwas schweren und scharfen Striche gespielet seyn. Ein langsames und trauriges Stück, welches durch die Worte: Adagio assai angedeutet wird, erfodert die größte Mäßigung des Tones, und den längsten, gelassensten, und schweresten Bogenstrich."[540]

> „Eben so zeigt bey den langsamen Sätzen die Ueberschrift Maestoso an, daß die längeren Bogenstriche einen stärkeren, ausdrückenderen Accent erhalten sollen, und dann müssen die Noten vor den Pausen nicht kurz abgezogen werden, sondern sich nur allmählich verlieren."[541]



Ex. 389: Missa in C (*Orgelsolo*-Messe), KV 259, Sanctus

Die ersten sieben Takte des Sanctus der Missa in C haben das langsamste Zeitmaß im 3/4-Takt der Kirchenmusik. Trotz vorhandenem Autograph steht im Kritischen Bericht der NMA 2014 noch immer unkorrigiert *Allegro maestoso*.

Andante (maestoso)[542] 3/4 (à 3)

mit 16tel-Triolen

- KV 257 Missa in C (*Credo*-Messe), Agnus Dei

mit 16teln

⁎ KV 317 Missa in C (*Krönungsmesse*), Sanctus (Ex. 390)

- KV 257 Missa in C (*Credo*-Messe), Kyrie

---

[539] Quantz, *Versuch einer Anweisung,* 1752, S. 266, § 53 [Anhang S. 331]. Siehe Quantz auch S. 170, § 18.

[540] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, S. 200 [Anhang S. 328].

[541] Reichardt, *Pflichten des Ripien-Violinisten*, 1776, S. 27 [Anhang S. 291].

[542] „maestoso" laut Kritischem Bericht der NMA in allen drei Fällen später hinzugefügt - von Mozart?

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 390: Missa in C (*Krönungsmesse*), KV 317, Sanctus

Andante sostenuto 3/4 (à 3)

mit 16teln

- KV 317 Missa in C (*Krönungsmesse*), Agnus Dei

Andante 3/4 (à 3)

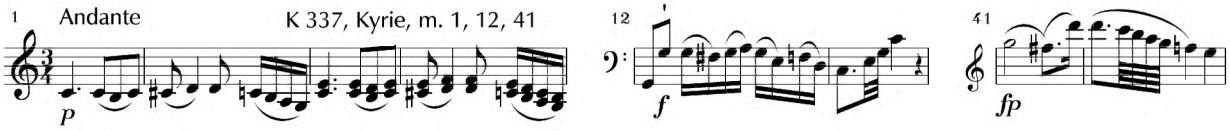
mit 16tel-Triolen

- KV 127 *Regina coeli*, Nr. 2 „Quia quem meruisti portare"

mit 16teln

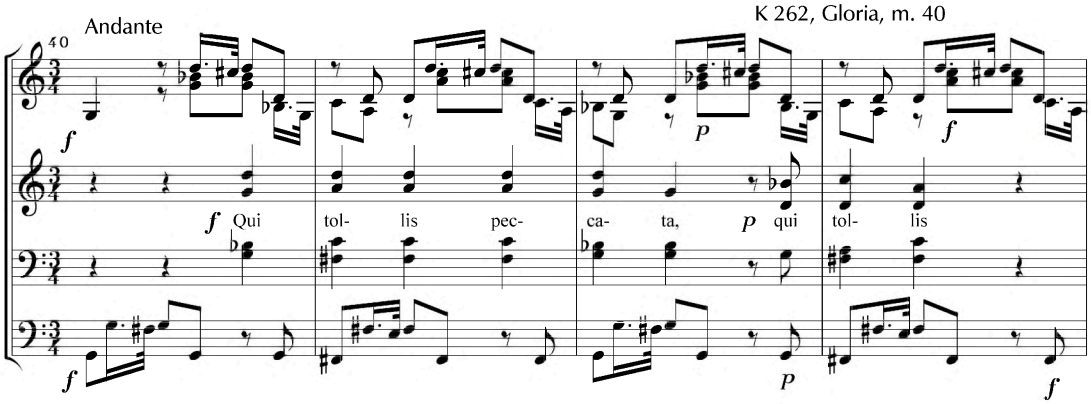
⁎ KV 337 Missa in C, Kyrie (Ex. 391)

⁎ KV 262 Missa longa in C, Gloria, T. 40 „Qui tollis peccata mundi" (Ex. 392)



Ex. 391: Missa in C, KV 337, Kyrie, T. 1, 12, 41

Das Kyrie der Messe KV 337 täuscht in seinem schlichten Anfang einen ganztaktigen ‚einfachen' 3/4-Takt vor. Die Bass-Linie in Takt 12 und 24, die 32stel-Triolen- und 64stel-Rutscher in T. 33, 42 und 45 enthüllen den ‚schweren' 3/4-Takt.



Ex. 392: Missa longa in C, KV 262, Gloria, T. 40 „Qui tollis peccata mundi"

Nicht so langsam und monumental wie im *Largo* 4/4 des ‚Qui tollis' der c-moll-Messe, KV 427, aber doch wie dort: in gleich schweren Schritten lastendes Gewicht der Kreuztragung und scharfe Punktierungen zur Darstellung der Geißelhiebe.

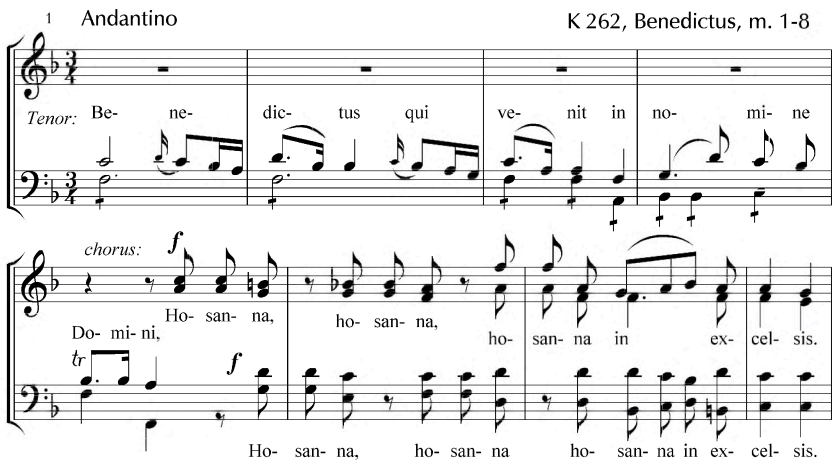
Andantino 3/4 (à 3)

mit 16teln

⁎ KV 262 Missa longa in C, Benedictus (Ex. 393)

- KV 243 *Litaniae de venerabili altaris Sacramento*, Dulcissimum convivium

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 393: Missa longa in C, KV 262, Benedictus, T. 1-8

Ein weiteres Beispiel dafür, dass *Andantino* bei Mozart nicht „nahe dem Adagio" steht: das Grundtempo für die energiegeladenen Hosanna-Rufe des Chores im Benedictus von KV 262 (*Andantino*) kann niemals langsamer sein als das schwere *Andante* des „Qui tollis" im gleichen Werk (Ex. 392). Sehr schön zeigen sie mit ihren versetzten Einwürfen die drei Taktschwerpunkte des zusammengesetzten 3/4, von den 1. Violinen bestätigt durch Praller (*tr*) auf jedem Taktteil (besonders T. 16-18, 52-57).

Einmalig in Mozarts Gesamtwerk ist hier die Aufeinanderfolge zweier *gleich bezeichneter* Sätze von *verschiedenem* Tempo: auch das vorhergehende Sanctus der ‚Missa longa' ist *Andantino* 3/4 mit 16teln (Ex. 398). Formal wäre das verwunderlich, stünde nicht das *Benedictus* im ‚schweren', das *Sanctus* aber im ‚leichten' 3/4-Takt. (Umgekehrt sind die „Hosanna"-Rufe des *langsameren* Benedictus (Ex. 393) *schneller* als die *langsamen* Rufe im *schnelleren* Sanctus-Fugato, T. 17). Übrigens sind außer diesen beiden alle anderen „Hosannas" Mozarts mit autographen Bezeichnungen *Allegro* oder schneller.

Allegro moderato 3/4 (à 3)

mit 16teln

- KV 427 Missa in c, Domine (= KV 469 *Davide penitente*, Nr. 5 Duetto „Sorgi o Signore")

Allegro comodo 3/4 (à 3)

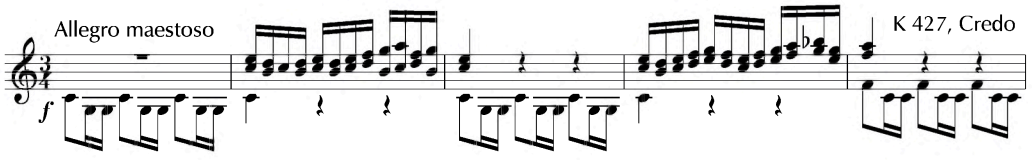
mit 16teln

- KV 275 Missa in B, Sanctus

Allegro maestoso 3/4 (à 3)

mit 16teln

⁎ KV 427 Missa in c, Credo (Ex. 394)



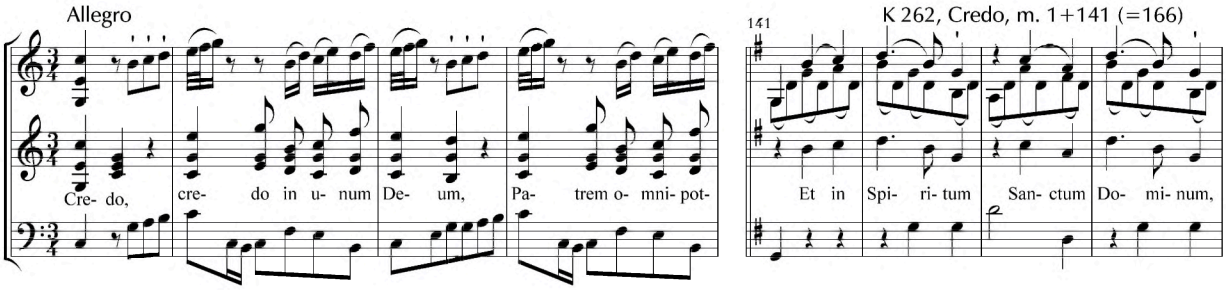
Ex. 394: Missa in c, KV 427, Credo

Allegro 3/4 (à 3)

mit 16teln

- KV 321 *Vesperae solemnes de Dominica*, „Laudate Dominum"
⁎ KV 262 Missa longa in C, Credo, T. 1+141 (Ex. 395)
- KV 259 Missa in C (*Orgelsolo*-Messe), Gloria
- KV 258 Missa in C (Missa brevis), Kyrie
- KV 258 Missa in C (Missa brevis), Credo
- KV 194 Missa brevis in D, Credo, T. 68 „Et resurrexit tertia die"
- KV 193 Dixit et Magnificat für Soli, Chor, Orch. u. Orgel, Dixit, T. 88 „et in saecula saeculorum"
- KV 192 Missa brevis in F, Gloria, „Et in terra pax"
- KV 66 Missa brevis in C (*Dominikus*-Messe), Sanctus, T. 7

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 395: Missa Longa in C, KV 262, Credo T. 1+141

Die *Allegro*-Teile des Credo der ‚Missa longa' wechseln ständig zwischen ‚schwerem' und ‚leichtem' 3/4-Takt. Der Anfang des Satzes ist eindeutig *Allegro* à 3, die Takte 18-28 und 62-71 jedoch sind ganztaktig - im Charakter eines *Allegretto*. Nach dem 4/4-Einschub des „Et incarnatus" und „Et resurrexit" beginnt die Wiederaufnahme des 3/4-Taktes (T. 141) nun täuschend mit der ganztaktigen Metrik (was zu übereiltem Tempo verleitet), um bald (und eindeutig in der Wiederholung des Credo-Beginns in T. 254) zu demonstrieren, dass ein und dasselbe Tempo über alle metrischen Wechsel bestehen blieb.

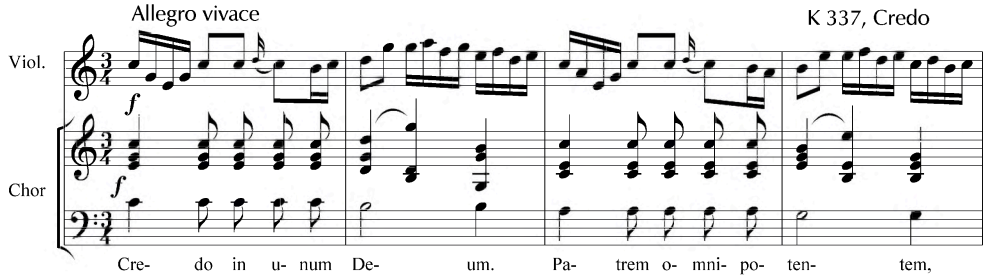
> SIMON SECHTER: „So wie ein Musikstück eine *Haupttonleiter* haben soll, von welcher man in die zunächst verwandten Tonleitern ausweicht, so soll es auch eine *Haupttaktart* haben, von welcher man in die ihr ähnlichen Taktarten ausweicht; so wie man in der *Vorzeichnung der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen* in der Mitte des Stückes nichts gern ändert, sondern nur dieselben bei einzelnen Takten den Noten beisetzt: so ändert man in der Mitte des Stückes ebenso ungern die *Vorzeichnung des Taktes* [hier etwa in *„Allegretto* 3/4 à 1"], sondern begnügt sich, dies bloss mit den Unterabtheilungen, durch die Noten selbst, anzuzeigen."[543]

<u>mit 8tel-Triolen</u>
- KV 167 Missa in C, Credo, T. 121 „Et in Spiritum Sanctum"

Allegro vivace 3/4 (à 3)

<u>mit 16teln</u>
- KV 339 *Vesperae solennes de Confessore*, Dixit
- KV 339 *Vesperae solennes de Confessore*, Beatus vir

⁕ KV 337 Missa in C, Credo (Ex. 396)



Ex. 396: Missa in C, KV 337, Credo

<u>mit 8tel-Triolen</u>
- KV 259 Missa in C (*Orgelsolo*-Messe), Benedictus

Allegro con spirito 3/4 (à 3)

<u>mit 16teln</u>
- KV 317 Missa in C (*Krönungsmesse*), Gloria (*32stel-Tiraten in Vl I!*)
- KV 195 *Litaniae Lauretanae* B.M.V., Regina Angelorum (*16tel im Chor!*)

Molto allegro 3/4 (à 3)

<u>mit 16teln</u>
- KV 257 Missa in C (*Credo*-Messe), Credo

[543] Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, 1854, 2. Abteilung, 1. Teil: „Von den Gesetzen des Taktes in der Musik", S. 9, § 4 [Anhang S. 358].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Allegro assai 3/4 (à 3)

mit 16teln

⁎ KV 337 Missa in C, Agnus Dei, T. 35 „Dona nobis pacem“ (Ex. 397)

- KV 317 Missa in C (*Krönungsmesse*), Sanctus, T. 15 „Hosanna in excelsis“
- KV 317 Missa in C (*Krönungsmesse*), Benedictus, T. 60 „Hosanna in excelsis“



Ex. 397: Missa in C, KV 337, Agnus Dei, T. 35 „Dona nobis pacem“

Ein sehr täuschender Anfang, wenn man nicht die 32stel und das *tr* darauf beachtet! Ganz wörtlich muss man sie vielleicht nicht nehmen, aber warum hat Mozart 36mal diese Figur geschrieben statt der üblichen Formel: zwei 16tel/8tel? Mathematik hin oder her, in jedem Fall sollten die 32stel das Tempo mindestens auf das des 1. Satzes der Klaviersonate in F, KV 280, mäßigen (*Allegro assai*, Ex. 330), obwohl es dort Praller nur auf 16teln gibt (T. 2+84). Rückwärts gerechnet, verlieren so auf unserer Liste natürlich auch die vorigen Kirchentempi im klassischen Stil an Geschwindigkeit.

KIRCHENSONATEN

Allegro 3/4 (à 3)

mit 16teln

- KV 241 Kirchensonate in G für 2 Vl, Orgel, Vc + Bass
- KV 225 Kirchensonate in A für 2 Vl, Orgel, Vc + Bass

---

d) Kirchenmusik im klassischen ‚leichten’ 3/4

Von 40 kirchenmusikalischen Sätzen im ‚leichten’ 3/4 haben lediglich 14 ein autographes Tempowort:

Adagio 3/4 (à 1)

mit 16teln

- KV 220 Missa in C (*Spatzenmesse*), Agnus Dei

mit 8teln

- KV 260 *Venite populi*, Offertorium, „O sors cunctis beatior sola fidelium“, T. 52

Larghetto 3/4 (à 1)

mit 8teln

- KV 33 Kyrie in F für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass

Andante 3/4 (à 1)

mit 16teln

- KV 337 Missa in C, Credo, T. 56 „Et incarnatus est“
- KV 49 Missa brevis in G, Sanctus

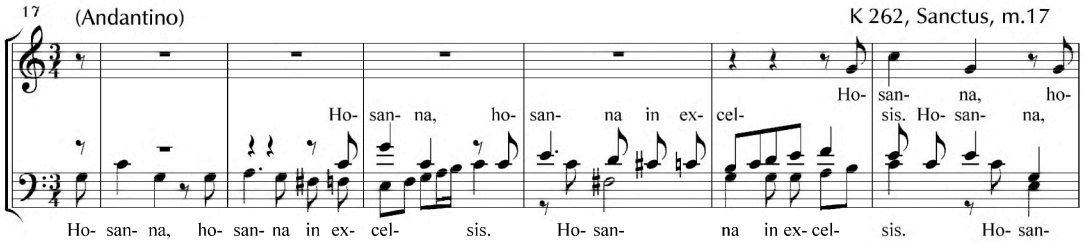
Andantino 3/4 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 262 Missa longa in C, Sanctus (Ex. 398)

Das Tempo dieses Satzes widerspricht sowohl der These, *Andantino* sei Nachbar des *Larghetto*, als auch der Vorstellung, ein Sanctus müsse langsam sein. Es wird bestimmt durch das ganztaktige schwungvolle „Hosanna“-Fugato ab T. 17 (Ex. 398). Wie ich schon beim Benedictus von KV 262 bemerkt habe, sind alle anderen „Hosannas“ Mozarts mit autographem Tempowort als unabhängiger zweiter Teil eines langsamen Sanctus oder Benedictus *Allegro* oder schneller. Dieses hier ist kein selbstständiger Satz, sondern ohne Tempowechsel in das Sanctus integriert, was bewirkt, dass auch dieses selbst bewegter sein muss als die übrigen meist langsamen Sanctus-Sätze - inklusive des ungewöhnlichen der „Credo-Messe“ KV 257 mit seinen Serien von *ff*-Synkopen, das zwar schon *Allegretto*, aber ein ‚großer’, d. h. relativ langsamer, 4/4-Takt ist (Ex. 21).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 398: Missa longa, KV 262, Sanctus, T. 17 „Hosanna"-Fugato

Einmalig im Gesamtwerk ist, wie gesagt, der Anschluss des folgenden Benedictus mit der scheinbar gleichen „Tempobezeichnung" *Andantino* 3/4 mit 16teln, die wegen der drei Taktschwerpunkte dort in Wahrheit ein langsameres Tempo definiert als das ganztaktige *Andantino* 3/4 des Sanctus.

Allegro 3/4 (à 1)

<u>mit 16teln</u>

- KV 66 Missa brevis in C (*Dominikus*-Messe), Kyrie, T. 13

<u>mit 8teln</u>

⁎ KV 321 *Vesperae solemnes de Dominica*, Confitebor (Ex. 399)
- KV 275 Missa in B, Gloria
- KV 259 Missa in C (*Orgelsolo*-Messe), Agnus Dei, T. 24 „Dona nobis pacem"
- KV 220 Missa in C (*Spatzenmesse*), Gloria
- KV 141 *Te Deum Laudamus* für Chor, Orch. u. Orgel, T. 70 „Aeterna fac cum sanctis tuis"



Ex. 399: Vesperae solennes de Dominica, KV 321, Confitebor

Das - auch taktmetrisch unregelmäßige - Stück wechselt in Takt 19-27, 89-100 und 171-176 vorübergehend in einen ‚schweren' 3/4-Takt mit drei Harmonien pro Takt und Sechzehntel-‚Raketen' abwärts, ohne das Tempo zu ändern (s. S. 110, Exkurs „virtuelle Taktwechsel").

KIRCHENSONATEN:

Allegro 3/4 (à 1)

<u>mit 8teln</u>

- KV 244 Kirchensonate in F für 2 Vl, Orgel, Vc + Bass

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

e) Kirchenmusik im klassischen 3/8

Nur 7 Stücke in Mozarts geistlicher Musik stehen in der „muthwilligen“ Taktart des 3/8. Fünf „Dona nobis pacem“ und ein „Alleluja“ sind fröhliche Schlußsätze und haben nur 16tel als kleinste Notenwerte, das heißt, nur die erste Unterteilung ihrer Taktzeiten, was sie sehr beweglich macht. Für zwei davon gibt es ein autographes Tempowort:

Allegro 3/8

mit 16teln

- KV 140 Missa brevis in G, Agnus Dei, T. 23 „Dona nobis pacem“
- KV 127 *Regina coeli*, 3. Satz „Alleluja“

---

f) Kirchenmusik im klassischen 6/8 (3/8+3/8)

Ebenso selten wie die 3/8 sind in Mozarts Kirchenmusik die leichtgewichtigen 6/8-Takte des neuen ‚Styls', sie sind sämtlich aus zwei 3/8 zusammengesetzt. Nur zwei haben autographe Tempowörter:

Andante mà un poco sostenuto 6/8 (3/8+3/8)

mit 16teln

⁎ KV 339 *Vesperae solennes de Confessore*, Laudate Dominum (Ex. 400)



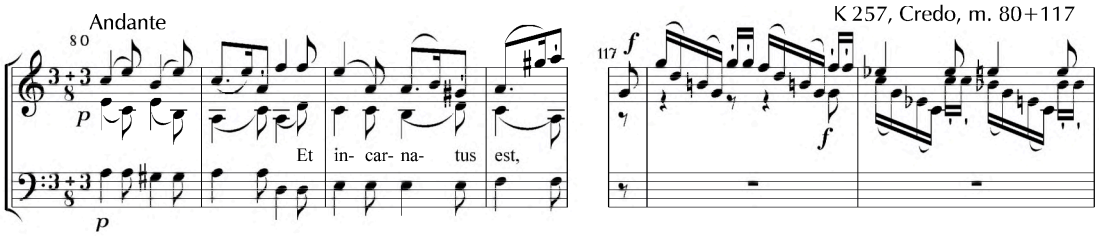
Ex. 400: *Vesperae solennes de Confessore*, KV 339, Laudate Dominum, T. 11

Diese wunderschöne Sopranarie mit Chor überspannt die abwechselnd ‚schweren' und ‚leichten' 3/8-Takte, aus denen ihr Metrum zusammengesetzt ist, mit einem solch schwebenden *legato*, dass nur noch ganz langsame ganze Takte empfunden werden dürften. Achtelzählen ruiniert das Stück - doch bezieht sich die verbale Tempobezeichnung auch nicht auf die halben Takte! Das *mouvement* ist „*un poco*“ langsamer als beim „Et incarnatus“ der *Credo*-Messe:

Andante 6/8 (3/8+3/8)

mit 16teln

⁎ KV 257 Missa in C (*Credo*-Messe), Credo, T. 80 „Et incarnatus est“ (Ex. 401)



Ex. 401: Missa in C, KV 257, Credo „Et incarnatus est“ T. 80+117

Die 16tel bei „Sub Pontio Pilato“ (T. 117) bringen einen derart klaren neuen Charakter, dass auch der Anfang kaum einmal zu langsam genommen wird - ganz ähnlich wie beim Andante 6/8 (3+3) der *Prager* Sinfonie, KV 504 (Ex. 346), wo sich in T. 18/19 und 23/24 unerwartete Dramatik zu Wort meldet.

---

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

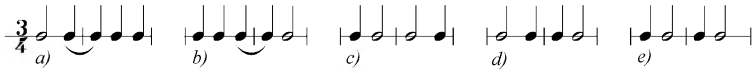
D) Menuette

Als Verkörperung des 3/4-Taktes[544] sollte das Menuett eigentlich am Anfang des Kapitels über die ungeraden Taktarten stehen. Es beherrschte nicht nur über 150 Jahre lang als *„Königin aller Tänze"* die gesellschaftliche Unterhaltung von Hof und Bürgertum des 17. und 18. Jahrhunderts; es war auch Grundlage des Kompositionsunterrichts z. B. Matthesons, Riepels, Kirnbergers, Kochs, Leopold Mozarts und Mozarts selbst[545], der es auch leidenschaftlich gern tanzte und zuhause Bälle veranstaltete. Jedoch hing sein Tempo von der jeweils neuesten gesellschaftlichen und choreographischen Mode ab, weshalb der Terminus *Menuett* nie eine Bezeichnung für die *Spielgeschwindigkeit* war. *„Tempo di Menuetto"* konnte darum auch nicht „im Tempo des Menuetts" heißen - dazu weiter unten.

Aus einer vermutlich weit größeren Anzahl von Mozart komponierter Menuette sind 251[546] erhalten (die in Serien einzeln gezählt). Sie sind unterscheidbar in 122 Tanzmenuette und 129 Menuette in Orchesterwerken und Kammermusik, davon 25 mit zusätzlichem autographem Tempowort. Bei den Menuetten *ohne* verbalen Zusatz spielt es keine Rolle, ob die Bezeichnung „Menuetto" („minuetto", „minuet") autograph ist, weil die *Taktart* und die jederzeit erkennbare *Formgattung*[547] in Verbindung mit der kleinsten *Notenklasse* ein eigenes *tempo giusto* vorgab.

Wie hatte sich die über hundert Jahre alte *„Königin aller Tänze"* zu Mozarts Zeit entwickelt, zu welchen Zwecken komponierte er so viele Menuette und welchen Traditionen folgte er dabei zu welcher Zeit? Da das Tempo von Tanzmusik wesentlich von der körperlichen Aktion abhängt (die sogar noch in der stilisierten Konzertform mitschwingt) - wie wurde das Menuett *getanzt*?

Anders als oft angenommen, wurden beim Menuett nicht die Viertel getanzt, sondern *vier* Schritte (*pas de menuet*) auf jeweils *zwei* 3/4-Takte verteilt (Ex. 402a), was beim gebräuchlichsten Grundschritt - *lang*, *lang*, *kurz*, *kurz* - einen virtuellen 3/2-Takt ergab und musikalisch durchaus zügiges Tempo erlaubte.



Ex. 402a: ‚Pas de menuet' (nach Gottfried Taubert „Rechtschaffener Tantzmeister", 1777)

Geradezu paradigmatisch realisierte Mozart das in der Synkope der ersten beiden Takte seines Sinfonie-Menuetts in KV 550 (Ex. 402b). Bereits im dritten Takt allerdings brach er dort die für den Tanz essenzielle Symmetrie von 4+4, bzw. 8+8+16 Takten.



Ex. 402b: Sinfonie in g, KV 550, 3. Satz Menuetto
(mit eingezeichnetem *Pas de menuet* in T. 1/2+4/5)

Das barocke Menuett war ein hoch stilisierter Schautanz einzelner Paare *„in Nachahmung der schönen Natur."*[548] Seine Tänzer - an der Spitze die französischen Könige - mussten in richtiger Übereinstimmung mit der Musik auf anspruchsvollste Weise[549] fünf Positionen gut auswärts gerichteter Füße, mit Beugen und Strecken der Knie, Zehenheben auf Spitze, Präsentation der Hände, Hände geben, kunstvollen Arm- und Fingerhaltungen - aber ohne Affektiertheit -, bei wiederholten Reverenzen den Hut ab- und aufset-

---

[544] „Der Dreyvierteltakt. Seine natürliche Bewegung ist die einer Menuet." (Kirnberger/Schulz, *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1776, S. 129, 3) [Anhang S. 270]).

[545] E. Hertzmann, u. a.: *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, 1965, S. 167 ff.

[546] Ohne KV 1-5 und die Variationen über Menuette anderer Autoren sowie solche zweifelhafter Autorschaft.

[547] „Das Menuett ist musikalische Form schlechthin; nirgends sonst in der Musik der Wiener Klassik prägt das Normative sich so nachdrücklich in die Struktur des Einzelwerkes ein." (Josef Gmeiner, *Menuett und Scherzo. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Soziologie des Tanzsatzes in der Wiener Klassik*, 1979, S. 84).

[548] Man denke an die barocken Gärten! - „Es liegt ein Air in uns verborgen, welches erst durch das Studium entwickelt werden muß" (J. H. Kattfuß, *Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes*, 1800, S. 96). Kattfuß hatte „die vollendete menschliche Maschine" zum Ziel.

[549] „For the dancers who wished to do anything more than a standard minuet, the dances had to be learned in advance of the ball and rehearsed. Dancers who were not prepared for the intense scrutiny of the highly critical courtiers were sometimes laughed off the dance floor. Only people who were convinced of their own abilities would risk dancing in such an august place." (Rebecca Harris-Warrick, *Ballroom dancing at the court of Louis XIV*, in: *Early Music* 1986, Heft 14, S. 48).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zend, mit Drehungen und Platztausch, mit Schleifern, *„subtilen Lufft-Sprüngen"*, Pirouetten und sonstigen Variationen eines vielgestaltigen Schrittrepertoires Zyklen von Bodenwegen in Z-Form, Kreisen und Rocaille-Formen ausführen, bei den Damen mit Reifrock, auf den späteren Redoutenbällen zudem maskiert.

> *„Das Tanzen gehöret zu einem Theil der Ceremoniel-Wissenschaft"*;[550] ohne die im Menuett anzueignende *‚galante Conduite'* war eine Karriere bei Hofe nicht denkbar.[551]
>
> *„Ja! es kan die Jugend durch diese nutzbare Leibes-Ubung eben so wol vom Bösen ab- und zum Guten angeführet werden, als durch die schärffesten Regeln der Zucht- und Sittenlehre."*[552]

Die Beherrschung des Menuetts erforderte monate-, ja jahrelange tägliche Übung. Seit der Erfindung der Tanzschrift (1700) wurden die neuesten Choreographien per Brief von Paris an die tanzversessenen Höfe und Universitäten(!) Europas geschickt, wo überall französische *Maîtres de danse „das künstliche Frantzösische Tantz-Exercitium"* unterrichteten, damit man sich *„bey der ietzigen Ertz-galanten Welt andern qualificirten Personen an die Seite zu treten, nicht scheuen dürffe."*[553]

Dass es dabei nicht immer „relaxed" und „dignified" zuging (wie das *New Grove Dictionary* noch 2001 meint[554]), zeigen die manchmal geradezu gewalttätigen Anweisungen des Tanzmeisters Augusts des Starken, Gottfried Taubert, in seinem zwölfhundertseitigen Lehrbuch *‚Rechtschaffener Tantzmeister'*.[555]

Entgegen dem verbreiteten Vorurteil, das aristokratische Menuett sei *„würdevoll"* und *„gemächlich"* gewesen, ein *„affektiert-verzopfter Schreittanz"*[556], bezeichneten es trotz seiner komplizierten Choreographie fast alle Autoren bis Mitte des 18. Jahrhunderts als:

> *„very quick and rapid"* (1690)[557], *„sehr frisch und lustig"* (1695)[558], *„fort gay & fort vîte"* (1703)[559], *„Ihre Mensur ist ein Tripel, nemlich 3/4, welcher aber gewöhnlicher Weise fast wie ein 3/8 geschlagen wird"* (1713).[560] *„Menuet, ein Frantzösischer Tantz, so eigentlich den Nahmen von den behenden und kleinen Schritten bekommen; denn menu, menuë heisset klein"* (1732)[561], *„Minuet, a kind of dance, the steps whereof are extreamly quick and short"* (1740).[562]

Die oft zitierten historischen Tempoangaben in Längenmaßen äußerst unhandlicher Pendelkonstruktionen scheinen diese schnellen Aussagen zu unterstützen[563]:

> der *Hofsänger* L'Affilard gab 1705 für das *menuet*: 𝅗𝅥.=70 (♩=210 !)[564]
> der *Generalpostdirektor* Pajot (Comte d'Onzembray) 1732: 𝅗𝅥.=71 (♩=213 !)[565]
> der *Parlamentsanwalt* Choquel 1762: 𝅗𝅥.=78 (♩=234 !!)[566]
> Johann Joachim Quantz 1752: ♩=160 [567]
> Alexis Bacquoy-Guédon 1784: ♩≈148.[568]

---

[550] Carl Joseph von Feldtenstein, *Erweiterung der Kunst nach der Chorographie* [sic] *zu tanzen*, 1. Teil, 1772. S. 29.

[551] Gabriele Busch-Salmen, Der Tanz im Leben Mozarts, in: *Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit* (Hrg. Walter Salmen), 1990, S. 65 ff. - Siehe auch: ✧ Monika Woitas, Mozarts Tanzkompositionen, in: *Mozart Handbuch* (Hrg. Silke Leopold), 2005, S. 606+618.

[552] Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 1717/1976, S. 219, auch S. 2.

[553] Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, S. 395 f.

[554] „As an aristocratic social dance the minuet was dignified, graceful, relaxed and unaffected." (*New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. XVI, 2001, S. 740).

[555] „Muß [bei ‚Frauenzimmern'] auf drey Dinge bey der Kleidung gedacht werden, als: 1. Auff ein langes Planschett [Brettchen], daß unten den vorgestrotzten Bauch mit Gewalt zurücke hält; 2. Auff eine wolgemachte Schnür-Brust, welche vorn die Brust erhöhet, und zu beyden Seiten die Schultern rück- und unterwerts zwinget; und denn 3. Auff ein überzogenes Hals-Eysen, das den Hals und Kopff mit Gewalt zurücke ziehet." Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 1717, S. 409f.

[556] Monika Woitas in: *Mozart Handbuch* (Hrg. Silke Leopold), 2005, S. 621.

[557] James Talbot, *manuscript notes*, (circa 1690), zitiert nach Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, 1979, S. 399.

[558] Georg Muffat, *Florilegium primum*, 1695, Vorrede, S. 11.

[559] Seb. de Brossard, *Dictionaire de Musique*, 1703;

✧ Weitere Quellen: JOH. KUHNAU, *Neuer Clavier-Übung Erster Theil*, 1689: „etwas hurtig"; ✧ *Le Dictionnaire de L'Academie françoise*, 1694, II, S. 42: „fort viste"; ✧ CH. MASSON, *Nouveau Traité des Règles pour la Composition de la Musique*, ²1699, S. 7: „vîte"; ✧ SAINT-LAMBERT, *Les principes du Clavecin*, 1702, S. 19: „fort gayement"; ✧ MICHEL L'AFFILARD, *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*, ⁷1717, S. 100: „Le Menuet se bat à trois Tems fort legers"; ✧ GOTTFRIED TAUBERT, *Rechtschaffener tantzmeister*, 1717, S. 615: „recht lustig"; ✧ FURETIÈRE, *Dictionnaire historique*, 1727: „vîte & gaye".

[560] Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713, S. 86, § 16 und S. 193: § 49 [Anhang S. 348].

[561] Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon*, 1732, S. 398.

[562] James Grassineau, *A Musical Dictionary of Terms*, 1740. - Natürlich ist das „quick" relativ zu einem wie auch immer gearteten „slow" anderer Tänze zu verstehen.

[563] Alle Angaben aus *tierces* (1/60 sec.) und *pieds royal* umgerechnet in MM-Werte.

[564] Michel L'Affilard, *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*, ⁷1717.

[565] Louis Léon Pajot, Comte d'Onzembray, *Description et usage d'un métrometre ou Machine pour battre les Mesures et les Temps de toutes sortes d'Airs*, 1732, S. 192.

[566] Henri-Louis Choquel, *La Musique rendue sensible par la Méchanique*, 1762, S. 126/27, 207. Wegen des über zwei Takte gehenden *pas de menuet* will Choquel das Menuett als 6/4-Takt notiert wissen.

[567] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, S. 271: „auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag" [bei einem Puls von MM=80].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Besonders die Pendel-Angaben *dilettantischer* Herkunft sind jedoch mit Skepsis zu betrachten.[569] Denn obwohl Tanzen einer aristokratischen Gesellschaft, die noch keinen Sport in unserem Sinn kannte, zur körperlichen Ertüchtigung diente, sind die oben beschriebenen komplizierten Schrittfolgen und Tanzfiguren allenfalls bei Quantzens Tempo vorstellbar oder dem des Tanzmeisters Alexis Bacquoy-Guédon, der 1784 in Paris für das Menuett ein etwas mäßigeres Tempo von doch immerhin ♩≈148 bezeugte („148 Takte=ca. 3 Minuten").

Die handwerklich exakten - und so dokumentarisch verlässlicheren - Angaben für die Bestiftung der Walzen von Spielorgeln in der *„Tonotechnie"* Père Engramelles enthalten ähnliche Werte[570], doch bezeugen die ‚kleinen Wunderwerke' wohl eher den Automatenkult als die wirkliche Aufführungspraxis der Zeit.[571] Sie erweckten ‚Verwunderung', indem sie *„gewisse Stücke mit so besonderer Geschwindigkeit und Richtigkeit spielten, welche kein Mensch weder mit den Fingern, noch mit der Zunge nachzumachen fähig wäre."*[572]

Alle diese Tempoangaben können sich nur auf Menuette mit Achteln beziehen wie die Salzburger Tanzmenuette Mozarts und treffen auf seine Wiener Sechzehntel-Menuette der 80er Jahre keinesfalls zu. Kirnberger steuerte ca. 1777 Differenzierungen bei:

> *„doch muss man nicht glauben, dass einerley Tanz bey allen Nationen einerley Nuance hat. Vielmehr wird ein geübtes Ohr leicht eine Wiener Menuet von einer Prager oder Dresdner unterscheiden. Die Dresdner Menuetten sind die besten, so wie die Französischen die schlechtesten sind."*[573]

Aus *Bologna* schrieb der vierzehnjährige Mozart im März 1770 an Nannerl:

> *„Auf's nächste werde ich Dir ein Menuett, welchen Mr. Pick auf dem Theater tanzte, schicken, und welchen dann in feste di ballo zu Mailand alle Leute tanzten, nur damit Du daraus siehst, wie langsam die Leute tanzen. Der Menuett hat viele Noten* [16tel], *weil es ein theatralischer Menuett ist, der langsam geht. Die Menuette aber von Mailand oder die wälschen haben viele Noten, gehen langsam und viel Takte."*[574]

Aus dem Brief - wie auch aus anderen Quellen - lässt sich schließen, dass um 1770 im tanzwütigen *Salzburg*[575] Menuette noch *schnell* getanzt wurden. Obwohl es auch in Italien schnelle Menuette gab (im 3/8- oder entsprechend dem zweitaktigen *‚pas de menuet'* im 6/8 (3+3)-Takt notiert), schreibt er im September noch immer:

> *„wir wünscheten daß wir im stande wären den teutschen menuetten gusto in italien einzuführen, indeme ihre menuetti so lang bald als wie eine ganze sinfonie daueren."*[576]

Jede pauschale Tempoangabe verfehlt die Menuette Mozarts, weil sie sich nicht nur in *Tanz-* und *konzertante* Menuette der *Salzburger* und *Wiener* Jahre unterscheiden, sondern auch durch ihr von den kleinsten Notenwerten abhängiges *tempo giusto* sowie durch die Zahl ihrer metrischen Schwerpunkte. Zur Spielart schreibt Quantz: *„Ein Menuet spiele man hebend, und markire die Viertheile mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche."*[577]

---

[568] Alexis Bacquoy-Guédon, *Considérations sur la Danse du Menuet*, ²1784 (zit. nach: Rainer Gstrein, Menuett, in: H.H. Eggebrecht/ Albrecht Riethmüller, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 2004, S. 2 f.)

[569] Siehe Helmut Breidenstein, „Mälzels Mord an Mozart. Die untauglichen Versuche, musikalische Zeit zu messen", in: Das Orchester, 2007/11, S. 8-15, und unter www.mozarttempi.de/maelzel.html.

[570] „Bezüglich des Menuett-Zeitmaßes befällt uns ein heilsames Erstaunen, wenn wir hören, daß Engramelle beim langsamsten 𝅗𝅥.=48 - gleich hinzufügt, man könne es auch ruhig 𝅗𝅥.=54 spielen; für die anderen Menuette gibt er Tempi von 𝅗𝅥.=54 und gar 𝅗𝅥.=74 an und verlangt in diesem Sinne allgemein für ein Menuett *d'un mouvement gai* 𝅗𝅥.=72." (HANS-PETER SCHMITZ, *Die Tontechnik des Père Engramelle*, 1953, S. 8. [Die Tempi errechnet aus der Taktanzahl der Stücke und der Umdrehungsdauer der Orgelwalzen.] ✧ Siehe Engramelles *„La Tonotechnie"*, 1775 und den 4. Teil von Dom Bedos, *L'Art du Facteur d'Orgues*, 1778.

[571] Françoise Cossart-Cotte warnte, Antiquare und Restauratoren seien in Versuchung, den Geräten genau die „historisch schnellen" Tempi zu entlocken, die Musikwissenschaft und Sammler von ihnen erwarteten. (*‚Documents sonores' de la fin du XVIII^e siècle*, in: Colloques Internationaux du C.N.R.S., 537, 1974, S. 147). ✧ Der Einwand gilt natürlich besonders für die willkürlich einstellbaren Tempi mechanischer Orgeln und Spieluhren, deren wissenschaftliche Relevanz William Malloch so hartnäckig behauptete. (*Toward a ‚new' (old) minuet*, in: Opus I, No. 5, 1985; und: *The minuets of Haydn and Mozart: goblins or elephants ?*, in: Early Music, 1993, No. 3, S. 437-444.)

[572] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, S. 113, § 11 [Anhang S. 326].

[573] Johann Philipp Kirnberger, *Recueill d'airs de danse caractéristiques*, ca. 1777, Vorrede, S. 2.

[574] Brief vom 24.03.1770 (Nr. 168 [Anhang S. 249]). - Leopold legte dieses Menuett dem Brief vom 27./28. März 1770 bei (Nr. 171, Zeile 73). Es dürfte sich um KV 122 gehandelt haben, das demnach nur eine *Kopie* Mozarts nach Deller oder Starzer wäre.

[575] Monika Woitas, *Tänze und Märsche,* in: Mozart Handbuch (Hrg. Silke Leopold, 2005), S. 612.

[576] Brief vom 22.09.1770 (Nr. 210) [Anhang S. 249].

[577] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, S. 271, § 58 [Anhang S. 331].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

a) Die Salzburger Menuette

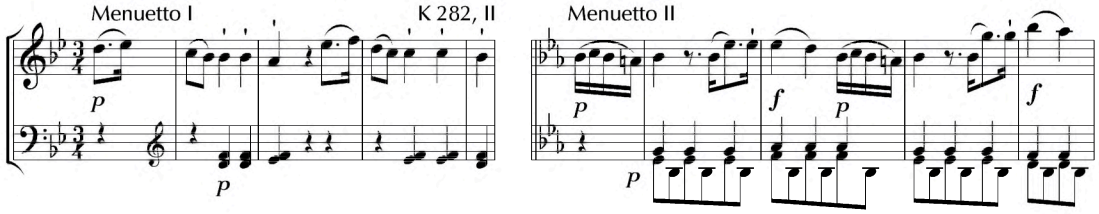
Entsprechend dem schnellen Tanztempo in Salzburg sind die 77 erhaltenen Gebrauchsmenuette Mozarts aus den Jahren bis 1779 (KV 315a) ganztaktig betont und haben als kleinste Notenwerte nur Achtel. Mit entsprechender Ausbildung sollten sie sich auf Bacquoy-Guédons ♩=148, viele sogar auf Quantzens ♩=160, gut tanzen lassen (Ex. 403).



Ex. 403: Sechzehn Menuette KV 176, Nr. 1

In ihrem Licht müssen wir wohl auch die aus dieser Zeit erhaltenen 90 Symphonie- und Kammermusik-Menuette betrachten (bis KV 334), von denen die meisten ebenfalls keine Sechzehntel und kein *Tempowort* haben. Ihr Tempo dürfte dem der raschen Tanzmenuette gleichen, zumal sie auch als solche benutzt werden konnten. Quantz sagt: *„Wenn im Dreyviertheiltacte nur Achttheile vorkommen; so ist solches das geschwindeste Tempo."*[578] Ein bekanntes Beispiel ist der vierte Satz der *Haffner-Serenade* KV 250 mit seiner moll-Version des Liedes „Im Märzen der Bauer".

17 der konzertanten Salzburger Menuette haben immernoch recht muntere Achtel-Triolen, 15 haben Sechzehntel, was sie *langsamer* macht. Ein Beispiel ist das - als gemächlicheres Trio zum bewegten *Menuetto I* fungierende - *Menuetto II* [579] in der Klaviersonate in Es, KV 282, aus dem Jahre 1775 (Ex. 404):



Ex. 404: Klaviersonate in Es, KV 282, Menuetto I + II

Zu sechs seiner Salzburger Konzertmenuette gab Mozart ein *Tempowort* an. Es bezieht sich weder auf Viertel noch auf ganze Takte, sondern fügt dem *tempo giusto* aus *Taktart+Notenklasse* und dem tänzerischen Wesen des *Menuetts* mit der verbalen Tempobezeichnung ein *viertes* Element der Tempobestimmung hinzu. *Allegro* war für Achtel-Menuette das natürliche Tempo, es musste in Salzburg nicht vorgeschrieben werden. *Allegretto* oder *mà Allegretto* (KV 174, III, Ex. 405) fordert in ausdrücklichem Widerspruch dagegen eine *mäßigere* Bewegung, wie sie für die Menuette der Posthorn-Serenade KV 320 und der Sinfonie KV 200 einzig denkbar ist, die ohne den Zusatz in Gefahr wären, zu schnell gespielt zu werden.



Ex. 405: Streichquintett in B, KV 174, 3. Satz[580]

[578] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 17. Hauptstück, 7. Abschnitt, § 50, S. 263.
[579] Siehe S. 229 „Trios und Wiederholungen".
[580] Die NMA druckte *„ma allegro"* nach einer Kopie Otto Jahns, was für ein ohnehin schnelles Salzburger Achtel-Menuett ein Pleonasmus wäre. Das inzwischen in Krakau wieder zugängliche Autograph hat *mà Allegretto*.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Menuetto (mà) Allegretto (3/4 à 1)

mit 8teln

- KV 320 Serenade in D (*Posthorn*-Serenade), 2. Satz
- KV 266 Adagio und Menuetto in B für 2 Vl + Bass
- KV 200 Sinfonie in C, 3. Satz

⁎ KV 174 Streichquintett in B, 3. Satz (Ex. 405)

Menuetto Moderato (3/4 à 1)

mit 8teln

⁎ KV 270 Divertimento für Bläser in B, 3. Satz

Das *Moderato* in KV 270 reduziert natürlich das aus der Tanzpraxis gewohnte *Allegro* noch mehr als *Allegretto*.

Menuetto Cantabile (3/4 à 1)

mit 16tel-Triolen

⁎ KV 271 Klavierkonzert in Es („*Jenamy*"-Konzert), 3. Satz, T. 233 Rondeau

Das *Cantabile*-Menuetto, Mittelteil des Rondeaus im Klavierkonzert in Es, KV 271, mit seinen 16tel-Triolen und 32stel-Arpeggien fällt in jeder Beziehung aus der Reihe der übrigen Menuette. Es ist eigentlich ein *Tempo di Menuetto* (s. S. 230), frei in Form und Tempo.

Menuetto (ohne Tempowort) (3/4 à 3)

mit 16teln

- KV 334 Divertimento in D für 2 Vl, Vla, Bass + 2 Hrn, 4. Satz
- KV 320 Serenade in D (*Posthorn*-Serenade), 6. Satz
- KV 282 Klaviersonate in Es, 2. Satz (Menuetto II) (Ex 404)
- KV 250 Serenade in D (*Haffner*-Serenade), 6. Satz (Menuetto „*galante*"?)
- KV 239 Serenade in D (*Serenata notturna*), 2. Satz
- KV 204 Serenade in D, 5. Satz
- KV 202 Sinfonie in D, 3. Satz
- KV 173 Streichquartett in d, 3. Satz
- KV 172 Streichquartett in B, 3. Satz

b) Die Wiener Menuette

1748 öffnete Kaiserin Maria Theresia die bis dahin exklusiven Hofbälle als „*ein Mittel der Annäherung der verschiedenen Volksklassen*"[581] auch dem bürgerlichen Publikum. Dieses suchte sich den aristokratischen Verhaltensmustern anzupassen, dürfte aber nicht die Zeit und Mittel zu derart extensivem Tanz-Studium besessen haben, wie es *le Menuet* erforderte (s. S. 219-221). Die Folge war ein von vielen Tanzmeistern beklagter Verfall der Tanzkultur, dem man durch die Veröffentlichung zahlloser Lehrbücher zum Selbststudium zu begegnen suchte. In den neuen öffentlichen Tanzstätten fanden sich laut Caroline Pichler in den 1770er Jahren „*nur wenige Personen, welche imstande waren, ihn* [das Menuett] *mit der gehörigen Genauigkeit der Schritte und der notwendigen Anmut in Haltung und Bewegung des Körpers zu tanzen.*"[582] Mozart berichtete 1777: „*es ware, unter 50 viell Frauenzimmer, eine einzige welche auf dem tact Tanzte.*"[583] Es wurde nötig, das ehemals so virtuos schnelle Tempo zu drosseln. Laut TÜRK wurde das Menuett 1789 „*mäßig geschwind* gespielt";[584] KOCH spricht 1802 von der „*Melodie* [des Menuetts], *welche in einen sehr mäßig geschwinden Dreyvierteltakt eingekleidet wird.*"[585] Wie ein verzweifelter Rettungsversuch seines Berufsstandes klingt es, wenn der *Maître de danse* Johann Heinrich Kattfuß 1800 fordert:

---

[581] Hermann Abert, *W. A. Mozart*, 2. Bd., [7]1956, S. 508.

[582] Caroline Pichler, *Zeitbilder aus Wien* 1770-1780, Reprint Wien 1924. (zit. nach Monika Woitas in *Mozart Handbuch* S. 609).

[583] Brief Nr. 345 aus München an den Vater, vom 06.10.1777 [Anhang S. 250].

[584] Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 401, Anhang, 4. Abschnitt, § 50 [Anhang S. 305]. ✧ Meude-Monpas gab 1787 dem Menuet auch in Paris ein „*mouvement modéré*": „Man tanzt jetzt keine Menuette mehr, aus dem gleichen Grund, den der Fuchs angab, als er die Trauben verschmähte" („*Actuellement on ne danse plus guères de menuets, par la même raison que le renard donnoit, en refusant de manger les raisins.*" *Dictionnaire de Musique*, Paris 1787, S. 94).

[585] Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp. 950 Art. „Menuet" [Anhang S. 313].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

> *„Ein halbes Jahr ist nicht zu lange, wenn ein Schüler die Menuet vollkommen tanzen lernen will. Und wenn er täglich zwey Stunden bey dem Lehrmeister frequentirt, so muß er doch ganz Genie seyn, um ein vollkommener Menuet-Tänzer in einer halben Jahresfrist zu werden.“*[586]

Er berichtet, dass zur repräsentativen Ball-Eröffnung statt einer Reihe von Menuetten zunehmend die *„ebenso gravitätische“* Polonaise herangezogen werde. Das Tanzmenuett hatte sich so vom *„very quick and rapid“* und *„fort* gay *& fort vîte“* des Jahrhundert-Beginns an dessen Ende weit entfernt.

Mozarts 45 Tanzmenuette für Wien (ab KV 363) sind wohl aus diesem Grund alle langsamer als die ganztaktigen Achtel-Menuette der Salzburger Jahre. Sie stehen sämtlich im ‚schweren' 3/4-Takt (s. S. 175) und füllen die drei fast gleich stark betonten Viertel fast immer mit Sechzehnteln. Oft sind sie voll scharfer Punktierungen selbst in Hörnern und Trompeten. In Wien standen Mozart nun größere Tanzorchester zur Verfügung; ab 1788 als ‚k.u.k. Kammerkompositeur' konnte er für die Bälle in der Hofburg bis zu 2 Fl, 2 Ob (oder 2 Kl), 2 Fg, 2 Hr, 2 Trp, Pk und Streicher (ohne Br) einsetzen. Was kann ihr Tempo gewesen sein? Greifen wir KV 585, Nr. 4 heraus (Ex. 406):



Ex. 406: Zwölf Menuette KV 585, Nr. 4, T. 1-4

Man sieht die Punktierungen und eine geradezu Haydnsche Zerklüftung der Violin-Melodie. Sechzehntel-Figuren (wie KV 585, Nr. 7 und 11 oder die Trios von Nr. 8, 10 und 12) enthält dieses zwar nicht, sie wären aber ohne Weiteres denkbar. Sein Trio (Ex. 407) hat typischerweise geradezu ländlerische *legato*-Achtel, deren lange Bögen ein allzu langsames Tempo ausschließen:



Ex. 407: KV 585, Nr. 4, Trio, T. 1-4

Serien von bis zu zwölf Menuetten wurden bei den Maskenbällen in der *Redoute* der Hofburg zehn- oder zwölfmal hintereinander wiederholt, eine Stunde oder länger. Die Paare tanzten nicht mehr wie am Hof Ludwigs XIV. einzeln zur Schau, sondern in überfüllten Sälen in dichter Abfolge. Sie begannen ihre Tour mit jeder beliebigen Zweitaktgruppe auch inmitten einer Periode, wodurch ihre Schrittfolgen und Bodenwege nicht im selben Menuett zum Ende kamen. Es durfte darum beim Trio keine Tempo-Änderung und beim Anfang des nächsten Menuetts keine Unterbrechung geben, eine ständige Mahnung der Tanzmeister. Die Redouten-Menuette, ob mit oder ohne reale Sechzehntel, mussten sich in all ihrer Vielgestaltigkeit einem einheitlichen Tempo fügen. Im Vergleich mit den erheblich schnelleren *Allegretto*- oder gar *Allegro*-Menuetten der Kammermusik und Sinfonien, die nur Achtel haben, komme ich aufgrund von Mozarts musikalischer Faktur auf eine mögliche Spanne von MM ♩=ca. 116-132, innerhalb derer die gestischen Tempo-Anweisungen der Tanzmeister an die Kapellmeister variiert haben könnten.

Keinerlei Grund gab es in einem solchen Dauertanz, bei den *Da Capos* die Wiederholungen fortzulassen; bei konzertanten Menuetten erwarteten Musiker und Publikum sie dann wahrscheinlich gleichermaßen im Konzertsaal.[587]

In welchem Verhältnis stehen die 39 konzertanten Menuette ab 1781 zu den *Tanz*menuetten dieser Zeit? Bemerkenswerter Weise haben 29 von ihnen im Unterschied zu letzteren keine Sechzehntel, ihr *tempo giusto* aus Taktart und Notenklasse ist *schneller*![588]

---

[586] Johann Heinrich Kattfuß, *Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes*, 1800, S. 81.
[587] Siehe S. 229 „Trios und Wiederholungen“.

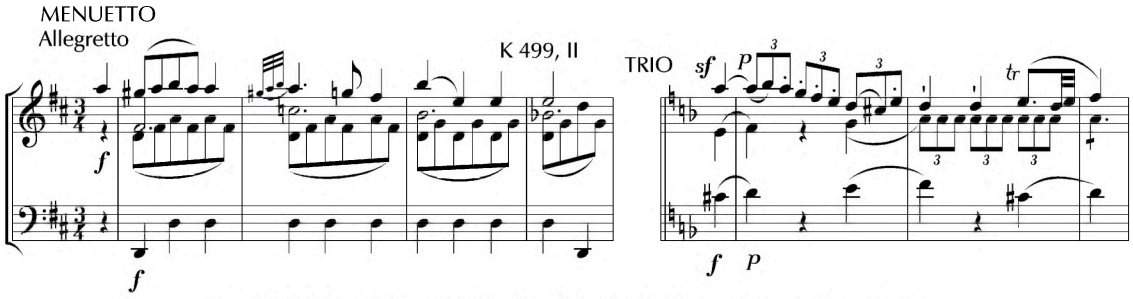
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Zwölf *Konzert*-Menuette der Wiener Jahre haben den autographen Zusatz *Allegretto*[589]; elf davon haben nur Achtel, eines hat Achtel-Triolen. „Allegretto" mäßigt wie bei den Salzburger Menuetten ihr schnelles *tempo giusto*; doch sind sie immernoch bewegter als die Wiener *Tanz*-Menuette mit ihren Sechzehnteln. Als Muster dieses ganztaktigen *Allegretto* 3/4 können uns Figaros Menuett-Persiflage „Se vuol ballare, signor contino" (Ex. 292) und Belmontes hoffnungsbeflügeltes „Daß wir uns niemals wiederfinden" dienen (Ex. 293). Damit müssten wir den *Allegretto*-Menuetten der Sinfonien, Quartette und Quintette recht nah kommen, wenn auch das vierte Element ihres Tempo-Moduls, ihr instrumentales, tänzerisches Wesen, sie wohl eine Spur schneller macht als die Arien.

Menuetto Allegretto (3/4 à 1)

mit 8tel-Triolen

⁕ KV 499 Streichquartett in D, 2. Satz (Ex. 408)



Ex. 408: Streichquartett in D, KV 499, 2. Satz, Menuetto+Trio

Beim *Allegretto*-Menuett des Streichquartetts in D, KV 499, rieseln im Trio aus *sf*-Auftakten *Achtel-Triolen*-Ketten im *piano*. Auch hier wirkt der Zusatz *Allegretto* mäßigend, erhalten bleibt aber immer die Ganztaktigkeit. Das *Kegelstatt*-Menuett ist ohne Tempowort, dürfte sich jedoch hier anschließen.

mit 8teln

- KV 614 Streichquintett in Es, 3. Satz
- KV 593 Streichquintett in D, 3. Satz
- KV 590 Streichquartett in F, 3. Satz
- KV 575 Streichquartett in D, 3. Satz
- ⁕ KV 551 Sinfonie in C (*Jupiter-Sinfonie*), 3. Satz (Ex. 409)
- ⁕ KV 550 Sinfonie in g, 3. Satz (Ex. 402)
- KV 543 Sinfonie in Es, 3. Satz
- KV 525 „Eine kleine Nachtmusik", 3. Satz
- KV 516 Streichquintett in g, 2. Satz
- KV 515 Streichquintett in C, 3. Satz
- ⁕ KV 428 Streichquartett in Es (4. *Haydn*-Quartett), 3. Satz[590]
- [KV 421 Streichquartett in d (2. *Haydn*-Quartett), 3. Satz[591] (Ex. 410)]
- KV 361 Serenade in B für Bläser und Kb, 4. Satz

Johann Nepomuk Hummel (1823), *„Mozarts bedeutendster Schüler"* (er war damals acht Jahre alt), und Carl Czerny (1835) gaben für das Menuett der „Jupiter"-Sinfonie MM 𝅗𝅥.=88 [!], ein Wert, der auch ihre sämtlichen übrigen Angaben für unsere Mozart-Interpretation hinfällig macht.[592]

---

[588] TÜRK monierte 1789: „In einigen Gegenden spielt man die Menuetten, wenn sie nicht zum Tanzen bestimmt sind, *viel zu geschwind*." (*Klavierschule* S. 401 „Menuett" [Anhang S. 305]) ✧ KOCH 1802: „In der Mitte des verwichenen Jahrhunderts fing man in den südlichen Gegenden von Deutschland an, sie auch in die Sinfonie und Sonaten überzutragen. Man ist aber, weil Menuetten dieser Art nicht zum Tanze bestimmt sind, in Ansehung des Zeitmaaßes von der ursprünglichen Einrichtung des Menuet abgewichen, und trägt sie auch in einem *viel geschwindem* Zeitmaaße vor, als sie getanzt werden kann." (*Musikalisches Lexikon*, Sp. 950 „Menuet" [Anhang S. 313).

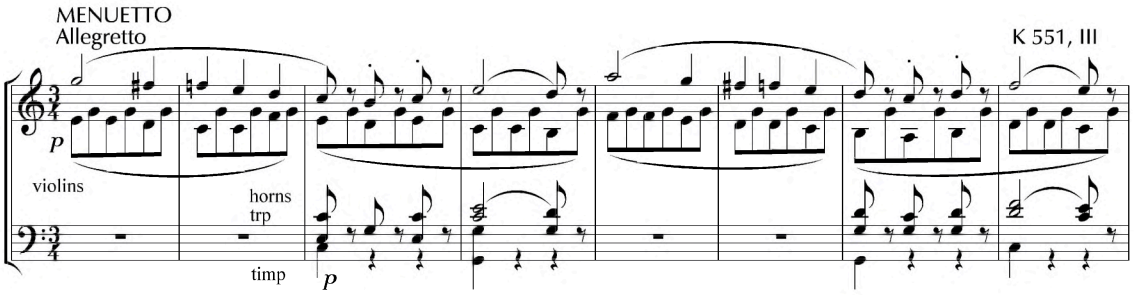
[589] Bei KV 487, II; KV 563, III+V und KV 439b, II stammt das *„Allegretto"* von fremder Hand. In der NMA ist dies jedoch typographisch nicht gekennzeichnet.

[590] Autograph *„Allegro"*. Kritischer Bericht NMA: „wahrscheinlich autorisierter" Stimmenerstdruck 1785: *„Allegretto"*. Dafür sprechen in T. 12 etc. die 32stel, in T. 60-63 die synkopisch einsetzenden *ff* und die darauf folgenden gehäuften *sforzandi*.

[591] Autograph ohne Tempowort. NMA Fußnote: „wahrscheinlich von Mozart autorisierter" Stimmenerstdruck: *„Allegretto"*.

[592] Siehe: William Malloch „C. Czerny's metronome marks for Haydn and Mozart symphonies", in: *Early Music*, Febr. 1988, S. 79; ✧ Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, 1989, S. 499.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 409: Sinfonie in C (*Jupiter*-), KV 551, 3. Satz Menuetto



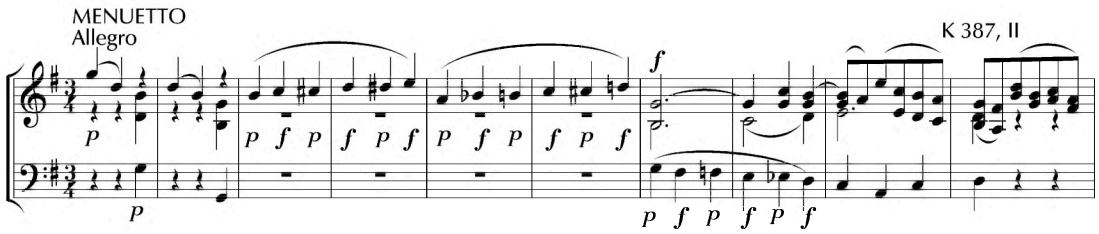
Ex. 410: Streichquartett in d, KV 421, 3. Satz

Menuetto Allegro (3/4 à 1)

mit 8teln

⁎ KV 465 Streichquartett in C (*Dissonanzen*-Quartett) (6. *Haydn*-Quartett), 3. Satz

⁎ KV 387 Streichquartett in G (1. *Haydn*-Quartett), 2. Satz (Ex. 411)



Ex. 411: Streichquartett in G, KV 387, 2. Satz Menuetto

Außer KV 428 (s.o. und Fußnote 587) haben die Konzert-Menuette in KV 465 und KV 387 im Autograph *Allegro*. Es bestätigt die ‚natürliche' Bewegtheit ihres *tempo giusto* (3/4 à 1, *nur 8tel*) gegenüber den langsameren Tanzmenuetten. Im Stimmenerstdruck ist das Tempowort (von wessen Hand?) in *Allegretto* geändert. Sie sind aber zweifellos schneller als die wirklichen *Allegretto*-Menuette der obigen Liste. Dafür sprechen die achtellosen Takte, sowie in KV 387 die trotz krass wechselnder Dynamik über zwei Takte gesetzten Bögen (nacheinander in allen Stimmen).[593] Sie lassen sich ohne Weiteres mit dem sechzehntellosen *Allegro 3/4 à 1* von „Sollte dies dein Jüngling sehen" im Finale II der *Zauberflöte* vergleichen (Ex. 296).

Menuetto (ohne Tempowort) (3/4 à 1)

mit 8tel-Triolen

- KV 498 Trio in Es (*Kegelstatt-Trio*) für Klavier, Klarinette und Viola, 2. Satz

mit 8teln

⁎ KV 581 Klarinetten-Quintett in A, 3. Satz (Ex. 412)

⁎ KV 425 Sinfonie in C (*Linzer* Sinfonie), 3. Satz

- KV 563 Divertimento in Es für Violine, Viola und Violoncello, 3. und 5. Satz
- KV 487 Zwölf Duos für zwei Hörner, Nr. 2, 9 und 11
- KV 388 Serenade in c für Bläser (= Bearbeitung KV 406), 3. Satz

⁎ KV 385 Sinfonie in D (*Haffner*-Sinfonie), 3. Satz

- KV 375 Serenade in Es für Bläser, 2. und 4. Satz
- KV 334 Divertimento in D für 2 Vl, Vla, Bass + 2 Hrn, 6. Satz

[593] Die Vermutung des NMA-Herausgebers im Vorwort, die Änderung in *Allegretto* in den Stimmen-Erstdrucken von 1785 sei von Mozart autorisiert, der nicht mit Sicherheit Korrektur gelesen hat, scheint mir deshalb nicht haltbar.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die ganztaktigen Wiener Menuette ohne Tempowort mit Triolen-8teln, wie auch die des Klarinettenquintetts (Ex. 412) und der *Linzer Sinfonie* mit ihren *einfachen* 8teln, benötigen - besonders in den Trios - trotz ihres relativ schnellen *tempo giusto* sicher die Gelassenheit eines *„Allegretto"* oder gar *„Moderato"*.



Ex. 412: Klarinetten-Quintett in A, KV 581, III, Menuetto (etwa wie *Allegretto* 3/4 à 1)

Für die übrigen Wiener Konzert-Menuette mit nur Achteln ohne Tempowort scheint - wie für das Menuett der *„Haffner"-Sinfonie* - *„Allegro"* im Sinne der explizit so bezeichneten Menuette richtig. Dies zu entscheiden, überließ Mozart den Interpreten. Wie schrieb doch Leopold zum Tempo:

> „Man muß es also aus dem Stücke selbst herleiten: Und hieraus erkennet man unfehlbar die wahre Stärke eines Musikverständigen."[594]

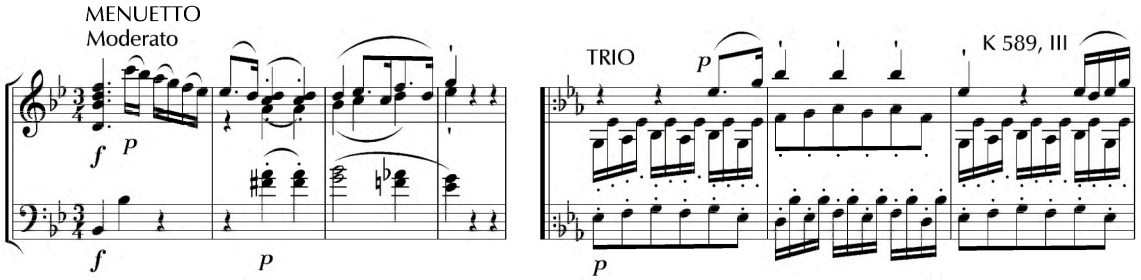
Langsamer sind natürlich die Menuette mit drei Schwerpunkten pro Takt:

Menuetto Moderato (3/4 à 3)

mit 16teln

⁎ KV 589 Streichquartett in B (2. *Preußisches* Quartett), 3. Satz (Ex. 413)

- KV 458 Streichquartett in B (3. *Haydn*-Quartett) (*Jagd*-Quartett)), 2. Satz



Ex. 413: Streichquartett in B, KV 589, 3. Satz, Menuetto + Trio

Menuetto Maestoso (3/4 à 3)

mit 16teln

⁎ KV 522 „Ein musikalischer Spaß" für 2 Violinen, Viola, Bass und 2 Hörner, 2. Satz

Das *Maestoso* beim Menuett des umwerfend komischen KV 522, „Ein musikalischer Spaß" mit seinen plumpen Achtel-Triolen und rhythmischen Konflikten ist natürlich ironisch gemeint.

Sechs unbezeichnete Wiener Konzert-Menuette (außer dem noch zu behandelnden Menuett der Tanzszene in *Don Giovanni*) haben Sechzehntel und stehen mit ihren drei Takt-Betonungen im ‚schweren' 3/4-Takt den Redouten-Menuetten nah.

Menuetto (ohne Tempowort) (3/4 à 3)

mit 16teln

- KV 487 Zwölf Duos für zwei Hörner, 6. Satz
- KV 363 Menuetto Nr. I in D, Nr. II in B, Nr. III in D (16tel virtuell) [595]
- KV 355 (594a) Menuett in D (mit Trio von M. Stadler)
- KV 331 Klaviersonate in A, 2. Satz
- KV 298 Quartett in A für Flöte, Vl, Vla + Vc, 2. Satz

mit 8tel-Triolen

- KV 464 Streichquartett in A (5. *Haydn*-Quartett), 2. Satz
- KV 409 Sinfonie-Menuett in C
- KV 361 Serenade in B für Bläser und Kb, 2. Satz

---

[594] Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, 1. Hauptstück, 2. Abschnitt, § 7, S. 30 [Anhang S. 262].

[595] Wolfgang Plath verwies auf Grund seiner Schriftanalyse auch KV 363 nach Wien, was bestätigt scheint durch die Faktur im ‚schweren' 3/4-Takt, die 32stel-Fanfaren der Hörner im zweiten Menuett, die Takte 9-12 im dritten und das blechgepanzerte erste Menuett mit den in Mozarts Salzburger Menuetten nicht verwendeten Pauken. (Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770-1780, S. 260).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

c) Der vermeintliche Prototyp



Ex. 414: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 13 Finale I, Tanzszene, T. 453-456
(Akzente im Kontretanz nach Türk [s. S. 236, Ex. 420])

Kein ‚Paradigma' aller Menuette[596], ‚Inbegriff eines Menuetts'[597] oder ‚Prototyp des Wiener klassischen Menuetts'[598], sondern ein ausgesprochener Spezialfall ist das Menuett, das Mozart der Tanzszene in *Don Giovanni* zugrunde legte (Ex. 414). Es ist sein einziges Bühnen-Menuett - kombiniert mit dem einzigen *Kontretanz* und dem einzigen ‚*Deutschen Tanz*' in seinen Opern. Wolfram Steinbeck nannte die Tanzszene, vorsichtig an ihrem Mythos kratzend, ein „kunstvoll simples Quodlibet".[599] Die Idee, mehrere Tänze zu kombinieren, mag Mozart gekommen sein, als wieder einmal im großen und kleinen Redoutensaal der Hofburg verschiedene Tänze gleichzeitig gespielt wurden.[600]

Als Grundlage seiner genialen musikdramatischen Konstruktion brauchte er allerdings ein Menuett, das langsam genug war („*ein theatralischer Menuett, der langsam geht*"), um für die Kombination mit dem *Deutschen Tanz* (‚*La Teitsch*') in jedes Viertel einen 3/8-Takt mit 16teln aufzunehmen, sozusagen ein 9/8-Menuett. Außer in den Kadenzen durfte es nicht mehr als eine Harmonie pro Takt haben. Metrisch musste es regulär sein; mechanische non-stop-Wiederholung, Praxis im Ballsaal, war Voraussetzung einer Szene von 62 Takten Länge.

Auch der 2/4 *Kontretanz* erhielt, um mit dem 3/8-Takt kombinierbar zu sein, mit *Allegretto* ein ungewöhnlich mäßiges Tempo (Ex. 420)[601]. Denn eigentlich waren die *Contredanses anglaises*, wie Kirnberger und Türk schreiben, „sehr lebhaft"[602] (s. S. 234). Wie schnell oder langsam auch immer man den gemeinsamen ‚beat' der ineinander verzahnten drei Tänze nimmt - der 3/8-„*La Teitsch*" ist zu schnell, das *Menuett* und der Kontretanz sind zu langsam, um korrekt getanzt zu werden. Der hemiolische „*pas de menuet*" zweier Beuge- und zweier „Steiff"-Schritte *auf Spitze* im 3/2-Rhythmus wird im unvermeidlich langsamen Grundtempo der polymetrischen Konstruktion heute leicht zu einem simplen Schreiten Viertel für Viertel. Wäre dieses der „*Prototyp des Wiener klassischen Menuetts*" gewesen (s. o.), dann hätte Mozart Menuette wohl kaum so leidenschaftlich gern getanzt.

---

[596] Hans Heinrich Eggebrecht, *Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts ‚Don Giovanni'* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 12, 1972), S. 18.

[597] Stefan Kunze, *Mozarts Don Giovanni und die Tanzszene im ersten Finale. Grenzen des klassischen Komponierens*, in: Analecta Musicologica, Bd. 18, 1978, S. 172.

[598] Helmut Goldmann, *Das Menuett in der deutschen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, 1956, S. 49.

[599] Wolfram Steinbeck, „*Das Menuett in der Instrumentalmusik*", in: MGG II, Sachteil Bd. 7, 1998, Sp. 130.

[600] „Verläßt Du den Saal, in welchem der Deutsche getanzt wurde, und trittst in die Gallerie, welche die beyden Säle scheidet, so überrascht die seltsame Mischung der verschiedenen Musik, die aus beyden Sälen hertönt ... auf eine eben so neue als unangenehme Art; indessen so wie du weitergehst, verhallen die Töne des Wirbeltanzes und Du vernimmst bald deutlich die Menuet-Musik in dem anderen Saale." (*Neuestes Sittengemälde von Wien*, 1801, S. 74, in: Walter Salmen, *Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit*, 1990). - Damit wäre Mozart ein früher Vorläufer von Charles Ives, der am ‚Thanksgiving Day' mit seinem Vater oben vom Feuerwehrturm den Aufmarsch der Kapellen aus der Nachbarschaft verfolgte und später symphonisch verarbeitete.

[601] Weil Kontretanz und Menuett hier im Verhältnis ♩=♩ stehen, ist man versucht, auch das Tempo des letzteren mit „Allegretto" zu bezeichnen. Es wäre das Missverständnis, die Tempowörter ließen sich auch im 3/4-Takt umstandslos auf die „Zählzeiten" beziehen. In Anbetracht seiner Ganztaktigkeit in ungeradem, also schnellerem, Metrum wäre allenfalls „Andantino" denkbar.

[602] Kirnberger in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. II, 1774, S. 66 „Englische Tänze" [Anhang S. 279]; ✧ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, 1789, Anhang, 4. Abschnitt, S. 399, § 44 [Anhang S. 305].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bei aller Kunsthaftigkeit ist die Tanzszene doch in einer Hinsicht realistisch: zwei Jahre vor der französischen Revolution bildet sie mit dem Niedergang des aristokratischen Menuetts und der Überlagerung durch den bürgerlichen Kontretanz einen kulturhistorischen Wendepunkt europäischen Ranges ab. Ihr musikdramatischer Ausdruck resultiert aus den Gegensätzen der Polymetrik, die für die drei konfrontierten Gesellschaftsschichten steht: eine nur noch mühsam gehaltene Harmonie zwischen höfischem 3/4-, bürgerlichem 2/4- und bäuerlichem 3/8-Metrum, deren Akzente sich so lange gegeneinander verschieben, bis mit Zerlinas Schrei das musikalisch-soziale Konstrukt zusammenbricht. Wird der *Kontretanz* zu schnell genommen, entfallen beim *„Teitsch"* die typischen Armverschlingungen, die eigentlich Masetto fesseln sollen; ist das *Menuett*, wie so oft, zu langsam, verfehlt der besorgte Kapellmeister, der alles zusammenhalten möchte, gerade das, was Mozart beabsichtigte: den Eindruck krisenhafter Konfusion.

Michael Gielen schlug für die Viertel MM=84 vor, Jean-Pierre Marty 96, Max Rudolf 96-104, Hermann Dechant und Klaus Miehling 120 (was für den Kontretanz *Allegro* und für den ‚Teitsch' *Prestissimo* wäre). Mir scheint 𝅗𝅥=92 der beste gemeinsame *beat* der drei Tänze, wenn wir schon Mozarts unermessliche Musik quantifizieren wollen.[603]

Wie an den schnellen Menuetten des Barock zu sehen, ist das *Don Giovanni*-Menuett keinesfalls *„Muster des gemächlichen aristokratischen Menuetts"*, wie Frederic Neumann meinte.[604] Wegen der sehr speziellen Konstruktion, die es zu tragen hat, kann es sicher auch nicht *„ein Indiz für die Tempovorstellungen beim real getanzten Tanz der Mozart-Zeit"* sein.[605]

d) Trios und Wiederholungen

Trios standen normalerweise - und zwar nicht nur bei Tanzfolgen (s. S. 224, 5. Abs.) - im gleichen Tempo wie der Hauptsatz: *„Ein Trio [richtet] sich in der Bewegung und dem Rhythmus nach der Menuet."*[606] Nur wenige Ausnahmen rechtfertigen bei Mozart eine Verlangsamung.[607] Meist bremste er das betreffende Trio selbst durch 16tel, und nannte es dann „Menuetto II", so in fünf der Klavier-Violin-Sonaten von 1764 und in der Klaviersonate in Es, KV 282 (Ex. 404).

Die Frage der Wiederholungen im *Da capo* nach dem Trio ist von Vorurteil besetzt. Unmissverständlich schreibt TÜRK jedoch in der weniger bekannten zweiten Auflage seiner Klavierschule 1802:

> „Minuetto da Capo. Dadurch wird angedeutet, daß die Menuett wieder vom Anfange an, und zwar mit den vorgeschriebenen Wiederholungen, folglich *wie zuerst* gespielt werden soll, wenn nämlich nicht ausdrücklich ‚ma senza replica' (aber ohne Wiederholung) dabey steht."[608]

Genau diese Anweisung *senza replica* gab Mozart am Ende der Trios von: KV 387, II; KV 428, III; KV 563, V; KV 575, III; KV 581, III und KV 158, III. Besonders interessant das Streichtrio KV 563[609], wo Mozart nach dem Trio I des zweiten Menuetts: „Menuetto da capo, *le repliche* piano" - d. h. *mit* Wiederholungen - , und nach Trio II: „M. da capo *senza replica* e poi la Coda" schreibt. Grund für die Anweisungen ist die ungewöhnliche Länge der betreffenden Menuette, bzw. Trios.[610] Auch bei den beiden *Tempi di Minuetto* in KV 158 und KV 156 schrieb Mozart nach den Trios: „Da capo (Tempo di) Minuetto *senza Ritornelli*" (bzw. *Ritornello*), was deutlich zeigt, dass für ihn Wiederholungen im *Da Capo* die Norm waren; Musiker und Publikum kannten es von den Redoutenmenuetten her nicht anders.

---

[603] Michael Gielen, *Programmheft ‚Don Giovanni'*, 1977, S. 18; ✧ Jean-Pierre Marty, *The Tempo Indications of Mozart*, 1988, S. 194; ✧ Max Rudolf, *The Grammar of Conducting*, 1980, S. 326; ✧ Hermann Dechant, *Dirigieren*, 1985, S. 115; ✧ Klaus Miehling, Das Tempo bei Mozart, in: *MJb* 1991, S. 630.

[604] Frederic Neumann, „The paragon of the leisurely, aristocratic minuet", in: *How fast should Classical minuets be played?* in: Historical Performance 4, No. 1, 1991, S. 3-14.

[605] Marius Flothuis im Vorwort der NMA IV/13/1/2, S. X.

[606] Kirnberger, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. III, 1773, S. 388 „Menuet" [Anhang S. 280].

[607] Frederick Neumann spricht mir aus dem Herzen: „Nikolaus Harnoncourt nimmt in seiner Aufnahme [von KV 550] mit dem Concertgebouw-Orchester das Menuett im Presto-Tempo von 𝅗𝅥.=84 und das Trio beinahe halb so schnell mit 𝅗𝅥.=46! Dieser enorme Kontrast ist sicher nicht historisch, und ein als Allegretto maskiertes Presto ist fast bizarr." („How fast should Classical minuets be played?" in: *Historical Performance* 4, No. 1, 1991, S. 10f. [meine Übersetzung]).

[608] Türk, *Klavierschule*, 2. Auflage 1802, S. 143, § 148 [Anh. S. 306]. ✧ H.Chr. Koch: *„**Da Capo**. Dieser Ausdruck kommt theils am Ende solcher Tonstücke vor, bey welchen die Anfangs-Periode derselben **unabgeändert** wiederholt* wird." (Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik, 1807).

[609] Beide Menuette nicht-autograph, aber unmarkiert mit „Allegretto" bezeichnet.

[610] Dazu ausführlich: Max Rudolf, „Inner Repeats in the Da Capo of Classical Minuets and Scherzos", in: *Journal of the Conductor's Guild*, III, 1982, S. 145-150) und: „On the Performance of Mozart's Minuets" (*Friends of Mozart Newsletter*, no. 17, 1984). ✧ Neal Zaslaw (*Mozarts Symphonies*, 1989, S. 501ff), ✧ Hugh Macdonald, der auch Haydns und Beethovens Da capos ausführlich untersuchte („To Repeat or not to Repeat?", in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Bd. CXI, 1984, S. 121-138), sowie ✧ Christopher Hogwood („In defence of the Minuet and Trio", in: *Early Music*, May 2002, S. 244) schlossen sich Rudolfs Argumenten an.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hübsch die von Leopold berichtete Geschichte, als Graf Czernin bei einer seiner Nachtmusiken im Glauben, die Adressatin sei nicht zu Hause, den Musikern zurief: „*Durchaus* [d. h. ohne Wiederholung]. *dann kam Menuet und Trio: nur einmahl*."[611]

Übrigens rechnete auch BEETHOVEN mit vollen Wiederholungen, denn am Ende von zehn Trios schrieb er ebenfalls „D.C. *senza replica*". In fünf weiteren Fällen ist die Wiederkehr des Menuetts ausgeschrieben - *mit* beiden Wiederholungen - sechsmal mit Wiederholung nur für den ersten Teil.[612] Auch JOSEPH HAYDN benutzte den Terminus. JOHANN NEPOMUK HUMMEL bemerkte in seiner Klavierschule von 1828:

> „*Senza replica* (ohne Wiederholung) kommt vor, wenn ein sich früher wiederholender Satz beim *Da Capo* durchaus ohne Wiederholung gespielt werden soll."[613]

Auch er ging also von einer generellen Wiederholungs-Praxis aus. CARL CZERNY schreibt in seiner Pianoforte-Schule:

> „Beim *da Capo* des Scherzo, muss dessen erster Theil bei der Wiederhohlung durchaus *pp*, und eben so zum erstenmal der 2te Theil gespielt werden. Beim zweitenmal ist der 2te Theil dagegen mit aller Kraft und allem Muthwillen vorzutragen."[614]

Auch Spohr (op. 141), Mendelssohn (Sinfonie Nr. 9) und selbst Brahms (Sextett B-Dur) nutzten die Bezeichnung *senza replica*, sodass „vermutlich Wiederholungszeichen beim *da capo* auch im gesamten 19. Jahrhundert befolgt wurden."[615]

Möglicherweise muss man bei Mozart heute von Fall zu Fall entscheiden; ein generelles Fortlassen der Wiederholungen im D.C., wie es immernoch überwiegend praktiziert wird, ist aber mit Sicherheit falsch.

e) Tempo di Menuetto

In der Musikliteratur wird *Tempo di Minuetto* im Anschluss an Beethoven, der die Bezeichnung für langsame Menuette verwandte[616], meist vom platten Wortsinn her als „im Tempo des Menuetts" interpretiert und darum nicht eigens besprochen. Welches Menuetts - des Salzburger, Prager, Dresdener, Pariser, Mailänder oder Wiener Tanzmenuetts? Der konzertanten Menuette Mozarts? Mit oder ohne Sechzehntel?

Schlußsätze italienischer Opernsinfonien waren traditionell oft mit *tempo di Minuetto* überschrieben.[617] Auch Mozart benutzte den Terminus instrumental *nur für Schlußsätze*, außerdem für einige Arien, insgesamt sechzehnmal (die 12 übrigen „Tempo di Menuetto"-Bezeichnungen stammen von fremden Händen[618]). Bis auf zwei nicht autograph bezeichnete im 3/8 stehen alle im 3/4-Takt, die typische da-capo-Form des Menuetts jedoch haben sie nicht. Wie ist ihr Tempo?

---

[611] Brief vom 11.06.1778 (Nr. 457 [Anhang S. 253]).
[612] Max Rudolph, „Inner Repeats"
[613] Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, 1828, S. 68.
[614] Carl Czerny, *Pianoforte-Schule*, op. 500, 3. Theil, „Von dem Vortrage", 1839, S. 62. - Ebenso: „Bei der Wiederhohlung (*da Capo*) eines Scherzo, nach dem Trio, wird zum zweitenmal der erste Theil desselben, und zum erstenmal der darauf folgende zweite Theil durchaus *pp*, fast ohne allen Ausdruck gespielt." (S. 10 § 12).
[615] „Nothing encourages us to believe that repeats in classical music are anything other than what all textbooks say they are: instructions to repeat a passage of music, equivalent in force to the instructions which determine tempo, phrasing, dynamics and the notes themselves. There is no ground for believing them to be options, to be taken or left at will." (Hugh MacDonald: „To Repeat or Not to Repeat?", in: *Proceedings of the Royal Musical Association* CXI, 1984/85, S. 136.)
[616] In op. 20, II; op. 25, II; op. 49/2/ II; op. 54/ I,1 und op. 93, III, aber, dem Charakter der Sätze entsprechend, *nie* als Schlußsatz.
[617] Quantz kritisierte: „Indessen solte doch billig eine [Opern-]Sinfonie nicht allezeit mit einem lustigen Menuet, wie es mehrentheils geschieht, schließen. (*Versuch einer Anweisung*, 1752, S. 301, § 43) [Anh. S. 332]) - Jos. Haydn gab seiner „Alleluja"-Sinfonie (Nr. 30 in C) ein „*Finale. tempo di Menuet, più tosto Allegretto*". Autograph überliefert ist *Tempo di Menuetto* auch in den Schlußsätzen der Sinfonie Hob I: 30 (1765), der Cembalo-Sonaten XVI: 22 und 25 von 1774, und sogar noch der Klaviersonate XVI: 49 von 1790.
[618] In der NMA ist nur eine davon dementsprechend gekennzeichnet.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Tempo di Menuetto (Minuetto)

INSTRUMENTAL

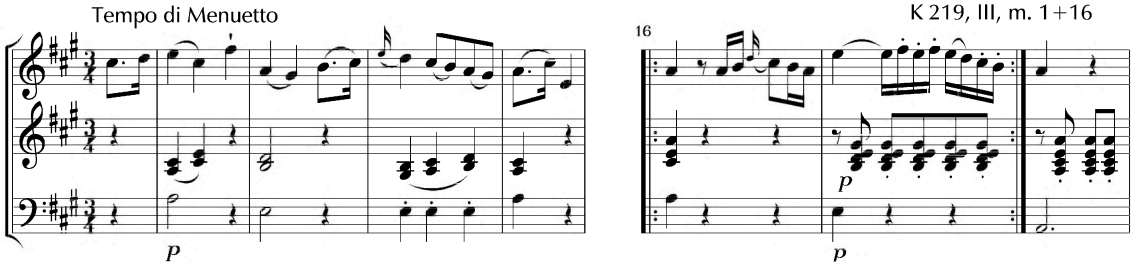
3/4 (à 3)

mit 16teln

- KV 462 Kontretanz Nr. 2, Mittelteil
- KV 377 Klavier-Violin-Sonate in F, 3. Satz (Schlußsatz)
- KV 303 Klavier-Violin-Sonate in G, 2. Satz (Schlußsatz)
- KV 254 Divertimento à 3 (Klaviertrio) in B, 3. Satz (Schlußsatz)
- KV 246 Klavierkonzert in C (*Lützow*-Konzert), 3. Satz Rondeau (Schlußsatz)
- KV 242 Konzert in F für 3 (bzw. 2) Klaviere (*Lodron*-Konzert) u. Orchester, 3. Satz (Schlußsatz)

⁎ KV 219 Violinkonzert in A, Rondeau, 3. Satz (Schlußsatz) (Ex. 415)

- KV 190 Concertone in C für 2 Violinen und Orchester, 3. Satz (Schlußsatz, *vivace*[619])
- KV 158 Streichquartett in F, 3. Satz (Schlußsatz)



Ex. 415: Violinkonzert in A, KV 219, 3. Satz Rondeau, T. 1+16

Die instrumentalen *tempo di Menuetto*-Sätze *mit* Sechzehnteln könnten mit den langsameren *Wiener* Tanzmenuetten verglichen werden, obwohl sie - bis auf KV 462 und 377 - aus der Salzburger Zeit stammen.

3/4 (à 1)

mit 8tel-Triolen

⁎ KV 304 Klavier-Violin-Sonate in e, 2. Satz (Schlußsatz) (Ex. 416)



Ex. 416: Klavier-Violin-Sonate in e, KV 304, 2. Satz, T. 1+60 (Klavierpart)

Die Viertel des gesangvollen Schlußsatzes der Klavier-Violin-Sonate in e-moll, KV 304, sind - weil 16tel fehlen - ein wenig bewegter als die *Tempi di Menuetto* im ‚schweren' 3/4 mit 16teln; seine Ganztaktigkeit lässt den Satz dennoch ruhiger erscheinen.

VOKAL

„Wegen der *Sing*-Menuetten nehme man weltlich-dramatische Arbeit zur Hand, absonderlich von Welschen und Teutschen Opernmachern, die gar offt setzen: *Aria*, ***tempo di Minuetta*** [sic], ***ob es gleich allemahl keine förmliche Menuetten*** sind."[620]

3/4 (à 3)

mit 16teln

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 25 Aria Marcellina „Il capro e la capretta" (Ex. 417)

⁎ KV 344 *Zaide*, Nr. 3 Aria Zaide „Ruhe sanft, mein holdes Leben" (*Tempo di Menuetto grazioso*)

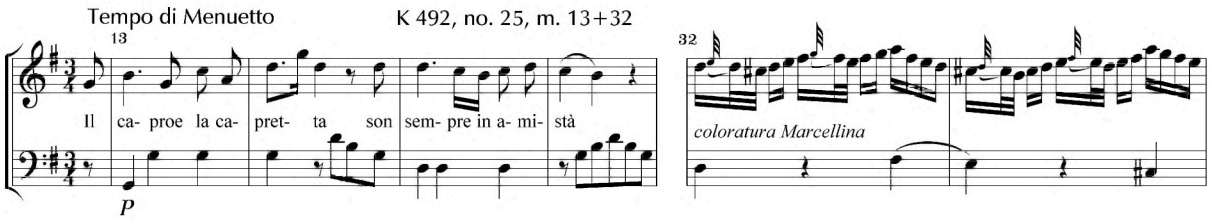
- KV 51 *La finta semplice*, Nr. 10 Aria Ninetta „Chi mi vuol bene presto mel dica"

---

[619] Der dritte Satz der *Concertone* in C, KV 190, ist ein Sonderfall. Er steht trotz seines täuschenden Tempowortes „vivace" prägnant im ‚schweren' 3/4-Takt und wird überwiegend durch gestoßene Achtel-Triolen bestimmt. In einer Passage ab T. 93 (und ab T. 133) bietet er der zweiten Solo-Violine virtuose Sechzehntel-Passagen. Mit seinen zahllosen Trillern mit 32stel-Nachschlägen, den hoch liegenden Cello-Soli (T. 106/107, 137-150) und der schweren Instrumentation mit 2 Hörnern und 2 *Trombe lunghe* sieht er sehr langsam aus und konnte den Zusatz „vivace" gut gebrauchen. *Schnell* ist er dennoch nicht. (Zu „vivace" siehe S. 22.)

[620] Mattheson, *Capellmeister*, Kap. 13, S. 225, § 86 [Anhang S. 346]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 417: *Figaro*, KV 492, Nr. 25 Aria Marcellina, T. 13+32

Sechs Arien, bzw. Teile davon, sind mit *Tempo di Menuetto* bezeichnet. In Marcellinas altmodischer Aria „Il capro e la capretta" im vierten Akt *Figaro* - zu fortgeschrittener Stunde der Aufführung unterhaltende Musik als Konzession an den Rokoko-Geschmack des Publikums - lässt die mit 32steln verzierte 16tel-Koloratur (die einzige in Arien der ganzen Oper) viel mehr als ein *Allegretto*-Tempo des ‚schweren' 3/4-Takts nicht zu (auch wenn dieser erst ab dem 8. Takt erkennbar ist). Sein ursprüngliches *„Andante"* hat Mozart jedoch gestrichen! - Auch Zaides Schlafliedchen für Gomatz ist natürlich ruhig.

[3/4 (à 3)]
mit 8teln
⁎ KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 21 Aria Servilia „S'altro che lacrime per lui non tenti"

Die Aria der Servilia hat trotz fehlender 16tel *„Andante"*-Charakter - fast wie Glucks „Reigen seliger Geister" in *Orpheus*.[621]

3/4 (à 1)

mit 8tel-Triolen
- KV 196 *La Finta Giardiniera*, Nr. 19 Aria Contino, T. 82 „Che allegrezza"

mit 8teln
⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 26 Aria Basilio, T. 42 „Mentre ancor tacito"

Der ganztaktige Mittelteil „Mentre ancor tacito" von Basilios Groteske hat temporelevant nur Achtel; die repetierenden Streicher-16tel und die 32stel-Tiraden würden in einem Tempo wie dem Marcellinas (Ex. 417) ihres tonmalerischen Effekts (Sturmböen mit „dröhnendem Donner", gefolgt von Hagel und Regen) gänzlich beraubt.

Wie *„Menuett"* und alle anderen „Beywörter" von *Largo* bis *Prestissimo* , war - scheinbar paradox - auch *„Tempo di Menuetto"* zu Mozarts Zeit *keine* eigenständige *Tempo*-Bezeichnung; es modifizierte lediglich das *tempo giusto „3/4 mit Achteln"* oder *„3/4 mit Sechzehnteln"* hin zu mehr tänzerischer Bewegtheit, auch wenn das Stück keine eigentliche Menuett-Form hatte. Im Unterschied zu uns Heutigen lag sein Charakter den Musikern und Zuhörern damals aus extensiver eigener Tanzpraxis in Fleisch und Blut.

f) Vom Menuett zum Scherzo und Walzer

Von den publikumsfreundlichen Wiener Redouten-Menuetten und dem noch etwas plumpen *Ländler* steigerte sich das Tempo der Tänze ungerader Taktart bei vereinfachter Schrittfolge über die ‚Deutschen Tänze' zum ‚W i e n e r W a l z e r', der die ‚Königin aller Tänze', das Menuett, enttronte „und die hundertfünfzig Seiten detaillierter Analyse seiner Bewegungen im ‚Vollkommenen Tanzmeister' überflüssig machte" (Paul Nettl). Carl Czerny gab schließlich 1839 im Geschwindigkeitsrausch seiner Zeit *„das wahre, jetzt gebräuchliche Tempo für Walzer"* mit 𝅗𝅥.=88 an![622] (Der Virtuose ist jedoch wohl übers Ziel hinausgeschossen: selbst Richard Strauß, der nicht zu langsamen Tempi neigte, schrieb im *Rosenkavalier* für *„Rasches Walzertempo"* 𝅗𝅥.=52, für *„Walzer (lebhaft, con anima)* 𝅗𝅥.=60", später gesteigert zu *„Molto animato* 𝅗𝅥.=69".) Das schnelle musikalische Tempo des ursprünglichen aristokratischen Menuetts war nach 200 Jahren also wieder erreicht oder sogar übertroffen; jedoch wurden nun nicht mehr *vier* Beuge- und ‚Steiff' -Schritte auf *zwei* Takte getanzt wie beim *pas de menuet*, sondern - wie beim Ländler - nur noch *drei* kreisende Einfach-Schritte auf *einen* Takt, - das *T a n z* tempo im Ballsaal hatte sich nahezu verdoppelt.

Das als altmodisch empfundene Menuett selbst wurde nach dem Absterben seiner komplexen Choreographie im 19. Jahrhundert immer schwerfälliger; ausgerechnet das besonders langsame *Don Giovanni-*

---

[621] *Orpheus und Euridike*, II. Akt, 2. Szene, Ballo.

[622] Czernys Notenbeispiel hat einen 3/4-Takt mit der Bezeichnung „All[o] Tempo di Walze [sic] 𝅗𝅥.=88": „folglich dauert ein ganzer Takt nur einen Schlag des Metronoms, und dieses ist das wahre, jetzt gebräuchliche *Tempo für Walzer*." (Carl Czerny, (*Pianoforte-Schule*, 3. Teil „Vom Gebrauch des Mäzelschen Metronoms", S. 49, Nbsp. *d*).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Menuett stand als Modell für alle anderen.[623] Die inzwischen zu einfachem Gehen abgeschliffene Choreographie[624] dürfte auch dem *„Menuet de la cour"* zugrunde gelegen haben, das 1892 am Hof Kaiser Wilhelms II. wieder eingeführt wurde - in Rokoko-Kostüm.[625] Das über hundertjährige Missverständnis des *Don Giovanni*-Menuetts war sein eigener und der Ruin aller anderen: 𝅗𝅥=56 [!] gab ihnen ein gewisser Karl Storck 1903.[626] Kein Wunder, dass entgegen der von Türk, Hummel und Czerny bezeugten Praxis des 18. und frühen 19. Jahrhunderts beim *Da Capo* nach dem Trio nun generell die Wiederholungen fortgelassen wurden - und das bis heute.

Gegenläufig zum Tanzmenuett machte das *Konzert*menuett eine Entwicklung zu *schnellerem* Tempo durch. Mozarts ganztaktige Konzert-Menuette mit Achteln als kleinsten Noten standen schon auf halbem Wege, aber Joseph Haydn trieb die Menuette über *Allegro*, *Allegro molto* und nach Mozarts Tod in den Streichquartetten Hob III: 81 und 82 mit *Presto* hin zu Beethovens Scherzo voran. Den dritten Satz seiner ersten Sinfonie bezeichnete Beethoven schon mit „Menuetto, *Allegro molto e vivace*, 𝅗𝅥.=108", das Scherzo der siebten Sinfonie schließlich mit 𝅗𝅥.=132!

---

[623] Castil-Blaze *Dictionnaire de Musique Moderne*, 1825, 2. Band, S. 28.

[624] „Vier gleichmäßige Schritte mit anschließendem Verharren (unter Heben und Senken der Fersen) am Platz" (G. J. Häcker, *Der selbstlehrende Tanzmeister*, Grimma 1835, nach ✧ Karl Heinz Taubert, *Höfische Tänze. Ihre Geschichte und Choreographie*, 1968, S. 172).

[625] Walter Salmen, *Nachwirkungen der Tanzmusiken Mozarts*, in: Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit, 1990, S. 148.

[626] Karl Storck, Der Tanz, in: *Sammlung illustrierter Monographien*, Bd. 9, 1903, S. 120.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

E) Tänze und Märsche

In Bezug auf Mozarts Tempo-System sind die Tänze - außer den ja auch konzertant vorkommenden Menuetten - ein Randthema, da naturgemäß nur zu wenigen autographe Tempowörter existieren, weil die Tanzmeister selbst das zur aktuellen Choreographie passende Tempo angaben. Desungeachtet sollen sie noch untersucht werden, weil auch hier allzuviel generalisiert wurde. Die stilisierten Bewegungsmuster mancher Tänze in Sinfonien, Konzerten, Sonaten, Opern etc. müssen allerdings wegen ihrer tanzfernen Form und Überlagerung durch andere Elemente der Komposition hier unbesprochen bleiben.

> KIRNBERGER: „In Ansehung der Notengattungen haben die Tanzstücke, worin Sechszehntel und Zweyunddreyßigtheile vorkommen, eine langsamere Taktbewegung, als solche, die bey der nemlichen Taktart nur Achtel, höchstens Sechszehntel, als die geschwindesten Notengattungen vertragen. So hat z.B. eine Sarabande in dem 3/4 Takt eine langsamere Taktbewegung, als eine Menuet, obgleich beyde in einerley Taktart gesetzt sind."[627]

> QUANTZ: „Die Tanzmusik muß mehrentheils ernsthaft, mit einem schweren, doch kurzen und scharfen, mehr abgesetzten, als geschleiften Bogenstriche, gespielet werden. Das Zärtliche und Cantable findet darinne nur selten statt. Die punctirten Noten werden schwer, die darauf folgenden aber sehr kurz und scharf gespielet. Die geschwinden Stücke müssen lustig, hüpfend, hebend, mit einem ganz kurzen, und immer durch einen Druck markirten Bogenstriche, vorgetragen werden: damit man den Tänzer beständig hebe und zum Springen anreize."[628]

a) KONTRETÄNZE

„Zur Zeit Mozarts erlangte der Kontretanz in einer erstaunlichen Vielfalt von Erscheinungsformen den Höhepunkt seiner Beliebtheit und bildete zusammen mit dem Menuett und den ‚Deutschen' den Kern des Repertoires der Gesellschaftstänze. Der Kontretanz galt als Antithese zum als altväterisch und als Denkmal einer vergangenen Epoche angesehenen Menuett, von dem er sich als Gruppenpaartanz mit lebhaft-fröhlichem bis komischem Gepräge deutlich abhob."[629] Von Mozart erhalten sind 33 Kontretänze und dazu zwei Kontretanz-Entrees in Menuettform.

> TÜRK: „Die *Angloisen* (englischen Tänze, *Contertänze*, Country-dances,) sind größtentheils von sehr lebhaftem Charakter, welcher oft bis an das mäßig Komische gränzt. Sie stehen im Zweyviertel- oder Drey- auch wohl im Sechsachteltakte, und werden sehr munter, beynahe hüpfend vorgetragen. Die erste Note eines jeden Taktes wird stark accentuirt. Die Bewegung ist zwar geschwind, doch nicht immer in gleichem Grade."[630]

> KIRNBERGER: „Die Englischen Tänze, auch Contretänze (Country-dances) genannt, sind von vielerley Arten, und können von vier, sechs, acht und noch mehr Personen zugleich getanzt werden. Deßwegen wird insgemein bey den Bällen, nachdem eine Zeitlang *Menuetten* getanzt worden, die meiste übrige Zeit *damit* zugebracht, weil sie mehr Personen auf einmal beschäfftigen, und weil man bis ins unendliche damit abwechseln kann; denn man hat unzählige Contretänze. Sie sind *von verschiedenen Bewegungen* von zwey und von drey Zeiten; alle kommen darinn überein, daß sie *sehr lebhaft* sind."[631]

Kontretänze 2/4 (à 1)

Ohne Tempowort

mit 16teln

* KV 609 Fünf Kontretänze, Nr. 1 (vergl. *Figaro* Nr. 10 „Non più andrai, farfallone amoroso") (Ex. 418)
- KV 609 Fünf Kontretänze, Nr. 2 und Nr. 3
- KV 609 Fünf Kontretänze, Nr. 5 (= KV 610 „Les filles malicieuses")
- KV 603 Zwei Kontretänze, Nr. 2 (mit Ländlerartigem ‚Trio' im 3/4-Takt, T. 17[632])
* KV 535 Kontretanz „La Battaille"

---

[627] Kirnberger / Schulz), *Die Kunst des reinen Satzes*, II, 1776, S. 107 [Anhang S. 266].
[628] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, S. 269, Von den Pflichten, § 56 [Anhang S. 331].
[629] Günter Mössmer in Walter Salmen (Hrg.), *Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit*, 1990, S. 97.
[630] Türk, *Klavierschule*, 1789, Anhang, S. 399, § 44 [Anh. S. 305]. ✧ Siehe auch Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Art. „Englische Tänze", Sp. 536; [Anh. S. 311].
[631] Kirnberger in: Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. 2, 1774, S. 66 „Englische Tänze" [Anhang S. 279].
[632] Die Tempoworte stammen von fremder Hand.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

- KV 534 Kontretanz „Das Donnerwetter“
- KV 462 Sechs Kontretänze, Nr. 1-6
- KV (269b) Kontretänze für Johann Rudolf Graf Czernin, Nr. 3[633]
- KV 267 Vier Kontretänze für Bläser und Streicher, Nr. 4
- KV 123 Kontretanz in B
- KV 101 Vier Kontretänze für Bläser und Streicher, Nr. 3[634]

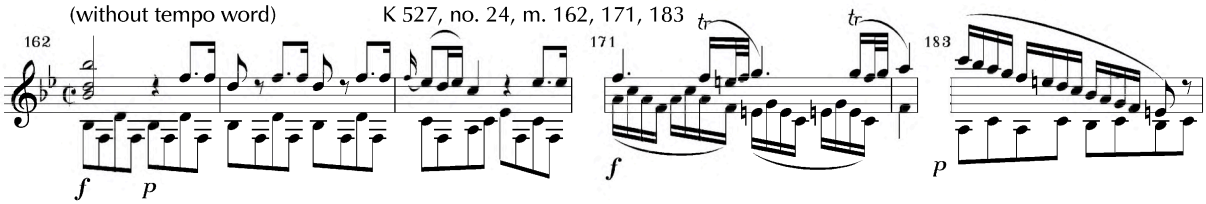
[- KV (269b) Kontretänze für Johann Rudolf Graf Czernin, Nr. 12;[635] - fast identisch mit KV 101,3]

Nur für die wenigen Kontretänze, deren Tempo langsamer oder schneller als das übliche sein sollte, gab Mozart ein Tempowort an. Da im Ballsaal ohnehin der Tanzmeister je nach der aktuellen Schrittfolge und oft komplizierten Gruppenchoreographie das Tempo angab[636] (für die Redouten mit Reifrock und Maske wurden bis zu sieben Proben veranstaltet[637]), konnte es Mozart ebenso unbezeichnet lassen wie die unterschiedlichen Tanzformen *Contredanse allemande*, *française, anglaise* und *Strassburger*.



Ex. 418: Fünf Kontretänze KV 609, Nr. 1

Der Kontretanz KV 609, Nr. 1 (Ex. 418), ist das Endresultat eines meisterlichen Spiels mit eigenen Zitaten: Figaros gutmütige Verspottung Cherubinos „Non più andrai, farfallone amoroso“ im 4/4-Takt (Nr. 10 *Figaro*, autograph ohne Tempowort!) wird in der Bühnenmusik des Finale II *Don Giovanni* (T. 162), durch die Vorgabe „¢” im Tempo verschärft, zu einer dem damaligen Publikum erkennbaren Sottise gegen den adligen Verführer, der nach dem Auftritt des Komthurs ebenfalls „nicht mehr amourös herumflattern” wird[638] (Ex. 419):



Ex. 419: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 24 Finale II, T. 162, 171, 183 (Selbstzitat aus *Figaro* Nr. 10)

1791 beschleunigt Mozart den ironischen Marsch dann noch weiter zum Tanzschlager des 2/4-Kontretanzes, dessen Tempo jedem Prager (und sicher auch Wiener) in den Beinen zuckte[639] (Ex. 418). Wie „La Battaille” (KV 535) mit ihrem Finale einer *Marcia turca* dürfte er der vorherrschenden munteren Tanzpraxis sehr gut entsprochen haben.

---

[633] Kritischer Bericht der NMA: „Allegro“ vom Hrg. Rudolf Elvers frei ergänzt.
[634] Kritischer Bericht der NMA: „Presto“ vom Hrg. Rudolf Elvers frei ergänzt.
[635] Kritischer Bericht der NMA: „Presto“ vom Hrg. Rudolf Elvers frei ergänzt.
[636] Monika Fink, *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert*, 1996, S. 77.
[637] Sibylle Dahms, *Neue choreographische Aufzeichnungen zum Kontretanz der Mozartzeit*, in: Musicologica Austriaca 21, 2002, S. 122f.
[638] In den Autographen sowohl des *Figaro*- als des *Giovanni*-Finales hat die Stelle kein Tempowort. Der Herausgeber der NMA macht Mozarts Beschleunigung vom C-Takt der Nr. 10 *Figaro* zum ¢ im *Don Giovanni*-Finale durch Zusatz eines *„Allegro [vivace]”* im *Figaro* zunichte, das er „nach den beiden besten Sekundärquellen“ (die er im Krit. Bericht nicht benennt) „und nach musikalischer Plausibilität“ aus Nr. 24 *Don Giovanni* übernahm („Già la mensa è preparata“ Ex. 151), wo die Bezeichnung einer gänzlich anderen Musik im 4/4-Takt gilt, die durch zwei Zitat-Einschübe im 6/8 und 3/4 meilenweit von der ¢-Wiederkehr des „Non più andrai” in T. 162 entfernt ist. Das *„Allegro vivace“* k a n n dort nicht einfach weitergelten. Übrigens hätte die Stelle sonst das ganz erheblich zu schnelle Tempo von Cherubinos „Non so più, cosa son, cosa faccio” (*Figaro* Nr. 6, Ex. 86).
[639] „Ich sah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle diese leute auf die Musick meines figaro, in lauter Contretänze und teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen” (Brief aus Prag vom 15.01.1787, Nr. 1022 [Anhang S. 260]). ✧ Die leichte Beschleunigung des „non più andrai” aus *Figaro* (Nr. 10) im Finale II *Don Giovanni* könnte aus dieser 2/4-Popularisierung stammen (Leporello „questa poi la conosco pur troppo” - „das kenne ich doch allzu gut!“). Der stampfende Rhythmus des Kontretanz-2/4 wird für die größere Form und die gleitenden Sechzehntelketten durch das ¢ jedoch zurückgenommen. Für die Karnevals-Redouten 1791 gab Mozart mit KV 609,1 dem allgemeinen 2/4-Tanzvergnügen dann seinen Segen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Allegretto 2/4 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 587 Kontretanz („Der Sieg vom Helden Koburg“)

⁎ KV 527 *Don Giovanni*, Nr. 13 Finale I, T. 139-147 + 439-467 „contradanza“[640] (Ex. 420, 414)

Wie auf S. 228 beschrieben, brauchte Mozart für die Tanzszene im Finale I *Don Giovanni* eine ungewöhnlich langsame *contradanza*. Um sie in gemeinsamem ‚beat‘ mit dem *Menuett* und einem wilden 3/8-„*Teitsch*“ kombinieren zu können, bezeichnete er sie mit *Allegretto* im ‚einfachen‘ 2/4. Folgen wir heute Türks Anmerkung für den Kontretanz: „*Die erste Note eines jeden Taktes wird stark accentuirt*“? Die metrische Konfusion der Tanzszene mit ihren drei verschiedenen Taktarten, Peripetie des Stücks, würde deutlicher, wenn die gegen den ganztaktig zu betonenden 3/4-Takt bockenden Akzente des 2/4 nicht falsch klassizistisch unterdrückt, sondern im Sinne Türks - und der Dramaturgie Mozarts - im Gegenteil hervorgehoben würden. (Im Notenbeispiel von mir eingefügt.)



Ex. 420: *Don Giovanni*, KV 527, Nr. 13 Finale I, T. 139-147 „contradanza“ (*Akzente nach Türk*[641])

Von den 24 Gebrauchs-Kontretänzen im 2/4-Takt hat nur noch *Der Sieg vom Helden Koburg*, KV 587, diese mäßigende Tempobezeichnung - vermutlich mit Rücksicht auf Koburgs Sieges-Fanfare.

Allegro 2/4 (à 1)

mit 16teln

- KV 463 Zwei „Quadrillen“,[642] Nr. 1, T. 9 (mit 16 Takten *Menuetto*-Entree und da capo)
- KV 463 Zwei „Quadrillen“,[643] Nr. 2, T. 9 (mit 16 Takten *Menuetto-Cantabile*-Entree und da capo)
- KV 269b Kontretänze für Johann Rudolf Graf Czernin, Nr. 2, T. 9 (8 Takte Entree *Andantino* 3/4)
- KV 101 Vier Kontretänze für Bläser u. Streicher, Nr. 2, T. 9 (mit 8 Takten Entree *Andantino* 3/4)

Molto allegro 2/4 (à 1)

mit 8teln

- KV 213 Divertimento in F für sechs Bläser, 4. Satz Contredanse en Rondeau

Dies ist der mit Abstand schnellste Kontretanz Mozarts, aber noch lange nicht sein schnellstes Stück. Schneller sind im 2/4 à 1 (8tel) unter anderen: die Finali des Divertimentos KV 253 (*Allegro assai*), der Klaviersonate in a, KV 310 (*Presto*), und des Divertimentos in Es, KV 252 (*Presto assai*)!

Kontretänze 2/4 (4/8)

Ohne Tempowort

mit 16teln

⁎ KV 609 Fünf Kontretänze, Nr. 1 (vergl. *Figaro* Nr. 10 „Non più andrai, farfallone amoroso“) (Ex. 418)

⁎ KV 603 Zwei Kontretänze, Nr. 1 (Ex. 421)

Mit seinen zwei gewichtigen Schwerpunkten - in T. 5 und 6 sogar *drei* Harmonien im Takt - repräsentiert der erste der „Zwey Kontertänze“ KV 603 einen völlig anderen Typ als die schnellen *ganz*taktigen 2/4-Kontres.

---

[640] Die autographe Bezeichnung *contradanza* steht bei der Wiederkehr des Tanzes T. 439 in der Regiebemerkung.

[641] „Die Angloisen (Contertänze) werden sehr munter, beynahe hüpfend vorgetragen. Die erste Note eines jeden Taktes wird *sehr stark akzentuirt*.“ (Türk, Klavierschule, S. 399, § 44 [Anhang S. 305]).

[642] Bezeichnung von fremder Hand.

[643] Bezeichnung von fremder Hand.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



Ex. 421: Zwei Kontretänze KV 603, Nr. 1

Mit seinen Pauken und Trompeten, 16tel-Ketten und 32steln, seinem virtuellen 4/8-Takt (der Deutlichkeit halber hier so notiert) ist er eher eine (mit Wiederholungen und 'da capo') 96taktige prächtige *Fanfare*, aber kein „sehr lebhafter" Kontretanz. Ein solcher folgt in krassem Tempowechsel als Nr. 2 mit 32 Takten 2/4 und einem Mittelteil mit 24 Takten im 3/4, dessen zwei Teile von fremder Hand „Andante" und „Allegro" überschrieben sind. Das „Da capo al *Fine*" bringt uns zurück zum Beginn von Nr. 2.

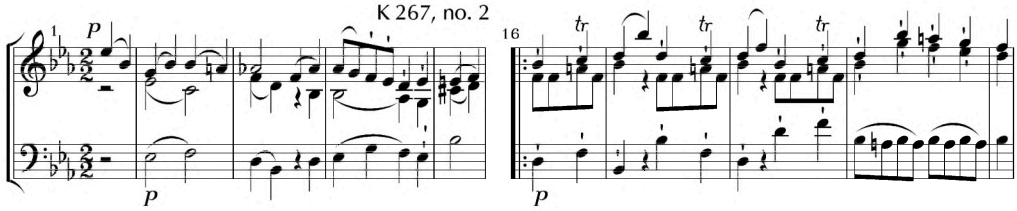
Kontretänze 2/2 (Tempo etwa wie eine ruhige Gavotte)

mit 8teln

⁎ KV 267 Vier Kontretänze für 2Ob, Fg, 2Hr, 2Vl, Vc, Baß, Nr. 2 (Ex. 422) und Nr. 3[644]

⁎ KV (269b) Kontretänze für Johann Rudolf Graf Czernin, Nr. 1[645]

- KV 101 Vier Kontretänze für 2Ob (od. Fl), Fg, 2Hr, 2Vl, Vc + Kb, Nr. 1 und Nr. 4[646]



Ex. 422: Vier Kontretänze KV 267, Nr. 2, T. 1+16

Obwohl Mozart die Kontretänze wie gesagt nirgends nach ihren Unterarten differenzierte, scheinen diese neun *Allabreve*-Sätze Gavotte-ähnliche *Contredanses françaises*, d. h. langsam zu sein.[647] Den *Czernin*-Kontre Nr. 1 hatte er zuvor schon im Violinkonzert in D, KV 218, benutzt (3. Satz, T. 126), wo er angesichts virtuoser Sechzehntel-Ketten mit *Andante grazioso* ¢ bezeichnet ist. Da Mozart seine eigenen Materiale aber selten 1:1 zitiert, kann der *sechzehntellose* Kontretanz Graf Czernins etwas weniger langsam sein.

Kontretanz 3/8

mit 16teln

- KV 609 Fünf Kontretänze, Nr. 4 (mit Alternativo I, II, III)

Diese *contradanse allemande* im 3/8-Takt ist eigentlich ein schneller *„Deutscher Tanz"* oder *„Teitsch"*. Mit allen vorgeschriebenen Wiederholungen, *da capos* und *Alternativi* 176 Takte lang - in knappster Notation ein 5½-minütiges Tanzvergnügen.

Kontretanz 6/8 (3/8+3/8)

mit 8teln

- KV 267 Vier Kontretänze für 2 Ob, Fg, 2 Hr, 2 Vl, Vc, Baß, Nr. 1

---

[644] in Nr. 2 und 3 *„Gavotte"* „vom Hrg. Rudolf Elvers frei ergänzt" (Kritischer Bericht).

[645] Das Autograph ist verloren. Das „Allegro" in der Abschrift Michael Haydns dürfte dessen älterer, langsamerer Auffassung des Terminus entstammen.

[646] in Nr. 1 und 4 *„Gavotte"* „vom Hrg. Rudolf Elvers frei ergänzt" (Kritischer Bericht).

[647] „Mozart's early contredanses of the french type 'Contredanse française' are written in ¢ and are really indistinguishable from true gavottes." (Sarah Bennett Reichart, *The Influence of Eighteenth-Century Social Dance on the Viennese Classical Style*, 1984, S. 20+194). -

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

b) Deutsche Tänze

Zusammen mit dem „La Teitsch“ der Tanzszene in *Don Giovanni* sind von Mozart 50 Deutsche Tänze autograph erhalten. Ihr *tempo giusto* (‚leichter' 3/4 mit 8teln oder 3/8 mit 16teln) ist ganztaktig und schnell, womit sie sich gegen die bedeutend langsameren, von 16teln bestimmten Redouten-Menuette im ‚schweren' 3/4-Takt absetzen. Wie diese (s. S. 223) wurden auch Serien von ‚Deutschen' wahrscheinlich in Dauertänzen mit *Trio* oder *Alternativo* und allen Wiederholungen ohne Unterbrechung in Einheitstempo getanzt (in KV 509 hat Mozart es ausdrücklich vorgeschrieben).[648] Ihr simples tänzerisches Bewegungsmuster bestand in einem einfachen Grundschritt mit Drehungen in engem Körperkontakt, was - im Unterschied zum im Abstand eines Schrittes getanzten Menuett - ein schnelleres Tanztempo ermöglichte, sowie in typischen Armverschlingungen[649], die den ‚Deutschen' andererseits *langsamer* machten als den *Walzer*. Gruppen von oft vielen Tanzpaaren bewegten sich mit lebhaften Hüpfschritten in Kreisen oder Schleifen durch den Raum. Der große französische Choreograph und Tänzer Noverre schrieb 1767 (vielleicht allzu schmeichelnd):

> „Der deutsche Tanz ist einnehmend, weil alles von ihm Natur ist: in allen seinen Bewegungen herrscht Freude und Vergnügen, und die Richtigkeit der Ausführungen gibt ihren Stellungen, Pas und Gebehrden besondere Anmuth. Soll gesprungen werden, so fangen hundert Personen um eine Eiche oder um einen Pfeiler herum in dem selben Augenblick an, heben sich mit gleicher Geschwindigkeit und fallen ebenso genau. Soll der Takt mit einem Fußschlage bemerkt werden, so schlagen ihn alle auf einmal. Schwingen sie ihre Frauen in die Höhe, so sieht man sie alle gleich hoch in der Luft, und sie lassen dieselbe nicht eher als auf die gehörige Note wieder fallen“.[650]

Bürgerliche Daseinsfreude als Gegenbild zu aristokratischer *„Ceremoniel-Wissenschaft“*!

Deutsche Tänze wurden keineswegs nur unter Eichen und in Hausbällen, sondern durchaus unter Beteiligung des Adels auch in der Hofburg getanzt. Mozart hatte dort voll besetzte Orchester zur Verfügung, obwohl - wie bei den Tanzmenuetten - immer ohne Bratschen. Seine meisterlich abwechslungsreiche Instrumentation benutzte auch ausgefallene Instrumente wie Becken, Triangel, Trommel und Drehleier. Die kompakten ‚Deutschen' bilden den Übergang vom artifiziellen, komplexen *Menuett* über den schlichten *Ländler* zum ‚Delirium' des *Walzers*.

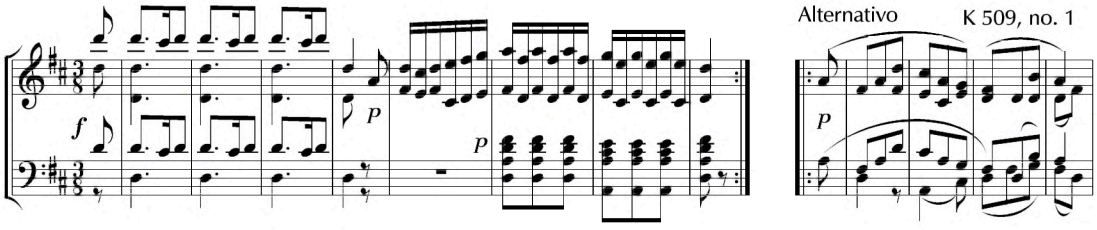
Deutsche Tänze

3/8 (à 1)

mit 16teln

⁎ KV 527 *Don Giovanni,* Nr. 13 Finale I, Tanzszene, T. 454 „La Teitsch“ (Ex. 414)

⁎ KV 509 Sechs deutsche Tänze, Nr. 1-6 mit Alternativi, Überleitungen und Coda (Ex. 423)



Ex. 423: Sechs deutsche Tänze, KV 509, Nr. 1 (Orchesterfassung)

Die sechs zu einer Kette verbundenen 3/8-Tänzchen KV 509 sind ihrer ganzen musikalischen Faktur nach schnell; sie sind nichts weiter als *contredanses allemandes* wie KV 609, Nr. 4. „Oft giebt man auch den Namen *Allemande* dem schwäbischen Tanze, der jederzeit in einen flüchtigen Drippeltakt eingekleidet ist.“[651] „Diese Allemande ist ein wahrer Tanz der Fröhlichkeit.“[652]

„La Teitsch“ im Finale I *Don Giovanni* (Ex. 414) hat - ebenso wie das Menuett und die 2/4-*Contradanza* dort - ein Ausnahme-Tempo. Wie auch immer man den gemeinsamen ‚beat' der drei Tänze nimmt - die

---

[648] Außer dem in einer Orchester- und einer Klavierfassung erhaltenen KV 509 ist nur KV 571 autograph überliefert, sodass die Reihenfolge in den übrigen Serien weitgehend aus den Sekundärquellen übernommen werden musste. - Zur im Vorwort der NMA (S. X) offengelassenen Frage der Wiederholungen im *Da Capo* siehe S. 229 beim Trio der Tanzmenuette.

[649] Monika Woitas, *Mozarts Tanzkompositionen*, in: Mozart Handbuch (Hrg. Silke Leopold), 2005, S. 624ff.

[650] Jean Georges Noverre, *Über den Einfluß des musikalischen Gehörs auf die Tanzkunst*, 1767. (zit. nach Rainer Gstrein, *Mozarts Tänze*, in: Walter Salmen, *Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit*, 1990, S. 120f.)

[651] Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802: Sp. 132 *„Allemande“*. (Definition wie bei Kirnberger und Türk)

[652] Kirnberger in: Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. 1, 1773, S. 112 [Anhang S. 276].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

typischen Armverschlingungen einer *contredanse allemande* werden derart schnell, dass Leporello seinem Tanzpartner Masetto schier die Arme ausrenkt (was er ja vielleicht auch beabsichtigt hatte), bevor Zerlinas Schrei das Tanzpotpourri unterbricht.

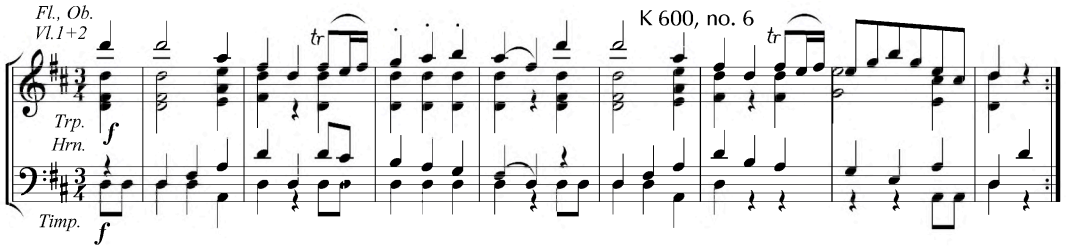
Die ‚Deutschen' im *3/4*-Takt sind wegen der größeren Taktart langsamer, aber ebenfalls ganztaktig und recht bewegt. Trotz allem Ungestüm des Tanzes sollten aber die von Noverre beschriebenen „Sprünge" immernoch *„Heben und Fallen"* - also mehr als *Hüpfen* - sein und die Frauen *„hoch in der Luft"*!

3/4 (à 1)

mit 8teln

⁎ KV 600, 602, 605 Dreizehn deutsche Tänze (Ex. 424)

- KV 586 Zwölf deutsche Tänze
- KV 571 Sechs deutsche Tänze
- KV 536 + 567 Zwölf deutsche Tänze



Ex. 424: Dreizehn deutsche Tänze KV 600, Nr. 6

c) Ländlerische Tänze

Heinrich Christoph Koch schreibt in seinem *Musikalischen Lexikon* 1802:

> „Ländler. Die Melodie zu einem deutschen Tanze gleichen Namens, die in den 3/8 Takt gesetzt, und in einer mäßig geschwinden Bewegung vorgetragen wird. Ihr Charakter ist hüpfende Freude."[653]

Die Encyclopädie Gustav Schillings erweiterte dies 1837 um:

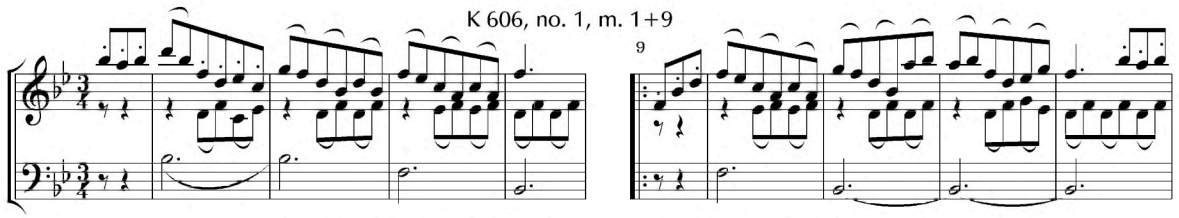
> „weshalb sich denn auch seine Melodien in gefälligster Tonfolge, gleichsam wie auf einer Welle wiegend, bewegen. Am häufigsten kamen diese zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen [19.] Jahrhunderts vor, wo man noch nicht viel von Walzern wußte."[654]

Mozarts „Sechs Ländlerische Tänze" KV 606 stehen im 3/4-Takt, was sie ein wenig gewichtiger macht als Kochs 3/8-Version. Durch ihre volktümliche Achtel-Melodik in saftig jodlerischen Sext- und Septsprüngen (Nr. 2, 5 und 6!) und die äußerst simple Harmonik heben sie sich bewusst von den höfischen Redouten-Menuetten ab. In ihrer ganztaktigen, behäbigen Drehbewegung sind sie etwas schneller als die Ländler-Melodien in den Trios dort, die sich dem ‚schweren' 3/4-Takt der Menuette anpassen müssen, aber langsamer als die ‚Deutschen'. Ihr Tempo dürfte identisch sein mit dem des deftigen „Walzers" in Carl Maria von Webers *Freischütz* (Nr. 3), der einem aus KV 606, Nr. 1 (T. 9, Ex. 425), geradezu entgegenspringt:

Ländlerische Tänze 3/4 (à 1)

mit 8teln

⁎ KV 606 Sechs Ländlerische Tänze (Ex. 425)



Ex. 425: Sechs Ländlerische Tänze, KV 606, Nr. 1, T. 1+9

653 Koch, *Musikalisches Lexikon*, Sp. 889 [Anhang S. 312].
654 Gustav Schilling (Hrg.), *Encyclopädie*, Bd. 4, 1837, S. 317.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

„Der Ländler ist der Vater des Walzers.“[655] Sicher wurden auch Mozarts „Ländlerische Tänze“ *ensuite* getanzt, obwohl die Anschlüsse zu den auftaktlosen Nummern 2 und 3 in KV 606 dafür nicht vorbereitet sind.

---

d) Übrige Tänze

> MATTHESON 1739: „so ist z. E. bey einer ***Chaconne*** der Affect schon viel erhabener und stöltzer, als bey einer ***Passacaille***. Bey einer ***Courante*** ist das Gemüth auf eine zärtliche Hoffnung gerichtet (ich meine aber keine welsche Geigen-Corrente), bey einem ***Rondeau*** auf Munterkeit; bey einem ***Passepied*** auf Wanckelmuth und Unbestand; bey einer ***Gigve*** auf Hitze und Eifer; bey einer ***Gavotte*** auf jauchzende oder ausgelassene Freude; bey einem ***Menuet*** auf mässige Lustbarkeit u.s.w.“[656]

Bei Gebrauchstänzen modifizierten die charakteristische Schrittfolge und unterschiedliche „Gemüths-Bewegung“ das ‚natürliche' *mouvement* der Taktarten. Der ‚Tripel-Verhalt', das Triolenwesen des Dreiertakts, blieb jedoch den ungeradtaktigen immer als innere Ganztaktigkeit erhalten. Die stilisierten Tanzsätze für Klavier verstehen sich aus ihrem Rückgriff auf den Barock.

Zu den Charakteristika und Tempi der einzelnen Tänze siehe im Anhang die Stichworte bei MATTHESON (*Capellmeister* und *Orchestre*), SULZER (*Allgemeine Theorie*), TÜRK (*Klavierschule*) und KOCH (*Musikalisches Lexikon*).

CIACCONA/CHACONNE 3/4 (à 3) (siehe Anhang S. 278, 345)

mit 16teln

⁎ KV 366 *Idomeneo*, Nr. 9 Coro „Nettuno s'onori, quel nome risuoni“

\- KV 367 Ballettmusik zu *Idomeneo*, Nr. 1 Chaconne

Die von einem beinahe-Schiffbruch glücklich heimkehrenden Kreter danken Poseidon mit ihren herbeigeeilten Frauen in einem begeisterten Tanz mit rauschenden Sechzehntel-Ketten im Orchester. Das Tempo dieser Chaconne/Ciaccona kann darum weder „mäßig“ (Kirnberger[657]) oder „mäßig langsam“ (Koch) oder „mäßig geschwind“ (Türk[658]) oder „erhabener und stöltzer“ (Mattheson, s. o.) sein, noch andererseits MM ♩=160 (Quantz [659]) entsprechen, worin die 32stel-Triolen unausführbar wären.

PASSACAILLE 3/4 (à 3) mit 16teln (siehe Anhang S. 281, 345)

\- KV 367 Ballettmusik zu *Idomeneo*, Nr. 5 Passacaille pour M.r Antoine (Annonce)

PASSEPIED 3/8 (à 1) mit 16teln (siehe Anhang S. 281, 347)

\- KV 367 Ballettmusik zu *Idomeneo*, Nr. 3 Passepied pour Mad.selle Redwen

GAVOTTE 2/2 mit 8teln (siehe Anhang S. 279)

\- KV 300 Gavotte in B für Orchester (vorgesehen für Ballettmusik)

⁎ KV 367 Ballettmusik zu *Idomeneo*, Nr. 4 Gavotte (Ex. 426)



Ex. 426: Gavotte, Ballettmusik zu *Idomeneo*, KV 367, Nr. 4, T. 1+16

> „Die *Gavotte* erfordert eine mäßig geschwinde Bewegung im Allabreve ¢. Sie fängt zwey Viertel im Auftakte an, und hat einen angenehmen, ziemlich muntern Charakter.“[660]

---

[655] F.M. Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Bd. 1, Leipzig 1886, S. 216.

[656] Mattheson, *Capellmeister*, 1739, S. 208, 12. Capitel, § 32 [Anhang S. 345 sowie S. 347 § 113-135].

[657] Kirnberger in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. I, 1773, S. 475 [Anhang S. 278].

[658] Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 400, § 46 [Anhang S. 305]

[659] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, 1752, S. 270, § 58. [Anhang S. 331]

[660] Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 401 [Anhang S. 305], siehe auch Sulzer [Anhang S. 279] und Mattheson [Anhang S. 345+346].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Auffallend ist der regelwidrige[661] abrupte Einbruch (T. 16) eines marschartigen Mittelteils in volltaktigem *forte* in die *Gavotte*-typische zarte ¢-Auftaktigkeit des Anfangs. Mozart benutzte KV 367, Nr. 4, als Material für den Rondo-artigen 3. Satz des Klavierkonzertes in C, KV 503 (mit verändertem *forte*-Block). Visuell kaum wiederzuerkennen im 2/4 (2/8+2/8)-Takt und halben Notenwerten, gibt er mit seinen ständigen 16tel-Triolen und virtuosen 32steln ein gutes Tempomaß auch für die Gavotte der Ballettmusik in *Idomeneo*. Allerdings *spielt* Mozart mit seinen Materialen, und der Tanz könnte etwas weniger langsam sein als der Konzertsatz (dessen Tempowort *„Allegretto"* ist nicht autograph). Auch die Gavotte KV 300 könnte sich mit ihren Takten im lombardischen Rhythmus daran orientieren.

ALLEMANDE (gr. C) mit 16teln (siehe Anhang S. 277)

- KV 399 Suite für Klavier, 2. Satz

COURANTE 3/4 (à 3) mit 8teln (siehe S. 240 Zitat Mattheson)

- KV 399 Suite für Klavier, 3. Satz

GIGUE 6/8 (3/8+3/8) (s.S. 240 Zitat Mattheson)

ALLEGRO

mit 8teln

⁎ KV 574 Gigue in G für Klavier (Ex. 375)

Die abwechslungsreich artikulierte Gigue KV 574 ist weder ein triolisiertes 2/4-*Allegro* noch *Presto*. Ihr Tempo ist - eventuell tänzerisch etwas gesteigert - das von Figaro's *Allegro* 3/8 „Signori di fuori son già i suonatori", T. 328 in Nr. 16 *Figaro*. (s. S. 204, Ex. 373)

SICILIANA 6/8 (3/8+3/8)

mit 16teln (32stel als Tiraten)

- KV 377 Klavier-Violin-Sonate in F, 2. Satz, Var. VI

POLONAISE 3/4 (à 3)

ANDANTE

mit 32steln

- KV 284 Klaviersonate in D, 2. Satz, Rondeau en Polonaise

mit 16teln

⁎ KV 252 Divertimento in Es für 2 Ob, 2 Hrn, 2 Fg, 3. Satz (Ex. 427)



Ex. 427: Divertimento in Es, KV 252, 3. Satz Polonaise, T. 1+9

„Die Polonoisen, die von deutschen Componisten gesetzt und in Deutschland bekannt sind, sind nichts weniger, als wahre polnische Tänze; sondern werden in Polen unter dem Namen des *Deutschpolnischen* allgemein verachtet. In einer ächten Polonoise sind niemals zwey Sechszehntel an eine Achtelnote angehängt. Und dieser Gang ist der *deutschen Polonoise* eigenthümlich. Eben so wenig vertragen die Polen folgende halbe Cadenz [Ex. 427, T. 4, 8 etc.] Der wahre Charakter ist feyerliche Gravität. Übrigens ist auch die deutsche Polonoise von einem angenehmen Charakter, nur macht sie eine besondere Art aus, der man auch einen besondern Namen geben sollte."[662]

---

[661] „Zum Eigenthümlichen der Gavotte gehört [u.a.], daß sie mit *allen* ihren melodischen Theilen mit zwey Vierteln im Aufschlage des Taktes anfängt." (Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp. 630, [Anhang S. 312]).

[662] Kirnberger / Schulz in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. III, 1773, S. 716 [Anh. S. 281]. - Türk, Klavierschule S. 402 [Anh. S. 305}.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

e) MÄRSCHE

KOCH: „Man setzt die Märsche gewöhnlich in den Viervierteltakt, in welchem sie sowohl im Niederschlage, als auch in dem Aufschlage anfangen können. Es giebt auch andere, nicht für das Militär insbesondere bestimmte Märsche, die bey *bürgerlichen Aufzügen*, z. E. bey den Aufzügen der Innungs-Gesellschaften, oder bey feyerlichen *Nachtmusiken*, u. dergl. gebraucht werden, und die, weil kein abgemessener Schritt dabey beobachtet wird, weder einen so pünktlichen Rhythmus[663] erfordern, noch nothwendig in den Viervierteltakt gesetzt seyn müssen; jedoch muß der Ausdruck dabey immer feyerlich seyn. Den höchsten Grad des Erhabenen und Prachtvollen verlangt diese Art der Tonstücke, wenn sie zu feyerlichen *Aufzügen in der Oper* gebraucht wird, weil bey dieser Gelegenheit alles darauf angelegt ist, die Zuschauer durch äußere Pracht zu unterhalten."[664]

Abgesehen von Stücken, die Märsche sind, ohne so benannt zu sein - wie „Bella vita militar", Nr. 8+9 (¢-*maestoso*) in *Così fan tutte* oder„Es lebe Sarastro!" im Finale I der *Zauberflöte*, T. 370 (*Allegro maestoso* 4/4, Ex. 123), und auch ohne den *Adagio-,Marsch'* der Feuer+Wasser-Probe dort (Ex. 115) - sind von Mozart 24 Stücke mit dem Titel *„marcia"* oder *„Marsch"* erhalten. Da es sich wie bei den Serenaden dabei überwiegend um Musiken zum einmaligen Gebrauch handelte, muss man davon ausgehen, dass etliche weitere verloren gingen. Keines der Stücke hat ein zusätzliches Tempowort; lediglich das tempo-mäßigende *maestoso* tritt einige Male auf. Mozarts Märsche stehen im 2/2-, 4/4- und 2/4 (4/8)-Takt; keiner im ‚einfachen' 2/4.

Märsche 2/2

Maestoso 2/2

mit 32steln

⁕ KV 621 *La Clemenza di Tito*, Nr. 4 Marcia, *Maestoso* (Ex. 428)

- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 8 Marcia (Intermezzo) [*tr* auf 16teln]



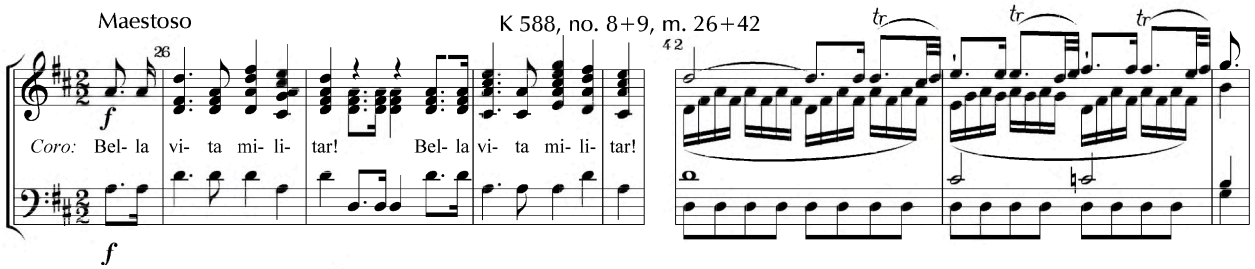
Ex. 428: *La Clemenza di Tito*, KV 621, Nr. 4 Marcia *Maestoso*, T. 19

Diese beiden feierlichen Märsche mit ihren 32steln und Prallern (*tr*) auf 16teln sind zwar wegen ihres *Allabreve* (das immer ein Zeichen für eine gewisse Beschleunigung war), ein wenig bewegter als der *Maestoso*-4/4-Marsch der *Haffner*-Serenade (Ex. 431); von den folgenden ¢-*maestoso*-Märschen mit ihren raschen 16teln jedoch unterscheiden sie sich radikal:

mit 16teln

⁕ KV 588 *Così fan tutte*, Nr. 8 und 9 Coro „Bella vita militar!" (Ex. 429)

- KV 408 Marsch Nr. 1 in C
- KV 408 Marsch Nr. 3 in C



Ex. 429: *Così fan tutte*, KV 588, Nr. 8+9 Coro „Bella vita militar!", T. 26+42

663 d. h. regelmäßige Periodik.

664 Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Sp. 933 [Anhang S. 313].

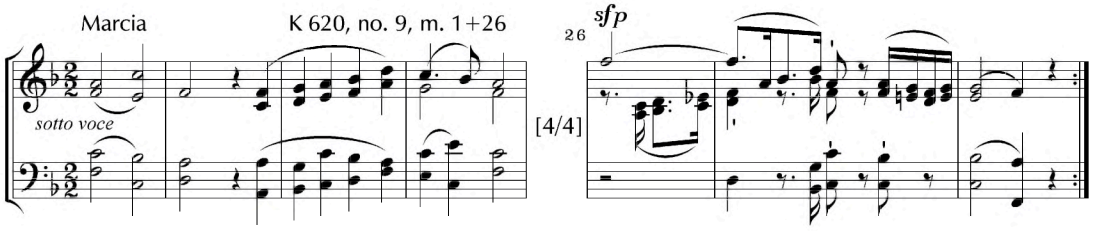
https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ohne Tempowort 2/2 (aber zweifellos ganz wesentlich langsamer als die vorigen)

mit 16teln

⁎ KV 620 *Zauberflöte*, Nr. 9 Marcia („Sarastro nebst andern Priestern kommen in feyerlichen Schritten") (Ex. 430)

- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 14 Marcia (Verwandlungsmusik II. Akt Scena IV zu Scena V)
- KV 366 *Idomeneo*, Nr. 25 Marcia



Ex. 430: *Zauberflöte*, KV 620, Nr. 9 Priestermarsch, T. 1+26

In den letzten Takten wechselt der Priestermarsch der *Zauberflöte* virtuell vom 2/2 zum 4/4 (2/4+2/4)-Takt mit weiblichem Schluss, was im 2/2 nicht möglich wäre - quasi ein ausgeschriebenes *Ritardando*.

mit 8teln (diese sind, weil ohne 16tel, schneller, etwa wie die *Marcia alla Francese*)

- KV 335 Zwei Märsche in D, Nr. 1
- KV 215 Marcia (in Serenade KV 204, 1. Satz)

Marcia alla Francese 2/2

mit 8teln

- KV 251 Divertimento in D für 2 Vl, Vla, Bass, Ob, 2 Hrn (*Nannerl-Septett*), 6. Satz

Märsche 4/4

Maestoso

mit 32steln

⁎ KV 250 Serenade in D (*Haffner*-Serenade), 1. Satz Marcia, (KV 249) (Ex. 431)



Ex. 431: Serenade in D, KV 250, 1. Satz, Marcia, KV 249, T. 1+20

ohne Tempowort

mit 16teln

⁎ KV 492 *Figaro*, Nr. 23 Finale III „Ecco la marcia, andiamo", Marcia (Ex. 432)

- KV 408 Marsch Nr. 2 in D
- KV 334 Divertimento in D für 2 Vl, Vla, Baß+2 Hrn, 1. Satz Marcia (KV 445)



Ex. 432: *Figaro*, KV 492, Nr. 23 Finale III, Marcia

Märsche 2/4 (4/8)

Elf von Mozarts 25 Märschen stehen im virtuellen 4/8-Takt. Acht davon sind überraschender Weise ganz schwarz von Zweiunddreißigsteln und zum Teil sogar Vierundsechzigsteln. Sie dürften etwa in die Nähe des *Allegretto* 4/8 gehören. Die kleinen Notenwerte entsprechen einer kleinen Instrumentalbesetzung und bei den nicht mit „maestoso" bezeichneten *marce* einer unpathetisch heiteren Stimmung.

Maestoso assai 2/4 (4/8)

mit 32steln

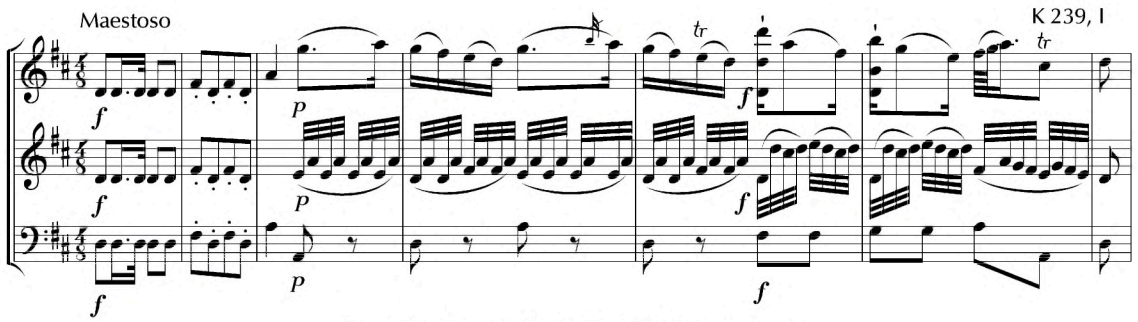
- KV 335 Zwei Märsche in D, Nr. 2

Maestoso 2/4 (4/8)

mit 32steln (1)

⁎ KV 239 Serenade in D (*Serenata notturna*), 1. Satz (Ex. 433)

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.



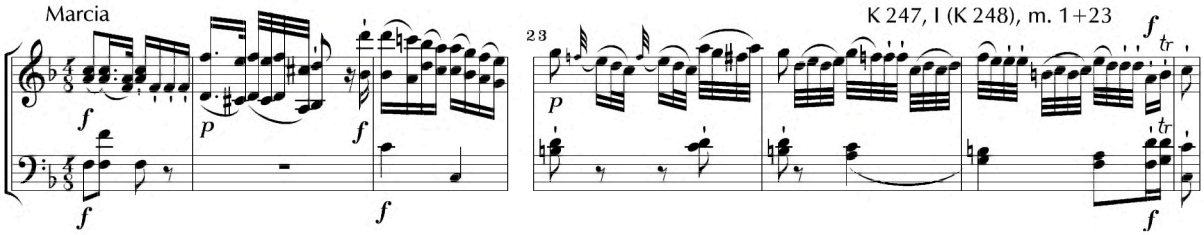
Ex. 433: Serenade in D, KV 239, 1. Satz

Einer der vielen Fälle, wo die Notenwerte des Anfangs ein bedeutend schnelleres Tempo nahelegen, als im Weiteren möglich oder sinnvoll ist.

Märsche ohne Tempowort 2/4 (4/8)

mit 32steln

⁎ KV 247 Divertimento in F (1. *Lodronische Nachtmusik*), 1. Satz Marcia (KV 248) (Ex. 434)
- KV 205 Divertimento in D, 1. Satz Marcia (KV 290)
- KV 203 Serenade in D, 1. Satz Marcia (KV 237)
- KV 100 Kassation in D, 1. Satz Marche (KV 62) (Bezeichnung „Maestoso“ von Leopold Mozart)
- KV 99 Kassation in B, 1. Satz Marche
- KV 87 *Mitridate*, Nr. 7 Marcia („Maestoso“ von fremder Hand)



Ex. 434: Divertimento in F, KV 247, 1. Satz Marcia (KV 248), T. 1 und 23

mit 16tel-Triolen

- KV 185 Serenade in D, 1. Satz Marche (KV 189)[665]

mit 16teln

- KV 214 Marsch in C

[665] Bezeichnung „*Andante*“ wohl von Leopold Mozart.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

RESUMEE

Mozarts Musik lässt sich nicht in ein simples Schema einpassen: die kombinierten Chiffren (oder Module) für den Vortrag – *Taktart+kleinste Notenklasse+Tempowort* - verlangen eine unendliche Vielzahl feiner Abstufungen. Diese Module haben jedes einen eigenen, speziellen, der Logik der aktuellen Aufführung folgenden Bewegungscharakter, einen eigenen Gestus, eigene Metrik, Spielart, Dynamik, Artikulation, Bogentechnik, eigenes Tempo. Sie sind ein essenzieller Teil der musikalischen Syntax Mozarts und als nicht starr fixierbare ein ideales Darstellungsmittel: gleichzeitig anpassungsfähig, komplex und präzise. Entschlüsselt helfen sie uns, seine aufs Papier gebannte Musik in reale Schwingungen zu befreien, in wirkliche Zeit, unsere Zeit.

Tempo-, Artikulations- und Phrasierungsfragen gehen ja über Handwerkliches hinaus; sie fragen nach dem *Sinn* einer Musik, sie berühren die Basis ihrer Verkörperung. Jeder Musiker ringt täglich mit ihnen und die Antworten verändern die Werke für den Hörer oft fundamental. Nicht in alle Ewigkeit nach Quantz, nicht durch Bezug der Tempowörter auf Puls, Schritte, Pendelschwingungen, das Ticken der Taschenuhr, durch Metronomziffern, Zeitdauern oder gar computergestützte Tempomessungen an Tonkonserven können sie beantwortet werden, sondern nur aus der jeweils vorliegenden Partitur und dem Gesamtwerk eines Komponisten vor dem Hintergrund des Epochenstils und in Bezug auf die aktuellen Aufführungsbedingungen. Musikalische Zeit ist menschliche Zeit, sie kann nicht durch unmusikalische Zeit, die kalte Zeit der Sterne, ausgedrückt werden.

> „Die spezifisch musikalische Zeit ist die Zeit, die die Musik *ganz für sich allein* hat, die Zeit, die mit dem Erklingenden der Musik entsteht und die es sonst nirgends gibt, ein Spiel, in dem die Dauern des Tönenden ein Gewebe von Zeitsetzungen entstehen lassen, weit über alles Gemessene und Meßbare hinaus. Musik ist *Befreiung von der Zeit*."[666]

Das ureigene Wesen der klassischen Tempi lässt alle Versuche scheitern, sie auf Vorgaben der realen Welt zu beziehen - und sei es die *biologische* Uhr. Metronomisierungen verfehlen klassische Musik prinzipiell; wie die Stecknadel dem aufgespießten Schmetterling nehmen sie den Werken ihre eingeborene Verwandlungsfähigkeit. Die Klassiker schaffen ein Reich *geistiger* Bewegung, und um *diese*, das *„mouvement"*, nicht um die uns so sehr beschäftigende physikalische *Geschwindigkeit* geht es bei ihren „Tempo"-, oder richtiger: „Vortrags"-Anweisungen.

> „Man kann im Zeitmaß spielen, ohne in das *mouvement* zu gelangen, denn das Zeitmaß hängt nur von den Noten ab, das *mouvement* aber von Genie und Geschmack."[667]

Jede Änderung des *mouvement* - sei es in Taktart, Notenklasse oder verbaler Bezeichnung - ist verursacht durch einen neuen Gedanken, eine neue Stimmung, eine neue dramatische Situation, einen neuen Teil der musikalischen Architektur. Im Gegensatz zur Affekt-Einheit des Barock ist in Haydns, Mozarts und Beethovens Sätzen und Satzfolgen Diskontinuität das Gestaltungsmittel - bis in die Struktur- und virtuellen Taktwechsel hinein; Zusammenhang, Gleichgewicht, stellen sie auf höherer Ebene her. Die Unterstellung einer einfachen Proportion zwischen verschiedenen Tempi, bei der sich ja lediglich die Notationsweise ändert, nivelliert dies in künstlerischer Selbstblockade zugunsten einer papierenen Maschinerie.[668] Perfektion des Zusammenspiels bei Übergängen, die damit garantiert wird, ist eine Obsession des modernen Dirigenten; im 18. Jahrhundert hatte man damit ebenso wenig Probleme wie Solisten und Kammermusiker heute, den Sinn der Musik betrifft sie in keiner Weise. Wie alle große Kunst erinnert große klassische Musik daran, dass fern vom rationalen 1=1 die Fülle des Lebens auf 1≠1 beruht.

* * * * *

[666] Kompiliert aus: Hans Heinrich Eggebrecht, „Zeit", in: *Die Musik und das Schöne*, 1997, S. 172-180.

[667] Jean Rousseau: „On peut joüer de mesure sans entrer dans le mouvement, parce que la mesure dépend seulement de la Musique; mais le mouvement dépend du genie & du bon goût." (*Traité de la Viole*, 1687, S. 66.)

[668] „The exclusive search for unity (which is fundamentally a theological rather than a purely musical concern) may blind the analyst to the many ‚irrational' factors that seem to be fighting against unity." (Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies*, 1989, S. 532).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

NACHWORT

„Dem Mozart-Spieler ist eine Last der Vollkommenheit auferlegt, die über seine Kräfte geht." (Alfred Brendel[669]). Dem Forscher geht es nicht anders und die Herausgeber der *Neuen Mozart Ausgabe* können ein Lied davon singen. Ihnen kann nicht genug für ihre jahrzehntelange hingebungsvolle Arbeit gedankt werden; sie war die Grundlage meiner eigenen Untersuchungen. Mögen sie verzeihen, wenn ich mich dennoch verpflichtet fühlte, auf einige der unvermeidlich vorgekommenen Fehler hinzuweisen. In der so verdienstvoll digitalisierten Ausgabe, die *online* jede Partiturseite und ihren Kritischen Bericht nebeneinander kostenlos präsent hält, wird es auch nach der unveränderlichen Drucklegung noch möglich sein, die Errata und fehlenden Angaben nach und nach aufzuarbeiten. Größere Aufmerksamkeit für die Taktsigel und Tempowörter würde der Praxis einen großen Dienst erweisen, die noch in allzu vielen Fällen Angaben fremder Hand für autograph halten muss.

Gleichermaßen bitte ich um Nachsicht für meine eigenen Fehler. Von den 1.576 Sätzen mit autographer „Tempo"-Bezeichnung , die ich hier in 420 Modulen sortiert vorlege, habe ich sicher nicht wenige falsch eingeordnet; Leserinnen und Leser werden sie schon rot angestrichen haben. Die Listen sollten trotzdem gute Vergleichsmöglichkeiten bieten. Mein Ausgangspunkt auf einem seit 200 Jahren wenig bearbeiteten Feld war ein noch nicht als Datei erfasstes Puzzle von 2.727 Sätzen oder Satzteilen, die - bezeichnet oder unbezeichnet - ein neues Tempo haben. Meine erarbeitete Datenbank von über 100.000 Feldern mit allen relevanten Angaben zu jeder einzelnen Stelle hat sich als sehr brauchbares Werkzeug erwiesen. In fünf Jahrzehnten Forschens an diesem Thema mit ständiger Überprüfung der Ergebnisse in der Arbeit als Dirigent in Oper und Konzert mit Solisten, Orchestern und Chören, mit neuen Einsichten aus der Literatur sowie schließlich Durchsicht des aktuellen Standes aller *Kritischen Berichte* der NMA *online* im Mai 2009 änderten sich manche meiner Einschätzungen, sodass sich die - ohnehin nebensächlichen - Angaben zur Häufigkeit gewisser Tempobezeichnungen von denen in meinen Aufsätzen gelegentlich unterscheiden. Ein Team wäre nötig, die begonnene Arbeit zu konsolidieren, denn sicher ist klar geworden, dass dies erst der Anfang sein kann. 557 ‚Tempo'-Bezeichnungen fremder Hand - anonym oder von Herausgebern der NMA - harren einer vergleichenden Untersuchung mit dem hier vorgelegten autographen Material.

Im riesigen Feld der Literatur über Mozart ebenso wie in den einschlägigen Fachkongressen wurde um das für die Praxis so außerordentlich wichtige Thema der Tempi mit seltenen Ausnahmen ein großer Bogen gemacht[670]. Die *zusammengesetzten Takte*, der *‚große' 4/4* wie der *‚schwere' 3/4*, der *Rezitativ-Takt* und die *virtuellen Taktwechsel* blieben unerörtert. Die umfangreiche Spezial-Literatur zum *Menuett* begnügte sich mit schlichtesten, auch falschen, Antworten auf die Frage seiner Tempi. Zum Thema der für einen *„(logisch) richtigen Vortrag"* so wesentlichen *Spielarten* in ihrem Verhältnis zu den übrigen Parametern des Vortrages gibt es fast gar keine Untersuchungen; der Interpret ist noch immer dem eigenen Gefühl, eigenen Experimenten und der von einer überwältigenden Fülle schon vorliegender Interpretationen beeinflussten „Intuition" ausgeliefert. Natürlich sind Spielarten in keiner Weise systematisierbar; aber interessant wäre es schon, herauszufinden, welchen Vortrag einer Komposition Mozart im Sinn hatte, wenn er so sorgfältig, wie beschrieben, unter den Tausenden möglichen Modulen aus *Taktart+Notenklasse+Tempowort* das geeignetste zur Bezeichnung wählte.

Die Kenntnis ihrer Eigenschaften müsste Voraussetzung sein, um *in Mozarts Tempo-System* für das jeweils *vorliegende Stück*, das *vorhandene Ensemble* und das *eigene Temperament* an *diesem* Tag in *diesem* Raum für *dieses* Publikum das richtige *mouvement*, die im weitesten Sinn *richtige Bewegung* zu finden.

„The unending study of cross-relations between all types of composition will eventually bear fruit in performances of authenticity, without any dry rot or pedantic historism."[671]

* * * * *

Eventuelle Fragen beantwortet der Autor gerne im Gästebuch seiner homepage www.mozarttempi.de, in deren *Impressum* auch seine Kontaktdaten zu finden sind.

---

[669] Alfred Brendel, „Ermahnungen eines Mozartspielers an sich selbst" (1985), in: *Musik beim Wort genommen*, ²1995, S. 19.

[670] Auf den über 500 Seiten des Standardwerks *„Performance Practice. Music after 1600"* (Howard Mayer Brown and Stanley Sadie, London 1989) gibt es kein Stichwort „Tempo" (geschweige ein Kapitel); der sechstägigen Konferenz „Performing Mozart's Music" 1991 in New York war das für die Aufführung Wichtigste ebensowenig Thema wie den Mozart-Kongressen des Jubiläumsjahres 2006.

[671] Erich Leinsdorf, *The Composer's Advocate*, 1981, S. 126.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ANHANG

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Quellentexte zur Aufführungspraxis (Exzerpte)

1) Wolfgang Amadeus und Leopold Mozart: *Briefstellen zur Aufführungspraxis* 249
2) W. A. Mozart: *Verzeichnüß aller meiner Werke*; vom Partitur-Autograph abweichende Bezeichnungen 261
3) Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* 262
4) Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*; - *Anleitung zur Singekomposition;* musikalische Artikel in Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie*, s. dort 266
5) Johann Abraham Peter Schulz: musikalische Artikel in Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie* 275
6) Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (musikalische Artikel von Kirnberger und Schulz) 276
7) Johann Friedrich Reichardt: *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*; 291
- Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend; - *Musikalisches Kunstmagazin* 292
8) Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule* 294
9) Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*; - *Versuch einer Anleitung zur Composition* 307
10) Joseph Riepel: *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, 1. Kap. *„De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung“*; - 4. Kap. *„Erläuterung der betrüglichen Tonordnung”* 322
11) Karl Avison: *Versuch über den musikalischen Ausdruck* 324
12) Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* 325
13) Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* 333
14) Johann Adam Hiller: *„Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend“*; 335
- Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange; - *Anweisung zum Violinspielen für Schulen und zum Selbstunterrichte, nebst einem kurzgefaßten Lexicon der fremden Wörter und Benennungen in der Music* 336
15) Friedrich Wilhelm Marpurg: *Kritische Briefe über die Tonkunst*; - *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders*; - *Des critischen Musicus an der Spree erster Band* 338
16) Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*; - *Das neu eröffnete Orchestre* 343
17) Johann Adolph Scheibe: *Ueber die Musikalische Composition* 349
18) Jacob Gottfried Weber: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* 353
19) Gottfried Wilhelm Fink: *Über Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches*; - *Ueber das Bedürfniss, Mozarts Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie aufführen liess* 355
20) Simon Sechter: *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* 357
21) Ludwig van Beethoven: *Brief-Auswahl* 358
22) Adolf Bernhard Marx: Artikel „Chronometer“ 359
23) Schlesingers anonyme Metronomangaben zu Mozart vor ihrem kulturhistorischen Hintergrund: *Aufführungsberichte zur ‚Zauberflöte‘ in Paris* von J. Fr. Reichardt, Louis Spohr, Hector Berlioz und der AmZ 359
24) Jacob Gottfried Weber: *„Ein Zweifel“ (Tempoangabe in rheinischen Zoll für Paminas Aria „Ach, ich fühl’s“)* 362
25) Wenzel Tomascheks „authentische“ Tempi für *Don Giovanni* 362

Bibliographie
Literatur vor 1900 364
nach 1900 367

Register und Seitenindex der autograph bezeichneten Werke Mozarts 375

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

WOLFGANG AMADEUS und LEOPOLD MOZART
Briefstellen zur Aufführungspraxis

Aus *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*
Hrg. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel 1962 ff.

[Die Unterstreichungen im Text sind original]

Nr. 53, Leopold Mozart an Lorenz Hagenauer, 11.07.1763 (Band I, Seite 77: Zeile 94-96)
„Sagen sie dem H: Wenzl, daß ich gewissen Nardini[672] gehört habe, und daß, in der Schönheit, reinigkeit, gleichheit des Tones und im Singbaren Geschmacke nichts schöners kan gehöret werden. Er spielt aber nicht gar schwer."

Nr. 168, Wolfgang Amadeus Mozart an Nannerl aus Bologna, 24.03.1770 (I, 323/324: 15-26
„Auf's nächste werde ich Dir ein Menuett, welchen Mr. Pick auf dem Theater tanzte, schicken, und welchen dann in feste di ballo zu Mailand alle Leute tanzten, nur damit Du daraus siehst, wie langsam die Leute tanzen. Der Menuett an sich selbst ist sehr schön. Er ist natürlich von Wien, also gewiß von Teller oder von Starzer. Er hat viele Noten. Warum? weil es ein theatralischer Menuett ist, der langsam geht. Die Menuette aber von Mailand oder die wälschen haben viele Noten, gehen langsam und viel Takte. Z. B. der erste Theil hat 16, der zweyte 20 auch 24 Takte. Zu Parma lernten wir eine Sängerin kennen, und hörten sie auch recht schön in ihrem eigenen Hause, nämlich die berühmte Bastardella, welche 1) eine schöne Stimme, 2) eine galante Gurgel, 3) ein unglaubliche Höhe hat. Folgende Töne und Passagen hat sie in meiner Gegenwart gesungen.



[Takt 16-22 von Mozarts Notation der ‚unglaublichen Höhe' der ‚Bastardella' (bis c'''' !)]

Nr. 170, Leopold an seine Frau aus Bologna, 24.03.1770 (I, 326: 33-42)
„In Parma hat uns die Sgra Guari[673] [...] 3 Arien gesungen. daß Sie bis ins c Sopraacuto [c''''] solle hinauf singen, war mir nicht zu glauben moglich: allein die ohren haben mich dessen überzeuget. die Passagen die der Wolfg: aufgeschrieben, waren in ihrer Arie, und diese sang sie zwar etwas stiller als die tiefern Töne: allein so schön, wie ein octavin pfeifen in einer Orgel. kurz! die triller und alles machte sie so, wie es der Wolfg: hat aufgeschrieben, es sind die näm[lichen] sachen von Noten zu Noten. nebst dem hat sie eine gute alt tiefe bis ins g." [!]

Nr. 210, W.A.M. an Nannerl aus Bologna, 22.09,1770 (I, 392: 37-41)
„die 6 Menuett von [Michael] Hayden gefallen mir besser als die ersten 12, wir haben sie der gräfin oft machen müssen, und wir wünscheten daß wir im stande wären den teutschen menuetten gusto in italien einzuführen, indeme ihre menuetti so lang bald als wie eine ganze sinfonie daueren."

Nr. 223, Leopold an seine Frau, Mailand, 15.12.1770 (I, 408: 1-8)
„Den 12ten war die erste Probe mit Instrumenten[674], aber nur mit 16 Personen, um zu sehen ob alles Correct geschrieben ist, den 17ten wird die erste Probe mit dem ganzen Orchester seyn, welches in 14 Prim= und 14 Secunden folglich in 28 Violinen, 2 Clavier, 6 Contra Baß, 2 Violoncelli [!], 2 Fagotti, 6 Violen, 2 Hautb: und 2 Flautotraversi, welche, wo keine flauti dabey sind, allzeit mit 4 Hautb: mit spielen. 4 Corni da Caccia, und 2 Clarini etc. folglich in 60 Personen bestehet."

Nr. 342 W.A.M. an den Vater aus München, 02.10.1777 (II, 29: 37-51)
„ich bin hier sehr beliebt. und wie würde ich erst beliebt werden, wen ich der teutschen National bühne in der Musik empor hülfe? - - - und daß würde durch mich gewis geschehen; denn ich war schon voll begierde zu schreiben, als ich das teutsche singspiell hörte. die Erste sängerin heist keiserin, [...] sie hat eine schöne stimm. nicht starck doch auch nicht schwach. sehr rein. gute intonation. [...] wen sie ein Paar tact aus hält, so hab ich mich sehr verwundert wie schön sie das Crescendo und Decrescendo macht. den

[672] Pietro Nardini, Schüler Tartinis, 1722-1793
[673] Lucrezia Agujari, genannt „La Bastardella".
[674] zum *Mitridate, Re di Ponto*, KV 87.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Triller schlägt sie noch langsam; und das freut mich recht; dann er wird nur desto reiner und klarer, wen sie ihn einmahl geschwinder machen will. geschwind ist er ohnehin leichter."

Nachschrift 03.10.77 (II, 32, 128-132)

„Die freulle spiellt artig. daß [stete, feste] tempo fällt ihr noch. ich habe geglaubt, sie, oder ihr gehör seye die ursache, aber ich kan keinen menschen schuld geben, als ihren lehrmeister. er hat zu viell nachsicht. er ist gleich zufrieden. ich habe heut mit ihr Probiert. ich wollte wetten, daß wen sie 2 Monathe bey mir lernete, sie recht gut, und accurat spiellen würde."

Nr. 345, W.A.M. an den Vater aus München, 06.10.1777 (II, 39: 5-8)

„Es wurde getanzet, ich tanzte aber nur 4 Menuets, und um 11 uhr war ich schon wieder in meinem zimmer; dann es ware, unter 50 viell Frauenzimmer, eine einzige welche auf dem tact Tanzte." [...]

Nachschrift (II, 41: 56-58)

„zu guter lezt spiellte ich die lezte Cassation aus den B von mir [KV 287]. da schauete alles gros drein. ich spiellte als wenn ich der gröste geiger in Ganz Europa wäre." [Leopolds Entgegnung darauf am 18.10. 1777, Nr. 353]

Nr. 347, W.A.M. an den Vater aus München, 11.10.1777 (II, 46: 86, 87; 98-99; 104-105)

„ich habe eine unaussprechliche begierde wieder einmahl eine opera zu schreiben. [...] ich bin vergnügter, weil ich zu Componiern habe, welches doch meine einzige freüde und Paßion ist. [...] ich darf nur von einer opera reden hören, ich darf nur im theater seyn, stimmen hören - - o, so bin ich schon ganz ausser mir."

Nr. 352, W.A.M. an den Vater aus Augsburg, 17.10.1777 (II, 69: 47-53)

„ich habe hier und in München schon alle Meine 6 Sonaten[675] recht oft auswendig gespiellt. [...] die letzte ex D kommt auf die Pianforte vom stein unvergleichlich heraus. die Maschine wo man mit dem knie drückt[676], ist auch bey ihm besser gemacht, als bey den andern. ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und so bald man das knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten nachklang."

Nr. 353, Leopold an den Sohn, 18.10.1777 (II, 72: 29-40)

„daß sie bey Abspielung deiner letzten Caßation alle groß darein geschauet, wundert mich nicht, du weist selbst nicht wie gut du Violin spielst, wenn du nur dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit, und Geist spielen willst, ia, so, als wärest du der erste Violinspieler in Europa. du darfst gar nicht nachlässig spielen, aus närrischer Einbildung als glaubte man, du hieltest dich für einen grossen Spieler, da manche nicht einmal wissen, daß du die Violin spielest, und du von deiner Kindheit an als Clavierist bekannt bist, woher soll also der Stoff zu dieser Einbildung und vermuthung kommen? - - zwey worte: ich bitte vorhinein um Vergebung, ich bin kein Violinspieler: dann mit Geist gespielt! das setzt dich über alles hinweg. ò wie manchmal wirst du einen Violinspieler, der hochgeschätzt wird, hören, mit dem du Mitleiden haben wirst!"

Nr. 355, W.A.M. an den Vater aus Augsburg, 23.-25.10.1777 (II, 83: 66-71, 83-87, 93-96)

[Über Steins Tochter Nanette:] „wer sie spiellen sieht und hört, und nicht lachen muß, der muß von stein wie ihr vatter seyn. [...] wenn eine sache zweymahl kömmt, so wird sie das 2:te mahl langsamer gespiellt. kommt sie 3 mahl, wieder längsammer. [...] sie hat genie, aber auf diese art wird sie nichts. sie wird niemahlen viell geschwindickeit bekommen, weill sie sich völlig befleist die hand schweer zu machen. sie wird das nothwendigste und härteste und die hauptsache in der Musique niemahlen bekommen, nämlich das tempo, weil sie sich vom jugend auf völlig befliessen hat, nicht auf den tact zu spiellen. [...] daß ich immer accurat im tact bleybe, über das verwundern sie sich alle. Das Tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach."[677]

Nr. 363, W.A.M. an den Vater aus Mannheim, 04.11.1777 (II, 101: 37-48)

„Nun Muß ich von der hiesigen Musick reden. ich war sammstag am allerheiligen tag in der kapelle in Hochammt. das orchestre ist sehr gut und starck. auf jeder seite 10 bis 11 violin, 4 bratschn, 2 oboe, 2 flauti und 2 Clarinetti, 2 Corni, 4 violoncelle, 4 fagotti und 4 Contrabaßi und trompetten und Paucken. es läst sich eine schöne Musick machen, aber ich getrauete mir keine Mess von mir hier zu produciren. warum? - - wegen der kürze? - Nein, hier muß auch alles kurz seyn - - wegen dem kirchenstyl? - nichts weniger. sondern weil man hier iezt bey dermaligen umständen hauptsehlich [sic] für die istromenti schrei-

[675] KV 279, 280, 281, 282, 283, 284.
[676] Aufhebung der Dämpfung.
[677] Siehe dazu Leopold Mozart, *Violinschule*, 1756, S. 263, § 20, und ✧ Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802, Art. *Tempo rubato*.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ben muß, weil man sich nichts schlechters gedencken kann, als die hiesige Vocal=stimmen. 6 soprani, 6 alti, 6 tenori, und 6 Baßi, zu 20 violin und 12 Baßi, verhält sich just wie 0 zu 1."

Nr. 366, Nachschrift W. A. Mozarts, 8.11.1777 [Gratulation zu Leopolds Geburtstag] (II, 110: 75-82)
„Allerliebster Papa! Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein dichter. ich kann die redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und licht geben; ich bin kein mahler. ich kann sogar durchs deüten und durch Pantomime meine gesinnungen und gedancken nicht ausdrücken; ich bin kein tanzer. ich kan es aber durch töne; ich bin ein Musikus."

Nr. 373, W.A.M. an den Vater aus Mannheim, 14-16.11.1777 (II, 124: 33-51)
„vor 3 tägen habe ich angefangen der Mad:selle Rose [Cannabich] die sonate[678] zu lehren; heüte sind wir mit dem ersten Allegro fertig. das Andante wird uns am meisten mühe machen; den das ist voll expreßion, und muß accurat mit den gusto, forte und piano, wie es steht, gespiellt werden. sie ist sehr geschickt, und lernt sehr leicht. die Rechte hand ist sehr gut, aber die lincke ist leider ganz verdorben. [...] es ist schade. sie hat so viell genie, sie liest ganz Paßable, sie hat sehr viel natürliche leichtigkeit, und spiellt mit sehr viell empfindung."

Nr. 377, W.A.M. an den Vater aus Mannheim, 22.11.1777 (II, 137: 19-28)
„ich hatte das vergügen den h: fränzl, [...] auf der violin ein Concert spiellen zu hören. er gefält mir sehr; sie wissen daß ich kein grosser liebhaber von schwierigkeiten bin. er spiellt schwer, aber man kennt nicht daß es schweer ist, man glaubt, man kann es gleich nachmachen. und das ist das wahre. er hat auch einen sehr schönen runden thon; es fählt keine Note, man hört alles; es ist alles Marquirt. er hat ein schönes staccato, in einen bogen, so wohl hinauf, als herab; und den dopelten triller habe ich noch nie so gehört, wie von ihm. mit einem wort: er ist meinthalben kein hexenmeister, aber ein sehr solider geiger."

Nr. 379, W.A.M., Nachschrift im Brief der Mutter an den Vater, Mannheim, 26.11.1777 (II, 146, 42-45)
„auf den abend war ich al solito beym Cannabich, und da kamm der sterkl hin. er spiellte 5 Duetti aber so geschwind daß es nicht auszunehmen war, und gar nicht deütlich, und nicht auf den Tact."

Nr. 386, W.A.M. an den Vater aus Mannheim, 06.12.1777 (II, 170: 31-34)
„gestern hat sie [Rose Cannabich] mir wieder ein recht unbeschreibliches vergnügen gemacht, sie hat Meine sonata ganz --- fortreflich gespiellt. das Andante [2/4 (2/8+2/8)] (welches nicht geschwind gehen muß) spiellt sie mit aller möglichen empfindung."[679]

Nr. 405, W.A.M., Nachschrift im Brief der Mutter an den Vater aus Mannheim, 17.1.1778 (II, 227: 54/55, 66 - 86)
„um 11 uhr Vormittag kam der h: kammer=rath mit den h: Vogler zu mir herein. [...] vor dem Tisch hat er mein Concrt [sic] (welches die Madselle vom haus spiellt, und welches das von der litzau ist [Lützow-Konzert, KV 246], Prima vista - herabgehudelt. das erste stuck [*Allegro aperto* C] gieng Prestißimo das Andante [2/4(2/8+2/8)] allegro [680] und das Rondeau [„Tempo di Menuetto 3/4" à 3] wahrlich Prestißißimo. den Baß spielte er meistens anderst als es stund, und bisweilen machte er ganz eine andere Harmonie und auch Melodie. es ist auch nicht anderst möglich, in der geschwindickeit. die augen können es nicht sehen, und die hände nicht greifen. ja was ist den das? - - so ein Prima vista spiellen, und scheissen ist bey mir einerley. die zuhörer (ich meyne diejenigen, die würdig sind, so genannt zu werden) können nichts sagen, als daß sie Musique und Clavier spielen - - gesehen haben. sie hören, dencken - und empfinden so wenig dabey - als er. sie können sich leicht vorstellen das es nicht zum aus=stehen war, weil ich es nicht gerathen konnte [nicht wagte] ihm zu sagen. viell zu geschwind. übrigens ist es auch viell leichter eine sache geschwind, als langsam zu spiellen. man kann in Pasagen etliche Noten in stich lassen, ohne das es jemand merckt; ist es aber schön? - - man kann in der geschwindigkeit mit der rechten und lincken hand verändern, ohn das es jemand sieht und hört: ist es aber schön? - - und in was besteht die kunst, Prima vista zu lesen? in diesem: das stück im rechten tempo wie es seyn soll zu spiellen. alle

---

[678] Siehe die Fußnote zu Brief Nr. 386.

[679] Wilhelm Fischer „Selbstzeugnisse Mozarts ...": *„Die Stelle bezieht sich vermutlich auf die Klaviersonate C-Dur, KV. 309 (284b)* [so auch der NMA-Kommentar, S. 420+452], *vielleicht auf die unmittelbar folgende in D-Dur, KV. 311 (284c)."* - Der 2. Satz der nicht autograph erhaltenen Sonate KV 309 im ‚schweren' 3/4-Takt, nach der Kopie Leopolds „Andante un poco adagio", ist mit seinen punktierten 16teln und 32teln gleich auf der ersten Seite gewiss nicht in Gefahr, zu „geschwind zu gehen". KV 311/II dagegen ist autograph „Andante *con espressione* 2/4 (2/8+2/8)" - „mit aller möglichen empfindung", wie Mozart Rose Cannabichs Spiel lobend charakterisiert. Der Beginn des Satzes verführt jedoch zu „geschwindem Spiel", weil die 32stel erst in Takt 74 kommen und der zusammengesetzte Takt (2/8+2/8) leicht verkannt werden kann.

[680] Sehr schön: wenn Vogler dieses *Andante* „allegro" gespielt hat, so zeigt das, daß er vor Beginn nur auf den Anfang geschaut hat, der wie ein ganztaktiger 2/4-Takt aussehen kann, und die späteren vielen 32tel nicht gesehen hatte. Er schlug wohl ein „Andante 2/4 à 1" an, was ja ungefähr gleich dem von Mozart in seiner Kritik so genannten „Allegro" ist, allerdings im tatsächlichen 2/8+2/8!, und kam bei den 32teln und 64teln sicher in schwere Nöte!

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Noten, Vorschläg Etc: mit der gehörigen expreßion und gusto, wie es steht auszudrücken, so, das man glaubt, derjenige hätte es selbst Componirt, der es spiellt."

Nr. 411, Leopold an W.A. Mozart, 29.01.1778 (II, 244: 49-62)
„heute vormittage sind Janitsch und Reicha[681] mit dem Postwagen nach Linz abgefahren. [...] Sie spielen beyde recht schön, haben eine erstaunliche fertigkeit und Richtigkeit des Bogens, sichere Intonation, einen schönen Ton und die gröste Expression. der Reicha ist ein ganzer Kerl. Janitsch hat die Lollische manier, das adagio ist aber viel besser. Ich bin halt kein Liebhaber von denen erschreckl: geschwindigkeiten wo man nur kaum mit dem halben tone der violine alles herausbringen, und so zu sagen mit dem Bogen kaum die Geige berühren und fast in Lüften spielen muß. dann fählt ihm gar sehr viel im Cantabile, es kommen starke abstösse und allegro bossen [Possen] darunter, die dem Zuhörer, der es versteht, völlig wehe thun. Reicha spielt besser Cantabl: Beyde aber haben den Beckischen fehler der zurückhaltung, wo sie das ganze Orchester mit Augenwink und ihrer Bewegung zurück halten, und dann erst wieder im vorigen Tempo fortgehen."

Nr. 416, W.A.M. an den Vater aus Mannheim, 4.2.1778 (II, 253: 96-97; 117-120)
„Ich bitte sie machen sie ihr mögliches das wir nach italien kommen. sie wissen mein gröstes anliegen - opern zu schreiben. [...] vergessen sie meinen wunsch nicht opern zu schreiben. ich bin einem jeden neidig der eine schreibt. ich möchte ordentlich für verdruß weinen, wenn ich eine aria höre oder sehe. aber italienisch, nicht teütsch, serios nicht Buffa."

Nr. 419, W.A.M. an den Vater aus Mannheim, 07.02.1778 (II, 265: 70-75; 266: 115-116)
„das opera schreiben steckt mir halt starck im kopf. französisch lieber als teütsch. italienisch aber lieber als teutsch und französisch. [...] ich kann so ziemlich, wie sie wissen, alle art und styl vom Compositions annehmen und nachahmen. [...] das gröste Verdienst von der Mad[selle] Weber [...] ist, daß sie superbe Cantabile singt."

Nr. 426, W.A.M. an den Vater aus Mannheim, 19.02.1778 (II, 287: 51-65)
„es ist alles wahr, was sie von der weberin geschrieben haben, ausgenommen eins nicht, nemlich das sie wie eine gabrielli singt; denn das wäre mir gar nicht lieb, wenn sie so sänge. wer die gabrielli gehört hat, sagt und wird sagen, daß sie nichts als eine Pasagen= und Rouladen=macherin war; und weil sie sie aber auf eine so besondere art ausdrückte, verdiente sie bewunderung, welche aber nicht länger dauerte, als bis sie das 4:[te] mahl sang. denn sie konnte in die länge nicht gefallen, der Pasagen ist man bald müde; und sie hatte das unglück das sie nicht singen konnte. sie war nicht im stande eine ganze Note gehörig auszuhalten, sie hatte keine meßa di voce, sie wüste nicht zu Souteniren, mit einen wort sie sang mit kunst aber mit keinen verstand. diese aber singt zum herzen, und singt am liebsten Cantabile. ich habe sie erst durch die grosse Aria[682] an die Pasagen gebracht, weil es nothwendig ist, wenn sie in italien kommt, daß sie bravurarien singt. das Cantabile vergiest sie gewis nicht, denn das ist ihr natürlicher hang."

Nr. 439, W.A.M. an den Vater aus Paris, 24.03.1778 (II, 327: 59-62)
„sie [Rose Cannabich][683] kann sich auch izt überall ganz gewis hören lassen. als ein frauenzimmer von 14 jahren, und dilettante, spiellt sie ganz gut; und das hat man mir zu dancken, das weis ganz Mannheim. sie hat izt gusto, triller, [festes] tempo, und bessere applicatur, welches sie vorher nicht gehabt hat."

Nr. 447, W.A.M. an den Vater aus Paris, 1.5.1778 (II, 344: 50-53)
„geben sie mir das beste Clavier von Europa, und aber leüt zu zuhörer die nichts verstehen, oder die nichts verstehen wollen, und die mit mir nicht Empfinden was ich spielle, so werde ich alle freüde verlieren."

Nr. 448, Leopold aus Salzburg an Frau und Sohn in Paris, 29.04.1778 (II, 353: 217-221; 232/33)
„da du mir schriebst du solltest eine Opera schreiben, so folge meinem Rath und gedenke daß an dem ersten Stücke dein ganzer Credit hängt. höre, bevor du schreibst, und überlege den Geschmack der Nation, höre oder betrachte ihre Opern. ich kenne dich, du kannst alles nach ahmen. [...] die Nannerl hat sich seit der zeit in gallanterie[684], gusto, expression und im accompag: erstaunlich exerciert."

---

[681] Anton Janitsch, 1753-1812, Cellist und Joseph Reicha, Klavierspieler, 1746-1795.
[682] „Ah, se il crudel", „Lucio Silla" Nr. 11.
[683] Mozart unterrichtete sie zeitweilig am Clavier.
[684] Verzierungen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nr. 450, Leopold aus Salzburg an Frau und Sohn in Paris, 28.05.1778 (II, 362: 122-134)
„der berühmte Carl Besozzi war hier; er bließ 2 mahl bey Hofe [...]. Seine Hautbois aber ist in der That das, was man auf diesem Instrument nur immer hören kann; ich fand ihn ganz anders, als dortmals, da ich ihn in Wienn hörte. Kurz! er hat alles! die deutlichkeit und reinste Intonation in den geschwindesten laufenden und Springenden Passagen ist nicht zu beschreiben, sonderheitlich zeichnet er sich in den Aushaltungen aus, wo er mit einer unbegreiflichen Athemlänge anwachsend und abnehmend aushält, ohne auch nur im geringsten in der reinen Intonation zu wanken. Diese messa di voce kam mir aber schier zu oft, und machte mir die nämliche traurige Wirkung, wie die Töne des Glasinstruments oder der Harmonica, dann es war fast die nämliche Klangart."

Nr. 452, Leopold aus Salzburg an Frau und Sohn in Paris, 11.06.1778 (II, 374; 185-198)
„Vom Vogler in Manheim ist ein Buch bekannt gemacht worden[685], welches von der Pfälzischen Regierung allen meistern im Land fürs Clavier, fürs Singen, und für die Composition vorgeschrieben ist. Das Buch muß ich sehen, ich hab schon Commißion gegeben, solches mir zu verschreiben. gutes wird immer darinne seyn, dann die Clavier Methode konnte er aus [C.Ph.E.] Bachs Buche, - die Anweisung der Singmethode aus Tosi und agricola und die anweisung zur Composition und Harmonie, aus Fux, Riepl, Marpurg, Matheson, Spies, Scheibe, d'alembert, Rameau und einer menge anderer herausschreiben und in ein Kürzeres Systema bringen, ein Systema, das ich schon lange im Kopf hatte; ich bin fürwitzig, ob es mit meiner Idée übereins kommt. Du solltest das Buch haben - es sind derley sachen zum Lectiongeben vortheilhaft, man wird beim Lection geben durch die Erfarnheit erst auf gewisse vortheile gebracht, wie dieß oder jenes anzugreiffen, und iedem fallen dergleichen vortheile nicht geschwind bey."

Nr. 453, Nachschrift W.A. Mozarts im Brief der Mutter an den Vater aus Paris, 12.06.1778 (II, 377: 69-92 und 107-119)
[über den Sänger Raff:] „in dieser art zu singen [...] ist nicht nach meinen gusto. er macht mir zu viell ins Cantabile. [...] was mir an ihm gefällt, ist wenn er so kleine sachen singt, so gewisse andantino - wie er auch so gewisse arien hat, da hat er so seine eigene art. jeder an seinem ort. ich stelle mir vor daß seine haupt force war, die Bravura - welches man auch noch an ihn bemerckt, so wie es sein alter zuläst; eine gute brust und langen othem, und dann - diese Andantino. seine stime ist schön und sehr angenehm. [...] Meissner hat wie sie wissen, die üble gewohnheit, daß er oft mit fleiss mit der stimme zittert - ganze viertl - ja oft gar achtl in aushaltender Note marquirt [...]. das ist völlig ganz wieder die Natur zu singen. die Menschenstimme zittert schon selbst - aber so - in einem solchen grade, daß es schön ist - daß ist die Natur der stimme. man macht ihrs auch nicht allein auf dem blas-instrumenten, sondern auch auf den geigen instrumenten nach - ja so gar auf den Claviern - so bald man aber über die schrancken geht, so ist es nicht mehr schön - weil es wieder die Natur ist. da kömts mir just vor wie auf der orgl, wenn der blasbalk stost. [...] was aber die bravura, die Paßagen und Rouladen betrift, da ist der Raff meister - und dann seine gute, und deütliche aus-sprach - das ist schön. und dann, wie ich oben gesagt habe, Andantino, oder kleine Canzonetti - [...] heit namm ich die Neüe Sinfonie mit, die ich just fertig hatte,[686] und durch welche am frohnleichnams=tag das Conert [recte: Concert] Spirituell wird eröffnet werden. diese hat allen beeden[687] überaus wohl gefallen. ich bin auch sehr wohl damit zu frieden. ob es aber gefällt, das weis ich nicht - und die wahrheit zu sagen, liegt mir sehr wenig daran. denn, wem wird sie nicht gefallen? - den wenigen gescheiden franzosen die da sind, stehe ich gut dafür daß sie gefällt; den dummen - da sehe ich kein grosses unglück wenn sie ihnen nicht gefällt - ich habe aber doch hoffnung daß die Esel auch etwas darinn finden, daß ihnen gefallen kann; und dann habe ich ja den Premier Coup d'archet[688] nicht verfehlt! - und das ist ja genug. da machen die ochsen hier ein weesen daraus! - was teüfel! ich mercke keinen unterschied - sie fangen halt auch zu gleich an - wie in andern orten. das ist zum lachen."

Nr. 457, Leopold an Frau und Sohn (in Paris) aus Salzburg, 29.06.1778 [II, 383; 130]
[Graf Czernin glaubte bei einer seiner Nachtmusiken, die Adressatin, Gräfin Lodron, sei nicht anwesend.]
„Czernin schaute auf die Fenster hinauf, dann schrie er Durchaus[689]. dann kam Menuet und Trio: nur einmahl, dann ein Adagio, das spielte er mit allem fleiß abscheulich schlecht [...] schrie laut durchaus: und dann allons! marche! und gieng mit der Musik im Augenblick davon, [...] weil er sich einbildete die Gräfin wäre nicht am fenster."

---

[685] *Gründe der kurpfälzischen Tonschule*, Selbstverlag 1778.
[686] KV 297, *Pariser* Sinfonie
[687] Graf Sickingen und Raff.
[688] Den ersten Bogenstrich, der offenbar dort mit großem Applomb zelebriert wurde.
[689] d. h. ohne Wiederholung (Zaslaw S. 503).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nr. 458, W.A.M. an den Vater aus Paris, 03.07.1778 (II, 388; 41-69)
„Ich habe eine sinfonie, um das Concert spirituel zu eröfnen, machen müssen.[690] [...] bey der Prob war es mir sehr bange, denn ich habe mein lebe=Tag nichts schlechters gehört; sie können sich nicht vorstellen, wie sie die sinfonie 2 mahl nacheinander herunter gehudeld, und herunter gekrazet haben. mir war wahrlich ganz bang - ich hätte sie gerne noch einmahl Probirt, aber weil man allzeit so viell sachen Probirt, so war keine zeit mehr; ich muste also mit bangen herzen, und mit unzufriedenen und zornigen gemüth ins bette gehen. den andern tage [...] die Sinfonie fieng an [...] und gleich mitten in Ersten Allegro, war eine Pasage die ich wohl wuste daß sie gefallen müste, alle zuhörer wurden davon hingerissen - und war ein grosses applaudißement - weil ich aber wuste, wie ich sie schriebe, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie auf die lezt noch einmahl an - da giengs nun Da capo. das Andante gefiel auch, besonders aber das lezte Allegro - weil ich hörte daß hier alle lezte Allegro wie die Ersten mit allen instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fieng ichs mit die 2 violin allein piano nur 8 tact an - darauf kamm gleich ein forte - mit hin machten die zuhörer (wie ichs erwartete) beym Piano sch - dann kamm gleich das forte - sie das forte hören, und die hände zu klatschen war eins - ich gieng also gleich für freüde nach der Sinfonie ins Palais Royale - nahm ein guts gefrornes [...] und gieng nach haus."

Nr. 462, W.A.M. an den Vater aus Paris, 09.07.1778 (II, 398; 176-190)
[nach der Uraufführung der „Pariser" Sinfonie, KV 297]
„die Sinfonie fand allem beyfall - und legros[691] ist so damit zufrieden, das er sagt das seye seine beste Sinfonie - das Andante hat aber nicht das glück gehabt, ihn zufrieden zu stellen - er sagt es seye zu viell modulation darin - und zu lang[692] - das kamm aber daher, weil die zuhörer vergessen hatten einen so starcken und anhaltenden lärmen mit händeklatschen zu machen, wie bey den Ersten und lezten stück - denn das andante hat von mir, von allen kennern, liebhabern, und meisten zuhörern, den grösten beyfall - es ist just das Contraire was le gros sagt - es ist ganz natürlich - und kurz. - um ihn aber (und wie er behaupt mehrere) zu befriedigen, habe ich ein anders gemacht[693] - jedes in seiner art ist recht - denn es hat jedes einen andern Caractère - das lezte gefällt mir aber noch besser [...] den 15:ten August - Maria Himmelfahrt - wird die Sinfonie mit den neüen andante - das 2:te mahl aufgeführt werden - die sinfonie ist ex Re und das Andante ex sol [...] - Nun ist halt der Le gros ganz für mich."

Nr. 466, W.A.M. an den Vater aus Paris, 20.07.1778 (II, 409: 160-163 und 411: 205-207)
„ich habe meiner schwester doch mit einen kleinen Præambolum[694] aufwarten wollen - die spiellart lasse ich ihrer aigenen Empfindung übrig - dieß ist kein Præludio um von einem Ton in den andern zu gehen, sondern Nur so ein Capriccio - um das Clavier zu Probiren - [...] wegen den tempo müssen sie sich nicht viell bekümmern - es ist so eine gewisse sache, - Mann spiellt es nach eigenen gutachten -"

Nr. 470, W.A.M. an Aloysia Weber aus Paris, 30.07.1778 (II, 420: 28-32)
„à l'aria (Non sò d'onde viene)[695] che lei hà imparata da se steßa - non hò trovato niente à criticare o à corregere - lei me l'hà Cantata con quel gusto, con quel methodo, e con quella espreßione che hò desiderato - dunque hò ragione di avere tutta la fiducia nella di lei virtù e sapere".

Nr. 487, W.A.M. an den Vater aus Paris, 11.09.1778 (II, 473: 33-35 und 476: 141-145)
„Nur eines bitte ich mir zu Salzbourg aus, und das ist: das ich nicht bey der violin bin, wie ich sonst war - keinen geiger gebe ich nicht mehr ab; beym clavier will ich dirigirn - die arien accompagnieren. [...] wegen die Sinfonien - sind die meisten nicht nach den hiesigen geschmack; wenn ich zeit habe, so arangire ich etliche violin Concert noch - mache sie kürzer - dann bey uns in Teütschland ist der lange geschmack; in der that ist es aber besser kurz und gut."

Nr. 504, W.A.M. an den Vater aus Mannheim 12.11.1778 (II, 505: 29-46)
„H: v: Dallberg [...] läßt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componirt habe[696], und in der that habe ich mich gar nicht lange besonnen; - denn, diese art Drama zu schreiben habe ich mir immer gewunschen; - [...] ich habe damals[697] hier ein solch stück 2 mahl mit den grösten vergnügen aufführen gesehen! - in der that - mich hat noch niemal etwas so surprenirt! - denn, ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! - sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern Declamirt wird -

690 KV 297 in D, *Pariser* Sinfonie.
691 Joseph Legros, Direktor des Concert spirituel.
692 Andante 6/8 (3/8+3/8), ca 5½ min.
693 Andante 3/4, ganztaktig, ca. 3 min. inklusive Wiederholung.
694 Kommentarband I/II Briefe NMA, 1971: *„wohl* KV 395" - Vorwort NMA 1982 überzeugender: *„keinesfalls* KV 395".
695 KV 294.
696 zum Melodram *Semiramis* von v. Gemmingen.
697 beim ersten Besuch in Mannheim.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist - bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirckung thut; - was ich gesehen war Medea von Benda - er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft - fürtreflich; sie wissen, das Benda unter den lutherischen kapellmeistern immer mein liebling war; ich liebe diese zwey wercke so, daß ich sie bey mir führe; Nun stellen sie sich meine freüde vor, daß ich das, was ich mir gewunschen zu machen habe! - wissen sie was meine Meynung wäre? - man solle die meisten Recitativ auf solche art in der opera tractiren - und nur bisweilen, wenn die wörter gut in der Musick auszudrücken sind, das Recitativ singen."[698]

Nr. 508, W.A.M. an den Vater aus Mannheim 03.12. 1778 (II, 517: 14-18; 30-32)
„ich schreibe nun dem H: v: Gemmingen, und mir selbst zu liebe den Ersten Act der Declamirten opera (die ich hätte schreiben sollen)[699] umsonst; - nehme es mit mir, und mache es dann zu hause aus; - sehen sie, so gros ist meine begierde zu dieser art Composition; [...] das Duodrama heist; Semiramis; [...] ach, wenn wir nur auch clarinetti hätten! - sie glauben nicht was eine sinfonie mit flauten, oboen und clarinetten einen herrlichen Effect macht;"

Nr. 510, W.A.M. an den Vater aus Kaysersheim (auf dem Weg nach Paris), 18.12.1778 (II, 522: 65-72)
„was die monodrame oder Duodrame betrift, so ist eine stimme zum singen gar nicht nothwendig, indemme keine Note darin gesungen wird - es wird nur geredet - mit einem wort, es ist ein Recitativ mit instrumenten - Nur daß der acteur seine worte spricht, und nicht singet; - wenn sie es nur einmal an clavier hören werden, so wird es ihnen schon gefallen; - hören sie es aber einmal in der Execution, so werden sie ganz hinngerissen, da stehe ich ihnen gut dafür; - allein einen guten acteur oder gute actrice erfordert es."

Nr. 545, W.A.M. an den Vater aus München, 29.11.1780 (III, 35: 26-29)
„Sagen Sie mir, finden Sie nicht dass die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Ueberlegen Sie es recht. - Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muss schreckbar seyn - sie muss eindringen - man muss glauben, es sey wirklich so - wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immermehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden? - Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung seyn. - Diese Rede hier ist auch ganz leicht abzukürzen, sie gewinnt mehr dadurch, als sie verliert.
Nun brauche ich wegen des Marsches im 2ten Acte [*Idomeneo* Nr. 14], den man von der Ferne hört, solche Sordinen für die Trompeten und Hörner, die man hier nicht hat. Wollten Sie mir wohl mit nächstem Postwagen von jedem Eines schicken, um sie hier nachmachen lassen zu können?"

Nr. 555, W.A.M. an den Vater aus München, 5.12.1780 (III, 48: 23-27)
„weil ich ihnen in diesen Brief um etwas Preßantes für die opera gebetten haben - nemlich mir eine trompetten Sordine - deren wir in Wienn haben machen lassen - und eine nemliche für Waldhorn - welche bey den thurnern [Turmbläsern] zu finden sind - zu überschicken - denn ich brauche sie zu dem Marche im 2:ten Ackt [*Idomeneo* Nr. 14]. - aber bald -."

Nr. 557 Leopold an den Sohn nach München, 09.12.1780 (III, 51: 7-9)
„Er[700] ist ein lustiger alter närrischer Kerl. Er spielt aber |: wenn er ernstlich spielt :| mit der sichersten und erstaunlichsten execution, und hat aber auch ein schönes adagio, das wenig starke Allegrospieler haben."

Nr. 570, W.A.M. an den Vater, aus Salzburg, 27.12.1780 (III, 72: 32-36 und 46-82)
„die aria [„Se il padre perdei"] ist ganz gut auf die wörter geschrieben - man hört das - *mare* und das *mare funesto* - und die Paßagen sind auf *Minacciar* angebracht, welche dann daß *Minacciar*, das drohen - gänzlich ausdrücken. - und überhaupt ist daß - die Prächtigste aria in der opera - und hat auch allgemeinen Beyfall gehabt. - Mit dem Quartett habe ich itzt eine Noth mit ihm [dem Tenor Raaff] gehabt. - das quartett, wie öfter ich es mir auf dem theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir. - [...] der einzige [=nur] Raaff meint es wird nicht Effect machen. er sagte es mir ganz allein - *„non c'è da spinar la voce" - es ist zu Eng* - als wen man in einem quartetto nicht viel mehr reden als singen sollte - dergleichen sachen versteht er gar nicht."

Nr. 587, W.A.M. an den Vater, aus Wien, 11.04.1781 (III, 103)
„heute hatten wir - denn ich schreibe um 11 uhr Nachts - academie. da wurden 3 stücke von mir gemacht, versteht sich, Neue; ein Rondeau zu einen Concert für Brunetti - eine Sonata mit accompagnement einer Violin, für mich. - welche ich gestern Nachts von 11 uhr bis 12 Componiert habe - aber, da-

[698] Vergl. Brief Nr. 508 + 510.
[699] Siehe Brief Nr. 504.
[700] Karl Michael Esser, Geiger.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mit ich fertig geworden bin, nur die accompagnementstimm für Brunetti geschrieben habe, ich aber meine Parthie im kopf behalten habe - und dann, ein Rondeau für Ceccarelli - welches er hat Repetieren müssen."

Nr. 588, W.A.M. an den Vater, aus Wien, 11.04.1781 (III, 106: 60-64)
„ob ich beym Bonno war? - dort haben wir Ja meine Sinfonie[701] zum 2:ten male Probirt, - das habe ihnen auch neulich vergessen zu schreiben, daß die Sinfonie Magnifique gegangen ist, und allen Succés gehabt hat - 40 Violin haben gespiellt - die blaß-Instrumente alle doppelt - 10 Bratschen - 10 Contre Bassi, 8 violoncelli, und 6 fagotti."

Nr. 606, W.A.M. an den Vater, aus Wien, 16.06.1781 (III, 132: 74-81)
[bezüglich Überlegungen zu einer neuen Oper nach „Idomeneo"]
„glauben sie denn ich werde eine Opera Comique auch so schreiben wie eine opera Seria? - so wenig tändelndes in einer opera seria seyn soll, und so viel gelehrtes und vernünftiges, so wenig gelehrtes muß in einer opera Buffa seyn, und um desto mehr tändelndes und lustiges. daß man in einer opera Seria auch kommische Mußick haben will, dafür kann ich nicht; - hier unterscheidet man aber in dieser sache sehr gut. ich finde halt daß in der Musick der hanswurst noch nicht ausgerottet ist; und in diesem falle haben die franzosen recht."

Nr. 608, W.A.M. an den Vater, aus Wien, 27.06.1781 (III, 135: 22-29)
„wir haben in meiner Wohnung 2 flügel, einer zum galanterie spiellen[702], und der andere eine Maschine. der durchgeendes mit der tiefen octav gestimmt ist, wie der den wir in London hatten. folglich wie eine orgel; auf diesen hab ich also Capricit [sic] und fugen gespiellt. Ich bin fast täglich nach tisch bey H: v: Auerhammer; - die freulle ist ein scheusal! - spiellt aber zum entzücken; nur geht ihr der Wahre feine, singende geschmack im Cantabile ab; sie verzupft alles."

Nr. 629, W.A.M. an den Vater aus Wien, 26.09.1781 (III, 162: 21- 163: 64)
will „ich ihnen eine kleine Idee von der oper geben. - die oper hatte mit einem Monologue angefangen, und da bat ich H: Stephani eine kleine ariette daraus zu machen - und daß anstatt nach dem liedchen des osmin die zwey zusammen schwätzen, ein Duo daraus würde. - da wir die Rolle des osmin H: Fischer zugedacht welcher eine gewis fortreffliche Bass-stimme hat [...] so muß man so einen Mann Nutzen, besonders da er das hiesige Publikum ganz für sich hat - dieser osmin hat aber im original büchel das einzige liedchen zum singen, und sonst nichts, außer dem Terzett und final. dieser hat also im Ersten Ackt eine aria bekommen, und wird auch im 2:ten noch eine haben. - die aria hab ich dem H: Stephani ganz angegeben, - und die hauptsache der Musick davon war schon fertig, ehe Stephani ein Wort davon wuste, - sie haben nur den anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung seyn muß - „der zorn des osmin wird dadurch in das kommische gebracht, weil die türkische Musick dabey angebracht ist. - in der ausführung der aria habe ich seine schöne [sic] tiefe töne |: trotz dem Salzburger Midas [Erzbischof Hieronymus]:| schimmern lassen. - das, drum beym Barte des Propheten etc: ist zwar im nemlichen tempo [*Allegro con brio* 4/4], aber mit geschwinden Noten - und da sein zorn immer wächst, so muß - da man glaubt die aria seye schon zu Ende - das allegro aßai - ganz in einem andern zeitmaas, und in einem andern Ton - eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht - so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen - weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemal bis zum Eckel ausgedrücket seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben Muß, so habe ich keinen fremden ton zum f |: zum ton der aria :| sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitern, A minor gewählt. - Nun die aria von Bellmont in A Dur. O wie ängstlich, o wie feurig, wissen sie wie es ausgedrückt ist - auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt - die 2 violinen in oktaven. - dies ist die favorit aria von allen die sie gehört haben - auch von mir. - und ist ganz für die stimme des Adamberger geschrieben, man sieht das zittern - wanken - man sieht wie sich die schwellende brust hebt - welches durch ein crescendo exprimirt ist - man hört das lispeln und seufzen - welches durch die ersten violinen mit Sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist. - der Janitscharen Chor ist für einen Janitscharen Chor alles was man verlangen kann. - kurz und lustig; - und ganz für die Wiener geschrieben. - die aria von der konstanze habe ich ein wenig der geläufigen gurgel der Mad:selle Cavallieri aufgeopfert. - Trennung war mein banges loos. und nun schwimmt mein aug in Thränen - habe ich, so viel es eine wälsche Bravour aria zulässt, auszudrücken gesucht. - das hui - habe ich in schnell verändert also: doch wie schnell schwand meine freude etc: ich weis nicht was sich

[701] NMA: „vielleicht KV 297 (300a)" (*Pariser* Sinfonie.).
[702] im ‚galanten' Stil mit Verzierungen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

unsere teutsche dichter denken; - wenn sie schon das theater nicht verstehen, was die opern anbelangt - so sollen sie doch wenigstens die leute nicht reden lassen, als wenn schweine vor ihnen stünden. - hui Sau; —
Nun das Terzett [Nr. 7], nemlich der schluß vom Ersten Ackt. [...] das erste was angezeigt, ist sehr kurz - und weil der Text dazu anlaß gegeben, so habe ich es so ziemlich gut 3stimmig geschrieben, dann fängt aber gleich das major pianißimo an [T. 97, *Allegro assai* 4/4] - welches sehr geschwind gehen muß - und der schluß wird recht viel lärmen machen - und das ist Ja alles was zu einem schluß von einem Ackt gehört - Je mehr lärmen, Je besser; - Je kürzer, Je besser - damit die leute zum klatschen nicht kalt werden.

Nr. 633, W.A.M. an den Vater, aus Wien, 13.10.81 (III, 167: 14-47)
„Nun wegen dem text von der opera.[703] - was des Stephani seine arbeit anbelangt, so haben sie freylich recht. - doch ist die Poesie dem karackter des dummen, groben und boshaften osmin ganz angemessen.- und ich weis wohl daß die verseart darinn nicht von den besten ist - doch ist sie so Passend, mit meinen Musikalischen gedanken |: die schon vorher in meinem kopf herumspatzierten :| übereins gekommen, daß sie mir nothwendig gefallen musste; - [...] - was die in dem Stück selbst befindende Poesie betrift, könnte ich sie wirklich nicht verachten. - die aria von belmont; o wie ängstlich etc: könnte fast für die Musick nicht besser geschrieben seyn. - das hui, und kummer ruht in meinem schoos |: denn der kummer - kann nicht ruhen :| ausgenommen, ist die aria auch nicht schlecht; besonders der Erste theil. - und ich weis nicht - bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn. - warum gefallen denn die Welschen [italienischen] kommischen opern überall? - mit allem dem Elend was das buch anbelangt! - so gar in Paris - wovon ich selbst ein Zeuge war. - weil da ganz die Musick herscht - und man darüber alles vergisst. - um so mehr muß Ja eine opera gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet; die Wörter aber nur blos für die Musick geschrieben sind, und nicht hier und dort einem Elenden reime zu gefallen |: die doch, bey gott, zum werth einer theatralischen vorstellung, es mag seyn was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher schaden bringen :| worte setzen - oder ganze strophen die des komponisten seine ganze idèe verderben. - verse sind wohl für die Musick das unentbehrlichste - aber Reime - des reimens wegen das schädlichste; - die herrn, die so Pedantisch zu werke gehen, werden immermit sammt der Musick zu grunde gehen. - da ist es am besten wenn ein guter komponist der das Theater versteht, und selbst etwas anzugeben im stande ist, und ein gescheider Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen. - dann darf einem vor dem beyfalle des unwissenden auch nicht bange seyn. - die Poeten kommen mir fast vor wie die Trompeter mit ihren Handwerks Possen! - wenn wir komponisten immer so getreu unsern regeln |: die damals als man noch nichts bessers wusste, ganz gut waren :| folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musick, als sie untaugliche bücheln, verfertigen."

Nr. 657, W.A.M. an den Vater aus Wien, 12.01.1782 (III, 191: 9-11)
„der Clementi spielt gut, wenn es auf execution der rechten hand ankömmt. - seine force sind die terzen Paßagen - übrigens hat er um keinen kreutzer gefühl oder geschmack. mit einem Wort ein blosser Mechanicus."

Nr. 668, W.A.M. an Nannerl aus Wien, 20.04.1782 (III, 202: 9-10 und 203: 28-31)
„hier schicke ich dir ein Praeludio und eine dreystimmige fuge,[704] - [...] es ist ungeschickt geschrieben. - das Praeludio gehört vorher, dann folgt die fuge darauf. - die ursache aber war, weil ich die fuge schon gemacht hatte, und sie, unterdessen daß ich das Praeludium ausdachte [!], abgeschrieben. [...] - Baron van suiten zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach |: nachdem ich sie ihm durchgespielt :| nach hause gegeben. - als die konstanze die fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; - sie will nichts als fugen hören, besonders aber |: in diesem fach :| nichts als Händl und Bach; - weil sie mich nun öfters aus dem kopfe fugen spiellen gehört hat, so fragte sie mich ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? - und als ich ihr Nein sagte. - so zankte sie mich recht sehr daß ich eben das künstlichste und schönste in der Musick nicht schreiben wollte; und gab mit bitten nicht nach, bis ich ihr eine fuge aufsezte, und so ward sie. - ich habe mit fleiß Andante Maestoso [4/4] darauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spielle - denn wenn eine fuge nicht langsam gespiellt wird, so kann man das eintrettende subiect nicht deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner Wirkung."

[703] *Entführung aus dem Serail.*
[704] KV 394 (383a), *Andante maestoso* 4/4.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nr. 684, W.A.M. an den Vater aus Wien, 07.08.1782 (III, 219; 41-42)
(über den 1. und 4. Satz der *Haffner*-Sinfonie, KV 385:)
„das Erste Allegro [„*Allegro con spirito* C"] muß recht feüerig gehen. - das lezte [„*Presto* ¢"] - so geschwind als es möglich ist."

Nr. 705, W.A.M. an den Vater aus Wien, 19.10.1782 (III, 239; 9-13)
„heüte ist der Russische Hof wieder abgereiset. lezthin wurde ihm meine opera gegeben[705]; wo ich für gut befunden, wieder an das clavier zu gehen, und zu dirigiren, theils um das ein wenig in schlummer gesunkene orchestre wieder aufzuwecken, theils um mich |: weil ich eben hier bin :| den anwesenden Herrschaften als vatter von meinem kinde zu zeigen."

Nr. 715, W.A.M. an den Vater aus Wien, 28.12.1782 (III, 245: 9-13, 20-26)
„die Concerten[706] sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht - sind sehr Brillant - angenehm in die ohren - Natürlich, ohne in das leere zu fallen - hie und da - können auch kenner allein satisfaction erhalten - doch so - daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum." [...] „das mittelding - das wahre in allen sachen kennt und schätzt man izt nimmer - um beyfall zu erhalten muß man sachen schreiben die so verständlich sind, daß es ein fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich - daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade eben deswegen gefällt; [...] ich hätte lust ein Buch - eine kleine Musicalische kritick mit Exemplen zu schreiben - aber NB: nicht unter meinem Nammen."

Nr. 750, W.A.M. an den Vater aus Wien, 07.06.1783 (III, 272: 24-41)
„Nun muß ich meiner schwester wegen den clementischen Sonaten ein paar worte sagen; - daß die komposizion davon nichts heisst, wird Jeder der sie spiellt, oder hört, selbst empfinden; - Merkwürdige oder auffallende Pasagen sind keine darin ausgenommen die 6:ten und 8:ven - und mit diesen bitte ich meine schwester sich nicht gar zu viel abzugeben, damit sie sich dadurch ihre ruhige, statte [stete] hand nicht verdirbt, und die hand ihre natürliche leichtigkeit, gelengigkeit, und fliessende geschwindigkeit dadurch nicht verliert. - denn was hat man am Ende davon? - sie soll die 6:ten und 8:ven in der grösten geschwindigkeit machen, |: welches kein Mensch wird zuwegen bringen, selbst clementi nicht :| so wird sie ein entsezliches Hackwerk hervorbringen, aber sonst weiter in der Welt nichts! - Clementi ist ein Ciarlattano wie alle Wälsche. - er schreibt auf eine Sonate Presto auch wohl Prestißimo und alla Breve. - und spiellt sie Allegro im 4/4 tackt[707]; ich weis es, denn ich habe ihm gehört. - was er recht gut macht sind seine 3:ten [Terzen-] Paßagen; - er hat aber in London Tag und Nacht darüber geschwizt; - ausser diesem hat er aber nichts - nicht den geringsten vortrag, noch geschmack, - viel weniger Empfindung.- "

Nr. 753, W.A.M. an den Vater aus Wien, 21.06.1783 (III, 275: 17-22)
[Bezüglich G. Varesco, Librettist der Oper *L'Oca del Cairo*, KV 422] „daß kann ich ihm versichern daß sein Buch gewis nicht gefällt, wenn die Musique nicht gut ist. - die Musique ist also die Haubtsache bey jeder opera; - und wenn es also gefallen soll |: und er folglich belohnung hoffen will :| so muß er mir sachen verändern und umschmelzen so viel und oft ich will, und nicht seinem kopfe zu folgen, der nicht die geringste Practic und theaterkenntnüss hat."

Nr. 776. W.A.M. an den Vater aus Wien, 20.02.1784 (III, 301: 2-10)
„gestern war ich so glücklich den Hr: Freyhold ein [Flöten-]Concert von seiner eigenen scomposition[708] spiellen zu hören. - in seinen spiell fand ich wenig, und vermisste viel; - seine ganze Bravour besteht in der dopelzunge - sonst hört man aber auch gar nichts - beym Adagio war ich froh daß es sehr kurz war; - das Adagio hat er auch bey ihnen geblasen - denn, von anfang konnten sich die accompagnierenden nicht darein finden, weil das stück in vierviertlstackt geschrieben war, und er es im Alla Breve bließ - und, da ich dann mit eigner hand Alla Breve dazu schrieb, er mir gestund, daß Papa in Salzburg auch darüber gezankt hätte."

Nr. 787, W.A.M. an den Vater aus Wien, 28.04.1784 (III, 312: 8-10)
Hr: Richter[709] klavierspieller [...] - er spiellt sehr viel, was Execution anbelangt - alleine - wie sie hören werden - zu grob - zu mühsam - und ohne allem geschmack und Empfindung".

---

[705] *Die Entführung aus dem Serail* am 8.10.82.
[706] KV 413, 414 und 415.
[707] also in Taktart *und* Tempowort langsamer.
[708] Ironisch: Gegenteil von „*composition*".
[709] Georg Friedrich Richter.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nr. 793 W.A.M. an den Vater aus Wien, 26.05.1784 (III, 315: 8-17)
„Das Concert welches herr richter so anrühmte ist das ex B [KV 450], - welches das Erste ist so ich gemacht, und er mir damals schon so lobte. - ich bin nicht im Stande unter diesen beyden Concerten eine Wahl zu treffen - ich halte sie beyde für Concerten, welche schwizen machen. - Doch hat in der schwürrigkeit das ex B den Vorzug vor dem ex D [KV 451]. - übrigens bin ich sehr begierig welches unter den 3 concerten B. D. und g.[710] ihnen und meiner schwester am besten gefällt; - Das ex Eb[711] gehört gar nicht dazu. - Das ist ein Concert von ganz besonderer art, und mehr für ein kleines als grosses Orchestre geschrieben."

Nr. 797, W.A.M. an den Vater aus Wien, 09.06.1784; Nachschrift am 12.06. (III, 318: 19, 20)
„Ich lasse ihr aber sagen, daß im keinen Concerte Adagio, sondern lauter Andante seyn müssen."[712]

Nr. 826, Leopold an Nannerl aus Salzburg, Ende November 1784 (III, 346: 4-18)
„Am Sonntag wurde die opera[713] abermahl mit dem größten Beyfahl aufgeführt, und zwar wird diese opera so geliebt, daß die ganze Statt es als das herrlichste Werk anpreiset. H: Haydn[714] sass hinterm Klavier im Orchester; alles fragte ihn immer natür[licher] weise um seine Meinung, und er sagte: daß dieser Opera nichts als ein Orchester von 60-70-Personen und die nötigen Zwischen Instrumenten, als da sind Clarinetten, und Eng: Horn[715] abgehen, die man aus Noth mit bratschen spielen mußte - , dann würden sie erst hören, was dieses für ein vortreffliches Werk wäre. Er war wirk[lich] in seinem grössten vergnügen. [...] Das Duetto der Blonde mit dem Pedrillo[716], - dann ihre Aria[717] sind wiederum repetiert worden: das Sauflied: Vivat Bacchus, musste gar 3 mahl wiederhohlt werden. - alle, die es in Wienn gesehen, sagen einhellig, daß es auf dem Theater hier besser, feyriger, und natürlicher agieret und mit mehr Eyfer vorgestellt wird, als in Wienn."

Nr. 847, Leopold an Nannerl aus Wien, 16.02.1785 (III, 373: 46-49)
„H: [Joseph] Haydn sagte mir: ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft."

Nr. 850, Leopold an Nannerl aus Wien, 12.03.1785 (III, 379: 40-45)
„deines Bruders Fortepiano Flügel ist wenigst 12 mahl, seit dem hier bin, aus dem Hause ins Theater oder in ein andres Haus getragen worden. er hat ein grosses Forte piano pedale machen lassen, das unterm flügel steht und um 3 spann länger und erstaunlich schwer ist, alle freytage auf die mehlgrube getragen wird, und auch zum Gr. Cziczi und Fürst Kaunitz getragen wurde."

Nr. 907, Leopold an Nannerl aus Salzburg, 07.12.1785 (III, 467: 33-41)
„Mir thut es Leid, daß du dieses [...] sehr geschickte Frauenzimmer[718] nicht gehört hast. Sie spielt keine Note ohne Empfindung, so gar bey der Synfonie spielte sie alles mit expression, und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und eben so schön ist ihr Ton, und auch [die] kraft des Tones. überhaupts finde, daß ein Frauenzimmer, die Talent hat, mehr mit ausdruck spielt, als ein Mannsperson."

Nachschrift Leopolds am, 09.12.1785 (III, 468: 61-82)
„Heut bin von morgens um 8 uhr bis um 12 uhr im Theater bey der einzigen Probe, die gemacht worden [719], gewesen [...]. Nach Tische gieng gleich ins Theater um dem Platz im Orchester ganz anders anzuordnen, - dann durchsahe die Violoncellstimme, wo viel gefehlt war [...], [abends] dann gieng ich in die opera, und kann dich versichern, daß sie es, wider alles Vermuthen des Publikum recht gut aufgeführt haben; ja so gar in gewissen Stücken, eins und das andere besser, als beym Schmid[720]. Z: E: Poysel spielt mit mehr Natur den osmin als Brandl, - hat keine so schöne, aber eine tieffere starke Bassstimme, konnte demnach alles in der Tieffe singen, wies geschrieben ist ein trefflicher Acteur! - die Peyerl singt viel unge-

[710] KV 450, 451 und 453.
[711] KV 449.
[712] Bezieht sich auf KV 450, 451 und 453. In KV 207, 216, 219, 242, 415 und 488 gibt es sehr wohl Adagios.
[713] *Die Entführung aus demSerail.*
[714] Michael Haydn, Bruder Joseph Haydns, Komponist in Salzburg.
[715] *recte*: Bassetthorn.
[716] NMA: „wahrscheinlich die Arie der Blonde „Welche Wonne, welche Lust" (Nr. 12), und die anschließende Arie des Pedrillo „Frisch zum Kampfe" (Nr. 13). - Allerdings gibt es kein *„Duetto der Blonde mit dem Pedrillo"*. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine Verwechslung mit dem sehr publikumswirksamen Duett Blondes mit Osmin *„Ich gehe, doch rate ich dir"*, Nr. 9.
[717] NMA: wohl Nr. 8 „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln".
[718] Die Violinistin Regina Strinasacchi.
[719] zur *Entführung aus dem Serail*.
[720] Salzburg-Gastspiel der Ansbach-Bayreuthischen Hofschauspielergesellschaft im September 1784

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zwungener und nicht so gelernt und ängstig, wie die grosse Kalmes; hat eine schöne stimme, leichte Gurgel, höhe, gute Intonation, und sang die Aria mit den obligaten Instrumenten: Martern aller Arten etc: gantz, mit der schon mit allen Instrumenten, so gar Trompeten und Paucken, hineincomponirten Cadenz, wo solches beym Schmid, ausblieb und nur halb gesungen wurde. Der Tenorist Mayer, als Bellmonte, hat zu meinem und aller Erstaunen unvergleichlich gesungen und agiert, und seine Stimme ganz moderiert. kurz! es war kleidung, und Vorstellung gut, und es gefiehl.[...]"

Nr. 916, Leopold an Nannerl aus Salzburg, 04.01.1786 (III, 483: 69-74)
„Hier schicke 1 Concert[721] das adagio [!] ist ein Romance, das Tempo wird in der geschwindigkeit genommen, so geschwind man den Lermen mit den geschwinden Treyerl herausbringen kann, die gleich auf der 3ten Seite des Romance vorkommen, und recht müssen exercirt werden, damit das Thema nicht zu matt kommt. Eben so muß man das erste Allegro nach den geschwinden Passagen im Tempo nehmen."

Nr. 1022, W.A.M. an Gottfried von Jaquin aus Wien, 15.01.1787 (IV, 10: 17-22)
„ich sah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle diese leute auf die Musick meines figaro, in lauter Contretänze und teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen; - denn hier wird von nichts gesprochen als vom - figaro; nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepfiffen als - figaro: keine Opera besucht als - figaro und Ewig figaro; gewis grosse Ehre für mich."

Nr. 1195 W.A.M. an Constanze aus Wien, 08. und 09.10.1791 (IV, 160: 33-42)
„nur gieng ich auf das theater bey der Arie des Papageno mit dem GlockenSpiel, weil ich heute so einen trieb fühlte es selbst zu Spielen. - da machte ich nun den Spass, wie Schickaneder einmal eine haltung hat, so machte ich eine Arpegio - der erschrack - schauete in die Scene und sah mich - als es das 2:te mal, kamm - machte ich es nicht - nun hielte er und wollte gar nicht mehr weiter - ich errieth seinen Gedanken und machte wieder einen Accord - dann schlug er auf das Glöckchenspiel und sagte halts Maul - alles lachte dann - ich glaube daß viele durch diesen Spass das erstemal erfuhren daß er das Instrument nicht selbst schlägt."

[721] Klavierkonzert in d, KV 466; der zweite Satz hat kein Tempowort von Mozarts Hand.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„VERZEICHNÜß ALLER MEINER WERKE“

Von der autographen Partitur abweichende Tempowörter und Taktsigel

Mozarts ***Verzeichnüß*** war für ihn nicht mehr als ein ***Katalog***; die Tempowörter und Taktsigel darin waren nicht als Interpretationsanweisungen für Aufführende gedacht. Deshalb gab er gelegentlich, ohne die Partitur zur Hand zu haben, einem *Incipit* sorglos eine benachbarte Bezeichnung wie *Allegro assai* statt *Presto* oder auch nur die Gattungsbezeichnung *Allegro* ohne die Spielanweisung *vivace* (so auch in der Werkliste im Brief Nr. 974) - er selbst wusste, welches Stück gemeint war. Die beiden vom Autograph gravierend abweichenden Taktsigel (unter insgesamt 148 Einträgen!) in KV 590, I und KV 617, T. 59, sowie das wohl fehlende ¢ bei der Aria in KV 512 müssen als Irrtümer eingeschätzt werden.

Das *Allegro assai* C der *Don Giovanni*-Ouvertüre entspricht im Tempo fast genau dem *Molto Allegro* ¢ der autographen Partitur; beim *Allegro assai C* in KV 490, T. 1, waren wohl 16tel mitgedacht, die aber als Triller keine Auswirkung auf das ‚kurze' *Allegro* C des Autographs haben.

Trotz ihrer Bedingtheit als Katalog-Einträge müssten, wo eine autographe Partitur fehlt, die Angaben in Mozarts eigenhändigen *Verzeichnüß* m. E. Vorrang haben vor allen Angaben in Kopien und Drucken. In den Listen dieses Buches wurden sie dementsprechend behandelt.

Verzeichnüß // autographe Partitur

KV 449 Klavierkonzert in Es, 1. Satz Allegro 3/4 // Allegro ***vivace*** 3/4
KV 451 Klavierkonzert in D, 1. Satz Allegro C // Allegro ***assai*** C
KV 456 Klavierkonzert in B, 1. Satz Allegro C // Allegro ***vivace*** C
KV 459 Klavierkonzert in F, 1. Satz Allegro **vivace** ¢ // Allegro ¢
KV 468 „Gesellenreise“ Andantino ¢ (für Clavier) // Larghetto ¢ (für Orgel)
KV 469 Aria Nr. 8 „Tra l'oscure ombre funeste“ Larghetto 3/8 // Andante 3/8
KV 486 Ouvertüre *Schauspieldirektor* **Allegro assai** C // Presto C
KV 489 Duetto Nr. 20b *Idomeneo* Andante C // (*wegen neuer Koloraturen:*) Larghetto C
KV 490 Scena con Rondo, Nr. 10 b *Idomeneo*, T. 1, Allegro **assai** C // Allegro C
KV 492 Sinfonia *Figaro*, **Allegro assai** C // Presto C
KV 495 Hornkonzert, 1. Satz Allegro C // --- (*autographe Partitur verloren*)
KV 512 Aria „Non sò d'onde viene“ Andante ***ohne Taktsigel*** (*Kopien haben* ¢) // -- (*autogr. Part. verloren*)
KV 527 Ouvertüre *Don Giovanni*, T. 31 **Allegro assai C** // Molto Allegro **¢**
KV 540a (527) Aria Nr. 10a „Dalla sua pace“ Andante 2/4 // Andantino sostenuto 2/4
KV 540c (527) Recitativo accompagnato Donna Elvira Nr. 21b Allegro C // Allegro ***assai*** C
KV 545 Klaviersonate in C, 1. Satz Allegro C // --- (*Autograph nicht bekannt*)
KV 547 Klaviersonate in F („für Anfänger“), 1. Satz Andante cantabile ¢ // --- (*Autograph unbekannt*)
KV 549 „Più non si trovano“, Canzonetta *ohne Tempowort* **C**, // --- (*Autograph unbekannt*)
KV 575 Streichquartett in D, 1. Satz Allegro ¢ // Allegretto ¢
KV 577 Rondo Susanna, Nr. 28a *Figaro* --- **¢** !! // --- (*Autograph verloren; NMA-Hrg.: „C“ von Kopie nach 1796*)
KV 588 Ouverture *Così fan tutte*: Andante **maestoso** ¢ // Andante ¢
KV 590 Streichquartett in F, 1. Satz Allegro moderato **¢** // Allegro moderato **C**
KV 593 Streichquintett in D, 1. Satz Adagio 3/4 // Larghetto 3/4
KV 617 Adagio und Rondo in c/C für Glasharmonika ... T. 59 **Allegro ¢** // Allegretto **C**

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

LEOPOLD MOZART (1719-1787)

Im Schatten seines großen Sohnes ist lange Zeit übersehen worden, welch ein fruchtbarer und im gesamten deutschsprachigen Europa bekannter Komponist Leopold Mozart war. Ca. 70 Sinfonien, 30 große Serenaden, 12 Oratorien, Instrumentalkonzerte, Kammermusik, Klaviersonaten und ungezählte Divertimenti weisen aus, dass er Wolfgang nicht nur Kontrapunkt und Kirchenmusik im *stile antico*, sondern durchaus auch Techniken des ‚modernen' Kompositionsstils lehren konnte; nicht zufällig wurden etliche seiner Werke anfänglich Wolfgang zugeschrieben. Die meisten seiner Kompositionen sind jedoch verschollen.

1743 wurde Leopold Mozart vierter Geiger im Salzburger Hoforchester, 1758 zum zweiten und 1763 zum Vizekapellmeister befördert. Seine von italienischen Quellen beeinflusste Violinschule erschien im Geburtsjahr des Sohnes und wurde bald gleichrangig mit den Flöten-, Klavier- und Gesangsschulen von Quantz, C. Ph. E. Bach und Tosi/Agricola international als das wichtigste Lehrbuch für Violine bewertet; Er. W. Marpurg äußerte sich geradezu hymnisch. Bis 1787 erschienen drei Auflagen, weitere bis 1817. Weit über den Rahmen des Violinspiels hinaus enthält es Grundlegendes, das Wolfgang von seinem Vater mit auf den Weg bekam, ohne daß er später alle Details als Dogma sah.

VERSUCH EINER GRÜNDLICHEN VIOLINSCHULE, Augsburg 1756

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

Erstes Hauptstück, zweyter Abschnitt. **Von dem Tacte, oder musikalischen Zeitmaase.** S. 27-32

§ 1 **Der Tact macht die Melodie: folglich ist er die Seele der Musik**. Er belebt nicht nur allein dieselbe; sondern er erhält auch alle Glieder derselben in ihrer Ordnung. **Der Tact** bestimmet die Zeit, in welcher verschiedene Noten müssen abgespielet werden, und ist dasjenige, was manchem, der sonst in der Musik schon ziemlich weit gekommen ist [...] öfters noch mangelt; welcher Mangel von der anfänglichen Vernachlässigung des Tactes herrühret. **Es ist also an dem musikalischen Zeitmaase alles gelegen**. [...]

§ 3 **Bey der alten Musik hatte man unterschiedliche Meinungen: und es war alles in großer Verwirrung.** Man bemerkte den Tact durch ganze Cirkel und halbe Cirkel, die theils durchschnitten theils umgewendet, theils aber bald von innen bald von aussen durch einen Punct unterschieden waren. Da nun aber solches schimmlichtes Zeug hieher zu schmieren gar zu nichts mehr dienlich ist: so werden die Liebhaber an die alten Schriften selbst angewiesen.

§ 4 Der heutige Tact wird in den gleichen und ungleichen vertheilet. [...] Der gleiche Tact hat zween Theile, der ungleiche hingegen hat 3 Theile [...] Hier sind alle itzt gewöhnliche Gattungen der Tacte:

Das gleiche Zeitmaaß: C; 2 oder 2/4; ¢.
Das ungleiche Zeitmaaß: 3/1; 3/2; 3/4; 3/8; 6/4; 6/8; 12/8.

Diese Gattungen der Tacte sind schon hinlänglich den natürlichen Unterscheid einer langsamen und geschwinden Melodie einigermassen anzuzeigen, und auch demjenigen, der den Tact schlägt, seine Bequemlichkeit zu verschaffen.[722] [...]

§ 6 Der **Allabreve** ist eine Abkürzung des geraden Tactes. Er hat nur zween Theile, und ist nichts anders, als der in zween Theile gebrachte Viervierteiltact: daß folglich zwey Viertheile auf eins zu stehen kommen. Das Zeichen des Allabreve ist der durchstrichene C Buchstabe: ¢. **Man pflegt in diesem Tacte wenige Auszierungen anzubringen.**[723]

§ 7 Dieß ist aber nur die gewöhnliche mathematische Eintheilung des Tacts, welches wir eigentlich das Zeitmaas und den Tactschlag nennen. Nun kommt es noch auf eine Hauptsache an: nämlich, auf die **Art der Bewegung**. Man muß nicht nur den Tact richtig und gleich schlagen können: sondern **man muß auch aus dem Stücke selbst zu errathen wissen, ob es eine langsame oder eine etwas geschwindere Bewegung erheische.** Man setzet zwar vor iedes Stück eigens dazu bestimmte Wörter, als da sind: *Allegro*, lustig; *Adagio*, langsam, u.s.f. **Allein das Langsame sowohl als das Geschwinde und Lustige hat seine Stuffen.** Und wenn auch gleich der Componist die Art der **Bewegung** durch Beyfügung noch anderer Beywörter und Nebenwörter deutlicher zu erklären bemühet ist: so kann er doch unmöglich jene Art auf das genau-

[722] [Fußnote e:] „Die Herren Kunstrichter werden sich ja nicht daran stossen, wenn ich die 4/8, 2/8, 9/8, 9/16, 12/16, 12/24, 12/4 Tacte weg lasse. In meinen Augen sind sie unnützes Zeug; man findet sie in den neuern Stücken wenig oder gar nicht; und man hat wirklich Tactsveränderungen genug alles auszudrücken, daß man dieser letztern nicht mehr benöthiget ist. [...].

[723] [Fußnote f:] „Die Welschen nennen den geraden Tact: *Tempo minore*; den Allabreve aber: *Tempo maggiore*."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

este bestimmen, die er bey dem **Vortrage** des Stückes ausgedrücket wissen will. **Man muß es also aus dem Stücke selbst herleiten:** Und hieraus erkennet man unfehlbar die wahre Stärke eines Musikverständigen. **Jedes melodisches Stück hat wenigstens einen Satz, aus welchem man die Art der Bewegung, die das Stück erheischet, ganz sicher erkennen kann. Ja oft treibt es mit Gewalt in seine natürliche Bewegung**; wenn man anders mit genauer Achtsamkeit darauf siehet. Man merke dieses, und wisse aber auch, daß zu dieser Erkenntnis **eine lange Erfahrung, und eine gute Beurtheilungskraft erforderet werde. Wer wird mir also widersprechen, wenn ich es unter die ersten Vollkommenheiten der Tonkunst zähle?**
§ 12 Der Schüler muß sich sonderbar befleissen alles was er spielt in dem nämlichen Tempo zu enden, in welchem er es angefangen hat. [...] Er muß die schweren Passagen öfters und besonders üben; bis er endlich eine Fertigkeit erhält das ganze Stück in einem rechten und ***gleichen Tempo*** hinauszubringen.

1. Hauptstück, 3. Abschnitt. Von der Dauer oder Geltung der Noten, Pausen und Puncten; samt einer Erklärung aller musikalischen Zeichen und **Kunstwörter.** S. 39, 44, 48

§ 11 Es giebt in langsamen Stücken gewisse Passagen, wo der Punct noch etwas länger gehalten werden muß, als die bereits vorgeschriebene Regel erfordert: wenn anders der Vortrag nicht zu schläferig ausfallen soll. [...] ***Der Punct soll überhaupt allezeit etwas länger gehalten werden***. Denn nicht nur wird dadurch der Vortrag lebhafter; sondern es wird auch dem Eilen, jenem fast allgemeinen Fehler, Einhalt gethan: da hingegen durch das wenige Aushalten des Puncts die Musik gar leicht in das Geschwinde verfällt. Es wäre sehr gut, wenn diese längere Aushaltung des Puncts recht bestimmet und hingesetzet würde. Ich wenigstens habe es schon oft gethan, und meine Vortragsmeinung habe ich mit zweenen Puncten nebst Abkürzung der darauf folgenden Note also zu Tage geleget: [Nbsp.] Es ist wahr, anfangs fällt es fremd in die Augen. Allein was verschlägt dieß? Der Satz hat seinen Grund; und der musikalische Geschmack wird dadurch beförderet. [...]

S. 48 **Musikalische Kunstwörter** [in Bezug auf **Tempo**, soweit sie bei W.A. Mozart vorkommen]
- **Prestissimo**, zeiget das geschwindeste Tempo an, und ist **Presto assai** fast eben dieß. Zu diesem sehr geschwinden Zeitmaase wird ein leichter und etwas kurzer Bogenstrich erfordert.
- **Presto**, heißt geschwind, und das **Allegro assai** ist wenig davon unterschieden.
- **Molto Allegro,** ist etwas weniger als ***Allegro assai***, doch ist es noch geschwinder als
- **Allegro**, welches zwar ein lustiges, doch ein nicht übereiltes Tempo anzeiget; sonderbar wenn es durch Beywörter und Nebenwörter gemässiget wird, als da sind:
- **Allegro, ma non tanto**, oder **non troppo**, oder **moderato**, welches eben sagen will, daß man es nicht übertreiben solle. Hierzu wird ein zwar leichter und lebhafter, iedoch schon mehr ernsthafter und nimmer so kurzer Strich erfordert, als bey dem geschwindesten Tempo.
- **Allegretto**, ist etwas langsamer als *Allegro*, hat gemeiniglich etwas angenehmes, etwas artiges und scherzhaftes, und vieles mit dem **Andante** gemein. Es muß also artig, tändelend, und scherzhaft vorgetragen werden: welches artige und scherzhafte man sowohl bey diesem als bey anderem Tempo durch das Wort **Gustoso** deutlicher zu erkennen giebt.
- **Vivace**, heißt lebhaft, und **Spiritoso** will sagen, daß man mit Verstand und Geist spielen solle, und **Animoso** ist fast eben dieß. Alle drey Gattungen sind *das Mittel zwischen dem Geschwinden und Langsamen*, welches uns das musikalische Stück, bey dem diese Wörter stehen, selbst mehrers zeigen muß.
- **Moderato**, gemäßiget, bescheiden; nicht zu geschwind und nicht zu langsam. Eben dieß weiset uns das Stück selbst, aus dessen Fortgange wir die Mäßigung erkennen müssen.
- Das **Tempo commodo**, und **Tempo giusto** führen uns ebenfalls auf das Stück selbst zurück. Sie sagen uns, daß wir das Stück weder zu geschwind weder zu langsam, sondern in dem eigentlichen, gelegenen und natürlichen Tempo spielen sollen. Wir müssen also den wahren Gang eines solchen Stückes in dem Stücke selbst suchen. [...]
- **Sostenuto** heißt aushalten, oder vielmehr *zurückhalten* und den Gesang nicht übertreiben. Man muß sich also in solchem Falle eines ernsthaften, langen und anhaltenden Bogenstrichs bedienen, und den Gesang wohl aneinander hängen. [...]
- **Maestoso**, mit Majestät, bedachtsam, nicht übereilet.
- **Andante**, gehend. Dieß Wort sagt uns schon selbst, daß man dem Stücke seinen natürlichen Gang lassen müsse; sonderheitlich wenn **ma un pocco Allegretto** dabey stehet. [...]
[fehlt: *Andantino*!]
- **Lente** [Lento] oder Lentemente, ganz gemächlich.
- **Adagio**, langsam.
- **Largo**, ein noch langsameres Tempo, wird mit langen Bogenstrichen und mit vieler Gelassenheit abgespielet.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

- Zu den langsamen Stücken werden auch noch andere Wörter den itzt erklärten beygefüget [...] als da sind:
- Cantabile, Singbar. Das ist: Man solle sich eines singbaren Vortrags befleissigen; man soll natürlich, nicht zu viel gekünstelt und also spielen, daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und dieß ist das Schönste in der Musik.[724]

12. Hauptstück. Von dem richtigen Notenlesen und **guten Vortrage** überhaupts. S. 253-258, 262/263

§ 3 Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und **nach dem im Stücke herrschenden Affecte** abspielen ist weit künstlicher, als die schwersten Solo und Concerte studieren. Zu dem letzten braucht man nicht eben viel Vernunft. Und wenn man so viel Geschicklichkeit hat die Applicaturen auszudenken: so kann man die schwersten Passagen von sich selbst lernen; wenn nur eine starke Uebung dazu kömmt. Das erste hingegen ist nicht so leicht. Denn man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeschriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie es hingesetzet ist abspielen: sondern man muß auch **mit einer gewissen Empfindlichkeit spielen**; **man muß sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist**; und man muß alle die *Züge*, die *Schleifer*, das *Abstossen der Noten*, das *Schwache* und *Starke*, und, mit einem Worte, alles was immer zum schmackhaften [geschmackvollen] Vortrage eines Stückes gehöret, auf eine gewisse [sichere] gute Art anbringen und vortragen, die man nicht anders, als mit **gesunder Beurtheilungskraft durch eine lange Erfahrniß** erlernet.

§ 7 Bevor man zu spielen anfängt muß man das Stück wohl ansehen und betrachten. Man muß **den Charakter, das Tempo und die Art der Bewegung**, so das Stück erfordert, aufsuchen, und sorgfältig nachsehen, ob nicht eine Passage darinnen stecket, die oft beym ersten Ansehen nicht viel zu bedeuten hat, wegen der besondern Art des Vortrags und des Ausdruckes aber eben nicht leicht abzuspielen ist. Man muß sich endlich bey der Ausübung selbst alle Mühe geben, den **Affekt** zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen; und da oft das Traurige mit dem Fröhlichen abwechselt, so muß man jedes nach seiner Art vorzutragen beflissen seyn. Mit einem Worte: man muß alles **so spielen, daß man selbst davon gerühret wird.**

§ 8 Aus diesem fließet: daß man die vorgeschriebenen **Piano** und **Forte** aufs genaueste beobachten, und nicht immer in einem Tone fortleyren muß. Ja man muß das Schwache mit dem Starken, **ohne Vorschrift**, auch meistens **selbst** abzuwechseln und jedes **am rechten Orte anzubringen** wissen: denn dieß heißt nach dem bekannten Mahlerspruche, **Licht** und **Schatten**. Die durch # und ♮ **erhöheten Noten** soll man allemal **etwas stärker** anspielen, in der Folge der Melodie aber im Tone wieder abnehmen [Nbsp.]. Eben so muß man eine durch *b* und [Auflöser] angebrachte schnelle Erniedrigung durch die Stärke unterscheiden. [Nbsp.] Man pflegt halbe Noten, wenn sie unter kurzen Noten vermischet sind, allemal stark anzustoßen und im Tone wieder nachzulassen. [Nbsp.] [...]

§ 9 Meistens fällt der **Accent**[725], der Ausdruck [Nachdruck] oder die Stärke des Tones auf die **herrschende** oder **anschlagende Note**, welche die Italiäner *Nota buona* nennen. Diese **anschlagende** oder **gute Noten** sind aber merklich von einander unterschieden. Die sonderbar **herrschenden Noten** sind folgende: in iedem Tact die das **erste Viertheil** anschlagende Note**; die erste Note des halben Tactes** oder **dritten Viertheils** im **Viervierthеiltacte; die erste Note des ersten** und **vierten Viertheils** [im] **6/4** und **6/8 Tacte;** und die **erste Note des ersten, vierten, siebenden und zehenden ~~Viertheils~~** [recte: **Achtels**] **im 12/8 Tacte.** [...] [Siehe auch das 4. Hauptstück „Von der Ordnung des Hinaufstriches und Herabstriches", dort S. 73, § 9]

§ 10 Die andern **guten Noten** sind die, welche zwar allezeit durch eine kleine Stärke von den übrigen unterschieden sind; bey denen man aber die Stärke *sehr gemäßiget* anbringen muß. [...] Wenn nun dergleichen mehrere Noten nacheinander folgen, über deren zwo und zwo ein [Binde]**Bogen** stehet: so fällt auf die **erste** der zwoen der **Accent**, und sie wird nicht nur etwas stärker angespielet, sondern auch **etwas länger angehalten**; **die zwote** aber wird *ganz gelind, und still*, auch **etwas später** daran geschliffen. [...] Es sind aber auch oft 3, 4, und noch mehrere Noten durch einen solchen Bogen und Halbcirkel zusammen verbunden. In solchem Falle muß man **die erste** derselben **etwas stärker** anstossen, **und länger anhalten**, die übrigen hingegen durch Abnehmung der Stärke immer stiller, ohne mindesten Nachdruck, in dem nämlichen Striche daran schleifen. [...]

---

[724] [Fußnote p:] Manche meynen was wunderschönes auf die Welt zu bringen, wenn sie in einem *Adagio Cantabile* die Noten rechtschaffen verkräuseln, und aus einer Note ein paar dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollten, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fick Fack einzumischen.
[725] [Fußnote:] „Ich verstehe hier durch das Wort: *Accent* [...] einen Ausdruck (Expression), Nachdruck oder Emphasis."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

§ 13 In **lustigen** Stücken bringt man meistens den **Accent bey der *höchsten* Note** an, um den Vortrag recht lebend zu machen. Da geschieht es nun, daß der Nachdruck auf die letzte Note des zweyten und vierten Viertheils im geraden Tacte, im Zweyviertheiltacte aber auf das Ende des zweyten Viertheiles fällt; sonderbar wenn sich das Stück im **Aufstreiche** [Auftakt] anfängt. [Nbsp.] Dieß läßt sich nun aber in langsamen und traurigen Stücken nicht thun: denn da muß die Aufstreichnote nicht abgestossen, sondern *angehalten* und *singbar* vorgetragen werden.

§ 17 [...] wo immer ein **Forte** hingeschrieben ist, muß man die Stärke *mit Maase* brauchen und nicht närrisch reissen: sonderbar bey der Begleitung einer Concertstimme. [...] Oft erfordert eine Note einen *stärkern* Anstoß; manchmal einen *mittelmäßigen*; und oft einen *kaum merklichen*. [...]

§ 20 Viele, die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bey dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bey der **Gleichheit des Tactes** bleiben; sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme **nachzugeben**. Dieß sind Accompagnisten vor Stümpler und nicht vor Meister. [...] Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Titels würdig ist, accompagniret; dann muß man sich durch das **Verziehen**, oder **Vorausnehmen** der Noten [***rubato***], welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; sondern allemal **in gleicher Art der Bewegung fortspielen**: sonst würde man dasjenige was der Concertist aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreissen.[726]

§ 21 Übrigens müssen bey einer Musik, wenn sie anders gut seyn solle, alle die Zusammenspielenden einander wohl beobachten und sonderheitlich auf ihren Anführer sehen: damit sie nicht nur zugleich anfangen; sondern damit sie **beständig in gleichem Tempo**, und mit gleichem Ausdrucke spielen. [...] im 6. und 7. Hauptstücke hat man die **Gleichheit des Zeitmaases** mehr den einmal eingeschärfet. [...]

JOHANN PHILIPP KIRNBERGER (1721-1783)

Kirnberger hatte reiche praktische Erfahrung als Cembalist, Violinist, Kapellmeister - zuletzt am Hof Friedrichs des Großen in Berlin - und als Komponist. Seine Bedeutung heute liegt in seinen musiktheoretischen Schriften. Auf dem Grund tiefer Kenntnis der Werke J. S. Bachs (wirklicher Unterricht bei diesem lässt sich jedoch nicht nachweisen) entstanden, vom Herausgeber Georg Sulzer redigiert, die musikalischen Artikel in dessen ***„Allgemeine Theorie der Schönen Künste"*** (ab 1771) bis „Mittelstimmen". Die weiteren Lemmata verfasste er gemeinsam mit seinem schriftstellerisch begabten, der Aufklärung verbundenen Schüler JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ (1747-1800), bis dieser die Arbeit ab dem Eintrag „Sarabande" allein übernahm. Im zweiten Teil seiner ***„Kunst des reinen Satzes in der Musik"*** (1776) schritt Kirnberger unter dem Einfluss von Schulz von den Prinzipien in C. Ph. E. Bachs *„Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen"* (1759/62) fort zur selbständigen Entwicklung einer Melodie- und Rhythmuslehre für die zweite Jahrhunderthälfte. Sie wurde zu einem der Fundamente der Compositionslehre Heinrich Christoph Kochs (1782 ff, s. u.). **Mozart kannte Kirnbergers Werk**,[727] sein enger Freund Stadler empfahl es noch 1800 als grundlegendes Lehrbuch.[728]

---

[726] [Fußnote 3:] „Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurtheilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen, darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein *Tempo rubato* verderben. Was aber das gestohlene Tempo ist, kann mehr gezeiget als beschrieben werden. [...]" ✧ Über Mozarts *rubato* siehe den Brief Nr. 355, und den 2. Teil von ✧ Kochs Artikel *Tempo rubato* in seinem *Musikalischen Lexikon* [Anhang S. 318, sowie Fußnote 798], wo er diese Vortragsart auch Franz Benda, dem Konzertmeister Friedrichs des Großen zuschreibt.

[727] Er kopierte Kirnbergers Kanon auf dem Titelkupfer der 2. Auflage.

[728] Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik*, 1995, S. 76 f.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

JOHANN PHILIPP KIRNBERGER (1721-1783)

DIE KUNST DES REINEN SATZES IN DER MUSIK, Zweyter Theil

[unter wesentlicher Mitarbeit von Johann Abraham Peter Schulz]
Berlin und Königsberg, 1776-79

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

Vierter Abschnitt
Von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus

S. 105/06: [...] Demnach geben *Bewegung*, *Takt* und *Rhythmus*[729] dem Gesange sein Leben und seine Kraft. Die **Bewegung** bestimmt den Grad der Geschwindigkeit, der schon für sich allein bedeutend ist, indem er eine lebhaftere oder ruhigere Gemüthslage bezeichnet; der **Takt** setzet die Accente nebst der Länge und Kürze der Töne, und dem leichtern oder nachdrücklichern Vortrag fest, und bildet die Töne gleichsam in Wörter; der **Rhythmus** aber giebt dem Gehör die aus den Wörtern gebildeten einzelen Sätze, und die aus mehreren Sätzen zusammen geordneten Perioden zu vernehmen: durch diese drey Dinge schicklich vereiniget, wird der Gesang zu einer verständlichen und reizenden Rede.

Man muß aber wol merken, daß keines dieser Dinge für sich allein hinreichend ist, irgend einen Charackter des Gesanges genau zu bestimmen; denn nur durch ihre Vereinigung und ihren gegenseitigen Einfluß in einander, wird der eigentliche Ausdruck des Gesanges bestimmt. Zwey Stücke können denselbigen Grad des *Allegro* oder *Largo* haben, und doch selbst dadurch von sehr ungleicher Würkung seyn, nach dem der Art des Taktes gemäß ***die Bewegung bey einerley Geschwindigkeit flüchtiger oder nachdrücklicher, leichter oder schwerer ist***. Daraus erkennet man, daß Bewegung und Takt ihre Kraft vereinigen müßen. Eben so ist es auch mit dem Rhythmus [der Periodik] beschaffen: dieselbigen Glieder, woraus der Gesang besteht, können, [je] nachdem Takt und Bewegung sind, einen ganz verschiedenen Ausdruck annehmen.

Wer also eine Melodie setzen will, der muß nothwendig auf die vereinigte Würkung der Bewegung, des Takts und des Rhythmus [s.o.] zugleich Acht haben und keines davon ohne Rücksicht auf die beyden anderen betrachten. [...]

I. Von der Bewegung

S. 106/107 Der Componist muß nie vergessen, daß jeder Gesang eine natürliche und getreue Abbildung oder Schilderung einer Gemüthslage oder Empfindung seyn soll, in so fern sie sich durch eine Folge von Tönen kann schildern lassen. Der Name **Gemüthsbewegung**, den wir Deutschen den Leidenschaften oder Affekten geben, zeiget schon die Aehnlichkeit derselben mit der Bewegung an. [...]

Ferner muß er sich ein richtiges Gefühl von der ***natürlichen Bewegung jeder Taktart*** erworben haben, oder von dem was **Tempo giusto** ist. Hiezu gelangt er durch eine fleißige Uebung in den Tanzstücken aller Art. Jedes Tanzstück hat seine gewisse Taktbewegung, die durch die Taktart und durch die Notengattungen, die darin angebracht werden, bestimmt wird. In Ansehung der **Taktart** sind die von größeren Zeiten, als der Allabreve, der 3/2 und der 6/4 Takt von schwerer und langsamerer Bewegung, als die von kürzeren Zeiten, als der 2/4, 3/4 und 6/8 Takt, und diese sind weniger lebhaft, als der 3/8 und 6/16 Takt. So ist z. B. eine Loure in dem 3/2 Takt von langsamerer Taktbewegung, als eine Menuet in dem 3/4 Takt, und diese ist wiederum langsamer als ein Passepied in dem 3/8 Takt. In Ansehung der **Notengattungen** haben die Tanzstücke, worin Sechszehntel und Zweyunddreyßigtheile vorkommen, eine langsamere Taktbewegung, als solche, die bey der nemlichen Taktart nur Achtel, höchstens Sechszehntel, als die geschwindesten Notengattungen vertragen. So hat z.B. eine Sarabande in dem 3/4 Takt eine langsamere Taktbewegung, als eine Menuet, obgleich beyde in einerley Taktart gesetzt sind.

Also wird das *Tempo giusto* durch die Taktart und durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stücks bestimmt. Hat der junge Tonsetzer erst dieses ins Gefühl, denn begreift er bald, **wie viel die Beywörter** *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*, und ihre Modificationen als *larghetto*, *andantino*, *allegretto*, *prestissimo*, **der natürlichen Taktbewegung an Geschwindigkeit oder Langsamkeit zusetzen oder abnehmen**, und er wird bald im Stande werden, nicht allein in jeder Art von Bewegung zu componiren, sondern auch also, daß die Bewegung von denen, die es vortragen, alsobald und richtig getroffen werde.

Aber die Bewegung in der Musik ist nicht blos auf die verschiedenen Grade des Langsamen und Geschwinden eingeschränkt. Denn so wie es Leidenschaften giebt, in denen die Vorstellungen, wie ein sanfter Bach einförmig fortfließen; andere, wo sie schneller, mit einem mäßigen Geräusch, aber ohne Aufhal-

[729] Hier = Periodik.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

tung fortströhmen; [...] und wieder andere, bey denen das Gemüth in seinen Vorstellungen der wilden See gleicht, die itzt gewaltig gegen das Ufer anschlägt, denn zurücke tritt, um mit neuer Kraft wieder anzuprellen, so kann auch die Bewegung in der Melodie bey dem nemlichen Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit heftig oder sanft, hüpfend oder gleichförmig, feurig oder matt seyn, nachdem die Art der **Notengattungen**, aus denen die Melodie zusammengesetzt ist, gewählet wird. [S. 107-111 fünfzehn Notenbeispiele im ‚großen' C-Takt, im 3/4 à 1, 3/4 à 3, 6/8 (3/8+3/8), 6/8 à 1, 3/8, alle ohne Tempowörter.]

Seite 111: Jedes dieser Beyspiele unterscheidet sich von den übrigen durch eine charakterisirte Bewegung, die erstlich durch die Verschiedenheit des Tempo und der Taktart, und bey denen die von einerley Tempo und Taktart sind, durch die Verschiedenheit der Notengattungen, aus denen die Melodie zusammengesetzt ist, fühlbar wird. Hierauf muß der junge Tonsetzer besonders aufmerksam seyn, und sich durch fleißiges Studiren in den Werken guter Meister hinlängliche Erfahrungen von der **besondern Würkung jeder Art von Notengattungen in allen Taktarten** erwerben, denn dadurch bekommt er die Mittel in seine Gewalt, wodurch er bey einem richtigen Gefühl seinem Gesange gerade diejenige Art von Bewegung einverleibet, die die Gemüthsbewegung der darzustellenden Leidenschaft aufs deutlichste empfinden läßt.

Also hat der Tonsetzer bey Verfertigung eines Stücks in Absicht der Bewegung zweyerley zu überlegen, 1) die Langsamkeit oder **Geschwindigkeit der Taktbewegung**, und 2) die charakteristische Bewegung der **Theile des Takts**, oder die Art der rhythmischen Veränderungen [„rhythmisch" hier im modernen Sinn]. Muntere Empfindungen verlangen überhaupt eine geschwinde Taktbewegung; aber durch die Art der charakteristischen Bewegung der Theile des Takts, oder der rhytmischen Schritte, kann der Ausdruck tändelnd, oder schmeichelnd, oder frölich, oder zärtlich, oder pathetisch werden. Desgleichen gehört zu dem Ausdruck trauriger Empfindungen überhaupt eine langsame Taktbewegung, durch die zweyte Art der Bewegung aber kann der Ausdruck mehr oder weniger unruhig, zärtlich oder heftig, sanft oder schmerzhaft werden. Freylich ist es die Bewegung nicht allein, die das bewürkt, die übrigen guten Eigenschaften einer ausdrucksvollen Melodie müßen zugleich mit ihr verbunden seyn, aber alsdenn trägt sie auch aufs kräftigste zum Ausdrucke bey. [...]

S. 112: Er [der junge Komponist] muß sich hüten, daß er **bey Verfertigung eines Stücks nicht eile oder schleppe**. Obgleich diese Worte nur in der Lehre vom Vortrag üblich sind, so können sie doch auch in der **Composition** angewendet werden. Es kann leicht geschehen, daß der Componist bey Verfertigung eines feurigen Allegro unvermerkt in der Bewegung eilt, oder bey einem traurigen Largo schleppt, oder aus Liebe zu einem Satz, der entweder wegen der Geschwindigkeit der Taktbewegung undeutlich, oder wegen der Langsamkeit matt wird, ohne daß er es bemerkt, in der Bewegung nachgiebt. Bey dem Vortrag solcher Stücke leidet der Componist, aber durch seine eigene Schuld.[730]

Er muß die Grenzen der geschwinden oder langsamen Bewegung nicht überschreiten. Was zu geschwind ist, kann nicht deutlich vorgetragen werden, und was zu langsam ist, kann nicht gefaßt werden. Dies ist hauptsächlich von solchen Stücken zu verstehen, wo der Componist selbst das Tempo angiebt.

Wegen des langen Nachklanges der tiefen Töne müßen alle kurze Notengattungen in der Tiefe vermieden werden; in der Höhe aber sind sie von besserer Würkung, als lang aushaltende Töne. [...]

Endlich muß der Tonsetzer nicht verabsäumen, die Bewegung seines Stücks so bald sie aus den oben angegebenen Kennzeichen nicht getroffen werden könnte, so genau als ihm möglich ist, zu bezeichnen. Er muß sich der Worte *allegro assai*, *allegro moderato*, *poco allegro* &c. bedienen, wo das Wort *allegro* die Bewegung zu geschwind, oder nicht geschwind genug bezeichnen würde; bey Stücken von langsamer Bewegung desgleichen. Die Worte, die sich auf die charakteristische Bewegung beziehen, als *maestoso*, *scherzando*, *vivo*, *mesto* &c. sind bey ausdrucksvollen Stücken oft von der größten Bezeichnung, und für den, der ein Stück gut vortragen will, nicht gleichgültig. Hasse[731] ist so genau in der Bezeichnung seiner Bewegungen, daß er oft lange Beschreibungen macht, wie das Stück vorgetragen werden soll, als: *Andantino grazioso, ma non patetico, non languente*; - *Allegretto vivo, e con spirito; oder allegretto vivo, che arrivi quasi all'allegro intiero*; - *Un poco lento, e maestoso, ma che non languisca, e abbia il dovuto suo moto*.

[730] [Sehr interessant! Das gedruckte Notenbild kann also - bei weniger disziplinierten Komponisten - unter Umständen starrer sein als die Musik eigentlich gemeint war!]
[731] Johann Adolf Hasse, 1699-1783

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

II. Von dem Tackte

S. 114/115 [...] Alles was außer dem, was ich bereits über die Bewegung erinnert habe, einen Componisten über diese Materie kann gesagt werden, kommt auf folgende Hauptpunkte an: 1) Daß ihm alle bis itzt erfundene und gebräuchliche Arten des Tacktes, jeder nach seiner wahren Beschaffenheit und nach seinem genauen Vortrag, beschrieben werden. 2) Daß man, so genau es angeht, den **Geist** oder den **Charakter jeder Tacktart**, bestimme. 3) Daß man endlich für die Fälle, da die Melodie über einen gegebenen Text zu verfertigen ist, Anweisung gebe, wie die beste, oder wenigstens eine schickliche Art des Tackts dazu zu wählen sey. [...]

1. Wenn man eine Folge von gleichen Schlägen, die in gleichem Zeitraum nach einander wiederholet werden, vernimmt [Nbsp], so lehrt die Erfahrung, daß wir in unsern Gedanken alsobald eine tacktmäßige Eintheilung dieser Schläge machen, indem wir sie in Glieder ordnen, die eine gleiche Anzahl Schläge in sich fassen, und zwar so, daß wir auf den ersten Schlag eines jeden Gliedes einen Accent legen, oder ihn stärker als die übrigen Schläge zu vernehmen glauben. Diese Eintheilung kann auf dreyerley Art geschehen [Nbsp], nemlich, wir theilen die Schläge in Glieder von zwey, oder drey, oder vier Schlägen ein. Auf keine andere Eintheilung fallen wir natürlicherweise nicht. [...]

S. 116 Der Takt besteht entweder aus zwey, oder drey, oder vier gleichen Zeiten, außer diesen ist keine andere Gattung des Taktes natürlich.

Um diese Tacktarten zu bezeichnen, würden dem Anscheine nach nur drey Tacktzeichen erfodert, nemlich eines, das den Tackt von zwey, ein anderes, das den von drey, und ein drittes, das den von vier Zeiten bezeichnete. Aus dem aber, was wir [...] von dem *Tempo giusto* und der natürlichen Bewegung der längeren oder kürzeren Notengattungen angemerkt haben, wird begreiflich, daß z.B. ein Tackt von zwey Viertel- und ein anderer von zwey Zweyviertelnoten [Halben], imgleichen ein Tackt von drey Viertel, und ein anderer von drey Achtel, ob sie gleich von gleichen Zeiten sind, eine veränderte Bewegung angeben. Hiezu kömmt noch, daß längere Notengattungen allezeit schwerer und nachdrücklicher vorgetragen werden, als kürzere, daß folglich ein Stück, das schwer und nachdrücklich vorgetragen werden soll, nur in langen Notengattungen, und ein anderes, das leicht und tändelnd vorgetragen werden soll, nur in kurzen Notengattungen gesetzt werden kann. [...]

Man theilet die Taktarten überhaupt in die gerade und ungerade ein; [...] Ferner unterscheidet man einfache Tacktarten von den zusammengesetzten: Einfache sind von der Beschaffenheit, dass jeder Tackt nur einen Fuß ausmacht, der in der Mitte nicht getheilet werden kann; Zusammengesetzte Tacktarten hingegen können, da sie aus zwey einfachen zusammengesetzt sind, in der Mitte eines jeden Tacktes getheilet werden. [...]

Anmerkungen über die einfachen geraden Tackarten von zwey Zeiten (S. 118)

1) Der Zweyeintel Tackt [2/1], der von einigen auch der **grosse Allabrevetackt** genennet wird, besteht aus zwey ganzen Tacktnoten oder Semibreven, ist aber [...] von keinem Gebrauch mehr.

2) Der **Zweyzweytel** oder besser der **Allabrevetackt**, der durchgängig mit ¢, oder auch **2** [durchstrichen] bezeichnet wird, ist in Kirchenstücken, Fugen und ausgearbeiteten Chören von dem vielfältigsten Gebrauch. Von dieser Tacktart ist anzumerken, daß sie sehr schwer und nachdrücklich, doch noch einmal so geschwind, als ihre Notengattungen anzeigen, vorgetragen wird, es sey denn, daß die Bewegung durch die Beywörter *grave*, *adagio* &c. langsamer verlangt wird. Eben so verhält es sich mit den aus ihr entstehenden **Sechsvierteltackt** von zwey triplirten Zeiten, doch ist das *Tempo giusto* dieser Tacktart etwas gemäßigter. Beyde Tacktarten vertragen keine kürzere Notengattungen, als Achtel.

3) Der **Zweyvierteltackt** hat die Bewegung des Allabrevetackts, wird aber weit leichter vorgetragen. Der Unterschied des Vortrags in beyden Tacktarten ist zu fühlbar, als daß man glauben sollte, es sey einerley, ob ein Stück in ¢ oder in 2/4 gesetzt sey. [Nbsp. in ¢ und 2/4 S. 144] Wenn dieser Satz richtig vorgetragen wird, so wird jedermann bemerken, daß er in dem Allabrevetackt weit ernsthafter und nachdrücklicher ist, als in dem Zweyvierteltackt, wo er beynahe ins Tändelnde fällt.

So wol der Zweyviertel- als der aus ihm entstehende **Sechsachteltackt** sind in Cammer- und Theatralstücken von dem vielfältigsten Gebrauch. In der ihnen natürlichen Bewegung sind Sechszehntel und einige wenige auf einander folgende Zweyunddreyßigtheile ihre kürzeste Notengattungen. Wird die Bewegung aber durch die Beywörter *andante*, *largo*, *allegro* etc. abgeändert, so können deren mehrere oder gar keine nach Masgebung der Langsamkeit oder Geschwindigkeit derselben, darin angebracht werden.

4) Der **Zweyachteltackt** würde wegen der Geschwindigkeit seiner Bewegung und der gar zu großen Leichtigkeit seines Vortrags nur zu kurzen lustigen Tanzstücken schicklich seyn, er ist aber nicht im Gebrauch, und wir hätten ihn nicht angeführt, wenn nicht der aus ihm entstehende **Sechssechzehnteltackt**

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

hätte angeführt werden müßen, in welchem viele Stücke vorhanden sind und der sich durch die Flüchtigkeit seiner Bewegung und die Leichtigkeit seines Vortrags sehr von dem 6/8 Tackt unterscheidet. [Nbsp. von J.S. Bach und Couperin.] [...]

Auf der Violine werden die Stücke in dieser, und anderer ihr ähnlichen leichten Tacktarten, nur mit der Spitze des Bogens vorgetragen, dahingegen bey den schwereren Taktarten schon ein längerer Strich und mehr Druck des Bogens verlangt wird. Daß man heut zu Tage diese und mehrere Tacktarten, die wir noch anzeigen werden, für überflüßig und entbehrlich hält, zeigt entweder an, daß der gute und richtige Vortrag verloren gegangen, oder daß ein Theil des Ausdrucks, der in diesen Tacktarten leicht zu erhalten ist, uns gänzlich unbekannt ist. Beydes gereicht der Kunst, die doch zu unserer Zeit auf den höchsten Gipfel gestiegen seyn soll, wenig zur Ehre.

Von diesen Tacktarten von zwey Zeiten ist nun hauptsächlich anzumerken, daß jeder Tackt einen Fuß von zwey Theilen ausmacht, deren erster lang und der zweyte kurz ist, daß folglich jede Hauptnote eines melodischen Satzes auf die erste Zeit des Tackts, oder wie man sagt, auf den Niederschlag fallen müße. [Textierte Notenbeispiele im ¢: /„Dank und / Lob und / Preis und / Macht" gegenüber „Dank / und Lob / und Preis / und Macht"]

Anmerkungen über die einfachen geraden Tacktarten von vier Zeiten (S. 122/123)

1) Der **Vierzweiteltackt** oder **O** ist so wie der 2/1 nicht mehr im Gebrauch. [...]

~~3~~) [recte: 2)] **Der Viervierteltackt**, der durch **C** bezeichnet wird, ist zweyerley. Er wird entweder statt des ebenangeführten 4/2 Tackts, mit dem Beywort *grave* gebraucht, und wird alsdenn der **grosse Viervierteltackt** genennet, oder er ist der sogenannte gemeine gerade Tackt, der auch der kleine Viervierteltackt genennet wird.

Der **grosse Viervierteltackt** ist von äußerst schwerer Bewegung und Vortrag, und wegen seines Nachdrucks vorzüglich zu grossen Kirchenstücken, Chören und Fugen geschickt. Achtel und einige wenige auf einander folgende Sechszehntel sind seine geschwindesten Noten. Um ihn von dem kleinen Viervierteltackt zu unterscheiden, sollte man ihn statt C, mit 4/4 bezeichnen. Beyde Tacktarten haben sonst nichts als ihr Zeichen mit einander gemein.

Der **kleine Viervierteltackt** hat eine lebhaftere Bewegung, und ist von weit leichterem Vortrag. Er verträgt bis auf die [wohl: inklusive der] Sechszehntel alle Notengattungen, und ist in allen Schreibarten von dem vielfältigsten Gebrauch.

Mit dem aus dem Viervierteil- entstehenden **Zwölfachteltackt** von triplirten Zeiten hat es die nemliche Bewandniß. Einige ältere Componisten, die über die Art des Vortrages ihrer Ausarbeitungen sehr delicat waren, haben oft Stücke im 12/8 Tackt, die aus lauter Sechszehntel bestanden, mit 24/16 bezeichnet, anzudeuten, daß die Sechszehntel leicht und flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollten. Den heutigen Componisten und Practikern scheinen diese Subtilitäten so wenig bekannt zu seyn, daß sie vielmehr glauben, dergleichen Tacktbezeichnung sey blos eine Grille der Alten gewesen.

3) Der **Vierachteltackt** ist von den Tacktarten von vier Zeiten der leichteste im Vortrag und in der Bewegung. Er unterscheidet sich von dem 2/4 Tackt durch das Gewicht seiner Zeiten, die alle gleich schwer sind [dies scheint mir bei Mozart nicht vorzukommen], statt daß im 2/4 Tackt die erste und dritte Zeit das Tacktgewicht fühlen lassen, [Nbsp.] und ist daher von etwas langsamerer Bewegung, als der 2/4 Tackt. Doch sind beyde Tacktarten wegen der Lebhaftigkeit ihrer Bewegung, in welcher das Tacktgewicht der Zeiten sich nicht so merklich fühlen läßt, nicht so sehr von einander unterschieden als der Viervierteltackt von dem Allabrevetackt. Auch wird von den heutigen Componisten kein Stück mehr mit 4/8, sondern statt dessen allezeit mit 2/4 bezeichnet. [...]

S. 124 In den Tacktarten von vier Zeiten ist die erste und dritte Zeit [innerlich] lang, die zweyte und vierte Zeit aber kurz. Erstere werden auch die guten, und letztere die schlechten Zeiten genennet. Von den langen Zeiten ist die erstere wiederum von größeren Gewicht, als die dritte [Nbsp. C und 12/8 *mit metrischen Markierungen über den Vierteln bzw. 3/8-Gruppen:* / = v - v /]

Daher müßen die Haupttöne des Gesanges allezeit auf die erste Zeit fallen, die übrigen Töne erhalten denn nach Beschaffenheit der innern Länge und Kürze der übrigen Zeiten mehr oder weniger Gewicht. Die Schlußnote fällt in diesen Tacktarten allezeit auf die erste Zeit, und muß vier Zeiten durchdauren, außer bey solchen Stücken, deren Rhythmus im Auftackt anfängt. [...]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Anmerkungen über die ungeraden Tacktarten von drey Zeiten (S. 127-130)

2) Der **Dreyzweyteltackt** [3/2] ist wegen des schweren und langsamen Vortrags, den seine Notengattungen bezeichnen, zumal in Kirchenstücken, von dem vielfältigsten Gebrauch. In diesem Styl sind Viertel, höchstens Achtel, seine geschwindesten Notengattungen. Im Cammerstyl können auch wol Sechszehntel in dem 3/2 Tackt angebracht werden, ja Herr C.P.E. Bach hat sogar eine Sinfonie in dieser Tacktart mit vielen nach einander folgenden Zweyunddreyßigtheilen angefangen. Bey solchen Notengattungen müßen die drey Zeiten dieser Tacktart in den übrigen Stimmen aufs deutlichste marquirt werden, ohnedem bleibt der Gesang für den Zuhörer dunkel und unverständlich. [...]

3) Der **Dreyvierteltackt** ist wegen des leichteren Vortrags in der Kirchenschreibart nicht so gewöhnlich als der 3/2, dahingegen in der Cammer- und theatralischen Schreibart von dem vielfältigsten Gebrauch.

Seine natürliche Bewegung ist die einer Menuet, und er verträgt in dieser Bewegung nicht wohl viele nach einander folgende Sechszehntel, noch weniger Zwey und Dreyßigtheile. Da er aber vermittelst der Beywörter *adagio*, *allegro* &c. alle Grade der Bewegung annimmt, so können nach Maaßgebung der Geschwindigkeit oder Langsamkeit derselben alle Notengattungen, die in diese Taktart passen, darin angebracht werden. [...]

4) Der **Dreyachteltackt** hat die lebhafte Bewegung des Passepieds; er wird leicht, aber nicht ganz tändelnd vorgetragen, und ist in der Cammer- und theatralischen Musik von großem Gebrauch. [...]

Anmerkungen über die zusammengesetzten Tacktarten (S. 131-136)

Es giebt so wohl in dem geraden Tackt von zwey Zeiten als in dem Tripeltackt Melodien, in denen offenbar ganze Tackte wechselsweise von schweren und leichtem Gewichte sind, so daß man einen ganzen Tackt nur wie eine Zeit fühlet. Wenn die Melodie so beschaffen ist, daß man den ganzen Tackt nur als eine einzige Zeit fühlet, so müssen nothwendig zwey Tackte zusammen genommen werden, um nur einen auszumachen, dessen erster Theil lang, der andre kurz ist. Denn wenn dieses Zusammenziehen nicht geschähe, so würde man, wegen der nothwendigen Schwere des Niederschlages, eine Melodie von lauter schweren Schlägen bekommen, welches eben so wiedrig wäre, als eine Periode der Rede, die aus lauter einsylbigen Wörtern bestünde, deren jedes einen Accent hätte.

Daher entstunden also die zusammengesetzten Tacktarten, nemlich der zusammengesetzte 4/4 aus zwey vereinigten Tackten von 2/4, der zusammengesetzte 6/8 aus zwey vereinigten Tackten von 3/8, u.s.f. -

Eigentlich geschiehet diese Zusammensetzung nur deswegen, daß die Spieler den wahren Vortrag treffen, und **die zweyte Hälfte eines solchen Tacktes leichter, als die erste vortragen**. Man kann diese Tacktarten, als z.B. den zusammengesetzten 4/4 von dem einfachen gewöhnlichen 4/4 Tackt dadurch leicht unterscheiden, daß die Schlüsse in jenen ganz natürlich auf den zweyten Theil des Tacktes fallen und nur die Hälfte des Tacktes durchdauren, welches in dem einfachen 4/4 Tackt auf keinerley Weise angehen würde. Eben so kann in dem zusammengesetzten 6/4 Tackt, der Schluß auf das vierte Viertel kommen, welches in dem einfachen 6/4 Tackte nicht angehet.

Sonst sind die zusammengesetzten Tacktarten in Ansehung des schweren und leichten Vortrages und der Bewegung von den einfachen nicht verschieden.[732] [...]

Die brauchbaresten zusammengesetzten Tacktarten sind folgende:

1. Der zusammengesetzte 4/4 Tackt aus zwey vereinigten 2/4 Tackten.
2. " " 12/8 " " " " 6/8 "
3. " " 12/16 " " " " 6/16 "
4. " " 6/4 " " " " 3/4 "
5. " " 6/8 " " " " 3/8 "
6. " " 6/16 " " " " 3/16 "

S. 132/133 [...] Itzt habe ich nach der (S. 114) gemachten Eintheilung

2) den ***Geist*** oder eigentlichen ***Charackter jeder dieser Tacktarten*** in Rücksicht auf die darin liegende Kraft zum Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften, zu betrachten.

---

[732] Kirnbergers Mitarbeiter J.A.P. Schulz formuliert unmissverständlicher: „Bewegung und Vortrag der zusammengesetzten Taktarten kommen übrigens mit den einfachen, aus denen sie zusammengesetzt sind [!], überein." (in Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. IV, S. 501). Vergl. auch ✧ G. Weber, *Tonsetzkunst*, S. 111/112: „Da ein zusammengesetzter Takt nichts anderes ist, als eine Gruppe von zwei oder mehreren einfachen, so ergiebt sich daraus fürs Erste, dass die Takttheile eines zusammengesetzten Taktes, unter sonst gleichen Umständen, nicht schneller und nicht langsamer gehen, als im einfachen, also z.B. die Viertelnoten im 4/4-Takte grade so wie die im 2/4-Takte, die Achtelnoten im 6/8-Takte wie im 3/8-, 9/8-, oder 12/8-Takt, u.s.w."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hiebey kommt es nicht so wohl auf die gerade, oder ungerade Anzahl der Tacktzeiten, als auf die langsamere, oder geschwindere **Bewegung**, und auf den ***schweren, oder leichten Gang*** des Tacktes an. Einerley Tackt kann durch die Bewegung und übrige Behandlung zu entgegengesetzten Leidenschaften gebraucht werden, da aber dennoch jede Tacktart eine Behandlung hat, die sich vorzüglich für *sie* schicket und ihr am natürlichsten, oder wenn man will gewöhnlichsten ist, so hat sie auch in so fern einen **eigenen Charackter**, den man ihr freylich durch eine fremde, ungewöhnliche Behandlung nehmen kann.

Was ich also hier anzumerken habe, ist nur von der vorzüglichen Bequemlichkeit dieser oder jener Tacktart, einen gewissen Charackter anzunehmen, zu verstehen.

Ueberhaupt ist also anzumerken, daß von den Tacktarten, die gleich viel Zeiten haben, der, welcher grössere, oder längere Tacktheile hat, natürlicher Weise etwas ernsthafter ist, als der von kurzen Zeiten: so ist der 4/4 Tackt weniger munter, als der 4/8 Tackt; der 3/2 Tackt schwerfälliger, als der 3/4, und dieser nicht so munter, als der 3/8 Tackt.

Zu feyerlichen und pathetischen Sachen schicket sich der *Allabrevetackt* vorzüglich und wird deswegen zu Motetten und andern feyerlichen Kirchengesängen gebraucht. Der *grosse 4/4* Tackt hat einen sehr nachdrücklichen und ernsthaften Gang, und schicket sich zu prächtigen Chören, zu Fugen in Kirchenstücken und überhaupt zu Stücken, wo Pracht und Ernst erfordert wird. Schwerfällig und sehr ernsthaft ist der 3/2 Tackt, wenn man nur nicht zu viel kleine Noten darin anbringt. Zu einem lebhaften und erweckenden Ausdruck, der aber noch etwas nachdrückliches hat, schicket sich der 4/4 Tackt am besten. Der 2/4 ist auch lebhaft, aber schon mit mehr Leichtigkeit verbunden, kann auch deswegen zum Tändelnden gut gebraucht werden. Der 4/8 Takt ist schon ganz flüchtig, und seine Lebhaftigkeit hat nichts mehr von dem Nachdruck des 4/4 Takts. Sanft und edel scheinet der Charakter des 3/4 Taktes zu seyn, besonders, wenn er blos, oder doch meistentheils aus lauter Vierteln besteht. Der 3/8 Tackt aber ist von einer Munterkeit, die etwas muthwilliges an sich hat.

Diese allgemeinen Charaktere bekommen noch eine nähere Bestimmung durch eine besonders ***herrschende Notengattung*** und durch Regeln, welche grössere oder kleinere ***Intervalle*** zur Fortschreitung bestimmen. Ganz verschieden ist der Charakter des 3/4 Taktes, wenn fast durchgehends nur Viertel gebraucht werden, als wenn viel Achtel, oder noch kleinere Noten darin vorkommen, und wenn er meistentheils kleine Intervalle zur Fortschreitung hat, als wenn öftere Sprünge vorkommen. [...]

S. 134 Es erhellet aber aus dem wenigen, was ich hier über die verschiedene Charaktere der Taktarten angemerkt habe, daß diese Verschiedenheit der Taktarten sehr bequem sey, die besondern Schattirungen der Leidenschaften auszudrücken.

Es hat nemlich jede Leidenschaft ihre Grade der Stärke und, wenn ich mich so ausdrücken kann, ihr tieferes, oder flacheres Gepräge. Die Freude z.B. kann feyerlich und gleichsam erhaben; sie kann rauschend, oder auch hüpfend und muthwillig seyn. Diese und noch mehr Grade und Schattirungen kann die Freude haben; und so ist es auch mit andern Leidenschaften beschaffen. Der Tonsetzer muß vor allen Dingen das besondere Gepräge der Leidenschaft, die er zu schildern hat, sich bestimmt vorstellen und alsdenn eine ***schwerere, oder leichtere Taktart*** wählen, nachdem der Affeckt in seiner besondern Schattirung, die eine oder andre erfordert.

3) Wie hat man sich bey Singstücken in Ansehung der Taktart zu verhalten? Erstlich muß man auf die Empfindung, die in den Worten liegt, Acht haben, und nach Beschaffenheit desselben eine von den ernsthafteren oder munteren Gattungen des Taktes wählen. Denn alles was z.B. in dem *Allabrevetakt* gesungen wird, kann auch im 2/4 Takt gesungen werden, der Vortrag aber verursacht, daß ein solches Stück in der ersten Taktart weit *ernsthafter*, und in der letzten weit *munterer* klinget.

[Zweitens] Muß man untersuchen, ob der Text eine Taktart von zwey, drey oder vier Zeiten verlangt. Nemlich jede lange Sylbe muß auf einer langen, und jede kurze auf einer kurzen Taktzeit fallen. Das Hauptwort eines Verses muß auf die erste Zeit zu stehen kommen. Z. B.

2/4: / Wei-ser / Da-mon, / des-sen / Haupt / Lor-beer / um und / um be- / laubt. [Nbsp. 2/4 in 4teln]

Hier folgt auf einer langen allezeit eine kurze Sylbe, und könnte auch in dem 3/8 Tackt gesetzt werden, also:

3/8: / Wei---ser / Da---mon /

Da der Vers aber einen ernsthaften Gang hat, so ist der 2/4 dem 3/8 vorzuziehen. Hingegen haben folgende Verse einen munteren Gang, obgleich eben so wie oben, eine lange mit einer kurzen Sylbe abwechselt. Diese müssen in 6/8 gesetzt werden, also:

6/8: „Ein / klei-nes Kind mit / Flü-geln, das / ich noch nie ge- / sehen etc."

aber nicht in 3/8, weil alsdenn die letzte kurze Sylbe von dem Worte ‚Flü-geln' auf die erste Zeit des Tackts fiele, folglich lang ausfallen würde; da nun in der Folge dieser Verse der Schluß allezeit in der Mitte fällt, so ist dieses ein Zeichen, daß es der *zusammengesetzte* 6/8 Tackt ist. [Weitere Beispiele]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

S. 136 [...] Man sieht aus diesen wenigen Beyspielen, daß zu den nemlichen Worten verschiedene Tacktarten und rhytmische Gänge gewählet werden können, und die langen und kurzen Sylben immer richtig treffen; und hier ist nur von solchen Melodien die Rede, wo auf jeder Sylbe eine Note zu stehen kommt. Da nun aber bey einer verzierten Melodie viele Noten, ja ganze Passagen auf einer Sylbe angebracht werden können, so läßt sich begreifen, daß zu den nemlichen Worten fast alle Tacktarten passen können. Daher muß man, wenn man grosse Singestücke setzt, bey denen eine verzierte Melodie statt findet, ein Gefühl von der ***jeder Tacktart eigenen Würkung*** haben, und diejenige wählen, die den zu schildernden Ausdruck am besten darstellet. Graun und Hasse haben die nemlichen Arien oft in sehr verschiedenen Tacktarten gesetzt, dieses rühret aber keinesweges von einer Gleichgültigkeit gegen die Tacktarten her, sondern weil sie den Affeckt, der in den Worten lag, von verschiedenen Seiten bemerkten, und einer z. B. die Eifersucht mehr klagen und der andere mehr toben ließ; beydes kann recht seyn. Oft hatten sie auch Worte vor sich, in denen kein Schatten von Empfindung lag, zu welchen denn freylich jede Tacktart paßte, die der Prosodie der Worte nicht entgegen war.

III. Von dem Rhythmus [= Periodik][733]

S. 137 Durch Bewegung und Tackt bekommt der Gesang den Charackter, wodurch überhaupt eine sanfte, oder heftige, eine traurige, oder freudige Empfindung ausgedrückt wird. Durch den Rhythmus [s. o.] wird der Strohm des Gesanges, der ohne ihn einförmig fortfließen würde, in größere und kleinere Sätze eingetheilet, deren jeder, wie die Sätze der Rede seinen besondern Sinn hat. Dadurch bekommt der Gesang seine Mannigfaltigkeit und wird bey seinen übrigen Annehmlichkeiten zu einer Rede, die das Gehör und die Empfindung mit mannigfaltigen Sätzen, deren einige zusammen genommen einen Hauptsatz ausmachen, unterhält.

Wer nur einigermaßen ein Gehör hat, wird bemerkt haben, daß die größte Kraft des Gesanges von dem Rhythmus [s. o.] herkommt. Durch ihn wird so wol der Gesang, als die Harmonie *von mehreren Tackten in einen einzigen Satz zusammen verbunden*, den das Gehör auf einmal faßt, und etliche kleine Sätze werden wieder als ein größeres Ganzes in einen Hauptsatz verbunden, an dessen Ende ein Ruhepunct ist, welcher uns verstattet, das wir ebenfals diese einzeln Sätze zusammen auf einmal zu fassen im Stande sind. [...]

S. 138 Wie man in der Rede erst am Ende eines Satzes den Sinn desselben gefaßt hat und dadurch nun mehr oder weniger befriediget ist, nachdem dieser Sinn eine mehr oder weniger vollständige Rede ausmacht; so ist es auch in der Musik. Ehe nicht in einer Folge von zusammenhangenden Tönen ein Ruhepunkt kommt, auf welchem das Gehör einigermaaßen befriediget wird, und nun diese Töne auf einmal, als ein kleines Ganzes zusammen faßt, hat es auch keinen Sinn, und eilet um zu vernehmen, was eigentlich diese auf einander folgende Töne sagen wollen. Kommt aber nach einer nicht gar zu langen Folge zusammenhangender Töne ein merklicher Abfall, der dem Gehör eine kleine Ruhe verstattet und den Sinn des Satzes schließt, so vereiniget das Ohr alle diese Töne in einen faßlichen Satz zusammen.

Dieser Abfall, oder Ruhepunkt, kann entweder durch eine völlige Cadenz, oder auch blos durch eine melodische Clausel mit einer beruhigenden Harmonie, ohne Schluß in dem Basse, bewürkt werden. Im ersten Fall hat man einen ganz vollständigen musicalischen Satz, der in dem Gesang das ist, was eine ganze Periode in der Rede, nach welcher man einen Punkt setzet; im andern Fall aber hat man einen zwar verständlichen Satz, nach welchem man aber nothwendig noch einen oder mehr andre erwartet, um den Sinn der Periode vollständig zu machen. Jenen vollständigen Satz, der sich mit einem förmlichen Schluß endiget, wollen wir einen ‚**Abschnitt**', oder eine ‚**Periode**' nennen; den unvollständigen aber, der sich nur mit einem melodischen Abfall, oder einer befriedigenden Harmonie endiget, wollen wir einen ‚**Einschnitt**', oder einen ‚**Rhythmus**' nennen.[734] [...]

S. 139 Ein musicalischer **Abschnitt** ist also eine Folge verbundener Töne, die sich mit einer ganzen oder förmlichen Cadenz endiget. Die Würkung dieser Cadenz ist eine solche Befriedigung des Gehörs, die ihm verstattet, die ganze Reyhe der in diesen Abschnitt vereinigten Töne als ein Ganzes zusammen zu fassen, ohne durch Erwartung dessen, was folgen könnte, in der Empfindung gestöhrt zu werden. Geschiehet dieser Schluß in die Haupttonica des Stücks, so ist die Befriedigung vollkommen und man erwartet nun nichts weiter, weil die ganze musicalische Rede nun ihr End erreicht hat; wird aber in einen

[733] [Fußnote:] „Man nimmt dieses Wort in zweyerley Sinn: bisweilen bedeutet es das, was die Alten ‚Rhythmoponie' nannten, nemlich die rhythmische Beschaffenheit eine Stückes; andermal aber bedeutet es einen Satz oder Einschnitt. Im erstern Sinne wird es genommen, wenn man sagt: Dieses Stück ist im Rhythmus unrichtig, oder hat keinen guten Rhythmus, im andern Sinn braucht man es, wenn man sagt: ein Rhythmus (Einschnitt) von vier Tackten."

[734] Scheibe kritisiert in *Ueber die Musikalische Composition* (1773) in einem „Zusatz" auf S. 263 diese Termini Kirnbergers in Sulzers *Allgemeine Theorie* als unüblich, was aber für unser heutiges Verständnis keinen Unterschied macht.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

andern als dem Hauptton geschlossen, so ist die Befriedigung des Gehörs vollständig [recte: „*un*vollständig"!], weil es einen Hang fühlet, den Hauptton wieder zu vernehmen.

Eine Folge solcher Abschnitte deren keiner, als der letzte in den Hauptton schließt, macht ein einziges Tonstück aus. Würde man aber einen, oder mehr Abschnitte, ehe man am Ende des Tonstücks ist, durch einen Schluß in den Hauptton endigen, so würde man nicht mehr eine einzige Melodie haben, sondern ein Tonstück, das aus zwey, oder mehr ähnlichen Melodien zusammen gesetzt ist.

Es sollte demnach eine Hauptregel seyn, das man durch das ganze Stück keinen Abschnitt, als den letzten in der Haupttonica schliesse. Denn, wenn dieses geschiehet, so wird eigentlich das ganze Stück geendiget. Aber man übertritt diese natürliche Regel gar ofte. Denn in Concerten und Arien schliessen die Tutti und die Ritornelle insgemein in dem Hauptton und sind also schon ganze, für sich bestehende Stücke. [...] Ganz schlecht aber ist die Art einiger Componisten, die gleich anfangs eines Stückes nach zwey, oder vier Tackten, wieder in der Haupttonica schliessen, folglich wieder da stehen wo sie angefangen haben. [...]

S. 141 Man muß sich vornehmlich im Anfange der Stücke für allzu kurzen Abschnitten hüten. Das Gehör muß von der Haupttonart so eingenommen werden, daß es dieselbe durch das ganze Stück hindurch nie völlig aus dem Gefühl verliehret. Ausser dem ist die Aufmerksamkeit im Anfang des Stückes noch in ihrer vollen Stärke, und das Gehör kann da mehr zusammen fassen, als wenn es schon etwas ermüdet worden ist.

Nach den Regeln der Modulation muß ein Abschnitt um so viel kürzer seyn, je entfernter sein Ton von dem Hauptton ist; denn wenn man sich zu lang in einem solchen Ton aufhielte, würde das Gefühl des Haupttones ganz ausgelöscht werden. [...]

S. 142 Wie das Gehör in jedem Tonstück gar bald den ***Tackt*** bemerkt und durch das ganze Stück will beybehalten wissen, so wird es auch bald für den ***Rhythmus*** [die Periodik] eingenommen und ist geneigt immer gleich viel Tackte auf jeden Einschnitt zu rechnen und findet sich würklich etwas beleidiget, wenn die Gleichförmigkeit derselben unterbrochen wird. Es giebt zwar allerdings Fälle, wo einzele Einschnitte von mehr oder weniger Tackten als die übrigen durchgehends sind, eines besondern Ausdrucks halber sehr gut stehen. Dieses muß man aber als eine Ausnahme von der Regel ansehen. [...]

S. 143 Es giebt auch Fälle, wo sogar ein kleiner Einschnitt von einem Tackt unter längere eingeschoben werden kann, ohne daß er das Abzählen der übrigen gleich langen Einschnitte unterbricht: er wird alsdenn nicht mit gezählt, weil er, als etwas fremdes, das die Aufmerksamkeit ganz besonders reitzt, angehört wird [z. B. Echotakte]. [...]

Die besten Melodien sind allemal die, deren Einschnitte vier Tackte haben. Dabey können zwar auch einige von zwey Tackten mit unterlaufen, aber sie müssen paarweise stehen, da sie denn wie Einschnitte von vier Tackten gehört werden, die in der Mitte eine Cäsur haben. [...]

S. 145 Es verdienet hier als etwas sonderbares angemerkt zu werden, daß es Fälle giebt, wo ein Einschnitt von 4 Tackten durch Verlängerung gewisser Haupttöne, auf denen ein besonderer Nachdruck soll gelegt werden, in Rhythmen von 5 Tackten verwandelt werden kann. Das Gehör wird dadurch nicht nur nicht beleidiget, sondern das Uebermaaß eines solchen Einschnittes ist oft von großer Würkung.

JOHANN PHILIPP KIRNBERGER

ANLEITUNG ZUR SINGEKOMPOSITION

mit Oden in verschiedenen Sylbenmaaßen, Berlin 1782

[Hervorhebungen nicht original]

S. 4 Die jetzige Odensammlung wird sich hauptsächlich damit beschäftigen, zu zeigen:
1) welche ***Taktart*** man bey jeder Gattung von Reimen zu wählen habe, ob es ein gerader Takt von zwey oder vier Zeiten, oder ungerader Takt mit drey Taktzeiten, als 3/2, 3/4, 3/8 seyn müsse, ohne Rücksicht auf die Empfindung des Inhalts der Poesie. Ob ferner in der geraden Taktart zwey oder vier Theile oder ein zusammengesetzter vierzeitiger Takt aus zwey und zwey Zeiten anzunehmen sey; desgleichen, ob ein ungerader Takt aus 3, 6 und 9 Zeiten bestehen soll; oder ob der Takt zusammengesetzt seyn müsse, als der 6/4 Takt aus zweymal 3/4 und so weiter.

Der gerade Takt hat folgende Eigenschaften: Er hat vier Taktzeiten [...]; Die erste Zeit ist lang; die zweyte kurz; die dritte lang und die vierte kurz. ***Das Gewicht der dritten Zeit ist geringer als das Gewicht der ersten schweren Zeit***. Diese Regel kann also zur Richtschnur dienen, wenn man unter lang und lang,

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

kurz und kurz, wegen des mehrern oder wenigern Gewichts und Nachdrucks, einen Unterschied machen will.

S. 7: Der Singekomponist hat vorzüglich sein Augenmerk darauf zu richten, ob zu jeder Sylbe eine Taktzeit erfodert werde, oder ob auf eine Taktzeit zwey Sylben zu stehen kommen müssen. Im ersten Fall ist der Ausdruck mehr ernsthaft und im letztern weniger, bis zum komischen. Man findet sogar, so wohl bey Stücken, wo das Komische auf den höchsten Grad getrieben seyn soll, als auch bey einem läppischen Geschnatter, daß alle vier Sechzehntheile zu einer Taktzeit, als einem Viertheil, ihre eigenen Sylben haben. Dazu gehört nun freylich beym Vortrage eine gute Lunge, die nur französischen Acteurs und Actricen eigen ist.

S. 8: Der jeder Taktart eigene Charakter macht die schicklichste Auswahl derselben, um des Ausdruks willen, nothwendig, so daß man bald aus [statt] der natürlichen geraden Taktart eine ungerade, bald wiederum aus [statt] der ungeraden eine gerade Taktart wählen muß.

S. 10: Ferner verdienet es Aufmerksamkeit, ob man einen Takt von vier Zeiten oder von zwey Zeiten zu wählen habe, oder aber einen 4/4 Takt aus einem zusammen gesetzten Takt von zwey Zeiten. Letzterer schickt sich am besten, wenn der Poet die Strophe weiblich geschlossen hat, so daß die letzte, als die kurze Sylbe, just in die Mitte des 4/4 Taktes fällt. Eben dieses gilt auch im ungeraden Takt, wenn man weiblich schließen will, daß man nehmlich 6/4 Takt aus zwey zusammengesetzten 3/4 Takten nimmt, wodurch ein Komponist doch einen förmlichen Schluß erhält, der beynahe eben so fühlbar wird, wie er sich im Niederschlage zur ersten Taktzeit fühlen läßt. Höchst falsch wird hingegen eine Schlußnote auf der letzten Zeit eines Takts angebracht, es mag die Taktart seyn, welche sie will. 12/8 Takt ist als ein geborner gerader 4/4 Takt zu betrachten, zusammen gesetzt ist er aus zweymal 6/8. Ein aus 3/8 Noten zusammengesetzter Takt von vier Zeiten kann nicht vorkommen, welcher so beschaffen wäre, daß man auf die zweyte und vierte Taktzeit schließen könnte.

S. 11 Die ***Stärke und Schwäche*** eines Tones kann man aus folgendem erkennen: nehmlich wie die Stelle eines Verses beschaffen, worauf sie fallen soll; ferner, ob die Verse in ***gerader oder ungerader Taktart*** sind; ob der gerade oder ungerade Takt ein ***geborner*** oder ***zusammengesetzter*** Takt ist, und ob eine Note im regulairen oder irregulairen Durchgange vorkömmt.[735] Durch die konsonirenden Akkorde und wesentlichen Dissonanzen läßt sich die Stärke und Schwäche des Tons nicht bestimmen, weil beyde auf jede Taktzeit zu stehen kommen können; imgleichen, weil bey den zufälligen Dissonanzen, im strengen schweren Styl betrachtet, die Präparation entweder ihnen gleich oder noch von größerer Dauer ist, im freyen Styl hingegen die Präparation kürzer als die zufälligen Dissonanzen seyn kann.

S. 12 Endlich scheinet vielen die Unterscheidung der Taktarten lächerlich, ungeachtet doch, der Natur gemäß, seit den ältesten Zeiten, dem langsamen Gange so wohl als dem geschwinden, die ihm zugehörige Zeit vorgeschrieben ist. Denn, wenn einerley Zeiten in einem Takte vorkommen, so ist ***der ¢ Takt von zwey Zeiten gegen den von 2/4 ganz verschieden***. Jener ist wegen seiner *gewichtsvollen langsamen* Bewegungen zu geistlichen Gesängen erbaulich; dieser hingegen wegen seines *leichten und geschwinden* Ganges zum Muntern bis zum Komischen schicklich. Dem Irrthum, der Unwissenheit solcher klugen Herren ist es daher zuzuschreiben, wenn sie erhabene Gesänge, z. E. die, so an Gott gerichtet sind, im 2/4 Takt, und läppische Sachen, worinnen Sechzehntheile auch wohl zwey und dreißigtheile vorkommen, im ¢ Takt setzen; nicht zu gedenken, daß die Exekutirung solcher Sachen mit Unmöglichkeiten umgeben ist.[736]

Jeder ***Nationaltanz*** hat seine eigene Bewegung, sein ***eigenes Zeitmaaß***, seine verschiedenen Arten von Gliedern einer Taktzeit, welche bey dem Dichter auf eben die Art vorkommen. Nicht jeder Nationaltanz, welcher seine eigenen zusammengesetzten geltenden Noten und Zeitmaaß hat, behält die selbigen Noten und Zeitmaaß immer bey. Denn wenn ein Stück nicht zum Tanz bestimmt ist, so kann man die Bewegung lebhafter vorgetragen verlangen. Allein das kömmt öfters vor, wenn ein geschwinderes Tempo verlangt wird, daß der 2/4 Takt nicht durch ¢ Takt im schweren langsamen Zeitmaaß verstanden werde; daß aber der ¢ Takt im geschwindern Tempo wie im 2/4 Takt seyn soll, jedoch mit dem Unterschiede, daß der ***Vortrag im ¢ Takt schwerer*** wird, weil sonst kein Unterschied zwischen einem 2/4 Takt und einem geschwinden ¢ Takt zu erfinden wäre, welche alle beyde zu einem Takt zwey Zeiten haben.

---

[735] [Fußnote Kirnbergers:] „Die Regel, daß die erste Note eines Stücks stark seyn müsse, ist um so falscher, weil [...] eine jede Melodie schon den Ausdruck der Leidenschaft bald erhebt, bald fallen läßt."

[736] Mozart schrieb im *Adagio cantabile* ¢ der Variation XI der „läppischen" Klaviersonate in D, KV 284, sogar 64stel! 32stel im ¢ gibt es bei ihm in sieben Sätzen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

KIRNBERGERS MUSIKALISCHE ARTIKEL (bis Buchstabe R) in:
JOHANN GEORG SULZER: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd I-III,
Leipzig 1771-74 (siehe unten)

JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ (1747-1800)

J. A. P. Schulz wurde auf Fürsprache C. Ph. E. Bachs 1765 Schüler Joh. Phil. Kirnbergers in Berlin. Auf Reisen von 1768-72 lernte er das europäische Musikleben in Oesterreich, Italien und Frankreich kennen. 1770 gewann er in Danzig Joh. Friedr. Reichardt zum Freund, in Wien begegnete er Gluck und Joseph Haydn, in Paris Grétry. Ab 1773 wieder in Berlin, berufen ihn Georg Sulzer und Kirnberger als **Ko-Autor der Musikartikel in**

SULZER *„Allgemeine Theorie der Schönen Künste"*

ab dem Lemma „Modulation" (die Artikel „Musik", „Oper" und „Rhythmus", schrieb allerdings wohl Sulzer selbst). Die 67 dann auch neuere Entwicklungen aufnehmenden Artikel ab „Sarabande" wurden Schulz allein übertragen; unübertrefflich darunter diejenigen zu „Tact" und „Vortrag". Kirnberger, der sich mit der sprachlichen Fassung seiner Ideen schwer tat, machte sich darauf Schulzens systematisches Denken und schriftstellerische Gewandtheit zunutze, um den zweiten Band der *„Kunst des reinen Satzes in der Musik"* (1776) in die jetzige klare Form zu bringen. Schulzens Beiträge zu beiden Werken haben „die Musik-Anschauung im Zeitalter der Wiener Klassik wesentlich mitgeprägt."[737] - Als Musikdirektor der neueingerichteten Berliner *Comédie française* und am prinzlichen Theater in Rheinsberg brachte er zum Missfallen Kirnbergers eigene Bühnenwerke im ‚leichten Styl' sowie laut eigener Aussage Pariser Produktionen der „besten frz. Operetten" und „alle Gluck' sche, Piccini'sche und Sachini'sche große Opern" zur Aufführung.[738] Den größten Ruhm als Komponist gewann er jedoch mit seinen „Liedern im Volkston", darunter „Der Mond ist aufgegangen". 1787 wurde er zum königlich-dänischen Staatskapellmeister in Kopenhagen berufen, wo er bis zu seiner von ausbrechender Tuberkulose erzwungenen Demission 1795 künstlerisch sehr erfolgreich und sozial segensreich wirkte. [739] Ab 1790 komponierte er auch zahlreiche lyrische Oratorien und Kirchenmusiken. Joh. Fr. Reichardt schrieb ihm in der AmZ einen für beide aufschlussreichen sehr anrührenden Nachruf.[740]

[737] MGG II.
[738] in: C. von Ledebur, *Lexikon der Tonkünstler Berlins*, Berlin 1861, S. 528 ff.
[739] Im Sinne seiner *„Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volks"* wirkte er darauf hin, Musik zum Unterrichtsfach an den dänischen Schulen zu machen. 1789 initiierte er eine königliche Kapell-Witwenkasse.
[740] Leipziger AmZ, 3. Jg. 1800/1801, Nr. 10, 11, 36, 37, 38: *J.F. Reichardt: J. A. P. Schulz*, Reprint Kassel 1947.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

JOHANN GEORG SULZER (1720-1779)

Der schweizer Theologe, Mathematiker und Philosoph der Aufklärung J. G. Sulzer wirkte seit 1747 als Gymnasialprofessor in Berlin; 1765 ernannte ihn Friedrich der Große zum Professor für Philosophie, 1776 zum Direktor der philosophischen Klasse der preußischen Akademie der Wissenschaften. Die *„Allgemeine Theorie der Schönen Künste"* in 2 Bänden (später auf 4 verteilt) ist sein Hauptwerk, die Frucht 20jähriger Arbeit. Sie ist die erste deutschsprachige Enzyklopädie, die sich allen Aspekten der Ästhetik aller Künste umfassend und erstmals auch auf der Grundlage wahrnehmungspsychologischer Beobachtungen widmet. Selbst ohne musikalische Vorbildung, zog Sulzer **JOHANN PHILIPP KIRNBERGER** (1721-1783) als Autor der musikalischen Artikel heran und redigierte dessen scharfsinnige, aber offenbar etwas chaotische Texte, bis ab dem Lemma „Modulation" Kirnbergers analytisch und schriftstellerisch begabter Schüler **JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ** (1747-1800) neuere musiktheoretische Auffassungen einbringend Kirnberger zur Hand ging. (Die Artikel „Musik"[741] „Oper" und „Rhythmus" sind allerdings wohl von Sulzer.) Ab „Sarabande" stammen die Artikel - herausragend die zu „Tact" und „Vortrag" - aus der Feder von Schulz. Spätere Musiklexika - wie das von Koch - zitierten ausgiebig aus diesem Werk und verstärkten damit seine Wirkung.

ALLGEMEINE THEORIE DER SCHÖNEN KÜNSTE (1771-1774)

Band I, Leipzig 1771, Bd. II-IV 1774, ^{2}1792-94
(musikalische Artikel bis „Modulation" von J. Ph. Kirnberger und Sulzer,
danach von Kirnberger und J.A.P. Schulz, ab „Sarabande" von Schulz allein)

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

Auswahl für Mozart relevanter Lemmata:

I/23 **ADAGIO** (Musik)

Dieses italienische Wort bedeutet etwas ***mittelmäßig langsames*** und wird den Tonstüken vorgesetzt, welche mit schmachtendem und zärtlichem Affekt sollen gespielt oder gesungen werden. [...] Das *Adagio* schiket sich zu einem langsamen und bedächtlichen Ausdruk, für zärtlich traurige Leidenschaften. Weil dabey jeder Ton deutlich und bedächtlich angegeben wird, so muß ein solches Stük nothwendig einfacher und ungekünstelter seyn, als geschwindere Sachen. Alle Leidenschaften, deren Sprache langsam und bedächtlich ist, sind rührend. Daher muß der Tonsetzer in dem Adagio mehr für das Herz, als für die Einbildungskraft arbeiten. Künstlich ausgedachte Figuren schiken sich nicht dazu; denn je mehr das Herz gerührt ist, je weniger zeiget sich der Wiz. In Ansehung der Harmonie erfodert diese Gattung den größten Fleis, weil die Fehler leicht bemerkt werden. [...] Das *Adagio* erfodert eine besonders gute Ausführung: nicht nur deßwegen, weil bey der Langsamkeit jeder kleine Fehler gar leicht bemerkt wird, sondern auch darum, weil es wegen Mangel des Reichthums matt wird, wenn nicht ein nachdrüklicher und kräftiger Ausdruk es schmakhaft macht. Der Spieler, welcher sich nicht in einen sanften zärtlichen Affekt setzen kann, der ihm den wahren Ton dieser Gattung von selbst angiebt, wird darinn nicht glüklich seyn.

I/72 **ALLA BREVE**

Diese einem Tonstük vorgeschriebenen Worte bezeichnen eine besondre Gattung der Bewegung, wodurch ein Takt gerade ***noch einmal so geschwind*** muß gespielt werden, als sonst zu geschehen pflegt: nämlich eine ganze Taktnote so geschwind als sonst eine halbe, eine halbe so geschwind wie ein Viertel. Der Allabrevetakt besteht also eigentlich aus einer ganzen oder zwei halben Taktnoten, die aber eben so geschwind gesungen werden, als wenn es zwei Viertel wären. Dadurch bekömmt also der ganze Gesang nicht nur einen schnellen Gang, sondern gleiche Füße, die alle aus zwey Zeiten bestehen, einer schweren und einer leichten - v | - v |, welches den Gesang einfacher und ernsthafter macht, als wenn er eben so geschwind durch kürzere Noten wäre vorgetragen worden.

I/112 **ALLEGRO**

Bedeutet hurtig, und wird den Tonstüken vorgesetzt, welche etwas geschwind und mit Munterkeit sollen vorgetragen werden. Weil aber verschiedene Grade des hurtigen sind, ehe man auf das ganz schnelle kommt, so werden dieselben noch durch andere Bestimmungen dieses Worts angezeiget. ***Allegro di molto***, oder ***allegro assai***, bezeichnet das ganz hurtige, das dem schnellen oder ***Presto*** nahekommt, und ***alle-***

[741] Mit 43 Seiten Bibliographie!

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gretto das weniger hurtige. Aber meist jedes Stük, dem ***allegro*** beygeschrieben ist, hat deßwegen doch seinen besondern Grad der Geschwindigkeit, den ein geschikter Spieler aus dem Ausdruk und ***aus der Art der Noten*** errathen muß.

Das ***Allegro***, oder der hurtige Gesang, schiket sich zu dem Ausdruke der munteren Leidenschaften, der noch nicht ganz ausgelassenen Freude, eines mäßigen Zornes, des Spottes, und allenfalls zu der bloßen Schwatzhaftigkeit, zum fröhlichen Scherz. Es findet sich aber unter den verschiedenen Arten des *Allegro* nicht blos in Ansehung der Geschwindigkeit, sondern des Ausdruks, ein merklicher Unterschied; indem ein Stük ***mit derselbigen Geschwindigkeit*** lustig, dreiste, prächtig oder schmeichelnd kann vorgetragen werden. [...]

I/112 **ALLEMANDE**

Diesen Namen führen zweyerley Gattungen kleiner Tonstüke. Die *eine* Gattung macht insgemein einen Theil der sogenannten Suiten für das Clavier und andere Instrumente. Sie ist in vier Vierteltakt gesetzt, hat einen etwas ernsthaften Gang, und wird von einer vollen und wol ausgearbeiteten Harmonie unterstützt.

Die *andere* Gattung[742] ist eine Tanzmelodie von zwey Vierteltakt und einer sehr muntern etwas hüpfenden Bewegung, die den Charakter der Fröhlichkeit ausdrükt. Sie hat viel Aehnlichkeit mit dem französischen Tambourin.

Man giebt den Namen Allemande auch dem schwäbischen Tanz. [...] Dieser hat 3/4 Takt. Er hat etwas sehr artiges, fröhliches. [...] Diese Allemande ist ein wahrer Tanz der Fröhlichkeit.

I/139 **ANDANTE**

Bedeutet in der Musik einen Taktgang, der ***zwischen dem Geschwinden und Langsamen die Mitte*** hält. In dem *Andante* werden alle Töne deutlich und von einander wol abgezeichnet angegeben. Dieser Gang schiket sich also zu einem gelassenen, ruhigen Inhalt, ingleichem zu Aufzügen und Märschen.

I/272 **AUSDRUK** in der Musik

Der richtige Ausdruk der Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren besondern Schattirungen ist das vornehmste, wo nicht gar das einzige Verdienst eine Tonstükes. [...] Der Ausdruk ist die Seele der Musik: ohne ihn ist sie blos ein angenehmes Spielwerk; durch ihn wird sie zur nachdrüklichsten Rede, die unwiderstehlich auf unser Herz würket. [...] In jeder Leidenschaft treffen wir eine Folge von Vorstellungen an, welche mit der *Bewegung* etwas ähnliches hat, wie das bloße Wort ***Gemüthsbewegung***, wodurch man jede Leidenschaft ausdrükt, schon anzeiget. Es giebt Leidenschaften, in denen die Vorstellungen, wie ein sanfter Bach, einförmig fortfließen; bey andern ströhmen sie schneller, mit einem mäßigen Geräusche und hüpfend, aber ohne Aufhaltung; in einigen gleicht die Folge der Vorstellungen den durch starken Regen aufgeschwollenen wilden Bächen, die ungestüm daher rauschen, und alles mit sich fortreißen, was ihnen im Wege steht. Bisweilen gleicht das Gemüth in seinen Vorstellungen der wilden See, die itzt gewaltig gegen das Ufer anschlägt, denn zurüke tritt, um mit neuer Kraft wieder anzuprellen.

Die Musik ist vollkommen geschikt, alle diese Arten der Bewegung abzubilden, mithin dem Ohr die ***Bewegungen der Seele*** fühlbar zu machen, wenn sie nur dem Tonsetzer hinlänglich bekannt sind, und er Wissenschaft genug besitzt, jede Bewegung durch Harmonie und Gesang nachzuahmen. Hiezu hat er Mittel von gar vielerley Art in seiner Gewalt, wenn es ihm nur nicht an Kunst fehlt. Diese Mittel sind:

1) die bloße Fortschreitung der ***Harmonie***, ohne Absicht auf den Takt, welche in sanften und angenehmen Affekten leicht und ungezwungen, ohne große Verwiklungen und schwere Aufhaltungen; in widrigen, zumal heftigen Affekten aber, unterbrochen, mit öftern Ausweichungen in entferntere Tonarten, mit größern Verwiklungen, viel und ungewöhnlichen Dissonanzen und Aufhaltungen, mit schnellen Auflösungen fortschreiten muß.

2) Der ***Takt***, *durch den schon allein die allgemeine Beschaffenheit aller Arten der Bewegung kann nachgeahmet werden.*

3) Die ***Melodie*** und der ***Rythmus***, welche an sich selbst betrachtet, ebenfalls allein schon fähig sind, die Sprache aller Leidenschaften abzubilden.

4) Die Abänderungen in der ***Stärke und Schwäch***e der Töne, die auch sehr viel zum Ausdruk beytragen;

5) die Begleitung und besonders die Wahl und Abwechslung der begleitenden Instrumente; und endlich

6) die Ausweichungen [Modulationen] und Verweilungen in anderen Tönen [Tonarten].

I/386 **BEWEGUNG** (Musik)

Wenn man von der Bewegung eines Tonstüks spricht, so versteht man den Grad der ***Geschwindigkeit***, in welcher der ***Takt*** nach dem ***Charakter des Stüks*** gespielt wird. Jedes Tonstük hat, nach Beschaffenheit der Empfindung, die es ausdrükt, einen geschwindern oder langsamern Gang, von dem man drey Hauptar-

[742] Gemeint ist die *Contredanse allemande.*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten, den langsamen, den mäßigen und den geschwinden, unterscheidet. Jede Hauptart hat wieder ihre verschiedenen Grade; und der Tonsetzer zeigt den Grad der Bewegung allemal am Anfang des Stüks mit einem italiänischen Wort an. Die geschwinden Bewegungen werden durch ***Prestissimo***, ***Presto***, ***Allegro assai*** [!], ***Allegro di molto***, ***Allegro***, ***Allegretto***, die mäßigen durch ***Andante***, ***Andantino***, die langsamen durch ***Largo***, ***Larghetto***, ***Adagio***, ausgedrukt. Von diesen besondern Graden der Bewegung ist unter diesen Namen das mehrere zu finden.[743] [...]

Niemand, als der, welcher ein Stük selbst gesetzt hat, ist im Stande, den richtigsten Grad der Bewegung desselben anzugeben. Ein kleiner Grad darüber oder darunter kann der Würkung des Stüks viel Schaden thun. So viel Wörter man auch hiezu ausgedacht hat, so sind sie dennoch nicht hinlänglich. *Genau könnte die Bewegung durch würkliche* ***Festsetzung der Zeit***, *in welcher das ganze Stük gespielt werden soll*, angezeigt werden. Wer sich ein Verdienst daraus macht, ein Stük von einem großen Meister vollkommen vorzutragen, der thut wol, dasselbe in der Art der vorgeschriebenen Bewegung sehr oft, bald etwas geschwinder, bald etwas langsamer zu spielen , und jedesmal genau auf die Würkung desselben Achtung zu geben, damit er hernach bey dem vorheilhaftesten Grad bleiben könne. Verschiedene sehr gute Anmerkungen hierüber giebt Quanz in seiner Anleitung zur Flöte.

I/440 **CAMMERMUSIK**

[...] Da die Cammermusik für Kenner und Liebhaber ist, so können die Stüke gelehrter und künstlicher gesetzt seyn, als die zum öffentlichen Gebrauch bestimmt sind, wo alles mehr einfach und kantabel seyn muß, damit jedermann es fasse. Auch wird in der Kirche und auf der Schaubühne manches überhört, und der Setzer hat nicht allemal nöthig, jeden einzeln Ton, auch in den Nebenstimmen so genau abzumessen; hingegen in der Cammermusik muß, da wegen der geringen Besetzung und wegen der wenigen Stimmen, jedes einzelne fühlbar wird, alles weit genauer überlegt werden. Ueberhaupt also wird in der öffentlichen Musik, wo man allemal einen bestimmten Zwek hat, mehr darauf zu sehen seyn, daß der Ausdruk auf die einfacheste und sicherste Weise erhalten werde; und in der Cammermusik wird man sich des äußerst reinen Satzes, eines feinern Ausdruks und künstlicherer Wendungen bedienen müssen. [...] Weil die Cammermusik nicht so durchdringend seyn darf, als die Kirchenmusik, so werden die Instrumente dazu auch insgemein etwas weniger hochgestimmt; daher wird der *Cammerton* von dem *Chorton* unterschieden.

I/449 **CAPELLE**

Zu einer guten Capelle gehören Sänger von allen Arten der Stimmen, sowol Solosänger, als andre zur Besetzung der vielstimmigen Sachen, und eine hinlängliche Anzahl guter Spieler für alle gewöhnliche Instrumente. Mithin wird eine ***gut besetzte*** Capelle aus nicht viel weniger, als ***hundert*** Personen [!] bestehen können [inklusive Chor].

Der Vorsteher oder das vornehmste Glied einer solchen Gesellschaft wird der ***Capellmeister*** genennt. Seine Verrichtung ist, alles, was aufgeführt werden soll, herbey zu schaffen, es sey, daß er die Sachen selbst componirt, oder anderswoher genommen habe; ferner liegt ihm ob, die ganze Ausführung der Musik zu dirigiren; daher er insgemein die *Orgel* oder das ***Hauptclavier*** dabey spielt.

I/475 **CIACONNE** auch **CHACONNE**

Ein zum Tanz gemachtes Tonstük in Dreyvierteltakt. Seine Bewegung ist mäßig und der Takt sehr deutlich ausgedrükt. [...]

II/35 **EINSCHNITT**

[...] Diesen Benennungen zufolge bestehet eine **Melodie aus Perioden,** die **Perioden aus Einschnitten,** die **Einschnitte** [...] **aus Cäsuren**.

Die Einschnitte sind in dem Gesange, was der Vers in dem Gedicht ist; jeder besteht aus einer kurzen Reyhe von genau zusammenhangenden Tönen, die das Gehör zusammennehmen, und als ein ganzes unzertrennliches Glied auf einmal fassen kann. Sie müssen so seyn, daß man auf keinem Ton stille stehen, oder einen Ruhepunkt empfinden kann, bis man auf den letzten gekommen ist, der dem Gehör einen merklichen Abfall empfinden läßt.

Beydes wird dadurch erhalten, daß mitten in dem Gliede oder Einschnitt die vollkommenen Consonanzen in der Melodie und die Dreyklänge in der Harmonie vermieden werden, am Ende desselben aber entweder vermittelst solcher Consonanzen, oder durch den Dreyklang, auch durch Clauseln, eine kleine Ruhe fühlbar gemacht werde.

Weil der Einschnitt als ein einziges Glied auf einmal muß gefaßt werden, so kann er eine gewisse Länge nicht überschreiten; denn am Ende desselben muß sein Anfang in dem Gehör noch nicht ausgelöscht seyn. In der Poesie ist der längste Vers von sechs Sylbenfüßen, weil man gemerkt hat, daß das Gehör

[743] Außer *„Andantino“*, das bei Sulzer keinen eigenen Eintrag hat.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nicht wol mehr Füße auf einmal fassen könne. Die längsten Einschnitte der Melodie sind von fünf, höchstens sieben Takten, und schon in diesem Fall müssen sie, wie die längern Verse, Cäsuren haben. Die kürzesten Verse sind von zwey Füßen, und die kürzesten Einschnitte von zwey Takten. Wie aber eine Folge von vielen so kurzen Versen gar bald langweilig würde, so hätte auch ein Gesang von so kurzen Einschnitten keine Annehmlichkeit. Die von vier Takten sind die gewöhnlichsten und besten. Man kann sie auch von drey Takten machen; wenn sie aber gut klingen sollen, so müssen allemal zwey Glieder von drey Takten zusammen verbunden werden, daß sie, als Einschnitte von sechs Takten, mit einer Cäsur in der Mitte empfunden werden. Diese schiken sich für die ungeraden Taktarten.

In so ferne man blos auf den Wolklang des Gesanges siehet, sind Einschnitte von gleicher Länge durch die ganze Melodie die besten. Und so sind sie auch in allen Tanzmelodien. Wo aber ein besonderer Ausdruk der Empfindung zu erreichen ist, da thun einzele Einschnitte, die länger oder kürzer sind, als die sonst in dem Stük gewöhnlichen, gute Würkung. [...]

In Singestüken ist es durchaus nothwendig, daß die Einschnitte des Gesanges mit den Einschnitten der Rede genau übereintreffen; denn der Gesang muß die Gedanken des Textes ausdrüken, daher im Gesang eher kein Einschnitt kommen kann, bis im Text ein Einschnitt in den Gedanken ist. [...]

II/66 ENGLISCHE TÄNZE

Sie werden auch ***Contretänze*** genennt von dem englischen Wort *Country-dances*, welches so viel bedeutet, als Tänze, die unter dem Landvolk, in den verschiedenen Provinzen, üblich sind. Diese Tänze, die vermuthlich aus England und Schottland sich in Europa verbreitet haben, sind von vielerley Arten, und können von vier, sechs, acht und noch mehr Personen zugleich getanzt werden. Deßwegen wird insgemein bey den Bällen, nachdem eine Zeitlang Menuetten getanzt worden, die meiste übrige Zeit damit zugebracht, weil sie mehr Personen auf einmal beschäfftigen, und weil man bis ins unendliche damit abwechseln kann; denn man hat unzählige Contretänze. Sie sind von verschiedenen Bewegungen von zwey und von drey Zeiten; alle kommen darinn überein, daß sie ***sehr lebhaft*** sind, und größtentheils etwas mäßig comisches [lustiges] haben, dadurch sie Vergnügen und Artigkeit mit einander vereinigen. Es scheinet, daß keine Nation in der Welt mehr tanzt, als die englische; denn alle Jahr werden in London neue Tänze in großer Anzahl erdacht und durch den Druk bekannt gemacht. Man findet unter der Musik den Tanz selbst theils durch *choregraphische* [sic] Zeichen, theils sehr kurz durch Kunstwörter beschrieben. [...] Artig ist dabey, daß die meisten Melodien zu bekannten englischen Liedern gemacht sind, so daß man bey den englischen Tänzen Poesie, Gesang und Tanz mit einander vereinigen, und die Lieder nicht blos singen, sondern auch tanzen kann, wodurch sie natürlicher Weise weit mehr Eindruck machen.

Die Musik zu den englischen Tänzen, die man in Deutschland insgemein ***Angloisen*** nennt, ist insgemein bey einer großen Einfalt ***sehr lebhaft***, mit ungemein deutlich bemerkten Einschnitten, und hat vielfältig das besondere, daß die Cadenzen in den Aufschlag fallen.

II/226 FERMATE

Ist in einer oder mehrern Stimmen eines Tonstüks eine Stelle, wo der Ton ***nach Belieben*** über die Geltung der Note angehalten, und mit verschiedenen Verzierungen gedehnt wird. [...] Die Fermate dienet den Ausdruk starker Leidenschaften an den Stellen, wo sie aufs höchste gestiegen sind, auch bey der Verwunderung, wie eine Ausrufung, zu unterstützen. Sie unterbricht den Gesang, wie man etwa in starkem Affekt nach einer Ausrufung etwas mit der Rede innehält, um hernach heftiger wieder fortzufahren. Der Sänger muß auf der Fermate den Ton entweder mit gleicher Stärke aushalten, oder nach und nach verschwächen, oder verziehen, nachdem der Affekt es erfodert.[744]

II/309 GAVOTTE

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonstük von mäßig munterm und angenehmen Charakter. Es ist in geradem vier Vierteltakt, der aber nach Art des *Alla Breve* mit ¢ bezeichnet, und auch im Taktschlagen nur mit zwey Zeiten angegeben wird. Es fängt im Auftakt oder in der zweyten Zeit mit dem dritten Viertel an, und hat seine Abschnitte von zwey Takten, folglich immer mitten im dritten Takt. [Nbsp.] Die geschwindesten Noten sind Achtel. Das ganze Stük wird in zwey Theile, jeder von acht Takten, eingetheilt. Wenn aber die Gavotte nicht zum Tanzen, sondern zu Clavierstüken und so genannten Suiten gemacht wird, so bindet man sich nicht genau an diese Länge.

III/154 LARGO

Bedeutet die langsamste Bewegung des Takts, wo die Haupttöne der Melodie in feyerlicher Langsamkeit und gleichsam tief aus der Brust hergeholt, auf einander folgen. Diese Bewegung schiket sich also für Leidenschaften, die sich mit feyerlicher Langsamkeit äußern, für melancholische Traurigkeit und etwas finstere Andacht. Um nicht langweilig zu werden, soll ein *Largo* nur kurz seyn, weil es nicht wol möglich ist,

[744] Folgt Hinweis auf die Lehrwerke von Quantz und C.Ph.E. Bach.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

mit dem äußersten Grad der Aufmerksamkeit, die hiezu erfodert wird, lang anzuhalten[745]. Die nöthige Behutsamkeit, die dem Tonsetzer und dem Spieler beym *Adagio* empfohlen worden, muß hier noch sorgfältiger angewendet werden.

III/371, 374, 376/77 **MELODIE**

[...] Das Wesen der Melodie besteht in dem Ausdruk. Sie muß allemal irgend eine leidenschaftliche Empfindung, oder eine Laune schildern. Jeder, der sie hört, muß sich einbilden, er höre die Sprache eines Menschen, der, von einer gewissen Empfindung durchdrungen, sie dadurch an den Tag leget. In sofern sie aber ein Werk der Kunst und des Geschmaks ist, muß diese leidenschaftliche Rede wie jedes andere Werk der Kunst, ein Ganzes ausmachen, darin Einheit und Mannichfaltigkeit verbunden ist. [...]

Der leidenschaftliche Ausdruk hängt zwar zum Theil auch [...] von dem Ton [der Tonartcharakteristik] und andern zur Harmonie gehörigen Dingen ab; aber das, was durch ***Metrum*** und ***Rhythmus*** [Periodik] kann bewürkt werden, ist dazu ungleich kräftiger. [Dabei ist zu unterscheiden:]

Zuerst kommt die ***Bewegung*** an sich, in sofern sie langsam oder geschwind ist, in Betrachtung; hernach ihre *Art*, nach der sie *bey einerley Geschwindigkeit* sanft fließend, oder hüpfend, das ist, [je] nachdem die Töne geschleift, oder stark, oder schwächer sind; drittens die grösseren oder kleineren, consonirenden oder dissonirenden Intervalle; viertens die Gattung des Takts, ob er gerade oder ungerade sey, und die daher entstehenden Accente; fünftens seine besondere Art, oder die Anzahl seiner Theile; sechstens die Austheilung [Verteilung] der Töne in dem Takt, nach ihrer Länge und Kürze; siebentens das Verhältnis der Abschnitte und Einschnitte gegen einander. Jeder dieser Punkte trägt das Seinige zum Ausdruk bey.[...]

4. Viertens hat der Tonsetzer zur Wahrheit des Ausdruks nöthig, den verschiedenen Charakter der beyden Gattungen des ***Takt***s in Erwägung zu ziehen. Der gerade Takt schiket sich zum gesetzten, ernsthaften und pathetischen Ausdruk; der ungerade hat etwas Leichtes, das nach Beschaffenheit der andern Umstände, zum fröhlichen oder tändelnden, oder auch wol zum leichteren zärtlichen kann gebraucht werden. Aber er kann wegen der Ungleichheit seiner Theile auch zu heftigen, gleichsam durch Stöße sich äußernden Leidenschaften dienen. [...]

5. Allerdings aber thut die ***besondere Art des Taktes*** [...] noch mehr zum Ausdruk. [...] Von den *geraden* Takten ist der von 2/4[746] sanfter und ruhiger, als der von 4/4[747], der, nach Beschaffenheit der Bewegung, mehr Ernsthaftigkeit und auch mehr Fröhlichkeit ausdrüken kann, als jener.

Von ungeraden Takten kann der von 3/4 zu mancherley Ausdruk, vom edlen Anstand sanfter, bis zum Ungestüm heftiger Leidenschaften gebraucht werden, nachdem die übrigen Umstände, besonders die Rükungen, die Längen und die Accente der Töne, damit verbunden werden. Der von 3/8 ist der größten Fröhlichkeit fähig, und hat allezeit etwas lustiges. Deswegen sind auch die meisten fröhlichen Tänze aller Völker in dieser Taktart gesetzt. Der von 6/8 schiket sich vorzüglich zum Ausdruk eines sanften unschuldigen Vergnügens, weil er in das Lustige des 3/8 Takts durch Verdoppelung der Anzahl der kleineren Rükungen auf jedem Schritt, wieder *etwas von dem Ernst des geraden Taktes einmischt*.

III/388 **MENUET**

Ein kleines fürs Tanzen gesetztes Tonstük in 3/4 Takt, das aus zwey Theilen besteht, deren jeder acht Takte hat. Es fängt im Niederschlag an; und hat seine Einschnitte von zwey zu zwey Takten auf dem letzten Viertel; gerade auf der Hälfte jedes Theiles [des Menuetts] müssen sie etwas merklicher seyn. [...]

Der Ausdruk muß edel seyn und reizenden Anstand, aber mit Einfalt verbunden, empfinden lassen. Die geschwindesten Noten sind Achtel. Aber es ist sehr gut, daß eine Stimme, es sey der Baß, oder die Melodie in bloßen Vierteln fortschreite, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer desto fühlbarer werde; welches überhaupt auch bey andern Tänzen zu beobachten ist. Doch können Sechszehntel einzeln, nach einem punktirten Achtel folgen. [...]

Zum bloßen Spielen macht man auch Menuette von 16, 32 und gar 64 Takten. Man hat auch solche, die im Aufschlag anfangen, und den Einschnitt beym zweiten Viertel jedes zweyten Taktes fühlen lassen. Andere, die mit dem Niederschlag anfangen, aber bald bey dem zweyten, bald bei dem dritten Viertel den Einschnitt setzen. [...]; aber man muß mit solcher Mischung der Einschnitte behutsam seyn; damit der Rhythmus seine Natur nicht verliere.

Bey Menuetten, die sowol zum Spielen als zum Tanzen gesetzt werden, pflegt man auf eine Menuet ein **TRIO** folgen zu lassen, **das sich in der Bewegung und dem Rhythmus nach der Menuet richtet.** [...]

Der Tanz selbst ist durchgehends wol bekannt und verdienet in Ansehung seines edlen und reizenden Wesens den Vorzug vor den andern gesellschaftlichen Tänzen: nur muß nicht gar zu lange damit ange-

---

[745] Das Largo des „Qui tollis" der c-moll-Messe, KV 427, dauert - richtig genommen - über 6 Minuten!

[746] Original fälschlich: „3/4".

[747] Vergl. *Figaro* Nr. 2 und Nr. 1.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

halten werden, weil dadurch die Ergötzlichkeit zu einförmig würde. Er scheinet von den Grazien selbst erfunden zu seyn, und schiket sich mehr, als jeder andere Tanz für Gesellschaften von Personen, die sich durch feine Lebensart auszeichnen. [...] Französischen Ursprungs, wie viele glauben, scheint er nicht zu seyn. Wenigstens ist er für die Lebhaftigkeit der französischen Nation zu *gesetzt*. [Geschrieben zur Zeit des Niedergangs des Menuetts! - siehe S. 232]

III/652 **PASSACAILLE**

Ein Tonstük zum Tanzen, zu ernsthaft angenehmen, und sogenannten halben Charakteren. Der Takt ist 3/4 und das Stük fängt mit dem dritten Viertel an. Es besteht aus einem Satz von acht Takten, *die Bewegung ist sehr mäßig*. Das Stück wird nach Art der Chaconne so gemacht, daß über dieselben Grundharmonien die Melodie vielfältig verändert wird; es veträgt Noten von jeder Geltung. Man findet auch solche, die mit dem Niederschlag anfangen. [...]

III/655 **PASSEPIED**

Ein Tonstük zum Tanzen, das zwar in seinem Charakter mit der Menuet übereinkommt, aber eine *muntrere Bewegung* hat. Der Takt ist 3/8, und die Sechszehntel sind die geschwindesten Noten, die es verträgt. Die Einschnitte sind wie in der Menuet, die im Auftakt anfängt. Das Stük besteht aus zwey oder mehr Theilen von 8, 16 und mehr Takten; aber ihre gerade Anzahl muß wieder in zwey Hälften von gerader Zahl seyn. Die Theile können in verschiedene, dem Hauptton nahe verwandte Töne schließen. Ihr Charakter ist eine reizende, aber edle Munterkeit. Man unterbricht die Melodie oft mit einem Takt von drey Viertelnoten, der aber im Rhythmus für zwey gezählt wird, wie bey der Loure angemerkt worden. [...]

III/ 716 **POLONAISE**

Ein kleines Tonstük; [...] Es ist in 3/4 Takt gesetzt, und besteht aus zwey Theilen von 6, 8, 10 und mehr Takten, die beyde in der Haupttonart, die immer ein Durton ist, schließen. [...] Die Bewegung ist weit geschwinder, als sie in Deutschland vorgetragen wird. Sie ist nicht völlig so geschwind, als die gewöhnliche Tanzmenuet.

Die Polonoisen, die von deutschen Componisten gesetzt und in Deutschland bekannt sind, sind nichts weniger, als wahre polnische Tänze; sondern werden in Polen unter dem Namen des Deutschpolnischen allgemein verachtet. In einer ächten Polonoise sind niemals zwey Sechszehntel an eine Achtelnote angehängt [Nbsp.]. Und dieser Gang ist der *deutschen Polonoise* eigenthümlich. [Nbsp.] Sie verträgt übrigens alle Arten von Noten und Zusammensetzungen; nur Zweyunddreyßigtheile können, wegen der ziemlich geschwinden Bewegung, nicht *viele* auf einander folgen. [...]

Der *wahre* Charakter ist feyerliche Gravität. Man pflegt sie mit Waldhörnern, Hoboien u. d. gl. Instrumenten, die bisweilen obligat sind, zu setzen. Heut zu Tage kömmt dieser Tanz durch die vielen welschen [italienischen] Kräuseleyen, die darin von den Ausländern angebracht werden, von seiner Majestät herunter. Auch die Trios, die nach Menuettenart piano auf die Polonoise folgen, und itzo in Polen so gebräuchlich sind, sind eine Erfindung der Ausländer.

Übrigens ist auch die deutsche Polonoise von einem angenehmen Charakter, nur macht sie eine besondere Art aus, der man auch einen besondern Namen geben sollte.

III/737 **PRESTO**

Dieses italienische Wort wird den Tonstüken vorgesetzt, die eine sehr schnelle Bewegung haben; der höchste Grad des Schnellen aber wird durch ***Prestissimo*** angedeutet. Weil in dem Presto ganze Taktnoten sehr geschwind auf einander folgen, so versteht es sich von selbst, daß diese Bewegung nicht so kleine Takttheile verträgt, als die langsamen Bewegungen; theils weil es nicht möglich wäre, sie mit der ihnen zukommenden Geschwindigkeit zu singen, oder zu spielen, theils weil sie in der äußersten Schnelligkeit, in der sie vorbey gehen, keinen Eindruk machen können.

IV/4 **RECITATIV** (siehe auch den Artikel „Singen")

Es giebt eine Art des leidenschaftlichen Vortrages der Rede, die zwischen dem eigentlichen Gesang, und der gemeinen Declamation das Mittel hält; sie geschieht wie der Gesang in bestimmten zu einer Tonleiter gehörigen Tönen, aber ohne genaue Beobachtung alles Metrischen und Rhythmischen des eigentlichen Gesanges. [...] Von dem eigentlichen Gesang unterscheidet es sich vornehmlich durch folgende Kennzeichen:

Erstlich bindet es sich nicht so genau, als der Gesang, an die Bewegung. In derselben Taktart sind ganze Takte und einzele Zeiten nicht überall von gleicher Dauer, und nicht selten wird eine Viertelnote geschwinder, als eine andere verlassen. [...] Zweytens hat das Recitativ keinen so genau bestimmten Rhythmus [keine Periodik]. Seine größern und kleinern Einschnitte sind keiner andern Regel unterworfen, als der, den die Rede selbst beobachtet hat. Daher entsteht drittens auch der Unterschied, daß das Recitativ keine eigentliche melodische Gedanken, keine würkliche Melodie hat [...]. Viertens bindet sich das Recitativ nicht an die Regelmäßigkeit der Modulation in andere Töne, die dem eigentlichen Gesang vorge-

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

schrieben ist. Endlich unterscheidet sich das Recitativ von dem wahren Gesang dadurch, daß nirgend, auch nicht einmal bey vollkommenen Cadenzen, ein Ton merklich länger, als in der Declamation geschehen würde, ausgehalten wird. [...] Ueberhaupt werden in dem Vortrag des Recitativs die Töne zwar rein nach der Tonleiter, aber doch etwas kürzer abgestoßen, als im Gesang, vorgetragen. [...]

IV/8 Eigenschaften eines vollkommen gesetzten Recitatives:

1) Das Recitativ hat keinen gleichförmigen melodischen Rhythmus [Periodik], sondern beobachtet blos die Einschnitte und Abschnitte des Textes, ohne sich um das melodische Ebenmaaß derselben zu bekümmern. In Deutschland und Italien wird es immer in 4 Viertel Takt gesetzt. Im französischen Recitativ kommen allerley Taktarten nach einander vor, daher sie sehr schwer zu accompagniren, und noch schwerer zu fassen sind.

3) Weil das Recitativ nicht eigentlich gesungen, sondern nur ***mit musicalischen Tönen declamirt*** wird, so muß es keine melismatischen Verzierungen haben.

4) Jede Sylbe des Textes muß nur durch einen einzigen Ton ausgedrükt werden: wenigstens muß, wenn irgend noch ein andrer zu besserm Ausdruk daran geschleift wird, dieses so geschehen, daß die deutliche Aussprache der Sylbe dadurch nicht leidet.

5) Alle grammatische Accente müssen dem Sylbenmaaße des Dichters zufolge auf gute, die Sylben ohne Accente auf die schlechten Takttheile fallen.

6) Die Bewegung muß mit dem besten Vortrag übereinkommen; so daß die Worte, auf denen man im Lesen sich gern etwas verweilet, mit langen, die Stellen aber, über die man im Lesen wegeilet, mit geschwinden Noten besetzt werden.

15) Endlich wird an Stellen, wo die Rede voll Affekt, aber sehr abgebrochen, und mit einzelen Worten, ohne ordentliche Redesätze fortrükt, das sogenannte *Accompagnement* angebracht, da die Instrumente währendem Pausiren des Redenden die Empfindung schildern.

IV/377 **SINGEN**

[...] Das Singen ist unstreitig das wichtigste und wesentlichste Werk der Musik, gegen welches alles übrige, was sie hervorbringt, eine Nebensache ist. [...] Die ganze Kunst der Musik ist eine Nachahmung der Singkunst. [...]

Da das **Recitativ** blos für die Singstimme gemacht ist, und auf keinem Instrument gespielt werden kann, so ist der Vortrag desselben eine Hauptsache für den Sänger. Er muß die Gemüthsbewegung und den eignen Ton eines jeden Affekts genau kennen, und ***singend sprechen***; jede Abänderung der Leidenschaft bis auf die feinsten Schattirungen in den Worten bemerken, und seinen Vortrag darnach einrichten; er muß die nachdrüklichsten Worte und die nachdrüklichste Sylbe solcher Worte genau kennen; und darauf den Nachdruk legen, aber über andere, die von keiner großen Bedeutung sind, wegeilen; jedes Comma, und die übrigen Abtheilungen der Rede muß er durch schikliche Senkung der Stimme weniger oder mehr fühlbar machen. Dieses gehört zur Deutlichkeit des Vortrags; aber es muß immer in einer Sprache geschehen, die der leidenschaftlichen Person, die er vorstellt, angemessen ist. Stärke und Schwäche, geschwindre und langsamere Bewegung, Takt und Pausen, alles hängt hier blos von dem Sänger ab, der, wenn er sich nicht völlig in die Leidenschaft versetzt, die die Worte ausdrüken, statt einer rührenden Sprache, der kein Mensch widerstehen kann, eine Misgeburt zur Welt bringt, und seinen Zuhörern Ekel und Langeweile macht. *Jede Arie kann auch von einem mittelmäßigen Sänger gut vorgetragen werden; aber das Recitativ ist nur das Werk eines vollkommenen Sängers, der jede Leidenschaft kennt, und jeden Ton derselben in seiner Gewalt hat.* [...]

IV/383 **SINGEND**

Es ist für den Tonsetzer eine Hauptregel, sowol in der Vocal- als Instrumentalmusik *cantabel*, das ist, singend zu setzen. [...] Das Singende ist die Grundlage, wodurch die Melodie zu einer Sprache, und allen Menschen faßlich wird. [...] Man pflegt über Stüke, die etwas Arienmäßiges und eine ***mäßige Bewegung*** haben, noch ***Cantabile*** zu setzen, um anzudeuten, daß man sie besonders singend vortragen soll. Ein solcher Vortrag geschieht in einer mäßigen Stärke; die Noten werden mehr geschliffen, als abgestoßen, und man enthält sich aller solcher Manieren und Arten des Vortrages, die der Stimme nicht angemessen sind.

IV/493 **TACT**

[...] Um nun alle Takte jeder Art bey einander zu haben, wäre ein Takt von zween, ein anderer von vier Zeiten zur geraden, und ein dritter von drey Zeiten zur ungeraden Taktart hinlänglich; eine deutliche und genaue Bezeichnung der Bewegung, die dem Stük vorgesetzet würde, würde die Geschwindigkeit oder Langsamkeit bestimmen, in welcher das Stük vorgetragen werden sollte. Mehr, sollte man glauben, würde zu keinem Stük in Ansehung des Takts und der Bewegung erfordert. Aber zu geschweigen, daß die Bewegung unendlicher Grade des Geschwinderen und Langsameren fähig ist, die unmöglich durch Worte oder andere Zeichen zu bezeichnen wären, so würden in solchem Falle nothwendig eben so viel Zeichen

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

oder Worte erfodert, die den Vortrag des Stüks bezeichneten, ob es nämlich schwer und stark, oder leichter und *mezzo forte*, oder ganz leicht und gleichsam spielend vorgetragen werden sollte. Denn hievon hängt der ganze Charakter desselben ab. Es ist ein himmelweiter Unterschied, den Jedermann bemerken muß, ob ein Stük, ohne Rüksicht des Zeitmaaßes, auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens, oder leicht und nur mit der Spitze desselben vorgetragen werde. Hier ist von keinem künstlichem, sondern von dem, in dem Charakter jedes Stük[es] selbst gegründeten Vortrag die Rede, ohne den die Musik ein steifes und langweiliges Einerley seyn würde, und der daher erkannt werden muß, wenn er getroffen werden soll.

Nun ist es jedem erfahrnen Tonkünstler zur Gewohnheit geworden, lange Noten, als Vier- oder Zweyviertelnoten, schwer und stark, und kurze Noten, als Achtel und Sechszehntel, leicht und nicht so stark anzugeben. Er wird daher ein Stük, wo er höchstens nur wenige Achtel, als die geschwindesten Noten, ansichtig wird, schwer, und ein anderes, wo Viertel die längsten Noten sind, obgleich beyde Stüke im geraden oder ungeraden Takt gesetzt wären, und dieselbe Bewegung hätten, leichter, und nach Maaßgebung der in dem Stük herrschenden ganz langen oder ganz kurzen Noten ganz schwer oder ganz leicht vortragen. Desgleichen hat er sich durch die Erfahrung ein gewisses Zeitmaaß von der natürlichen Länge und Kürze der Notengattungen erworben; er wird daher einem Stük, das gar keine Bezeichnung der Bewegung hat, oder, welches einerley ist, mit *Tempo giusto* bezeichnet ist, nachdem es aus längeren oder kürzeren Notengattungen besteht, eine langsamere oder geschwindere, aber richtige Bewegung und zugleich die rechte Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag geben, und wissen, wie viel er der natürlichen Länge und Kürze der Noten an Langsamkeit oder Geschwindigkeit zuzugeben oder abzunehmen habe, wenn das Stük mit *adagio*, *andante*, oder *allegro* etc. bezeichnet ist. Hieraus werden die Vortheile der Unterabtheilungen der geraden und ungeraden Taktart in verschiedene Takte von längeren oder kürzeren Noten der Hauptzeiten begreiflich; denn dadurch erhält jeder Takt seine ihm eigene Bewegung, sein ihm eigenes Gewicht im Vortrag, folglich auch seinen ihm eigenen Charakter.

Soll nun ein Stük einen leichten Vortrag, zugleich aber eine langsame Bewegung haben, so wird der Tonsetzer nach Beschaffenheit des leichten oder leichteren Vortrages einen Takt von kurzen oder kürzern Zeiten dazu wählen, und sich der Worte *andante*, oder *largo*, oder *adagio* etc. nachdem die Langsamkeit des Stüks die natürliche Bewegung des Taktes übertreffen soll, bedienen; und umgekehrt: soll ein Stük schwer vorgetragen werden, und zugleich eine geschwinde Bewegung haben, so wird er einen nach Beschaffenheit des Vortrags schweren Takt wählen, und ihn mit *vivace*, *allegro* oder *presto* etc. bezeichnen. Uebersieht ein erfahrner Ausführer nun die Notengattungen eines solchen Stüks, so ist er im Stande, den Vortrag und die Bewegung desselben genau mit den Gedanken des Tonsetzers übereinstimmend zu treffen; wenigstens so genau, als es durch keine andere Zeichen, durch keine Worte, und wenn sie noch so deutlich wären, angedeutet werden könnte.

Es war nöthig, dieses vorausgehen zu lassen, um die Nothwendigkeit der verschiedenen Unterarten der geraden und ungeraden Taktart aus ihrem Einfluß auf den Vortrag und die Bewegung zu erweisen. Die wenigsten Tonsetzer wissen die Ursache anzugeben, warum sie vielmehr diesen als jenen geraden oder ungeraden Takt zu einem Stüke wählen, ob sie gleich fühlen, daß der, den sie gewählt haben, nur der einzige rechte sey; andere, die mit Rousseau die Vielheiten der Takte für blos willkürliche Erfindungen halten, [...] haben entweder kein Gefühl von dem besondern Vortrag eines jeden Taktes, oder verläugnen es, und laufen daher Gefahr, Sachen zu setzen, die, weil sie nicht in dem rechten, dem Charakter des Stüks angemessenen Takte gesetzt sind, ganz anders vorgetragen werden, als sie gedacht worden. Woher könnten doch wohl Tonkünstler von Erfahrung bey Anhörung eines Stüks, ohne Rüksicht auf die gerade oder ungerade Taktart, jederzeit genau wissen, in welchem Takt es gesetzt worden, wenn nicht jeder Takt etwas ihm Eigenthümliches hätte?

IV/495 [Gerade Taktarten:]

1) Der Zweyzweytel- oder sogenannte **Allabrevetakt**, dessen Zeiten aus zwey Zweyviertelnoten bestehen, und der durch dieses dem Stüke vorgesetzte Zeichen ¢, dem man noch das Wort *Allabreve* überzusetzen pflegt, angedeutet wird. Er wird schwer, aber noch einmal so geschwind, als seine Notengattungen anzeigen, vorgetragen, und ist daher zum ernsthaften und feurigen Ausdruk, vornehmlich zu Fugen vorzüglich geschikt, und verträgt in diesem ihm eigenthümlichen Styl und Bewegung keine geschwinderen Notengattungen, als Achtel. [...]

2) Der **Zweyvierteltakt,** 2/4. Er hat, wenn keine besondere Bewegung angedeutet ist, die Bewegung des vorhergehenden Taktes, wird aber *weit leichter* vorgetragen, und verträgt von den Zweyvierteln bis zu den Sechzehntheilen und einigen wenigen auf einander folgenden Zweyunddreyßigtheilen alle Notengattungen. Er schikt sich zu allen leichteren und angenehmen Gemüthsbewegungen, die nach Beschaffenheit des Ausdruks durch *andante* oder *adagio* etc. gemildert, oder durch *vivace* oder *allegro* etc. noch leb-

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

hafter gemacht werden können. Auf diese Beywörter und die Notengattungen kömmt es bey ieder besondern Bewegung dieser und aller andern Taktarten an. Ist das Stük im Zweyvierteltakt mit *allegro* bezeichnet, und enthält nur wenige oder gar keine Sechzehntheile, so ist die Taktbewegung geschwinder, als wenn es damit angefüllt ist; eben so verhält es sich mit den langsameren Bewegungen.
3) Der **Zweyachteltakt**, 2/8. Dieser Takt würde den leichtesten Vortrag haben, und nur zu dem lebhaftesten Ausdruk in lustigen Tanzmelodien schicklich seyn. [...]

Jeder dieser angezeigten Takte [¢, 2/4, 2/8] besteht aus zwey Zeiten oder Takttheilen. Nun ist bekannt, daß jede Zeit eben so leicht in drey als in zwey, [...] Theile eingetheilt werden kann. Daher entstehen neben diesen noch folgende Taktarten von zwey Zeiten, deren jede in drey Theile eingetheilt ist, und die durch die gleichsam hüpfende Eigenschaft der Fortschreitung [...] überhaupt lebhafter an Bewegung und Ausdruk sind, als die vorhergehenden. Diese sind:
1) Der **Sechsvierteltakt** 6/4, ***schwer im Vortrag***, wie der Allabrevetakt, mit dem er auch, wegen seines ernsten obgleich lebhaften Ganges, das Kirchenmäßige gemein hat. [...] Auf jeden Takttheil werden drey Viertel gerechnet.
2) Der **Sechsachteltakt**, 6/8, ***leicht und angenehm im Vortrag und Bewegung***, wie der 2/4. Sechszehntheile sind seine geschwindesten Noten.
3) Der **Sechssechzehnteltakt**, 6/16, der den ***allerleichtesten Vortrag und Bewegung*** hat, und selten geschwindere Noten, als Sechzehntheile verträgt. Joh. Seb. Bach und Couperin, die unstreitig den richtigsten Vortrag in ihrer Gewalt gehabt, und nicht ohne Ursache Fugen und andere Stücke in diesem und anderen heut zu Tage ungewöhnlichen Takten gesetzt haben, bekräftigen es dadurch, daß ***jeder Takt seinen eigenen Vortrag und seine eigene natürliche Bewegung*** habe, daß es folglich gar nicht gleichgültig sey, in welchem Takt ein Stük geschrieben und vorgetragen werde.

Die Taktarten von vier Zeiten sind folgende:
1) Der **große Viervierteltakt**, dessen Zeiten aus Viervierteln bestehen, und der entweder durch C oder besser durch 4/4, um ihn von dem folgenden C zu unterscheiden, angezeiget wird. Seine geschwindesten Noten sind Achtel, die sowol als die Viertel und die übrigen längern Noten auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens ohne die geringste Schattirung vom Piano und Forte außer dem vorzüglichen Druk auf jeder ersten Taktnote, der in allen Taktarten nothwendig ist, vorgetragen werden. Er ist daher wegen seines ***ernsthaften und pathetischen*** Ganges nur zu Kirchenstüken, und vornehmlich in vielstimmigen Chören und Fugen zum prächtigen und majestätischen Ausdruk geschikt; man bezeichnet ihn insgemein noch mit dem Worte *Grave*, anzudeuten, daß man ihn im Vortrag und in der Bewegung nicht mit dem Allabreve, oder mit dem folgenden Viervierteltakt, verwechseln soll. Einige bedienen sich statt dieses Taktes eines Vierzweyteltaktes 4/2, so wie statt des Allabreve eines Zweyeinteltakts 2/1, wo der schwere Vortrag durch die, noch einmal so lange Noten, noch deutlicher bezeichnet wird. Allein das Unnatürliche dieser Taktarten, wo zwey ganze Taktnoten nur einen Takt ausmachen, bewürkt vornehmlich in den Pausen, da dieselbe Pause z. B. bald den halben, bald den vierten Theil des Takts vorstellen muß, eine solche Unordnung, daß jene Schreibart dieser vorzuziehen und auch mehr im Gebrauch ist.
2) Der kleine Viervierteltakt- oder der **gemeine gerade Takt**. Er wird durchgängig mit C bezeichnet, und unterscheidet sich von dem vorhergehenden Takte durch den ***leichteren Vortrag***, und durch die gerade noch einmal so geschwinde Bewegung. Viertel sind seine Hauptnoten, die im Vortrag außer dem vorzüglichen Druk der ersten Taktnote wie in dem großen Viervierteltakt gleich marquirt werden, nämlich also: [Nbsp.: / schwer, leicht, leicht, leicht /] nicht wie hier: [Nbsp.: / schwer, - , leicht, - / schwer, - , leicht, - /] welcher Vortrag nur eigentlich dem **zusammengesetzten Viervierteltakt**, welcher hernach angezeiget wird, zukömmt. Doch wird er, zumal in langsameren Stüken, im Vortrag oft mit dem zusammengesetzten verwechselt, und in zwey Theile, jeden von zwey Viertelnoten, die auf die letzt angezeigte Art marquirt werden, eingetheilet. Er verträgt übrigens alle Notengattungen, und hat einen zwar ernsthaften und gesetzten, aber keinen schweren gravitätischen Gang, und ist sowohl in der Cammer- und theatralischen Schreibart, als auch in der Kirche, von vielfältigem Gebrauch. - [Schulz ist hier unklar: es hat sicher keinen ‚kleinen' 4/4 Takt gegeben, der *„gerade noch einmal geschwind"* war wie der ‚große' 4/4 Takt. Leider hat er versäumt, den für Mozart einzig relevanten *klassischen* **zusammengesetzten Viervierteltakt**, mit dem dieser angeblich oft verwechselt wird, tatsächlich „hernach anzuzeigen".]
3) Der **Vierachteltakt**, 4/8. Couperin hat in seinen vortrefflichen Clavierstüken sich hin und wieder dieses Taktes bedienet, anzudeuten, daß die Achtel nicht wie im 2/4 also: [Nbsp.: / schwer, - , leicht, - /] sondern alle gleich schwer, nämlich also: [Ex.: / schwer, leicht, leicht, leicht /] vorgetragen werden sollen.[748]

[748] [Kommt so bei Mozart nicht vor.]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

IV/497 Mit den ungeraden oder Tripeltakten hat es die nämliche Bewandniß, wie mit den geraden. Vortrag und Bewegung werden durch die längern oder kürzern Notengattungen, die jeder Taktart eigen sind, bestimmt; nämlich schwer und langsam bey jenen, und leichter und lebhafter bey diesen. **Ueberhaupt bringt die ungerade Taktart wegen der gedritten Fortschreitung ihrer Hauptzeiten eine größere Lebhaftigkeit in jeden Ausdruk**, und ist daher zur Schilderung lebhafter Gemüthsbewegungen schiklicher, als die gerade Taktart. Sie besteht aus folgenden Takten:
1) Der **Dreyzweyteltakt**, 3/2; 2) Der **Dreyvierteltakt**, 3/4; und 3) **Der Dreyachteltakt**, 3/8; zu welchen noch 4) Der **Dreysechzehnteltakt**, 3/16, gerechnet werden könnte, der, ob er gleich nicht im Gebrauch ist, doch in der That der einzige ist, der den äußerst leichten und geschwinden Vortrag vieler englischer Tänze, die insgemein in 3/8 geschrieben sind, am richtigsten bezeichnen würde. Denn bey der natürlichen Bewegung des 3/8, oder eines Passepieds, fühlt man außer dem Hauptgewicht der ersten Taktnote noch ziemlich deutlich das Gewicht der übrigen Zeiten; auch verträgt dieser Takt Sechzehntheile: hingegen vereinigen sich die drey Zeiten des 3/16 ganz in einer einzigen Zeit, und man kann nur eins bey jedem Niederschlag, aber nicht drey zählen; dies ist der Fall bey den erwähnten englischen Tänzen und vielen andern Stüken, die in 3/8 geschrieben, und wegen ihres flüchtigen Vortrages keine Sechzehntheile in sich enthalten können. [...]

IV/499-501. Nun bleibt uns noch anzuzeigen übrig, 1) wie zwey Takte zusammengesetzt und in eins gezogen werden können, 2) von welcher Nothwendigkeit die **ZUSAMMENGESETZTEN TAKTARTEN**, und 3) wie sie von den einfachen unterschieden sind. Um sich von allem diesem einen deutlichen Begriff zu machen, versuche man über diese Worte: *Ewig in der Herrlichkeit!* Noten von gehöriger Länge und Kürze mit Beobachtung der Accente und des Taktgewichts zu legen. Da es lauter Spondäen sind, so scheint ein Tact von zwey Zeiten, z.B. der 2/4 Takt, hiezu am schiklichsten zu seyn.

[Nbsp. mit Text: 2/4 / Ê-wig / în der / Hêrr-lich-/ Kêit! - /]

Die langen und kurzen Sylben des poetischen Fußes wären genau beobachtet, die Schlußnote fiele auf die erste Taktnote; und der Rhythmus wäre vollkommen richtig. Aber man bemerke, daß das Wort *in* und die letzte Sylbe von Herrlichkeit, die doch in der Aussprache von gar keiner Wichtigkeit sind, hier, da sie auf der ersten Note des Taktes fallen, das größte Gewicht erhalten. Dieses nun zu vermeiden, ist auf keine andere Weise möglich, als wenn man zwey dieser Takte zusammenzieht, und daraus nur einen einzigen macht, also:

[Nbsp. mit Text: 4/4 / Ê-wig în der / Hêrr-lich-kéit!- /]

Dadurch werden die beyden Sylben in der Mitte des Takts, und zwar auf dessen schwache oder kurze Zeit gebracht, wo sie zwar auch noch einen Accent behalten, der aber lange nicht so schwer, als der erste, und bey der letzten, als Schlußsylbe, nothwendig ist.

Ein entgegengesetztes Beyspiel wird dieses noch deutlicher machen. Man versetze diesen Satz:

[Nbsp. 2/4 / Er ist / mein und / ich bin / sein - /]

in den zusammengesetzten geraden Takt [4/4], so werden die Wörter *mein* und *sein* allen Nachdruck verlieren, weil sie nicht Taktgewicht genug erhalten. [...]

Daher wenn der Gesang die Eintheilung des 2/4 Tacts hat, aber den Hauptaccent nicht bey jeder ersten Taktnote, sondern nur von zwey zu zwey Tacten verträgt, muß er in dem aus zwey 2/4 zusammengesetzten geraden Takt geschrieben werden [Nbsp. 4/4]. Wäre dieser melodische Satz in 2/4 geschrieben, so erhielten die mit + bezeichneten Noten [auf dem 3. Viertel] ein schweres Taktgewicht, und gleichsam eine falsche Declamation im Vortrag.

Hieraus erhellet die Nothwendigkeit der **zusammengesetzten Taktarten**:
C (2/4+2/4), 12/8 (6/8+6/8), 4/8 (2/8+2/8), 12/16 (6/16+6/16), 6/4 (3/4+3/4), 6/8 (3/8+3/8), 6/16 (3/16+3/16).

Ob nun gleich jede dieser zusammengesetzten Taktarten in andern Umständen einfach ist, so sind sie doch in Ansehung ihrer innern Beschaffenheit sehr von einander unterschieden. Der einfache Takt macht durchgängig nur einen einzigen Fuß aus; die Schlußnote kann daher nur auf die erste Taktnote fallen, und den ganzen Takt durchdauern; der zusammengesetzte hingegen theilt den Takt in zween Theile, oder zwey Füße; die Schlußnote trifft allezeit auf die Hälfte des Takts, und dauert auch nur die Hälfte desselben durch. [...]

Bewegung und Vortrag der zusammengesetzten Taktarten kommen übrigens mit den einfachen, aus denen sie zusammengesetzt sind, überein.

Da das Mechanische des Takts ein wichtiger, schwerer, aber überaus würksamer Theil der Setzkunst ist, so ist allen angehenden Tonsetzern zu rathen, sich in Tanzstüken aller Art aufs sorgfältigste zu üben, und die Ausarbeitungen der ältern Franzosen, vornehmlich des Couperin, dessen mannichfaltige Behand-

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

lung der verschiedenen Taktarten und Genauigkeit im Rhythmus[749] fast ohne Beyspiel ist, sich zum Muster zu nehmen.

IV/700 **VORTRAG**

[...] Da die Musik überhaupt nur durch die Aufführung oder den Vortrag dem Ohr mitgeteilt werden kann, und der Tonsetzer bey Verfertigung eines Stüks allezeit auf den Vortrag desselben Rüksicht nimmt, und dann voraussetzt, daß es gerade so, als er es gedacht und empfunden hat, vorgetragen werde, so ist die Lehre vom Vortrage die allerwichtigste in der praktischen Musik, aber auch die allerschwereste, weil sie gar viele Fertigkeiten voraussetzt, und die höchste Bildung des Virtuosen zum Endzwek hat.

Jede Gattung von Tonstüken verlanget eine ihr eigene Art des Vortrags, die wieder in Ansehung des Vortrags der Hauptstimme und der Begleitungsstimmen unterschieden ist. [...]

Jedes gute Tonstük hat, wie die Rede, seine Phrasen, Perioden und Accente; außerdem hat es ein bestimmtes Zeitmaaß, nämlich den Takt; diese Stüke müssen im Vortrag fühlbar gemacht werden, ohnedem bleibt es dem Zuhörer unverständlich. Daher ist **Deutlichkeit** das erste, was bey dem guten Vortrag zu beobachten ist. Dann kömmt der Ausdruk und Charakter des Tonstüks in Betrachtung: ein anderes ist ein fröhliches, ein anderes ein pathetisches oder trauriges Stük; ein anderes ein Lied oder eine Opernarie, ein Tanzstük oder ein Solo; jedes verlangt einen ihm angemessenen Vortrag; daher wird zu der Deutlichkeit des Vortrages noch **Ausdruk** erfodert. Endlich verlangt der Geschmak Zierrathen, in so fern sie sich zu dem Charakter und Ausdruk des Stüks schiken; daher muß in den Vortrag gewisser Stüke noch **Schönheit** oder Zierlichkeit kommen. [...]

Zur Deutlichkeit des Vortrages gehört:

1.) daß man die **Taktbewegung** des Stüks treffe: Die Wörter *andante*, *allegro*, *presto* etc. zeigen nur überhaupt an, ob das Stük langsam, oder geschwind, oder mittelmässig langsam oder geschwind vorgetragen werden solle. Bey den unendlichen Graden des Geschwinderen oder Langsameren ist dieses nicht hinlänglich. Der Spieler oder Sänger muß sich schon durch die Erfahrung ein gewisses Maaß von der natürlichen Geltung der Notengattungen erworben haben; denn man hat Stüke, die gar keine Bezeichnung der Bewegung haben, oder blos mit **Tempo giusto** bezeichnet sind. Er muß daher die **Notengattungen** des Stüks übersehen. Ein Stük mit *allegro* bezeichnet, dessen mehreste und geschwindeste Noten Achtel sind, hat eine geschwindere Taktbewegung, als wenn diese Noten Sechzehntel sind, und eine gemäßigtere, wenn sie zwey und dreyßige Theile sind; so auch in den übrigen Gattungen der Bewegung. Auf diese Art ist er im Stande, die Bewegung des Stüks ziemlich genau zu treffen. Sie ganz genau zu treffen, wird erfodert, daß er zugleich auf den Charakter und Ausdruk des Stüks sein Augenmerk habe; hievon wird hernach bey Gelegenheit des Ausdruks im Vortrag, das Nöthige angemerkt werden. Zur Deutlichkeit des Vortrages ist hinlänglich, daß man die *richtige Bewegung* des Stüks einigermaßen treffe.

2) Daß jeder Ton rein und distinct angegeben werde. [...] In geschwinden Stüken oder Läufern muß jeder Ton rund, und deutlich von den andern abgesondert vernommen werden: ohnedem wird der Vortrag undeutlich, welches vornehmlich geschieht, wenn ein oder mehrere Töne aus Mangel der Fertigkeit weggelassen, oder, wie man sagt, verschlukt, werden.

3) Müssen die **Accente** des Gesanges fühlbar gemacht werden. Hierunter werden erstlich die Töne gerechnet, die auf die gute Zeit des Takts fallen. Von diesen erhält die erste Note des Takts den vorzüglichsten Druk, damit das Gefühl des Taktes beständig unterhalten werde, ohne den kein Mensch die Melodie verstehen würde. Nächst der ersten Taktnote werden die übrigen guten Zeiten des Takts, aber weniger stark marquiret. Hiebey aber muß der Unterschied wol beobachtet werden, den die Einschnitte unter den Takten machen. Die erste Note eines Takts, der nur ein *Theil* einer Phrase ist, kann nicht so stark marquirt werden, als wenn die Phrase mit ihr *anfängt*, oder wenn sie der Hauptton einer Phrase ist.[750] Diejenigen, die dieses nicht beobachten, sondern in allen Stüken durchgängig die erste Taktnote gleich stark marquiren, verderben das ganze Stük; denn dadurch, dass sie von dieser Seite zu deutlich sind, schaden sie der Deutlichkeit des Ganzen, indem sie dadurch außer Stand gesetzt werden, die Einschnitte gehörig zu marquiren, welches doch von der größten Nothwendigkeit ist. [...] Die schlechten Zeiten werden nur alsdann marquiret, wenn eine neue Phrase auf ihnen anfängt [...].

Zweytens werden unter die Accente solche Töne gerechnet, die in jeder Phrase einen besondern Nachdruk verlangen. So wie in der Rede viele Worte blos zur Verbindung dienen, oder auf das Hauptwort des Redesatzes ihre Beziehung haben, die der Redner ohne merkliche Erhebung der Stimme ausspricht, damit er das Hauptwort desto hörbarer machen könne: so sind auch in jedem melodischen Satz Haupt- und Nebentöne, die im Vortrag wol von einander unterschieden werden müssen. [...] [Die Haupttöne] sind daran erkennbar, daß sie insgemein länger oder höher als die vorhergehenden und kurz darauf

[749] =Periodik.

[750] Vergl. Türk, *Klavierschule*, 1789, S. 336, § 14. [Anhang S. 298]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

folgenden Töne sind; oder daß sie durch ein der Tonart, worin man ist, fremdes # oder b erhöhet oder erniedriget sind; oder daß sie frey anschlagende Dissonanzen sind; oder daß sie eine an ihnen gebundene Dissonanz präpariren: sie fallen überdem meistens auf die gute Zeit des Taktes, außer wenn ein neuer Einschnit mit ihnen anfängt, oder wenn der Tonsetzer, um sie desto nachdrüklicher zu machen, eine Verrükung vornimmt, und sie um eine Zeit zu früh eintreten läßt; in solchen Fällen kommen sie auch auf der schlechten Zeit des Takts vor, und sind in dem letzten Fall wegen ihrer zugesetzten Länge am kennbarsten. [Nbsp. mit zu betonenden großen und kleinen Synkopen] [...]

Man begreift leicht, daß die Beobachtung derselben dem Vortrag außer der Deutlichkeit ein großes Licht und Schatten giebt, zumal wenn unter den Haupttönen wieder eine Verschiedenheit des Nachdruks beobachtet wird, indem immer einer vor dem andern, wie die Hauptworte in der Rede, mehr oder weniger Nachdruk verlanget. Dadurch entstehen denn die feinen *Schattirungen des Starken und Schwachen*, die die großen Virtuosen in ihren Vortrag zu bringen wissen. [...]

4) Müssen die **Einschnitte** aufs deutlichste und richtig marquiret werden. Die Einschnitte sind die Commata des Gesanges, die wie in der Rede durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen. Dies geschieht, wenn man entweder die letzte Note einer Phrase etwas absetzt, und die erste Note der folgenden Phrase fest wieder einsetzt; oder wenn man den Ton etwas sinken läßt, und ihn mit Anfang der neuen Phrase wieder erhebt.[751] [...] Endigt die Phrase mit keiner Pause, so erfodert es mehr Kunst, den Einschnitt jederzeit richtig zu marquiren, weil er schwerer zu entdeken ist. [...]

Die Hauptregel, die hiebey in Acht zu nehmen ist, ist diese, daß man sich nach dem Anfang des Stüks richte. Ein vollkommen regelmäßiges Tonstük beobachtet durchgängig gleiche Einschnitte: nämlich, mit welcher Note des Takts es anfängt, mit eben der Note fangen auch alle seine Phrasen an. [...]

Es ist unglaublich, wie sehr der Gesang verunstaltet und undeutlich wird, wenn die Einschnitte nicht richtig oder gar nicht marquiret werden. Man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur eine Gavotte so vortragen, daß die Einschnitte in der Hälfte des Takts nicht beobachtet werden. So leicht dieser Tanz zu verstehen ist, so unfaßlich wird er dadurch allen Menschen. Hiewieder wird am häufigsten in solchen Stüken gefehlet, wo die Phrasen in der Mitte des Takts, und zwar auf einer schlechten Zeit desselben anfangen; weil jeder gleich anfangs gewohnt wird, nur die guten Zeiten des Takts, auf welche die verschiedenen Accente des Gesanges fallen, vorzüglich zu marquiren, und die schlechten überhaupt gleichsam wie nur durchgehen zu lassen. Dadurch wird denn in solchen Fällen die Phrase zerrissen, und ein Theil derselben an die vorhergehende oder die darauf folgende angehänget, welches doch ebenso widersinnig ist, als wenn man in einer Rede den Ruhepunkt vor oder nach dem Comma machen wollte. [...]

5) Gehört allerdings zur Deutlichkeit des Vortrags, daß man **im Takt bleibe**. Nichts ist dem Zuhörer anstößiger, als ein unregelmäßiger Gang des Taktes. [...]

Dies sind die wesentlichsten Stüke, die bey dem Vortrag einer Hauptstimme beobachtet werden müssen, wenn die Melodie allen Menschen faßlich und angenehm ins Gehör fallen soll. Sie machen aber nur erst einen Theil des guten Vortrags aus, nämlich den Theil der reinen und richtigen Declamation des Gesanges. Dieser Theil ist gleichsam nur der Körper des guten Vortrags, dem noch die Seele fehlet, wenn der *Ausdruk* nicht hinzukömmt. Nur der Ausdruk giebt dem Vortrag erst das wahre Leben, und macht das Stük zu dem, was es seyn soll. [...]

Worin besteht aber der **Ausdruk** im Vortrage? Er besteht in der vollkommenen Darstellung des Charakters und Ausdruks des Stüks. Sowol das Ganze als jeder Theil desselben, muß gerade in dem Ton, in dem Geist, dem Affect und in demselben Schatten und Licht, worin der Tonsetzer es gedacht und gesetzt hat, vorgetragen werden. [...] Jedes gute Tonstük hat seinen eigenen Charakter, und seinen eigenen Geist und Ausdruk, der sich auf alle Theile desselben verbreitet; diese muß der Sänger oder Spieler so genau in seinen Vortrag übertragen, daß er gleichsam aus der Seele des Tonsetzers spielt. Daß es hier nicht auf bloßes richtiges Notenlesen ankomme, ist leicht begreiflich.

Die Zeichen, die den Ausdruk eines Stüks bezeichnen, sind sehr wenig und unbestimmt. Die *Taktart*, die Anzeige der *Bewegung*, die Wörter *affettuoso*, *mesto*, *spiritoso* etc., die nicht einmal von Jedem dem Stüke vorgesetzt werden, und einige wenige andere Zeichen, die den Vortrag einzeler Noten oder Sätze bezeichnen, reichen zu allen den Schattirung[en], deren der Ausdruk fähig ist, lange nicht hin, und setzen doch noch allezeit einen Virtuosen voraus, der das **Eigenthümliche der Taktart** kennt, der die Bewegung genau trifft, und der da weiß, wie er das *mesto*, das *spiritoso* etc. vorzutragen habe, damit es würklich so traurig, so feurig etc. klinge, als der Tonsetzer es empfunden hat.

---

[751] [Fußnote:] „Das Wort *Phrase* wird hier in der umfänglichsten Bedeutung genommen, indem sowol die Einschnitte, als auch Abschnitte und Perioden des Gesanges darunter verstanden werden. Im Vortrage werden alle diese Eintheilungen auf einerley Weise marquirt; und wenn würklich von großen Spielern eine Schattirung unter ihnen beobachtet wird, so ist diese doch so subtil, und so weitläuftig zu beschreiben, daß wir uns mit der bloßen Anzeige derselben begnügen."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Daher ist sowol dem Sänger als Spieler in Absicht auf den Ausdruk des Vortrags nothwendig, daß er außer der Fertigkeit und einem richtigen Gefühl eine hinlängliche Geläufigkeit in der musikalischen Sprache selbst habe, nämlich, daß er nicht allein Noten, Phrasen und Perioden fertig lese, sondern den Sinn derselben verstehe, den Ausdruk, der in ihnen liegt, fühle, ihre Beziehung auf einander und auf das Ganze bemerke; und daß er das eigenthümliche des Charakters des Tonstüks schon aus der Erfahrung kenne. Mancher trägt eine Menuet wie ein Arioso, oder ein Lied wie eine Opernarie vor; dergleichen Fehler wider den Charakter eines Stüks sind Zuhörern von richtigem Gefühl höchst anstößig. [...]

Die Mittel, wodurch der Ausdruk im Vortrag überhaupt erhalten wird [...] sind:

1) Die richtigste **Bewegung**. Ohne diese kann das Stük unmöglich den völligen Ausdruk des Tonsetzers gewinnen. Es ist daher eine Hauptsache, die Bewegung genau zu treffen. Bey Stüken, die vorher geübt oder wenigstens ein paarmal durchgespielt werden können, bemerkt man das Tempo bald, worin sie vorgetragen werden müssen; und hat man erst einmal die richtige Bewegung eines Stüks getroffen, so ist es leicht, sie allezeit wieder zu treffen. Aber die Bewegung solcher Stüke zu treffen, die gleich vom Blatt gespielt oder gesungen werden sollen, ist künstlicher. Außer der natürlichen Geltung der Notengattungen wird noch erfodert, daß man auch die jeder Taktart natürliche Bewegung im Gefühl habe. So sind z.B. die Achtel im 3/8 Takt nicht so lang als die Viertel im 3/4; aber auch nicht so kurz als die Achtel desselben; daher ist ein Stük mit *vivace* bezeichnet, im 3/8 Takt lebhafter an Bewegung, als es im 3/4 seyn würde; [...] Dann muß auch der **Charakter** und die **Schreibart** des Stüks in Erwägung gezogen werden.

Ein Allegro für die *Kirche* verträgt keine so geschwinde Bewegung, als für die *Kammer* oder das *Theater*, und wird in einer *Sinfonie* geschwinder vorgetragen, als in derselben Taktart und mit denselben Notengattungen in einem *Singstük* oder einem gearbeiteten *Trio*. Hat der Künstler erst die hiezu nöthige Erfahrung, und versteht er daneben in dem Sinn der Noten zu lesen, so ist er im Stande, iedem Stük, das ihm vorgelegt wird, wenn er es nur einigermaßen aufmerksam übersehen hat, die richtige Bewegung zu geben. Stüke von sehr lebhaftem und fröhlichem Ausdruk nehmen oft noch eine geschwindere Bewegung an, als der Tonsetzer ihnen gegeben hat, und gewinnen dadurch an Ausdruk, zumal wenn sie ein oder etlichemal wiederholet werden; nur muß die Geschwindigkeit nicht so weit getrieben werden, daß die Deutlichkeit darüber verloren geht.

Aber sehr langsame Stüke von pathetischem oder traurigem Ausdruk können leicht allen Ausdruk verlieren, wenn sie zu langsam vorgetragen werden. In einigen Städten Deutschlands ist es zur Mode geworden, das *Adagio* so langsam vorzutragen, daß man Mühe hat, die Taktschritte zu bemerken. Solcher Vortrag macht das vortrefflichste Stük langweilig und ermüdend, und gleicht dem Vortrag eines Schulmeisters, der den Psalm buchstabiret.

2) Die dem Charakter und Ausdruk des Stüks angemessene **Schwere oder Leichtigkeit des Vortrags**. Hievon hängt ein großer Theil des Ausdruks ab. Ein Stük von großem und pathetischem Ausdruk muß aufs schwereste und nachdrüklichste vorgetragen werden: dies geschieht, wenn jede Note desselben fest angegeben und angehalten wird, fast als wenn *tenuta* darüber geschrieben wäre. Hingegen werden die Stüke von gefälligem und sanftem Ausdruk leichter vorgetragen; nämlich, jede Note wird leichter angegeben, und nicht so fest angehalten. Ein ganz fröhlicher oder tändelnder Ausdruk kann nur durch den leichtesten Vortrag erhalten werden. Wird diese Verschiedenheit im Vortrag nicht beobachtet, so geht bey vielen Stüken ein wesentlicher Theil des Ausdruks verloren; und doch scheint es, als wenn heut zu Tage hierauf wenig mehr Acht gegeben werde. Gewiß ist es, daß die Manier, alles leicht und gleichsam spielend vorzutragen, so überhand genommen, und auf die Setzkunst selbst so mächtig gewürkt hat, daß man von keinem großen und majestätischen Ausdruk in der Musik etwas mehr zu wissen scheint. Man componirt für die Kirche, wie fürs Theater, weil der wahre Vortrag guter Kirchenstüke verloren gegangen, und kein Unterschied in dem Vortrag eines Kirchensolo oder einer Opernarie gemacht wird. [...]

Die **Schwere oder Leichtigkeit** wird größtentheils aus der **Taktart** des Stüks bestimmt: Je größer die Notengattungen der Taktart sind, je schwerer ist der Vortrag, und je leichter, je kleiner sie sind. [...] Wir merken [..] noch an, daß man auch auf die **Bewegung** und **Notengattungen** des Stüks sehen muß, um dem Vortrag den gehörigen Grad der Schwere oder Leichtigkeit zu geben. Der 3/8 Takt z.B. hat einen leichten Vortrag; ist aber ein Stük in dieser Taktart mit *Adagio* bezeichnet, und mit Zweyunddreyßigtheilen angefüllt, dann ist der Vortrag desselben schwerer, als er ohnedem seyn würde, aber nicht so schwer, als wenn dasselbe Stük im 3/4 Takt gesetzt wäre. Ferner muß man aus der Beschaffenheit oder dem Zusammenhang der Melodie solche Stellen oder Phrasen bemerken, die vorzüglich schwer oder leicht vorgetragen seyn wollen; dadurch wird der Ausdruk verstärkt und dem Ganzen eine angenehme Schattirung gegeben.

Nur in strengen **Fugen** und **Kirchenstüken** fällt diese Schattirung weg, weil sie sich nicht wol mit der Würde und der Erhabenheit des Ausdruks derselben verträgt. In solchen Stüken wird jede Note, nachdem

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die Taktart ist, gleichfest und nachdrüklich angegeben. Ueberhaupt wird jede Taktart in der Kirche schwerer vorgetragen, als in der Kammer, oder auf dem Theater; auch kommen die ganz leichten Taktarten in guten Kirchenstüken nicht vor.

3) Die gehörige **Stärke und Schwäche**. [...] Die Zeichen *p*, *f*, und einige andere, die zur Bezeichnung des Starken und Schwachen dienen, reichen so wenig wie die Worte, die die Bewegung bezeichnen, hin, alle Grade derselben zu bezeichnen: sie stehen oft nur da, damit nicht ganz grobe Unschiklichkeiten begangen werden möchten, indem man stark spielte, wo der Ausdruk Schwäche verlangt, oder schwach, wo man stärker spielen sollte: sie würden, wenn sie würklich hinreichend wären, oft *unter alle Noten eines Stüks* [!] gesetzt werden müssen. Dem Sänger werden sie selten vorgeschrieben, weil von ihm verlangt wird, daß er den Grad der Stärke und Schwäche aus den Worten und der darüber gelegten Melodie erkennen soll.

Jedes Stük verlangt im Vortrag einen *ihm eigenen* Grad der Stärke oder Schwäche *im Ganzen*, auf den sich die Zeichen *p*, *f*, etc. beziehen [!]: dieser muß aus der Beschaffenheit seines Charakters und Ausdruks erkannt werden; und eine mehr oder weniger merkliche Abänderung desselben in seinen Theilen, die aus der Beschaffenheit des Gesanges erkannt wird. Einige Stüke wollen durchgängig nur *mezzo forte* vorgetragen seyn; andere hingegen *fortissimo*. [...] Es ist falsch, wenn man glaubt, daß die Stüke, die [in der Spielart] schwer vorzutragen, auch stark, und die leichten schwach vorgetragen werden müssen. [!][...]

Aber die höchste Vollkommenheit des Ausdruks beruht auf den schiklichsten Abänderungen des Stärkern und Schwächern in den Theilen eines Stüks. Oft verlangt der Ausdruk schon bey einer einzigen Note eine solche Abänderung. Ein geschikter Sänger oder Violinist preßt uns oft durch einen einzigen ausgehaltenen Ton, blos durch das allmählige Zu- und Abnehmen seiner Stärke und Schwäche, Thränen aus den Augen: wie viel mehr müssen wir nicht hingerissen werden, wenn er jeder Periode, jedem Satz und jeder Note desselben, durch die richtigsten **Schattirungen** des Piano und Forte, sein eigenes Licht oder Schatten giebt, wodurch Wahrheit und Leben auf alles verbreitet wird, jeder Theil des Stüks sich von den übrigen unterscheidet, und alle zur Erhöhung des Ausdruks im Ganzen beytragen? Dann glauben wir eine überirdische Sprache zu hören, und verlieren uns ganz in Entzüken. [...] Die Regel, die der Mahler bey Austheilung seines Lichts und Schattens beobachtet, muß auch hier die Regel des Vituosen seyn. Die *Hauptnoten*, die *Hauptphrasen*, die *Hauptperioden*, muß er im Lichte stellen, das ist, er muß sie mit vorzüglicher Stärke hören lassen; allem übrigen hingegen, nachdem es mehr oder weniger einem Haupttheile nahe kömmt, muß er mehr oder weniger Schatten geben, nämlich in verschiedener Schwäche vortragen. [...]

Dieses und alles übrige, wodurch der Künstler [...] seinem Vortrag Ausdruk giebt, faßt die einzige Regel in sich: er muß sich in den **Affekt** des Stüks setzen. Nur alsdann, wenn er den **Charakter** des Stüks wol begriffen, und seine ganze Seele von dem Ausdruk desselben durchdrungen fühlt, wird er von diesen Mitteln zu seinem Endzwek, und tausend anderen Subtilitäten, wodurch der Ausdruk oft *noch über die Erwartung des Tonsetzers erhöhet wird* [!], und die unmöglich zu beschreiben sind, Gebrauch machen; sie werden sich ihm während dem Spielen oder Singen von sich selbst darbieten. Er wird die Noten so ansehen, wie der gerührte Redner die Worte; nicht in sofern sie Zeichen von den Tönen sind, die er hörbar machen soll, sondern in sofern eine Anzahl derselben ihm ein Bild von diesem oder jenem Ausdruk darstellet, den er fühlt, und den er seinen Zuhörern eben so empfindbar machen will, als er es ihm selbst ist. Er wird einige Töne schleifen, andere abstoßen; einige beben, andere fest anhalten; bald den Ton sinken lassen, bald ihn verstärken. Er wird fühlen, wo er eine Note über ihre Länge halten, andere vor derselben absetzen soll; er wird sogar, wo es zur Verstärkung des Ausdruks dient, eilen oder schleppen [!]; sein Instrument oder seine Kehle wird in einem traurigen *Adagio* lauter rührende klagende Töne und Fortschreitungen hören lassen, und in einem fröhlichen *Allegro* mit jedem Ton Freude verkündigen. Welchen Zuhörer von Gefühl wird ein solcher Vortrag eines ausdrukvollen Stüks nicht unwiderstehlich mit sich fortreißen? Ein solcher Vortrag ist es, der auch oft mittelmäßigen Stüken Kraft und Ausdruk giebt. Aber er ist auch höchst selten. [...]

Nichts ist würksamer, den Vortrag des Spielers in dem Wesentlichsten, was zum Ausdruk erfodert wird, vollkommen zu bilden, als die fleißige Uebung in allen Arten der *Tanzstüke*. Es versteht sich, daß hier von dem richtigen und charakteristischen Vortrag derselben die Rede ist; denn so wie man heut zu Tage [...] eine Ouvertüre oder die Tanzstüke eines Ballets vortragen hört, erkennt man die *Pracht der Ouvertüre* nicht, die daraus entsteht, daß der erste Satz derselben aufs schwerste vorgetragen, und die kurzen Noten, die darin vorkommen, aufs schärfste gerissen und abgestoßen werden, statt daß man sie heute der Bequemlichkeit oder des feinen Geschmaks wegen, vermuthlich auch aus Unwissenheit, zusammenzieht, und schleift; noch unterscheidet man in den Balleten weder die *Passepied* von der *Menuet*, noch die *Menuet* von der *Chaconne*, noch die *Chaconne* von der *Passecaille*. [...] Die Tanzstüke enthalten

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

das mehreste, wo nicht alles, was unsere guten und schlechten Stüke aller Arten in sich enthalten: sie unterscheiden sich von jenen blos darin, daß sie *aus vielen zusammengesetzte Tanzstüke* sind, die in ein wol oder übel zusammenhängendes Ganze gebracht worden. Man sage nicht, daß die Tanzstüke keinen Geschmak haben; sie haben mehr als das, sie haben Charakter und Ausdruk. [...] Dem angehenden Sänger rathen wir, sich unabläßig in dem guten Vortrag aller Arten von *Liedern* zu üben; sie sind in allen Absichten für ihn eben das, was die Tanzstüke den Spielern sind. [...]

Die **Schönheit**, als die letzte Eigenschaft des guten Vortrages, die wir noch zu berühren haben, ist zum Theil schon in jedem Vortrag, der Deutlichkeit und Ausdruk hat, inbegriffen. [...] Sie macht aber eine besondere Eigenschaft des Vortrages aus, in sofern sie auf gewisse von der Deutlichkeit und dem Ausdruk unabhängige Annehmlichkeiten abzielt, die dem Vortrag überhaupt einen größern Reiz geben:

1) Ein *schöner Ton* des Instruments oder der Stimme, der, wie eine klare helle Aussprache in der Rede, den Vortrag ungemein verschönert. [...]

2) Eine *Ungezwungenheit* und *Leichtigkeit* des Vortrages durchs ganze Stük.

3) [...] *Verzierungen*. Hierunter gehören: 1) alle Manieren, die der Tonsetzer nicht angezeiget hat, und Veränderungen ganzer Sätze; diese können nur in gewissen Stüken, wo sie würklich zur Verschönerung des Ausdruks dienen, angebracht werden. [...] 2) Die Fermaten und Cadenzen. [...] Bey Fermaten ist oft ein einziger affektvoller Ton, der etwas lange ausgehalten wird, und auf den ein paar kürzere folgen, die die Ferma te beschließen, hinlänglich. [...]

IV/757 **ZEITEN; TAKTZEITEN**

[...] Die Zeiten sind, wie die Sylben der Wörter, lang oder kurz, das ist, einige werden durch den Nachdruk des Vortrages schwer, andere durch leichten Vortrag leicht. Man nennt die schweren Zeiten auch *gute*, die leichten *schlechte* Zeiten. Von der genauen Beobachtung des Schweren und Leichten der verschiedenen Taktzeiten hängt der Charakter und Geist der Melodie hauptsächlich ab. [...] Nichts ist deswegen sowol beym Satz, als beym Vortrag wichtiger, als daß die Einrichtung oder Beobachtung der verschiedenen Zeitsysteme auf das genaueste überlegt und abgepaßt werde. Wie das Schwere und Leichte der Zeiten im ersten Takt ist, so muß es durchaus in allen folgenden seyn. Es ist aber eine allgemeine Regel, daß **in allen Taktarten die erste Zeit schwer sey.**[752]

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT (1752-1814)

Reichardt konzertierte schon mit 10 Jahren als geigerisches Wunderkind. Nach kurzem Besuch der Universität Königsberg ging er als Schüler von Homilius und Hiller nach Leipzig. Die *„Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend"*, Frucht früher Reisejahre, machten ihn als brillanten Autor bekannt. Seit 1770 war er eng befreundet mit J.A.P. Schulz [753], dem Mitarbeiter Kirnbergers und Sulzers. Mit 23 Jahren wurde er am Hof Friedrich des Großen königlich-preußischer Hofkapellmeister und gründete mit den *„Concerts spirituels"* das erste bürgerliche Konzertunternehmen Deutschlands. Von seinen monate- und jahrelangen Aufenthalten in Österreich, Italien, Frankreich, England und Skandinavien berichtete er kritisch-begeistert, jedoch kosteten ihn seine freimütig geäußerten Sympathien für die französische Revolution 1794 die Stellung in Berlin. Sein Haus in Giebichenstein wurde nun für zwei Jahrzehnte zur „Herberge der Romantik".[754]

Reichardt komponierte erfolgreiche Opern, Singspiele, Schauspielmusiken, Sinfonien, Oratorien, Kantaten, Konzerte, Kammermusik und Klavierwerke, und war neben J.A.P. Schulz und Zelter ein Hauptvertreter der Zweiten Berliner Liederschule; seine fast 1500 Liedkompositionen haben das bürgerliche Musikleben seiner Zeit wesentlich mitgeformt - von „Schlaf, Kindchen, schlaf" bis zu 116 Goethe-Liedern und 46 Vertonungen von Gedichten Schillers. - Sein bedeutendstes musikschriftstellerisches Werk ist das *Musicalische Kunstmagazin* (1782), ein einflussreiches Lehrbuch der Musikkunde von vielfältigster Thematik.

---

[752] Dies gegen Momigny und Hugo Riemann!

[753] Siehe Reichardts schöner Nachruf auf Schulz in der AMZ Nr. 10, 11, 36, 38, ... ab 3.12.1800.

[754] Achim und Bettina von Arnim, Clemens Brentano, Eichendorff, Fichte, Novalis, Tieck, Wackenroder, Schleiermacher, Wilhelm Grimm, Jean Paul und Fr. von Schlegel suchten ihn dort auf. (W. Salmen, *Joh. Fr. Reichardt*, Hildesheim 2002, S. 79).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT (1752-1814)

UEBER DIE PFLICHTEN DES RIPIEN-VIOLINISTEN, Berlin und Leipzig 1776

[Hervorhebungen nicht original]

S. 3, Vorwort:
Fast allgemein wird das Amt des Ripienisten [Tutti-Spielers] geringe geschätzt: man sehe hier aber, wie viel zu einem *recht guten* Ripienisten gehöre, und man wird ihn besser schätzen lernen. [...]

II. Vom sicheren und gelenkigen Bogen

S. 11-13 [...] Ob nun gleich der Ripienist sich vorzüglich gewöhnen muß, dem Hinauf und Herabstrich gleiche Bedeutung geben zu können, so giebt es doch Fälle, wo der Strich völlig bestimmt ist. So muß bey jedem neuen ***Perioden*** - nicht bey jedem ***Takte***, wie viele fälschlich glauben[755] - die erste Note, ist sie niederschlagend, herunter gestrichen, ist sie aber aufschlagend, hinauf gestrichen werden. Blos durch Vernachläßigung dieser Regel geschieht es, daß der Zuhörer beym Anfange eines Stücks oft erst im dritten, vierten Takte gewahr wird, von welcher Taktart das Stück ist.

So muß jeder einzelne ***Accord*** [Nbsp. Tripelgriffe] herunter gestrichen werden, weil er sonst zu scharf, wie abgerissen klingt. Selbst bey dem Fall, wo der *Auftakt* ein Accord ist, muß dieser hinunter gestrichen, darauf aber der Bogen abgesetzt und die folgende erste Note des Takts wieder hinunter gestrichen werden.



Reichardt "Ripienist" S. 13

S. 25-29 Der ***verschiedene Charakter der Stücke*** erfordert auch ***verschiedenen Bogenstrich***.

So ist der Bogenstrich im **Adagio** sehr verschieden von dem im **Allegro**, und unterscheidet sich dadurch, daß jener mehr auf den Saiten ruhen bleibt, als der im Allegro.

Nichts als eine Pause muß im Adagio den Bogen ganz von den Saiten bringen. Selbst bey den Noten, die mit einem Strich (I) zum Abstoßen bezeichnet, selbst bey den Abzügen, muß er im *Adagio* nicht völlig von den Saiten kommen, sondern mit einem Achttheile der Haare wenigstens darauf ruhen bleiben.

Sollen aber dennoch bey einer völlig contrastirenden Stelle einige Noten im Adagio ganz scharf abgestoßen werden, so thut der Componist wohl, wenn er solches mit einem besonderen Zeichen, mit einem Wort, z.B. *furioso* (heftig) oder *adirato* (zornig) anzeiget.

Bey dem **Andante** muß der Bogen die Leichtigkeit des Allegrobogens haben, ohne seine Schärfe, und in den Abzügen ohne seine Schnelligkeit. Zu geschwinden Noten im Andante thut der oben erwähnte Bogenstrich, wo zwey Noten hinauf kurz abgestoßen werden, sehr gute Wirkung.

Eben so auch beym **Allegretto**: nur bekommt der Bogen hier schon etwas mehr Lebhaftigkeit und zuweilen auch schon etwas Schärfe.

Bey dem **Allegro** aber ist endlich die Schärfe des Bogens in gestoßenen Noten, und die Schnelligkeit in den Abzügen höchst nothwendig.

Die verstärkte Ueberschrift wie z.B. ***Allegro di molto***, ***Allegro assai***, ***Presto Prestissimo***, geht blos auf die Bewegung und verändert im Charakter des Bogenstrichs nichts. Hiezu muß der Ueberschrift eine Benennung beygefügt werden, die den Charakter des Stücks bestimmt: ***Allegro e con brio***, ***Allegro e con spirito***, ***con fuoco***, ***resoluto*** u.s.w.

Eben so auch machen die Ueberschriften, die die Geschwindigkeit des Allegro's vermindern, wie z.B. ***Allegro mà non troppo***, ***non tanto***, ***moderato*** u.s.w. keinen Unterschied in dem Charakter des Bogens, sondern gehen blos auf die Bewegung. Steht aber ***cantabile***, ***dolce*** oder sonst eine Benennung, die den Charakter des Stücks näher bestimmt, so bezieht sich das auf den Bogen, und dieser muß sanfter und aneinanderhängender gehen.

Eben so zeigen sich bey den langsamen Sätzen die Ueberschriften ***maestoso***, ***affettuoso***, ***mesto***, ***grave***, an, daß die längeren Bogenstriche einen stärkeren, ausdrückenderen Accent erhalten sollen, und dann müssen die Noten vor den Pausen nicht kurz abgezogen werden, sondern sich nur allmählich verlieren. [...] [Verweist auf Leopold Mozart und Quantz für weitere „gute Anmerkungen"]

Auch wäre es höchst fehlerhaft, wenn man das Marqiren der Noten - wovon Herr Quanz so viel sagt - jederzeit mit einem besonderen Druck des Bogens bemerken wollte. Es ist dieses weiter nichts, als das kleine Gewicht, was ein jeder, der mit aufrichtigem Gefühl für den Takt spielt, schon von selbsten, ohne daran zu denken, der längeren Note giebt, was Kinder bey ihrer bunten Fiedel schon den Tönen geben,

[755] z. B. der eine Generation ältere Leopold Mozart in seiner *Violinschule* von 1756 (S. 70 ff, besonders S. 73 § 9!

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bey denen sie, sich selbst überlassen, mit dem Fuße niedertreten. Tritt der Junge falsch nieder, so muß er keine Musik lernen.

V. Von der Stärke und Schwäche und ihrer verschiedenen Nuancirungen

S. 59 [...] Die mehresten Orchester kennen und üben nur das *forte* und *piano* aus, ohne sich um die feineren Grade, um die ganze Schattirung zu bekümmern. [...] Schwer ists, ungeheuer schwer, mit einem ganzen Orchester das zu thun, was einem einzelnen Virtuosen schon viele Mühe macht. Aber möglich ists doch: das hört man in Mannheim, das hat man in Stuttgard gehört. [...]
S. 69 Die Stärke und Schwäche leidet aber auch große Abänderungen nach dem Charakter der Stücke. Das ***forte*** im ***adagio*** ist von dem [im] ***allegro*** sehr unterschieden. Dieses bekömmt durch das häufige Abstoßen, und den scharfen Abzügen ein ganz anderes Ansehen: denn im ***adagio*** muß niemals etwas scharf abgezogen werden. Auch der Zug des Bogens muß im *adagio* weniger schnell seyn; und es bleibt also zur Stärke im *adagio* nichts als der Druck des Bogens.

So unterscheidet sich auch das *forte* der Arie von dem *forte* der Symphonie und des Chors. Auch muß die Stimme des Sängers aufs genaueste in Erwägung gezogen werden. Eine Tenorstimme, die nicht ganz vorzüglich stark ist, muß schwächer begleitet werden, als eine Discantstimme, weil bey jener die begleitenden Stimmen die Singstimme oft und fast jederzeit übersteigen, und die höchsten Töne jederzeit hervorragen. [...]

IV. Von den Verzierungszeichen und Vorschlägen

S. 41-43 Der Vorschlag von bestimmter Dauer bekommt allemal einen stärkeren Druck des Bogens als seine Note selbst. Es ist aber falsch, wenn die Note nach einem Vorschlage deshalb allemal abgezogen wird. Man kann hierinnen die Abzüge in den uneigentlichen und eigentlichen Abzug abtheilen.

Der uneigentliche Abzug besteht darinnen, daß der Bogen schwächer fortfährt, oder auch wohl auf der Saite ruhen bleibt und kommt jeder Note zu, die einen Vorschlag hat.

Der eigentliche Abzug bestehet darinnen, daß der Bogen völlig von den Saiten gehoben wird so bald die Note nur schwach gehört worden, und kommt jeder Note mit einem Vorschlage zu, der eine Pause folgt.

Das Abheben des Bogens kommt jeder Note der eine Pause folgt zu, nur mit dem Unterschiede, daß diese Note *ohne* Vorschlag erst ihre vorgeschriebene Zeit ausdauret bevor der Bogen abgehoben wird; dahingegen die Note *mit* dem Vorschlage nur - gleich der letzten Sylbe in der Rede - ganz kurz und schwach gehöret wird, so bald ihr eine Pause folgt. Da diese die letzte ist, und also von keiner folgenden verdunkelt wird, so wird sie immer stark genug vernommen. Ohnedem wird durch den Vorschlag die Erwartung des Zuhörers nach der folgenden Note so lebhaft, daß der kleinste Anschlag der Note hinlänglich ist, ihn zu befriedigen.

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT (1752-1814)

BRIEFE EINES AUFMERKSAMEN REISENDEN, DIE MUSIK BETREFFEND, Teil I

Schreiben über die Berlinische Musik, Hamburg 1775[756]

[Hervorhebungen nicht original]

S. 75 ***Berlinische Stücke müßen auch berlinisch vorgetragen werden***. [...] Bachen [C. Ph. E.] seine Arbeiten recht vorzutragen, dazu gehört ein anderes Orchester, als Wagenseil und Colizzi zu spielen. Ich habe mich deshalb auf meiner Reise niemals gewundert, wenn bei einer Musik Bachische oder Bendaische Sachen keinen Beifall fanden, sie gefielen mir selbst nicht, wie sie da vorgetragen wurden. Ich nehme hievon keine einzige Kapelle Deutschlands[757] aus, ich habe die Leute noch nie anders widerlegt als mit den Worten: ‚ich wünschte, ihr hörtet die Stücke in Berlin'. [...] Glauben Sie indessen nicht, daß ich die andern Komponisten und Virtuosen verachte, weil sie nicht im berlinischen Geschmacke und Stile komponieren und spielen. Wenn sie nur in ihrer Art gut oder vollkommen sind. [...]

Und nun betrachten Sie noch die theoretischen Schriften, die uns Berlin über die Musik geliefert hat. ***Kirnberger*** und ***Marpurg***, wieviel haben sie nicht durch ihre scharfsinnige, schöne und gründliche Schriften für die Musik getan? Es ist noch niemals, in keiner Sprache, ein musikalisches Werk erschienen, das dem Kirnbergerischen Werke ‚Von der Kunst des reinen Satzes' gleichkäme. Welche Ordnung und Unter-

---

[756] Joh. Friedr. Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend. Berichte Rezensionen, Essays*, Reclam-Ausgabe Leipzig 1976.
[757] [Fußnote:] „Die Gothaische Kapelle ist die einzige, die ich nicht genugsam kenne."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

scheidung herrschet nicht darinnen, und wie klar, wie einleuchtend alle die Wahrheiten gesagt sind! Ebenso die musikalischen Artikel in dem ‚Lexikon der schönen Künste und Wissenschaften.'[758]

Bachs ‚Wahre Art das Klavier zu spielen'[759] wird jederzeit ein unschätzbares Werk für die Musik bleiben. Noch nie hat einer die Natur eines Instruments so ganz gekannt als er; noch nie hat einer so viel in sein Instrument hineingelegt, um es vollkommen zu machen, als er.

[Bezüglich des ***legato***-Spiels in C.Ph.E. Bachs „Versuch":]
Das erste Mittel, auf dem Klavier [Clavichord] den *Gesang* zu befürdern, ist ohnstreitig dieses, daß der vorhergegangene Ton so lange liegenbleibt und dadurch der Schall desselben so lange erhalten wird, bis der darauffolgende Ton angeschlagen ist. Diese Vermischung des Schalls der beiden Töne thut dann einigermaßen das, was der Sänger und Bläser vermittelst der Luft, der Saiteninstrumentalist vermittelst des Bogens hervorbringt. [...]

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT (1752-1814)

MUSIKALISCHES KUNSTMAGAZIN, 1. Band, Berlin 1782,

Über die musikalische Ausführung (Execution)

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

S. 153 Man schreibt ohn' Unterlaß Lehrbücher über die Komposizion, und wird doch nie ein wahrer Komponist dadurch erzeugt und gebildet. Für die ***Ausführung***, die sich wohl lehren und lernen läßt, ist man indeß ganz unbesorgt. Wäre diese aber volkommen oder doch beßer, hörte man die Werke großer Meister ganz in ihrem Geiste ausführen, so wären alle Lehrbücher der Komposizion, die doch immer nur die schon vorhandenen Meisterwerke kommentiren, oft falsch kommentiren, fast entbehrlich. Die wahre Ausführung dieser Werke würde auf Ohr und Herz weit treffender und fruchtbahrer wirken als alle durch den Verstand gefaßte Regeln, und der durch diese geleitete oder verleitete Blick in Partituren. ***Izt, bei der größtentheils so verkehrten Ausführung*** [1782!], bleibt das Partituren lesen fast das einzige Hülfmittel zur Bildung junger Komponisten. Geschieht dieß aber nicht an der Seite eines erfahrnen, tiefblickenden und weitumfaßenden Komponisten so kann es auf ganz falsche Wege leiten. Das Auge kann oft großes Wohlgefallen an der fleißigen künstlichen Ausarbeitung eines Stücks finden, kann sich der mannigfaltigen Versetzungen, Nachahmungen, Umkehrungen u. dgl. des eignen Ganges, der Gedrängheit jeder einzelnen Stimme gar sehr erfreuen und sich so Wunderwirkung davon versprechen; und dennoch kann die Wirkung wo nicht gar schlecht, doch ganz anderer Art seyn. Umgekehrt kann eine Partitur dem Auge leer und verächtlich erscheinen und doch die Wirkung davon groß und zweckmäßig sein. Alle solche Irrungen würden vermieden, lernte man die musikalische Werke durch genaue und wahre Ausführung kennen. [...]

So kann auch die Regel nur für den ganz verständlich und auch wohl noch von Nutzen seyn, der schon durch die Werke, von denen jene Regel abgezogen, öfterer ganz getroffen worden. Dies kann aber ohne die wahreste Ausführung nicht geschehen. Die Komponisten, die nicht so glücklich sind, ein Orchester zur Hand zu haben, auf welches sie persöhnlich mit ihrem ganzen Geiste wirken können, solten daher gar nichts angelegentlicheres haben als auf die Mittel zu beßerer Ausführung ihrer Werke zu sinnen.

Es ist dieses freilich nicht so leicht ausgeführt als gesagt: Der ausübende Tonkünstler, der ein edles Werk ganz im Geiste des Komponisten ausüben soll, muß, die Erfindung ausgenommen, fast alle Fähigkeiten und Kenntniße des Komponisten besitzen: denn er muß das Stück verstehen, seinen Zweck einsehen und fühlen, die Mittel kennen, wodurch sein Vortrag wieder verständlich und der Zweck erreicht wird. Hiebey nun noch für sich die Fertigkeit haben alle jene Mittel mit Leichtigkeit und Sicherheit anzuwenden und auszuüben. - Soll dies alles auf dem geraden Wege mit dem ausübenden Tonkünstler erreicht werden, so muß [~~man~~] von der Wiege an anders mit ihm verfahren werden, als es bis izt geschehn, so muß der letzte[760] in einem Orchester von hundert ein wahrer Künstler seyn.

---

[758] Kirnbergers und Schulz's Artikel in Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. I-IV, 1773/74.
[759] C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 1753 und 1762.
[760] [Fußnote:] „Schon diese Rangordnung in unsern Orchestern beweist die Mangelhaftigkeit unsrer Ausübung, außer dem Anführer, sind alle übrigen eigentlich von gleichem Rang, jeder muß gleichviel dazu thun daß das Werk in Kraft und Wahrheit dargestellt werde und jeder kann gleichviel daran verderben und verdirbt. Ein Ton, den der Komponist zu rechter Zeit, zu besonderer Wirkung in eine sonst unbedeutende Stimme gelegt, den mit der vollkommensten Reinigkeit und Deutlichkeit, gerade mit der Stärke oder Schwäche, mit der Dauer oder Kürze, die ihm zukömmt, vorgetragen, macht oft das ganze Stück erst dazu was es seyn soll: diesen einen Ton verfehlt und es ist nichts oder ganz etwas anders."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

DANIEL GOTTLOB TÜRK (1750-1813)

Türk hatte an der Dresdner Kreuzschule bei dem Bach-Schüler Homilius eine umfassende musikalische Ausbildung erhalten und anschließend an der Universität Leipzig studiert, wo ihn besonders die Bekanntschaft mit dem Kantor, Komponisten und Musiktheoretiker Joh. Adam Hiller (s. u.) prägte. Joh. W. Häßler unterrichtete ihn auf der Grundlage von C. Ph. E. Bachs *„Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen"*. 1774 wurde er Kantor an St. Ulrich und Gymnasiallehrer in Halle, 1787 Organist an St. Marien und damit *director musices* der städtischen Kirchenmusik. 1779 ernannte ihn die Universität Halle zu ihrem ersten Musikdirektor, 1808 zum Ehrendoktor und Professor für Musik. Mit dem akademischen *Collegium musicum* und als Leiter des Stadtsingechores veranstaltete er von 1780 bis zu seinem Tode öffentliche Konzerte, in denen er zunehmend Opern und Klavierkonzerte Mozarts, Sinfonien Beethovens und Oratorien Haydns auf das Programm setzte und die Halle'sche Händel-Tradition initiierte. Er komponierte zahlreiche Klavierwerke im Stil der „Empfindsamkeit" sowie geistliche und weltliche Kantaten und Lieder. Seine auf „Sulzer, Bach, Marpurg"[761] aufbauende *Klavierschule* von 1789 ([2]1802), die umfassendste des Jahrhunderts, galt - auch wenn sie sich eigentlich dem Spiel auf dem *Clavichord* widmet - bis weit ins nächste Jahrhundert hinein für alle Tasteninstrumente als Standardwerk.

KLAVIERSCHULE, ODER ANWEISUNG ZUM KLAVIERSPIELEN

für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen

(1. Auflage), Leipzig und Halle 1789

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

1. Kapitel, 4. Abschnitt: Vom Takte

§ 55, S. 91 Anmerkung 3: Jede Taktart hat gute und schlechte Takttheile, das heißt, obgleich z. B. alle Viertel, ihrem äußern Werthe oder ihrer Dauer nach, einander gleich sind, [...] so liegt doch auf Einem mehr Nachdruck, (innerer Werth,) als auf dem Andern. Denn jeder fühlt, daß [...] von zwey [bzw.] drey Vierteln jedesmal das erste wichtiger ist als das zweyte &c. [...]
In jeder zweytheiligen Taktart ist nur Ein guter Takttheil, nämlich der erste; aber die viertheiligen Taktarten [4/4, 4/8, 12/8] haben *zwey* gute Takttheile, nämlich den *ersten* und den *dritten*, wovon ***der erste den größern Nachdruck*** erhält. In den dreytheiligen Taktarten ist eigentlich nur der erste Takttheil gut; indeß erhält auch dann und wann der dritte einen Nachdruck, so wie in einigen Fällen der zweyte innerlich lang, und dafür der dritte kurz wird.

§ 56 Beyde Haupttaktarten (gerade und ungerade) werden wieder in *einfache* und *zusammengesetzte* eingetheilt. ***Einfache*** sind die, worin nur ***Ein*** Fuß[762] enthalten ist, die man also in der Mitte nicht theilen kann;
zusammengesetzte Taktarten hingegen bestehen aus ***zwey*** Füßen, und können daher in der Hälfte eines jeden Taktes getheilt werden. [Nbsp.]

§ 58 **a)** Gerade Taktarten von *zwey* Zeiten sind:
1) Der Zweyeintel- oder der *große Allabrevetakt*: 2/1 oder ¢ [2mal durchstrichen];
2) der Zweyzweytel- oder der *kleine* (gemeine) *Allabrevetakt*: 2/2 oder ¢, auch 2 [durchstrichen];
3) der Zweyvierteltakt: 2/4; und 4) der Zweyachteltakt: 2/8.
b) Gerade Taktarten von *vier* Zeiten sind:
5) Der Vierzweyteltakt: 4/2 oder O[763], welcher aber oft mit dem *großen Allabrevetakte* [2/1] verwechselt wird;
6) der **große Viervierteltakt: C, oder bestimmter: 4/4**, (dessen geschwindeste Noten die Achtel sind,) hat einen ***kräftigen, schweren Vortrag, und eine langsame Bewegung***;
7) der gemeine, schlechte, gerade, kleine Viervierteltakt: C;

---

[761] Türk in seiner „Vorerinnerung". Gemeint ist C.Ph.E. Bach; „Sulzer" müsste hier genauer: „Kirnberger und Schulz" heißen.
[762] [Fußnote:] „‚Fuß' (metrischer Fuß) ist in der Musik ungefähr eben das, was man in der Poesie darunter versteht. So wie in der Dichtkunst lange und kurze Silben zu einem Fuße gehören, eben so müssen auch in der Musik gute und schlechte Takttheile in einem Fuße (Takte) enthalten seyn."
[763] [Fußnote:] „Ehedem wurde der Vierzweyteltakt durch **O** bezeichnet, daher wählte man für den Zweyzweyteltakt einen so genannten durchschnittenen Halbzirkel, woraus denn nach und nach unser oben erwähntes C mit dem Striche [¢] entstanden ist."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

8) der Vierachteltakt: 4/8. [...]

§ 59 Ungerade einfache Taktarten, oder wirkliche Tripeltakte sind:

1) Der Dreyzweyteltakt: 3/2; 2) der Dreyvierteltakt: 3/4; 3) der Dreyachteltakt: 3/8.

Außer diesen können noch hinzukommen: 3/8 [recte: 3/1] und 3/16.

[Nach einer Aufstellung aller einfachen und zusammengesetzten geraden und ungeraden Taktarten, die aus Gründen der Vollständigkeit auch eine Reihe inzwischen ungebräuchlicher enthielt wie 2/1, 8/4, 2/8, 24/16 etc., schreibt Türk:]

S. 96 Es kann seyn, daß die ältern Tonlehrer zum Theil einen zu großen Werth in einige dieser Taktarten gesetzt, und davon bey weiten zu viele Wirkung erwartet haben mögen. Indeß verfallen wir dagegen, wie es denn so oft zu geschehen pflegt, in den entgegen gesetzten Fehler, und schreiben alle unsere Tonstücke nur in wenigen Taktarten[764] auf. Hieraus wird es ziemlich gewiß, daß bey uns der ***gute und charakteristische Vortrag*** *nicht mehr so allgemein seyn kann*, als ehedem, ***wenn wir dabey auf die Taktart wenig oder gar keine Rücksicht nehmen***.

Käme wirklich auf die Taktart nichts an, so müßte man ein Tonstück von vier Hauptzeiten, z.B. im 12/8, ohne Nachtheil in eine Taktart von zwey solchen Zeiten, z.B. in 6/8 setzen können. Allein dies wäre - der daraus entstehenden Fehler in der Komposition nicht zu gedenken - selbst für den ausübenden Musiker gar nicht gleichgültig. Denn im 12/8 [Nbsp.] fällt nur auf jede ***erste*** Note des Takts ein Hauptnachdruck, folglich darf das ***siebente Achtel*** nicht völlig so stark angegeben (markirt) werden, als das erste;

da hingegen im 6/8 [Nbsp.] von sechs und sechs Achteln ***jedes erste***, also das siebente wieder so stark, als das erste, accentuirt werden muß. Hoffentlich wird man den Unterschied dieser beyden Taktarten fühlen, und die Anwendung auf andere Fälle machen können. [Türk bestätigt hiermit die Auffassung von Kirnberger und Schulz, daß im zusammengesetzten Takt die zweite Takthälfte weniger akzentuiert ist als die erste.]

1. Kapitel, 5. Abschnitt: Von der Bewegung und dem Charakter eines Tonstückes

S. 108/09 [Italienische Tempowörter, Auswahl:]

§ 70 [...] ***Andante***, eigentlich gehend, schrittmäßig etc. in der Musik eine mittlere Bewegung, die also weder ganz langsam, noch geschwind ist; [...] ***Adagio***, langsam; ***Lento***, desgleichen, doch nicht immer ganz so langsam als *Adagio*; ***Largo***, eigentlich ‚weit', ‚geräumig', ‚gedehnt', folglich langsam; (beynahe noch langsamer, und gewöhnlich ernsthafter, als *Adagio*.) Zu diesen, die Bewegung bezeichnenden, Kunstwörtern kann man noch zählen: ***Allabreve***, jede Note noch einmal so geschwind, als gewöhnlich.

[Abgeleitete Bezeichnungen, Auswahl:]

2) ***Allegretto***, ein wenig hurtig; [...]; ***Larghetto***, ein wenig langsam; ***Andantino***, ein wenig, folglich nicht stark gehend, d. h. etwas langsamer als *Andante*.[765] [Eine rein semantische Interpretation des Terminus *Andantino*]

[‚Beywörter', Auswahl:]

Assai, genug; (sehr;) z.B. ***Allegro assai***, hurtig genug, sehr (ziemlich) hurtig etc. [...], ***Vivo***, lebhaft; z. B. ***Allegro vivo***.

§ 72 Wüßte man nur, daß z.B. ein *Allegro* geschwinder gespielt werden muß, als ein *Largo* etc.: so hätte man einen noch sehr unbestimmten Begriff von dem Zeitmaße. Es fragt sich daher: Wie geschwind wird die Bewegung in einem *Allegro assai*, und so verhältnismäßig in den übrigen Tonstücken, genommen? Ganz bestimmt läßt sich diese Frage nicht beantworten, weil gewisse Nebenumstände hierin sehr viele Abänderungen nöthig machen. So darf z.B. ein *Allegro* mit untermischten Zweyunddreyßigtheilen nicht so geschwind gespielt werden, als wenn die geschwindesten Passagen desselben nur aus Achteln bestehen. **Ein *Allegro* für die Kirche** oder in geistlichen Kantaten, in einem gearbeiteten Trio, Quartett etc. muß in einer ***weit gemäßigtern Bewegung*** genommen werden, als ein ***Allegro* für das Theater**, oder im so genannten **Kammerstyl**e z.B. in Sinfonien, Divertimenten u. dgl. Ein *Allegro* voll erhabener, feyerlich großer Gedanken erfordert einen langsamern und nachdrücklichern Gang, als ein eben so überschriebenes Tonstück, worin hüpfende Freude der herrschende Charakter ist u.s.w. [...]

---

[764] [Fußnote:] „Ich nehme hiervon einige neuere vortreffliche Komponisten, z.B. Schulz, Reichardt u.a.m. aus, die den Unterschied gewisser sich gleich scheinenden Taktarten für wesentliche halten, und Tonstücke in 2/8, 4/8, 6/16 etc. schreiben. Wenn aber der übrigens scharfsinnige Rousseau und seine Anhänger nicht so feine Praktiker waren, daß sie die ***Verschiedenheit des Charakters, der Bewegung etc. mancher sich gleich scheinenden Taktarten*** empfanden: so folgt doch hieraus keines Weges, daß Andere diese Verschiedenheit nun auch nicht fühlen sollten."

[765] [Fußnote:] „In den mehrsten Lehrbüchern wird *Andantino* durch etwas geschwinder als *Andante* übersetzt. Wenn man aber bedenkt, daß zu *molto Andante* (stark gehend) ein größerer Grad der Geschwindigkeit oder Bewegung nöthig ist, als zu *Andante*; so wird man vielleicht meine obige Übersetzung des Wortes *Andantino*, welches nur einen kleinen Grad des Gehens oder der Bewegung anzeigt, der Sache angemessen finden."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

[Berichtet über Quantzens Pulsschlag-Methode.[766]]
Wenn sich auch gegen diesen Maßstab, wie Quanz selbst anmerkt, manches einwenden läßt; wenn überdies vielleicht der Abstand vom *Allegro assai* bis zum *Adagio molto* doch etwas zu groß angenommen seyn sollte: so bin ich doch sehr geneigt, ***Anfängern*** seine Regel zu empfehlen, denn diese lernen wenigstens daraus, daß ein *Allegro assai* ungefähr noch einmal geschwinder gespielt werden muß, als ein *Allegretto* u.s.w. Auch bekommen sie dadurch wenigstens einigermaßen einen Begriff davon, wie geschwind die Bewegung eines oder des anderen Tonstückes genommen werden muß.

S. 112 § 73 Ein anderes, dem Quanzischen ähnliches Hülfsmittel, könnte vielleicht eine ***Taschenuhr***, welche einen mittelmäßig geschwinden Schlag hat, oder in einer Minute ungefähr 260 bis 270 Schläge[767] thut, zur Bestimmung des Zeitmaßes abgeben. In diesem Falle müßte man auf jedes Viertel eines *Allegro assai* zwey, im *Allegretto* vier Schläge rechnen u.s.w., folglich kämen auf einen gewöhnlichen Vierviertel-takt im *Allegro assai*[768] acht Schläge. Die übrigen Notengattungen und Taktarten ließen sich alsdann nach diesen bestimmen.

> Es wäre der Mühe wert, daß sich jemand entschlösse, ein sicheres und allgemein anwendbares Mittel ausfündig zu machen, welches man hierin zum Maßstabe nehmen könnte; denn das meinige bleibt, wie ich selbst überzeugt bin, immer noch sehr unvollkommen. [...]

§ 75 Die ***Bewegung*** unter allen Umständen ***genau zu treffen, erfordert, außer vieler Beurtheilungskraft mit eigenem richtigen Gefühle verbunden, eine lange Uebung***, und ist daher nicht die Sache des Anfängers; indeß hat der Lehrer größtentheils die Schuld, wenn seine geübtern Schüler nicht wenigstens eine Art von mechanischem Gefühl in den gewöhnlichsten Gattungen des Zeitmaßes bekommen. Denn ganz gewiß wird der Lernende sich dieses Gefühl mit der Zeit ***in einem gewissen Grade*** erwerben, wenn man ihn nur dazu anhält, jedesmal die möglichst richtige Bewegung zu nehmen. [...]

§ 76 [...] Gesetzt, und zugestanden, daß man das Zeitmaß nicht allezeit genau bestimmen kann, so ist es doch auf alle Fälle immer noch besser, von einem unbekannten Wege, welchen man gehen soll, nur eine, wenn auch nicht völlig hinreichende, Beschreibung zu erhalten, als ihn ganz aufs Gerathewohl betreten zu müssen.

[Zitiert Sulzer, *Theorie*, Bd. I, S. 386, und Scheibe *Composition*, S. 299 (Tempobestimmung durch Dauern-Angaben).]

Es bleibt also wohl vor der Hand das Beste, wenn der Komponist an seinem Theile die Bewegung so genau als möglich bestimmt; der Spieler hingegen hat dennoch eigenes Gefühl, Beurtheilungskraft und lange Uebung nöthig, das richtige Zeitmaß, besonders bey unbekannten Tonstücken, zu treffen; denn alle nur mögliche Regeln, die man etwa darüber geben könnte, möchten doch wohl hierzu nicht völlig hinreichend seyn. Indeß lernt der schon etwas Geübte, nach einem kurzen sehr zu empfehlenden Ueberblicke des Tonstückes, die erforderliche Bewegung aus den ***Notengattungen***, ***Figuren***, ***Passagen*** u. dgl. ziemlich sicher treffen.

§ 77 Ein jedes gute Tonstück hat irgend einen bestimmten (herrschenden) Charakter, das heißt, der Komponist hat einen gewissen Grad der Freude oder Traurigkeit, des Scherzes oder Ernstes, der Wuth oder Gelassenheit u.s.w. darin ausgedruckt. Damit aber der Spieler vorher schon wisse, welcher Charakter in einem Tonstücke der herrschende ist, und wie er also seinen Vortrag im Ganzen einzurichten habe, so pflegen sorgfältigere Komponisten, außer der Bewegung, auch noch den Charakter anzuzeigen; daher sind eine Menge **Kunstwörter** entstanden, welche den erforderlichen Vortrag bestimmen:

§ 78 [in knapper Auswahl der bei Mozart vorkommenden]:
Agitato, bewegt, ungestüm, ängstlich, unruhig; ***Amoroso***, zärtlich, liebreich; ***con brio***, feurig, hitzig, schimmernd, lermend; ***Cantabile***, singend; ***Grazioso***, angenehm, gefällig, reizend, mit Anmuth; ***Maestoso***, majestätisch, erhaben; ***Risoluto***, entschlossen, beherzt; ***Sciolto***, frey, ungebunden (folglich das Gegentheil

---

[766] [Fußnote:] „Man bedenke aber, daß Quanzens Regeln nur die Bewegung im Allgemeinen bestimmen, und daß besondere Fälle zu den Ausnahmen gehören, die wohl schwerlich ein Tonlehrer, auch in der weitläufigsten Abhandlung, alle namhaft machen dürfte. Ueberdies sind die Komponisten selbst in der Bestimmung des Zeitmaßes und der dabei gebräuchlichen Kunstwörter nicht durchgängig einerley Meinung; denn der Eine versteht unter *Allegro* einen weit größern Grad der Geschwindigkeit, als der Andere."
[767] [Fußnote:] *„Jeden Schlag, hin und her, mitgezählt.* [!] Auf 5 bis 10 Schläge mehr oder weniger kommt bey der ziemlich großen Anzahl (260) nicht sehr viel an. Wenigstens ist der Unterschied bey weiten nicht so groß, als er bey dem Pulsschlage möglich ist."
[768] Vermutlich mit 16teln - was jedoch immernoch ein so langsames ***Allegro assai*** 4/4 ergibt (1/4 MM=135), wie es bei Mozart nicht einmal im ‚großen' 4/4-Takt des *stile antico* vorkommt (*Dies irae* im Requiem), geschweige denn im *klassischen* 4/4-Takt („Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen", Nr. 14 *Zauberflöte*). Der virtuose Pianist Mozart hätte bei diesem Tempo das Klavierkonzert in D, KV 451, gewiß nicht als eines bezeichnet, das „schwizen macht" (Brief Nr. 793 [Anhang S. 258]).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

von *legato*); ***Sostenuto***, getragen, d. i. mit ausgehaltenen (nicht kurz abgesetzten) Tönen; ***Spiccato***, deutlich, nett von einander abgesondert; ***con spirito***, feurig, hitzig; ***vivace***, lebhaft.

1. Kapitel, 6. Abschnitt: Von verschiedenen Nebenzeichen und Kunstwörtern

S. 120, § 84 Das Ruhezeichen (Aushaltungszeichen) 𝄐 wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich 1) eine **Fermate** [...] mit oder ohne willkührliche Verzierungen, in der Mitte etc. eines Tonstückes anzuzeigen. [Nbsp.]
Wie lange man bey einer Fermate verweilen (inne halten) soll, läßt sich nicht ganz genau bestimmen, weil hierbey vieles auf die jedesmaligen Umstände ankommt, ob man z. B. allein, oder mit mehreren Personen zugleich spielt; ob das Tonstück einen muntern, oder traurigen Charakter hat; ob die Fermate verziert (d. h. durch willkührliche Zusätze verschönert) wird, oder nicht u.s.w. Wenn man auf dergleichen zufällige Umstände keine Rücksicht zu nehmen hätte, so würde ich rathen, in langsamer Bewegung bey Noten mit dem Ruhezeichen ungefähr noch einmal so lange zu verweilen, als ihre eigentliche Dauer beträgt, folglich bey einem Viertel mit dem 𝄐 etwa eine halbe Taktnote [𝅗𝅥] etc. In geschwindem Zeitmaße wäre diese Verzögerung zu kurz, daher könnte man bey einem Viertel ungefähr die Dauer von vieren abwarten. Bey längern Notengattungen mit einem 𝄐 brauchte man nur etwa noch einmal zu lange zu verweilen, als die Dauer der Note beträgt. Steht das Ruhezeichen über einer kurzen Pause, [...] so kann man ungefähr drey bis vier Viertel lang über die vorgeschriebene Geltung inne halten, wenn nämlich das Zeitmaß geschwind ist; in langsamer Bewegung aber wäre es mit der Hälfte genug. ***Quanz*** setzt hierbey die Regel fest: *„Bey allen Tripeltacten, wie auch im Allabreve, und im und Zweyviertheiltacte pausire man, außer dem Tacte, worüber das Ruhezeichen steht, noch einen Tact mehr."* (In einigen Fällen möchte dies wohl zu viel seyn.[769])

5. Kapitel, 3. Abschnitt: Von den willkührlichen Verzierungen

S. 325, § 24 [...] 6) **Der Takt** *muß* auch bey den weitläuftigsten Manieren *im* ***Ganzen auf das Genaueste gehalten*** *werden*. Sollte man ja bey einzelnen Tönen aus Affekt ein wenig vor- oder nachkommen, *so darf doch dadurch* ***das Zeitmaß überhaupt nicht um den kleinsten Theil desselben verrückt werden***. Indeß ist freylich das Verrücken des Taktes bey einer gewissen Gattung von Musikern so Mode geworden, daß Mancher glaubt, bey willkührlichen Zusätzen dürfe man es in Ansehung des Taktes so genau nicht nehmen, oder es zeuge wohl gar von der Größe eines Virtuosen, wenn er sich beym Verändern etc. nicht an den Takt bindet. - Wirklich große Meister im Gesange und auf Instrumenten halten auch bey den weitläufigsten Zusätzen pünktlich Takt. Daß aber durch wohl überlegtes Zögern oder Eilen in gewissen einzelnen Fällen die Wirkung eines Tonstückes ungemein verstärkt werden kann, werde ich im folgenden Kapitel zeigen.

6. Kapitel: Von dem Vortrage

1. Abschnitt: Vom Vortrage überhaupt, und von den allgemeinen Erfordernissen dazu

S. 332, § 2. Wer ein Tonstück so vorträgt, daß der darin liegende Affekt (Charakter etc.) auch bey jeder einzelnen Stelle auf das Genaueste ausgedruckt (fühlbar gemacht) wird, daß also ***die Töne*** gleichsam ***zur Sprache der Empfindung werden***, von dem sagt man, er habe einen guten Vortrag. Der gute Vortrag ist daher der wichtigste, aber auch der schwerste Gegenstand der praktischen Musik.
§ 5 Zum guten Vortrage gehören, meines Erachtens, vorzüglich folgende Stücke: 1) überhaupt: eine bereits erlangte Fertigkeit im Spielen und Notenlesen, ***Sicherheit im Takte***, Kenntnis vom Generalbasse und von dem vorzutragenden Tonstücke selbst; sodann ins besondere: 2) ***Deutlichkeit in der Ausführung***, 3) ***Ausdruck des herrschenden Charakters***, 4) zweckmäßige Anwendung der Manieren und gewisser andern Mittel etc. 5) richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften.

2. Abschnitt: Von der Deutlichkeit der Ausführung

S. 334, § 10 Die Deutlichkeit des Vortrages hängt vorzüglich ab: 1) von der mechanischen Ausführung selbst, 2) von dem Nachdrucke, welchen gewisse Töne erhalten, 3) von der richtigen Verbindung und Absonderung musikalischer Perioden.

§ 12 Wer ein Gedicht etc. so lesen will, daß es dem Zuhörer verständlich werden soll, der muß auf gewisse Worte oder Silben einen merklichen ***Nachdruck*** legen. Denselben Vortheil hat auch der ausübende Musiker anzuwenden. Hierbey entsteht nun die Frage: Welches sind die Töne, die einen besondern Nachdruck (Accent) erhalten müssen? Alle möchten sie wohl schwerlich zu bestimmen seyn; indeß gehören hierunter vorzüglich: 1) die Töne, welche auf einen ***guten Takttheil*** oder auf wichtigere Taktglieder

[769] Evtl. hat Türk Quantz missverstanden und dieser meinte mit „Tact" hier „Takt*teil*". (Quantz, S. 259, § 43 [Anh. S. 329/330]).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

fallen, 2) die ***Anfangstöne eines Ab- und Einschnittes***. Außer diesen müssen 3) noch verschiedene § 15 näher zu bestimmende Töne mit Nachdruck vorgetragen werden.

§ 13 [...] Hier merke ich nur noch an, daß bey einem feinen Vortrage, außer der ersten und wichtigsten Note eines Taktes, zwar auch der zweyte gute Takttheil einen Nachdruck erhält, der aber nicht so merklich seyn darf, als bey dem ersten und wichtigern guten Takttheile. [Nbsp.]

S. 336, § 14 Jeder Anfangston einer Periode[770] muß einen noch merklichern Nachdruck erhalten, als ein *gewöhnlicher* guter Takttheil. Genau genommen sollten selbst diese Anfangstöne mehr oder weniger accentuirt werden, je nachdem sich mit ihnen ein größerer oder kleinerer Theil des Ganzen anfängt; d.h. nach einem völligen Tonschlusse muß der Anfangston stärker markirt werden, als nach einer halben Kadenz, oder blos nach einem Einschnitte u.s.w. Hier ist ein Beyspiel in gedrängter Kürze.[771]



Ex. 101: Türk Klavierschule, S. 336, § 14 (Taktgruppenmetrik)

So nothwendig jeder erste Ton eines Ab- oder Einschnittes, der erwähnten Regel gemäß, einen Nachdruck erhalten muß; so nöthig ist dabey die Einschränkung, daß man nur die Anfangstöne, welche auf gute Takttheile fallen, merklich zu markiren hat. Das mit ° bezeichnete *a* im sechsten Takte, darf daher doch nicht völlig so stark angeschlagen werden, als das folgende *h*, obgleich der Gedanke im Ganzen stärker vorzutragen ist, als der vorhergehende. Wider diese Einschränkung wird sehr häufig gefehlt; denn oft hört man einen mit *forte* bezeichneten blos durchgehenden Anfangston eben so stark vortragen, als den, welcher auf den guten Takttheil fällt.

§ 15 Noch giebt es verschiedene einzelne Töne, welche mit Nachdruck vorgetragen werden müssen. Hierunter gehören, außer den ***Vorschlägen***, vorzüglich diejenigen Intervalle, die sich zu dem Basse etc. selbst wie ***Dissonanzen*** verhalten a), oder durch welche (vermittelst einer Bindung) dissonirende Intervalle vorbereitet werden b); ferner die ***synkopirten Noten*** c), die Intervalle, welche nicht zur diatonischen Tonleiter desjenigen Tones gehören, worin man modulirt d),[772] die Töne, die sich durch ihre Länge, Höhe oder Tiefe etc. merklich auszeichnen e), die Intervalle, welche durch die zum Grunde liegende Harmonie wichtig werden f) u.s.w. [Nbsp.] [...]

S. 338, § 17 Ein anderes, aber seltner und mit vieler Vorsicht anzuwendendes Mittel zu accentuiren ist das ***Verweilen bey gewissen Tönen*** [Dehnungsakzent]. [...] Dieses Verweilen kann aber in der Musik natürlicher Weise nicht immer von gleicher Dauer seyn; denn es kommt hierbey, wie mich dünkt, vorzüglich 1) auf die mehr oder weniger ***wichtige Note*** selbst, 2) auf die Länge und auf das Verhältnis derselben zu den andern Noten, und 3) auf die zum Grunde liegende ***Harmonie*** an.

§ 18 [...] Welches sind die wichtigern Töne, und wie lange kann man dabey verweilen? Viele zu accentuirende Noten habe ich § 13-15 kenntlich zu machen gesucht, und diese sind es hauptsächlich, bey welchen man nach Umständen verweilen kann. Die übrigen Töne, wobey allenfalls eine kurze Verzögerung statt findet, muß der Spieler selbst fühlen. [...] Ueber die Dauer des Verweilens würde ich die Regel fest setzen, daß man eine Note nicht mehr als höchstens um die Hälfte verlängern könne. Oft darf das Verweilen ***kaum merklich*** werden, wenn der Ton schon an und für sich z. B. durch ein zufälliges Versetzungszeichen, durch auszeichnende Höhe, durch eine unerwartete Harmonie u. dgl. wichtig genug wird. Daß die folgende Note so viel von ihrem Werthe verliert, als die accentuirende davon erhält, versteht sich von selbst.

Das längere oder kürzere Verweilen hängt außerdem auch von der Länge der Note und von ihrem Verhältniß zu den andern ab; denn daß man bey einem Viertel länger verweilen kann, als bey einem Sechzehntheile, ist leicht zu begreifen. Folgen nach einer zu accentuirenden Note geschwindere, so fällt das Verweilen ganz weg; denn in diesem Falle accentuirt sich die längere Note von selbst. [...] Man darf wenig oder gar nicht verweilen, wenn dadurch, gegen den Baß oder eine andere Stimme, Fehler in der Harmonie entstehen würden. [...]

---

[770] [Fußnote:] „Unter Periode verstehe ich in diesem ganzen Abschnitte bis § 22 jede größere oder kleinere Ruhestelle."

[771] [Fußnote:] „Durch die größere oder kleinere Anzahl der beygefügten Kreuze (+) bezeichne ich einen verhältnismäßigen, größern oder kleinern Grad der Stärke."

[772] [Fußnote:] „doch sind die kurzen, blos durchgehenden Töne von der Art größtentheils hiervon ausgenommen."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Von der musikalischen Interpunktion

S. 340, § 19 So wie die Worte: „Er verlor das Leben nicht nur sein Vermögen“ etc. einen ganz entgegen gesetzten Sinn erhalten, je nachdem man so interpunktirt: „Er verlor das Leben, nicht nur“ etc. oder so: „Er verlor das Leben nicht, nur“ etc.: eben so undeutlich, oder vielmehr falsch, wird der Vortrag eines musikalischen Gedanken durch eine unrichtige Interpunktion.

Wenn also der Klavierspieler, außer dem Ende einer musikalischen Periode, die Töne nicht gut mit einander verbindet, und folglich einen Gedanken da trennt, wo er nicht getrennt werden soll: so begeht er eben den Fehler, welchen ein Redner begienge, wenn er mitten im Worte einhielte und Athem holte. [...] [Nbsp.] So zweckwidrig es hingegen seyn würde, wenn man beym Lesen da, wo ein Redetheil geendigt ist, ununterbrochen weiter läse: eben so fehlerhaft ist es, wenn der Musiker bey einer Ruhestelle zusammenhängend und gleichsam in Einem Athem weiter spielt. [Nbsp.]

Da ich mich nicht erinnere, in einer Anweisung zum Klavierspielen etwas über die musikalische Interpunktion und den daraus hergeleiteten Vortrag gelesen zu haben: so will ich diesen für den praktischen Musiker so wichtigen Gegenstand hier etwas ausführlicher abhandeln; überzeugt, daß die folgenden Bemerkungen einigen Einfluß auf den ***(logisch) richtigen Vortrag*** haben können.

§ 20 Bey der Erklärung dieses Gegenstandes kommt es vorzüglich auf die Beantwortung der beyden Fragen an:
1) Wie kann man einen musikalischen Gedanken gehörig zusammenhängend vortragen und zwey Perioden, ohne Verletzung des Taktes, von einander absondern?
2) woran erkennt man die in einem Tonstücke befindlichen Ruhestellen?

§ 21 Die erforderlichen Mittel, einen Gedanken zusammenhängend vorzutragen, und zwey Perioden durch den Vortrag von einander abzusondern, sind folgende.

1) Einen noch nicht geendigten Gedanken darf man nie durch unzeitiges Abheben der Finger von den Tasten (oder durch Pausen) trennen; [Nbsp.] Auch im Basse darf man die Perioden nicht trennen. [...] [Nbsp.]

2) Fühlbarer wird das Ende einer Periode, wenn man bey dem letzten Tone derselben den Finger sanft von der Taste abhebt, und den ersten Ton der folgenden Periode wieder etwas stärker angiebt. Folglich entsteht durch das erwähnte Abheben eine kleine Pause, welche in die Zeit der jedesmaligen letzten Note (der Periode) fällt. [NBsp] [...]

S. 342 Bey einem sehr feinen Vortrage muß man, in Ansehung des Abhebens der Finger, sogar auf die größern oder kleinern, mehr oder weniger mit einander in Verbindung stehenden Perioden Rücksicht nehmen. Man hebt nämlich bey dem Ende eines völligen Tonschlusses den Finger früher von der Taste, oder trägt eine solche Schlußnote kürzer vor, als wenn damit nur ein Einschnitt[273] geendiget wird. Folgt nach einem feurigen, lebhaften Gedanken, eine Stelle von sanfter Empfindung, so müssen beyde Perioden ebenfalls mehr getrennt werden, als wenn sie einerley Charakter haben, u.s.w. [...]

§ 23 [...] Ich habe schon oben gesagt, daß ein ganzes Tonstück füglich mit einer Rede verglichen werden könne; denn so wie diese in größere und kleinere Theile oder Glieder zerfällt, eben so verhält es sich in der Musik. Ein ganzer ***Theil*** (Hauptabschnitt) eines größern Tonstückes ist ungefähr das, was man in der Rede unter einem ganzen Theile versteht. Eine musikalische ***Periode***, (ein Abschnitt,) deren ein Theil mehrere haben kann, würde das seyn, was man in der Rede eine Periode nennt, und durch einen Punkt (.) von dem Folgenden absondert. Ein musikalischer ***Rhythmus*** kann mit den kleinern Redetheilen, die man durch ein Kolon (:) oder Semikolon (;) bezeichnet, verglichen werden. Der ***Einschnitt***, als das kleinste Glied, wäre das, was in der Rede nur durch ein Komma (,) abgesondert wird. Wollte man hierzu die ***Cäsur*** noch besonders rechnen, so müßte man sie etwa mit der Cäsur eines Verses vergleichen.

S. 346, § 25 Ein Hauptvortheil, die Einschnitte finden zu lernen, ist der, daß man bemerke, ob ein Tonstück mit dem vollen Takte anfängt, oder ob vorher noch zwey, drey, oder mehrere Achtel oder andere Notengattungen (im Auftakte) enthalten sind; denn größtentheils fallen die Einschnitte durchgängig auf eben denselben Takttheil etc. Wenn nämlich das Tonstück mit einem Achtel im Auftakte anfängt, so fangen auch die folgenden Einschnitte gemeiniglich mit dem letzten Achtel eines Taktes an u.s.w. [Nbsp.] In-

[273] „Einschnitt“: bei Türk kleinste oder zweitkleinste metrische Einheit. - [Fußnote * S. 344:] „Die *Cäsuren* sind, wie schon die Benennung sagt, im Grunde nichts anders, als (kleinere) Einschnitte. Verschiedene Tonlehrer nennen sogar alle die Ruhestellen, welche nicht eigentliche Tonschlüsse sind, schlechthin *Einschnitte*. (Siehe Scheibens weitläuftiges Werk *Über die musikalische Composition*, Seite 248 ff). Kirnberger nimmt zuweilen die Worte *Rhythmus* und *Einschnitt* für gleich bedeutend an. (Siehe dessen *Kunst des reinen Satzes*, zweyt. Theil, erste Abtheilung, Seite 138.) Man sieht hieraus, daß die Tonlehrer in der Benennung der verschiedenen Ruhestellen von einander abgehen.“

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

deß ist auch dieses Merkmal nicht immer zuverlässig; denn um mehr Mannigfaltigkeit in das Ganze zu bringen, pflegen die Komponisten in längern Tonstücken die Einschnitte oft auf andere Taktglieder etc. zu legen. [...]

3. Abschnitt: Von dem Ausdrucke des herrschenden Charakters

S. 347, § 26 Man kann alles, was in den vorhergehenden beyden Abschnitten gelehrt worden ist, auf das pünktlichste befolgen, und dessen ungeachtet keinen guten Vortrag haben, weil dabey noch der wesentlichste Theil, nämlich der ***Ausdruck des herrschenden Charakters*** fehlt, ohne welchen kein Zuhörer in einem hohen Grade gerührt werden möchte. Diese Wirkung, als das höchste Ziel der Tonkunst, kann nur alsdann hervor gebracht werden, wenn der Künstler im Stande ist, sich in den herrschenden Affekt zu versetzen, und Andern sein Gefühl durch sprechende Töne mitzutheilen. Der Ausdruck ist also derjenige Theil des guten Vortrages, wodurch sich der eigentliche Meister, voll wahren Kunstgefühls, vor dem *gewöhnlichen* Musiker merklich auszeichnet. Denn alles Mechanische läßt sich endlich durch viele Uebung erlernen; nur der Ausdruck setzt, außer der Fertigkeit im Mechanischen, noch viel andre Kenntnisse, und vor allen Dingen eine gefühlvolle Seele voraus. Es würde daher ganz gewiß ein vergebliches Unternehmen seyn, wenn man alles, was zum Ausdrucke erfordert wird, der Reihe nach anzeigen und durch Regeln bestimmen wollte, weil bey dem Ausdrucke so viel auf dem, was keine Regel lehren kann, nämlich auf eigenem Gefühle beruht. [...]

§ 29 Auch bey der sorgfältigsten Bezeichnung ist es nicht möglich, jeden Grad der erforderlichen Stärke und Schwäche zu bestimmen. So viel wir auch Worte dazu haben, so sind sie doch bey weiten noch nicht hinreichend, alle mögliche Abstufungen anzuzeigen. Der Spieler muß daher selbst fühlen und beurtheilen lernen, welchen Grad der Stärke und Schwäche der jedesmal auszudruckende Charakter erfordert. Das beygefügte *forte* und *piano* bestimmt den Ausdruck nur so ungefähr und im Ganzen; wie überhäuft würden aber diese Worte beygefügt werden müssen, wenn jede einzelne Note, welche eine besondere Schattirung verlangt, damit bezeichnet werden sollte.

§ 30 Ueber die jedesmal erforderliche Stärke des Tones begnüge ich mich überhaupt anzumerken, daß die Tonstücke von einem muntern, freudigen, lebhaften, erhabenen, prächtigen, stolzen, kühnen, muthigen, ernsthaften, feurigen, wilden, wüthenden etc, Charakter alle einen gewissen Grad der Stärke erfordern. Dieser Grad muß sogar noch vermehrt oder vermindert werden, je nachdem die Empfindung oder Leidenschaft heftiger oder gemäßigter dargestellt wird. Welche Grade der Stärke werden schon im Ganzen hierzu erfordert. Und nun denke man sich, daß in jedem Tonstücke selbst wieder verschiedene Abstufungen nöthig sind, die alle mit dem Ganzen in einem angemessenen Verhältnisse stehen müssen. Ein ***forte*** in einem ***Allegro furioso*** muß daher ungleich stärker seyn, als in einem ***Allegro***, worin nur ein gemäßigter Grad der Freude herrscht u.s.w.

Die Tonstücke von einem sanften, unschuldigen, naiven, bittenden, zärtlichen, rührenden, traurigen, wehmüthigen etc. Charakter erfordern insgesammt einen schwächern Vortrag. Der Grad der Stärke muß aber der jedesmaligen Empfindung genau entsprechen, und folglich auch in den meisten nur eben genannten Fällen verschieden seyn. So wie bey stark vorzutragenden Tonstücken, außer der ihnen überhaupt zukommenden Stärke, immer noch ein höherer Grad zum *fortissimo* möglich seyn muß, eben so muß auch bey den schwach vorzutragenden Tonstücken noch ein *piano* und *pianissimo* angebracht werden können. [!]

> Anm. 1. Oft bestimmt der Komponist den Hauptgrad der Stärke oder Schwäche durch die zu Anfange beygefügten Worte *sempre forte* oder *sempre piano*. Dieses *sempre* darf aber nicht in einer zu strengen Bedeutung genommen werden; denn der Tonsetzer will dadurch nur so viel sagen, daß der Vortrag *im Ganzen* stark oder schwach seyn soll. Einzelne Gedanken müssen dessen ungeachtet dem Affekte gemäß modificirt (stärker oder schwächer vorgetragen) werden.

§ 31 Jede einzelne Stelle zu bestimmen, welche etwas stärker oder schwächer, als die vorhergehende und folgende, vorgetragen werden muß, ist schlechterdings unmöglich; indeß kann man im Allgemeinen annehmen, daß die lebhaftern Stellen eines Tonstücks stark, die zärtlichen singbaren etc, aber schwächer gespielt werden, wenn auch im ersten Fall kein *forte*, und im zweyten kein *piano* angemerkt ist. Wird ein Gedanke wiederholt, so pflegt man ihn zum zweytenmal *schwach* vorzutragen, wenn er nämlich vorher *stark* gespielt wurde. Im entgegen gesetzten Falle trägt man auch wohl eine wiederholte Stelle *stärker* vor, besonders wenn sie der Komponist durch Zusätze lebhafter gemacht hat. Ueberhaupt müssen sogar *einzelne Töne* von Bedeutung nachdrücklicher angegeben werden, als die übrigen.

§ 32 Vorzüglich hat es der gute Geschmack zur Regel gemacht, die ***Dissonanzen*** oder dissonirenden Akkorde überhaupt ***stärker anzuschlagen***, als die konsonirenden, und zwar deswegen, weil die Leidenschaf-

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ten ins besondere durch die Dissonanzen erregt werden sollen.[774] Wenn man bey dieser Regel vorzüglich auf den Grad des Dissonirens Rücksicht nimmt, so folgt, daß je härter eine Dissonanz ist, oder je mehr Dissonanzen in einem Akkorde enthalten sind, je stärker muß man die Harmonie anschlagen. Doch kann und darf diese Regel nicht immer auf das strengste befolgt werden, weil sonst wohl zu viel Abwechselung entstehen möchte. [NBsp.] Daß man auch die *mehr* oder *weniger* konsonirenden Harmonien mit verschiedener Stärke anschlagen solle [!], möchte wohl zu subtil und nur die Sache eines sehr feinen Spielers seyn.

§ 33 Die Harmonien, vermittelst welcher man plötzlich in einen etwas entfernten Ton ausweicht, oder wodurch die ***Modulation*** eine unerwartete Wendung nimmt, werden ebenfalls verhältnismäßig stark und nachdrücklich angeschlagen, damit sie, ihrem Endzwecke gemäß, desto mehr überraschen. [NBsp]

S. 353, § 35 Der ***schwere oder leichte Vortrag*** trägt ebenfalls ungemein viel zum Ausdrucke des herrschenden Charakters bey. So wenig sich aber jeder Grad der Stärke und Schwäche genau andeuten läßt, (S. 300, § 29) eben so unmöglich ist es, den erforderlichen schwerern oder leichtern Vortrag jedesmal, und bey allen einzelnen Stellen oder Tönen, genau zu bestimmen. Es kommt hierbey vorzüglich darauf an, daß man das Stoßen, Tragen, Schleifen und Binden der Töne gehörig anwende. [...]

§ 36 Das ***Stoßen*** oder ***Absetzen*** wird, wie bekannt, durch Striche oder Punkte über (oder unter) den Noten angedeutet. [...] Die Zeichen (I) und (.) haben einerley Bedeutung; doch wollen Einige durch die Striche ein kürzeres Absetzen bezeichnen, als durch die Punkte. [...]

Bey den Tönen, welche gestoßen werden sollen, hebt man den Finger, wenn fast die *halbe Dauer* der vorgeschriebenen Note vorüber ist, von der Taste, und pausirt die noch übrige Zeit. [...]

> In Ansehung des Absetzens selbst wird ebenfalls sehr häufig gefehlt; denn Mehrere pflegen die Tasten, ohne Rücksicht auf die Geltung der vorgeschriebenen Noten, so kurz als möglich anzuschlagen, da doch in den meisten Fällen der Finger so lange, bis wenigsten *beynahe die Hälfte der Dauer* vorüber ist, auf der Taste liegen bleiben muß. Überhaupt hat man beym Vortrage gestoßener Noten noch auf den jedesmaligen Charakter des Tonstückes, auf das **Zeitmaß**, auf die vorgeschriebene Stärke und Schwäche etc. Rücksicht zu nehmen. Ist der Charakter eines Tonstückes ernsthaft, zärtlich, traurig etc., so darf man die abzustoßenden Töne nicht so kurz spielen, als in Tonstücken von einem muntern, scherzhaften etc. Charakter. Die untermischten kurz abzusetzenden Töne in einem gesangvollen ***Adagio*** dürfen nicht so kurz angegeben werden, als in einem ***Allegro***. Beym ***forte*** kann man überhaupt etwas kürzer abstoßen, als beym ***piano***. Springende Töne werden, im Ganzen genommen, kürzer gestoßen, als stufenweise fortschreitende Intervalle u.s.w.

§ 37 Das ***Tragen der Töne*** wird entweder auf die bey a) bemerkte Art [Punkte mit Bogen], oder durch das Wort *appoggiato* angedeutet. Das Pünktchen bezeichnet den Druck, welchen jede Taste erhalten muß[775], und durch den Bogen wird der Spieler erinnert, den Ton nach dem Drucke so lange auszuhalten, bis die Dauer der vorgeschriebenen Note völlig vorüber ist.

§ 38 Das ***Schleifen*** (***Ziehen***) der Töne wird gewöhnlich durch einen Bogen angezeigt. [...] Oft schreibt man nur etwa über die erstern Takte solche Bogen, und will dadurch andeuten, daß der Spieler bey dieser Art des Vortrages bleiben solle, bis das Gegentheil durch beygefügte Striche oder Pausen bezeichnet wird.

Bey den Tönen, welche geschleift werden sollen, läßt man den Finger so lange auf den Tasten liegen, bis die Dauer der vorgeschriebenen Noten völlig vorüber ist, daß also auch nicht die kleinste Trennung (Pause) entstehe. [NBsp.] Man merke hierbey noch, daß die Note über welcher der Bogen anfängt, sehr gelinde (kaum merklich) accentuirt wird. [...]

Wenn über langsam gebrochenen Harmonien ein Bogen steht [...], so pflegt man, besonders in Tonstücken von gefälligem etc. Charakter, die Finger bis zum Eintritt einer andern Harmonie auf den Tasten liegen zu lassen. [Nbsp.]

---

[774] [Fußnote:] „Da die Leidenschaften nicht von einerley Art sind, da man gewisse Leidenschaften auch ohne Dissonanzen erregen kann, u.s.w. so möchte dieser zur Regel gewordene Grundsatz, von der Seite betrachtet, doch wohl nicht so allgemein richtig seyn. Wenigstens würde daraus nicht folgen, daß man die Dissonanzen in *allen* Fällen stärker anschlagen müsse, als die konsonirenden Akkorde. [...] Da [aber] durch die Dissonanzen eine Art von unangenehmer Empfindung, oder wenigstens ein Hoffen und Erwarten, ein Sehnen nach Ruhe u. dgl. erregt wird, so folgt, daß man die dissonirenden Akkorde unter andern auch deswegen stark anschlagen muß, damit die konsonirenden Harmonien eine desto angenehmere Empfindung, eine um so viel beruhigendere Auflösung u.s.w. bewirken. - Übrigens tragen die Dissonanzen vorzüglich dazu bey, daß die Seele, bey einer Folge von lauter konsonirenden Akkorden, nicht so bald ermüdet, und daß ein Tonstück, wenn ich so sagen darf, schmackhaft wird. Gewissermaßen sind daher die Dissonanzen in der Musik eben das, was bey den Speisen das Gewürz ist."

[775] beim *Clavichord*.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

§ 40 Bey den Tönen, welche auf die *gewöhnliche* Art, d.h. weder gestoßen noch geschleift, vorgetragen werden sollen, hebt man den Finger *ein wenig* früher, als es die Dauer der Note erfordert, von den Tasten.[776][Nbsp.]

S. 358, § 43 Die § 36-42 angezeigten Mittel sind es vorzüglich, durch welche der ***schwere oder leichte Vortrag*** bewirket wird. Bey einem ***schweren*** Vortrage muß nämlich jeder Ton fest (nachdrücklich) angegeben und bis zur völlig verflossenen Dauer der Noten ausgehalten werden. ***Leicht*** heißt also der Vortrag, wenn man jeden Ton mit weniger Festigkeit (Nachdruck) angiebt, und den Finger etwas früher, als es die Dauer der Noten bestimmt, von den Tasten abhebt. Zur Vermeidung eines Mißverständnisses muß ich hierbey noch anmerken, daß sich die Ausdrücke *schwer* und *leicht* überhaupt mehr auf das Aushalten und Absetzen der Töne, als auf die Stärke und Schwäche derselben beziehen. Denn in gewissen Fällen, z.B. in einem ***Allegro vivo***, ***scherzando***, ***Vivace con allegrezza*** etc. muß zwar der Vortrag ziemlich leicht, (kurz) aber dabey doch mehr oder weniger stark seyn; da hingegen ein Tonstück von traurigem Charakter z.B. ein ***Adagio mesto***, ***con afflizzione*** &c. zwar geschleift und folglich gewissermaßen schwer, dessen ungeachtet aber nicht eben stark vorgetragen werden darf. Indeß ist allerdings in den meisten Fällen beydes - *schwer* und *stark* - mit einander verbunden.

Ob der ***Vortrag schwer oder leich***t seyn muß, das läßt sich 1) aus dem ***Charakter*** und der ***Bestimmung*** eines Tonstückes (§ 45), 2) aus der angezeigten ***Bewegung***, 3) aus der ***Taktart***, 4) aus den ***Notengattungen***, 5) aus der Fortschreitung derselben u.s.w. beurtheilen. Außerdem kommt sogar der Nationalgeschmack, die *Manier des Komponisten* und das *Instrument*, für welches ein Tonstück bestimmt ist, hierbey mit in Betrachtung.

§ 44 Tonstücke von einem erhabenen, ernsthaften, feyerlichen, pathetischen etc. Charakter müssen *schwer*, voll und kräftig, stark accentuirt u.s.w. vorgetragen werden. Zu diesen Tonstücken gehören unter andern die, welche *grave*, *pomposo*, *patetico*, ***maestoso***, ***sostenuto*** etc. überschrieben sind. Einen *etwas leichtern*, merklich schwächern, Vortrag erfordern die Stücke von einem angenehmen, sanften, gefälligen etc. Charakter [...]. Tonstücke, worin muntere, scherzhafte, freudige Empfindungen herrschen, z.B. *Allegro scherzando*, *burlesco*, *giocoso*, *con allegrezza*, *risvegliato* etc. müssen *ganz leicht* vorgetragen werden; da hingegen traurige und ähnliche Affekten vorzüglich das *Schleifen* und *Tragen* der Töne erfordern. [...] Es versteht sich, daß in allen den genannten Fällen *verschiedene Grade* des schweren oder leichten Vortrages angewandt werden müssen.

§ 45 Tonstücke, welche zu einem ernsten Zwecke geschrieben sind z.B. ***Fugen***, gut gearbeitete ***Sonaten***, religiöse Oden und ***Lieder*** etc.[777] erfordern einen ***weit schwerern Vortrag***, als etwa gewisse tändelnde Divertimente, scherzhafte Gesänge, muntere Tänze u.dgl.m.

§ 46 Aus der ***Bewegung*** läßt sich ebenfalls bestimmen, ob man einen schweren oder leichten Vortrag zu wählen hat. Ein ***Presto*** muß leichter vorgetragen werden, als ein ***Allegro***; dieses leichter als ein ***Andante*** u.s.w. Den schwersten Vortrag erfordern also, im Ganzen genommen, die Tonstücke von langsamer Bewegung.

§ 47 Daß auch die ***Taktart*** auf den schweren oder leichten Vortrag einen sehr merklichen Einfluß hat, oder doch haben sollte, ist bereits vorläufig erinnert worden. Man merke hierbey noch Folgendes. ***Je größer die Takttheile*** oder Hauptzeiten einer Taktart sind, ***je schwerer muß der Vortrag seyn***. So wird z.B. ein Tonstück im 3/2 weit schwerer vorgetragen, als wenn es im 3/4 oder wohl gar im 3/8 stände. [Nbsp.]

In den Beyspielen im 3/2 und 4/2 müssen daher alle Töne mit Nachdruck angegeben und völlig ausgehalten werden. Bey 3/4 und 4/4 müßte der Vortrag schon leichter, bey 3/8 und 2/4 aber sehr leicht seyn. Auch dann sogar, wenn man über die Beispiele c) und f) [3/8 und 2/4] *Adagio* schriebe, würde ein guter Spieler dieselben Töne nicht so schwer vortragen, als im *Allabreve*. Uebrigens folgt aus dem obigen, daß die Taktarten 2/8, 4/8, 3/16, 6/16 u. dgl. den leichtesten Vortrag erfordern.

> Beyläufig merke ich an, daß Tonstücke in kurzen Tripeltaktarten, wie dem 3/8 einen gewissen komischhüpfenden Gang bekommen können, wenn man die erste Note *zu stark* accentuirt.

§ 48 Verschiedene ***Notengattungen*** erfordern, auch ohne Rücksicht der Taktart, einen mehr oder weniger schweren Vortrag. Kommen z.B. in einem Tonstücke größtentheils längere Notengattungen, nämlich ganze und halbe Taktnoten oder Viertel vor, so muß der Vortrag im Ganzen schwerer seyn, als wenn viel Achtel, Sechzehntheile u.s.w. untermischt sind. Besonders erfordern ***punktirte Noten***, so wohl in An-

---

[776] Türk zitiert hier C.Ph.E. Bachs *Versuch* S. 112, § 22 und wendet ein: „möchte der Vortrag doch wohl zu kurz (hackend) werden, wenn man jeden nicht zu schleifenden etc. Ton nur die Hälfte seiner Dauer aushielte, und folglich die zweyte Hälfte pausirte."

[777] [Fußnote:] sowie „alles, was für die Kirche bestimmt ist."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sehung der Eintheilung, als des schwerern oder leichtern Vortrages, nach Umständen eine ***sehr verschiedene Behandlung***. [...]

§ 49 Selbst in Rücksicht der ***Harmonie*** und ***Fortschreitung einzelner Intervalle*** wird ein schwererer oder leichterer Vortrag erfordert. Ein Tonstück mit vielen *Dissonanzen* muß nämlich schwerer vorgetragen werden, als ein andres, in welchem größtentheils nur leichte konsonirende Harmonien gebraucht worden sind. Tonstücke mit vielen *Passagen* erfordern, überhaupt genommen, einen leichtern Vortrag, als solche, worin viele singbare Stellen vorkommen. Ins besondere werden springende Passagen noch leichter ausgeführt, als stufenweise fortschreitende u.s.w.

§ 50 In Ansehung des ***Nationalgeschmackes***, der ***Manier des Komponisten***, und des ***Instrumentes***, für welches ein Tonstück bestimmt ist, merke man zur Erläuterung des 43sten Paragraphen hauptsächlich Folgendes:

Ein Tonstück, welches im ***italiänischen*** Nationalgeschmacke geschrieben ist, erfordert, im Ganzen genommen[778], einen mittlern (halb schweren) Vortrag. Leichter muß die Ausführung eines ***französischen*** Tonstückes seyn. Da hingegen die Arbeiten ***deutscher*** Tonsetzer größtentheils einen schwerern, kräftigern Vortrag erfordern.

Eben so setzt auch die Manier des Komponisten eine eigene Behandlungsart voraus. Ein Tonstück von ***Händel***, ***Sebastian Bach***, etc. muß nachdrücklicher vorgetragen werden, als etwa ein modernes Konzert von ***Mozart***, *Kozeluch*, u.a.m. [...]

Der schwere oder leichte Vortrag muß aber nicht nur dem Ganzen, sondern jeder einzelnen Stelle eines Stückes entsprechen. In einem leicht vorzutragenden Tonstücke von munterm Charakter können dessen ungeachtet erhabene Stellen enthalten seyn, welche einen schwerern Vortrag erfordern. [...] So muß man z. B. in Fugen oder gearbeiteten Tonstücken vorzüglich das Thema (Subjekt,) und die nachahmenden Stellen mit Nachdruck vortragen, damit sie desto hervorstechender werden. Ein majestätisches *all' unisono* erfordert ebenfalls einen schweren und kräftigen Vortrag, wenn nicht der Komponist aus gewissen Ursachen das Gegentheil bestimmt hat.

§ 51 Außerdem [...] trägt auch die ***richtige Bewegung*** ungemein viel zum Ausdrucke bey. [...] Nimmt man die Bewegung zu langsam, so wird auch das vortrefflichste Tonstück matt oder langweilig; im entgegengesetzten Falle geht oft mit der Deutlichkeit zugleich die abgezielte Wirkung ganz, oder zum Theil, verloren. Besonders habe ich bemerkt, daß die Tonstücke mit der Ueberschrift: ***Vivace***, ***gewöhnlich zu geschwind gespielt*** werden. Vermuthlich wendet man diesen Ausdruck, welcher vorzüglich die ***Art des Vortrages*** bestimmt, unrichtig nur allein auf die ***Bewegung*** an. [...] Auch bey den mit *Grave*, ***maestoso***, *Marcia* &c. bezeichneten Tonstücken ist dies sehr häufig der Fall.

> Uebrigens beziehe ich mich in Rücksicht der Bewegung auf den fünften Abschnitt des ersten Kapitels, und füge zu den Anmerkungen S. 112, § 73 [Taschenuhr] und S. 114 [Dauern in Minuten] nur noch hinzu, daß zwar in mehreren Schriften, zur genauen Bestimmung des Zeitmaßes, eine *Pendul* oder ein *Metrometer* empfohlen worden ist; allein bis jetzt hat man von diesem Mittel noch wenig Gebrauch gemacht. Ich kann daher nicht umhin, den S. 114 erwähnten Ueberblick eines Tonstücks nochmals angelegentlichst zu empfehlen. [!]

6. Kap., 5. Abschnitt: Von der Nothwendigkeit des eigenen richtigen Gefühles für alle in der Musik auszudrückende Empfindungen und Leidenschaften

S. 369, § 60 Das letzte und unentbehrlichste Erforderniß zum guten Vortrage [...] ist ohne Zweifel ein richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudruckende Leidenschaften und Empfindungen. [...]

§ 62 [...] Denn der wahre Tonkünstler muß sich in ***jeden Affekt*** versetzen können, oder für *alle* in der Musik auszudruckende Leidenschaften und Empfindungen Gefühl haben, weil er nicht immer muntere oder scherzhafte, sondern oft in Einer Stunde ganz entgegen gesetzte Empfindungen auszudrucken hat. Indeß wird es freylich niemand dahin bringen, daß er zu jeder Zeit und unter allen Umständen gleich gut spiele, da die Stimmung des Gemüthes einen sehr merklichen Einfluß auf den Vortrag hat.

§ 63 Wenn der Komponist den erforderlichen Ausdruck, so gut sichs thun läßt, im Ganzen und bey einzelnen Stellen bestimmt, der Spieler aber alle in den vorhergehenden Abschnitten erwähnte Mittel gehörig angewandt hat: so bleiben immer noch besondere Fälle übrig, in welchen der Ausdruck durch ***außerordentliche*** Mittel erhöhet werden kann. Ich rechne hierher vorzüglich 1) das Spielen ohne Takt, 2) ***das Eilen und Zögern***, 3) das so genannte ***Tempo rubato***. Drey Mittel, welche *selten und zur rechten Zeit angewandt*, von großer Wirkung seyn können.

---

[778] [Fußnote:] „Ausnahmen hiervon giebt es allerdings sehr viele."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

§ 65 Die Stellen, wo das ***Eilen*** oder ***Zögern*** statt finden kann, sind schwerlich alle zu bestimmen; indeß will ich wenigstens einige derselben kenntlich zu machen suchen. Ich setze aber voraus, daß man sich der erwähnten Mittel nur alsdann bediene, wenn man allein, oder mit sehr aufmerksamen Begleitern spielt.

§ 66 In Tonstücken, deren Charakter Heftigkeit, Zorn, Wuth, Raserey u. dgl. ist, kann man die *stärksten Stellen* etwas beschleunigt (***accelerando***) vortragen. Auch einzelne Gedanken, welche verstärkt (gemeiniglich höher) wiederholt werden, erfordern gewissermaßen, daß man sie auch in Ansehung der Geschwindigkeit zunehmen lasse. Wenn zuweilen sanfte Empfindungen durch eine lebhafte Stelle unterbrochen werden, so kann man die Letztere etwas eilend spielen. Auch bey einem Gedanken, durch welchen unerwartet ein heftiger Affekt erregt werden soll, findet das Eilen statt.

§ 67 Bey *außerordentlich zärtlichen, schmachtenden, traurigen* Stellen, worin die Empfindung gleichsam auf Einen Punkt zusammen gedrängt ist, kann die Wirkung durch ein zunehmendes ***Zögern*** (Anhalten, ***tardando***), ungemein verstärkt werden.[779] Auch bey den Tönen vor gewissen Fermaten nimmt man die Bewegung nach und nach ein wenig langsamer, gleich als würden die Kräfte allmählich erschöpft. Die Stellen, welche gegen das Ende eines Tonstückes (oder Theiles) mit *diminuendo*, *smorzando* u.dgl. bezeichnet sind, können ebenfalls ein wenig verweilend gespielt werden.

§ 68 Eine zärtlich rührende Stelle zwischen zwey lebhaften, feurigen Gedanken [...], kann ***etwas zögernd*** ausgeführt werden; nur nimmt man in diesem Falle die Bewegung nicht nach und nach, sondern sogleich ein wenig (aber nur ein wenig) langsamer. Besonders ereignet sich eine schickliche Gelegenheit zum Zögern in Tonstücken, worin zwey Charaktere von entgegen gesetzter Art dargestellt werden. [...] Überhaupt kann das Zögern bey Stellen in langsamer Bewegung wohl am zweckmäßigsten statt finden.

§ 69 Zu den Stellen, welche nicht streng nach dem Takte, sondern etwas verweilend vorgetragen werden könnten, gehören, außer den durch kleine Nötchen angezeigten oder *Senza tempo* &c. überschriebenen Verzierungen und Uebergängen, auch ähnliche Einleitungen in Hauptsätze, wenn gleich der Komponist die gewöhnliche Schreibart beybehalten hat. Eben so kann ein matter Gedanke bey der Wiederholung verweilend gespielt werden. [Nbsp.]

§ 70 [Türk schlägt verschiedene Zeichen vor, die er in seinen leichten Klaviersonaten angewendet hat, für:]

- Ganze Stellen, welche ***nach und nach etwas langsamer*** vorgetragen werden sollen: [Zeichen Türks]

  a) Das Langsamere muß aber nicht zu weit ausgedehnt werden; sondern man spielt nur allmählich *ein wenig, beynahe unmerklich* langsamer, als es das Zeitmaß erfordert.

- Einzelne Gedanken, die ***etwas langsamer*** (schleppend, anhaltend, verweilend, *tardando*) gespielt werden können: [Zeichen Türks]

  b) Hierbey gilt eben das, was bey a) erinnert worden ist; außer daß man in diesem (zweyten) Falle die Bewegung nicht nach und nach, sondern gleich beym Anfange des Zeichens *ein wenig, ebenfalls fast unmerklich* langsamer nimmt.

- Zu den Stellen, die ***etwas eilend*** (beschleunigt) vorgetragen werden können: [zwei Zeichen Türks]

  Verschiedene Komponisten haben sich seit dem in ihren Arbeiten meiner Bezeichnung bedient. Auch viele Spieler beobachten diese Zeichen sorgfältig, nur fehlen sie wider die Anmerkung a). Sie gehen nämlich aus dem *Allegro* beynahe in ein *Adagio* über, welches oft sehr üble Wirkung thut.

§ 72 Das so genannte ***Tempo rubato*** oder *robato* (eigentlich *gestohlnes* Zeitmaß) bestimmte ich § 63 als das letztere Mittel, dessen Anwendung dem Gefühle und der Einsicht des Spielers überlassen wird. Dieser Ausdruck kommt in mehr als einer Bedeutung vor. Gemeiniglich versteht man darunter eine Art von Verkürzung und Verlängerung der Noten, oder ein Verrücken (Versetzen) derselben. Es wird nämlich einer Note etwas von ihrer Dauer entzogen, (gestohlen,) und dafür einer Andern so viel mehr gegeben: [Nbsp. *Synkopen* im 8tel-Abstand] [...] Man sieht hieraus, daß durch diesen Vortrag das Zeitmaß oder vielmehr der Takt im Ganzen nicht verrücket wird; [...] denn die Grundstimme geht ihren Gang taktmäßig (unverrückt) weiter, nur die Noten der Melodie werden gleichsam aus der ihnen zukommenden Stelle verschoben. [...] Dieses ***Tonverziehen***, wie es sonst auch genannt wird, muß sehr behutsam angewandt werden, weil leicht Fehler in der Harmonie dadurch entstehen können.[780] [...]

---

[779] Dies dürfte sich in erster Linie auf Türks eigenen Stil der ‚Empfindsamkeit" beziehen, weniger auf Mozart.

[780] Türk erwähnt nicht das von W.A. Mozart im Brief Nr. 355 und Leopold Mozart in der *Violinschule*, S. 263, § 20, beschriebene *tempo rubato*, von dem Koch im 2. Teil seines Artikels *tempo rubato* in seinem *Musikalischen Lexikon* 1802 spricht, und es in einem Aufsatz in der AmZ vom 11.03.1808 (Fußnote) auch dem Konzertmeister Friedrichs des Großen, Franz Benda, zuschreibt.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

§ 73 So viel von den wichtigsten Erfordernissen zum guten Vortrage. [...]

Außer dem, was *Tosi*, *Bach*, *Quanz*, *Hiller* und einige Andere von dem Vortrage lehren, hat vorzüglich *Sulzer* [d. h. J. A. P. Schulz] diesen Artikel sehr gründlich ausgearbeitet. Ich konnte nicht umhin, seinen Plan größtentheils beyzubehalten, weil er mir der Beste zu seyn schien; jedoch wird man verschiedene, nicht ganz unbedeutende Zusätze und nähere Bestimmungen in meiner Bearbeitung finden. [...]

Anhang. Vierter Abschnitt.
Von verschiedenen Tanz- und andern kleinen Tonstücken
[insoweit sie bei Mozart vorkommen]

S. 399, § 44. Die [deutsche] **Allemande**, steht im Viervierteltakte, fängt im Auftakte an, wird ernsthaft vorgetragen, und nicht zu geschwind gespielt. Sie kommt oft in Suiten und Partien vor.

Eine zweyte Gattung [*contredanse allemande*] wird als Tanzstück gebraucht. Diese steht im Zweyvierteltakte, und hat einen muntern Charakter, daher erfordert sie, außer der geschwinden Bewegung, einen leichten Vortrag.

Die **Angloisen** (englischen Tänze, ***Contertänze***, Country-dances,) sind größtentheils von sehr lebhaftem Charakter, welcher oft bis an das mäßig Komische gränzt. Sie stehen im Zweyviertel- oder Drey- auch wohl im Sechsachteltakte, und werden sehr munter, beynahe hüpfend vorgetragen. Die erste Note eines jeden Taktes wird stark accentuirt. Die Bewegung ist zwar geschwind, doch nicht immer in gleichem Grade.

§ 46 [...] Die **Ciaconne** (*Chaconne*, *Ciaccona*) ist ein Tonstück von mäßig geschwinder Bewegung im Dreyvierteltakte. Jede erste Note eines Taktes wird ziemlich stark markirt. Die Komponisten pflegen die zum Grunde liegende Melodie dieses Tanzstückes oft, aber immer etwas verändert, zu wiederholen.

§ 48 [...] Die **Gavotte** erfordert eine mäßig geschwinde Bewegung im Allabreve ¢. Sie fängt zwey Viertel im Auftakte an, und hat einen angenehmen, ziemlich muntern Charakter. Hieraus läßt sich der Vortrag leicht bestimmen.

Die **Gique** (*Giga, Gique*) wird etwas kurz und leicht vorgetragen. Ihr Charakter ist größtentheils Fröhlichkeit, folglich muß die Bewegung geschwind seyn. Die Taktarten sind Sechs- oder Zwölf- auch wohl Dreyachtel.

§ 50 Ein **Marsch** muß in so gemäßigter Bewegung gespielt werden, daß auf jeden Takt (im Viervierteil) zwey Schritte kommen; im *Allabreve* fällt nur Ein Schritt auf jeden Takt. Da der Charakter des eigentlichen Marsches muthig, kühn, ermunternd etc. ist, so muß der Vortrag kräftig seyn. Besonders erfordern die punktirten Noten einen vollen, nachdrücklichen Vortrag. (Die Märsche, welche zu gewissen nicht kriegerischen Aufzügen geschrieben sind, machen hiervon eine Ausnahme).

Die **Menuett**, (Minuetto,) ein bekanntes Tanzstück von edlem, reizendem Charakter, im Dreyvierteltakte, (seltener im 3/8,) wird mäßig geschwind gespielt und gefällig, aber ohne Verzierungen, vorgetragen. (In einigen Gegenden spielt man die Menuetten, wenn sie nicht zum Tanzen bestimmt sind, viel zu geschwind.)

§ 51 Die **Passacaille** wird etwas langsamer, oder wie Andere wollen, beynahe ein wenig geschwinder gespielt, als die Chaconne. Der Charakter ist auf jeden Fall zärtlich und etwas ernsthaft; folglich muß der Vortrag dieses im Dreyvierteltakte gesetzten Tonstückes angenehm seyn.

Passepied nennt man ein französisches Tanzstück im Drey- oder Sechsachteltakte, welches mit der Menuett vieles gemein hat. Der Charakter ist ebenfalls edel, aber etwas munterer, als bey der Menuett, daher muß auch die Bewegung ein wenig geschwinder und der Vortrag etwas leichter seyn.

S. 402 Die **Polonoise**, ein polnisches National-Tanzstück im Dreyvierteltakte, von feyerlich gravitätischem Charakter. Die Bewegung der wahren Polonoisen, worin nur wenige Zwey und Dreyßigtheile vorkommen, ist geschwinder, als wir sie gewöhnlich nehmen. Ueberhaupt haben nur wenige Polonoisen, welche von Deutschen geschrieben und in Deutschland getanzt werden, den Charakter einer ächten Polonoise.

§ 52 [...] Ein **Siciliano** (*alla Siciliana*) wird schmeichelnd vorgetragen und in einer sehr gemäßigten Bewegung gespielt. Diese Tonstücke sind größtentheils im Sechachteltakte gesetzt. Die häufig vorkommenden punktirten Noten dürfen nicht abgestoßen werden.

§ 53 [...] Die Tänze, welche unter der Benennung *Bayerisch*, *Cosakisch*, ***Deutsch*** [...] (*Walzer*, *Schleifer*,) [...] u.s.w. bekannt sind, werden größtentheils ziemlich geschwind gespielt und leicht vorgetragen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Anhang. Fünfter Abschnitt.
Vom Style, [und Anderem]

§ 55 Der **Kirchenstyl** erfordert einen ernsthaften mit Würde verbundenen Charakter, Feyerlichkeit, Pracht, erhabene Größe, kräftige Harmonien, strenge Befolgung der Regeln u.s.w. Vorzüglich bedient man sich dabey der gebundenen Schreibart. (Siehe § 57)

Der **Theaterstyl** ist in einer gewissen Rücksicht weniger an die Regeln gebunden;[781] dagegen muß der Ausdruck feurig, glänzend, und in einem hohen Grade charakteristisch seyn. Oft gränzt dieser Ausdruck sogar an das Malerische. Kurz der Theaterstyl sucht die Empfindungen und Leidenschaften in ihrer ganzen Größe darzustellen, und bedient sich zur Erreichung dieses Endzweckes mancher im Kirchenstyle nicht erlaubter Mittel.

Der **Kammerstyl** hält gleichsam das Mittel zwischen dem Kirchen- und Theaterstyle, und vereinigt das, was man in den genannten beyden Schreibarten nur einzeln antrifft. Kunst der Harmonie, auffallende Wendungen, Kühnheit, Feuer, Ausdruck der Empfindungen, Pracht, Wohlklang - kurz alles, was nicht wider die Regeln der Komposition und des reinen Satzes läuft, steht hier am rechten Orte. Vorzüglich nehmen die Tonsetzer in dieser Schreibart auf die Fertigkeit der Spieler oder Sänger Rücksicht, und suchen jedes Instrument nach Möglichkeit zu benutzen.

Die Stücke im Kammerstyle sind:
ein Theil Kantaten, Gesänge und Lieder;
außer diesen: Sinfonien [!], Sonaten, Duo's, Quatuor etc., Konzerte [!], Solo's, Divertimente, Partien;
ein Theil Tänze u. v. a.

§ 57 Außer den angezeigten Eintheilungen des Styles unterscheidet man gewöhnlich noch die **gebundene Schreibart** von der freyen. *Gebunden* (gearbeitet) heißt sie, wenn der Tonsetzer alle Regeln der Harmonie und Modulation auf das strengste befolgt, künstliche Nachahmungen und häufige Bindungen ein mischt, das Thema sorgfältig durchführt u.s.w., kurz, wenn er mehr Kunst, als Wohlklang, hören läßt. In der **Freyen (galanten) Schreibart** ist der Komponist nicht so sklavisch an die Regeln der Harmonie, Modulation u. dgl. gebunden. Oft erlaubt er sich kühne Wendungen, die sogar den allgemein angenommenen Regeln der Modulation etc. entgegen seyn können, vorausgestzt daß der Komponist dabey mit gehöriger Einsicht und Beutheilung handelt, und dadurch einen gewissen Endzweck erreichen kann. Ueberhaupt hat also die freye Schreibart mehr den Ausdruck, Wohlklang etc. als die Kunst, zum Hauptzwecke.

DANIEL GOTTLOB TÜRK
KLAVIERSCHULE, 2. Auflage, Leipzig 1802

S.143 § 148: „**Minuetto da Capo**, oder abgekürzt: *Min. D.C.* auch wohl nur: *M.D.C.* Dadurch wird angedeutet, daß die Menuett wieder vom Anfange an, ***und zwar mit den vorgeschriebenen Wiederholungen, folglich wie zuerst*** gespielt werden soll, wenn nämlich nicht ausdrücklich ***ma senza replica*** (aber ohne Wiederholung) dabey steht."

---

781 [Fußnote:] d. h. „der Theaterstyl braucht weniger schulgerecht zu seyn; doch werden dadurch Fehler wider die Regeln der Harmonie etc. nicht entschuldigt."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

HEINRICH CHRISTOPH KOCH (1749-1816)

Koch schuf mit seinem dreibändigen ***Versuch einer Anleitung zur Komposition*** von 1782/87/93, mit dem er auf Riepels *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* aufbaute, erstmals ein umfassendes System einer Harmonie-, Melodie-, Takt- und Satzlehre seiner Zeit. Da er nach einer Studienreise 1773 als 24jähriger nach Berlin, Dresden und Hamburg die provinzielle Residenz in Rudolstadt, wo er als Geiger und Kammermusiker wirkte, kaum mehr verließ, konnte seine praktische Kenntnis neuerer Entwicklungen der 80er Jahre in Konzert und Oper allerdings nicht auf dem neuesten Stand sein. Dies zeigt sich u. a. an seiner Beibehaltung der im Barock gültigen Gleichwertigkeit beider Takthälften im zusammengesetzten Takt, die nicht nur der moderneren Auffassung von Kirnberger und Schulz, sondern eindeutig auch Mozarts Kompositionspraxis widerspricht. Zum von jenen beiden sowie von Marpurg, Leopold Mozart und Türk beschriebenen „natürlichen" Eigentempo jeder Taktart, bleibt er unklar, obwohl es schon im Barock wesentliches Element der Notation gewesen war.

Kochs Melodielehre im dritten Band des „Versuchs" gibt dennoch sehr wertvolle Hilfen für das Verständnis von Musik der Jahrhundertmitte, auch wenn sie seinerzeit wenig Nachwirkung entfaltete; Hugo Riemann berief sich nicht ganz zu Recht auf sie. Auf Grund seiner Belesenheit und seines Bemühens, die zeitgenössische ästhetische Diskussion noch einzubeziehen, ist Kochs zehn Jahre jüngeres ***Musikalisches Lexikon*** von 1802 (das sich häufig auf Sulzer/Kirnberger bezieht), zweifellos das bedeutendste nach dem von Johann Gottfried Walther (1732) bis zu den Enzyklopädien von Schilling (1835-38) und Mendel/ Reissmann (1870-83). Es wurde sehr populär und wirkte nachhaltig. Kochs Kompositionen hingegen sind verschollen.

MUSIKALISCHES LEXIKON, Frankfurt 1802

(Auswahl für Mozart relevanter Lemmata)

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

ABSATZ. Dieses Wort bezeichnet im weitläuftigen Sinne jeden Ruhepunkt der Melodie, wodurch sich die Theile und Glieder derselben von einander unterscheiden. Im engern Sinne hingegen, und als eigentliches Kunstwort betrachtet, verstehet man darunter insbesondere ein solches Glied einer Periode, welches einen vollständigen Sinn ausdrückt, und welches kleinere Glieder, die man ***Einschnitte*** nennet, in sich fassen kann.[782] [...]

ABSTOßEN oder ABSETZEN. [...] In dem ***Adagio***, ***Largo***, ***Lento*** und dergleichen Sätzen von ***langsamer Bewegung***, müssen alle Noten, die abgestoßen werden sollen, mit einem von den genannten Zeichen [I oder ·] bemerkt seyn, weil die gewöhnliche Vortragsart solcher Sätze erfordert, daß die Töne in einander schmelzend und gezogen ausgeübt werden. In Sätzen von ***geschwinder Bewegung*** hingegen giebt es viele Arten von Passagen, bey welchen die Ausführer gewohnt sind, die Noten ohne besondere Anzeige, von selbst abzustoßen; daher pflegen die Tonsetzer dergleichen Passagen auch niemals mit den Zeichen des Abstoßens zu bemerken. [...] Die Tonsetzer pflegen oft auch über solche Noten das Abstoßzeichen zu setzen, welche man ohnehin abzustoßen gewohnt ist; in diesem Falle ist es ein Zeichen, daß die Noten noch kürzer, als es gewöhnlich geschieht, abgestoßen werden müssen.

Weil der gute und richtige Vortrag der Tonstücke eine Verschiedenheit der Grade des Abstoßens der Töne nothwendig macht, [...] ist es zu bedauern, [...] daß man nicht darinne überein gekommen ist, welches von diesen beiden Zeichen (der Punkte und der kleinen Striche) einen höhern oder schärfern Grad des Abstoßens anzeigen soll.[783]

ACCENT. So wie sich in der Sprache, besonders wenn der Redende mit Empfindung spricht, gewisse Sylben der Wörter durch einen besondern Nachdruck auszeichnen, [...] eben so müssen bey dem Vortrage einer Melodie, die eine bestimmte Empfindung enthält, gewisse Töne mit einer hervorstechenden Vortragsart ausgeführet werden. [...] Den hervorstechenden Vortrag solcher Töne, oder den besondern Nachdruck, welchen sie erhalten müssen, nennet man den *Accent*.

---

[782] [Fußnote Kochs]: „Ich behalte hier die ältere und gewöhnlichere Bedeutung der beyden Kunstwörter *Absatz* und *Einschnitt* bey, die durch Riepels, Marpurgs, und anderer Tonlehrer Schriften allgemein verbreitet worden ist. Es läßt sich nicht einsehen, warum nachher Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes, und mit ihm Sulzer in seiner Theorie der Schönen Künste ohne Ursache von dieser einmal angenommenen Bedeutung abgingen, und die größeren melodischen Glieder *Einschnitte*, die kleinern aber *Cäsuren* nannten, und dadurch veranlaßten, daß das Wort *Einschnitt* einen zweydeutigen Sinn erhielt."

[783] Dazu: Hans Albrecht (Hrg.), *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart*, Kassel 1957.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die Art, wie der Nachdruck dieser Töne hervorgebracht wird, läßt sich eigentlich besser empfinden, als beschreiben; genau genommen bestehet sie theils in einer mit getragener Stimme ***vermehrten Stärke*** des Tones, theils in einem gewissen ***nachdrücklichen Verweilen***, wobey es scheinet, als halte man sich bey einem solchen accentuirten Ton einen Moment länger auf, als es seine bestimmte Zeitdauer erfordert. [Dehnungsakzent] [...]

Man pflegt in der Musik, eben so wie in der Rede, den Accent einzutheilen in den grammatischen, oratorischen und pathetischen.

Unter dem ***grammatischen*** Accente verstehet man den *fast unmerklichen* Nachdruck, welchen im Vortrage einer Melodie alle auf die gute Zeit des Taktes fallenden Noten erhalten müssen. [...] Bey [den] durch die Zergliederung der Hauptnoten des Taktes zum Vorscheine kommenden Figuren von gleichartigen Noten macht jedoch der Grad der ***Geschwindigkeit der Taktbewegung*** einen Unterschied. [...] Der grammatische Accent darf bey dem Vortrage der Passagen von gleichartigen Noten nicht hervorstechend, sondern so fein modificirt seyn, daß er *kaum merklich* wird, sonst entstehet eine abgeschmackte und hinkende Vortragsart. [...]

Unter den ***oratorischen*** und ***pathetischen*** Accenten, von welchen die letzten verstärkte Grade der ersten sind, verstehet man diejenigen, [...] durch welche die Melodie den ihr *eigenthümlichen Ausdruck* erhält. Es sind gleichsam die höchsten Lichter und Drucker des Tongemäldes, und durch sie wird beym Vortrage der Melodie dem Ohre der bestimmtere Sinn desselben faßlich gemacht. Sie unterscheiden sich von den grammatischen Accenten nicht nur durch den *mehr hervorstechenden* Vortrag, sondern auch dadurch, daß sie auf keinen bestimmten Theil des Taktes eingeschränkt, sondern blos in dem Ideale des Tonsetzers, welches er durch Noten dargestellt hat, enthalten sind. [...] Die lebendige Darstellung der Melodie eines Tonstückes [beruht] größtentheils auf dem ***richtigen Vortrage der oratorischen und pathetischen Accente***.

ADAGIO, (ital.) *mäßig langsam* [!]. Wenn wir die Natur unserer Empfindungen betrachten, finden wir, daß sich die Aeußerungen sanfter, zärtlicher oder trauriger Empfindungen gern bey ihrem Gegenstande verweilen, gern alles dasjenige, was nur einige Verbindung mit ihnen hat, mit sich in Beziehung bringen, und daß also dasjenige, was man Modifikation der Empfindung nennet, dabey langsam und mit Verweilen von statten gehet. [...]

Um nun den Ausführern der Tonstücke theils die denselben angemessene Bewegung des Zeitmaaßes, theils auch den Charakter, und die in denselben auszudruckenden Empfindungen kennbar zu machen, nach welchen sich der Vortrag richten muß, bedienen sich die Tonsetzer zu Anfange eines jeden besondern Satzes der Tonstücke gewisser italiänischer Wörter und Ueberschriften, die so beschaffen sind, daß sie entweder blos die Bewegung des Zeitmaaßes, oder blos die Vortragsart, oder auch beydes zugleich bezeichnen. Im ersten Falle, wenn sich der Tonsetzer einer solchen Ueberschrift bedienet, die blos die ***Geschwindigkeit*** *der Bewegung* bezeichnet, wie z. B. ***Largo*** (langsam), oder ***Allegro*** (hurtig), so muß der Ausführer nach Anleitung der vorgeschriebenen Bewegung, hauptsächlich aber aus dem Inhalte des Stückes selbst, die Art der Empfindung zu entdecken suchen, die in demselben ausgedrückt ist, um seinen Vortrag darnach einzurichten.

Zeigt hingegen der Tonsetzer durch die Ueberschrift blos die ***Art des Vortrages*** an, wie z: B. bey den Ausdrücken ***cantabile*** (singend), ***dolce*** (sanft oder süß), ***scherzando*** (scherzhaft) u.s.w., so verhält es sich für den Ausführer umgekehrt, denn in diesem Falle muß er von dem Charakter des Tonstücks auf die demselben angemessene Bewegung schließen, und diese jenem anzupassen suchen. Beyde Fälle setzen einen gebildeten Geschmack und viel Erfahrung voraus, und es ist, wie man oft fälschlich glaubt, keine Kleinigkeit, dasjenige Zeitmaaß zu treffen, in welchem ein Tonstück seine beste Wirkung thut.

Aber auch im dritten Falle, wenn der Tonsetzer durch die Ueberschrift sowohl das Zeitmaaß, als auch die Vortragsart bezeichnet, wie z. B. in den Ausdrücken ***allegro maestoso*** (hurtig und mit erhabenem oder majestätischem Vortrage), ***adagio con tenerezza*** (langsam mit Zärtlichkeit) u.s.w. bleibt es immer noch mit einigen Schwierigkeiten verbunden, das richtige Zeitmaaß zu treffen, wenn man nicht schon den ganzen Inhalt des Tonstückes genau kennet. [...]

[Die „fünf Hauptgrade" der „Geschwindigkeit der Bewegung"]:

1.) ***Largo***, langsam; 2.) ***Adagio***, mäßig langsam; 3.) ***Andante***, (gehend) bezeichnet einen ruhigen und abgemessenen Schritt, der zwischen dem Geschwinden und Langsamen das Mittel hält;

4.) ***Allegro***, hurtig; 5.) ***Presto***, geschwind.

Alle übrige, das Zeitmaaß bezeichnende Ausdrücke kommen mit einem von diesen Graden nur mit geringer Abweichung überein.

Das ***Adagio*** erfordert eine vorzüglich gute Ausführung, theils wegen der langsamen Bewegung, durch welche jeder Zug, welcher der vorhandenen Empfindung nicht entspricht, merklich wird, theils deswe-

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

gen, weil es, wenn es nicht unterhaltend und anziehend genug vorgetragen wird, ins Langweilige und Eckelhafte fällt.

Es ist schwer, allgemeine Regeln für den Vortrag jeder Art der Tonstücke festzusetzen, weil der Vortrag mehr Gegenstand der Empfindung als der Beschreibung, mehr Gegenstand des Genies, als des Unterrichts ist. Indessen ist doch so viel gewiß, daß das *Adagio* mit sehr feinen Nuancirungen der Stärke und Schwäche des Tones, so wie überhaupt ***mit einem sehr merklichen Zusammenschmelzen der Töne*** [*legato*] vorgetragen werden muß. [...]

Einer der größten Fehler wider den guten Vortrag des *Adagio* ist es, wenn der Ausführer das Unterhaltende [*sostenuto*] des Vortrags durch Ueberhäufung der Manieren und Veränderungen der Melodie zu erlangen sucht, denn dadurch gehet der eigentliche Charakter des Stücks verloren. Es scheint überhaupt eine ganz richtige Bemerkung zu seyn, daß man den Grad der Ausbildung eines Tonkünstlers nach seinem Vortrage des *Adagio* beurtheilen könne.

AGITATO, *ungestüm, unruhig, ängstlich*. Dieser Ausdruck wird sowohl als Beywort zu *allegro*, als auch zu *andante* gebraucht, und soll daher nicht sowohl den Grad der Geschwindigkeit des Zeitmaases, sondern insbesondere den *Charakter* des Satzes näher bestimmen, obgleich, so wie bey jeder Ueberschrift, die Beziehung auf den Charakter des Tonstückes hat, der bestimmtere Grad des Zeitmaases diesem Charakter angepasst werden muß. [...] Der Tonsetzer sucht gemeiniglich diesen Charakter dadurch fühlbar zu machen, daß er sich in einer oder der andern Stimme gewisser *gleichartiger Figuren* bedient, die bald mehr, bald weniger unterbrochen werden, und die er oft mit steigender Stärke des Tones vortragen läßt, die aber auch ganz dem vorhandenen Charakter gemäß vorgetragen werden müssen.

Viele glauben, daß zu Folge dieses Charakters der Ausdruck *agitato* nothwendig eben so viel wie *accelerando*, oder *il tempo crescendo* bedeuten müsse, und eilen nach und nach in der Bewegung dergestalt fort, daß aus dem mäßig geschwind angefangenen *allegro* gar bald ein *prestissimo* wird, ohne zu bedenken, daß, wenn dieses seyn sollte, sich der Tonsetzer weit bestimmterer Ausdrücke dazu bedient haben würde.

ALLA BREVE, *nach kurzer Art*. [!?] Man bedient sich dieses Ausdruckes bey solchen Sätzen, bey welchen die beyden Hauptzeiten der geraden Taktart, wegen des ***ernsthaften Vortrages***, mit welchem sie ausgeführet werden sollen, nicht durch Viertelnoten, sondern durch weise Noten oder so genannte halbe Schläge vorgestellet werden. Der Allabrevetakt bestehet also aus einer ganzen oder aus zwey halben Taktnoten, die aber eben so geschwinde vorgetragen werden, als wenn es zwey Viertel wären.

Weil nun die durch den Allabrevetakt beabsichtigte Vortragsart in der Fuge und in fugenartigen Sätzen nothwendig ist, so bedient man sich besonders in der Kirchenmusik des Ausdruckes *Alla breve* als Ueberschrift solcher Tonstücke, die in der fugenartigen Schreibart gesetzt sind. [...] Siehe *Takt*.

ALLEGRETTO, *ein wenig hurtig oder munter*. Die Tonsetzer pflegen diese Ueberschrift gewöhnlich solchen Tonstücken beyzufügen, die merklich langsamer, und mit weniger Feuer des Ausdruckes vorgetragen werden sollen, als das Allegro, weil sie gemeiniglich den Charakter einer ***angenehmen Heiterkeit*** haben; sie müssen daher nicht mit so scharf abgestoßenen Tönen, sondern mehr unterhaltend [*legato*] vorgetragen werden.

ALLEGRO, *hurtig*: ist eine bekannte Ueberschrift solcher Tonstücke, die in einem ***mäßig geschwinden*** Zeitmaaße vorgetragen werden sollen. Weil die Geschwindigkeit dieser Bewegung merklich verschieden seyn kann, ehe sie den höchsten Grad erreicht, den man gewöhnlich mit dem Ausdrucke *prestissimo* bezeichnet, so pflegt man oft den eigentlichen Grad der Geschwindigkeit des Zeitmaaßes durch hinzugefügte Beywörter näher zu bestimmen [...] Ohngeachtet dieser nähern Bestimmung muß der Ausführer dennoch den genau bestimmten Grad dieser Geschwindigkeit der Bewegung theils aus der ***Taktart***, in welche ein solcher Satz eingekleidet ist, theils und hauptsächlich aber auch aus dem ***Inhalte*** desselben zu bestimmen suchen (S. 309, *Adagio*).

Der **Vortrag des *Allegro*** erfordert einen männlichen Ton, und eine runde und deutliche Abfertigung der Noten, die in dieser Bewegung nur da zusammengeschleifet werden, wo es entweder ausdrücklich angezeigt ist, oder wenn es eine vorkommende cantable Stelle nothwendig macht; die übrigen Noten werden gemeiniglich mit einem gewissen Nachdrucke abgestoßen, der dem Vortrage mäßig geschwinder Sätze eigen ist, ohne daß dabey die sogenannten accentuirten Noten etwas von ihrem innern Gehalte verlieren dürfen. Jedoch muß alles, was man im Allgemeinen über den Vortrag des *Allegro* hie und da bemerkt findet, dem besondern Inhalte des Satzes angepaßt werden, denn das *Allegro* verträgt sich mit dem Ausdrucke sehr verschiedener Empfindungen; daher wird auch oft die Vortragsart desselben durch beygefügte Wörter näher bestimmt. So zeigt es sich gewissermaßen von selbst, daß z.B. ein *Allegro maestoso* (erhaben oder mit Würde) und ein *Allegro scherzando* (scherzend) eine gar merklich verschiedene Vortragsart verlangt. In beyden Fällen bleibt zwar die Rundheit des Vortrags der Noten, die dem schleppen-

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den und gezogenen Vortrage des *Adagio* entgegen stehet, eine nothwendige Eigenschaft des Vortrages des *Allegro*; wer fühlt aber nicht, daß in dem ersten Falle, nemlich in dem ***Allegro maestoso***, die Noten mit weit ***markichterm*** Tone, und mit mehr Nachdruck und Accentuirung vorgetragen werden müssen, als in dem andern Falle [dem ***Allegro scherzando***], in welchem sie ein mehr lockeres Aneinander-Reihen, und eine weniger markichte, aber kürzer abgestoßene Vortragsart verlangen.

ALLEGRO ASSAI, und **ALLEGRO DI MOLTO**, bedeuten beyde *sehr hurtig*.

ALLEGRO MODERATO, *mäßig hurtig*, verlangt zuweilen, nach Beschaffenheit des Inhaltes des mit diesem Ausdrucke überschriebenen Tonstückes, eine Vortragsart wie das *Allegretto*.

ALLEMANDE [wie bei Sulzer und Türk]

AMOROSO, *zärtlich, lieblich*, bezeichnet eine langsame und sanfte Bewegung, und einen rührenden und zarten Ausdruck der Melodie, bey welchem die Noten mehr *zusammengeschleift* als abgestoßen, und die Accente merklich, aber sanft herausgehoben werden.

ANDANTE, gehend, oder schrittmäßig. Mit diesem Ausdrucke wird diejenige Bewegung des Zeitmaaßes angezeigt, die ***zwischen dem Geschwinden und Langsamen die Mitte*** hält. Wenn diese Ueberschrift nicht bey besondern charakteristischen Stücken gebraucht wird, welche die Vortragsart bestimmen, wie z.B. bey Aufzügen, Marschen, u. dergl., so behaupten mehrentheils die Tonstücke, die mit diesem Ausdrucke überschrieben sind, den Charakter der Gelassenheit, der Ruhe und Zufriedenheit. Hier werden also die Töne weder so schleppend und in einander schmelzend vorgetragen, wie in dem *Adagio*, noch so scharf accentuirt und abgestoßen wie im *Allegro*; alles ist hier gemäßiget, selbst die *Stärke des Tones* verlangt so lange Mäßigung, bis der Tonsetzer, veranlaßt von einer besondern Modifikation der vorhandenen Empfindung, ausdrücklich einen höhern Grad der Stärke vorschreibt.

ANDANTINO bezeichnet als Diminutiv des vorhergehenden Wortes, wenn es als solches genommen wird, eine Bewegung, die ***etwas geschwinder*** ist ***als Andante***. Man findet es auch sehr oft in Tonstücken gebraucht, die eine ***merklich geschwindere*** Bewegung erfordern als das gewöhnliche *Andante*. In Ansehung des Vortrages kommt es größtentheils mit dem *Andante* überein.

ASSAI, *sehr*, oder *genug*. Man braucht dieses Beywort zur nähern Bestimmung des Zeitmaaßes bey den Ueberschriften der Tonstücke; z. E. ***adagio assai***, sehr langsam, ***allegro assai***, sehr geschwinde, u.s.w.

AUFSCHLAG, Auftakt (griech. *Arsis*) [siehe „Niederschlag"]

AUSDRUCK [Zitat aus Sulzer]

AUSFÜHRUNG, [...] Die Ausführung jeder einzelnen Stimme erfordert, daß ihr Inhalt Note vor Note mit reiner und deutlicher Intonation, ohne Verwischung der Töne, mit der ***strengsten Taktfestigkeit,*** leicht und rund herausgebracht werde. Wird diese mechanische Fertigkeit so angewendet, daß sie dem Charakter des Tonstücks, und der Absicht des Tonsetzers vollkommen entspricht, so nennet man sie insbesondere *guten Vortrag*. [...]

BEWEGUNG. [...] Taktbewegung, Tempo oder *Zeitmaaß* [siehe dort].

CANTABILE, singend. Cantabel nennet man überhaupt alle diejenigen Stellen der Melodie, die einen so leichten und fließenden Zusammenhang der Töne haben, daß sie auch vermittelst der Singorgane leicht, und ohne besondere Anstrengung hervorgebracht werden können. Solche cantable Sätze müssen auch auf den Instrumenten ***leicht dahinfließend***, das heißt, ***mit an einander geschleiften Tönen von mäßiger Stärke***, und mit Vermeidung solcher Manieren und Verzierungen vorgetragen werden, die der Singstimme nicht angemessen sind. Wenn der Ausdruck *cantabile*, ohne Verbindung mit einem das Zeitmaaß bestimmenden Wort, als Überschrift eines Tonstücks gebraucht wird, hat man jederzeit darunter einen Satz von ***mäßig langsamer*** Bewegung zu verstehen, der auf die beschriebene Art vorgetragen werden soll.

CÄSUR, der *Schnitt*. Einige der neuern Theoristen bezeichnen mit diesem Worte die kleinste Gattung der melodischen Glieder der Periode, die von den ältern Tonlehrern [...] mit dem gleich bedeutenden deutschen Worte ***Einschnitt*** benannt werden.[784] Aus dem Inhalte der Artikel *‚Absatz'* und *‚Einschnitt'* wird man sich erklären können, warum das Bezeichnungswort der kleinern Glieder der Periode nicht sowohl die rhythmische, sondern vorzüglich die *interpunktische* und *logische* Beschaffenheit derselben bezeichnen muß. [...]

CHACONNE, *Ciaconne*, ist ein anjetzt veralteter und ursprünglich aus Italien abstammender Tanz [...]. Die Melodie ist in den Dreyvierteltakt gesetzt, erfordert einen sehr fühlbaren Rhythmus, und wird in einer ***mäßig langsamen*** Bewegung vorgetragen. [...]

---

[784] [Fußnote***:] „Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes, Theil II, S. 142, und mit ihm Sulzer in der Theorie der schönen Künste, in dem Artikel *Einschnitt*, bezeichnen ein solches melodisches Glied, welches man vorher einen *Einschnitt* nannte, mit dem Ausdrucke *Cäsur*; die größten Glieder der Melodie aber, welche den Namen *Absätze* führten, werden von diesen Theoristen *Einschnitte* genannt."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

CONCERT [...] So wie die Instrumentalmusik überhaupt Nachahmung des Gesanges ist, so ist insbesondere das Concert eine Nachahmung des Sologesanges mit vollstimmiger Begleitung, oder mit anderen Worten, eine ***Nachahmung der Arie***. [...] Das Concert hat viele Aehnlichkeit mit der Tragödie der Alten, wo der Schauspieler seine Empfindungen nicht gegen das Parterre, sondern gegen den Chor äußerte, und dieser hingegen auf das genaueste in die Handlung verflochten, und zugleich berechtigt war, an dem Ausdrucke der Empfindung Antheil zu haben. Man vollende sich dieses skizzirte Gemälde und vergleiche damit Mozarts Meisterwerke in diesem Fache der Kunstprodukte, so hat man eine genaue Beschreibung der Eigenschaften eines guten Concertes. [...]

CONCERTMEISTER. [...] Von dem Vorspieler oder Concertmeister hängt, wenn kein besonderer Direktor vorhanden ist, die Wahl der Tonstücke, die Stellung, Besetzung und das Einstimmen der Instrumente, das ***Zeitmaaß***, in welchem jeder Satz ausgeführt werden soll, die ***gleichartige Erhaltung dieses Zeitmaaßes***, das Einstudieren der Tonstücke in den Proben u.s.w. ab. Er ist es zugleich, der dem Orchester nach Maaßgabe seiner Kenntnisse und Erfahrungen, und nach Maaßgabe seines durch Klugheit unterstützten Betragens eine gute oder schlechte Richtung giebt. - Er muß mehr Kenner und richtiger Beurtheiler der Kunst, mehr Kenner alles dessen, was die Wirkung desselben erhöhen oder schwächen kann, seyn, als geschickter Concertspieler. Der beste Solospieler ist, wie bekannt, sehr oft der schlechteste Ripien[Tutti]-spieler; und das Ziel eines Bestrebens, wenn es auch noch so richtig abgesteckt wird, ist dennoch viel zu einseitig, als daß er bey dem Streben nach demselben den höhern Pflichten des Anführers, ohne besonderes Studium derselben, Genüge leisten könnte. [...]

CON MOTO, *mit Bewegung*. Dieser Ausdruck zeigt an, daß das Tonstück, bey welchem er als Ueberschrift gebraucht wird, ***lebhaft und kräftig*** vorgetragen, und das Zeitmaaß ***nicht zu schleppend*** genommen werden soll.

CON SPIRITO, *spiritoso* oder *spirituoso*, mit geistreichem oder ***feurigen*** Vortrage.

DIVERTIMENTO, Der Name einer Gattung der Tonstücke für zwey, drey, vier oder mehr Stimmen, die bey der Ausführung nur einfach besetzt werden. Die verschiedenen Sätze [...] sind weder polyphonisch gesetzt, noch so weitläuftig ausgearbeitet, wie die eigentlichen Sonaten-Arten. Sie haben mehrentheils keinen bestimmten Charakter, sondern sind bloß Tongemälde, die mehr auf die Ergötzung des Ohres, als auf den Ausdruck einer bestimmten Empfindung mit ihren Modifikationen, Anspruch machen. [...] Seit geraumer Zeit hat es dem Quartett und Quintett ziemlich weichen müssen, nachdem diese Sonaten-Arten durch Haydn und Mozart so fleißig bearbeitet und vervollkommt worden sind.

EINSCHNITT. Mit diesem Kunstworte werden diejenigen Ruhepunkte der Melodie bezeichnet, die noch *keinen* vollständigen Sinn begrenzen. Die Melodie eines Satzes, der einen *vollständigen* Sinn enthält, und den man einen ***Absatz*** nennet, kann so genau zusammenhängen, daß das Gefühl keinen Ruhepunkt in demselben entdeckt.[785] [...]

ENGLISCHE TÄNZE, oder Angloisen, sind sehr bekannte Tänze von ***lebhaftem*** Charakter, die eine verschiedene, bald mehr, bald weniger ***geschwinde*** Bewegung haben, und sowohl in der geraden als auch in der ungeraden Taktart gesetzt werden. Die Melodie hat beständig geradzählige rhythmische Theile, die sich von einander durch stark markirte Einschnitte unterscheiden; dabey muß sie ganz ungekünstelt seyn, und das Gepräge der Fröhlichkeit und des artigen Scherzes haben. Man nennet diese Art Tänze auch **CONTRETÄNZE**, ein Ausdruck, der von dem englischen Worte *Country-dances* entstanden ist, welches so viel bedeutet, als Tänze, die unter dem Landvolke, in den verschiedenen Provinzen, gebräuchlich sind. Die anjetzt üblichen so genannten Hops-Angloisen sind eine Gattung der englischen Tänze, die sich mehr durch die Touren und Schritte, als durch einen besondern Charakter der Musik, unterscheiden.

FANDANGO. Ein in den südlichsten Gegenden von Europa gewöhnlicher Tanz von sehr zärtlichem Charakter. Die Melodie desselben wird in den Dreyvierteltakt gesetzt, und in einer ***mäßigen Bewegung*** auf der Zither gespielt, von den Tänzern selbst aber mit Castagnetten begleitet. In Spanien ist dieser Tanz gemeiniglich noch außer der Zither und den Castagnetten mit Gesang verbunden. Nach Sprengels Bericht [...] ist die Musik jederzeit in einen *Mollton* gesetzt, um dadurch einen höhern Grad der Zärtlichkeit der Melodie auszudrücken.[786]

FORTE, *stark*. [...] Wenn bey dem Anfange eines Satzes kein *piano* oder ein anderer Grad der verminderten Stärke des Tones ausdrücklich angezeigt ist, wird er jederzeit mit starkem Tone angefangen; nur muß, genau genommen, der Grad dieser Stärke dem Charakter des Satzes angepaßt werden; denn ein ***Allegro con brio*** z. B. verlangt einen *höhern Grad der Stärke des Tones*, als ein ***Allegro scherzando***, u.s.w.

---

[785] [Fußnote:] „Einige Tonlehrer [Kirnberger] verstehen unter dem Einschnitt den ganzen vollständigen Satz, und bezeichnen die kleinern Glieder mit dem Ausdrucke *Cäsur*."

[786] So auch Mozarts einziger ‚Fandango' im Finale III Figaro, T. 132 [Ex. 266 267, S. 165].

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Bey dem Vortrage der ***Fuge*** ist noch zu bemerken, daß das Thema derselben, so oft es in jeder Stimme vorkömmt, auch ohne ausdrückliche Anzeige mit einem etwas verstärkten Tone vorgetragen werden muß, besonders, wenn es ohne vorhergegangene Pausen eintritt.

GAVOTTE, ein Tanzstück von munterem und angenehmen Charakter. Sie ist zwar nicht in gesellschaftlichen Tänzen, wohl aber in theatralischen sehr gebräuchlich. Zu ihrem Eigenthümlichen gehört 1) eine gerade Taktart, und zwar der Zweyzweyteltakt [2/2] in einer bestimmten, ***nicht allzugeschwinden*** Bewegung; 2) daß sie [in der Periodik] geradzähliche rhythmische Theile hat, die noch überdies im zweyten Takt einen fühlbaren Einschnitt enthalten müssen; 3) daß sie mit allen ihren melodischen Theilen mit zwey Vierteln im *Aufschlage* des Taktes anfängt; 4) daß sie aus zwey Theilen bestehet, deren jeder acht Takte enthält, und 5) daß sie keine geschwindern Noten als Achtel verträgt. [...]

GIQUE, (*Giga*). Ein kleines Tonstück zum Tanzen, welches in den Sechsachteltakt gesetzt wird, und einen *muntern und fröhlichen* Charakter hat. [...]

KAMMERMUSIK. Ist in dem eigentlichen Sinne des Wortes eine solche Musik, die nur an ***Höfen*** gebräuchlich ist, und bey welcher man, weil sie bloß zur *Privatunterhaltung des Regenten* veranstaltet wird, niemanden ohne besondere Erlaubniß den Zutritt als Zuhörer verstattet. An verschiedenen Höfen pflegt man aber auch [...] andere Personen, jedoch in dem Concert-Saale von dem Hofe isolirt, als Zuhörer Antheil nehmen [zu lassen].

Weil bey der Kammermusik die Absicht der Kunst niemals besonders dahin gerichtet war, religiöse Empfindungen wie in der Kirche, oder moralische Empfindungen wie in der Oper auszudrücken, sondern nur zum Privatvergnügen des Regenten oder des Hofes zu dienen, und weil sie überdies nur *in einem Zimmer und mit schwacher Besetzung* der Instrumente aufgeführt wurde, so veranlaßten alle diese Umstände, daß die ältern Tonsetzer die Kunstprodukte für die Kammer mehr ausarbeiteten, feiner nuancirten, und mehr mechanische Fertigkeit der Ausführer dabey voraussetzten, als sie es bey Tonstücken für die Kirche, oder für das Theater, theils wegen der Größe der Gebäude, theils auch wegen der stärkern Besetzung der Stimmen u.s.w. für schicklich hielten. [...]

Die mehresten neuern Tonsetzer [...] bedienen sich in der Oper eben so starker Ausarbeitungen der Stimmen, und eben solcher Schwierigkeiten für die Instrumente, wie in den Tonstücken für die Kammer; daher ist es heut zu Tage auch eine schwere Aufgabe, zwischen dem Theater- und Kammerstyle eine Grenzlinie zu ziehen, oder von beyden einen bestimmten Unterscheidungs-Charakter anzugeben.

KAPELLMEISTER. [...] Bey der *Kirchenmusik* giebt er durch das ganze Tonstück hindurch den Takt; bey der *Oper* aber pflegt er gemeiniglich aus der Partitur zugleich den Generalbaß auf dem Flügel zu spielen. [...] In solchen Kapellen, wo nächst dem Kapellmeister noch ein Concertmeister oder Anführer der Instrumentalmusik vorhanden ist, überläßt der erste dem letzten gemeiniglich die besondere Aufmerksamkeit auf jede Parthie der Instrumentalbegleitung, und heftet sein Hauptaugenmerk vorzüglich auf die Singstimmen. [Sogenannte *Doppeldirektion*.]

LÄNDLER. Die Melodie zu einem deutschen Tanze gleichen Namens, die in den 3/8 Takt gesetzt, und in einer ***mäßig geschwinden*** Bewegung vorgetragen wird. Ihr Charakter ist hüpfende Freude.

LARGHETTO, *ein wenig langsam*. Die Tonstücke mit dieser Ueberschrift behaupten mehrentheils den Charakter des Sanftdahinfließenden ruhiger und angenehmer Empfindungen. Das Zeitmaaß ist dabey gewöhnlich dem des *Andante* gleich.

LARGO, heißt eigentlich *weit* oder *gedehnt*; man bezeichnet mit diesem Worte den gewöhnlichsten langsamen Grad der Bewegung, der nur solchen Empfindungen angemessen ist, die sich mit einer *feyerlichen Langsamkeit* äußern. Dasjenige, was in dem Artikel *Adagio* von dem Vortrage langsamer Sätze erinnert worden ist, muß bey dem *Largo* noch sorgfältiger beobachtet werden. [...]

LENTO, gemächlich, bedeutet oft den nemlichen Grad der langsamen Bewegung, und erfordert überhaupt die nemliche Vortragsart, wie das *Adagio*.

L'ISTESSO TEMPO, das nemliche Zeitmaaß. Dieser Ausdruck wird zuweilen, wiewohl nicht ganz richtig, anstatt *come sopra*, oder in dem Falle gebraucht, wenn das erste Zeitmaaß eines Tonstückes, nachdem es durch ein anderes unterbrochen worden ist, wieder eintreten soll. Eigentlich aber wird er da gebraucht, wo eine Taktart mit einer andern abwechselt, z. E. der Viervierteltakt mit dem Zwey- oder Dreyvierteltakte, *wobey* ***aber*** *die Viertel eben so geschwind auf einander folgen sollen, wie in dem vorhergehenden Tempo.*

MAESTOSO, *majestätisch, erhaben*, oder *mit Würde*. Dieser Charakter verlangt beynahe eben die Art des Vortrages, die oben in dem Artikel *con gravità* beschrieben worden ist:

> „*Con gravità* erfordert im Vortrage, besonders auf Bogeninstrumenten, einen sehr markichten Ton und einen unterhaltenden und bedeutenden Strich. Obgleich bey diesem Charakter sich das Zeitmaaß mehr langsam, als geschwinde, bewegt, so dürfen dennoch die Noten nicht zusammengeschleift, son-

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

dern sie müssen abgestoßen, aber nicht scharf und spitzig, sondern mit einem solchen Nachdrucke des Bogens abgestoßen werden, der sie unterhaltend macht. [...] [Die Achtel mit Punkt] müssen nicht allein mit vollem Nachdrucke des Bogens intonirt, sondern auch länger, als es eigentlich ihre Geltung erfordert, ausgehalten, und die darauf folgenden Noten wieder im Hinstreiche abgestoßen werden."

MARSCH, ital. *Marcia*, ist ein kleines Tonstück, welches hauptsächlich zu militärischen Aufzügen bestimmt ist. [...] Man setzt die Märsche gewöhnlich in den Viervierteltakt, in welchem sie sowohl im Niederschlage, als auch in dem Aufschlage anfangen können. [...] Es giebt auch andere, nicht für das Militär insbesondere bestimmte Märsche, die bey *bürgerlichen Aufzügen*, z. E.. bey den Aufzügen der *Innungs-Gesellschaften*, oder bey *feierlichen Nachtmusiken*, u. dergl. gebraucht werden, und die, weil kein abgemessener Schritt dabey beobachtet wird, weder einen so pünktlichen Rhythmus[787] erfordern, noch nothwendig in den Viervierteltakt gesetzt seyn müssen; jedoch muß der Ausdruck dabey immer feierlich seyn. Den höchsten Grad des Erhabenen und Prachtvollen verlangt diese Art der Tonstücke, wenn sie zu feyerlichen Aufzügen in der Oper gebraucht wird, weil bey dieser Gelegenheit alles darauf angelegt ist, die Zuschauer durch äußere Pracht zu unterhalten.

MENUET. Ein Tanz, der sich durch reizenden und edeln Anstand auszeichnet, und womit ehedem alle gesellschaftliche Tänze ohne Unterschied eröffnet wurden. Die Melodie, welche in einen *sehr mäßig geschwinden* Dreyvierteltakt eingekleidet wird[788], [...]. In der Mitte des verwichenen Jahrhunderts fing man in den südlichen Gegenden von Deutschland an, sie auch in die Sinfonie und [...] die Sonaten überzutragen. [...] Man ist aber, weil Menuetten dieser Art nicht zum Tanze bestimmt sind, sowohl in Ansehung des Rhythmus, als auch in Ansehung des Zeitmaaßes von der ursprünglichen Einrichtung der Menuet abgewichen, und bindet sich dabey an keine bestimmte Taktzahl und an keinen gleichartigen Rhythmus, und trägt sie auch in einem viel ***geschwindern*** Zeitmaaße vor, ***als sie getanzt werden kann***. Zu den mannigfaltigen Formen, in welchen die Menuet anjetzt in den Sinfonien und Sonatenarten erscheint, hat vorzüglich *Haydn* Gelegenheit gegeben und dazu die Muster geliefert.

MOLTO, *sehr* oder *viel*, ist mehrentheils nur als nähere Bestimmung der Wörter *allegro* und *adagio* im Gebrauche, als ***allegro molto*** oder *allegro di molto*, sehr hurtig. Einige Tonsetzer brauchen es auch bey dem Worte ***Andante***, wo aber der Begriff dadurch schwankend wird, so daß man nicht ganz genau bestimmen kann, ob dadurch die Bewegung des *Andante* geschwinder oder langsamer werden soll.[789]

NIEDERSCHLAG, (griech. *Thesis*) ist die gute Zeit des Taktes, die auch oft der gute oder accentuirte Takttheil genannt wird, weil im Vortrage die Noten, die auf diesen Takttheil fallen, mehr ***Nachdruck*** erhalten müssen, als diejenigen, welche in der schwachen Zeit des Taktes stehen. [...] In den *zusammengesetzten* Taktarten, z. E. in dem Viervierteltakte, ist man zwar auch gewohnt nur auf dem ersten Viertel niederzuschlagen; demohngeachtet aber enthält eine solche zusammengesetzte Taktart zwey gute und zwey schlimme Taktzeiten, weil jeder Takt derselben aus zwey Takten einer einfachen Taktart, durch Auslassung des Taktstriches, zusammengezogen ist; so fällt z.B. im Viervierteltakte auf das erste und dritte Viertel die gute, auf das zweyte und vierte Viertel aber die schlimme Taktzeit.

In Ansehung der Harmonie erfordert die gute Taktzeit mehr Aufmerksamkeit und Strenge der Regeln, als die schlechte, weil sie die accentuirten Noten enthält, die schärfer auf das Gefühl wirken, als diejenigen, denen im Vortrage dieser Nachdruck mangelt. [...]

PASSACAILLE, ital. *Passacaglio*, ist ein kleines Tonstück zum Tanzen von ***etwas langsamer*** Bewegung, und von ernsthaft angenehmem Charakter, welches in den Dreyvierteltakt gesetzt, und sowohl im Niederschlage, als auch mit einem Viertel im Aufschlage des Taktes angefangen wird. Es hat, so wie die *Chaconne*, von der es nicht sehr merklich verschieden ist, das Eigenthümliche, daß es nicht aus Theilen oder Reprisen, sondern bloß aus einer Melodie von acht Takten bestehet, die bey ihrer jedesmaligen Wiederholung, über eben derselben unveränderten Grundstimme, mit melodischen Veränderungen vorgetragen wird, und die daher eine merkliche Verschiedenheit der Notenfiguren verträgt. Der eigentliche Unterschied zwischen der *Chaconne* und *Passacaille* ist dieser, daß die letztere in einer *etwas langsamem* Bewegung vorgetragen werden, und die Melodie mehr Annehmlichkeit haben muß, als die erste.

PASSEPIED, Ein anjetzt fast ganz außer Gebrauch gekommener Tanz, der in Ansehung seines Charakters mit der Menuett überein kömmt, ***aber*** eine ***muntere Bewegung*** hat[790]. Die Melodie desselben wird in den 3/4 oder gewöhnlicher in den 3/8 Takt gesetzt, und muß, so wie die zum Tanz bestimmte Menuett, aus zwey Theilen von geradzähligen Rhythmen [Taktgruppen] bestehen. [...] Der Charakter dieses Tanzes [...] ist eine reizende und edle Munterkeit; diesen Charakter muß auch die Melodie behaupten.

---

[787] d. h. keine regelmäßige Periodik.
[788] 1802, als das Menuett sich in vollem Niedergang befand!
[789] In KV 338 schrieb Mozart: *Andante di **molto** più tosto Allegretto*!
[790] 1802, zur Zeit dieses Lexikons, hatte sich das Menuett bereits sehr verlangsamt.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

PRESTO, *geschwind, schnell*. Mit diesem Worte wird unter den fünf Haupteintheilungen der Taktbewegung die geschwindeste Gattung derselben bezeichnet. Der möglichst schnellste Grad derselben wird durch *presto assai*, oder durch *prestissimo* angedeutet. Bey bloßen ***Instrumentalstücken*** erfordert das Presto gemeiniglich eine ***flüchtige und leichte***, aber dabey äußerst runde Abfertigung der Töne; in der ***Oper*** hingegen, in welcher gewöhnlich diejenigen Empfindungen in diese Taktbewegung eingekleidet sind, die sich mit der größten Heftigkeit äußern, verlangt der Vortrag ***mehr Härte***. Jedoch muß diese Härte bloß in der ***schärferen Accentuirung*** der Töne bestehen, und der Rundung des Vortrages keinen Eintrag thun. **PRESTO ASSAI**, sehr geschwind.

PROBE. [...] Bey Opern und Cantaten pflegt gemeiniglich der Kapellmeister die vier Hauptinstrumente, nemlich die erste und zweyte Violine, die Viole und die Grundstimme, und zwar nur einfach oder höchstens zweyfach besetzt, zuerst allein probiren zu lassen, damit nicht nur diese Hauptstimmen zuerst völlig berichtigt werden, ehe das ganze Orchester zusammen probirt, sondern damit sich auch die übrigen Ausführer jeder dieser Hauptstimmen in Ansehung des Vortrags nach demjenigen richten können, der diesen ersten Proben, die man die Quartett-Proben nennet, schon beygewohnt hat. Vor der ersten öffentlichen Aufführung einer Oper oder Operette[791] pflegt man das ganze Stück eben so, wie bey den öffentlichen Aufführungen, erst einmal *privatim* aufzuführen, damit man beurtheilen kann, ob alles, was dabey nothwendig ist, in dem gehörigen Zustande sey. Diese Privataufführung wird die Hauptprobe genannt.

RECITATIV. [...] Das Recitativ [...] unterscheidet sich von der gemeinen Deklamation dadurch, daß 1) die artikulirten Töne der Sprache in einem gewissen Grade in den Sington übergehen, und daß ihre Höhe und Tiefe so genau bestimmt ist, daß dabey immer eine Tonart zum Grunde liegt, und 2) daß diese Töne so geordnet sind, daß sie einer harmonischen Unterstützung fähig werden, oder von einer Folge abwechselnder Akkorde begleitet werden können.

Von dem eigentlichen Gesange hingegen unterscheidet sich das Recitativ durch folgende Kennzeichen:

1) ist es an keine bestimmte und gleichartige *Taktbewegung* gebunden. Nur bey denjenigen Sylben pflegt sich der Sänger bey dem Vortrage des Recitatives etwas länger zu verweilen, die auch in der Deklamation hervorstechend vorgetragen werden müssen; die übrigen werden gleich kurz abgefertigt, es mögen zu denselben Viertel-, Achtel-, oder Sechzehntheilnoten gesetzt seyn. Kurz, das Recitativ wird in Rücksicht auf die Zeitdauer der einzelnen Sylben ***eben so vorgetragen, wie eine Rede***. Die Einkleidung desselben in den Takt geschieht hauptsächlich nur deswegen, damit theils die größern und kleinern Ruhepunkte des Geistes, durch welche der Text verständlich wird, theils diejenigen Sylben, die mehr Nachdruck im Vortrage als die übrigen erhalten sollen, dem richtigen Ausdrucke gemäß vorgestellet werden können.[792]

Das Recitativ unterscheidet sich von dem Gesange

2) dadurch, daß es keinen gleichförmigen melodischen Rhythmus hat; man beobachtet dabey bloß die Einschnitte des Textes, ohne auf ein Ebenmaaß der melodischen Theile zu sehen; und

3) dadurch, daß es keine melismatischen Verzierungen enthält, sondern daß die Worte bloß syllabisch eingekleidet sind; es hat auch

4) keine Haupttonart, auf welche sich die Modulation in andere Tonarten beziehet. Es schließt daher nicht allein in einer anderen Tonart, als in welcher es angefangen hatte, sondern es erlaubt auch überhaupt, daß man sich mancher Freyheiten der Modulation dabey bedienen kann, die bey dem ordentlichen Gesange nicht statt finden. [...]

RHYTHMOMETER oder **TAKTGEBER**. Ein mechanisches Kunstwerk, wodurch jeder Grad der Bewegung des Zeitmaaßes auf das genaueste angezeigt werden kann. Weil die richtige Bewegung eines Tonstückes, oder das genau bestimmte Zeitmaaß, in welchem es sich der Tonsetzer bey der Verfertigung desselben gedacht hat, sehr viel Einfluß auf die gute Wirkung bey der Ausführung hat, aber durch die gewöhnlichen Überschriften *Allegro*, *Andante*, *Adagio* u.s.w. nicht ganz bestimmt angegeben werden kann, so haben viele gewünscht, daß ein solches Kunstwerk erfunden und eingeführt werden möchte, durch dessen Beyhilfe der Tonsetzer in den Stand gesetzt wird, den Grad der Geschwindigkeit des Zeitmaaßes eines jeden Satzes auf das bestimmteste anzuzeigen.

[Koch zitiert Stöckels Beschreibung seines „Chronometers" in der AmZ vom Juni 1800, äußert aber Zweifel, ob nicht „mancher Anführer Bedenken tragen wird, sich der Direction einer solchen Maschine zu unterwerfen" - sowie J.J. Rousseau: *„Der einzige gute Rhythmometer demnach, den man haben kann, ist ein geschickter An-*

[791] kleinere, aber ‚ernsthafte' Oper.

[792] [Fußnote:] „Die Deutschen und Italiäner setzen das Recitativ gewöhnlich in den Viervierteltakt, und theilen die Noten dergestalt ein, daß dem Metrum des Textes sein Recht wiederfährt; die Franzosen hingegen vermischen allerley Taktarten unter einander, dadurch wird ihr Recitativ sehr schwer zu fassen und zu begleiten."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

führer, der Geschmack hat, der das aufzuführende Tonstück wohl durchstudirt hat, und der den Takt richtig zu geben weiß."[793]]

RHYTHMUS. [...] Von der Anwendung des Rhythmus [der Periodik], [...] handeln die Artikel *Absatz*, *Einschnitt*, *Metrum* und *Taktordnung*.

RIPIENSPIELER, Ripienist

[Koch bezieht sich auf **Quantz** und **Reichardt**. An zahlreichen Stellen spricht er sich hier für das strikte Durchhalten eines festen Tempos aus und kritisiert die eingerissene Unart, einem Solisten in der Begleitung zu willfährig nachzugeben. Unter die Fertigkeiten des Ripienspielers rechnet er:]

2) Fertigkeit im Treffen und Notenlesen. Der Solospieler kann seine Stimme bey seinem Privatstudium üben, so viel es ihm beliebt; der Ripienspieler hingegen muß die seinige entweder ganz *prima vista*, oder doch wenigstens nach einer oder zwey gemeinschaftlichen Proben vortragen, in welchen es ihm an Gelegenheit fehlt, die vorkommenden schweren Stellen für sich besonders zu üben, und sich dieselben geläufig zu machen. Es gehört demnach zum Vortrage der Ripienstimmen viel Fertigkeit auf dem Instrumente, viel Übung im Notenlesen, wobey die Kunst vorauszusehen unumgänglich nöthig ist, um die Applikatur darnach einzurichten, und zugleich eine gewisse Art von *Dreistigkeit*, damit man bey unvermuthet vorkommenden schweren Stellen, die nöthige Gegenwart des Geistes nicht verliere.

3) Sicherheit und ***Festigkeit im Takte*** [...] Wie kann das Ganze ohne merkliches Schwanken und ohne Unordnung völlig zusammentreffen, wenn die Hauptstimme nicht mit der äußersten Pünktlichkeit im Zeitmaaße vorgetragen wird? [...] Es würde hier zu weitläuftig seyn, [...] zu untersuchen, ob wahrer, guter, und nicht mit bloßem Flittergolde beklexter Ausdruck durch vorsätzliche Vernachlässigung der Taktbewegung gewinnen könne, oder ob es damit vielleicht eben so beschaffen sey, wie mit dem *Feuer, welches man einem Tonstücke durch eine allzugeschwinde Bewegung des Zeitmaaßes ertheilen will*. Es sey also hier genug, nur bloß zu bemerken, daß der Tonsetzer, als er die Arie bearbeitete, die uns jetzt der Sänger durch sein Forteilen oder Anhalten verpfuscht, oder mit Flitterstaate behängt, schwerlich bey dieser oder jener Stelle zum Behufe des Ausdruckes an ein Forteilen oder Anhalten gedacht habe, sonst würde er ganz gewiß die bey diesem Prozesse gewöhnlichen Ausdrücke nicht vergessen haben, um seinen Sinn im Betreff des Vortrages deutlich zu machen.

RISOLUTO, *entschlossen*, *beherzt*, soll eine Vortragsart anzeigen, bey welcher die Töne nicht sangbar in einander schmelzen, sondern gleichsam wie von einander abgesondert vorgetragen werden.[794]

SECHSACHTELTAKT. Dieses Wort bezeichnet zwey Gattungen des Taktes, die wesentlich von einander verschieden sind, und zwar 1) die ***einfache vermischte*** Taktart, die aus dem Zweyvierteltakte entstehet, wenn jedem Viertel ein Punkt hinzugefügt wird, und 2) die aus zwey Dreyachteltakten ***zusammengesetzte*** Taktart, die sich von jener dadurch unterscheidet, daß in jedem Takte zwey gute und zwey schlimme[795] Taktzeiten enthalten sind.

SICILIANO, oder *alla Siciliana*. Ein Tonstück von ländlich einfachem, aber zärtlichem Charakter. [...] Es wird in einen sich ***langsam*** fortbewegenden 6/8 Takt gesetzt, und unterscheidet sich von dem Pastorale überhaupt durch seine langsamere Bewegung, und insbesondere dadurch, daß 1) gemeiniglich von den drey ersten Achteln der ersten Hälfte des Taktes das erste durch einen Punkt verlängert, und die folgende kürzere Note an die längere angeschleift wird. [...] Ehedem war es als Adagiosatz in den Sonaten, in Concerten u.d.gl. Tonstücken sehr gebräuchlich und erforderte einen ganz eigenthümlichen Vortrag. Das ***Schleppende***, welches dabey zum Vorscheine kömmt, wenn die Melodie weit ausgeführt wird, ist ohne Zweifel die Ursache, warum man seit geraumer Zeit dieses Tonstück von so merklich sich auszeichnendem Charakter gänzlich vernachläßiget hat.

SINGEND. [...] Insbesondere verstehet man darunter das Faßliche und Zusammenhängende der Melodie, welches man dem Holperichten und dem, was man *barock* nennet, entgegensetzt. Das Singende hat vieles mit dem Fließenden gemein, denn beyde Charaktere scheinen sich bloß dadurch zu unterscheiden, daß das Fließende größtentheils aus nahe an einander liegenden Intervallen bestehet, die bey dem Vortrage mehr zusammengezogen, als abgestoßen werden. Das Singende hingegen muß sich auch in solchen Melodien behaupten, die viel springende Intervallen und viel abgestoßene Noten [!] enthalten, und in welchen die Töne gleichsam fortströmen; denn auch bey dem Ausdrucke stürmender Leidenschaften oder im Getümmel der Töne, müssen dennoch in der Melodie alle zum Ausdrucke nicht unumgänglich nothwendige Härten und unsangbare Tonfolgen vermieden werden.

---

[793] Jean Jacques Rousseau : *Dictionnaire des Musique*, Genf 1767/1781, S. 182, Art. „Chronometre". Original: „Le seul bon *Chronometre* que l'on puisse avoir, c'est un habile Musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la musique qu'il doit faire exécuter, & qui sache en battre la mesure. Machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à cellle-ci."

[794] Bei Mozart als *Allegro risoluto* in vier Rezitativen.

[795] Die 2.+3. und 5.+6. Achtel wurden jeweils als *eine* leichte Taktzeit, als *arsis*, zusammengedacht.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

In diesem Sinne ist das Singende die Grundlage, wodurch die Melodie zu derjenigen Sprache der Empfindung wird, die jedem Menschen faßlich ist. Mangelt einem Tonstücke diese Eigenschaft, so wird es unverständlich, und es fehlt ihm dasjenige, was die Aufmerksamkeit fesseln sollte.

In einem eingeschränktern Sinne braucht man das Wort singend oder ***cantabile*** auch noch 1) um die sanftern Stellen eines Tonstücks von den mehr rauschenden zu unterscheiden; [...] 2) bezeichnet man mit *cantabile* oder singend einen Satz von ***langsamer Bewegung***, dessen Melodie in einem so hohen Grade singend ist, daß sie keiner Anhäufung von Spielmanieren u.d.gl. bedarf.

SOSTENUTO, *unterhaltend*, oder mit getragenem und fortklingendem Tone.

SOTTO VOCE, mit *heischrer Stimme*, oder mit halber Stärke des Tones. Eigentlich wird dieser Ausdruck nur in Stimmen für Geigeninstrumente gebraucht, und dadurch angezeigt, daß man den Ton mit dem Bogen, nicht wie gewöhnlich nahe am Stege, sondern an dem ***Griffbrete*** intoniren soll, wodurch der Ton des Instrumentes eine sehr merkliche Verschiedenheit, und eine gewisse Art von Heischerkeit bekömmt.

SPICCATO, deutlich, oder von einander gehörig abgesondert, soll einen runden Vortrag anzeigen, bey welchem die Töne nicht verwischt klingen oder in einander fließen.

STACCATO, *abgestoßen*, zeigt an, daß die Töne *ganz kurz* abgestoßen, und von einander abgesondert vorgetragen werden sollen. Statt dieses ausdrücklich bey die Noten gesetzten Wortes bedient man sich zum Zeichen des Abstoßens der Töne auch kleiner über die Noten gesetzter Punkte und Striche [Nbsp.] oder der Tonsetzer trennt die abzustoßenden Noten durch kleine Pausen [Nbsp.]

STYL, SCHREIBART. Jede besondere Gattung der Tonstücke hat ihren besondern Zweck, welcher es nothwendig macht, daß bey der Verfertigung derselben nicht allein auf die Art, wie sich die Empfindungen dabey zu äußern und zu modificiren pflegen, sondern auch auf zufällige Umstände, z. E. auf ***Zeit***, ***Ort*** und ***Gelegenheit*** Rücksicht genommen werden muß. [...] So kann z. E. ein Tonstück, welches bestimmt ist, in einem ***großen Gebäude*** von einer starken Anzahl Tonkünstler aufgeführt zu werden, nicht eben so behandelt werden, wie ein solches , welches für ein ***Zimmer***, und für eine kleine Anzahl Tonkünstler bestimmt ist. [...]

Der ***strenge Styl***, den man auch die gebundene oder fugenartige Schreibart nennet, [...] unterscheidet sich von dem *freyen* Style hauptsächlich 1) durch einen ernsthaftern Gang der Melodie und durch weniger Verzierungen derselben. [...] 2) durch den öftern Gebrauch der gebunden aufgeführten Dissonanzen, wodurch die einzelnen Theile der Harmonie fester in einander geschlungen werden [...] 3) dadurch, daß jede Stimme den Charakter einer Hauptstimme erhält und unmittelbar an dem Ausdrucke der Empfindung Antheil nimmt. Daher sagt man, [...] das Stück sey *polyphonisch* gesetzt, d. h. es enthalte den vereinigten Ausdruck der Empfindung mehrerer Personen. Dadurch bekommt der strenge Styl einen eigenthümlichen ernsthaften Charakter, wodurch er vorzüglich zu der Kirchenmusik geeignet wird.

Die ***freye*** oder ***ungebundene Schreibart***, die man auch den ***galanten Styl*** nennet, unterscheidet sich von der vorhergehenden, 1) durch mannigfaltigere ***Verzierungen*** der Melodie, und Zergliederungen der melodischen Hauptnoten, durch mehr hervorstechende ***Absätze*** und ***Einschnitte***, und durch mehr Abwechslung der rhythmischen Theile derselben [...] 2) durch eine weniger verwickelte Harmonie, und 3) dadurch, daß die übrigen Stimmen der Hauptstimme bloß zur Begleitung dienen, und als begleitende Stimmen mehrentheils keinen ganz unmittelbaren Antheil an dem Ausdrucke der Empfindung haben. [...]

Derjenige Styl, dessen man sich bedienet, um würdige, erhabene, und besonders fromme Empfindungen auszudrücken, wird der ***Kirchenstyl*** genannt. Sein Charakter muß demnach ***Feyerlichkeit***, ***Andacht*** und ***Würde*** seyn. [...]

Wenn die Musik den Zweck hat, einzelne Personen, oder eine ganze Gesellschaft durch den Ausdruck willkürlich auf einander folgender froher, zärtlicher, trauriger, oder erhabener Gefühle zu vergnügen, oder auch solche Tongemälde darzustellen, die der Einbildungskraft freyes Spiel der daraus zu schöpfenden Ideen überläßt, so bedient man sich zu dieser Absicht des ***Kammerstyls***, der, weil Tonstücke von der soeben angezeigten Art zunächst für Kenner oder besondere Liebhaber der Kunst bestimmt sind, sich besonders dadurch unterscheidet, daß alle Theile des Ganzen feiner ausgemalt sind, als bey Tonstücken, die eine andere Bestimmung haben. [...]

Derjenige Styl endlich, welcher die Absicht hat, moralische Gefühle auszudrücken, die durch eine dargestellte Handlung veranlaßt werden, wird die ***Theaterschreibart*** genannt, die sich eigentlich, weil das Drama nicht bloß für Kenner und Liebhaber der Musik insbesondere, sondern für ein größeres und vermischtes Publikum bestimmt ist, mehr durch Einfachheit des Ausdruckes und durch weniger Kunst von dem Kammerstyle unterscheiden sollte, bey der es aber anjetzt schwer hält, sie von der Kammerschreibart durch eine bestimmte Grenzlinie zu unterscheiden. [...]

TAKT. Dieses Wort bezeichnet 1) bey dem Vortrage der Tonstücke die abgemessene ***Bewegung der Töne*** nach einem angenommenen ***Zeitmaaße***, und ist in diesem Sinne mit den Wörtern *Bewegung*, *Zeitmaaß*,

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Tempo u.s.w. von gleicher Bedeutung; 2) verstehet man darunter die Eintheilung der Tonstücke in gleiche Zeitabschnitte, die man insbesondere *Takte* nennet. [...] Diese gleichen Zeitabschnitte oder Takte, pflegt man sodann bey der Ausführung der Tonstücke in größern oder kleinern Zeiträumen auszuüben, damit die in jedem Takte enthaltenen Noten entweder eine langsamere oder geschwindere Bewegung erhalten, je nachdem es die Natur der auszudrückenden Empfindung erfordert, denn jede unserer Empfindungen unterscheidet sich bey ihrer Aeußerung nicht allein durch eine ihr eigenthümliche Modifikation der Töne, sondern auch durch eine *ihr eigenthümliche* Bewegung, die der Natur einer solchen Empfindung, und der dabei statt findenden Bewegung der Lebensgeister, conform ist. [...]

Gesetzt, man will folgende Tonreihe intoniren, [Nbsp. ♩♩♩♩♩♩] so kann dieses nicht geschehen, ohne daß man sich dabey gewisse Abtheilungspunkte vorstellet, auf welche die Vorstellungskraft ein gewisses Gewicht legt[796], und wodurch eben dasjenige, was man Rhythmus [Metrum] nennet, entsteht. Unser Vorstellungsvermögen sieht sich daher schon von selbst genöthigt, diese Tonreihe auf folgende oder diesen ähnliche Arten abzutheilen: [Nbsp. 2/4, 4/4, 3/4].

Giebt man bey der Abtheilung dieser [gleichen] Noten, die unsere Vorstellungskraft wählt, auf sich selbst Acht, so fühlt man sehr deutlich, daß sie auf diejenigen Noten, die sie zu Abtheilungspunkten macht, ein besonderes Gewicht legt, [...] und daß sie hingegen diejenigen Noten, auf welche kein solcher Abtheilungspunkt fällt, ohne alles besondere Gewicht übergehet. Dieses Gewicht, welches den Abtheilungspunkt bezeichnet, [...], ist nun bey dem Takte dasjenige, was man die ***gute Zeit des Taktes***, oder den ***guten Takttheil***, oder auch *Thesis* nennet, so wie man diejenigen Noten, auf welche kein solches Gewicht fällt, [...] die ***schlimme Taktzeit***, oder den ***schlechten Takttheil*** oder auch *Arsis* zu nennen pflegt. Hieraus wird zugleich begreiflich, warum alle Töne der Melodie, die den sogenannten grammatischen Accent haben, und bey dem Gesange die langen oder accentuirten Sylben, auf den guten Takttheil fallen müssen.

Diese gleichartigen Abtheilungspunkte begreifen nun entweder eine gerade oder ungerade Anzahl von gleichen Noten [...] und daher entstehen die geraden oder ungeraden Taktarten. [...]

Eine andere Eintheilung der Taktarten hat ihren Grund darinne, daß man oft, *um theils die vielen Taktstriche in der Tonschrift, theils auch das viele Taktschlagen bei dem Taktgeben zu vermeiden*, gewohnt ist, zwey Takte in der äußerlichen Gestalt eines einzigen, durch Auslassung eines Taktstriches vorzustellen[797], und dieser Gewohnheit zu Folge theilen sich die Taktarten in ***einfache*** und ***zusammengesetzte***.

Weil nun das Auslassen eines Taktstriches sowohl bey zwey geraden, als bey zwey ungeraden Takten statt findet, so hat man daher sowohl einfache gerade und einfache ungerade, als auch zusammengesetzte gerade und zusammengesetzte ungerade Taktarten.

TAKTERSTICKUNG, oder *Taktunterdrückung*, ist derjenige Prozeß, vermittelst dessen zwey vollständige melodische Theile oder zwey sogenannte *Absätze*, bey welchen die *Cäsur* des ersten und der Anfangston des zweyten Satzes eine und ebendieselbe Harmonie zum Grunde hat, durch Auslassung des Cäsurtaktes des ersten Satzes zusammengeschoben und in die Form eines einzigen Satzes gebracht werden. [Nbsp.]

TAKTGEBEN. [...] Man ist anjetzt gewohnt, ***nur bey Singstücken***, und insbesondere bey der ***Kirchenmusik*** und bey andern ***großen Cantaten*** den Takt zu geben, wo es bey jener insbesondere die oft vorkommenden ***Fugen*** und fugenartigen Sätze, bey diesen aber die begleiteten ***Recitative*** nothwendig machen.

TEMPO, die Taktbewegung, oder das *Zeitmaaß*.

TEMPO RUBATO, heißt eigentlich entwendetes Zeitmaaß, oder eine Bewegung, die aus einer *andern Taktart* entwendet worden ist. (Siehe *Imbroglio*) [...]

Auch verstehet man unter diesem Ausdrucke dasjenige Verfahren eines Solosängers oder Concertspielers, wo er mit Vorsatz einige nach einander folgende Noten der Melodie so verziehet, daß dadurch eine Verwirrung im Takte zu entstehen scheinet, die er aber sogleich wieder dadurch hebt, daß er die folgenden Noten wieder in der ihnen angemessenen Eintheilung vorträgt. Ein Beyspiel dieser Vortragsart, die man überhaupt nur Virtuosen zu *seltenem* Gebrauche überlassen muß, läßt sich durch Noten nicht ausdrücken.[798]

---

[796] Erst 1913 konnte Strawinsky im „Sacre du Printemps" (ein Takt vor Ziffer 104) dieses wahrnehmungspsychologische Phänomen negieren. Durch einen 11/4-Takt mit 11 völlig gleichen *ff*-Vierteln in MM=120 schuf er eine derart gespannte Erwartung, dass die „Glorification de l'Elue" danach in eine Taktwechsel-Orgie explodiert, die noch fast hundert Jahre später in ihrer revolutionären Kraft unübertroffen ist.

[797] Verglichen mit der Erklärung zusammengesetzter Takte durch Kirnberger/Schulz, ein sehr schwaches Argument: die Anzahl der Taktierschläge reduziert sich durch die Zusammensetzung zweier Takte ja keineswegs; bezüglich der bequemen „Vermeidung allzu vieler Taktstriche" denke man an deren gelegentliche mühevolle Verschiebung bei Mozart! (Ex. 99+355).

[798] In einem Artikel in der AmZ „Ueber den technischen Ausdruck: *Tempo rubato*" vom 11.03.1808 präzisierte Koch: „Ehedem, und besonders in der ehemaligen Berliner Schule, verband man mit dem Ausdrucke *Tempo rubato* diejenige Vortragsart dieser oder jener cantabeln Stelle einer Solostimme, bey welcher der Spieler mit Vorsatz von der angenommenen Bewegung des Zeitmaasses und von der gewöhnlichen Eintheilung der Notengattungen abwich, und die melodischen Tonfolgen gleichsam ohne alle bestimmte

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

TIRADE [*tirata,* von „tirare“=ziehen]. Wenn man in der Melodie zwey in der Tonleiter von einander entfernte Töne mit den dazwischen liegenden diatonischen Klangstufen ausfüllt, so nennet man die dadurch entstehende Figur eine *Tirade*.

Tirade (Koch-Lex. Sp. 1536)



TRIPELTAKT, [...]. Er begreift drey Gattungen unter sich, nemlich den *Dreyzweytel-*, *Dreyviertel-* und *Dreyachteltakt*. Die beiden letzten Gattungen werden oft verdoppelt, das ist, es werden zwey Takte durch Auslassung des Taktstrichs in einen einzigen Takt zusammengezogen, und dann entstehet ein Sechsviertel- [3/4+3/4] oder Sechsachteltakt [3/8+3/8], der aber mit einer andern Art dieses Namens nicht verwechselt werden darf, die aus der Vermischung [Triolisierung] einer geraden Taktart entstehet.

VIERVIERTELTAKT. Die gewöhnliche, *aus dem Zweyvierteltakte zusammengesetzte*, Taktart, die mit einem nicht durchstrichenen C bezeichnet wird. S. Takt.

VIVACE, *lebhaft*, bestimmt sowohl eine muntere Bewegung, als auch einen lebhaften, und leicht dahinfließenden Vortrag.

VORTRAG. [...] Der gute Vortrag erfordert demnach nicht bloß eine unbedingte Anwendung der Kunstfertigkeiten, das heißt, nicht bloß reine Intonation der Töne, nicht bloß Rundheit in der Darstellung der aus diesen Tönen gebildeten Figuren u. dergl. sondern auch Genie und feinen Geschmack, um theils den Charakter des Tonstückes in allen ihm eigenthümlichen Zügen richtig aufzufassen, theils auch die Anwendung der Kunstfertigkeiten jeder zum Kunstwerke gehörigen Stimme diesem Charakter vollkommen anzupassen.

Jede Empfindung zeichnet sich durch eine ihr eigenthümliche Modification der Töne aus, und dieses Auszeichnende ist es, was bey dem Vortrage der Folge der Töne erst Bedeutung und Leben giebt, ohne welches sie nichts sind, als ein unbedeutendes Tongeräusch. In dieser Darstellung der *eigentlichen Bedeutung der Töne*, wodurch der ***Geist des Tonstückes*** ausgehaucht wird, bestehet das Geschäfte des ***guten Vortrags***. [...]

I) Von den einfachen Taktarten.

Jede einfache Taktart enthält nur einen guten und einen schlechten Takttheil; sind beyde Theile in Ansehung der Dauer gleich, so ist die Taktart *gerade*, sind sie ungleich, so nennet man sie *ungerade*. [...]

In der *ungeraden* Taktart sind die beyden Takttheile niemals von gleicher Größe, jedoch behält dabey die *erste Note des Taktes*, als Abtheilungspunkt, stets das *Gewicht* oder den *Accent*, der dem guten Takttheile eigen ist, auch in dem Falle, wenn die beyden folgenden Viertel in *eine* Note zusammen gezogen werden, und also der schlechte Takttheil, materiell betrachtet, am Werthe größer ist, als der gute Takttheil [Nbsp. 3/4-Takt: 𝅗𝅥𝅗𝅥]. Sind in dieser Taktart die Takttheile *nicht* zusammen gezogen [Nbsp.: ♩♩♩], so macht bloß die erste Note den guten Takttheil aus, und die beyden übrigen sind *innerlich kurz*, das ist, sie gehören beyde zu dem schlechten Takttheile. Sind hingegen die beyden ersten Hauptnoten des Taktes zusammen gezogen [Nbsp. 𝅗𝅥𝅗𝅥], so wird die zweyte Note [besser: das zweite *Viertel*] mit der ersten vereint als guter Takttheil betrachtet, und die dritte macht für sich allein den schlechten Takttheil aus.

II) Von den zusammengesetzten Taktarten.

Es ist vorhin schon erinnert worden, daß sich die zusammengesetzten Taktarten von den einfachen dadurch unterscheiden, daß zwey einfache Takte durch das Auslassen des Taktstriches in die äußerliche Form eines einzigen Taktes gebracht worden sind. Hieraus folgt, daß jeder zusammengesetzte Takt vier Hauptzeiten enthält, nemlich im ersten und dritten Theil zwey gute, und im zweyten und vierten Theil zwey schlechte Taktzeiten.

Werden nun immer zwey und zwey Takte des Zweyzweyteltaktes [2/2] durch Auslassung des Taktstriches vereinigt, so entstehet der Vierzweyteltakt [4/2], den man eben so wie den Zweyzweyteltakt mit einem durchstrichenen ¢ oder mit 2 bezeichnet [Nbsp. 4/2.] Weil sowohl in diesem Vierzweyteltakte, als auch in dem Zweyzweyteltakte, aus welchem er zusammengesetzt ist, die Zweytelnoten gemeiniglich eben so geschwinde vorgetragen werden, wie in dem Zweyvierteltakte die Viertel, so werden deswegen beyde sehr oft Allabreve-Takte genannt. Der Vierzweyteltakt ist heut zu Tage selten, und zweilen nur noch bey der Fuge gebräuchlich.

Aus der Zusammensetzung zweyer Zweyvierteltakte entstehet der ***Viervierteltakt***, den man auch oft den *ganzen* oder *schlechten*[799] Takt nennet, und den man jederzeit mit einem nicht durchstrichenen C

Zeiteintheilung vortrug, während dabey die Begleitung ***auf das strengste im Zeitmaasse*** fortspielte. Unter andern bediente sich dieser Vortragsart, als eines besondern Ausdrucksmittels, oft Franz Benda in den Adagiosätzen seiner Konzerte und Sonaten.“
Siehe Mozart, Brief Nr. 355 [Anhang S. 250]; Leopold Mozart erwähnt das „Verziehen, oder Vorausnehmen“ in der *Violinschule*, S. 263, § 20 [Anhang S. 265].

[799] [Fußnote:] „Das Wort *schlecht* wird hier in seiner alten Bedeutung gebraucht, wo es eben so viel heißt, als *gerade*.“

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

bezeichnet [Nbsp. C-Takt]. In dieser zusammengesetzten Taktart machen demnach die Viertel die Takttheile aus; daher muß man sich hüten, ihn ***nicht mit dem Zweyzweyteltakte zu vermengen***, in welchem die Takttheile aus halben Schlägen bestehen, und die Viertel bloß Takt*glieder* sind. Der Hauptunterscheidungscharakter, der hier für Anfänger angegeben werden kann, um in den Tonstücken diese beyden Taktarten unterscheiden zu können[800], ist, daß in dem Viervierteltakte die Abschnitte oder ***Cäsuren*** der Tonschlüsse und Absätze nicht allein auf das *erste*, sondern ***auch auf das dritte Viertel*** fallen, weil das letzte in dieser Taktart auch einen guten Takttheil ausmacht.

Der zusammengesetzten *un*geraden Taktarten bedient man sich anjetzt seltener [?] als ehedem, wo man sich des aus zwey Dreyvierteltakten zusammengesetzten Sechsvierteltaktes, oder des Sechsachteltaktes, der aus zwey verbundenen Dreyachteltakten bestand, oft bediente. [Nbsp. 6/4 und 6/8]

HEINRICH CHRISTOPH KOCH

VERSUCH EINER ANLEITUNG ZUR COMPOSITION

Bd. I Rudolstadt 1782, Bd. II Leipzig 1787, Bd. III ebd. 1793

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

2. Band, 2. Abtheilung, 2. Abschnitt
Von der Natur des Tacts überhaupt
und von den verschiedenen Arten und Gattungen desselben

S. 273, § 50 Wenn die Theoristen die innere Verschiedenheit der Theile des Tactes zeigen wollen, pflegen sie zu sagen: Die Erfahrung lehre uns, daß, wenn zwey Töne von gleicher Dauer nach einander gesungen oder gespielt würden, dennoch einer derselben von dem Gehöre länger (das heißt eigentlich, mit mehr Nachdruck) vernommen würde, und daß daher einer derselben mehr innern Werth äussere als der andere. [...] Diese innere Länge der Töne, fährt man fort, läßt sich unter den Theilen des Tactes nicht verwechseln, ohne unser Gefühl zu beleidigen. [...]

S. 277 Wenn der Tonkünstler eine gewisse Anzahl [...] Noten von gleicher Gattung in einer gleichen Bewegung hörbar machen will, so ist er gezwungen, einigen dieser Töne einen gewissen ***Nachdruck***, ein gewisses Gewicht zu geben, durch welches sie unter einander ein gewisses Verhältnis bekommen. [...] Die erste Ursache [...] scheint mir [...] in der Natur unserer Sinnen und unserer Vorstellungskraft enthalten zu seyn. [...] Man betrachte eine Anzahl Gegenstände einerley Art und Gattung [...]; will man diese [...] zählen, so ist man dieses zu thun nicht eher im Stande, bis man sich in den Gedanken gewisse *Ruhepuncte* vorstellt, durch welche man eine gewisse Anzahl derselben von den andern scheidet. [...]

S. 279/280 Sobald man z.B. [...] [gleiche] Viertelnoten [...] singen oder spielen will, sobald ist man auch gezwungen, [...] diesen oder jenen Ton als einen solchen Ruhepunct zu bezeichnen, das heißt, ihm auch ein gewisses Gewicht oder einen gewissen Nachdruck[801] bey dem Vortrage zu geben, welcher den übrigen Tönen mangelt [...].,Durch diesen Nachdruck bekommen die Töne ein gewisses Verhältniß, welches den ersten Wink zum Daseyn des ***Tactes*** enthält. [...]

S. 282 Diejenigen Noten nun, auf welche dieser Nachdruck, dieses Gewicht der Abtheilung fällt, nennet man die ***innerlich*** [...] ***langen***, oder auch die accentuirten Noten; jene aber, die mit diesen unter einem Gesichtspuncte vereinigt sind, und bey denen dieser Nachdruck nicht nöthig ist, werden die ***innerlich kurzen***, oder die unaccentuirten Noten genennet.

§ 51 [...] Sollen verschiedene Noten von gleicher Gattung, oder verschiedene Töne von gleicher Dauer zu einem Tacte verbunden werden, so muß die Anzahl dieser Noten oder Töne unter einem Gesichtspuncte vereinigt seyn, das heißt, der erste dieser Töne muß den Ruhepunct der Vorstellung, oder den Abtheilungspunct derselben enthalten; und weil dieser Ton als Abtheilungston einen gewissen Nachdruck in der Vorstellung enthält, welcher in den Vortrag übergehet; so ist daher dieser erste Ton des Tactes oder die erste Note *innerlich lang*. Diese innerlich lange Note macht also den ersten wesentlichen Theil des Tactes

---

[800] [Fußnote:] „Um nemlich in allen einzelnen Fällen, auch da, wo in einem Tonstücke der Zweyzweyteltakt mit dem Viervierteltakt eine Zeitlang verwechselt wird [virtueller Taktwechsel], beyde Taktarten völlig unterscheiden zu können, ist nothwendig, daß man die Beschaffenheit der einzelnen melodischen Glieder kenne, wovon in den Artikeln *Absatz* und *Einschnitt* gehandelt worden ist."

[801] [Fußnote Kochs:] „Man verstehe hier diesen Ausdruck Gewicht oder Nachdruck nicht unrecht, und glaube, daß ich derjenigen schlechten Spielart der Bogeninstrumente das Wort reden wolle, bey welcher man den Tönen, auf welchen schon von selbst vermöge der Tacteintheilung dieser Nachdruck vorhanden ist, einen so starken Nachdruck mit dem Bogen giebt, und die andern, denen dieser innere Nachdruck mangelt, so leichte mit dem Bogen abfertigt, daß die daraus entstehende Spielart dem Gange eines Hinkenden gleich wird."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

aus. Die zweyte Note, oder (wenn die Vorstellung noch eine dritte damit vereinigt) die zweyte und dritte sind unter dem Abtheilungspuncte der ersten begriffen, das ist, mit der ersten unter einem Gesichtspuncte vereinigt, und weil auf diese kein Abtheilungspunct fällt, und dieser sich also auch nicht im Vortrage dieser Noten äussern kann, so sind sie *innerlich kurz*, das heißt, es mangelt ihnen derjenige Nachdruck, welcher jene bezeichnet; und dieser innerlich kurze Ton, (oder, wenn die Vorstellung noch einen dritten damit vereinigt hat, alle beyde innerlich kurze Töne zusammen) machen den zweyten wesentlichen Theil des Tactes aus.

§ 52 [*Gegenstände* müssen nicht in gleich große Gruppen gegliedert werden, um überschaubar zu sein] Ganz anders verhält es sich in der Tonkunst mit der Abtheilung der Noten von gleicher Gattung. Hier äußert sich [...] die Gleichheit der Bewegung. Weil nun mit der ersten Anzahl Noten von gleicher Gattung, die man unter einem Gesichtspuncte vereinigt, zugleich eine bestimmte Bewegung dieser Notengattung angenommen werden muß, wenn sie hörbar gemacht werden sollen, so bestimmt die Anzahl und Bewegung derjenigen Noten von gleicher Gattung, die man in dem [...] ersten Tacte vereinigt, die Anzahl und Bewegung derselben in allen nachfolgenden Tacten. Und die gleiche Anzahl und Bewegung derselben entspricht vollkommen der nöthigen Einheit, welche die Theile des Ganzen bezeichnen muß.

§ 53 [...] Eine andere Eintheilung der Tactarten hat ihren Ursprung darinnen, daß man zuweilen gewohnt ist, zwey Tacte in der äußerlichen Gestalt eines einzigen, vermittelst Auslassung eines Tactstriches vorzustellen, und dieser Gewohnheit zu Folge theilen sich die Tactarten in einfache und in zusammengesetzte Tactarten.

2. Band, 2. Abtheilung, 2. Abschnitt, 1. Kapitel, Erster Absatz
Von der einfachen geraden Tactart (S. 295)

§ 56 Es giebt also nur zwey verschiedene in Praxi brauchbare Gattungen der einfachen geraden Tactart, nemlich den Zweyzweytel- [2/2] und den Zweyvierteltact [2/4]. [...] Es ist unter diesen beyden Gattungen der einfachen geraden Tactart kein anderer Unterschied als der, welchen sie durch die verschiedenen Notengattungen erhalten, aus welchen sie zusammen gesezt sind.

Dieser Unterschied sollte nun aber auch der Natur der Sache gemäs benuzt, und ein Saz von ***langsamer*** Bewegung in den ***Zweyzweyteltact***, ein Saz aber von ***geschwinder*** Bewegung in den ***Zweyvierteltact*** gesezt werden, damit Töne von langsamer Bewegung auch mit einer ihrer Bewegung entsprechenden Notengattung bezeichnet, und also das Zeichen und die zu bezeichnende Sache in ein engeres Verhältnis gebracht würden. [...] alsdenn würde die gebrauchte ***Notengattung***, obschon nicht auf das genaueste, dennoch einigermaßen ***die Bewegung des Satze***s bestimmen, und um desto bestimmter würden alsdenn die ***Ausdrücke*** seyn, die man, um die Bewegung zu bezeichnen, jedem Satze beyzufügen gewohnt ist. Allein man folgt in diesem Stücke dem Winke nicht, den uns die Natur der Sache giebt; geschieht es ja zuweilen, so ist es mehr Zufall als Vorsaz, weil der Gebrauch dieser beyden Tactgattungen in Absicht auf die Geschwindigkeit der Bewegung als ganz willkührlich angenommen ist. Im Gegentheil verfährt man in den mehresten Fällen ganz umgekehrt, und braucht zu Sätzen von ***langsamer*** Bewegung den ***Zweyvierteltact***, und zu Sätzen, die in ***geschwinder*** Bewegung vorgetragen werden sollen, den ***Zweyzweyteltact***, [...].

Es ist also dem *angenommenen Gebrauche* zu Folge einerley, ob man sich bey einem Satze von langsamer oder geschwinder Bewegung des Zweyzweytel- oder des Zweyvierteltactes bedient, weil das Innere des Tonstücks bey keiner dieser Tactgattungen etwas gewinnt oder verliert.[802]

§ 57, [leicht gekürzt]

So [...] sollte der Zweyzweyteltact mit ¢ bezeichnet werden; allein die Tonsetzer haben ***bey der Bezeichnung dieser Tactgattung eine Nachläßigkeit*** einreissen lassen, die ihren Stücken in Rücksicht der Bewegung, in welcher sie ausgeführt werden sollen, oft nachtheilig werden kann, wenn sie unter die Hände solcher Ausführer kommen, welche die *einfachen* Tactarten von den *zusammen gesezten* nicht vermittelst der Beschaffenheit der rythmischen Theile zu unterscheiden wissen; [...] Weil man gewohnt ist, den aus zwey Zweyvierteltacten zusammen gesezten Viervierteltact [4/4 (2/4+2/4)] mit einem C kennbar zu machen, so pflegt man, [...] durch dasjenige C, welches den Zweyzweyteltact [2/2] anzeigen soll, einen Strich zu machen, nemlich ¢.

Allein viele Tonsetzer sind in Ansehung des Gebrauches dieses Striches nicht pünctlich genug, und gesezt auch sie wären es, so *sind die mehresten* ***Notisten*** *zu unachtsam oder zu unwissend, als daß sie auf diesen Strich genau Acht haben sollten;* denn ***einige sehen ihn für eine Zierrath an, und fügen ihn ohne Unterschied jedem C bey, andere aber betrachten ihn für eine unnöthige Zierde, und lassen ihn auch da***

[802] Es bleibt offen, wie kritisch Koch diesen „angenommenen Gebrauch" sieht, der ja der Auffassung von Kirnberger, Schulz, Marpurg, Türk und Leopold Mozart, sowie W.A. Mozarts Praxis widerspricht.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

aus, wo er stehen sollte. Daher wäre es am besten, die Tonsetzer bedienten sich, um den Zweyzweyteltact zu bezeichnen, statt des durchstrichenen C jederzeit der zuweilen schon üblichen 2, alsdenn könnte diese Tactgattung nicht so leicht mit dem Viervierteltacte verwechselt werden.

3. Kapitel. Von den zusammen gesezten Tactarten (S. 333-338)

§ 71 Weil jeder Tact einer zusammen gesezten Tactart aus zwey Tacten einer einfachen besteht, so muß er nothwendig zwey gute und auch zwey [bzw. vier] schlechte Tacttheile enthalten, und die ***Cäsuren*** der Ruhepuncte des Geistes müssen daher bey jeder zusammen gesezten Tactart ***sowohl auf die erste als auch auf die zweyte Hälfte des Tactes*** fallen können; und dieses lezte insbesondere ist das Kennzeichen, an welches sich Anfänger halten müssen, um die *zusammen gesezten* Tactarten von den *einfachen* zu unterscheiden.[803]

§ 73 [...] Aus dem Zweyviertelacte entsteht durch die Zusammensetzung der bekannte Viervierteltact, zu dessen Bezeichnung man sich des undurchstrichenen C bedient. Diese zusammen gesezte Tactgattung enthält vier Viertel in jedem Tacte, von welchen das erste und dritte die beyden guten Tacttheile, das zweyte und vierte aber die beyden schlechten Tacttheile ausmachen; und *diese vier Viertel dürfen niemals mit den vier Vierteln eines Zweyzweyteltactes* [2/2] *verwechselt werden* [...] [Nbsp.] [...]

Hier äussert sich zugleich das in dem 71sten § angegebene Kennzeichen einer zusammen gesezten Tactart, daß nemlich die ***Cäsuren*** der Absätze und Tonschlüsse ***auch auf die zweyte Hälfte des Tactes*** fallen können. So bald dieser Fall in einer Melodie [...] vorhanden ist, so bald kann man auch mit Gewißheit daraus erkennen, daß die Melodie in einer zusammen gesezten Tactart vorgestellt sey. Allein es ist ganz und gar nicht *nothwendig*, daß in einer zusammen gesezten Tactart Cäsuren auf die zweyte Hälfte des Tactes fallen müssen, sondern nur in dem Falle geschieht es, wenn gerade rythmische Theile [4-Takt-Gruppen] vorhanden sind, die ohne *Tacterstickung*[804] gebraucht werden. Es kann aber der Fall vorkommen, daß entweder durch die Vermischung der geraden und ungeraden rythmischen Theile [4-Takt- und 3-Takt-Gruppen], oder auch durch verschiedene Tacterstickungen alle Cäsuren der Absätze einer Melodie zufällig auf die *erste* Hälfte des Tactes fallen; daher ist es jederzeit, wenn man in einem solchen Falle entscheiden will, ob die Tactart einfach oder zusammen gesezt sey, am besten, die Beschaffenheit des Umfanges der Theile der Melodie [...] zugleich mit in Betracht zu ziehen. [...]

§ 74. Werden die einfachen ungeraden Tactarten zusammen gesezt, so entsteht aus dem [...] Dreyvierteltact [...] ein Sechsvierteltact, und aus der Zusammensetzung des Dreyachteltactes entsteht ein Sechsachteltact, und beyde sind in Praxi gebräuchlich. [2 NBsp.] [...] In diesen beyden zusammen gesetzten Tactgattungen sind sechs Hauptnoten [...] enthalten, unter welchen auf das erste und vierte die guten Tactzeiten fallen, und die unter einander folgendes innere Verhältnis haben [NBsp 6/8: / - v v - v v /[805]]

In dem aus der Vermischung [Triolisierung] des Zweyvierteltactes entstehenden *einfachen* Sechsachteltacte sind auch sechs Achtel vorhanden, die [...] niemals mit jenen sechs Achteln verwechselt werden [dürfen], welche in der *zusammen gesezten* Tactart vorhanden sind, denn jene [im ‚einfachen' 6/8] sind [...] aus der Zergliederung zweyer Noten entstanden, deren eine den *guten*, die andere aber den *schlechten* Theil eines *einzigen* Tactes ausmachen; diese aber sind selbst Hauptnoten des Tactes, von welchen jedesmal drey und drey einen ganzen einfachen ungeraden Tact mit seinen beyden Haupttheilen, *Thesis* und *Arsis* ausfüllen [3/8+3/8] [...].

3. Band (1793), 3. Kapitel „Von dem Gebrauch der melodischen Verlängerungsmittel"

S. 223, § 71 [...] Die zweyte besondere Art der **Parenthese** [Einschub] ist diese, daß man zuweilen in einem Tonstücke, welches in einer zusammengesezten Tactart gesezt ist, solche melodische Theile einschaltet, die eine einfache Tonart [recte: *Taktart*] zum Grunde haben.

---

[803] Siehe Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 1. Bd., 1760, 14. Brief, S. 108, β) [Anhang S. 339].
[804] Überschneidung des letzten Taktes einer Gruppe mit dem ersten der nächsten.
[805] Entsprechend der barocken Praxis, aber im Unterschied zu Kirnberger/Schulz, beide Takthälften gleich schwer.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

JOSEPH RIEPEL (1709-1782)

Riepel war 30 Jahre lang Konzertmeister und Komponist am Hof zu Regensburg. „Er brachte das Hoforchester zu solcher Blüte, dass Joh. N. Forkel es in sein *‚Verzeichnis der besten Kapellen deutscher Höfe'* aufnahm."[806] Als Theoretiker war er „in der Entwicklung einer systematischen Melodielehre neben und nach Mattheson der führende Kopf im 18. Jahrhundert." (Benary) Seine *„Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst"* (6 Bände) waren das erste Werk, das sich mit dem metrischen und harmonischen Aufbau von Themen und Sätzen befasste. „Bücher dieser Art verdienen in den Händen eines jeden practischen Componisten ohne Unterschied zu seyn, und Tag und Nacht gelesen zu werden." (Fr. W. Marpurg) Das umfangreiche Werk wurde trotz seiner nicht immer leicht zu lesenden (wenngleich humorvollen) Dialogform zwischen Schüler und Lehrer auch von Forkel, Hiller und Schubart begeistert kommentiert und machte Riepel in ganz Europa bekannt. Es wurde zur Grundlage der Kompositionslehre der zweiten Jahrhunderthälfte, insbesondere Heinrich Christoph Kochs. Auch Leopold und W.A. Mozart kannten es. - Von Riepels Kompositionen sind nur wenige erhalten.

ANFANGSGRÜNDE ZUR MUSICALISCHEN SETZKUNST [...]

Erstes Capitel

DE RHYTHMOPOEÏA oder von der TACTORDNUNG, Regensburg und Wien 1752

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

S. 10 [Original-Paginierung]
Discantista: Mein Herr sagte neulich, es müßten die Menuets zu *Kammermusiken* ganz anders eingerichtet werden.
Praeceptor: [...] Ich hingegen denke, ein Menuet müsse ein ordentlicher Menuet verbleiben; wenn er anders sowol in- als ausser der Kammer den Zuhörern als ein Menuet gefallen soll. Denn ***ein anders*** ist ***Tempo di Minuetto***.
S. 47 *Disc.*: Sieh indessen nur folgenden kurzen Anfang einer Simpfonie an:



Praec.: Höre auf! das ist von Herzen schlecht. [...] Wir haben hier einen sehr festen Knoten aufzulösen, von welchem vielleicht zwanzig Discantisten nichts wissen. Denn

Allegro, Allegro assai, presto oder prestissimo können oft fast durchgehends, oder in der Mitte eines ganzen Stückes, die Art eines Allabreve-Tempo annehmen[807];

und wer da kein gutes Einsehen hat, der kann den gemeinen Tact [4/4] gar leicht damit verwirren. Nun bist du von dem Singer an wirklich in die gedachte ***Allabreve-Art*** gerathen, welches eben kein Fehler ist; allein die Cadenz ist widerwärtig, weil sie zu kurz. [...]

Anbey ist zu merken, daß die *Allabreve-Art* gezählet werde, als wie das *Allabreve-Tempo* selbst.

[Späterhin sprechen Lehrer und Schüler auch von der *„Allabreve-Natur"*.]

S. 78 *Praec.*: Weil viele andere nicht wissen, daß das ***Allabreve*** [...] heut zu Tage ***viel zu geschwind*** gemacht werde. [...] Denn wer wird wohl [...] Kirchenstücke ohne Aergerniß anhören, in welchen die Wörter, zum Exempel eines Leidens, Sterbens, Erbarmens, Anflehen und Bittens [...] mit dem heutigen frechen *Allabreve-Tempo* entheiliget werden, so daß man dabey weder *Andante* noch *Moderato* vorgezeichnet siehet.

Allegro assai, lustig genug, ist so viel als **Presto**, geschwind. **Vivace**, lebhaft, ***aber doch nicht gar zu hurtig***.

Praec.: **Allegro** wird in einem jeden Lande, in jeder Stadt, ja fast von einem jeden anders, will sagen: bald geschwinder bald längsamer [sic] gespielet. Ich wollte, wenn ich dörfte, solches behaupten nur von zwey wälschen Meistern, derer der Alte seine *Allegro* fast um die Helfte längsamer einrichtet, als der, so um 20

[806] Thomas Emmerig, Artikel *Joseph Riepel* in MGG II.
[807] [Bei Riepel doppelt groß gedruckt.]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Jahre jünger ist. Und so gehet es auch mit **Andante**, **Adagio** und allen übrigen, so daß mancher nicht weiß, wie er dran ist.

Viertes Capitel

ERLÄUTERUNG DER BETRÜGLICHEN TONORDNUNG, Augsburg 1765

S. 76, Fußnote: „Wir müßten vielleicht auch die alten ***Tactarten*** wieder hervor suchen, und mit den dermal üblichen abmessen. Itzt haben wir an Erklärungswörtern einen Ueberfluß, z. Ex. ***Adagio, Andante, Allegro, Presto*** &c. Vor Zeiten waren sie nicht bekannt; daher mußten die Componisten ihren Geschmack mittelst so verschiedener Zertheilung des ***Tactes*** vortragen, zum Ex. mit 9/8, 4/8, 3/1, 12/16 etc. etc.

S. 78 [nach einem Notenbeispiel im 2/8-Takt:] *Praec.*: Auf solch unnatürliche Art gehen auch einige mit dem sichern *Allabreve - tempo* um, welches zwar nicht so hurtige Schläge hat, als das heutige *Allabreve* in der Kirche, sondern es wird nur im freyen Styl ungemein lebhaft, weil sowohl die Hauptstimme, als der Baß und die übrigen Mittelstimmen meistens mit Achtelnoten, auch manchmal wohl gar mit Sechzehennoten Bewegungen drunter haben, daher wird auch gemeiniglich *Vivace*, oder *con Spirito* vorgezeichnet. Kurz, es ist dieses *Tempo* nichts anders, als wenn ich zum 4/4 oder gemeinen Tacte *presto*, oder *prestissimo* setze.

S. 79 *Disc.*: Wenn ich übrigens den ***alten 4/4, oder gemeinen Tact*** [...] mit seinen ***gemächlichen Viertelnoten*** beherzige.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

CHARLES AVISON (1709-1770)

Avison war Schüler Francesco Geminianis und wirkte als Dirigent, Musikschriftsteller und Organist in Newcastle. In England scheint er trotz eigentlich mäßiger Produktivität zu seiner Zeit als einer der größten Komponisten gegolten zu haben. Sein berühmter Essay ist das erste bekannte Werk über Aufführungspraxis in England.

An Essay on Musical Expression, London 1752
Karl Avison's Versuch über den musikalischen Ausdruck[808]

[Hervorhebungen nicht original]

Dritter Theil, Ueber den musikalischen Ausdruck, in so fern er den Spieler angeht.

Erster Abschnitt. Von dem ausdrückenden Vortrage der Musik überhaupt. (S. 89-91)

Die verschiedenen Gattungen der Musik, für die **Kirche**, das **Theater** und die **Kammer**, müssen nach ihrer besondern Art des Ausdrucks unterschieden werden. Man begreift leicht, daß es nicht sowohl das *Zeitmaas* oder der *Takt*, als die *Manier* und der *Ausdruck* ist, wodurch der Charakter eines Stücks sein eigenthümliches Gepräge erhält. Ein gut geschriebenes ***Allegro***, oder irgend ein anderer geschwinder Satz *für die Kirche*, läßt sich auf keine schickliche Art *für das Theater* brauchen; eben so wenig kann das ***Adagio*** dieser letztern Gattung, das gerade für sie gehört, für die Kirche gebraucht werden. Ich habe verschiedene Versuche dieser Art gesehen, die aber niemals glücklich ausgefallen sind. Denn eben die Stücke, welche man mit Recht für sehr feyerlich auf dem *Theater* hielt, wird ein erfahrnes Ohr zu leicht und gemein finden, wenn man sie in der *Kirche* aufführt. Und dieß, wage ich zu behaupten, würde auch der Fall seyn, wenn wir sie noch nie anders, als in irgend einer Motette, oder andern Kirchenmusik gehört hätten, und folglich nicht das Vorurtheil haben könnten, welches der Umstand, sie in einer Oper gehört zu haben, veranlassen könnte.[!][809]

Eben durch diese Wirksamkeit des musikalischen Ausdrucks, wird auch ein gutes Ohr in Stand gesetzt, die verschiedenen Benennungen zu bestimmen, deren man sich gemeiniglich, zur Anleitung des Ausführers bedient. So werden zum Beyspiel die Worte: ***Andante***, ***Presto***, ***Allegro***, u.s.f. bey den verschiedenen gedachten Gattungen der Musik *verschiedentlich gebraucht*. Denn eben die Benennungen, welche ***Lebhaft*** und ***Lustig*** in dem Opern- oder Concertstyl andeuten, muß man beym Vortrage der Kirchenmusik für ***Munter*** und ***Heiter***, oder, wenn man will, für minder lebhaft und lustig nehmen. Das ***Allegro*** sollte also billig in dieser Art der Komposition allezeit *etwas langsamer* vorgetragen werden, als in Concerten oder Opern gewöhnlich ist.

Wir sehen aus dieser Anmerkung, dass jene Wörter nicht allemal das bezeichnen, was sie im strengen Verstande sagen wollen, sondern dass man sie als ***relative Ausdrücke*** anzusehen hat. Und wenn sie gleich nicht der Absicht des Komponisten völlig entsprechen, die dahin geht, jedem Ausführer die Natur einer jeden besondern Schreibart an die Hand zu geben, so sind sie doch zu diesem Zwecke bequemer, als alle übrigen. Indeß wird der Komponist doch allemal genöthigt seyn, dem Ausführer große Freyheit zu lassen, dem jedoch dabey seine Einsicht in die Gewalt des Ausdrucks große Dienste thun kann.

In der Singemusik kann er niemals fehlen; denn so bald die verschiedenen Leidenschaften, welche der Dichter zu erregen sucht, durch die Kunst des Komponisten richtig unterschieden und ausgedrückt sind, so wird der empfindungsvolle Ausführer diese glückliche Vereinigung beyder Künste fühlen, und folglich auch die seinige zur Vollkommenheit des Ganzen, damit verbinden.

Bey der Instrumentalmusik muß die ***Schreibart***, und die ***Art der Bewegung***, hauptsächlich das genaue Zeitmaas oder die Manier bestimmen, worinn sie vorzutragen ist. Und wenn man gleich auf diesen Unterschied noch so genau merkt, so können doch die herrlichsten Kompositionen sehr gemishandelt werden, besonders wenn der Komponist nicht zugegen ist, um das rechte Zeitmaas seines Stücks zu regieren oder anzugeben.

---

[808] Übersetzung von J. J. Eschenberg, Leipzig [1]1772, 1775

[809] [Fußnote:] „Die Alten sangen die Arien auf dreyerlei Art. Für das ***Theater*** war der Vortrag lebhaft und mannichfaltig; für das ***Zimmer*** fein und kunstvoll; für die ***Kirche*** rührend und ernsthaft. Dieser Unterschied ist den Neuern völlig unbekannt. Siehe den Tosi, S. 92." (Pier Francesco Tosi, *Opinioni de'cantori antichi e moderni*, 1723; - Übersetzung von Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi*, 1757. - Dort S. 172.)

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

JOHANN JOACHIM QUANTZ (1697-1773)

Die Flötenschule Quantzens, des fruchtbaren Komponisten und während dreier Jahrzehnte Flötenlehrers Friedrichs des Großen, erschien zwar nur vier Jahre vor Leopold Mozarts *Violinschule* (1756) doch war Quantz noch einmal 22 Jahre älter als dieser, d. h. *zwei Generationen* älter als Wolfgang Amadeus Mozart. Seine *‚Anweisung'* gibt Aufführungspraktiken des Barock und des ‚galanten' Stils wieder, die er während seiner fünfundzwanzigjährigen Aktivität als Flötist und Oboist an der Städtischen und unter dem Konzertmeister Johann Georg Pisendel an der königlichen Kapelle am Hof zu Dresden (1716-1741) sowohl in der französischen als italienischen Manier umfassend kennengelernt hatte. Manches darin, z. B. die Angaben zu Tempo, Vortrag und Bogentechnik, kann, da den älteren Stilen angehörend, nicht umstandslos auf Wolfgang Amadeus angewandt werden, dessen Altersgenossen Schulz, Reichardt, Türk und Koch hier zuständiger sind. Dennoch behielten viele Grundsätze des einflussreichen Buches bis zum Ende des Jahrhunderts - und zum Teil bis heute - Gültigkeit.

Quantzens allzu simple Faustregeln zur Tempobestimmung mit Hilfe des Pulses *für junge Leute, die sich der Tonkunst widmen* (schon Türk relativierte sie), sind in unserer Zeit leider tausendfach missbraucht worden. Nirgendwo sagt Quantz, dass Berufsmusiker so gespielt hätten. Sie sollten für Mozart endlich außer Betracht bleiben und wurden darum, da leicht zugänglich, hier nicht wiedergegeben.

VERSUCH EINER ANWEISUNG DIE FLÖTE TRAVERSIÈRE ZU SPIELEN

Berlin [1]1752, Breslau [3]1789

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

Vorrede, S. 2

[...] Ich will aber hiermit durchaus nicht Männern, die sich sowohl in der Composition, als in der Ausführung, allgemeinen Beyfall erworben haben, Gesetze vorschreiben. Nein: ich lege vielmehr ihre, und ihrer Werke Verdienste, die sie von vielen Andern unterscheiden, hier gleichsam Stück vor Stück an den Tag; und gebe dadurch ***jungen Leuten, die sich der Tonkunst widmen***, Anleitung, wie sie es anfangen müssen, wenn sie dergleichen berühmten Männern nachzufolgen, und in ihre Fußstapfen zu treten Lust haben.

5. Hauptstück, Von den Noten, ihrer Geltung, dem **Tacte**, den Pausen, und den übrigen musikalischen Zeichen. S. 56

§ 13 [...] Bey dem Viervierteiltact ist wohl zu merken, daß, wenn durch das C ein Strich geht, [...] solcher Strich bedeute, daß alsdenn die Noten so zu sagen, eine andere Geltung bekommen, und noch einmal so geschwind gespielet werden müssen, als sonst, wenn das C keinen Durchstrich hat.[810] Man nennet diese Tactart ***allabreve***, oder *alla Capella.* [...] Diese Tactart ist *im galanten Styl* itziger Zeit üblicher, als sie [dort] in vorigen Zeiten gewesen ist.

11. Hauptstück, Vom guten **Vortrage** im Singen und Spielen überhaupt. S. 100-107

§ 1. Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. [...]

§ 10. [...] Ein guter Vortrag muß zum ersten: *rein und deutlich* seyn. [...] Gedanken, welche an einander hangen sollen, muß man nicht zertheilen: so wie man hingegen diejenigen zertheilen muß, wo sich ein musikalischer Sinn endiget, und ein neuer Gedanke, *ohne* Einschnitt oder Pause anfängt; zumal wenn die Endigungsnote vom vorhergehenden, und die Anfangsnote vom folgenden Gedanken, auf einerley Tone stehen.

§ 13. [...] Der Vortrag muß auch: *leicht und fließend* seyn. [...]

§ 14. Ein guter Vortrag muß nicht weniger: *mannigfaltig* seyn. Licht und Schatten muß dabey beständig unterhalten werden. [...]

§ 15. Der gute Vortrag muß endlich: *ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß* seyn. Im ***Allegro***, und allen und allen dahin gehörigen muntern Stücken muß *Lebhaftigkeit*; im ***Adagio***, und denen ihm gleichenden Stücken aber, *Zärtlichkeit*, und ein angenehmes Ziehen oder Tragen der

[810] Trifft für Mozarts weltliche Musik nicht mehr zu.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Stimme herrschen. [...] Schmeichelnde Gänge im Adagio dürfen im Spielen mit dem Zungenstoße und Bogenstriche nicht zu hart; und hingegen im *Allegro*, lustige und erhabene Gedanken, nicht schleppend, schleifend, oder zu weich angestoßen werden.

§ 16. Ich will einige Kennzeichen angeben, aus denen zusammen genommen, man, wo nicht allezeit, doch meistentheils wird abnehmen können, was für ***Affect*** herrsche, und wie folglich der Vortrag beschaffen seyn, ob er *schmeichelnd*, *traurig*, *zärtlich*, *lustig*, *frech*, *ernsthaft*, u.s.w. seyn müsse. Man kann diese erkennen 1) aus den ***Tonarten***, ob solche hart oder weich sind. [...] Man kann 2) die Leidenschaft erkennen; aus den vorkommenden ***Intervallen***, ob solche nahe oder entfernet liegen, und ob die Noten geschleifet oder gestoßen werden sollen. Durch die geschleiften und nahe an einander liegenden Intervalle wird das Schmeichelnde, Traurige, und Zärtliche; durch die kurz gestoßenen, oder in entfernten Sprüngen bestehenden Noten, ingleichen durch solche Figuren, da die Punkte allezeit hinter der zweyten Note stehen, aber, wird das Lustige und Freche ausgedrücket. Punktirte und anhaltende Noten drücken das Ernsthafte und Pathetische; die Untermischung langer Noten, als halber und ganzer Tacte, unter die geschwinden, aber, das Prächtige und Erhabene aus. 3) Kann man die Leidenschaften abnehmen: aus den ***Dissonanzen***. Diese thun nicht alle einerley, sondern immer eine vor der andern verschiedene Wirkungen. [...] Die 4) Anzeige des herrschenden Hauptaffects ist endlich das zu Anfange eines jeden Stückes befindliche ***Wort*** , als: *Allegro*, *Allegro non tanto*, - *assai*, - *di molto*, - *moderato*, *Presto*, *Allegretto*, *Andante*, *Andantino*, *Arioso*, *Cantabile*, *Spiritoso*, *Affettuoso*, *Grave*, *Adagio*, *Adagio assai*, *Lento*, *Mesto*, u.a.

Alle diese Wörter, wenn sie mit gutem Bedachte vorgesetzet sind, erfodern *jedes einen besonderen Vortrag in der Ausführung*: zugeschweigen, daß, wie ich schon gesaget habe, jedes Stück von oben bemeldeten Charakteren, unterschiedene Vermischungen von *pathetischen*, *schmeichelnden*, *lustigen*, *prächtigen*, oder *scherzhaften* Gedanken in sich haben kann, und man sich also, so zu sagen, bey jedem Tacte in einen andern Affect setzen muß, um sich bald traurig, bald lustig, bald ernsthaft, u.s.w. stellen zu können; welche Verstellung bey der Musik sehr nöthig ist. Wer diese Kunst recht ergründen kann, dem wird es nicht leicht an dem Beyfalle der Zuhörer fehlen, und sein Vortrag wird also allezeit *rührend* seyn.

§ 19. Ein jeder Instrumentist muß sich bemühen, das *Cantabile* so vorzutragen, wie es ein guter Sänger vorträgt. Der Sänger hingegen muß im Lebhaften, das Feuer guter Instrumentisten, so viel die Singstimme dessen fähig ist, zu erreichen suchen.

12. Hauptstück, Von der Art das **Allegro** zu spielen. S. 111

§ 1 Das Wort **Allegro**, hat [...] einen weitläuftigen Begriff: und werden in dieser Bedeutung vielerley Arten von Stücken, als: ***Allegro, Allegro assai, Allegro di molto, Allegro non presto***, [...] u.d.gl. verstanden. Wir nehmen es hier in dieser weitläuftigen Bedeutung, und verstehen darunter alle Arten von lebhaften und geschwinden Stücken. Wir kehren uns hier im übrigen nicht an die *besondere* Bedeutung, wenn es eine *eigene* Art der hurtigen Bewegung charakterisiret.

§ 3 Der Hauptcharakter des ***Allegro*** ist Munterkeit und Lebhaftigkeit: so wie im Gegentheil der vom ***Adagio*** in Zärtlichkeit und Traurigkeit besteht.

§ 4 Die geschwinden Passagien müssen vor allen Dingen im ***Allegro*** rund, proper, lebhaft, articuliret, und deutlich gespielet werden. Die Lebhaftigkeit des Zungenstoßes, und die Bewegungen von Brust und Lippen, auf Blasinstrumenten; auf Bogeninstrumenten aber der Strich des Bogens tragen hierzu viel bey. Auf der Flöte muß man mit der Zunge bald hart, bald weich stoßen; nachdem es die Arten der Noten erfodern. [...]

§ 8 Man muß das ***Allegro*** nicht geschwinder spielen wollen, als man die Passagien, *in einerley Geschwindigkeit*, zu machen im Stande ist: damit man nicht genöthiget sey, einige Passagien, so etwan schwerer als andere sind, langsamer zu spielen, welches eine unangenehme Aenderung des Zeitmaaßes verursachet. Man muß deswegen das Tempo nach den schwersten Passagien fassen.

§ 11 Bey aller Lebhaftigkeit, so zum ***Allegro*** erfodert wird, muß man sich dessen ungeachtet niemals aus seiner Gelassenheit bringen lassen. Denn alles was übereilet gespielet wird, verursachet bey den Zuhörern eher eine Aengstlichkeit, als Zufriedenheit. Man muß nur allezeit den Affect, welchen man auszudrücken hat, nicht aber das Geschwindspielen zu seinem Hauptzwecke machen. Man könnte eine musikalische Maschine durch Kunst zubereiten, daß sie gewisse Stücke mit so besonderer Geschwindigkeit und Richtigkeit spielete, welche kein Mensch weder mit den Fingern, noch mit der Zunge nachzumachen fähig wäre. Dieses würde auch wohl Verwunderung erwecken; rühren aber würde es niemals: und wenn man dergleichen ein paarmal gehöret hat, und die Beschaffenheit der Sache weis; so höret auch die Verwunderung auf. Wer nun den Vorzug der Rührung vor der Maschine behaupten will, der muß zwar jedes Stück in seinem gehörigen Feuer spielen: übermäßig übertreiben aber muß er niemals; sonst würde das Stück alle seine Annehmlichkeit verlieren.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

14. Hauptstück. Von der Art das **Adagio** zu spielen, S. 136

§ 2 Man kann das ***Adagio*** [...] auf zweyerley Art betrachten; entweder im *französischen*, oder im italiänischen Geschmacke. Die erste Art erfodert einen netten und an einander hangenden Vortrag des Gesanges, und eine Auszierung desselben mit den wesentlichen Manieren, als *Vorschlägen*, ganzen und halben *Trillern*, *Mordanten*, *Doppelschlägen*, *battemens*, *flattemens*, u. d. gl.; sonst aber keine weitläuftigen Passagien, oder großen Zusatz willkürlicher Verzierungen. [...] Die zweyte, nämlich die *italiänische Art*, besteht darinne, daß man in einem *Adagio*, so wohl diese kleinen französischen Auszierungen, als auch weitläuftige, doch mit der Harmonie übereinkommende gekünstelte Manieren anzubringen suchet. [...]

§ 3 Die *französische Art* das *Adagio* auszuzieren, kann man durch gute Anweisung, ohne die Harmonie zu verstehen, erlernen. Zur italiänischen hingegen wird die Wissenschaft der Harmonie unumgänglich erfordert. [...] Ehe man sich aber mit der letztern Art einläßt; muß man die erste schon wissen. Denn wer die kleinen Manieren weder am rechten Orte anzubringen, noch gut vorzutragen weis; der wird auch mit den großen Auszierungen wenig ausrichten. Aus einer solchen Vermischung aber von kleinen und großen Auszierungen, entsteht denn endlich der vernünftige und gute Geschmack im Singen und Spielen, welcher jedermann gefällt, und allgemein ist.

§ 5 Um nun ein ***Adagio*** gut zu spielen, muß man sich, so viel als möglich ist, in einen gelassenen und fast traurigen Affect setzen, damit man dasjenige, so man zu spielen hat, in eben solcher Gemüthsverfassung vortrage, in welcher es der Componist gesetzet hat. Ein wahres Adagio muß einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich seyn. [...] Denn was nicht vom Herzen kömmt, geht auch nicht leichtlich wieder zum Herzen.

§ 6 Die Arten der langsamen Stücke sind unterschieden. Einige sind *sehr langsam* und traurig: andere aber *etwas lebhafter*, und deswegen mehr gefällig und angenehm. Zu beyden Arten trägt die Tonart, in welcher sie gesetzet sind, sehr viel bey. A moll, C moll, Dis dur, und F moll, drücken den traurigen Affect viel mehr aus, als andere Molltöne: weswegen sich denn auch die Componisten mehrentheils, zu dieser Absicht, gedachter Tonarten zu bedienen pflegen. Hingegen werden die übrigen Moll- und Durtöne, zu den gefälligen, singenden, und ariosen Stücken gebrauchet.

> Wegen der, gewissen Tonarten, sie mögen Dur oder Moll seyn, besonders eigenen Wirkungen, ist man nicht einig. Die Alten waren der Meynung, daß eine jede Tonart ihre besondere Eigenschaft, und ihren besondern Ausdruck der Affecten hätte. Weil die Tonleitern ihrer Tonarten nicht alle einander gleich waren, [...] so war diese Meynung hinlänglich begründet. In den neuern Zeiten aber, da die Tonleitern aller großen, und die Tonleitern aller kleinen Tonarten einander ähnlich sind, ist die Frage, ob es sich mit den Eigenschaften der Tonarten noch so verhalte. [...] Ich will inzwischen meiner Erfahrung, welche mich der unterschiedenen Wirkungen unterschiedener Tonarten versichert, so lange trauen, bis ich des Gegentheils werde überführet werden können.

§ 7 Im Spielen muß man sich folglich ebenfalls nach dem herrschenden Affecte richten, damit man nicht ein *sehr trauriges* ***Adagio*** zu geschwind, und hingegen ein *cantabeles* zu langsam spiele [!]. Also müssen diese Arten von langsamen Stücken: ***Cantabile***, ***Arioso***, ***Affettuoso***, ***Andante***, ***Andantino***, ***Largo***, ***Larghetto***, u.s.w von einem pathetischen Adagio sehr unterschieden werden. Was jedes Stück vor ein Tempo oder ***Zeitmaaß*** erfodere, muß man aus seinem Zusammenhange wohl beurtheilen. Die Tonart, und die Art des Tactes, ob solcher gerade oder ungerade ist, geben hierzu einiges Licht. Dem obengesagten zu Folge müssen langsame Sätze aus dem G moll, A moll, C moll, Dis dur und F moll, trauriger, und folglich langsamer gespielet werden, als die aus andern Dur- und Molltönen. ***Ein langsames Stück im Zweyviertheil- oder Sechsachtheiltacte, spielet man etwas geschwinder,*** und ***eines im Allabreve- oder Dreyzweytheiltacte, langsamer, als im schlechten*** [4/4] ***oder Dreyviertheiltacte.***

§ 13 Im ***Adagio*** müssen alle Noten, so zu sagen, careßiret und geschmeichelt, aber niemals mit der Zunge hart angestoßen werden: Es sey denn, daß der Componist einige Noten wollte kurz gestoßen haben. [...]

17. Hauptstück, 1. Abschnitt. Von den Eigenschaften eines **Anführers der Musik**. S. 178

§ 3. Ob ein Anführer dieses oder jenes Instrument spiele, könnte allenfalls gleich viel seyn. Weil aber die Violine zum Accompagnement ganz unentbehrlich, auch durchdringender ist, als kein anderes von denen Instrumenten, die am meisten zur Begleitung gebrauchet werden: so ist es ***besser, wenn er die Violine spielet***. [...]

§ 4. Der höchste Grad der von einem Anführer erfoderlichen Wissenschaft ist: daß er eine vollkommene Einsicht habe, alle Arten der Composition nach ihrem Geschmacke, Affecte, Absicht und ***rechtem Zeitmaaße*** zu spielen. Es muß derselbe also fast mehr Erfahrung vom Unterschiede der Stücke haben, als ein Componist selbst. Denn dieser bekümmert sich öfters um nichts anders, als was er selbst gesetzet hat. Mancher weis auch wohl zuweilen seine eigenen Sachen nicht allemal im gehörigen Zeitmaaße auf-

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

zuführen: entweder aus allzugroßer Kaltsinnigkeit, oder aus überhäufter Hitze, oder aus Mangel der Erfahrung. Einem klugen Anführer aber ist es leicht, diesen Fehler zu verbessern; besonders, wenn er in einem wohlgezogenen Orchester, und unter einem guten Anführer, wo er vielerley Arten von Musik mitgespielet hat, ist erzogen worden. Hätte er aber diese Gelegenheit nicht gehabt, so muß er zum wenigsten an *verschiedenen* Orten, wo er gute Musiken hören können, gewesen seyn, und davon Nutzen gezogen haben; und so ferne es ihm Ernst ist, seinem Amte wohl vorzustehen, kann er auch durch Unterredungen mit erfahrenen Leuten viel profitiren: weil die ihm nöthige Wissenschaft hierdurch mehr, als durch das Bemühen, große Schwierigkeiten zu spielen, erlernet wird.

§ 5. Er muß zu dem Ende ferner: ***das Zeitmaaß in der größten Vollkommenheit zu halten wissen***. [...] Bevor er ein Stück anfängt, muß er dasselbe wohl untersuchen, in was vor einem Zeitmaaße es gespielet werden soll. [...]

§ 6. [...] Aus des Concertisten seinem Vortrage muß er fühlen, ob er das was er spielet geschwinder oder langsamer haben wolle: damit er, ohne sonderbare Bewegungen, die andern dahin lenken könne. Dem Concertisten aber muß er die Freyheit lassen, sein Tempo so zu fassen, wie er es für gut befindet.

§ 11. Um seine Instrumentisten noch mehr im guten Vortrage fest zu setzen, und gute Accompagnisten mit zu erziehen, thut ein Anführer wohl, wenn er, außer noch vielen anderen Arten Musik, auch öfters Ouvertüren, charakterisirte Stücke, und Tänze, welche markiret, hebend, und entweder mit einem kurzen und leichten, oder mit einem schweren und scharfen Bogenstriche gespielet werden müssen, zur Uebung vornimmt. Er wird die Accompagnisten dadurch gewöhnen, ein jedes Stück nach seiner Eigenschaft, *prächtig*, *feurig*, *lebhaft*, *scharf*, deutlich und egal zu spielen Die Erfahrung beweiset, daß diejenigen, welche unter guten Musikanten-Banden erzogen sind, und viele Zeit zum Tanze gespielet haben, bessere Ripienisten abgeben, als die, welche sich nur allein in der galanten Spielart, und in einerley Art von Musik geübet haben. [...] [Weitere interessante Paragraphen!]

17. Hauptstück, 2. Abschnitt, Von den **Ripien-Violinisten** insbesondere. S. 199

§ 25. [...] Nun ist es nöthig abzuhandeln, was für Arten des ***Bogenstrichs***, ein jedes Stück, ein jedes Zeitmaaß, und eine jede auszudrückende Gemüthsbewegung erfodere. Denn diese lehren den Violinisten, und alle, die sich mit Bogensinstrumenten beschäftigen, ob der Strich lang oder kurz, schwer oder leicht, scharf oder gelassen seyn solle.

§ 26. Ueberhaupt ist anzumerken, daß im Accompagnement, insonderheit bey lebhaften Stücken, ein nach Art der Franzosen geführter, kurzer und articulirter Bogenstrich viel bessere Wirkung thut, als ein italiänischer, langer und schleppender Strich.

Das ***Allegro***, ***Allegro assai***, ***Allegro di molto***, ***Presto***, ***Vivace***, erfodern, besonders im Accompagnement, wo man bey dieser Art von Stücken mehr tändelnd als ernsthaft spielen muß, einen lebhaften, ganz leichten, tockirten, und sehr kurzen Bogenstrich: doch muß eine gewisse Mäßigung des Tones dabey in Acht genommen werden. Ist das ***Allegro*** mit Unison untermischet; so muß es mit einem scharfen Bogenstriche, und ziemlicher Stärke des Tones gespielet werden.

Ein ***Allegretto***, oder ein ***Allegro***, das durch folgende dabey stehende Worte, als: ***non presto***, ***non tanto***, ***non troppo, moderato***, u.s.w. gemäßiget wird, muß etwas ernsthafter, und mit einem zwar etwas schweren doch muntern und mit ziemlicher Kraft versehenen Bogenstriche, ausgeführet werden. Die Sechzehntheile im ***Allegretto***, so wie im ***Allegro*** die Achttheile, erfodern insonderheit einen ganz kurzen Bogenstrich: und muß derselbe nicht mit dem ganzen Arme, sondern nur mit dem Gelenke der Hand gemachet, auch mehr tockiret als gezogen werden; so daß sowohl der Auf- als Niederstrich durch einen Druck einerley Endigung bekomme. Die geschwinden Passagien hingegen, müssen mit einem leichten Bogen gespielet werden.

Ein ***Arioso***, ***Cantabile***, ***Soave***, ***Dolce***, ***poco Andante***, wird gelassen, und mit einem leichten Bogenstriche vorgetragen. Ist auch gleich das Arioso mit verschiedenen Arten von geschwinden Noten untermischet; so verlangt es doch ebenfalls einen leichten und gelassenen Strich des Bogens.

Ein ***Maestoso***, ***Pomposo***, ***Affettuoso***, ***Adagio spiritoso***, will ernsthaft, und mit einem etwas schweren und scharfen Striche gespielet seyn.

Ein langsames und trauriges Stück, welches durch die Worte: ***Adagio assai***, ***Pesante***, ***Lento***, ***Largo assai***, ***Mesto***, angedeutet wird, erfodert die größte Mäßigung des Tones, und den längsten, gelassensten, und schweresten Bogenstrich.

Ein ***Sostenuto***, welches das Gegentheil von dem [...] ***Staccato*** ist, und aus einem an einander hangenden ernsthaften harmonischen Gesange besteht, worinne viele punctirte, zu zwoen und zwoen an einander geschleifete Noten mit angetroffen werden, pfleget man mehrentheils mit dem Worte: ***Grave*** zu betiteln. Deswegen muß es mit einem langen und schweren Bogenstriche sehr unterhalten und ernsthaft gespielet werden.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

In allen langsamen Stücken muß insonderheit das Ritornell, vornehmlich wenn punctirte Noten vorkommen, ernsthaft gespielet werden: damit die concertirende Stimme, wenn solche denselben Gesang zu wiederholen hat, sich von dem Tutti unterscheiden könne. [...]

17. Hauptstück, 3. Abschnitt. Von dem **Bratschisten** insbesondere. S. 207

§ 3. Er muß in seiner Stimme beurtheilen können, welche Noten *sangbar* oder *trocken*, *stark* oder *schwach*, mit einem langen oder kurzen Bogen, gespielet werden müssen. [...]

§ 7. Die Achttheile in einem ***Allegro*** muß er mit einem ganz kurzen Bogenstriche, die Viertheile hingegen, mit einem etwas längern spielen.

§ 9 In einem traurigen Stücke, muß er seinen Bogenstrich sehr mäßigen. [...] Die Achttheile im gemeinen geraden, oder die Viertheile im Allabrevetacte, muß er, in dieser Art langsamer Stücke, nicht zu kurz und trocken, sondern alle unterhalten, angenehm, gefällig, und mit Gelassenheit spielen.

§ 10. In einem cantabeln ***Adagio***, so aus Achttheilen und Sechzehntheilen besteht, auch mit scherzhaften Gedanken untermischet ist, muß der Bratschist alle kurzen Noten mit einem leichten und kurzen Bogenstriche, und zwar nicht mit dem ganzen Arme, sondern nur mit der Hand, durch die Bewegung des ersten Gelenkes, ausführen, auch dabey weniger Stärke, als sonst, gebrauchen.

17. Hauptstück, 4. Abschnitt. Von dem **Violoncellisten** insbesondere. S. 212

§ 4. Bey einem traurigen ***Adagio***, müssen die langsamen Noten, nämlich die Achttheile im gemeinen geraden, und die Viertheile im Allabrevetacte, mit einem gelassenen Bogenstriche gespielet werden. [...] Im ***Allegro*** müssen die Viertheile unterhalten, oder nourissant [nahrhaft], und die Achttheile ganz kurz gespielet werden. Im ***Allegretto***, so im Allabrevetacte gesetzet ist, geht es eben so. Ist aber das Allegretto im gemeinen geraden Tacte gesetzet, so werden die Achttheile unterhalten, und die Sechzehntheile kurz gespielet. Die kurzen Noten müssen nicht mit dem ganzen Arme, sondern nur mit der Hand allein, und zwar durch die Bewegung des ersten Gelenks derselben gespielet werden. [...]

§ 7. [Der Violoncellist ...] muß sich hiernächst diejenige Art Noten bekannt machen, welche vor andern markiret und erhoben werden müssen. Diese sind, erstlich diejenigen, welche Dissonanzen über sich haben, als: die Sekunde, die falsche Quinte, die übermäßige Sexte, die Septime; oder die Noten, welche durch das Kreuz oder das Wiederherstellungszeichen außerordentlicher Weise erhöhet, oder durch dieses, und das runde *b*, erniedriget werden. [...]

§ 9. Wenn in einem *Presto*, welches mit vieler Lebhaftigkeit gespielet werden muß, verschiedene Achttheile, oder sonst kurze Noten, auf einerley Tone vorkommen, so kann er die erste im Tacte durch einen Druck mit dem Bogen markiren.

§ 10. Punctirte Noten muß er allezeit ernsthafter und schwerer mit dem Bogen spielen, als der Violinist: die folgenden doppelt geschwänzten hingegen, müssen ganz kurz und scharf vorgetragen werden; es sey im geschwinden oder langsamen Zeitmaaße.

17. Hauptstück, 6. Abschnitt. Von dem **Clavieristen** insbesondere. S. 223

§ 5. [...] Man muß alsdenn [beim Accompagnement] Acht haben, ob das Stück ein ***Allegretto***, ***Allegro***, oder ***Presto*** ist, davon das erste, bey Instrumentalsachen, *ernsthaft*, das andere *lebhaft*, das dritte aber *flüchtig und tändelnd* gespielet werden muß; oder ob es ein ***Adagio assai***, ***Grave***, ***mesto***, ***Cantabile***, ***Arioso***, ***Andante***, ***Larghetto***, ***Siciliano***, ***Spirituoso***, u.s.w. ist, von denen ein jedes, so wie in der Hauptstimme, also auch im Accompagnement einen besondern Vortrag erfodert. [...]

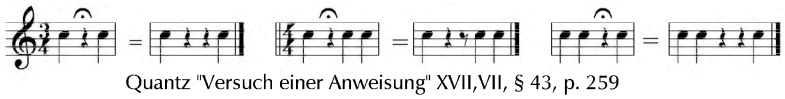
17. Hauptstück, 7. Abschnitt.
Von den Pflichten, welche **alle begleitenden Instrumentisten überhaupt** in Acht zu nehmen haben.
S. 254-272

§ 31. Das ***Zeitmaaß*** in einer besondern Vollkommenheit zu verstehen, und in der ***größten Strenge*** auszuüben, ist eine Pflicht, so allen denen, die von der Musik Werk machen, und also auch allen guten Accompagnisten, obliegt. [...]

§ 35. Soll ein Stück eine gute Wirkung thun; so muß es nicht nur in dem ihm eigenen Zeitmaaße, sondern auch, vom Anfange bis zum Ende, ***in einerley Tempo***, *nicht aber bald langsamer, bald geschwinder* gespielet werden. [...] Langsamer oder geschwinder aufzuhören, als man angefangen hat, ist beydes ein Fehler: doch ist das letztere nicht so übel als das erstere. Jenes verursachet, absonderlich bey einem *Adagio*, daß man oftmals nicht recht mehr begreifen kann, ob es im geraden oder ungeraden Tacte gesetzet sey. Hierdurch nun verlischt die Melodie nach und nach; und man höret, an deren statt, fast nichts als harmonische Klänge. Dieses aber verursachet den Zuhörern nicht allein nur gar wenig Vergnügen; sondern es gereichet auch der Composition selbst überhaupt zum größten Nachtheile, wenn nicht ein jedes Stück in seinem gehörigen Tempo gespielet wird. [...]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

§ 43 Wie lange man nach einer ***Fermate***, oder Generalpause, welche durch einen Bogen mit dem Puncte über einer Note oder Pause angedeutet wird, inne halten solle; ist eigentlich ***keine gewisse Regel*** gegeben. [...] Bey allen Tripeltacten, wie auch im Allabreve, und im Zweyviertheiltacte pausire man, außer dem Tacte [Taktteil], worüber das Ruhezeichen steht, noch einen Tact [Taktteil] mehr. Im gemeinen geraden Tacte hingegen, richte man sich nach den Einschnitten, ob solche in das Aufheben oder in das Niederschlagen des Tacts fallen. Bey den erstern kann man noch einen halben; bey den letztern aber noch einen ganzen Tact [Taktteil] pausiren. [...]



Quantz "Versuch einer Anweisung" XVII,VII, § 43, p. 259
[*meine Notation*]

§ 45 Nachdem ich nun bisher von dem ***Zeitmaaße*** *überhaupt* gehandelt [...] habe; so befinde ich noch für nöthig, eine Idee zu geben, wie man bey einem jeden Stücke *insbesondere*, das *ihm eigene* Tempo ohngefähr errathen könne. Es ist zwar dieses Errathen des Zeitmaaßes nicht eines der leichtesten Dinge in der Musik: desto nöthiger aber wäre es, deswegen, so viel als möglich ist, einige gewisse Regeln fest zu setzen. Wer da weis, wie viel an dem rechten Zeitmaaße, so ein jedes Stück erfodert, gelegen ist, und was für große Fehler hierinne vorgehen können; der wird an dieser Nothwendigkeit nicht zweifeln. Hätte man hierinne gewisse Regeln, und wollte dieselben gehörig beobachten; so würde manches Stück, welches öfters durch das unrechte Zeitmaaß verstümmelt wird, eine bessere Wirkung thun, und seinem Erfinder mehr Ehre machen, als vielmals geschieht. Zu geschweigen, daß dadurch ein Componist, in Abwesenheit, sein verlangtes Tempo, einem andern der seine Composition aufführen soll, leichter schriftlich mittheilen könnte. Bey großen Musiken giebt es die Erfahrung, daß zu Anfang eines Stücks, nicht allezeit das Tempo von einem jeden so gefasset wird, wie es seyn soll: sondern daß zuweilen wohl ein, oder mehr Tacte vorbey gehen, bevor alle mit einander einig werden. Wüßte sich nun ein jeder das gehörige Zeitmaaß zum wenigsten einigermaaßen vorzustellen; so würden viele Unordnungen, und unannehmliche Aenderungen des Zeitmaaßes, leicht können vermieden werden. Man würde, wenn man von jemanden ein Stück hat spielen hören, sich das Tempo desselben, desto leichter merken, und das Stück, zu einer andern Zeit, in eben demselben Tempo nachspielen können. Man [...] spiele zum Exempel ein *Adagio*, ein- zwey- drey- oder viermal langsamer[811], als es seyn soll. Wird man nicht finden, daß die Melodie nach und nach verlöschen, und man endlich nichts mehr, als nur harmonische Klänge hören wird? Bey einem *Allegro*, welches mit besonderm Feuer gespielt werden soll, wird einem, wenn man es um so viel langsamer spielet, als es seyn soll, endlich gewiß die Lust zu schlafen ankommen.

§ 49. Ehe ich weiter gehe, muß ich vorher diese *unterschiedenen Arten des Zeitmaaßes* etwas genauer untersuchen. *Es giebt zwar derselben in der Musik so vielerley, daß es nicht möglich seyn würde, sie alle zu bestimmen*. Es giebt aber auch gewisse Hauptarten davon, woraus die übrigen hergeleitet werden können. Ich will solche, so wie sie *in* ***Concerten, Trio*** *und* ***Solo*** vorkommen[812], in vier Classen eintheilen, und zum Grunde setzen. Sie sind aus dem *gemeinen geraden oder Viervierteiltacte* genommen, und sind folgende: 1) das ***Allegro assai***, 2) das ***Allegretto***, 3) das ***Adagio cantabile***, 4) das ***Adagio assai***. Zu der ersten Classe rechne ich: das ***Allegro di molto***, das ***Presto*** u.s.w.. Zu der zweyten das ***Allegro ma non tanto, non troppo, non presto, moderato***, u.s.w. Der dritten Classe zähle ich zu: das ***Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco andante, Affettuoso, Pomposo, Maestoso, alla Siciliana, Adagio spiritoso***, u. d. g. Zur vierten gehören: ***Adagio pesante, Lento, Largo assai, Mesto, Grave*** u.s.w. Diese Beywörter machen zwar untersich selbst wieder jedes einigen Unterschied; doch geht derselbe mehr auf den Ausdruck der Leidenschaften, die in einem Stücke vornehmlich herrschen, als auf das Zeitmaaß selbst. Wenn man nur erst die vorher gemeldeten vier Hauptarten des Tempo recht in den Sinn gefasset hat; so wird man die übrigen mit der Zeit desto leichter treffen lernen: weil der Unterschied nur ein weniges beträgt.

§ 50. Das *Allegro assai* ist also, von diesen vier Hauptarten des Tempos, das geschwindeste.[813] Das *Allegretto* ist noch einmal so langsam, als jenes[?]. Das *Adagio cantabile* ist noch einmal so langsam, als das Allegretto[?]; und das *Adagio assai* noch einmal so langsam, als das Adagio cantabile[?].

---

[811] Kann nicht mathematisch gemeint sein.

[812] Quantz spricht hier offensichtlich nur von *Kammermusik*, nicht von der größer besetzten Musik für Kirche und Theater!

[813] [Fußnote:] „Was in vorigen Zeiten recht geschwind gehen sollte, wurde fast noch einmal so langsam gespielet, als heutiges Tages. Wo *Allegro assai*, *Presto*, *Furioso*, u. d. m. dabey stund, das war eben so geschrieben, und wurde fast nicht geschwinder gespielet, als man heutiges Tages das *Allegretto* schreibt und ausführet. Die vielen geschwinden Noten, in den Instrumentalstücken der vorigen deutschen Componisten, sahen alle viel schwerer und gefährlicher aus, als sie klungen. Die heutigen Franzosen haben die Art der mäßigen Geschwindigkeit in lebhaften Stücken noch größtentheils beybehalten."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Im *Allegro assai* bestehen die Passagien aus Sechzehntheilen oder eingeschwänzten Triolen[?]; und im *Allegretto* aus Zwey und dreyßigtheilen oder zweygeschwänzten Triolen[?]. Weil aber die itzt angeführten Passagien mehrentheils *in einerley Geschwindigkeit gespielet werden müssen*, sie mögen zwey- oder dreygeschwänzet seyn[?]: so folgt daraus, daß die Noten von einerley Geltung in dem einen noch einmal so geschwinde kommen, als in dem andern[??]. [...] Wenn im Dreyviertheiltacte nur Achttheile [...] vorkommen; so ist solches das geschwindeste Tempo."

[Quantz zwängt hier die „vielerley" Tempi in ein Prokrustesbett, um sie im Folgenden als Faustregel für „junge Leute, die sich der Tonkunst widmen" [Vorwort] in einer Tabelle auf den Puls beziehen zu können. Auf Mozart trifft dieses Schema in keinerlei Weise zu.]

§ 52. Was ich bisher gezeiget habe, trifft, wie schon oben gesaget worden, am genauesten und am allermeisten bey den Instrumentalstücken, als *Concerten, Trio und Solo* ein. Was die ***Arien im italiänischen Geschmacke*** anbelanget; so ist zwar wahr, daß fast eine jede von ihnen ihr ***besonderes Tempo*** verlanget. Es fließt doch aber solches mehrentheils aus den hier angeführten vier Hauptarten des Zeitmaaßes: und kömmt es nur darauf an, daß man sowohl auf den Sinn der Worte, als auf die ***Bewegung der Noten***, besonders aber *der* ***geschwindesten***, Achtung gebe; und daß man bey geschwinden Arien, auf die Fertigkeit und die Stimmen der Sänger sein Augenmerk richte. Ein Sänger der die geschwinden Passagien alle mit der Brust stößt, kann dieselben schwerlich in solcher Geschwindigkeit herausbringen, als einer der sie nur in der Gurgel markiret; ohnerachtet der erstere vor dem letztern, absonderlich an großen Orten, wegen der Deutlichkeit, immer einen Vorzug behält. Wenn man also nur ein wenig Erfahrung darinne hat, und weis, daß überhaupt ***die meisten Arien nicht so gar geschwindes Tempo verlangen***, als die Instrumentalstücke; so wird man das gehörige Zeitmaaß davon, ohne weitere besondere Schwierigkeiten, treffen können.

§ 53. Mit einer **Kirchenmusik** hat es eben dieselbe Bewandtniß wie mit den Arien: ausgenommen, daß sowohl der Vortrag bey der Ausführung, als das Zeitmaaß, wenn es denn kirchenmäßig seyn soll, ***etwas gemäßigter***, *als im Opernstyl* genommen werden muß.

§ 54. Auf die bisher beschriebene Weise nun, kann man nicht allein jede Note in ihr gehöriges Zeitmaaß eintheilen lernen; sondern man kann auch dadurch, von jedem Stücke, das rechte Tempo, so wie es der Componist verlanget, mehrentheils errathen: wenn man nur damit eine *lange und vielfältige Erfahrung* zu verknüpfen suchen wird.

§ 55. [...] man nehme den Pulsschlag, wie er nach der Mittagsmahlzeit bis Abends [...] bey einem lustigen und aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen Menschen [...] von cholerisch-sanguinischem Temperament geht. [...] Dies wird dazu dienen, daß niemand [...] der sich nach dieser Methode von den vier Hauptarten des Zeitmaaßes einen Begriff gemacht hat, von dem wahren Tempo eines jeden Stücks allzuweit abweichen wird.

§ 56. [...] Die Tanzmusik muß mehrentheils ernsthaft, mit einem schweren, doch kurzen und scharfen, mehr abgesetzten, als geschleiften Bogenstriche, gespielet werden. Das Zärtliche und Cantable findet darinne nur selten statt. Die punctirten Noten werden schwer, die darauf folgenden aber sehr kurz und scharf gespielet. Die geschwinden Stücke müssen lustig, hüpfend, hebend, mit einem ganz kurzen, und immer durch einen Druck markirten Bogenstriche, vorgetragen werden: damit man den Tänzer beständig hebe und zum Springen anreize; dem Zuschauer aber, das, was der Tänzer vorstellen will, begreiflich und fühlbar mache. [...]

§ 58. [...] Eine Chaconne wird gleichfalls prächtig gespielt. Ein Pulsschlag nimmt [..] zweene Viertheile ein.

[...] Ein Menuet spiele man hebend, und markire die Viertheile mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche; auf zween Viertheile kömmt ein Pulsschlag. [d. h. ♩=160] [...]

§ 59. In einem italiänischen **Recitativ** bindet sich der Sänger nicht allemal an das Zeitmaaß, sondern hat die Freyheit, das was er vortragen soll, nach eigenem Gutbefinden, und nachdem es die Worte erfodern, langsam oder geschwind auszudrücken. Wenn nun die begleitenden Stimmen dabey ein ***Accompagnement*** von *haltenden Noten* auszuführen haben; so müssen sie dem Sänger mehr nach dem Gehöre, und mit Discretion, als nach dem Tacte, accompagniren. Besteht aber das Accompagnement aus Noten, die in das Zeitmaaß eingetheilet werden müssen: so ist hingegen der Sänger verbunden, sich nach den begleitenden Stimmen zu richten. Bisweilen wird das Accompagnement unterbrochen, so, daß der Sänger dennoch Freyheit bekömmt, nach Willkühr zu recitiren: und die begleitenden Stimmen fallen nur dann und wann ein, nämlich bey den Einschnitten, wenn der Sänger eine Periode geendiget hat. Hier müssen die Accompagnisten nicht warten, bis der Sänger die letzte Sylbe ausgesprochen hat; sondern sie müssen schon unter der vorletzten oder vorhaltenden Note einfallen; um die Lebhaftigkeit beständig zu unterhalten. [...]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

18. Hauptstück. Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey. S. 286

§ 15 [...] Die Beurtheiler können Achtung geben: ob der Instrumentist [...] im Zeitmaaße sicher sey, oder ob er die Passagien, welche ihm schwer fallen, langsamer, und die leichten geschwinder spiele, folglich das Stück nicht so endige, wie er es angefangen hat, und ihm die Accompagnisten deswegen nachgeben müssen; ob er ein jedes Stück in seinem gehörigen Zeitmaaße zu spielen wisse, oder ***ob er alles, was Allegro heißt, in einerley Geschwindigkeit spiele***. [...]

§ 27. Wird aber eine *Serenate* oder *Cantate* ausdrücklich für die *Kammer* gesetzet: so pflegt dieser **Kammerstyl** sowohl vom Kirchen- als vom Theaterstyle unterschieden zu werden. Der Unterschied besteht aber darinne, daß der *Kammerstyl* mehr Lebhaftigkeit und Freiheit der Gedanken erfodert, als der *Kirchenstyl*; und weil keine Action dabey statt findet, mehr Ausarbeitung und Kunst erlaubet, als der *Theaterstyl*. [...]

§ 43. [...] Indessen solte doch eine Sinfonie [...] nicht allezeit mit einem lustigen Menuet, wie es mehrentheils geschieht, schließen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)

Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* ist nach Couperins *L'Art du toucher le clavecin* die zweite große eigentliche Klavierschule. Als Kompendium der zeitgenössischen Verzierungstechnik und der *„Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie"* war sie das Standardwerk schlechthin und noch für Beethoven Grundlage des Klavierunterrichts. Bis heute ist sie eine unerschöpfliche Quelle zur Aufführungspraxis der ersten Jahrhunderthälfte. Für die vorliegende Arbeit zu Mozarts Tempo-System ist jedoch nur das abschließende Kapitel „Vom Vortrage" relevant, das u. a. Bemerkungen zur Temponahme speziell im Berlin Friedrichs des Großen enthält, wo C. Ph. E. Bach fast drei Jahrzehnte an der Seite von Quantz und Franz Benda, und im Kreis um die Brüder Graun, sowie Agricola, Marpurg, Kirnberger, Sulzer und später auch Schulz, wirkte. Auf die Entwicklung hin zum Stil der Klassik konnte er nach seinem Weggang nach Hamburg (1768) als Musikdirektor der dortigen fünf Hauptkirchen nicht mehr theoretisch Einfluss nehmen.

VERSUCH ÜBER DIE WAHRE ART DAS CLAVIER ZU SPIELEN, Teil I, Berlin 1753

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

Teil I, 3. Hauptstück „Vom Vortrage"

§ 1 Es ist unstreitig ein Vorurtheil, als wenn die Stärcke eines Clavieristen in der blossen Geschwindigkeit bestände. Man kan die fertigsten Finger, einfache und doppelte Triller haben, die Applicatur verstehen, [...] und man kan bey dem allen noch nicht ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavieriste seyn. Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie die Treffer [Vom-Blatt-Spieler] und geschwinden Spieler von Profeßion nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen, wie sie zwar durch die Finger das Gesicht in Verwunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. [...] Daß ich der Geschwindigkeit nicht ihr Verdienst, und folglich weder ihren Nutzen noch Nothwendigkeit nehme, wird man daraus abnehmen, daß ich verlange, daß die Probe-Stücke aus dem G und F moll, und die aus den kleinsten Noten bestehenden Läufer in dem aus dem C moll aufs hurtigste wiewohl deutlich gespielet werden müssen. ***In einigen auswärtigen Gegenden*** herrschet gröstentheils besonders dieser Fehler sehr starck, daß ***man die Adagios zu hurtig und die Allegros zu langsam spielet***. Was für ein Widerspruch in einer solchen Art von Ausführung stecke, braucht man nicht methodisch darzuthun. Doch halte man nicht dafür, als ob ich hiemit diejenigen trägen und steifen Hände rechtfertigen will, die einen aus Gefälligkeit einschläfern, die unter dem Vorwande des sangbaren das Instrument nicht zu beleben wissen, und durch den verdrießlichen Vortrag ihrer gähnenden Einfälle noch weit mehrere Vorwürfe, als die geschwinden Spieler verdienen. [...] Beyde übrigens üben ihr Instrument blos maschinenmäßig aus, da zu dem rührenden Spielen gute Kopfe erfodert werden, die sich gewissen vernünftigen Regeln zu unterwerfen und darnach ihre Stücke vorzutragen fähig sind.

§ 2 Worinn aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderem als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen. Man kan durch die Verschiedenheit desselben einerley Gedancken dem Ohre so veränderlich machen, daß man kaum mehr empfindet, daß es einerley Gedancken gewesen sind.

§ 3 Die Gegenstände des Vortrages sind die Stärcke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen. Wer diese Dinge entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebrauchet, der hat einen schlechten Vortrag.

§ 4 Der gute Vortrag ist also sofort daran zu erkennen, wenn man alle Noten nebst den ihnen zugemessenen Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärcke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stücks abgewognen Druck mit einer Leichtigkeit hören läßt. Hieraus entstehet das Runde Reine und Fliessende in der Spielart, und man wird dadurch deutlich und ausdrückend. Man muß aber zu dem Ende die Beschaffenheit desjenigen Instruments worauf man spielet, wohl untersuchen, damit man es weder zu wenig, noch zu viel angreiffe. [...]

§ 5 Die Lebhaftigkeit des **Allegro** wird gemeiniglich in gestossenen Noten und das Zärtliche des **Adagio** in getragenen und geschleiften Noten vorgestellet. Man hat also beym Vortrage darauf zu sehen, daß diese Art und Eigenschaft des *Allegro* und *Adagio* in Obacht genommen werde, wenn auch dieses bey den Stücken nicht angedeutet ist, und der Spieler noch nicht hinlängliche Einsichten in den Affect eines Stückes hat. Ich setze oben mit Fleiß *gemeiniglich*, weil ich wohl weiß, daß allerhand Arten von Noten bey allerhand Arten der Zeit-Maasse vorkommen können.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

§ 8. Um eine Einsicht in den wahren Inhalt und Affect eines Stückes zu erlangen, und in Ermangelung der nöthigen Zeichen, die darinnen vorkommenden Noten zu beurtheilen, ob sie geschleift oder gestossen u.s.w. werden sollen, ingleichen, was bey Anbringung der Manieren in Acht zu nehmen ist, thut man wohl, daß man sich Gelegenheit verschaffet, so wohl eintzelne Musicos als gantze Musickübende Gesellschaften zu hören. Dieses ist um so viel nöthiger je mehrern zufälligen Dingen meistentheils diese Schönheiten unterworfen sind. Man muß die Manieren in einer nach dem Affect abgemeßnen Stärcke und Eintheilung des Taktes anbringen. Wiewohl man, um nicht undeutlich zu werden, alle Pausen so wohl als Noten nach der ***Stränge der erwehlten Bewegung*** halten muß, ausgenommen in Fermaten und Cadentzen: So kan man doch öfters ***die schönsten Fehler wider den Tackt mit Fleiß begehen***, doch mit diesem Unterscheid, daß, wenn man alleine oder mit wenigen und zwar verständigen Personen spielt, solches dergestalt geschehen kan, daß man der gantzen Bewegung zuweilen einige Gewalt anthut; die Begleitenden werden darüber, anstatt sich irren zu lassen, vielmehr aufmercksam werden, und in unsere Absichten einschlagen; daß aber, wenn man mit starcker Begleitung, und zwar wenn selbige aus vermischten Personen von ungleicher Stärcke besteht, man *blos in seiner Stimme allein* wider die Eintheilung des Tackts eine Aenderung vornehmen kan, indem ***die Hauptbewegung*** desselben ***genau gehalten werden muß***.

§ 10 Der **Grad der Bewegung** läßt sich so wohl nach dem Inhalte des Stückes überhaupt, den man durch gewisse bekannte *italiänische Kunstwörter* anzuzeigen pflegt, als besonders aus den **geschwindesten Noten und Figuren** darinnen beurtheilen. Bey dieser Untersuchung wird man sich in den Stand setzen, weder im *Allegro* übereilend, noch im *Adagio* zu schläfrig zu werden.

§ 12 Wir haben im 8. § als ein Mittel, den guten Vortrag zu erlernen, die Besuchung guter Musicken vorgeschlagen. Wir fügen allhier noch hinzu, daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören: Man lernet dadurch ***singend dencken***, und wird man wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen. Dieses wird allezeit von grösserm Nutzen seyn, als solches aus weitläuftigen Büchern und Discursen zu hohlen, worinn man von nichts anderm als von Natur, Geschmack, Gesang, Melodie, höret, ungeachtet ihre Urheber öfters nicht im Stande sind, zwey Noten zu setzen, welche natürlich, schmackhaft, singend und melodisch sind, da sie doch gleichwohl alle diese Gaben und Vorzüge nach ihrer Willkühr bald diesem bald jenem, jedoch meistens mit einer unglücklichen Wahl, austheilen.

§ 13 Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig ***sich selbst in alle Affecten setzen*** können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschicht ebenfalls bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affekten setzet. Kaum, daß er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab. Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemanden anders herrühren; im letztern Falle muß er dieselbe Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte. [...]

Teil II, Berlin 1762, 36. Kapitel

S. 304, § 7 [...] Diese Anmerkungen sind auf die Zeitmaasse gerichtet, wie sie hier [in Berlin] eingeführet ist, und wobey ***die Adagio weit langsamer, und die Allegro weit geschwinder*** ausgeführet werden, als man in andern Gegenden zu thun pfleget. In einigen auswärtigen Gegenden herrschet gegentheils der Fehler, daß man die Adagios zu hurtig und die Allegros zu langsam spielet."

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

JOHANN ADAM HILLER (1728-1804)

Hiller, eine Generation älter als W.A. Mozart, war 1781-85 der erste Gewandhaus-Kapellmeister Leipzigs, Universitäts-Musikdirektor, Leiter einer Musikschule und 1789-1801 Thomaskantor. Als äußerst wirksamer Organisator und Konzertdirigent führte er 1786 am Berliner Dom und in der Universitätskirche zu Leipzig Händels *Messias* auf. Zu seinen Konzertprogrammen, die das italienische Repertoire, insbesondere Hasse, favorisierten, aber auch Werke jüngerer Komponisten wie Jos. Haydn, Joh. Chr. Bach, Dittersdorf, Salieri und 1792 Mozarts *Requiem* brachten, schrieb er Werkeinführungen. 1766 bis 1770 gab Hiller die neuartigen, für Musikliebhaber gedachten, *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* heraus. Seine drei *Anweisungen zum ... Gesange* und die *Anweisung zum Violinspielen* enthalten sehr wertvolle Hinweise zur Aufführungspraxis und Musikästhetik der Zeit. Daniel Gottlob Türk wurde stark von ihm beeinflusst. Hiller komponierte Lieder, Kantaten und Kirchenmusik; seine sehr erfolgreichen deutschen Singspiele gelten als Vorläufer von Mozarts *Zaide* und *Entführung*.

WÖCHENTLICHE NACHRICHTEN UND ANMERKUNGEN DIE MUSIK BETREFFEND

Leipzig 1766-70

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

1. Jg., 22. Stück, 25.11.1766

Anmerkungen über den musikalischen Vortrag

S. 167 [...] In der *ernsthaften* Musik wird das meiste aneinandergehangen, gezogen und geschleift [*legato*], und die Violinisten brauchen lange Bogenstriche; in *komischen* Musiken aber werden die meisten Noten abgestoßen, und die Violinisten bedienen sich kurzer Bogenstriche. Unterläßt man das letzte, so werden die neumodischen Musiken vollends abgeschmackt und unerträglich werden; denn sie sind mehr komisch als ernsthaft. Vor einiger Zeit mußte man sich über den allzuschmachtenden und immer seufzenden Vortrag beschweren, jetzt soll alles hüpfend und muthwillig klingen. [...]

2. Jg, 12. Stück, 21.9.1767,

S. 114: Von den Wiederholungen wird die zweyte Stelle am stärksten vorgetragen.

S. 116: Wenn sich nun auch im guten Vortrage einer Musik manchmal Zierlichkeiten und Feinigkeiten finden, die der genauen Intonation und ***dem strengen Zeitmaaße Eingriff zu thun*** scheinen, so erwecken sie doch Vergnügen und Rührung, weil sie das Affectvolle Herz zur Quelle haben, wieder zu Herzen gehen, und man dadurch für jene [d. h. die fehlende] Genauigkeit und Strenge genugsam entschädigt wird.

5. Jg., 3. Stück, 15.1.1770

S. 20 [...] Es wird auch in diesem Stücke selten von Componisten [wider den Ausdruck] verstoßen; aber desto öfterer wider die eigentliche Natur und Beschaffenheit der verschiedenen Tactarten, da sie offt zu einem ***Viervierteltacte*** machen, was seiner Natur nach ein ***Allabreve*** oder ***Zweyvierteltact*** ist. Mit dem *Sechsachtel* finden sich dergleichen Unordnungen, auch bey berühmten Componisten, genug, und in Fällen, wo sie sich gar nicht mit dem Zwange entschuldigen können, den ihnen bisweilen der Poet auflegt. Ueberhaupt scheinen viele Componisten die Lehre vom Tacte noch eben so wenig studirt zu haben, als die vom Rhythmus [Periodik], da doch jene in weit wenigere Dunkelheiten gehüllt ist, als diese.

S. 43 Metrum in der Poesie, und Tact in der Musik, sind beyden Künsten so wesentlich, daß sie ohne dieselben das gar nicht sind, was sie seyn sollen; ohne Metrum wird jene in Prosen [Prosa], und diese in ein unverständliches und nichts bedeutendes Getöne verwandelt. Mit Recht hat man daher den ***Tact die Seele der Musik*** genannt. [...]

5. Jg., 7. Stück, 12.2.1770

S. 49: In der That ist das Feurige und Geschwinde in der Musik heut zu Tage zu einem Grade getrieben, über dem hinaus man kaum eine Möglichkeit siehet es noch weiter zu treiben; und unsere Vorfahren würden sehr in Verwunderung gerathen, wenn sie einem unserer Concerte beywohnen, das Rauschen unserer Sinfonien, die geschwinde Abwechselung der Töne in der menschlichen Stimme, und die Läufe und Sprünge auf diesem oder jenem concertirenden Instrumente hören sollten. Bey ihnen hieß die viereckigte Note, die zwey ganze Tacte gilt, schon *Brevis*, und unser halber Tact war bey ihnen *Minima* (die kleinste;) wenigstens wußte Johann de Muria, als er die Noten erfand, nichts von Achteln, und mehr geschwänzten Noten.[814] [...]

[814] Tatsächlich sind zwar die Notenwerte kleiner geworden, ihre Dauer, z.B. die der Halben und Viertel, aber *länger*!

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Seitdem also die Musik, mehr als vor Alters, zu einer mechanischen Kunst geworden ist, und der Zuhörer, außer der Rührung, die er verlangt, auch gern etwas zu bewundern haben will, seitdem ist es, sogar in Stücken, wo nur auf den Ausdruck gewisser Worten oder einer gewissen Leidenschafft gesehen werden sollte, nothwendig geworden, etwas für die Kunst des Sängers, als auch der begleitenden Spieler zu thun. In Ansehung des erstern sind gewisse Sylbendehnungen eingeführt worden, die mit Läufen, Sprüngen, Trillern u.d.g. verschiedene Tacte hindurch ausgefüllt werden; in Ansehung der andern giebt man den Instrumenten eine feurigere, in kleinere Noten zergliederte Bewegung.

JOHANN ADAM HILLER

ANWEISUNG ZUM MUSIKALISCH-*RICHTIGEN* GESANGE, Leipzig 1774

[Hervorhebungen nicht original]

2. Lection. S. 47-51

§ 14 [...] Unter zwo neben einander stehenden, der Gestalt und dem Werthe nach gleichen Noten, ist, bey gleicher oder gerader Abtheilung des Tacts, der ***innerlichen*** Quantität [„quantitas intrinseca"] nach, immer die eine *lang*, und die andere *kurz*. Dieser Umstand hat seinen Grund in dem natürlichen Gefühle der Menschen, und äußert sich sogar in der Sprache; [...] Welche nun unter zwo gleichgeltenden Noten lang, und welche kurz sey, das muß die ***Tact***abtheilung bestimmen. Auf dem Papiere geschieht dieß vermittelst [... des] Tactstrichs [...]; bey der Ausführung eines Stücks aber geschieht es durch das Niederschlagen und Aufheben der Hand. [...] Der Tactstrich, welcher zugleich den Niederschlag andeutet, steht allemal vor der *langen* Note.

§ 15 Den Unterschied zwischen den innerlich langen und kurzen Noten, der, wie gesagt, mit den langen und kurzen Sylben der Sprache auf einerley Grunde beruht, noch überzeugender einzusehen, vergleiche man folgende beyde Zeilen mit einander:

„Freu dich sehr o meine Seele." / „Ich bin ja Herr in deiner Macht."

Sie sind in der Zahl der Sylben und der metrischen Füße beyde einander gleich; jede hat acht Sylben, und in denselben vier Füße. Die Länge und Kürze der Sylben aber bringt in beyde einen sehr fühlbaren Unterschied; die erste Zeile ließt man so:

„/ Freu dich / sehr o / meine / Seele." Die andere so:

„Ich / bin ja / Herr in / deiner / Macht."

So wie hier die Sylbenfüße auf verschiedene Art abgetheilt sind, so müssen es auch die Noten seyn, nach welchen diese Zeilen gesungen werden sollen. [...] Sogleich wird man empfinden, daß [...] die bloße Tactabtheilung die Melodie nach der [inneren] Länge und Kürze der Sylben einrichtet, und den Noten einen gewissen innern Unterschied der Quantität giebt, den sie äußerlich, als völlig gleichgeltende Noten, nicht haben, sondern blos durch die Stelle bekommen, welche sie als Tacttheile, entweder in *Thesi* [Niederschlag] oder in *Arsi* [Aufschlag], einnehmen. Hierauf gründet die sehr wichtige Regel, die ein Singkomponist zu beobachten hat, daß jede lange Sylbe auf einem langen, jede kurze aber auf einem kurzen Tacttheile stehen müsse.

8. Lection, S. 123:

§10 [...] Den ***Vierachtel-Tact*** *sieht man überall für* ***zwey Viertel*** *an; und zeichnet ihn auch so vor.*

14. Lection, S. 200/201:

§ 13 Die **begleiteten Recitative**, wozu nicht allein besaitete, sondern auch bisweilen die blasenden Instrumente des Orchesters angewandt werden, gehen in der Art der Begleitung selbst von einander ab. Entweder sind es lang aushaltende Harmonien, die durch zwey, drey und mehr Tacte hindurch dauern, oder es sind kurze Anschläge dieser Harmonien zwischen den Einschnitten der recitirenden Stimme, welch bisweilen in kleine Figuren ausgedehnt, oder wohl gar als ordentliche ***Ritornelle*** bearbeitet werden. Die letzte Art ist bey den italiänischen Componisten sehr beliebt; aber meistentheils findet man auch, außer der Geschicklichkeit des Componisten, sehr wohlklingenden Nonsens zu machen, weiter nichts daran zu bewundern. Die erste Art der Begleitung nennen die Franzosen *Recitatif accompagné*, und die andere *Recitatif obligé*, weil hier die Instrumente gleichsam verbunden sind, dasjenige weiter auszuführen, was ihnen die Singstimme vorsang. [...]

§ 14 Das **Recitativ** wird im Viervierttheiltacte aufgeschrieben, und so, daß keine größeren Noten, als Viertel, darinne statt haben, wenn nicht ein besonderer Ausdruck bisweilen ein längeres Aushalten eines Tons erfodert. Die Vermischung der Viertel, Achtel und Sechzehntel ist zwar auf dem Papiere nöthig, darf aber vom Sänger so streng nicht beobachtet werden, daß er die Sechzehntel noch einmal so geschwind, oder

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

die Viertel noch einmal so langsam als die Achtel singen müßte; sondern alle Noten werden fast in gleicher Bewegung, oder kurz zu sagen, es wird o h n e T a c t gesungen. Im ***begleiteten Recitative*** kommen indeß bisweilen Stellen vor, die der Begleitung wegen nicht anders als tactmäßig vorgetragen werden können, und in der Parthie des Sängers mit dem Worte *a tempo* angemerkt seyn müssen; aber auch hier muß sich der Sänger hüten, daß er nicht zu fest an den Noten klebe. Das *tempo rubato*, das öftere Punctiren einer langen Tactnote kann hier mit Vortheil gebraucht werden. Im Ganzen genommen muß der Tact streng beobachtet werden, aber in den einzelnen Theilen desselben muß es der Sänger zu verstecken wissen. Das Gefühl einer ***guten Declamation der Worte***, die richtige Beobachtung aller kleinern und größern Einschnitte, aller prosodischen und rhetorischen Accente, sind das Wesentlichste des guten Vortrags im Recitative. [...]

S. 203 [...] In welcher ***Bewegung*** wird das ***Recitativ*** gesungen? Es pflegt nie ein Tempo von Componisten, außer dem begleiteten Recitative, wo es um der Instrumente willen geschieht, angemerkt zu werden. Dem Sänger ist es demnach überlassen, ob er geschwind oder langsam declamiren will, und der Inhalt der Worte, die Beschaffenheit des Affects, die in denselben liegt, muß ihm allein zur Anweisung dienen. [...]

Anhang, S. 207/208

§ 2 [...] Die mittlere Bewegung hat noch das eigene Wort ***‚Andante'***, das man im deutschen bald durch ***schrittmäßig***, bald durch ***gehend*** übersetzt. Der Zusatz ***con moto***, ***mit Bewegung***, den man bisweilen bey diesem Worte findet, deutet an, daß man den Schritt ein wenig beschleunigen, und nicht ins Schleppende gerathen solle. Eben das wird auch mit dem abgeleiteten Worte ***Andantino*** gesagt.

JOHANN ADAM HILLER

ANWEISUNG ZUM VIOLINSPIELEN, FÜR SCHULEN, UND ZUM SELBSTUNTERRICHTE,

nebst einem kurzgefaßten Lexicon der fremden Wörter und Benennungen in der Music, Leipzig [4]1792

[Hervorhebungen nicht original]

Anhang eines Lexicons (S. 57 ff)

Allabreve, ist die heutiges Tages noch gewöhnliche zweytheilige Tactart, die wir aber auf den halben Werth zurück geführt haben. [...] Die Herren, die da wähnen, *Allabreve* heiße geschwind, oder müsse immer geschwind genommen werden, irren gar sehr. Daß es auch langsam zu nehmen sey, können sie aus dem Chorale einsehen; denn der ist doch wohl nichts anders als ein *Allabrevetact*?

Alla capella, im Kapell- im Kirchenstyl, findet man bisweilen statt des vorhergehenden *Allabreve*, und ist also mit ihm von einerley Natur.

Andante, gehend, Schritt für Schritt. Ist die Bewegung, die ***das Mittel zwischen der langsamen und geschwinden*** hält. Einige, wie z. E. Graun, nähern es mehr dem *Adagio*; andere, als Hasse, nehmen es feuriger, und nähern es dadurch mehr dem *Allegro*.

Das Diminutivum **Andantino** sollte man freylich wohl etwas gemächlicher nehmen, als *Andante*; die meisten aber halten es mit *Allegretto* für einerley. ***Schlimm ist es, daß noch kein musikalischer Reichstag über dieses und viel andere Dinge etwas Vestes bestimmt hat.***

Assai, genugsam, hinlänglich, wird in Verbindung mit andern Wörtern in der Musik insgemein in der Bedeutung von ***viel*** oder ***sehr*** genommen: *Allegro assai*, *Adagio assai*, **sehr lebhaft**, **sehr langsam**. Ob das so ganz recht sey, daran könnte man billig zweifeln; indeß *usus est tirannus*.

Cantabile, sangbar, angenehm singend. Die neuern Componisten setzen es oft statt *Adagio*; wenigstens muß man ihr *Cantabile* immer etwas langsam nehmen.

Recitativo, Recitativ, eine Art des Gesanges, die mehr der Rede oder einer Erzählung gleicht. Man könnte es notirte Declamation nennen, weil es nach Maaßgabe dieser, und nicht nach dem Tacte gesungen wird.

Rhythmus, eine gewisse Anzahl von Tacten, die einen melodischen Sinn zusammen ausmachen. Es giebt deren von 3, 4 und 5 Tacten; die von vieren sind die besten.

---

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

FRIEDRICH WILHELM MARPURG (1718-1795)

Geprägt von frühen Jahren im Paris Diderots und D'Alemberts nahm Marpurg ab 1746 in Berlin durch zahlreiche Schriften Einfluss auf die musikalische Debatte. Neben Kirnberger, Schulz und Agricola, mit denen er in persönlicher Beziehung stand, war er (zum Teil in polemischer Gegenposition zu ihnen) ein Vertreter der Berliner Aufklärung um G. E. Lessing und Moses Mendelssohn. Seine musiktheoretischen Aufsätze und Rezensionen in den von ihm gegründeten Wochenschriften (u. a. die *Kritischen Briefe über die Tonkunst*) setzten sich eine Rationalisierung des Kompositionsprozesses zum Ziel. Seine beiden *Clavierschulen*, die *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders* und die *Anleitung zur Singcomposition* bilden eine umfassende und planvolle Musiklehre. Anders als der fast gleichaltrige Leopold Mozart komponierte er jedoch kaum und ist als praktischer Musiker nicht hervorgetreten. Mit seiner Ernennung zum königlich-preußischen Lotterie-Direktor 1766 zog er sich aus den musikalischen Diskussionen zurück.

KRITISCHE BRIEFE ÜBER DIE TONKUNST

mit kleinen Clavierstücken und Singoden, vier Theile, Berlin 1760-64

I. Band, Erster Theil

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

13. Brief, Berlin 15. Sept. 1759

Von den verschiednen Tactarten.

S. 97, § 2. Die Erfahrung lehret, daß wenn zwo Noten von einer ähnlichen Gattung, z.E. zwo Viertelsnoten, obgleich in gleichem abgemeßnem Zeitraume, hinter einander gesungen werden, dennoch die eine etwas länger als die andere vom Gehör vernommen wird. [...] Der Wehrt, den eine Note von ihrer ***Figur*** erhält, [wird] der ***äußerliche Werth*** oder Verhalt [*Proportion*]; derjenige aber, den sie von ihrer *Abmessung* [ihrem Platz innerhalb des Metrums] erhält, der ***innere Werth*** oder Verhalt dieser Note genennet. (S. § 8)

§ 6 Wenn man fragt, warum man [...] den geraden Tact bald mit ¢, bald mit 2/4 ausdrücket: so ist die Antwort, daß die ***Bewegung***, die eine Tactart haben soll, die Wahl dieser Notenfiguren bestimmt, und zu dem Ende ***eine langsamere gerade Tactart mit ¢, und eine geschwindere mit 2/4 geschrieben werden muß***. Die Anwendung auf die ungerade Tactart ist leicht zu machen. *Es herrschet aber in diesem Stück ein gewisser aus dem Alterthume herstammender Schlendrian in der Musik*, vermittelst wessen in gewissen Compositionsgattungen die Viertheile langsamer[815], als in andern die Weißen gespielet werden. Man ersetzet alsdenn durch gewisse ***Wörter***, womit man den Grad der Langsamkeit oder Geschwindigkeit bezeichnet, das was die Notenfiguren an sich zu wenig haben, oder benimmt ihnen dadurch, was sie zu viel haben. Indessen geben die aus der Bewegung hergenommene verschiedne Schreibarten eben derselben Tactart zu so vielen Gattungen derselben Gelegenheit.

§ 8. Wie aus dem Vorhergehenden erhellet: so hat der gerade Tact nicht mehr als zween Haupttheile. Aber wie viele hat der ungerade Tact? Im Grunde drey, die aber für nicht mehr als *zween Haupttheile* gehalten, und dem zu Folge gehandhabet werden können. Wenn aber in dem geraden Tact die beyden Haupttheile, ihrer äußerlichen Geltung nach, gleich sind: so sind selbige hingegen in dem ungeraden Tact, sowohl ihrer äußern als innern Geltung nach, ungleich, man mag die zweyte Hauptnote mit zum Niederschlag, oder zum Aufschlage rechnen, das ist, den Verhalt des Niederschlags gegen den Aufschlag entweder wie 2 zu 1, oder wie 1 zu 2 zu machen. In Ansehung des ***innern Werths*** ist indessen allezeit der Niederschlag lang, und der Aufschlag kurz. (S. 97, § 2)

14. Brief, 22. Sept. 1759

S. 107, § 17: So wie es in der Dichtkunst einfache und zusammengesetzte Tonfüße giebt: so giebt es auch in der Musik einfache und ***zusammengesetzte Taktarten***. *Einfach* sind alle diejenigen, worinnen nicht mehr als Ein guter Tacttheil, und Ein schlimmer Tacttheil vorhanden ist. *Zusammengesetzt* sind alle diejenigen, worinnen mehr als Ein guter Tacttheil und Ein schlimmer Tacttheil vorhanden ist. Diese letztern sind keine wesentliche Tactarten, sondern entstehen [...], wenn zween einfache Tacte von eben derselben Art verbunden, und in den Raum eines einzigen Tacts geschrieben werden.

[815] [laut Korrektur S. 112 unten statt „*geschwinder*".]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

§ 18 Man machet dergleichen Zusammensetzungen mit allen reinen und vermischten [triolisierten], geraden und ungeraden Tactarten. Der ¢ giebt einen 4/2 Tact. Der 2/4 giebt einen 4/4 Tact. Der 3/4 giebt 6/4, der 3/8 giebt 6/8, [...] der 6/8 giebt 12/8. [...]

S. 108. Wegen der gebräuchlichen Zusammensetzungen ist verschiednes anzumerken, nemlich: [...]

β) Das ***wesentliche Kennzeichen***, wodurch ein ***einfacher*** Tact von einem ***zusammengesetzten*** unterschieden wird, ist, daß, da die männliche ***Cäsur*** allezeit auf einen guten Tacttheil fallen muß, und in den einfachen Tactarten nur *Ein* guter Tacttheil vorhanden ist, folglich daselbst diese Cäsur nirgends, als auf diesen guten Tacttheil, d. i. auf den ersten Haupttheil des Tacts fallen kann. Hingegen sind in den *zusammengesetzten* Tactarten ***alle beyde guten Haupttheile*** der Cäsur fähig. Die Ursache, warum selbige öfters, z. E. in einem im 4/4-Tact componirten Stücke, weder allezeit auf das dritte noch das erste Viertheil fällt, rühret bald aus der Vermischung des drey- und vierfachen Rhytmus [hier = Periodik], bald aus der Suppreßion oder Erstickung eines Tacttheils her [...].[816]

γ) Daß der Vierzweytheiltact [4/2] nur in *contrapunctischen Compositionen*, als in Fugen und Ricercaten etc. heutiges Tages gebraucht wird. Einige Componisten aber pflegen sich lieber des Viervierthеiltacts [4/4] zu eben dergleichen Compositionen zu bedienen, und glauben die Ausführung dadurch einigen Instrumentisten weniger mühsam zu machen. Andere bedienen sich noch lieber des halbirten Vierzweytheilstacts, das ist, der einfachen geraden Tactart von zwo Weißen, 2/2. [...] Aber man bedienet sich nicht gern in fugirten Singsachen des Zweyviertheiltacts [2/4].

S. 109, ε) [...] Da aber auch große Componisten das durchstrichne und undurchstrichne C, entweder aus Uebereilung oder Irthum, öfters zu verwechseln, und einen ordentlichen Zweyzweytheiltact mit einem simpeln C, so wie einen ordentlichen Viervierthеiltact mit einem durchstrichnen C zu bemerken pflegen: so wäre es ohne Zweifel gut [...], diese Gewohnheit abzulegen, und, da alle übrige Tactarten mit Zahlen angedeutet werden, auch zur Vorzeichnung der geraden Tactarten *Zahlen* zu gebrauchen. Mit dem 2/4 Tact geschieht solches schon. Die Wörter *alla Breve* oder *alla capella* könnten nichts destoweniger sowohl beym 4/2 als 2/2, in contrapunctischen Sachen beybehalten werden. [...]

[Fußnote:] a) Das durchstrichene C scheinet in einigen neuern Notendruck-Officinen noch nicht zu existiren, indem **das große undurchstrichene C in allerley Fällen gebraucht wird.** [...]

16. Brief, 6.10.1759

S. 121, ζ) Der vermittelst der Zusammensetzung aus dem Dreyvierheil entstehende Sechsviertheiltact [6/4] ist auf keine Weise mit dem [durch Triolisierung] aus dem Zweyzweytheil [2/2] entstehenden Sechsviertheiltact zu vermischen. Jener hat zween gute Tacttheile, und ist also an zween Oertern einer männlichen Cäsur fähig; dieser aber hat nur Einen guten Tacttheil, und erlaubet also diese Cäsur nur an einem einzigen Orte.

Mit dem aus dem 3/8 vermittelst der Zusammensetzung entstehenden **6/8** ist es eben so beschaffen in Vergleichung mit dem aus dem 2/4 entstehenden 6/8 Tact. [...] Um die aus der Zusammensetzung zwoer ungeraden Tactarten entspringenden 6/4 und 6/8 von denen aus einer *geraden* Tactart entstehenden 6/4 und 6/8 Tacten, zu unterscheiden, nenne ich die erstern *uneigentliche* oder *falsche*, diese letztern aber *eigentliche* oder *wahre* 6/4 und 6/8 Tacte. Es wäre aber gut, daß die falschen abgeschaffet würden. Man würde vieler Confusion dadurch entgehen.

η) Da der [...] 12/8 aus dem eigentlichen 6/8 herkömmt: so geschicht es daher, daß [...] im 12/8 Tact der erste und dritte Tacttheil gut, der zweyte und vierte aber schlimm sind. Ein aus dem *un*eigentlichen 6/8 [3/8+3/8] entstehender 12/8 [3/8+3/8+3/8+3/8+] würde alle vier Tacttheile gut haben, weil er aus vier zusammengeschriebnen Dreyachttheiltacten bestehen würde. [...]

KRITISCHE BRIEFE ÜBER DIE TONKUNST, II. Band

67. Brief, Achte Fortsetzung des Unterrichts vom Vocalsatze.

S. 22, § 70 Da sowohl der Zweyzweytheil [2/2] als Viervierthеiltact [4/4] in jedem Tactraume vier Viertheile enthält, und ***bey der Vorzeichnung sowohl vom Setzer als Copisten öfters gefehlet wird***: wie erkennet man da, wenn die Tactart unrichtig vorgezeichnet ist, ob der Tact Zweyzweytheil oder Viervierthеil ist? Ich weiß kein anders und geschwinders Mittel, als daß man Achtung giebt, wo in dem Stücke der männliche rhythmische Einschnitt hinfällt. Dieser muß [...] in jedem Zweyzweytheil [...] auf die erste Weiße fallen. Findet sich selbiger nun in dem mit ¢ oder 2 vorgezeichneten Tacte auf dem *dritten* Viertheile: so ist solches ein Zeichen, daß das Stück im Viervierthеil, und nicht im Zweyzweytheiltacte ist.

[816] Siehe Koch, *Anleitung zur Composition*, II, 1787, 3. Kap. S. 333, § 71+73 [Anhang S. 321]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

§ 71. In dem Zweyzweytheil [hier =¢] müßen die Noten entweder nach der Zeit ihrer ordentlichen Geltung, oder *um die Hälfte* geschwinder[817] gespielet werden. Wo das erste geschicht, da ist ein *schwerer* Zweyzweytheil, und wo das letztere geschieht, ein *leichter* Zweyzweytheil vorhanden.

§ 72. Ins Gebiet des *schweren* oder ernsthaften Zweyzweytheils gehören die *Chaconnen*, und *Ouvertüren* im französischen Geschmack, und alle in ähnlichen metrischen Modulis gesetzte Tonstücke, sie heißen wie sie wollen. Zu dem *leichten* Zweyzweytheil gehört das *Allabreve*, die *Gavotte*, das *Rigaudon*, die *Bourree*, das *Tambourin*, der *Marsch* etc. und alle auf ähnliche Art verfertigte Aufsätze in kleinem und großem Format, in was für einem Grade der Geschwindigkeit oder Langsamkeit sie auch ausgeübet werden. Verschiedene zum leichten Zweyzweytheil gehörige Stücke werden auch öfters im Zweyviertheiltact [2/4], und aus diesem per contractionem [durch Zusammensetzung] im Viervierteiltact [4/4] geschrieben.

§ 73 [...] Wegen der ***Bewegung des Allabreve*** kann im Vorbeygehen angemerket werden, daß man zwar in der Instrumental- aber keineswegs in der Vocalmusik die Übertreibung desselben gewissermaßen übersehen [erlauben] kann. In den protestantischen Kirchen pfleget von ungeschickten Cantoribus sehr oft hierwider verstoßen zu werden. Die Herren bedenken nicht, daß Singen und Spielen zweyerley ist, und daß die Geschwindigkeit nicht in eine Tollheit oder Raserey ausschlagen muß, wo keine Tollheit oder Raserey ausgedrückt werden soll. Zu diesem Ausdruck aber gehöret nicht der Allabrevestyl der Fuge.

§ 77. Der *leichte ungerade Tact* wird entweder im Dreyviertheil [3/4] oder Dreyachttheil [3/8] geschrieben, und ist derjenige, der in Menuetten, und in Stücken von ähnlichem Metro herrschet, die Bewegung mag langsam oder geschwinde seyn.

§ 78. Der ***schwere*** oder ***ernsthafte ungerade Tact*** [3/4 à 3] ist daran zu erkennen, daß ein Tactraum einen Rhytmus von drey zusammengezogenen zweytheiligen Tactarten vorzustellen scheinet [2/4+2/4+2/4 oder 2/8+2/8+2/8]. Er wird entweder im Dreyzweytheil [3/2] oder Dreyviertheil [3/4] geschrieben.

In dem *leichten* Dreyviertheil [3/4 à 1] finden insgemein nur dreyerley Arten von Noten Platz, weiße, Viertheile und Achttheile, und man zählet bloß nach Viertheilen. In dem *schweren* Dreyviertheile [3/4 à 3] kommt das Sechzehntheil, ja wohl noch das Zwey und Dreyßigtheil dazu, und man zählet nach Achttheilen. [...] Beyde Tactarten, den leichten und schweren Dreyviertheil, findet man öfters dergestalt untereinander gemischet, daß man nicht bestimmen kann, ob das Exempel zu der ersten oder letztern Tactart gehöret.

Es ist damit wie mit dem geraden Tact beschaffen, worinnen in eben demjenigen Stücke durch verschiedne Einrichtung der metrischen Tonformeln und Passagen ***der Zweyzweytheil und Viervierteiltact dergestalt untereinander gemischet wird***, daß, weil doch das ganze Stücke durch einerley Bewegung bleiben muß, für gewisse Passagen diese Bewegung nicht geschwinde genug, für andere aber zu geschwinde ist. Man pfleget von einem solchen Stücke zu sagen, daß es steif und höckerigt gesetzt ist, und Personen von Geschmack können solche [...] Aufsätze nicht anders als mit Widerwillen anhören. [...]

97. Brief vom 12.6.1762, Unterricht vom **RECITATIV**.

§ 3. Das neuere Recitativ, welches man auch das *italiänische* nennet, wird durchaus in einerley Tactart, und zwar in der geraden, wozu der Viervierteiltact genommen wird, geschrieben. Das ältere, welches man auch das *französische* heisset, wechselt nicht nur alle Augenblicke die gerade Tactart, wozu bald der Viervierteil, und bald der Zweyzweytheil genommen wird, mit einer ungeraden Tactart ab; sondern es unterscheidet sich, außer dieser rhytmischen Einrichtung, annoch durch die melodische Tonführung und andere die Harmonie betreffenden Umstände, von dem neuern [...].

§ 4. Obgleich das Recitativ, um die langen und kurzen Sylben, und die Einschnitte, Absätze und Cadenzen an ihren rechten Ort zu bringen, ordentlich im Tacte zu Papier gebracht werden muß: so ist es dennoch, seiner Natur nach, im geringsten nicht, weder den Regeln der Eurhytmie in der Composition, noch dem Zwange des Tacts in der Ausführung unterworfen. Denn wo bliebe die Aehnlichkeit, die es mit der natürlichen Rede haben soll, wenn die Folge der Töne nicht nur gleichförmig seyn, sondern annoch nach einem bestimmten Zeitmaaße in Bewegung gebracht werden sollte? Ein abgemeßnes Recitativ (*Récitatif mesuré*) ist also ein Widerspruch. [...]

§ 5. Das Recitativ wird entweder mit dem Generalbaß allein, oder zugleich mit Violinen begleitet. [...] So lange das Recitativ mit nichts weiterm als dem bloßen Generalbaß unterstützet wird, heißt es ein *simples* Recitativ. Das gedachte *besondere* Accompagnement geschicht bald mit leise aushaltenden Accorden, und bald mit gewissen kurzen Sätzen zwischen den Einschnitten und Absätzen [***Accompagnati***]. Das Aushalten geschicht nach dem Gehöre; die kurzen Sätze aber, sie mögen ausgebildet werden wie sie wollen, sind allezeit dem Tact unterworfen, obgleich der Sänger seine Freiheit im Recitiren gewisserma-

[817] was nicht unbedingt *doppelt so schnell* heißen muß!

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ßen behält. Es kömmte [käme] bey dieser Sache, da gleichwohl manchesmal der Sänger mitten unter den kurzen Sätzen, und manchesmal der Spieler mitten unter dem Singen eintreten muß, und sich eine Art von Arioso, wo nicht ganz, doch zum Theil meldet, darauf an, daß [...] Sänger und Spieler, ein jeder außer seiner Partie, die Partie des andern vor Augen habe, damit sich einer nach dem andern richten könne.

FRIEDRICH WILHELM MARPURG

ANLEITUNG ZUR MUSIK ÜBERHAUPT UND ZUR SINGKUNST BESONDERS

Berlin 1763

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

Erster Theil, welcher die Grundsätze der Singkunst *besonders* abhandelt.

1. Capitel, über die Ordnung der Singlectionen. S. 7

§ 11 [...] Das Zeitmaaß muß [=darf] durch keine Manieren verrücket werden.

Zweyter Theil, welcher die Grundsätze der Singkunst *überhaupt* abhandelt.

4. Capitel, Vom Tact überhaupt, und der Bewegung des Tacts. S. 70-74

§ 8 Ob gleich die **Bewegung des Tacts** [...] von der Grösse der Noten natürlicher Weise bestimmet, und z. E. in der zweytheiligen Tactart, derjenige Tact, wo jeder Tacttheil aus einer Weissen besteht [2/2], *langsamer* als derjenige, wo jeder Theil nicht mehr als ein Viertheil enthält [2/4], ausgeführet werden sollte: so geschicht doch alle Augenblicke das Gegentheil. Die Ursache davon ist unter andern diejenige Eigenschaft jedes Tonstückes, vermöge welcher in selbigem mehr oder weniger *Notenfiguren von verschiedener Grösse* gebraucht werden; und vermöge deren dasjenige Tonstück, wo nur zweyerley Arten von Noten vorhanden sind, [...], geschwinder ausgeführet werden kann und muß, als dasjenige, wo die Verhältnisse weit mehr vervielfachet sind. Diese Aufhebung des Verhältnisses zwischen der Art der Notenfiguren und der Tactbewegung[818] hat die Musiker genöthiget, zur Bezeichnung der Grade der Langsamkeit oder Geschwindigkeit, gewisse italiänische Kunstwörter anzunehmen. [...]

§ 10, Man merke noch folgendes:

3) Daß man bey der Vorzeichnung des Tacts entweder auf die den Noten zu gebende *Bewegung*; oder auf die *Anzahl der Tactnoten* [...] sein Augenmerk richtet. Wenn man auf die *Anzahl der Noten* siehet, so bedienet man sich der *Ziffern* [4/4 etc.]. Siehet man aber auf die *Bewegung*, so bedienet man sich, nach der Vorschrift des Alterthums, eines *Halbzirkels*. Wenn dieser Halbzirkel *un*durchschnitten ist [C], so werden die Noten in ihrem ordentlichen Werthe abgefertiget. (*Dieser ordentliche Werth* ***muß aus dem Gebrauche erlernet werden, da der Pulsschlag so wenig eine unfehlbare Regel ist, als der Schritt eines Menschen****, und da der Chronometer des Loulie noch nicht wieder hergestellet worden.*) Ist aber derselbe durchschnitten [¢], so müssen die Noten um die Hälfte geschwinder, d. i. die Breves wie Semibreves; die Semibreves wie Weissen, u.s.w. gespielet werden. Das Verhältnis dieser Schreibart zu ihrer Bewegung wird mit dem Worte *alla breve*, oder *alla semibreve*, oder *alla capella* [!] ausgedrücket. [...]

In uneigentlichem Verstande wird durch *„alla breve“* ein in dieser Bewegung gesetztes fugirtes Tonstück bezeichnet. [...]

Doch ist zu merken, daß man sich des Halbzirkels heutiges Tages nur in dem geraden Tact bedienet; [...] die Bewegung möchte übrigens, *da es* ***auch im allabrevischen Styl verschiedene Grade der Lebhaftigkeit*** *giebt* [!], weniger oder mehr geschwinde seyn. Die Herren Componisten, welche nicht wissen, ob sie den Tact mit 2 oder 4 bemerken sollen, könnten sich ja mit leichter Mühe das Merkmal bekannt machen, woraus sich dieses erkennen lässet. Dieses unveränderliche und unumstößliche Merkmal ist die Beschaffenheit des rhythmischen *Tactgewichts* und *Einschnitts*, der Tact mag geschwinde oder langsam sein. Man sehe hiervon folgende vierte Anmerkung:

S. 76, 4) Daß in keiner einzigen Tactart, weder die Theile noch ihre Glieder, von gleichem innerlichem Werthe sind, noch seyn können, ob gleich die Noten äusserlich von gleicher Grösse sind. Man unterscheidet die Tacttheile also in *gute* und *schlechte*.

α) Die guten Tacttheile, die auch *‚innerlich lange‘*, *‚anschlagende‘*, *‚ungerade‘* oder *‚accentuirte‘* etc. genennet werden, dienen in jeder Tactart [...] 1) zum Gesang der langen Sylben; 2) zum Anschlage der

---

[818] Je kleiner die Notenwerte im Stück, desto langsamer das Tempo.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Dissonanzen, und 3) zur Bemerkung des rhytmischen *Tactgewichts*, und der dahin gehörigen *Einschnitte*. In jeder zweytheiligen Tactart ist nur *ein* guter Tacttheil vorhanden, nemlich der erste. In jeder viertheiligen Tactart sind ihrer *zween*, nemlich der erste und dritte. [...]

β) Die schlechten Tacttheile, die auch *innerlich kurze*, *durchgehende*, *gerade*, oder *unaccentuirte* genennet werden, dienen in jeder Tactart [...] 1) zum Gesang der kurzen Sylben; 2) zur Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, und 3) zur Vorbereitung des rhytmischen Tactgewichts. In jeder zweytheiligen Tactart ist nur *ein* schlechter Tacttheil vorhanden, nemlich der zweyte. In jeder viertheiligen Tactart sind ihrer *zween*, nemlich der zweyte und vierte.

5. Capitel, Von den geraden zweygliedrigten Tactarten. S. 82-85

§ 3. Der Zweyzweytheiltact [2/2] besteht aus zwo Weissen, die erste in den Niederschlag, und die andere in den Aufschlag. [...] Diese Tactart wird entweder mit einem durchschnittenen Halbzirkel allein, oder besser mit einer demselben hinzugefügten Zwey, nemlich ¢ 2, [...] vorgezeichnet; und ihre Bewegung mit den [...] Wörtern *alla semibreve* [!], oder *alla capella*, angedeutet. Diese Bewegung ist an sich zwar lebhaft, indem vermöge des Halbzirkels die Noten nur die Hälfte ihres ordentlichen Werthes gelten. Der *Grad der Lebhaftigkeit* muß aber aus dem Charakter und *Affekt* eines jeden Tonstückes bestimmet, und überhaupt ***das Zeitmaaß nicht übertrieben werden***. [...]

§ 4. Der Vierzweytheiltact [4/2], der aus vier Weissen besteht, wovon die erste und dritte gut; die zweyte und vierte aber schlecht sind, wurde ehedessen in den *madrigalischen* und *motettischen* unterschieden, und im ersten Falle mit einem *un*durchschnittnen Halbzirkel, nemlich C, unter welchem er sehr ernsthaft ausgeführet wurde; im letztern Falle aber mit einem durchschnittnen Halbzirkel ¢ vorgezeichnet, (nemlich wenn die Vorzeichnung regelmäßig gemachet ward. Denn ***wie man aus den Schriften der Alten siehet, so ist der durchschnittne und undurchschnittne Halbzirkel schon so gut zu ihrer Zeit, als heutiges Tages, verwechselt worden***.) Zu itziger Zeit bedienet man sich keines andern als des motettischen oder contrapunctischen Vierzweytheils, der entweder mit ¢ allein, oder besser mit ¢ 4 angedeutet wird. Die Bezeichnung seiner Bewegung geschicht mit *alla breve* oder *alla capella*; und er wird im Gegensatz des vorhin beschriebnen Zweyzweytheils, der grössere Allabrevetact genennet. Ob der Durchschnitt des halben Zirkels gleich den Noten ihren halben Werth raubet: so *muß das Zeitmaaß doch nicht übertrieben werden*. Man muß ferner den Grad desselben aus dem Charakter und Affect des Tonstückes bestimmen, so wie beym kleinen Allabrevetact. Ueberhaupt ist es sehr nöthig, daß die ***Lebhaftigkeit der Bewegung im Singen annoch weit mehr gemässigt werde, als wenn bloß gespielet wird***. [...]

§ 6. Der Viervierntheiltact [4/4] besteht aus vier Viertheilen, wovon das erste und dritte gut, und das zweyte und vierte schlecht sind. Zum wahren Viervierntheil wird erfordert, daß der Rhytmus [das Metrum] einen etwas weitern Umfang bekomme als im Zweyviertheil [2/4]. Er wird sowohl zu den *langsamsten* als *geschwindesten* Sätzen gebraucht.

6. Capitel, Von den ungeraden zweygliedrigten Tactarten. S. 88

§ 4. Der Dreyviertheiltact, der durch 3/4 angedeutet wird, besteht aus drey Viertheilsnoten, als so vielen Tacttheilen. Er wird in den leichten und schweren Dreyviertheiltact unterschieden. Bey dem leichten, wo insgemein dreyerley Arten von Noten vorzüglich Platz haben, als die Weisse, das Viertheil und das Achttheil, und dessen Character aus den Menuetten zu erkennen ist, zählet man bloß nach Viertheilen. In dem schweren Dreyviertheil, wo das Sechzehntel und oft das Zwey und Dreyßigtheil sehr häufig erscheinet, zählet man nach Achttheilen.

§ 5. Der Dreyachttheil, der durch 3/8 angedeutet wird, besteht aus drey Achttheilsnoten, als so vielen Tacttheilen. Da seine Bewegung natürlicher Weise sehr geschwinde ist: so muß selbige, wenn sie langsam seyn soll, durch Hinzufügung des nöthigen Tactwortes [Tempowortes], so viel als nöthig ist, eingeschränket werden.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

JOHANN MATTHESON (1681-1764)

Nach Jugendjahren als Sänger an der Oper am Gänsemarkt in Hamburg, für die er auch Singspiele und Opern komponierte, war Mattheson von 1706 bis 1755 im Hauptberuf Diplomat (zunächst Gesandtschaftssekretär, ab 1744 Legationsrat). Im Nebenberuf versah er von 1718 bis zu seiner Ertaubung 1728 das Kantorat am Dom, für das er eine große Anzahl Oratorien und Kantaten schrieb. Ab 1711 widmete er sich als Nebentätigkeit mit großer Intensität der Schriftstellerei mit politischen Schriften, Übersetzungen und musiktheoretischen Werken. 1713 erschien als erstes *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, 1722 *Critica musica*, die erste deutsche Musikzeitschrift, 1731 seine *Große General-Bass-Schule*, 1737 der *Kern melodischer Wissenschaft* als Vorarbeit zu seinem 1739 erscheinenden Hauptwerk *Der vollkommene Capellmeister*. „Mattheson war der bedeutendste deutschsprachige Musikschriftsteller des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts."[819]

Anders als manche reinen Theoretiker war er der Meinung, daß „in den Sinnen selbst der eigentliche Ursprung aller Wissenschaft steckt, denn nichts ist im Verstand, was nicht vorher in den Sinnen war."[820] In Bezug auf den fast drei Generationen jüngeren Mozart haben selbstverständlich nicht alle Anschauungen Matthesons mehr Gültigkeit.

DER VOLLKOMMENE CAPELLMEISTER, Hamburg 1739
Zweyter Theil

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

5. Capitel, Von der Kunst eine gute Melodie zu machen, S. 133

§ 2 Die Kunst, eine gute Melodie zu machen, begreifft das wesentlichste in der Music. [...]

§ 6 Die Melodie aber ist in der That nichts anders, als die ursprüngliche wahre und einfache Harmonie selbst, darin alle Intervalle *nach*, *auf* und *hinter einander* folgen; so wie eben dieselbe Intervalle in vollstimmigen Sätzen *zugleich*, auf *einmahl*, und *mit einander* vernommen werden, folglich eine vielfache Harmonie zu Wege bringen.

§ 32 [...] Wenn dasjenige, was empfindliche Sinnen rühren soll, vor allen Dingen *leicht, deutlich, fliessend und lieblich* seyn muß: so kömmt bey diesem Endzweck das *natürliche* und *erhabene* sowol, als das *abgemessene* Wesen in Betracht. Denn nichts kan *deutlich* seyn, was keine Ordnung hält; nichts kan *fliessen*, was unnatürlich ist u.s.w.

S.146

§ 84 Wenn die Frantzosen in ihrem **Recit***[tativ]*, auch sehr offt in den *Airs*, fast in ieder Zeile den Tact verändern, so nehmen sie sich damit zwar eine fast vergebliche Mühe, und könnten es mit wenigern Kosten den Welschen [Italienern] hierin nachthun, wenn es ihre ungleiche Aussprache leiden wollte: maassen die Italiener nebst uns gar keinen abgemessenen Tact im singenden Recitativ beobachten; es wäre denn in einem gebundenen Satze. Inzwischen ist es fast einerley Ding, überall keine Zeitmaase, oder alle Augenblick eine neue zu haben.

§ 85 Weil aber der ***Recit*** eigentlich keine Melodie heissen kan; hergegen in den melodischen Sätzen, dafern sie ***deutlich*** seyn sollen, die gar zu öfftere Tact-Veränderung zu meiden ist, so erhellet hieraus, daß die ***Seele der Melodie***, nemlich die ***Zeitmaasse, nur eintzeln*** [gleichförmig] ***seyn müsse***. [...]

§ 86 Die vierte Regel der ***Deutlichkeit*** beruhet auf der ***Anzahl der Abmessungen im Tact***, welche man sonst *Mensuren* nennet. Ob nun gleich derselben Verhalt in grossen und langen Sätzen nicht so leicht von iedermann erkannt werden mag, wird doch ihre bequeme und begreifliche Einrichtung dem Gesange nicht wenig ***Deutlichkeit*** geben, ungeachtet mancher nicht weiß, woher sie kömmt. [...].

§ 89 Die Beobachtung der ordentlichen Theilung eines ieden Tacts, nehmlich der sogenannten ***Cäsur***, gibt uns die fünfte Regel der ***Deutlichkeit***. Solche Theilung fällt immer entweder in den Nieder- oder Aufschlag, wenn die Mensur *gerade* ist, niemahls in das andre [zweite] und letzte Viertel. Im *ungeraden* Tact aber geschiehet diese Theilung nirgends, als nur allein im Niederschlage: oder besser zu reden, es hat vielmehr gar keine Theilung statt, weil die Cäsur bloß auf der ersten Note des Abschnittes lieget.

[819] H. J. Hinrichsen in MGG II, Bd. 11, 2004, S. 1339

[820] „nam nihil est in Intellectu, quod non prius fuit in sensu" (Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, 1713, S. 4.)

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

7. Capitel, „Von der Zeit-Maasse", S. 171-173

§ 2 Die **Rhythmic** ist demnach eine Abmessung und ordentliche Einrichtung der Zeit und Bewegung in der melodischen Wissenschafft, wie *langsam* oder *geschwind* solche seyn soll [...].

§ 6 Die Ordnung aber dieser **Zeitmaasse** ist zweierley Art: eine betrifft die gewöhnlichen mathematischen Eintheilungen; durch die andre hergegen schreibt das Gehör, nach Erfordern der Gemüths-Bewegungen, gewisse ungewöhnliche Regeln vor, die nicht allemahl mit der mathematischen Richtigkeit übereinkommen, sondern mehr auf den guten Geschmack sehen.

§ 7 Die erste Art nennet man auf Frantzösisch: ***la Mesure***, die Maaß, nehmlich der Zeit; das andre Wesen aber: ***le Mouvement***, die Bewegung. Die Italiener heissen das erste: *la Battuta*, den Tactschlag; und das andre zeigen sie gemeiniglich nur mit einigen Beiwörtern an, als da sind: *affettuoso*, *con discrezione*, *col spirito* u.d.g. Da es den[n] wol von solchen Merckzeichen heissen mag: es werde mehr dadurch verstanden, als geschrieben.

§ 8 Der Unterschied beeder Arten läßt sich zwar überhaupt und auf das gröbste durch *langsam* und *geschwind* andeuten; allein es finden sich auf allen Seiten *sehr viel feine Neben-Eintheilungen*, mit deren Vergleichung wir wenigstens einen kleinen Versuch anstellen müssen.

§ 9 Das Haupt-Wesen des Tacts kömmt einmahl für allemahl darauf an, daß eine jede Mensur, ein jeder Abschnitt der Zeit-Maasse nur zween Theile und nicht mehr habe. Diese nehmen ihren Ursprung oder ihren Grund aus den Pulsadern, deren Auf- und Niederschläge bey den Arzeney-Verständigen *Systole* und *Diastole* genennet werden.

§ 10 Sothane Eigenschafften des menschlichen Leibes haben nun sowol die Ton-Künstler als Dichter für ein Muster angenommen, und die Zeitmaasse ihrer Melodien und Verse darnach angeordnet, die Nahmen aber des Niederschlages und Aufhebens im Tact ***Thesin*** und ***Arsin*** geheissen.

§ 11 Da man nun bald befunden, daß sich dergleichen Auf- und Niederschlag nicht allemahl gleich verhalten könne, ist aus solcher Anmerckung die Eintheilung in den *geraden* und *ungeraden* Tact entstanden; und das sind die beiden eintzigen und wahren Grund-Sätze der Rhythmic oder Zeit-Maasse.

§ 13 Wer aber obige Sätze zum Grunde leget, den lehret selbst die Natur, daß keine musicalische Zeit-Maasse mehr als zween (obwol nicht allemahl gleiche) Theile haben könne, und daß alles in *Thesi* & *Arsi* bestehe: er lernet ferner hieraus, daß keine gerade Zahl der Glieder einen sogenannten Tripel-Tact abgeben könne; sondern daß die gantze Rhythmic sich in gerade und ungerade Zahlen theile, ohne darauf zu sehen, ob jene sich durch diese auflösen oder zergliedern lasse.

§ 16 In allen gibt es funfzehn gewöhnliche Tact-Arten: Neun gerade, und sechs ungerade.[821]

§ 17 Obbesagter arithmetischer oder mathematischer Theil der Rhythmic, nehmlich die Mensur, läßt sich nun endlich noch wol weisen und lernen; obgleich die Ausübung das beste bey der Sache thun muß: indem die Erfahrung bezeuget, daß viele Köpffe so unharmonisch zusammengesetzet sind, daß sie an einer harmonischen Ordnung keinen Geschmack finden, folglich auch ihr Lebtage keinen richtigen Tact halten können. Die Harmonie erstreckt sich nicht nur auf den Klang, sondern auch auf dessen Seele, den Tact.

§ 18 Aber das zweite und geistigere[822] Stück, da jenes cörperlicher ist, ich meine das ***Mouvement***, läßt sich schwerlich in Gebote und Verbote einfassen: weil es auf die Empfindung und Regung eines ieden Setzers hauptsächlich, und hiernächst auf die guthe Vollziehung, oder den zärtlichen Ausdruck der Sänger und Spieler hier ankömmt.

§ 19 Diejenigen, welche solcher Schwierigkeit mit vielen Flick-Wörtern abzuhelffen gedencken, schlagen einen blossen [sic]. Alles *allegro*, *grave*, *lento*, *adagio*, *vivace*, und wie das Register ferner lautet, bedeuten zwar freilich Dinge, die zur Zeitmaasse gehören; aber sie schaffen der Sache keinen Wandel.

§ 20. Hier muß ein jeder in seinen Busen greiffen und fühlen, wie ihm ums Hertze sey: da denn nach Befindung desselben unser Setzen, Singen und Spielen auch gewisse Grade einer ausserordentlichen oder ungemeinen Bewegung bekommen wird, die sonst weder der eigentliche Tact, an und für sich selbst, noch auch die *merckliche* Auffhaltung oder Beschleunigung desselben, vielweniger der Noten eigene Geltung ertheilen können; sondern die von einem *unvermerckten* Triebe entstehet. Die Wirckung merckt man wol, weiß aber nicht, wie es zugehet.

§ 21 Ich sage *mercklich*: denn im Grunde wird doch die Melodie mehr oder weniger in ihrer feinern Bewegung verändert, daß sie entweder lebhaffter oder träger herauskömmt; aber dem Tact und der Noten-Geltung wird nichts merckliches weder benommen, noch hinzu gethan. Die Sänger und Spieler kön-

---

[821] Siehe Mattheson, *Das neu Eröffnete Orchestre*, 1713, S. 77 [Anhang S. 348].

[822] [Fußnote ***:] „Les mouvemens differens sont le *pur esprit* de la Musique, quand on y sait bien entrer. [Jean] *Rousseau, dans sa methode pour apprendre à chanter, p. 86.*"

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nen hiebey viel helffen, wenn sie verstehen und empfinden, was sie vortragen; aber der Setzer selbst muß ihnen die meiste Gelegenheit dazu geben: offt auch der Poet.

§ 22 **Jean Rousseau**, den wir so eben wegen des geistigen Wesens im Tact angezogen haben, ein Französischer Sänger und Violdigambist, hat ein Wercklein geschrieben, das schon zum viertenmahl aufgeleget worden und den Titel führet, *Methode claire, certaine & facile pour apprendre à chanter la Musique*, d. i. „deutliche, gewisse und leichte Anweisung zur Singe-Kunst".[823]

§ 23 [...] der Verfasser hat gantz am Ende eine sonderbare Frage angehänget, die von unserer vorhabenden Materie so eigentlich handelt, daß wir nicht umhin können, eins und anders davon zu verteutschen, sintemahl unsers Wissens sonst noch niemand so artig hierüber geschrieben hat. Die Frage lautet so:

§ 24 [ab hier JEAN ROUSSEAU in Matthesons Übersetzung:]

„Was ist für ein Unterschied zwischen dem Tact und der Bewegung? Antwort: **die Mensur ist ein Weg; dessen Ende aber die Bewegung**. Gleichwie nun ein Unterschied zu machen ist zwischen dem Wege selbst, und dem Ende dahin der Weg führet: also ist auch ein Unterschied zwischen *Mensur* und *Mouvement*. Und wie die Stimme oder der Gesang sich von der Mensur muß leiten lassen, also wird hinwiederum der Tact von der Bewegung geführet und belebet.

§ 25 Daher kommt es, daß bey einerley Tact die Bewegung offt sehr verschieden ausfällt: denn bisweilen wird sie munterer, bisweilen matter, nach den verschiedenen Leidenschafften, die man auszudrücken hat.

§ 26 Also ist es nicht genug zur Aufführung einer Music, daß man den Tact, nach seinen vorgeschriebenen Zeichen wol zu schlagen und zu halten wisse; sondern der Director muß gleichsam den Sinn des Verfassers errathen: d. i. er muß die verschiedenen Regungen fühlen, welche das Stück ausgedruckt wissen will. Woraus denn folget, daß wenig Personen recht zu dirigiren vermögen, indem es nur der Verfasser selbst, und zwar allein am besten thun kann: weil er die Absicht und Bewegung am besten inne haben muß.

§ 27 Hier dürffte mancher vieleicht wissen wollen: **wobey das wahre *Mouvement* eines musicalischen Stückes zu erkennen sey? allein, solch Erkenntniß gehet über alle Worte, die dazu gebraucht werden könnten: es ist die höchste Vollkommenheit der Ton-Kunst, dahin nur durch starcke Erfahrung und grosse Gaben zu gelangen stehet.**

§ 28 Wer inzwischen ein Stück anhöret, das von verschiedenen Personen heute hie, morgen dort, aufgeführet wird, deren diese das wahre *Mouvement* treffen, jene aber verfehlen, der kan leicht sagen, welches von beiden recht sey."

§ 29 So weit Rousseau, und so viel für diesesmahl von der äusserlichen und innerlichen Beschaffenheit der Zeitmaasse: zumahl da die letzte sich nicht in die Feder fassen lassen will.

12. Capitel. Vom Unterschiede zwischen den Sing- und Spiel-Melodien. S. 208

§ 32 Nun dürffte man schwerlich glauben, daß auch so gar in kleinen, schlecht-geachteten Tantz-Melodien die Gemüths-Bewegungen so sehr unterschieden seyn müssen, als Licht und Schatten immermehr seyn können. Damit ich nur eine geringe Probe gebe, so ist z. E. bey einer **Chaconne** der Affect schon viel erhabener und stöltzer, als bey einer **Passacaille**. Bey einer **Courante** ist das Gemüth auf eine zärtliche Hoffnung gerichtet. Ich meine aber keine welsche Geigen-Corrente. Bey einer **Sarabande** ist lauter steife Ernsthafftigkeit anzutreffen; bey einer **Entree** geht der Zweck auf Pracht und Eitelkeit; bey einem **Rigaudon** auf angenehmen Schertz; bey einer **Bouree** wird auf Zufriedenheit und ein gefälliges Wesen gezielet; bey einem **Rondeau** auf Munterkeit; bey einem **Passepied** auf Wanckelmuth und Unbestand; bey einer **Giqve** auf Hitze und Eifer; bey einer **Gavotte** auf jauchzende oder ausgelassene Freude; bey einem **Menuet** auf mässige Lustbarkeit u.s.w.

13. Capitel, Von den Gattungen der Melodien und ihren besondern Abzeichen S. 213-214[824]

§ 21 Wir kommen nun zu einer besondern Gattung des Singens, welche eigentlich keine gewöhnliche oder förmliche Melodie hat; aber ihre eignen Styl gantz allein erfordert, nehmlich zum

IV. **Recitativo**

§ 22 „Diese Art zu singen hat, wie bekannt, die Freyheit, daß sie sich ziemlich nach der gemeinen Ausrede richtet, und mit allerhand Ton-Arten ungebunden spielet, darin herum wandert, anfängt oder schliesset , wie und wo sichs am besten schickt. **Der Recitativ hat wol einen Tact; braucht ihn aber nicht**: d. i. der Sänger darff sich nicht daran binden. Wenn es aber ein *Accompagnement*, eine Begleitung mit verschiedenen Instrumenten ist, so hat man zwar, um die Spielende im Gleichgewicht zu halten, noch et-

[823] [Amsterdam 1691, Quinzième Question, S. 86].

[824] Überarbeitung des 6. Kapitels, § 14-16 von Matthesons *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

was mehr Achtung für die Zeitmaasse, als sonst; jedoch muß solches im Singen kaum gemercket werden. Dieses verstehen wir vom *welschen* [italienischen] Recitativ, und von solchem teutschen, der nach welscher Art gesetzet wird.

§ 23 Die Frantzosen hergegen nehmen in ihrem einländischen ***Recit*** fast alle Tact-Arten eine nach der andern vor, und meinen, durch solche Veränderung den Wort Füssen, die sehr ungleich ausfallen, zu Hülffe; anbey ihrer natürlichen Aussprache desto näher zu kommen: allein es scheinet sie irren sich, und machen sothanen Gesang nur desto gezwungener und unvernehmlicher, weil sie in ihrer Sprache fast gar keine Länge oder Kürtze der Sylben, auf eine kunstmäßige Art, beobachten; daher sie desto weniger nöthig hätten, ihren *Recit* nach dem Tact, oder vielmehr nach allerhand Täcten und deren genauer Führung abzusingen.

§ 24 Indessen ist es keine so geringe Sache um einen guten Recitativ, wie mancher wol meinet, denn seine seltene Eigenschafften sind diese:

1. Er will überall nicht gezwungen, sondern gantz natürlich seyn.
2. Der Nachdruck muß ungemein wol dabey in Acht genommen werden.
3. Der Affect darff nicht den geringsten Abbruch leiden.
4. Es muß alles so leicht und verständlich in die Ohren fallen, als ob es geredet würde.
5. Der Recitativ dringt weit schärffer auf die Richtigkeit der Einschnitte, als alle Arien: denn bei diesen siehet man bisweilen der angenehmen Melodie etwas nach.
6. Eigentlich gehören keine Melismata oder öfftere Wiederholung in den Recitativ; ausser bey einigen gar sonderlichen, doch seltenen Vorfällen.
7. Der Accent ist keinen Augenblick aus der Acht zu lassen.
8. Die Cäsur des Tacts, ob dieser gleich selbst feiret[825], muß dennoch im Schreiben ihre Richtigkeit haben.
9. Die eingeführte Schreib-Art muß, mit allen ihren bekannten Clauseln, beibehalten werden, und doch immer was neues und unbekanntes, in der Abwechselung mit den Tonen darlegen. Dieses ist der wichtigste Punct.
10. Die ersinnlichste Veränderung in den Gängen und Fällen der Klänge muß, absonderlich im Baß, gesucht werden; doch so, als kämen sie von ungefehr, und ja nicht wieder den Sinn der Worte.

S. 224-233

§ 81 „Es hat demnach I. Le MENUET, *la Minuetta*, sie sey gemacht: - zum ***Spielen***, zum ***Singen***, zum ***Tantzen*** ins besondre - keinen andern Affect, als eine mässige Lustigkeit" [...]

§ 85 „Wer ein Menuet zum *Clavier* haben will, der schlage nur [...] Kuhnauens, Händels, Graupners etc. Hand-Sachen auf, so wird er, um den Unterschied der dreien Menuet-Arten zu finden, nur fragen dürffen, ob sich die daselbst befindliche Melodien dieser Gattung zum *Tantzen*, oder zum *Singen* wol schicken? Und der erste Blick wird ihm mit *Nein* antworten.

§ 86 Wegen der *Sing*-Menuetten nehme man weltlich-dramatische Arbeit zur Hand, absonderlich von Welschen und Teutschen Opernmachern, die gar offt setzen: *Aria, tempo di Minuetta* [sic], ob es gleich allemahl keine förmliche Menuetten sind.

Die rechten, aufrichtigen Tantz-Melodien dieser Gattung und ihr wahres Kennzeichen kan man nirgend besser antreffen, als bey den Frantzosen, und ihren gescheuten Nachahmern in Teutschland, unter welchen *Telemann* der vornehmste ist: so viel noch bekannt.[826]

§ 87 Hiernächst betrachten wir II. Die GAVOTTA, deren Arten ebenfalls zum ***Singen***, *solo, tutti*, zum ***Spielen***, *da Cembalo, di Violini* &c., zum ***Tantzen*** etc. abzielen. Ihr Affect ist wirklich eine rechte *jauchzende Freude*. Ihre Zeitmaasse ist zwar gerader Art; aber kein Vierviertel-Tact; sondern ein solcher, der aus zween halben Schlägen [2/2] bestehet; ob er sich gleich in Viertel, ja gar in Achtel theilen läßt. Ich wollte wünschen, daß dieser Unterschied ein wenig besser in Acht genommen würde, und daß man nicht alles so überhaupt eine *schlechte Mensur* [d.h. 4/4-Takt] nennen möge: wie geschiehet.

§ 88 Das hüpffende Wesen ist ein rechtes Eigenthum dieser Gavotten; keineswegs das lauffende. [...] Fürs Clavier setzt man auch gewisse Gavotten, die grosse Freiheit gebrauchen. [...]

§ 95 V. LA MARCHE, welcher entweder ernsthafft oder poßirlich ist. Seine rechte Eigenschafft ist was *heldenmüthiges* und *ungescheutes*; doch nichts wildes ode lauffendes. [...] Ein Marsch ist eigentlich kein Tantz: und wenn er in Schauspielen gebraucht wird, schreiten die Personen nur gantz langsam daher, ohne tantzen, hüpffen oder springen; doch figuriren sie unter einander, welches wol zu sehen ist, absonderlich von Gewafneten oder Kriegesleuten.

---

[825] Im *„Kern melodischer Wissenschaft"* sagt Mattheson an dieser Stelle: „Feyerabend hat".

[826] So fast wörtlich auch schon in *Kern melodischer Wissenschaft* (1737), S. 109 ff.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

§ 102 VII. Die GIQUE. [...] Die welschen Gige endlich, welche nicht zum Tantzen, sondern zum Geigen [...] gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zur äussersten *Schnelligkeit* oder *Flüchtigkeit*; doch mehrentheils auf eine fliessende und keine ungestüme Art: etwa wie der glattfortschiessende Strom-Pfeil eines Baches.

§ 105 Die POLONOISE, oder der Polnische Tantz - in gerader / in ungerader Tactmaasse.

§ 107 Der Anfang einer Polonoise [...] hat darin was eigenes, daß sie weder mit dem halben Schlage im Aufheben des Tacts, wie die *Gavot*; noch auch mit dem letzten Viertel der Zeitmaasse eintritt, wie die *Bourree*; sondern geradezu ohne allen Umschweif [...] mit dem Niederschlage in beyden Arten getrost anhebet.

§ 108 Wenn ich etwas zu setzen oder solche Worte in Noten zu bringen hätte, darin eine besondre Offenhertzigkeit und ein gar freies Wesen herrschte, wolte ich keine andre Melodien-Gattung dazu erkiesen, denn die Polnische: maassen meines Ermessens hierin ihr wahres Abzeichen, ihr Character und Affect beruhet. [...]

§ 109 Wiederum eine sonderbare, zu vielen Stücken nützliche Melodien-Gattung, welche zu gantz fremden Einfällen Anlaß gibt, ist IX. Die ANGLOISE, der Engländische Tantz, dahin gehören die *Country-Dances* [...]. Was vortreffliches und dabey seltsames haben diese Tantz-Melodien an sich, welches diejenigen Büchlein bezeigen, die von Zeit zu Zeit in Amsterdam [...] zum Vorschein kommen, und Sammlungen enthalten. Daselbst kan sich ein jeder von der Gestalt solcher Melodien gute Nachricht holen, und erfahren, daß sie nicht eben aus rückenden Noten bestehen, sondern viel weiter um sich greiffen, schöne fliessende Melodien führen; die Klang-Füsse ungemein beobachten; voller starcken Bewegungen stecken, und in der Ton-Kunst recht-artige *Sonderlinge* sind.

§ 110 Die Haupt-Eigenschafft der Angloisen ist, mit einem Worte der *Eigensinn*; doch mit ungebundener Großmuth und edler Guthertzigkeit begleitet.

§ 113 Zu den hurtigen Melodien gehöret noch X. LE PASSEPIED, entweder in einer Symphonie, oder zum Tantzen. Sein Wesen kömmt der *Leichtsinnigkeit* ziemlich nah: denn es finden sich bey der Unruhe und Wanckelmüthigkeit eines solchen Passepied lange der Eifer, der Zorn oder die Hitze nicht, die man bey einer flüchtigen *Giqve* antrifft. Inzwischen ist es doch auch eine solche Art der Leichtsinnigkeit, die nichts verhaßtes oder misfälliges, sondern vielmehr was angenehmes an sich hat: so wie manch Frauenzimmer, ob es gleich ein wenig unbeständig ist, dennoch ihren Reitz dabey nicht verlieret.

§ 121 XIII. Die COURANTE, oder Corrente. Man hat deren zum *Tantzen*, für's *Clavier*, *Laute* etc., für die *Geige*, und zum *Singen*.

§ 123 [...] Die Leidenschafft oder Gemüths-Bewegung, welche in einer Courante vorgetragen werden soll, ist die süsse *Hoffnung*. Denn es findet sich was hertzhafftes, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie: lauter Stücke, daraus die Hoffnung zusammengefüget wird.

§ 128 In Clavier-, Lauten- und Violdigamben-Sachen gehet XIV. Die ALLEMANDA, als eine aufrichtige Teutsche Erfindung [...]. Die Allemande nun ist eine gebrochene, ernsthaffte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet.

§ 133 Die grösseste unter den Tantz-Melodien ist wol XVII. Die CIACONA, CHACONNE, mit ihrem Bruder, oder ihrer Schwester, dem Passagaglio, oder PASSECAILLE.

§ 134 Die Chaconne wird gesungen und getantzt, bisweilen zu gleicher Zeit. [...]

§ 135 Sonst bestehet der Unterschied zwischen der *Chaconne* und *Passecaille* [darin]: daß die Chaconne bedächtlicher und langsamer einhergehet, als die Passecaille, nicht umgekehrt; daß jene die grossen Ton-Arten, diese hergegen die kleinen liebet; daß die *Passecaille* nimmer zum Singen gebraucht wird, wie die Chaconne, sondern allein zum Tantzen, daraus natürlicher Weise eine *hurtigere Bewegung* entstehet; und endlich, daß die Chaconne ein festes Baß-Thema führet [...]; da hingegen sich die Passecaille an kein eigentliches Subject bindet, und schier nichts anders von der Chaconne behält, als das blosse, doch um etwas beschleunigte, *Mouvement*.

III. Theil

26. Capitel Von der Regierung, An-Auf-und Ausführung einer Musik S. 481

§ 13: Die Führung des Tacts ist gleichsam die Hauptverrichtung des Regierers einer Musik bey deren Bewerckstelligung. Solche Tactführung muß nicht nur genau beobachtet werden; sondern, nachdem es die Umstände erfordern, wenn etwa von einem künstlichen Sänger eine *geschickte* Manier gemacht wird, kan und soll der Director mit der Bewegung eine kleine Ausnahme machen, die Zeitmaasse verzögern, nachgeben; oder auch, in Betracht einer gewissen Gemüths-Neigung, und andrer Ursachen halber, den Tact in etwas beschleunigen und stärcker treiben, als vorhin.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

JOHANN MATTHESON

DAS NEU ERÖFFNETE ORCHESTRE, Hamburg 1713

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

1. Teil, Kapitel III „Vom Tacte insonderheit"

S. 77: § 3. [...] Die Signatur der 15 gebräuchlichen *Tact*-Arten wird folgender gestalt gemacht, und zu Anfang des Systematis gleich nach dem Schlüssel gesetzet:

Egale oder gerade *Mensuren* sind neunerley:

2; 2/4; C; 6/4; 6/8; 12/4; 12/8; 12/16; 12/24;

Ungerade *Mensuren*, oder *inegale*, welche eigentlich *Tripel* heissen, sind sechserley:

3/1; 3/2; 3/4; 3/8; 9/8; 9/16. [Es fehlen 3/16 und 9/4.]

§ 6. **2/4** Ist ein sehr beliebtes *Mouvement*, und bringt fast von selbst singende Sachen hervor, dahero es denn auch durchgehends *approbation* findet. [...] Es hat sonst gleiche Bewandniß mit dem zwey halben.

§ 7. **C** Bedeutet, daß die Mensur 4 Subdivisiones und vier viertel habe, deren zwey im Nieder- und 2 im Aufschlage gehen. Ihr Gebrauch ist groß in *Arien*, *Allemanden*, *Boureén* &c. und fast durchgehends die gewöhnliche [Mensur], deswegen sie auch der schlechte Tact genennet wird.

§ 9. **6/8**. Ist eben der vorige Tact [6/4], nur daß die Glieder kleiner sind. Sein Gebrauch ist bey heutiger *Composition* fast der schönste, und schickt sich zu allerhand *coulanten*, *melodieusen* auch frischen und hurtigen Sachen sehr wol.

§ 11. **12/8**. [...] Dieser ist sehr geschickt vor die Sachen *à la moderne*, weil darinnen, obgleich die Glieder mit dem 6/8 in gleicher Geltung sind, das verlängerte *Mouvement* und die doppelte Anzahl eine gewisse Ernsthafftigkeit, mit der, den achteln sonst anhängenden, Hurtigkeit, dermassen verbindet, daß man die sonst hüpffende *Mensur* zu den aller *tendresten* und beweglichsten Sachen gar wol, es sey in Kirchen, oder *Theatral-vocal*-Music wie auch *Cantaten* &c. zu gebrauchen weiß. Vorzeiten hat man nach dieser *Mensur* nichts anders, als gar geschwinde Sachen, wie es denn noch gewisser massen geschieht, gesetzet, als nemlich in *Giquen* und dergleichen; heutiges Tages aber dienet dieselbe vielmehr traurige und *touchante Affecten* denn lustige zu exprimiren. Hiebey kan ich nicht umhin, eine längst gemachte *observation* bekant zu machen, welche darinn bestehet, daß der *gout universel* in der Music seit einigen Jahren dermassen verändert und *solide* geworden ist, daß man fast durchgehends langsame und traurige Sachen den geschwinden und lustigen weit vorziehet. [...]

Aus diesem *Fundament* sehe man an, [...] wie sehr vor einigen Jahren die geschwinde und über grosse Fertigkeit, insonderheit auf *Instrumenten* admiriret worden, so daß fast allezeit daß *allegro* in einer *Sonata* oder andern specie, des *Componisten* so wol, als des *Executoris* eintziges *Fort* und Absehen war, das übrige aber ziemlich *negligent* und höckericht *tractiret* wurde; daher es denn auch noch kommt, daß ihrer etliche, die etwann dergleichen Meister gehabt, welche der Geschwindigkeit mehr, als der Zier- und Annehmligkeit obgelegen, kein recht sauberes *adagio* hervorbringen können. [...] Ich lasse es dahin gestellet seyn, ob die Geschwindigkeit auf einem *Instrument* eine *admiration*, oder wol gar eine Erstaunung zu wege bringen könne, so viel ist bekannt, daß die Erstaunung und Verwunderung nicht der Music Endzweck seyn, und daß, wovor sich einer entsetzet, solches nicht allemahl, oder doch selten ergetzet; Item daß, was man *admiriret*, nicht allezeit darum *charmiret*; solcher Taschenspielerey und Gauckeley wegen, auf *Instrumenten*, insonderheit auf dem *Clavier*, hat Gott keine Music gegeben [...].

§ 16. **3/4.** Ist der allergebräuchlichste unter den Triplen, und läßt sich zu vielen, doch mehrentheils lustigen Sachen appliciren, darunter die *Menuetten* den grösten Theil ausmachen.

S. 87: § 17 **3/8**. Dieser will offtmahls par affectation [Ziererei] dem vorhergehenden ins Amt fallen, hat sich auch schon beliebt gemacht, daß man ihn in einer *Arie*, jedoch mit beygesetztem *adagio* oder dergleichen, wol vorziehet, wiewol ihm sonsten die *Passepieds*, *Canaries*, und andere hüpfende Species eigenthümlich subject sind.

1. Teil, Kapitel IV, Von den Noten, Pausen und Signaturen, S. 91

§ 3. Es ist zwar bey Gelegenheit des zwölfachtel Tactes erinnert worden, daß die langsame *Music* es bey itziger Zeit der geschwinden abgewinne; dem ungeachtet aber hat man nicht vor nöthig gehalten, auch die langen grossen und *choquanten Noten* wieder hervor zu suchen, sondern man hat die kleineren *Proportiones* behalten, und ihnen nur ein langsahmeres Mouvement gegeben. Wobey der wichtige, aber wenigen recht bekandte unterscheid zwischen *Tact* und *Mouvement*, welches die meisten vor einerley nehmen, oder doch nicht recht kennen, beyläuffig angemercket und *in praxi* untersucht werden mag. Es ist unmüglich dieselbe Difference nur zum Theil, geschweige denn vollkommen, ohne Exempel, und zwar ohne deren viele, zu erläutern, allein damit man doch eine Idee davon habe, so suche man sich zwey

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

arien oder sonst was aus, welche beyde den 12/8 Tact haben, und doch die eine affectuos die andere aber hurtig gehet, der Tact ist hier ja einerley, aber das mouvement ganz contrair; [...] alsdenn wird man die aller massiveste Erkänntnis dieses Unterscheids, noch lange aber nicht die *delicatesse* desselben begreiffen, weil solches eine Affaire der Erfahrung, des Judicii und des gusto ist.

2. Teil, 4. Kapitel, Von der Composition unterschiedenen Arten und Sorten, S. 145

§ 7. **Alla breve**, [...] ist eine Mensur von zwey halben, die sehr geschwinde und accurat geschlagen wird, keine kleinere Noten als *Viertel* leidet [!]; Voller *Syncopationen*, *Ligaturen*, (Rückungen und Bindungen) stecket, und aus lauter an einander hängenden *Fugen* bestehet. Welche Art, meines wenigen Erachtens, die allerschönste, und von grosser Krafft in Kirchen-Music ist.

§ 38. **Allemanda** ist eine ernsthaffte Melodie vor Instrumente, nimmer aber vor Sing-Stimmen; sie haben beständig einen Viervierel-Tact und zwey *Reprisen*, beyde fast gleicher Länge. Ihr gröster Gebrauch ist auf dem *Clavier*, und die Teutschen sind inimitables in dieser Gattung.

§ 45. **Passepieds** sind eine Art gar geschwinder *Menuetten*, darum sie auch den 3/8 oder 6/8 Tact erfordern, [...] sie sind bloß zum Tantzen gemacht.

§ 46. **Gavotten** sind Täntze (auch wol Sing-Arietten) [... die] bißweilen hurtig, bißweilen langsam gehen. [...]

§ 49 **Menuetten** [...] Ihre Mensur ist ein Tripel, nemlich 3/4, welcher aber gewöhnlicher Weise *fast wie ein 3/8 geschlagen* wird.[827]

JOHANN ADOLPH SCHEIBE (1708-1776)

Nach autodidaktischen Studien in Tonsatz und Musiktheorie wurde Scheibe 1740 königlich dänischer Kapellmeister und Hofkomponist in Kopenhagen. Die meisten seiner zahlreichen Kompositionen gingen 1794 durch einen Brand auf Schloss Christiansborg verloren; einige Konzerte, Sinfonien, Kantaten und Passionsmusiken wurden in den letzten Jahren erstmals gedruckt. - Unter Scheibes von leidenschaftlicher Polemik und barocken Streitereien mit Mattheson und anderen durchsetzten Schriften (u. a. die Zeitschrift *Der critische Musicus*) beschreiben folgende Paragraphen aus seinem unvollendeten Spätwerk *Ueber die Musikalische Composition* die unterschiedlichen Charakteristiken der Taktarten im frühen und mittleren 18. Jahrhundert jedoch sehr gut. *Deutlichkeit*, *Leichtigkeit* und *Singbarkeit* sind ihm wesentliche Forderungen an die Musik seiner Zeit.

UEBER DIE MUSIKALISCHE COMPOSITION, Leipzig 1773

[Da der Nachdruck des Originals leicht zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

1. Theil. Die Theorie der Melodie und Harmonie.

5. Kapitel. 1. Abschnitt: Vom Takte und dessen verschiedenen Arten, S. 202-205

§ 88 Der **Zweyzweytheiltakt**, oder der **kleine** oder **gemeine Allabrevetakt** [¢].

1. [Bei ihm] enthält jeder Takt nur einen einzigen metrischen Fuß; daher er denn folglich keinen Durchschnitt [Cäsur] verträgt, und also eben so wenig als der vorige [2/1] getheilet werden kann.

2. Seine Bewegung ist ***gemäßiget***; doch wenn er nicht in der Kirche oder in dergleichen Schreibart gebrauchet wird, leidet er *mancherley veränderliche Bewegungen*, welche jedesmal angezeiget werden müssen; denn sie ist *annitzt an sich selbst sehr unbestimmt*.

3. Seine kleinsten Noten sind die Cromen, oder Achttheilnoten. [!]

Das Zeichen, womit er [...] angezeiget wird, ist insgemein dieses: ¢ oder 2 [durchgestrichen], wie auch 2/2, doch ist das erste wohl das beste und gewöhnlichste. Ich habe schon erinnert, daß ***seine Bewegung sehr unbestimmt*** ist; daher, wenn die Sätze, in denen er herrschen soll, nicht *gearbeitet* sind, in welchem Falle die Bewegung mit dem *großen Allabrevetakt* [4/2] sehr übereinkommt, wird sie am besten durch ein bequemes ***Beywort*** angezeiget; welches um so viel nöthiger ist, weil diese Taktart heute zu Tage in allen Gattungen der Schreibarten vorkommt, und auch wohl auf dem Theater, in der Kammer, wie auch in allerhand Instrumentalsachen erscheinet. Es ist wahr, ihr eigentlicher Sitz ist die Kirche, wo sie vorzüglich in Chören, Fugen und gearbeiteten Sachen zu gebrauchen wäre; allein da sie nun auch zu anderen Sa-

827 d. h. sie sind bei Mattheson ganztaktig in relativ schnellem Tempo.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

chen gebrauchet wird; so muß man sich darein finden; aber um desto mehr ist es ***nöthig, daß jederzeit die Bewegung angezeiget wird***, die der Satz, es sey nun eine Arie, ein Sinfonienallegro, oder ein Concertenallegro u.d.g. erfordert. Da sich ohnedieß die Opern und die Sinfonien dieser Taktart gar sehr bemeistert haben, und sie oft zu den allergeschwindesten und feurigsten Sätzen gebrauchet wird, wo ihre alte Würde und Ernsthaftigkeit keine Statt findet: so hat sie bey nahe einen ganz andern Charakter angenommen; denn *sie wird nunmehr in der galanten Schreibart eben so vorzüglich geliebet, als sie vorher im Kirchenstyl venerabel war.*

§ 89 3.) Der **Zweyviertheiltakt** [2/4]. Diese Taktart [...] bestehet, eben wie die vorigen, auch nur aus *einem* metrischen Fuße. Sie kommt in allen Gattungen von Schreibarten vor, und ist zu ***lebhaften***, ***feurigen***, und ***geschwinden*** Sätzen am geschicktesten; ob man auch schon zuweilen ***zärtliche*** und ***angenehme*** oder ***cantable*** Sätze darinn vorzutragen suchet. Zu ***langsamen***, ***traurigen*** und ***sehr rührenden*** Sätzen ist sie weniger geschickt; und sie dazu zu gebrauchen, das scheinet ihrer Natur entgegen zu seyn. Sie kommt übrigens, nach veränderten Umständen, mit der vorigen Taktart [2/2] sehr überein. [...] Nicht allein in der ernsthaften, sondern auch in der komischen Schreibart würden sich in dieser Taktart, zumal in Chören, auch Fugen und Nachahmungen machen lassen, die aber mit der ernsthaften Schreibart und also auch mit den beyden vorigen ernsthaftern Taktarten contrastiren müßten. - [...]

§ 90 4.) Der **Schlechte**, **Ganze** oder **Viervierteiltakt**. [***‚großer'*** 4/4] Dieser bestehet aus vier Theilen, und folglich aus *zweenen metrischen Füßen*. Er ist also noch einmal so groß, wie der vorige Zweyviertheiltakt, ohne diesfalls ein zusammengezogener Zweyviertheiltakt zu seyn; er ist folglich auch der *Cäsur* oder des *Einschnitts* fähig. *Vorzeiten war diese Taktart eine der wichtigsten und gebräuchlichsten*; seit der Zeit aber, da der kleine Allabreve- oder Zweyhalbetakt, wie auch der Zweyviertheiltakt so sehr Mode geworden sind, wird sie nicht mehr so oft gebraucht; dennoch ist sie unter den geraden Taktarten vorzüglich von Wichtigkeit. Sie ist zu allen Schreibarten, und darinn zu allen Arten ***langsamer*** und ***geschwinder*** Sätze, wie auch zu allen Arten des Ausdruckes vollkommen beqvem. Sie concentrirt gleichsam das angenehme und fließende mit dem ernsthaften und prächtigen der ersten beyden Taktarten; und insonderheit kommt ihr das ***ganz Langsame*** oder das ***Adagio*** vorzüglich zu. Ihr Zeichen ist **C**, an dessen Stelle vielleicht dieses 4/4 besser wäre; doch jenes hat schon vorlängst das Verjährungsrecht vor sich. Meines Bedünkens aber würde das letztere Zeichen vielleicht zu solchen fugirten Sätzen, worinn meistens Viertheil- und Achttheilnoten, selten aber Sechzehntheilnoten, vorkommen, unterscheidender seyn; folglich würde man solches nur allein zu solchen auf diese Art und im Capellstyl gesetzten Chören oder Stücken am besten gebrauchen können, weil dadurch der **prächtige und ernsthafteinhergehende Schritt** dieses Styls so gleich deutlich angezeiget und bemerket werden könnte. Auf diese Art gehörte die durch das Zeichen 4/4 anzuzeigende Taktart vorzüglich im Kirchenstyle und den darinn gesetzten Stücken zu Hause. [...] - Daß diese Taktart [...] anitzt etwas seltener zu werden scheinet und man an statt dessen sich öfters des Zweyviertheiltaktes bedienet, dieses benimmt ihrem Vorzuge vor diesem nichts. Oft ist der Fehler des Componisten daran Schuld, welcher vielleicht aus Übereilung, Gewohnheit oder zuweilen auch aus Mangel an Einsicht, den kleinen Takt mit dem größern verwechselt; da doch meines Bedünkens der wesentliche Unterschied zwischen beyden Taktarten einem jeden sehr deutlich in die Augen leuchten sollte. Man kann freylich diesen Unterschied nicht leicht bestimmen, aber desto besser empfinden, wenn man nur auf den Vortrag und Zusammenhang seiner Gedanken genauere Achtung geben will. [...] Schon dieses giebt ein unterscheidendes Merkmal des schlechten Taktes zu erkennen, daß er zu ***ganz langsamen und traurigen***, wie auch zu ***ernsthaften und in gemäßigten*** Schritten einhergehenden Sätzen, ingleichen im Recitativ zur Deklamation und Recitation am besten geschickt ist; wozu hingegen der Zweyviertheiltakt, seiner natürlichen Lebhaftigkeit und Leichtigkeit wegen, am wenigsten brauchbar ist.

§ 91 1. Der **Dreyzweytheiltakt**, 3/2. [...] Er ist unter den ungeraden Taktarten, was der Zweyzweytheiltakt unter den geraden ist, und er begreift ebenfalls nur einen metrischen Fuß, und verträgt folglich keine Cäsur. Er ist an sich selbst mehr zu ***langsamen***, ***traurigen*** oder ***ernsthaften*** Sätzen geschickt [...]. Er schickt sich vortrefflich zum ***Kirchenstyl***, und kommt auch darinn öfters vor, insonderheit in prächtigen, ernsthaft-langsam-einhergehenden auch in traurigen und melancholischen Chören; wie er denn auch zu Fugen und contrapunktischen gearbeiteten Sachen sehr geschickt ist, und darinn auch oft gebrauchet wird. [...]

§ 92 2. Der **Dreyviertheiltakt**. 3/4 [...] Er bestehet, wie der vorige, ebenfalls aus drey Theilen [...], welche insgesammt nur einen metrischen Fuß ausmachen. Er verträgt also auch keinen Durchschnitt. [...] So allgemein diese Taktart ist, so gut läßt sie sich auch zu allen Arten des Ausdruckes, zu ***langsamen***, ***feurigen*** und ***geschwinden***, wie auch zu ***zärtlichen***, ***fließenden*** und ***galanten*** Sätzen gebrauchen; denn die Erfahrung lehret, daß sie in allen Schreibarten und musikalischen Stücken, so wohl in gearbeiteten als in bloß singenden Sachen gleich gute Dienste thun kann. Ihre Bewegung ist so leicht zu empfinden, daß man sie

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

nicht leicht verfehlen kann; daher sie auch zu allerhand Tänzen von Natur geschickt ist. Weil aber der verschiedene oft ganz einander entgegen gesetzte Gebrauch sie, verschiedene Arten der Bewegung anzunehmen, nöthiget: so muß man jederzeit so vorsichtig seyn, die Arten der Bewegung durch bequeme ***Beynamen*** genau zu bestimmen. [...]

§ 93 **Der Dreyachttheiltakt**. 3/8 [...] Er enthält, wie der vorige, ebenfalls nur einen einzigen metrischen Fuß, und verträgt folglich keinen Durchschnitt. Er ist zu ***allen Arten des sanften, zärtlichen, angenehmen, scherzenden und lieblichen*** Ausdrucks überaus geschickt; auch zu ***lebhaften*** und ***flüchtigen*** Sachen ist er sehr brauchbar. Ob er schon zuweilen zu ***langsamen, bewegenden*** und ***rührenden*** Ausdrücken gebrauchet wird: so scheinet es dennoch, als ob ihm das Sanfte und Fließende, und hiernächst das Flüchtige und Schnellrauschende, wie auch das Spielende und Tändelnde am meisten angemessen wäre; wie denn solches auch die Erfahrung bestätiget. Daher muß in einem in dieser Taktart gesetzten *Affettuoso* mehr auf das Zärtliche, als allzu rührende pathetische gesehen werden. Die natürliche Bewegung, die diese Taktart erfodert, bringt dieses mit, und diese läßt sich zwar ein wenig mildern, aber nicht ganz unterdrücken; daher werden die langsam seynsollenden Sätze in dieser Taktart insgemein ein wenig lebhafter und fließender ausgedrückt, als wenn sie in einer andern größern oder zu langsamen Sätzen geneigtern Taktart gesetzt wären. Der Componist muß also diesen Charakter genau vor Augen haben.

§ 95 Die **zusammengesetzten geraden Taktarten** sind folgende:

1. Der **Sechsviertheiltakt**. 6/4. Er entspringt gewissermassen aus dem Zweyzweytheiltakte, wenn man nämlich jede halbe Taktnote mit einem Punkte vergrößert. Er besteht also, eben wie dieser, aus zwey gleichen Theilen, von denen aber jeder drey Viertheilnoten enthält. [...] Da er nun also nur aus zwey Theilen besteht, so sollte er auch eigentlich, so wie der Zweyzweytheiltakt, nur einen metrischen Fuß enthalten, und folglich auch keiner Cäsur fähig seyn.[828] Allein, man findet, daß einige und zwar gute Componisten zuweilen gegen diese sonst wohl gegründete Regel eine Ausnahme zu machen wissen, indem sie, jedem Haupttheile oder jeder Hälfte einen metrischen Fuß zueignen; also daß die erstern drey Viertheilnoten einen metrischen Fuß, und die letztern drey Viertheilnoten auch einen metrischen Fuß erhalten; wodurch denn folglich diese Taktart eines Durchschnittes fähig wird. Das erstere gehet endlich auch gar wohl an, wenn nur die Bewegung etwas langsam ist; gleichwohl aber schickt es sich nicht allzu gut, oder wenigstens scheinet es etwas gezwungen zu seyn, einen Durchschnitt statt finden zu lassen, ob man schon dergleichen Exempel findet.[829]

§ 97, 3. Der **Sechsachttheiltakt**, 6/8, kommt, in kleinern Noten betrachtet, fast in allen Stücken mit dem Sechsviertheiltakte überein. Er bestehet, wie dieser, aus zweenen geraden Takttheilen, von denen aber jede drey Achttheilnoten hält. Er gründet sich auf den Zweyviertheiltakt; denn wenn man jede Viertheilnote mit einem Punkte vergrößert: so erhält man den Sechsachttheiltakt. Er begreift also auch nur einen metrischen Fuß, und verträgt eigentlich keinen Durchschnitt. Er erfodert insgemein eine geschwinde Bewegung, wenn er auch zu affektvollen und zärtlichen Sätzen gewählt wird; nur ist er alsdann fließender, und seine Achttheilnoten und Sechzehntheilnoten werden mehr gezogen oder geschleift, als abgestoßen. Gleichwohl aber wird er zuweilen zu feurigen, rauschenden und geschwinden Sätzen gebraucht. Er verträgt auch, gleich dem Sechsviertheiltakte, die punktirte Art, doch vorzüglich nur in giqvenartigen Sätzen; wie wohl man sich auch derselben in etwas langsamern und zärtlichern Sätzen bedienen kann. Man muß sich aber dabey genau in Acht nehmen, mehr als einen metrischen Fuß, es müßte denn zu einem besondern komischen Ausdrucke das Gegentheil erfodert werden, daraus zu machen; zumal da er auch in diesem Falle keinen Durchschnitt verträgt. In Schäferstücken oder in *a la Pastorella* und *a la Siciliana* gesetzten Stücken ist diese Taktart vorzüglich gut zu gebrauchen, und alsdann verträgt sie auch wohl zweene metrische Füße, nur nicht den Durchschnitt. Man darf nicht denken, daß diese Taktart ein zusammengezogener Dreyachttheiltakt wäre. Dieses ist falsch; denn wenn er ein solcher zusammengezogener Takt wäre, so würde er in der Mitten einen Durchschnitt vertragen, welches aber gar nicht angeht. Er ist vielmehr, wie ich schon gesagt habe, aus dem Zweyviertheiltakt entstanden.[830] [...]

---

[828] [Obwohl] „die Cäsur oder der Durchschnitt ein rhythmischer Abschnitt in der Melodie, und an eine gewisse Stelle des Taktes gebunden ist", [so kann sie aber auch] „vermöge des Zusammenhanges der Melodie mit der Harmonie zugleich durch diese letztere erkannt und unterschieden werden." (S. 248, § 112.)

[829] Im Weiteren bezweifelt Scheibe dann wieder umständlich die Möglichkeit eines zusammengesetzten 6/4 (3/4+3/4)-Taktes, bringt aber auf S. 213 ein Notenbeispiel im Larghetto, das *genau dies* ist - samt „zweener metrischer Füße".

[830] Es ist nicht recht einzusehen, warum Scheibe für den 6/4 ausnahmsweise „zweene metrische Füße" und damit die Möglichkeit einer Cäsur zulässt, für den 6/8 aber nicht. In jedem Fall ist er hier nicht ganz auf der Höhe der Zeit. Mozarts 6/8 sind mehrheitlich zusammengesetzte 3/8+3/8-Takte.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

§ 98 Der **Zwölfachttheiltakt**. 12/8. Er gründet sich auf den Viervierthеiltakt, und bestehet so, wie dieser, aus vier Theilen: denn wenn man die Viertheilnoten mit einem Punkte vergrößert, oder in Achttheilnoten verwandelt; so hat man den Zwölfachttheiltakt. Eigentlich bestehet er nur aus zweenen Haupttheilen, von denen jeder wieder in zwey Glieder zerfällt. Er wird fast insgemein wie ein zusammengezogener Sechsachttheiltakt behandelt; weil er von diesem nur wenig unterschieden ist. [...] Da er aus zweenen Haupttheilen bestehet, so hält er auch nur zweene metrische Füße, und auf den Anfang des zweyten Haupttheils oder auf den dritten Theil dieses Taktes fällt die Cäsur, auf welchem auch die Schlußnote oder Clausul sich endiget [...]. Seine Bewegung ist von Natur geschwinder, als der Sechsachttheil- oder Zwölfviertheiltakt; daher ist er zu langsamern und sehr gemäßigten Sätzen nicht allzu geschickt; ob man schon findet, daß er zuweilen, doch wie ich dafür halte, nicht allzu richtig, zu affektvollen Sätzen gebrauchet wird. [z.B. das „lacrimosa" in Mozarts Requiem!] Die geschwindeste Bewegung ist für ihn die beste, daher thut er auch zu sehr geschwinden Giqvenartigen Sätzen sehr gute Dienste. Und sollte er ja zu etwas langsamern und zärtlichern Sätzen gebrauchet werden: so könnte es am besten in *a la Pastorella* oder *a la Siciliana* gesetzten Sachen geschehen; ingleichen wenn der Ausdruck sanft geschleifte oder gezogene leichtfließende Melodien erfodert; doch darf die Cäsur niemals von ihrer Stelle verrückt werden. [...]

3. Abschnitt

Vom Durchgange (Transitus) und dessen verschiedenen Arten und Beschaffenheit (S. 299)

§ 125 Das, was man die **Taktbewegung** oder schlechtweg die Bewegung, der Franzose aber *Mouvement* nennet, ist eine Sache, die sich, wie ich schon oben §. 83. gesaget habe, besser empfinden, als beschreiben lässet. Sie ist vom Takte selbst, wie die Seele vom Körper, unterschieden, und die größten Virtuosen werden dadurch oft in Verlegenheit gesetzt. So viel Mühe und Vorsorge auch ein guter Componist für die Richtigkeit der Aufführung seines Stückes trägt, so wird er doch, um die Bewegung genau und richtig zu bestimmen, alle seine Mühe umsonst anwenden, wenn er nicht jedesmal selbst bey der Aufführung seiner Musikstücke gegenwärtig ist; denn, wird sein Stück in seiner Abwesenheit von andern aufgeführet: so kann er sich nicht so leicht darauf verlassen, daß es in der rechten Bewegung, die er in Gedanken gehabt hat, aufgeführet wird. Ein Musikstück muß mit und in derselben Empfindung, mit welcher es der Componist gesetzt, oder die er auszudrücken gesuchet hat, und die es also gleichsam beseelen soll, aufgeführet werden, wenn es seine Würkung thun soll; sonst würde es gleichsam einem Wunderwerke ähnlich seyn, wenn es die Zuhörer vollkommen rühren sollte. Ja, der Componist, wenn er von ferne zuhörte, mögte gar oft alle Geduld verlieren, wenn sein Musikstück, woran er so viel Fleiß und Nachdenken verwandt hat, so jämmerlich verhunzet wird.

Ich habe zuweilen, wenn ich ein von mir gesetztes Stück an einen entfernten Ort zur Aufführung versendet habe, um aller Unordnung und Verstümpelung so viel möglich vorzubeugen, und den Charakter desselben nicht zu verfehlen, die Dauer aller Sätze desselben nach der Taschenuhr bemerkt, wenn ich es beym Klavier für mich durchgegangen bin, und dem Correspondenten hernach schriftliche Nachricht gegeben, wie viel Minuten oder auch Sekunden ein jeder großer oder kleiner Satz, bey einer richtigen und mit der Empfindung übereinstimmenden Aufführung desselben dauern müsse, und ihn gebeten, in den vorhergehenden nothwendigen Proben genau auf diese vorgeschriebene Zeit zu sehen. Ich glaube, wenn diese Vorsicht von allen Componisten gebrauchet würde, daß ihnen nicht so sehr bange seyn dürfte, es mögten ihre Musikstücke durch eine unrichtige Taktbewegung verhunzet werden, und sie folglich nicht die gehörige Würkung auf die Zuhörer thun. Es ist solches sicherer und gewisser, als alle andere Mühe, durch dazu erfundene Worte und Ausdrücke der Italiener und Franzosen, die man schon längst im Deutschen beynahe richtiger nachzuahmen und auszudrücken gewußt hat, diese Taktbewegungen gehörig zu bestimmen; die ich aber darum gar nicht verwerfen und verachten will; denn sie sind dennoch ein Wegweiser, den man nicht entrathen kann.

Doch mögte man wohl zugleich wünschen, es mögten alle Musikdirektors, alle Anführer musikalischer Chöre und alle Concertmeister nebst allen guten praktischen Musikern in wohlbestellten Orchestern mit hinlänglicher Einsicht, Erfahrung und zärtlicher Empfindung begabt seyn, damit sie fremden Musikstücken ihr Recht thun könnten. Sie werden selbst davon Ehre und Ruhm einärndten; da im Gegentheil Schimpf und Schande, als ein verdienter Lohn für ihre Unwissenheit oder Nachläßigkeit, auf sie warten. Wenn ein gutgesetztes Musikstück in der ihm gebührenden Taktbewegung auch nur von einem mittelmäßigem [sic] Orchester rein und ordentlich aufgeführet wird, so wird es seines Zwecks weniger verfehlen, als wenn es auch von dem besten Orchester, aber in einer unrichtigen Taktbewegung, aufgeführet würde.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

JACOB GOTTFRIED WEBER (1779-1839)

Dr. J. G. Weber war Advokat, Fiskalprokurator (Staatsanwalt) und Richter in Mannheim und Mainz und ab 1819 Generalstaatsprokurator (Generalstaatsanwalt) in Darmstadt. Musikalisch wirkte er als Organisator im Musikleben dieser Städte, Gründer musikalischer Vereinigungen, Leiter von Liebhaberkonzerten und als Komponist, vorwiegend von Liedern und Kirchenmusik. - Als Musikschriftsteller gründete er die Zeitschrift *Caecilia* und verfasste musiktheoretische Werke, unter denen sein auf Kirnberger, Marpurg, Türk und Koch aufbauender *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* hervorragt, in dem die Ausführungen zur Metrik oft klarer formuliert sind als bei jenen. Weber systematisierte als Erster die später von Heinrich Schenker ausgebauten Stufenbezeichnungen in der Harmonielehre. Sein Einsatz für eine Tempobestimmung mittels des Pendels jedoch entbehrt nicht dilettantischer Züge (s. S. 367).[831]

VERSUCH EINER GEORDNETEN THEORIE DER TONSETZKUNST ZUM SELBSTUNTERRICHT

3 Bände Mainz [1]1817; in 4 Bänden [2]1824

[Da das Original digitalisiert *online* zugänglich ist, habe ich mir Hervorhebungen erlaubt]

1. Band

Aus den Vorreden zum ersten, und dritten Bande der ersten Auflage (S. V + Fußnote S. XI)

In der Kunst eilet die Ausübung stets der Theorie voran, und diese, sich nur allmälig an den Erzeugnissen der ersteren herausbildend, bleibt so lange hinter ihr zurück, als die Kunst selber noch nicht stille steht, sondern zu immer höherer Vollendung fortschreitet. [...] Ja, ich mögte sogar sagen, [...] alle Theorie jeder schönen Kunst sei im Grunde weit mehr für diejenigen bestimmt, welche [...] nur verstehen, urtheilen und einsehen lernen wollen, als für die eigentlich Begabten und zum Schaffen und Erzeugen Berufenen, indem diese der theoretischen Beschulung grade weit weniger bedürfen, als jene, und die Theorie von ihnen weit mehr zu lernen hat, als sie von ihr.

3. Vorkapitel „Rhythmik"

III.) Takteintheilung.

D.) Bemerkungen über die bisher erwähnten verschiedenen Taktarten. [...] (S. 98)

§ 65 Eben darum scheint es am Ende wohl gar gleichgiltig, welche Art zu schreiben man wähle: jedes Tonstück im 2/4-Takte könnte eben so gut in ¢-Takt geschrieben sein, als in 2/1-, oder 2/8-Takt, u.s.w. An sich selber ist dies freilich also; allein man ist übereingekommen, dass der ¢-Takt eine etwas ***andre Art von Vortrag*** erhält, als der 2/4-, oder gar 2/8-Takt, - der 3/2-Takt einen andern als der 3/8-Takt; und zwar so, daß ein Tonstück einigermaßen ***leichter*** und ***sanfter*** vorgetragen wird, wenn es in ***kleineren Noten*** geschrieben, oder, mit andern Worten, je ***grösser*** der Nenner, die untere Ziffer des Bruches ist; und desto ***gewichtiger*** *und* ***derber***, je ***grösser*** die **Notengattung**; dass also z.B. die Viertelnoten im *Allegro* anders vorgetragen werden, als die Sechzehntel im *Adagio*, obgleich letztere ungefähr eben so geschwinde gehen, als jene.

In dieser Hinsicht bietet die Verschiedenheit der Taktbezeichnungen dem Tonsetzer ein Mittel dar, den Charakter einigermasen anzudeuten, in welchem er sein Tonstück vorgetragen haben will; und darum ist es nicht unwichtig, ***die passendste Taktbezeichnung zu wählen***. Die älteren Tonsetzer hielten so sehr hierauf, dass man bei ihnen wohl zuweilen 2/16-, und 3/16-Takt findet.

IV.) Zeitgewicht, Taktgewicht. (S. 99-103)

§ 66 [...] Es ist in unserer Notenschrift üblich, den Taktstrich allemal unmittelbar vor eine schwerere Zeit zu setzen, oder mit andern Worten, den Takt als mit dem schwereren Takttheil anfangend zu betrachten. In jedem zweitheiligen Takte folgt also nach einem schweren Takttheil ein leichter, im dreitheiligen aber folgen nach einem schweren zwei leichte. [...] Was hier von schweren und leichten Takttheilen gesagt wird, ist übrigens nicht so zu verstehen, als müsse ein sogenannter schwerer oder starker Takttheil immer wirklich gewichtiger und stärker (mehr forte) vorgetragen werden als die sogenannten leichten oder schwachen: es ist hier vielmehr von einer *inneren* Gewichtigkeit die Rede, welche der rhythmi-

---

[831] Siehe auch: Helmut Breidenstein, *Mälzels Mord an Mozart. Die untauglichen Versuche, musikalische Zeit zu messen,* in: Das Orchester, 55. Jg., Heft 11, Mainz, Nov. 2007, S. 8-15; sowie unter: www.mozarttempi.net.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sche Sinn von selbst jeder schweren Zeit beilegt. Indessen ist doch so viel wahr, dass es dem Gefühl eine Art von Stoss oder Ruck versetzt, wenn, umgekehrt, eine leichtere Zeit durch grössere äussere Tonstärke vor der innerlich schwereren ausgezeichnet wird. [Nbsp.]

§ 67 So, wie von zwei oder drei zusammen gehörenden Takttheilen, der erste immer schwerer ins Gehör fällt, als der oder die folgenden, so findet auch rücksichtlich der Taktglieder, und kleineren untergeordneten Zeittheile und Theilchen unter sich selbst, eine ähnliche Verschiedenheit des inneren Gewichtes statt. [...]

V.) Höhere Rhythmen. (S. 101)

§ 68 Wir haben bisher gesehen, wie Takttheile sich paarweis, oder dreiweise, zu Takten, als Ganzen, zusammen gruppiren, und abwärts sich in kleinere Zeittheile spalten, und wie solchergestalt unter den Zeiten eines Taktes, bis in die kleinsten Unterabtheilungen herab, eine symmetrische Gliederung entsteht.

Es giebt aber auch noch eine höhere Symmetrie. So wie nämlich Zeittheile zusammen kleine Gruppen bilden, so können auch mehrere Gruppen zusammengefasst erscheinen, als Theile einer grössern [Gruppe], eines grösseren oder höheren Rhythmen, eines Rhythmen höherer Ordnung.

Man kann auch noch weiter gehen, und einem solchen grösseren Rhythmus wieder einen gleichen zweiten, oder dritten an die Seite setzen, so dass diese zwei oder drei zusammen einen wieder höhern Rhythmen bilden. [...]

§ 69 Die Gliederung der grösseren Rhythmen ist eine mehr ins Grosse gehende Symmetrie, übrigens der des Taktbaues völlig ähnlich, nur alles nach grösserem Masstabe. Wie der Takt aus zwei oder drei Takttheilen besteht, so bilden zwei oder drei Takte die Theile eines grösseren Rhythmus, und mehrere solche Rhythmen sind wieder Theile einer noch höheren Gruppe.
Darum unterscheiden sich in solchen höheren Rhythmen die Takte, rücksichtlich ihres grössern, oder geringern Gewichtes, eben so von einander, wie die Takttheile unter sich; d.h. es heben sich schwere Takte vor leichteren heraus, wie, unter den Takttheilen, die schwereren sich vor den leichteren herausheben.

VI.) Zusammengesetzte Taktarten. (S. 104)

§ 71 Eben weil der Bau eines grösseren Rhythmus eigentlich das im Grossen ist, was der Taktbau im Kleinern, und *mehrere Takte sich zu einem höhern Rhythmus gruppiren*, wie Takttheile zu einem Takte, jener also gleichsam ein Takt höherer Ordnung, oder grösserer Gattung ist, so schreibt man ihn zuweilen auch wirklich in Gestalt eines grossen oder zusammengesetzten Takts: d. h. statt nach jedem einfachen Takt einen Taktstrich zu setzen, setzt man einen solchen nur je nach zwei, oder mehreren Takten, und läßt die dazwischen liegenden Taktstriche aus. [...] [Nbsp.]

§ 72 [...] Dabei besteht ein solcher zusammengesetzter Takt [...] aus zwei, oder drei Haupttheilen; indem jeder der, unter der Gestalt eines zusammengesetzten Taktes verbundenen zwei oder drei einfachen, jetzt einen Haupttheil des, nach grösserem Maasstabe gemessenen, zusammengesetzten Taktes vorstellt.

Auch findet unter diesen also zusammengefügten Takttheilen oder Haupttheilen des Taktes noch dasselbe Verhältnis von Gewichtverschiedenheit statt (siehe § 66).

> Derjenige einfache Takt, welcher zuvor der *schwerere* war, erscheint in der Zusammenfügung als *schwerer Haupttheil*, und die zuvor leichten Takte werden leichte Haupttheile;

eben so bleibt auch das Verhältnis der Takt*theile* unter sich, auch bei der Zusammenziehung dasselbe.

Jeder zusammengesetzte Takt hat demnach *mehr als Einen schweren Takttheil,* aber nur **Einen schweren Haupttheil**, und der schwere Takttheil des schweren Haupttheils ist der schwerste von allen. [...]

A.) § 74 Grade Zusammensetzungen grader Takte. (S. 106) [...]
Zwei zusammengezogene 2/2-Takte geben den 4/2;
Zwei aneinandergefügte 2/4-Takte geben den gewöhnlichen Viervierteltakt,
welchen man entweder durch: 4/4, oder durch das Zeichen C andeutet;
Zwei 2/8-Takte in Einen Takt zusammengezogen, würden einen 4/8-Takt geben.

B.) § 75 Grade Zusammensetzungen *un*gerader Takte. (S. 107) [...]
Zwei 3/4-Takte geben 6/4-Takt und
zwei 3/8-Takte den bekannten 6/8-Takt. [...]

Diese, aus zwei dreitheiligen zusammengesetzten Taktarten sind ebendarum, weil sie zunächst aus *zwei* dreitheiligen Gruppen bestehen, ihren Haupttheilen nach allemal als *grade* zu betrachten. Die zwei Haupttakttheile sind: der erste Takttheil der ersten, und der erste der zweiten Takthälfte, also der erste

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

und vierte Takttheil, diese beiden sind daher auch die schwersten, und zwar der erste der schwerste von allen, beide aber schwerer als die übrigen.

F.) Bemerkungen über die zusammengesetzten Taktarten. (S. 111)

§ 80 Da ein zusammengesetzter Takt nichts anderes ist als eine Gruppe von zwei oder mehreren einfachen, so ergiebt sich daraus fürs Erste, dass die Takttheile eines zusammengesetzten Taktes, unter sonst gleichen Umständen, nicht schneller und nicht langsamer gehen, als im einfachen, also z. B. die Viertelnoten im 4/4-Takt grade so wie die im 2/4-Takte, die Achtelnoten im 6/8-Takte wie im 3/8-, 9/8-, oder 12/8-Takt, u.s.w. [...]

GOTTFRIED WILHELM FINK (1783-1846)

G. W. Fink war von 1828-41 Chefredakteur der einflussreichen Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, die schon 1808 seine erste musikkritische Studie *„Ueber Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches"* veröffentlich hatte. In heftiger Feindschaft zur neuromantischen Schule ergriff er Partei für die ältere Tonsatzlehre, für die er mit seiner scharfen Beobachtungsgabe *ex post* ein wertvoller Zeuge ist. Die Universität Leipzig promovierte ihn 1838 zum Dr. phil. h. c. mit einem Lehrauftrag und ernannte ihn 1842 zum Universitäts-Musikdirektor. 1841 wurde er Mitglied der preußischen Akademie der Künste.

UEBER TAKT, TAKTARTEN, UND IHR CHARAKTERISTISCHES

in: Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, 11. Jg., 1808/09

[Hervorhebungen nur teilweise original]

Nr. 13, 28.12.1808, Sp. 196/197:

[...] Die grössern Theile eines Taktes nennt man Hauptzeiten, die kleinern Theile Zeiten oder Theile schlechthin, und die noch kleinern Glieder. [...] Man wird finden, dass in jedem Takte nur 1, 2 oder 3 Hauptzeiten und nur 2 oder 3 Theile einer Hauptzeit angetroffen werden.

Die Taktarten mit 1 Hauptzeit wollen wir einfache nennen; die mit 2 und 3 Hauptzeiten, zusammengesetzte. [...] Wir wollen zuerst einige zusammengesetzte Taktarten betrachten:

Nehmen wir zuerst 2 Hauptzeiten des Takts

A) jede Hauptzeit mit gleichen Theilen: so werden wir

a) **C-Takt** bekommen. Das erste Viertel der ersten Hauptzeit ist gut(marquirt, accentuirt), das zweyte schlecht - das dritte Viertel, als das erste der zweyten Hauptzeit, ist gut, *jedoch weniger, als das erste Viertel der ersten Hauptzeit*, weil Verschiedenheit auch in den Hauptzeiten daseyn muss - das 4te ist schlecht und kann leichtlich etwas weniger schlecht seyn, als der schlechte Theil der ersten Hauptzeit, weil es sich, gleichsam wie eine *Anakrusis* (Auftakt), unmittelbar an den Anfang des folgenden neuen Taktes, als an die am meisten accentuirte Hauptzeit desselben anschließt. Damit stimmt auch die gewöhnliche Bemerkung zusammen, das dritte Achtel und das dritte Viertel des 3/8 u. 3/4 Taktes sey etwas besser, als das zweyte. Nach meiner Ueberzeugung beruht diese Angabe auf keinem andern Grunde, als auf der Verbindung des letzten Takttheils mit dem Beginnen eines neuen Taktes.

b) **2/4 Takt** [gemeint ist: 4/8[832]]. Hier machen die Viertel die Hauptzeiten und die Achtel die Theile derselben. Wenn man recht bestimmt verfahren wollte: so würde man freylich lieber **4/8-Takt** schreiben müssen, weil man doch übrigens immer den zusammengesetzten Takt nach seinen Theilen, niemals aber, als blos hier, nach seinen Hauptzeiten angiebt: und weil es außer dieser Taktart noch eine giebt, die mit 2/4 bezeichnet werden muss[833].

Nr. 14, 04.01.1809, Sp. 211-214:

Der Charakter eines Tonstücks wird bekanntlich nicht blos durch die langsame oder schnelle vorgeschriebene Bewegung, nicht blos durch die Wörter, Allegro, Presto, Andante, Largo et. bestimmt [...]: sondern, und dies noch weit genauer, durch die vorgezeichnete Taktart selbst, deren Charakteristisches jeder, der mit Fug und Recht unter die Musiker gezählt werden darf, durch Hören und Spielen gewiss in

---

[832] Siehe Spalte 216, wo Fink den 4/8 die *erste Art* des 2/4-Taktes nennt.

[833] Der ‚einfache', „wahre" 2/4, s. u.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

den meisten Fällen in sein musikalisches Gefühl aufgenommen hat und aus diesem es auch richtig wiederzugeben im Stande ist. [...]

In den einfachen Taktarten, d. h. in den Taktarten mit nur einer Hauptzeit, haben wir [...] halbe Schläge[834], Viertel, Achtel. Je grösser nun die Qualität jener Takttheile der Quantität ist, desto gewichtiger ist auch ihr Accent. [...] Dieser ist in dem einfachen Takte, wo die Theile halbe Schläge [Noten] sind (im 3/2 und ¢) der ganz schwere; da wo sie Viertel sind (im 3/4) der schwere, und da, wo sie Achtel sind (im 3/8) der leichte. Dieser verschiedene Accent ist es, der jeder dieser Taktarten ihr ganz Eigenthümliches giebt, wodurch sie sich von einander genau unterscheiden - so unterscheiden, daß *der schwere 3/4 und der leichte 3/8 Takt, beyde in gleich geschwinder Bewegung, immer vollkommen hörbar differiren* werden. [...]

Wer sollte wol, um ein Beyspiel zu geben, den *Allabreve* mit dem 2/4 Takte je verwechseln können, im Hören, Denken und Schreiben! Und wenn man über den 2/4 Takt meinetwegen zweymal *Gravissimo* und wer weiss, was noch dazu, setzen wollte: es würde doch gewiss im Leben kein *Allabreve* daraus werden. Was sollte aber anders, da der eine zwey halbe Schläge und der andere zwey Viertel zählt, den mächtigen Unterschied herbeyführen, wenn es nicht der *verschiedene Accent* thäte, der beyde Taktarten so wesentlich von einander trennt? [...]

Wir spielen die Achtel noch einmal so geschwind, als die Viertel, und diese geschwinder als die halben Schläge u.s.f. Dieses Maassverhältnis drückt sich natürlich fest in uns ein und ein *Allegro* im 3/8 bekömmt schon dadurch eine flüchtigere Natur, als eins im 3/4 und vollends als eins im 3/2 etc. Je grösser die Notengattung ist, die einer Taktart zum Grunde liegt, desto mehr werden wir etwas fühlen, was uns zu einem gewissen Anhalten zwingt, wenn auch gleich *Presto* über dem Stücke stünde. Darauf beruht nun auch unsere Eintheilung in einen ganz schweren, einen schweren und einen leichten Accent. Man sage nicht, dass dieser Unterschied blos gesehen werde. Wenn er in der Natur der Sache und in der Seele liegt: so muss er auch in der Ausübung wirklich seyn. [...] Auch die Inkonsequenz der Benennungen der Notengattungen: Viertel, Achtel etc. gegen den Takt gehalten[835] bewährt sich nach dieser Ansicht in ihrer ganzen Nothwendigkeit.

Sp. 215-217: Der charakteristische Unterschied des C- vom zusammengesetzten 2/4 Takte [d.h. 4/8] ist kein anderer, als dass dem ersten der schwere, dem andern der leichte Accent wesentlich ist.

Da man behauptete, dass beyde Taktarten bey Lichte betrachtet eigentlich wol vollkommen gleich wären [...]: so wird es ganz vorzüglich nöthig seyn, die Natur des 2/4 Taktes genauer zu untersuchen. [...] Der Grund liegt in dem ***öfters falschen Gebrauch des 2/4 Taktes*** und in der noch nicht berücksichtigten doppelten Natur desselben. [...] Ich, für meinen Theil, könnte die Arie Mozarts: „Schmäle, schmäle, lieber Junge“[836] etc. nicht im C Takte sehen, ohne ihren Charakter zu verderben (siehe Ex. 195). [...] Um dies gegründet zu finden, erinnere man sich nur der einen schon oben angeführten Bemerkung über den **2/4 Takt**[837]; er sollte nämlich eigentlich einmal **besser 4/8 Takt genannt** werden, warum, findet man daselbst. Diese erste Art des 2/4 Taktes verhält sich ja natürlich gegen den C eben so, wie sich 3/8 gegen 3/4 verhält. Die andere Art dieses Taktes, die recht eigentlich 2/4 Takt ist, ist von der ersten dadurch verschieden, dass sie nicht mehr wie jene, unter die zusammengesetzten Taktarten gehört, sondern unter die einfachen. Sie hat nur zwey Zeiten und eine Hauptzeit, ist also im Kleinern, was ¢ im Grossen ist. Ich erinnere hier [...] an die gewöhnliche Erfahrung, dass eine Art dieses Taktes [*der 4/8*] sich gut durch 4 angegebene Theile bestimmen [i.e. *dirigieren*] lässt, eine andere desselben Taktes [*der 2/4*] durchaus nur durch zwey, und dass zuweilen 4 Theile sich auch sogar bey geschwinderer Bewegung anbringen lassen, zuweilen nicht. Wo es nicht geht, da ist es der **wahre 2/4 Takt** , der auch wol ein kleiner Allabreve genannt werden könnte. Dieser letztere 2/4 hat demnach den schweren Accent, so wie der Allabreve den ganz schweren hat. Hier ist es auch der Ort, wo sich die Würklichkeit eines 2/8 Taktes, den das Gefühl einiger Komponisten auch schon versucht hat, am besten einsehen lassen wird. Er unterscheidet sich demnach von dem würklichen 2/4 Takte durch den leichten Accent als einfacher Takt. Die erste Art des 2/4 Taktes [4/8], die auch im leichten Accente spielt, gehört unter die zusammengesetzten Taktarten und unterscheidet sich dadurch hinreichend.

---

[834] präziser: „halbe *Noten*“.

[835] Ein Achtel z. B. ist ja nicht der *achte* Teil eines 3/4-Taktes, sondern der *sechste*, ein Viertel nicht der *vierte*, sondern der *dritte* Teil eines 6/8-Taktes.

[836] Aria Zerlina, Nr. 12 *Don Giovanni*.

[837] Sp. 197, b).

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

GOTTFRIED WILHELM FINK

Ueber das Bedürfniss, Mozarts Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie aufführen liess

Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, 41. Jg. 1839

Nr. 25, 19.06.1839, Sp. 477-481:

Jedermann weiß, wie oft bittere Klagen über das Verhunzen Mozartscher Werke durch übertriebene Tempowahl geführt worden sind. Die Klagen sind begründet. [...] Es grenzt in der That zuweilen an ein förmliches Rasen, so unbegreiflich wild und barbarisch gehen oft Männer mit Mozarts Geisteswerken um, und verderben allen Genuss, während sie ihn zu erhöhen glauben. Das Uebel hat seinen Grund in der veränderten Zeit, die alles im Fluge erhaschen und im Sturme erobern will. Wo es hingehört, ist es recht gut, so wohltätig wie Eisenbahnen, auf denen man sonst gewiss auch gern geflogen wäre, wenn man sie nur gehabt hätte. Man stürmte sonst auch in mancherlei Dingen, und die Musik war davon nicht so ganz ausgenommen. [...] Manches Prestissimo von Haydn z.B. wird nur umso schöner, je flüchtiger und schneller es in Deutlichkeit und Abrundung vorgetragen werden kann. Rechte Meister, namentlich unter den Klavierspielern, machten es auch sonst so, und nahmen solche Sätze in einer Schnelligkeit, die unsere jüngeren Virtuosen der vergangenen Zeit kaum zutrauen würden. [...] - Man war also sonst auch nicht immer so zahm bedächtig, dass man sich gar kein rasches und geflügeltes Vorwärtsdrängen erlaubt hätte: nur suchte man die Ehre der Kunst lange nicht so vorzugsweise in Schnellläufen und ungeheueren Fiorituren, als es jetzt bei allerdings vorwärts gebrachter Mechanik in Ueberwindung von Fingerschwierigkeiten geschehen ist. [...] So hat sich denn das Abhetzen der Tonstücke in einer Zeit, die an sich schon nichts mehr, als Ruhe und Geduld verloren hat [1839!], bis in die Orchester verbreitet, dass man manchmal meint, der Kapellmeister stehe eben im Begriff, mit allen seinen Musikern durchzugehen. Solche Dinge sind wie eine Seuche; sie greifen um sich, dass auch die Gesunden befallen werden, sie wissen nicht wie. Kurz das Uebel ist da, und jeder vernünftige Musiker und Musikliebhaber muß es zugeben.

So ist es denn höchst nothwendig zu wissen, was jede Zeit, ja was jeder Meister irgend einer Zeit unter seinem immerhin unbestimmten Ausdrucke: *Allegro*, *Andante* u.s.w. für eine Bewegung verstanden wissen will, damit sich anders gewordene Zeiten nicht irren und auf ganz falsche Meinungen gerathen. Dazu ist der Metronom gut. Wir wünschten nur, wir hätten auch aus älteren Zeiten solche Angaben, wenigstens über die Werke der vorzüglichsten Meister.

SIMON SECHTER (1788-1867)

Sechter, der sein immenses Wissen autodidaktisch aus den Schriften des 18. Jahrhunderts erarbeitet hatte, war ab 1851 Professor am Konservatorium und die erste musiktheoretische Autorität Wiens. Beethoven soll ihn geschätzt haben, Schubert wollte kurz vor seinem Tod noch Kontrapunkt-Unterricht bei ihm nehmen, Bruckner war sein Schüler von 1855-61.

38 Jahre lang bekleidete Sechter das Amt des ersten Hoforganisten. Von seinen weit über 8000 Kompositionen wurde nur sehr Weniges gedruckt. Seine dreibändigen *Grundsätze der musikalischen Komposition* jedoch beeinflussten zahlreiche Lehrbücher und Abhandlungen über Harmonik in der zweiten Jahrhunderthälfte.

Die Grundsätze der musikalischen Komposition, Bd. I-III

2. Abteilung, 1. Teil: Von den Gesetzen des Taktes in der Musik, Leipzig 1853

[Hervorhebungen nicht original]

S. 4 § 1 [...] Die Alten bezeichneten das *Zeitmaass* fast immer nur durch die ***Notengattung***. Wenn die zweizeitige Taktart langsamer oder geschwinder ausgeübt werden sollte, so wurde diesem gemäss der 2/1, ¢, 2/4 oder 2/8 Takt gewählt, und wenn die dreizeitige Taktart mit 3/1, 3/2, 3/4, 3/8 oder 3/16 bezeichnet wurde, so geschah es, um anzudeuten, ob sie langsamer oder schneller ausgeübt werden sollte.

Späterhin vereinfachte man diese Bezeichnung, indem man die zweizeitigen Taktarten auf den ¢ und 2/4 Takt, und die dreizeitigen auf den 3/4 und 3/8 Takt beschränkte, und nur mit Worten andeutete, ob das Zeitmaass langsamer oder geschwinder sein sollte. Noch später verwirrte man die alte Bezeichnung, die nie ganz ausser Gebrauch kam, mit der neuen, so zwar, dass z.B. ein 2/4 Takt mit dem beigefügten

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Worte ***Adagio*** langsamer ist, als ein ¢ mit beigefügtem Worte ***Allegro***; ja, dass ein ***Largo*** mit 3/8 bezeichnet langsamer ist, als ein ***Vivace*** mit 3/2 bezeichnet. Ohne mich bei der Inconsequenz dieses Verfahrens aufzuhalten[838], bemerke ich bloss, dass diese beiden Taktarten, die zwei- und dreizeitigen, der Grund aller übrigen sind.

S. 9 § 4 Man darf sich durch die Taktbezeichnung vieler Tonsetzer nicht irre führen lassen, denn vielmals sind sie selbst darin nicht im Klaren. Die beste Probe hierüber ist, zu untersuchen, ob die erste Note nach jedem Taktstriche am stärksten angegeben werden kann, denn dieses ist in allen Taktarten gleich. Sobald also mehrere Noten desselben Taktes ebenso stark wie die erste angegeben werden können, so ist die Taktbezeichnung falsch. Zuweilen kann eine passende ***Taktwechslung***, die nicht besonders angezeigt ist, einen solchen Fehler entschuldigen. Weil diese Ansicht in den Lehrbüchern gewöhnlich fehlt, so will ich sie hier darstellen.

So wie ein Musikstück eine ***Haupttonleiter*** haben soll, von welcher man in die zunächst verwandten Tonleitern ausweicht, so soll es auch eine ***Haupttaktart*** haben, von welcher man *in die ihr ähnlichen Taktarten* ***ausweicht***; und so wie man in der Vorzeichnung der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen in der Mitte des Stückes nichts gern ändert, sondern nur dieselben bei einzelnen Takten denjenigen Noten, welche eine Änderung der Hauptvorzeichnung nöthig machen, besonders beisetzt: *so ändert man in der Mitte des Stückes ebenso ungern die Vorzeichnung des Taktes*, sondern begnügt sich, dies bloss mit den Unterabtheilungen, durch die Noten selbst, anzuzeigen.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Briefwechsel Gesamtausgabe (Hrg. Sieghard Brandenburg)

[Unterstreichungen original]

Nr. 623, an George Thompson in Edinburgh, 19.02.1813

[...] Si a l'avenir entre les airs que vous seres dans le cas de m'envoyer pour etre composes il y avait des Andantino, je vous prierai de me notefier si cet ***Andantino*** est entendu plus lents ou plus vite que l'Andante, puisque ce terme comme beaucoup d'autres dans la musique est d'une signification si incertaine que mainte fois Andantino s'approche du Allegro, & mainte autres est joué presque come Adagio.

[„Wenn sich künftig unter den Melodien, die Sie mir zum Komponieren werden senden können, *Andantinos* befänden, würde ich Sie bitten, anzuzeigen, ob dieses *Andantino* langsamer oder schneller als das *Andante* gedacht ist, da ja dieser Ausdruck, wie viele andere in der Musik von so unbestimmter Bedeutung ist, daß einmal *Andantino* sich dem *Allegro* nähert und ein andermal fast wie *Adagio* gespielt wird."]

Nr.1095, an einen Verleger oder Redakteur (Februar 1817?):

Das Tempo vom Metrometer bey dem heute übergebnen ist nur gleich auszustreichen, schon einige Versuche sind mir mißglückt, wahrscheinlich liegt es an meinem Metrometer.

Nr. 1196, an Ignaz Franz Mosel [Wien, November 1817][2]

Euer wohlgebohrn! Herzlich freut mich die selbe Ansicht, welche sie mit mir theilen in Ansehung der noch aus der *Barbarey* der Musick herrührenden Bezeichnungen des Zeitmaaßes, denn nur z.B. was kann widersinniger seyn als *Allegro* welches ein für allemal Lustig heißt, u. wie weit entfernt sind wir oft von diesem Begriffe dieses Zeitmaaßes, so daß das Stück selbst das Gegentheil der Bezeichnung sagt. — was diese 4 HauptBewegungen betrift, die Aber bey weitem die wahrheit oder Richtigkeit der 4 Hauptwinde nicht haben, so geben wir sie gern Hindan, ein anderes ist es mit den den Karakter des Stücks bezeichnenden Wörtern, solche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich mehr der Körper ist, diese aber schon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben — was mich angeht, so habe ich schon lange darauf Gedacht, diese widersinnigen Benennungen *Allegro, Andante, Adagio, Presto* aufzugeben, *Maelzels Metronom* gibt unß hiezu die Beste Gelegenheit, ich gebe ihnen Mein Wort hier, daß ich sie in allen meinen neuern Komposizionen nicht mehr gebrauchen werde — eine andere Frage ist es ob wir hiedurch die so nöthige Allgemeinheit des *M.* bezwecken werden, ich glaube kaum? daß man unß aber als ZwingHerren ausschreyen wird, daran zweifle ich nicht, wäre nur der sache selbst damit gedient, so wäre es noch immer Beßer als unß des *Feudalismus* zu beschuldigen — daher glaube ich, das beste sey besonders für unsere Länder, wo einmal *Musick* National-Bedürfniß geworden, u. jedem DorfSchulmeister der Gebrauch des *Metr.* gefördert werden muß, daß *Maelzel* eine gewiße Anzahl *Metronome* mit Prenumerazion suche anzubringen + zu den höhern Preisen +, u. sobald diese Zahl ihn dekt, so wird er im stande seyn, die übrigen nöthigen *Metron.* für das Musikalische National Bedürfniß so wohlfeil zu geben, daß wir sicher die gröste Allgemeinheit u. verbreitung davon erwarten können. — Es versteht sich von selbst, daß

---

[838] [Die *unterschiedlichen Spielarten* der einzelnen Taktarten waren Sechter offenbar nicht mehr bekannt.]

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

sich einige hiebey an die spize stellen müßen, um Aneiferung zu erwecken, was an mir liegt, so können sie sicher auf mich rechnen, u. mit Vergnügen erwarte ich den Posten, welchen sie mir hiebey anweisen werden. — Euer Wohlgebohrn Mit Hochachtung Ergebenster

Ludwig van Beethowen [sic]

Nr. 2187, an Schott, 19.08.1826, Bd. 6, S. 269

[...] die Metronomisirungen (hohl der Teufel allen Mechanismus) folgen - folgen - folgen.

Nr. 2244, an Schott, Dezember 1826, Bd. 6, S. 322

[...] Die Metronomisirung folgt nächstens. Warten Sie ja darauf.[839] In unserem Jahrhundert ist dergleichen sicher nöthig; auch habe ich Briefe von Berlin, daß die erste Aufführung der Symphonie [op. 125] mit enthusiastischem Beyfalle vor sich gegangen ist, welches ich großentheils der Metronomisirung zuschreibe. Wir können beynahe keine Tempi ordinarij [sic] mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freyeren Genius richten muß.[840] [Siehe dazu mein Aufsatz „Mälzels Mord an Mozart" (www.mozarttempi.de/maelzel.html.)]

ADOLF BERNHARD MARX, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* (**1835**), Hrg.: Gustav Schilling, Band II, Artikel „Chronometer", S. 239:

„Jede chronometrische Feststellung [ist] nur ein *Nothbehelf* für die durchaus unersetzliche und unentbehrliche künstlerische Auffassung. [...] Es ist nämlich leicht einzusehen, daß ein und dasselbe Tonstück gar nicht jedesmal und durchaus nach demselben Grade der Bewegung vorgetragen werden darf. Erstens kommt die *Klangmasse* in Betracht; je größer sie ist, desto langsamer verbreitet sie sich, desto leichter würde sie, bei zu geschwinder Bewegung, undeutlich. Daher muß dasselbe Tonstück von einem großen Chor oder Orchester langsamer ausgeführt werden, als von einem kleinen. Zweitens fordert der *Raum*, in dem executirt wird, dieselbe Rücksicht; ein weiter Raum fordert, ehe die Tonmassen sich über ihn verbreiten [...] mehr Zeit, also langsameres Tempo, als ein kleiner. Drittens ist psychologisch klar, und hat jeder empfindende Musiker an sich selbst erfahren, daß unsre eigne *Stimmung* auf die Fassung eines Tonstücks wesentlichen Einfluß übt. Bei erregterer Stimmung werden wir dasselbe Tonstück lebhafter, heftiger anfassen, also in schnellerer Bewegung vortragen, als in ruhigerer Stimmung. Wir werden sogar genöthigt seyn, gleiche Rücksicht auf die *Zuhörer* zu nehmen. Sind diese, etwa durch vorangegangene lebhaft wirkende Musik, in einem Zustande höherer Erregung, so würde ein sonst ganz gerechtes, bequemeres Tempo leicht ungenügend, matt, schläfrig erscheinen. Trägt doch der Componist selbst sein Werk nicht stets in gleicher Bewegung vor. Endlich muß noch viertens erwähnt werden, daß der höhere, künstlerische Vortrag sich überhaupt nicht mit einer todten mathematischen Gleichförmigkeit verträgt, sondern dem freien Empfinden, dem lebendigen Kunstsinn folgend, das Tact- und Tempomaaß durch Zögern und Eilen in freierer Bewegung umspielt, - ohne übrigens in Maaßlosigkeit und Willkühr zu verfallen. [...] Selbst eine irrige sinnvolle Auffassung ist künstlerisch werthvoller, als eine empfindungslos mathematisch regulierte. Jene hat die *erste Bedingung aller Kunst, inneres Leben* in sich; jene ist künstlerisch todt und unwirksam."

SCHLESINGERS METRONOMANGABEN ZU OPERN VON MOZART
vor ihrem kulturhistorischen Hintergrund

Berichte von REICHARDT, SPOHR, BERLIOZ und der Leipziger AMZ zur Pariser Erstaufführung von Mozarts ***Zauberflöte*** - alias „Les Mystères d'Isis" - (s. S. 359) zeigen einen Zustand des dortigen Musiklebens zu Beginn des 19. Jahrhunderts, der die in der Praxis bis heute fortwirkenden und musikwissenschaftlich diskutierten[841] ***anonymen Metronom-Angaben*** aus dieser Zeit in den weltweit nachgedruckten Klavierauszügen von Mozarts Opern im Pariser Verlag **Schlesinger**[842] als völlig wertlos erweist.

Das Mozart-Pasticcio „Les Mystères d'Isis" von **Ludwig Wenceslaus Lachnith** (1746-1820) wurde in Paris mit großem Publikumszuspruch zwischen 1801 und 1827 134 mal gegeben und stand als Exzerpt noch 1847 auf dem Programm der Concerts du Conservatoire.[843] (Einige Details der Produktion scheinen sich allerdings während der 26jährigen Laufzeit verändert zu haben.)

---

[839] [Fußnote GA der Briefe: „Beethoven hat keine Metronomangaben zur *Missa solemnis* geschickt."]
[840] [Briefe GA: „Der gesamte Absatz ist am Rand mit einem roten Tintenstrich markiert."]
[841] Max Rudolf 1976/77, Clemens von Gleich 1987/88, Klaus Miehling 1992.
[842] Mitgeteilt von Max Rudolf („Ein Beitrag zur Geschichte der Temponahme bei Mozart", in: MJb 1976/77, S. 204-224).
[843] David Cairns: *The memoirs of Hector Berlioz*, 1977, S. 90, Fußnote 7

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

JOHANN FRIEDRICH REICHARDT

VERTRAUTE BRIEFE AUS PARIS von *1802*, (Hamburg ²1805, Nr. 6 und 15)

„In der großen Oper hab' ich endlich unsre verhunzte Zauberflöte: *Les mystères d'Isis*, gesehen. Der *Calembourg* [Kalauer], den man mit dem neuen Titel gemacht: „*Les misères d'Ici*" (die hiesigen Erbärmlichkeiten), ist wirklich äußerst passend zu der Umformung. Morel hat aus dem sonderbaren Gemisch von Romantischem und Burleskem, wodurch das Original so pikant wird, ein sehr abgeschmacktes, ernsthaftes Schauspiel gemacht. Selbst aus der Rolle des Papageno ist das Komische fortgeschafft, und Lais singt sie mit seiner ansehnlichen Breite, seinem gedehnten Vortrage und seiner schönen vollen Stimme, ganz vornehm und fast alle Gesänge in langsamer Bewegung." [Das verzückte „*Lara la la la la rala*" der Mohren war durchtextiert: „*O divine mélodie! Que tes effets sont puissants*" etc.] [...]

„Der, bei Mozart fast durchaus angenehm gehaltenen Musik, hat man alle Einheit und allen romantisch-lieblichen Charakter dadurch genommen, daß man große Szenen aus Mozart's Don Juan und aus seiner großen Oper: La Clemenza di Tito, hineingeflickt hat. [...] Selbst Papageno (oder hier der edle Schäfer Bochoris) singt [...] mit seinem Herrn ein Duett aus der großen Oper Titus."

LOUIS SPOHR

SELBSTBIOGRAPHIE (Cassel und Göttingen 1860/61; Bd. II, S. 117 f)

Paris **1820**: „Die Oper fängt mit dem Schlußchor der Zauberflöte an, dann folgt der Marsch aus Titus, dann bald dieses, bald jenes Bruchstück aus anderen Mozart'schen Opern, sogar auch ein Stückchen einer Haydn'schen Symphonie, dazwischen dann Recitative von des Herrn Lachnith eigener Fabrik. [...] So singt z. B. hier die Papagena die charakteristische Arie des Mohrs: ‚Alles fühlt der Liebe Freuden etc.' und das liebliche Terzett der drei Knaben: ‚Seid uns zum zweitenmal willkommen etc.' wird von den drei Damen gesungen. Aus dem Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen etc." ist ein Terzett geworden u.s.w. Am ärgsten ist aber, daß man sich sogar Veränderungen in der Partitur erlaubt hat; so fehlt z. B. in der Arie: „In diesen heil'gen Hallen etc." bei der Stelle: „So wandelt er an des Freundes Hand etc." der nachahmende Baß T. 12/13 [Ex. 206], der hier nicht allein der Harmonie wegen unentbehrlich, sondern auch auf das Wandeln deutend, so charakteristisch ist, ganz und gar, und die Bässe schlagen statt dessen nur das h einigemale an. [...] Ferner haben die Bearbeiter in den Gesängen der drei Damen, wo bei Mozart die dritte Gesangsstimme nur durch die Violinen verstärkt und gestützt wird, auch Violoncello und Contrebässe gesetzt, so das der Baß bei diesen zarten nur dreistimmig gehaltenen Stellen in drei verschiedenen Oktaven liegt. [...] Die Ouvertüre [...] wurde zu schnell genommen und nach dem Ende zu noch mehr getrieben, so daß die Geiger zuletzt statt der Sechszehntheile nur Achtel spielen konnten."

HECTOR BERLIOZ

JOURNAL DES DÉBATS (01.05.**1836**) und MÉMOIRES (Paris 1870, Kap. XVI)[844]

„Um die Ouvertüre „den ‚*Mystères d'Isis*' würdig zu machen, hat dieser Tischler-Arrangeur vier Takte dazu geschrieben und wiederholt auf diese Art, dreizehnmal hintereinander denselben Akkord. [...] Die erste Arie von Sarastro (‚*O Isis und Osiris*') [...] ist hier mit dem Sopran des Chores gebildet und bereichert durch vier Takte. [...] Am Schluß des letzten Satzes: ‚*nehmt sie in euren Wohnsitz auf*', setzte dieser Handwerker C, C, A an Stelle der beiden Baßnoten C und F. [...] Weiterhin hat er den Chor der Sklaven: ‚*Das klinget so herrlich ...*' mitleidlos verstümmelt; er dient ihm dazu, eine Arie zu fabrizieren. An anderer Stelle hat er das Duett: ‚*Bei Männern, welche Liebe fühlen ...*' in ein Terzett ‚verbessert'. [...] Und mag man erraten, was dieser Herr aus der [als Einlage verwendeten] berühmten *Champagnerarie* gemacht hat [...]? Ein Terzett für Bass und zwei Soprane, die neben anderen sentimentalen Artigkeiten folgende Verse singen: *Selige Freude / Erfüllt mich heute,/ Dass mein Schicksal nicht ist wie seins!*' etc."

[Fußnote:] „Die Partituren von ‚*Die Mysterien der Isis*' und ‚*Robin des Bois*' [alias ‚*Der Freischütz*'] erschienen im Druck, sie befinden sich beide in der Bibliothek des Pariser Conservatoires. [...]

„Mozart wurde von Lachnith umgebracht; Weber von Castil-Blaze; Gluck, Grétry, Mozart, Rossini, Beethoven und Vogel wurden von eben diesem Castil-Blaze verstümmelt; Beethoven musste erleben, wie Fétis, Kreutzer und Habeneck seine Sinfonien ‚verbesserten'."[845]

---

[844] Berlioz konnte die Partitur-Kopie von Mozarts *Zauberflöte* in der Bibliothèque du Conservatoire mit der Partitur von Mozart/Lachnith vergleichen.

[845] Dabei ist es heute schwer vorstellbar, wie Habeneck stets nur aus der 1. Violinstimme dirigierend das Orchestre du Conservatoire in Paris zu einem der besten in Europa machen konnte.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

ANONYMER REZENSENT

Allgemeine Musikalische Zeitung (4. Jg. Nr. 5, Leipzig, 28. Oktober **1801**, Sp. 69-73)

Nachrichten eines *deutschen* Künstlers in Paris über die Aufführung der *Zauberflöte* daselbst.

„Seyn Sie vorsichtig, und urtheilen Sie nicht ganz sicher aus dem, was Sie von den Aeusserungen der hiesigen Musikkenner und des hiesigen Publikums über diese Vorstellung zu lesen bekommen möchten, über den Stand der hiesigen musikal. Kultur und des Geschmacks an musik. Kunstprodukten bey beyden: es ist eigentlich nicht wahr, dass man Mozarts *Zauberflöte* gegeben habe; es war eine Oper aus dieser, aus *D. Juan*, der *Clemenza di Tito*, und *Figaro* von Mozart, nebst eigenen Zusätzen des Hrn. Lachnith zusammengemacht. Alle, die M. Oper vorher schon genauer kannten, sind darüber erbittert [...]. Die „Opéra" nennen sie seine „Opération"; die „les mystères d'Isis", „les misères d'ici" u. dgl. Es ist unmöglich, alle die Veränderungen, Zusätze, Abkürzungen, Versetzungen der Stücke aus der Zauberfl., mit welchen Herr L. nicht etwa nur den Text, sondern die Musik zusammengearbeitet hat, anzuführen. [...]

Die Oper fängt an mit Sarastro's Recitativ, das in den Chor: Heil [sei] euch Geweihten u.s.w. übergehet. (Der Chor ist bey M. der vorletzte.) Nachdem Sarastro den Priesterinnen [!] und Priestern die Einweihung des Ismenor (so heisst Tamino) kund gethan hat, singen sechs *Priesterinnen* das Trio [der drei Knaben]: Seyd uns zum zweytenmal willkommen; doch sind hier, wie überall, Worte von ganz anderem Sinn unterlegt. Nun folgt das schöne Chor aus *Clemenza d. T.* in F., das hier zuerst als Marsch dient, nach einem kurzen Recitativ aber von den Opfernden als Chor wiederholt wird, worauf eine kurze, ziemlich passende Einleitung M.s eigentliche Introduction der Zauberfl. eröffnet, während welcher Ismenor, nicht von einer Schlange, sondern von Feuerflammen verfolgt wird. [...]

Da von einer Zauberflöte in dieser Oper gar keine Rede ist, so hat Hr. L. alle Sätze ausgelassen, wo das Wunderinstrument producirt wird; also die Arie: Wie sanft ist nicht dein Zauberton; Tamino mein, o welches Glück; den Marsch durch Feuer und Wasser mit dem dabey zweymal vorkommenden kurzen Duett. Ferner sind weggelassen, das schöne Trio der drey Damen in g dur: Ich sollte fort? nein! nein! die zweite Arie der Königin der Nacht, (!) die Arie der Pamina, (!!) das Quintett im zweyten Akt, das Chor: O Isis und Osiris, (!) das Terzett: Soll ich dich Theurer nicht mehr sehn, (!!) das Duett zwischen Papageno und Papagena, die letzte Arie Papageno's, der grösste Theil des letzten Finale.(!)

Dagegen ist eingelegt *D. Juans* Exhortatio ad bibendum[846], welche als Duett von Papageno und Papagena gesungen wird; eine Arie für die Königin der Nacht aus derselben Oper [Don Giovanni]; eine andere für ebendieselbe aus *Clem. di T.* und noch eine aus dieser Oper, als Duett gesungen, beyde aber ganz revolutionirt, ein Duett aus *Figaro*, und endlich sind beygefügt die Recitative und das Getöse bey der Feuer- und Wasserprobe von Hrn. L. selber. Die Arie des Mohren: Alles fühlt der Liebe Freuden, (wobey die kleine Flöte, offenbar so sehr zum Schaden des Ganzen, weggelassen wird) singt Papagena (hier Mona); das Duett: Bey Männern, welche Liebe fühlen, wird, als Terzett, von Pamina, Papageno und Papagena vorgetragen. [...] In der Arie: In diesen heil'gen Hallen, wo der Instrumentalbass durch sein Hinauf- und Heruntersteigen den Gesang so vortrefflich imitirt und eindringlicher macht, hat Hr. L., statt jener sorgsam erwählten Figur, eine einzige Bassnote bey jedem Takte gesezt, welche die armseligste Leerheit über die ganze Arie verbreitet und jeden Kenner des Stücks wie mit kaltem Wasser übergiesst und bey den Haaren herabzieht. [...] Mad. Maillard hat besonders so wenig Höhe, dass schon das f kaum auszuhalten ist, weswegen auch die erste Arie der Königin der Nacht: zum Leiden bin ich auserkoren, von der *Pamina* - aber wo? - zwischen dem Anfange und Ende des Terzetts: Du feines Täubchen nur herein - gesungen wurde. [...]

Und nach alle dem doch der ***unablässige Zulauf*** bey den häufigen Wiederholungen? Allerdings! Aber auch - wie ragt nicht auch das, was man von M. gelassen hat, vor dem hervor, was man sonst nicht selten hier zu hören giebt! Hr. Lachnith ist mit dem ausserordentlichen Beyfall, den *seine* Oper, wie er sich ausdrückt, erhält, sehr zufrieden, und hat es auch wahrlich Ursach: denn er wird dafür bezahlt, als hätte er sie selbst geschrieben. Für jede der ersten zwanzig Vorstellungen bekommt er 300 Livers - facit 6000; für jede der folgenden zwanzig, 200 - facit 4000. Sind vierzig Vorstellungen gegeben, so erhält er eine *lebenslange Pension* von 500 Livers, und überdies, so oft dann noch die Oper gegeben wird, 100 Livers Geschenk. Dieselben Vortheile geniesst auch der Dichter."

---

[846] „Fin ch'han dal vino calda la testa", Aria Nr. 11 *Don Giovanni*.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

GOTTFRIED WEBERS PENDEL-ANGABE ZU PAMINAS ARIE [Ex. 340]

(Dr. J. G. Weber, Advokat, Fiskalprokurator und Richter, war musikalischer Dilettant [s. S. 353]).

Allgemeine musikalische Zeitung, 12.04.1815, Sp. 247-249.

„EIN ZWEIFEL: Paminas Arie: Ach, ich fühl's, es ist verschwunden etc. (Andante 6/8 Takt) wird dem Publikum nicht selten langweilig" [bei einem angeblichen Tempo von umgerechnet MM ♪=92, was für heutige Verhältnisse ausgesprochen zügig wäre]. „Ich nahm die Arie zu Hause mit Aufmerksamkeit durch [...]. Und darum meyne ich nun, sie muß in einem Tempo von 6'' bis 7'' rhein. [Pendellänge in Zoll] genommen werden."

Das entspricht einem Tempo von MM ♪=138-151[847], ein absurdes, in den 32stel-Koloraturen fast unsingbares Tempo, genau doppelt so schnell wie heute üblich. Ein anonymer Leser (welcher Qualifikation?) antwortete, dass Mozart dies genau so dirigiert habe, und dass Orchestermusiker, die - 28 Jahre zuvor [!] - unter ihm gespielt hatten, die Angabe bestätigten.[848]

Webers Ergebnis seines häuslichen Experimentierens erschien dann 1828 *fast wörtlich* als Fußnote in Georg Nikolaus Nissens Biographie Mozarts.[849] Nissen, der zweite Mann Constanzes, ein Nicht-Musiker, hat die Biographie nicht selbst vollenden können (er starb 1826), so dass die (leicht gekürzte) Übernahme des Weberschen Textes auch auf Constanze oder einen seiner drei Mitarbeiter zurückgehen kann. Wissen wir, wie gut sich alle diese „Gewährsleute" mit der Handhabung des von Gottfried Weber propagierten Fadenpendels auskannten und ob sie tatsächlich ein so phänomenales Tempo-Gedächtnis hatten?

Dennoch geistert dieses groteske Tempo als *„die am besten abgesicherte Temponahme einer Mozartschen Komposition"* (Miehling) und als *„Mozarts eigenes Tempo"* (Steglich) durch die Literatur und wurde laut einem Pressebericht 2012 von Nicolaus Harnoncourt bei den Salzburger Festspielen so aufgeführt.[850]

* * * * *

Der Prager Komponist **WENZEL JOHANN TOMASCHEK** (1774-1850) hatte 1791 als *17*-Jähriger in Prag Aufführungen des *Don Giovanni* gehört, der 4 Jahre zuvor von Mozart einstudiert worden war. Als 65-Jähriger - 48 Jahre später - meinte er, sich noch genau an alle Tempi des damaligen nachdirigierenden Kapellmeisters zu erinnern und übergab auf Anregung G. W. Finks der AmZ 1839 eine Liste mit Metronom-Angaben[851], die (von offenbaren Druckfehlern abgesehen) so aberwitzig schnelle Tempi enthält wie MM 𝅗𝅥=104 für Leporellos „Notte e giorno faticar" (Nr. 1 Introduzione, *Molto Allegro* 4/4, Ex. 139), MM 𝅗𝅥=84 für Donna Elviras Aria „Ah chi mi dice mai" (Nr. 3, *„Allegro"* 4/4, Ex. 154), MM ♩.=126 für den Chor „Giovinette che fate all'amore" (Nr. 5, *Allegro* 6/8) und MM ♩.=80 für Don Giovannis Canzonetta „Deh vieni alla finestra" (Nr. 16, *Allegretto* 6/8 [3/8+3/8]).

Trotz Michael Gielens Einwänden aus der Theaterpraxis wurden sie in der Mozart-Literatur *ernsthaft diskutiert*.[852]

---

[847] Carl Bär („Zu einem Mozart'schen Andante-Tempo", 1963/4), mäßigt Webers Pendel-Angabe recht freihändig auf ♪=112.
✧ Jean Pierre Marty (*The Tempo Indications of Mozart*, 1988) schließt sich ihm darin an.

[848] Der vollständige Text Webers aus der AmZ und die Replik des Anonymus finden sich außer bei Bär - ernsthaft diskutiert - bei Clemens-Christoph von Gleich, *Mozart, Takt und Tempo*, 1993, S. 125, und Christopher Raeburn, *Das Zeitmass in Mozarts Opern*, 1957, S. 330. - Für Raeburn eine Quelle „von einzigartigem Interesse und außerordentlichem Wert, da sie uns offensichtlich aus erster Hand unterrichtet, wie Mozart selbst die Arie dirigierte".

[849] Georg Nikolaus Nissen, *Wolfgang Amadeus Mozarts Biographie*, 1828, Anhang S. 123/124, Fußnote.

[850] Klaus Miehling, „Das Tempo bei Mozart", MJb 1991, S. 625. ✧ Rudolf Steglich, *Über den Mozart-Klang*, MJb 1950, S. 62. ✧ Auch Eva und Paul Badura-Skoda hielten Nissen für den Autor, und die Tempoangabe, da „zeitgenössisch", für „höchst bemerkenswert" und diskutabel (*Mozart-Interpretation*, 1957, S. 449, sowie noch in der erweiterten Second Edition von 2008, *Interpreting Mozart, The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, 2008, S. 450). Im Anschluss an Weber stellen sie allen Ernstes Paminas Arie mit ihren 32steln auf eine Stufe mit Papagenos neun *Andante*-6/8-Takten „Nun wohlan, es bleibt dabei" im Finale II *Zauberflöte*, T. 534-542, die lediglich *Achtel* haben. ✧ Gunthard Born tappte ebenso in die Falle und las aus Webers Angabe, bezogen auf *halbe Takte*, einen „gewollt müden Herzschlag von 48 pro Minute. [...] Dann kann Pamina auch ihre Koloratur [...] wie ein geängstigtes kleines Vögelchen in die Luft aufflattern lassen". (*Mozarts Musiksprache*, 1985, S. 316). ✧ C.-Chr. von Gleich (*Mozart, Takt und Tempo*, 1993, S. 126) wandte die Methode der Doppelt-so-langsam-Schule (W. R. Talsma) auf Webers MM ♪=138-151 an; in Konsequenz wäre das von Weber kritisierte „zu langweilige" Tempo der Pamina-Arie dann MM ♪=69-75 gewesen – und so *kann* sie niemals gesungen worden sein. ✧ Siehe mein Aufsatz „Mälzels Mord an Mozart" (www.mozarttempi.de/maelzel.html).
✧ Besprechung der *Zauberflöte* von Chr. Lemke-Matwey in DIE ZEIT, Nr. 32, vom 02.08.2012, S. 41.

[851] G. W. Fink *„Ueber das Bedürfniss, Mozart's Hauptwerke unserer Zeit so metronomisiert zu liefern, wie der Meister selbst sie ausführen liess"* (AmZ, 19.06.1839, Sp. 477-481). - Dazu M. Gielen: *„Über die Tempi in Mozarts ‚Don Giovanni'*, Oper Frankfurt 1977.

[852] Walter Gerstenberg, 1960/61; Hermann Dechant, 1985 (S. 114-123); Clemens-Christoph von Gleich, 1987+88; Jean-Pierre Marty, 1988 (S. 20); Klaus Miehling, 1991+92.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

BIBLIOGRAPHIE

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

BIBLIOGRAPHIE

a) Literatur bis 1900

Agricola, Johann Friedrich: Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi (...) mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola, Berlin 1757; Reprint: Zürich 1966.

Ahle, Johann Rudolf: Deutsche kurze doch deutliche Anleitung zu der ... Singekunst, Mühlhausen 1690, (Hrg. Johann Georg Ahle). Brevis ... introductio in artem musicam.

Anonym: „Neuestes Sittengemälde von Wien" (1801, S. 74), in: Walter Salmen: „Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit", Innsbruck 1990, S. 86.

Avison, Karl: Versuch über den musikalischen Ausdruck; deutsch Leipzig 2. Auflage 1775.

Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, 2 Teile Berlin 1753+1762; Reprint (inkl. Ergänzungen der Ausgaben Leipzig 1787+1797): Kassel 2003 (Hrg. Wolfgang Horn).

Bacquoy-Guédon, Alexis: Considérations sur la Danse du Menuet, Paris ^{2}1784.

Bedos de Celles, Dom François: L'art du facteur d'Orgues; Paris 1766-1778; Reprint: Kassel 1934-36 und 1963-66; deutsch von Chr. Glatter-Götz (Hrg. Richard Rensch): Lauffen 1977.

Beethoven, Ludwig van und **Salieri, Antonio:** „Erklärung" (Über die Nützlichkeit des Metronomen), AmZ Nr. 7, Wien, 14.2.1818, Sp. 58 f.

Beethoven, Ludwig van: Briefwechsel, Gesamtausgabe (Hrg. Sieghard Brandenburg), München 1996-98.

Berlioz, Hector: Mémoires; Paris 1870; 1969; Memoiren (Neuübersetzung von Dagmar Kreher, Hrg. Frank Heidlberger) Kassel 2007; The Memoirs of Hector Berlioz (translated & introduced by David Cairns) London 1977.

—— „Les Mystères d'Isis": in: Journal des Débats, Paris 1.5.1836; Deutsch in: Die Musiker und die Musik (Übersetzung Gertrud Savié), Leipzig 1903, S. 39.

Brossard, Sebastien de: Dictionaire de Musique; Paris 1703, 1705 f.; Reprint: Hilversum 1965.

Burney, Charles: „The Present State of Music in France and Italy"; London 1773, und „The Present State of Music in Germany, The Netherlands and United provinces"; London 1775; Reprint of both parts: New York 1969.

—— Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien (Bd. 1), Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien (Bd. 2), durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770-1773; Hamburg 1772/73; gekürzter Nachdruck Wilhelmshaven 1980.

Carissimi, Giacomo: Ars Cantandi (Autorschaft unsicher), deutsche Übersetzung in: Vermehrter Wegweiser, Augsburg 1639; sowie: Grundregeln zur Sing-Kunst, Augsburg 1753; in: KmJb 8 (Hrg. Franz Xaver Haberl)

Choquel, Henri-Louis: La Musique rendue sensible par la méchanique ou nouveau système pour apprendre facilement la music soi-même; Paris 1762; Reprint: Genf 1972.

Clementi, Muzio: Introduction to the Art of playing on the Piano Forte, op. 42, London ^{7}1801.

Crotch, William: „Remarks on the terms at present used in Music, for regulating the Time", in: Monthly Magazine, Vol. 8, London 1.1.1800, S. 941-943.

Czerny, Carl: Vollständige, theoretisch-practische Pianoforte-Schule ... in 4 Theilen, op. 500; Mailand und London 1839; Reprint: Wiesbaden 1991.

Drewis, F. G.: Freundschaftliche Briefe über die Theorie der Tonkunst und Composition; Halle 1797.

Engramelle, Père Marie Dominique Joseph: „La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concerts méchaniques", Paris 1775.

Feldtenstein, Carl Joseph von: Die Kunst nach der Choreographie zu tanzen und Tänze zu schreiben, Braunschweig 1767.

—— Erweiterung der Kunst nach der Chorographie [sic] zu tanzen, 1. Teil, Braunschweig 1772.

Fink, Gottfried Wilhelm (fälschlich „G. W. Finke"): „Ueber Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches", AmZ 11. Jg., Nr. 13-15, 28.12.1808, 4.1. + 11.1. 1809.

—— „Ueber das Bedürfniss, Mozart's Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie ausführen liess" in: AmZ 41. Jg. Nr. 25, Leipzig 19.6.1839, S. 477-481.

F. (vermutlich G. W. Fink): „Ueber das Lebhafte in der Musik" in: Allgemeine musialische Zeitung, 13. Jg. Nr. 51, Leipzig 18.12.1811, Sp. 849-854.

Forkel, Johann Nicolaus: „Direction einer Musik" in: „Genauere Bestimmung einiger musicalischen Begriffe", in: Magazin für Musik, 1. Jg. Hamburg, 8.11.1783 (Hrg. K. F. Cramer), S 1055-1065.

—— Musikalisch-Kritische Bibliothek, Augsburg 1778; Reprint: Hildesheim 1964.

—— Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784, Leipzig 1783, Reprint: Hildesheim 1974.

Framery und Ginguené (Hrg.): Encyclopédie méthodique Musique, Bd. I+II, Paris 1791 und 1818.

Friderici, Daniel: Musica figuralis; Rostock, 4. Auflage 1649.

Gabory: Manuel utile et curieux sur la mesure du temps; Anger 1770; Faksimile der Seiten 112-114 in: Rosamond E. M. Harding: „Origins of Musical Time and Expression", London 1938.

Galeazzi, Francesco: Elementi teorico-pratici di musica, Band I+II, Rom 1791, 1796, 1817.

Gassner, Ferdinand Simon: Dirigent und Ripienist; Karlsruhe 1844, Reprint: Straubenhardt 1988.

Geminiani, Francesco: The Art of Playing on the Violin; London 1751, Reprint: London 1954.

Gervasoni, Carlo, Milanese: La scuola della musica; 3 Bände, Piacenza 1800.

Grassineau, James: A Musical Dictionary of Terms; London 1740, Reprint: New York 1966.

Guthmann, Friedrich: „Expectorationen über die heutige Music", in AMZ VII/49, 4.9.1805, Sp. 773-775.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Hauptmann, Moritz: Die Natur der Harmonik und der Metrik, Leipzig 1853 / 1873.
Heinichen, Johann David: Der General-Baß in der Composition; Dresden 1728; Reprint: Hildesheim 1969.
Hiller, Johann Adam: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, Leipzig, 1766-1770; Reprint: Hildesheim 1970.
—— Anweisung zum musikalisch-r i c h t i g e n Gesange; Leipzig 1774, erweiterte Fassung 1798.
—— Anweisung zum musikalisch-z i e r l i c h e n Gesange; Leipzig 1780; Reprint: Leipzig 1976.
—— Anweisung zum Violinspielen, für Schulen, und zum Selbstunterrichte, nebst einem Kurzgefaßten Lexikon der fremden Wörter und Benennungen in der Music, Leipzig, ^{4}1792.
—— Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen für Schulen ..., Leipzig 1792.
Hummel, Johann Nepomuk: Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel; Wien 1828, Reprint: Straubenhardt 1989.
—— „Mozart's Six Grand Symphonies Arranged for the Piano Forte", London (1823 ?).
—— „W. A. Mozart: Grande Sinfonie arr. avec Fl., V., et Vcelle par J.N. Hummel. No. 1-3; dito No. 1-6; Bonn und Leipzig, Mainz und Bonn 1823/24/25 („Authentische" Metronomangaben).
Janowka, Thomas Balthasar: Clavis ad Thesaurum ...; Prag, 1701, Faksimile Reprint: Amsterdam 1973.
Jeitteles, Ignaz (= Seidlitz, Julius): Aesthetisches Lexikon, Wien 1839.
Junker, Carl Ludwig: Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors, Winterthur 1782.
Kattfuß, Johann Heinrich: Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes, Leipzig 1800.
Kircher, Athanasius: Musurgia universalis, Rom 1650; Reprint: Hildesheim 1970.
Kirnberger, Johann Philipp: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, 1. Teil Berlin/ Königsberg 1771/74/76, 2. Teil (Mitarbeit: J. A. P. Schulz), Berlin 1776-79; Reprint: Hildesheim 1968 und 2004.
—— Musikalische Artikel in Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig 1774-1794, Reprint: Hildesheim 1967-70.
—— „Recueill d'airs de danse caractéristiques, pour servir de modele aux jeunes compositeurs et d'exercice à ceux qui touchent du clavecin", Berlin 1777.
—— Anleitung zur Singekomposition mit Oden in verschiedenen Sylbenmaaßen ...; Berlin/Leipzig 1782.
Koch, Heinrich Christoph: Versuch einer Anleitung zur Composition; 3 Bände, Rudolstadt 1782, Leipzig 1787, 1793; Reprint: Hildesheim 1969.
—— Musikalisches Lexikon; Frankfurt 1802; Reprint: Hildesheim 1964, Kassel 2001.
—— Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik; Leipzig 1807; Reprint: Hildesheim 1981.
Kürzinger, Ignaz Franz Xaver: Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, und die Violin zu spielen. Zum Gebrauch und Nutzen der Anfänger [...]. Nebst einem alphabetischen Anhang [...]"; Augsburg ^{4}1803.
Kuhnau, Johann: Neuer Clavier-Übung Erster Theil; Leipzig 1689.
l'Affilard, Michel: Principes très faciles pour bien apprendre la Musique; Paris ^{5}1705, Reprint: Genf 1971.
La Chapelle, Jaques-Alexandre: Les vrais principes de musique ... Livre second; Paris 1737.
Lachnith, Ludwig Wenceslaus (Louis-Venceslas): „Les Mystères d'Isis", Partitur, Paris 1801 (Bibliothèque Nationale).
Logier, Bernhard: System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition; Berlin 1827.
Loulié, Étienne: Éléments ou Principes de Musique; Paris 1696, Amsterdam 1698, Reprint: Genf 1971.
Malcolm, Alexander: A Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical; Edinburgh 1721, R.: New York 1970.
Mälzel, Johann Nepomuk: „Directions for using Maelzel's Metronome" (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien); Übersetzung in: Wiener AMZ Nr. 7, 13.2.1817.
Marpurg, Friedrich Wilhelm: Der Critische Musicus an der Spree; Berlin 1750 f.; Reprint: Hildesheim 1970.
—— Anleitung zur Singcomposition; Berlin 1758.
—— Kritische Briefe über die Tonkunst; 3 Bände; Berlin 1760-64; Reprint: Hildesheim 1974.
—— Die Kunst das Clavier zu spielen; Berlin 1750, 1761; Reprint: Hildesheim 1968.
—— Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders; Berlin 1763; Reprint: Kassel 1975.
—— Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß; Berlin, 1755, ^{2}1765; Reprint: Hildesheim 1970.
Marx, Adolf Bernhard: Artikel „Chronometer" in: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, (Hrg. Gustav Schilling), Leipzig 1835.
—— Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke, Berlin 1863.
Masson, Charles: Nouveau Traité des Regles pour la Composition de la Musique; Paris 1705.
Mattheson, Johann: Das neu eröffnete Orchestre; Hamburg 1713; Reprint: Hildesheim 2002.
—— Grosse General-Bass-Schule; Hamburg ^{2}1731; Reprint: Hildesheim 1968.
—— Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737; Neudruck Hildesheim ^{2}1990.
—— Der vollkommene Capellmeister; Hamburg 1739; Reprint: Kassel 1954, ^{6}1995.
Mendel, Hermann und **Reissmann, Dr. August**: Musikalisches Konversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften; Leipzig und Berlin 1870-83.
Mersenne, Marin: Harmonie universelle; Paris 1636, Faksimile-Reprint: Paris 1965/1975, vol. 1-3.
Meude-Monpas, J. J. O. de: Dictionnaire de Musique; Paris 1787, Reprint: New York 1978.
Momigny, Jérôme-Joseph de: Cours complet d'Harmonie et de Composition d'après une théorie neuve et générale de la Musique, 3 vol.; Paris 1806.
Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe, Bd. I-VII; (Hrg. Bauer / Deutsch) Kassel, Basel etc. 1962-1975.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Mozart, Leopold: Versuch einer gründlichen Violinschule; Augsburg 1756, Reprint: Frankfurt am Main 1956.
Mozart, Wolfgang Amadeus: Verzeichnüß aller meiner Werke, hrsg. v. Otto Erich Deutsch: Mozart's Catalogue of his Works 1784-1791; Faksimile New York 1956.
Muffat, Georg: Florilegium primum; Augsburg 1695, Vorrede; Reprint: Publikationen zur Herausgabe der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", Wien 1895.
Nicolai, Friedrich: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und in die Schweiz 1781, IV; Berlin-Stettin 1786.
Nissen, Georg Nikolaus: Biographie W. A. Mozarts; Leipzig 1828, Reprint: Hildesheim 1991.
Nottebohm, Gustav: Zweite Beethoveniana; Leipzig 1887, Reprint: London 1970.
Noverre, Jean-Georges: Lettres sur la danse et sur les ballets, (Übersetzung von G. E. Lessing, Hamburg 1769, Reprint: Leipzig 1977).
—— Über den Einfluß des musikalischen Gehörs auf die Tanzkunst, Wien 1767.
Pajot (Pageaut), Louis Léon, Comte d'Ons-en-Bray (D'Onzembray): „Description et usage d'un métrometre ou Machine pour battre les Mesures et les Temps de toutes sortes d'Airs"; (Histoire de l'Academie Royale des Sciences; Paris 1732); Excerpte: Rosamund Harding, Origins of Musical Time and Expression, London 1938.
Petri, Johann Samuel: Anleitung zur praktischen Musik; Leipzig ^{2}1782.
Pleyel, Ignaz Joseph: Pleyel's Clavierschule. Neueste Auflage. Durchgesehen, neugeordnet und [...] vermehrt von Carl Czerny; Wien und Leipzig 1796, 1801, ca. ^{4}1810, Wien ca 1860.
Praetorius, Michael: Syntagma musicum I; Wittenberg 1614, Reprint: Kassel 1959; Syntagma musicum I+III; Wolfenbüttel 1619, Reprint: Kassel 1958 u. 1978.
Prelleur, Peter: The Modern Musick-Master, or the Universal Musician; London 1731.
Printz, Wolffgang Caspar: Compendium Musicae; Dresden 1689; Reprint: Hildesheim 1970.
Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flute traversière zu spielen; Berlin/Breslau 1752, 1789; Reprint: Kassel ^{3}1964.
Reichardt, Johann Friedrich: Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten; Berlin und Leipzig 1776.
—— Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend; Frankfurt / Leipzig 1774-76, Reprint Hildesheim 1977; Neuausgabe (Hrg. G. Herre und W. Siegmund-Schulze), Leipzig 1976.
—— Musikalisches Kunstmagazin, Bd. I+II; Berlin 1782+91, Reprint: Hildesheim 1969.
—— Biographische Nachrichten: „I. A. P. Schulz, dargestellt von I. F. Reichard", in: AmZ, 3. Jg., Leipzig 1800/01, Sp. 153-157, 169-176, 597-606, 613-620, 629-635; Reprint: Kassel 1947.
—— Vertraute Briefe aus Paris 1802 und 1803, 1. Theil, 2. verbesserte Auflage, Hamburg 1804; ND Berlin 1981.
Riepel, Joseph: Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst,
1. Kap. „De Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung"; Regensburg und Wien 1752, Reprint: Wien 1996: Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie (Hrg. Th. Emmerig).
—— 2. Capitel: „Grundregeln zur Tonordnung insgemein..."; Frankfurt+Leipzig 1755, Reprint siehe oben.
—— 3. Capitel: „Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein..."; Frankfurt u. Leipzig 1757, Reprint s. o.
—— 4. Capitel: „Erläuterung der betrüglichenTonordnung..."; Augsburg 1765, Reprint s. o.
—— 5. Capitel: „Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct"; Regensburg 1768, Reprint s. o.
—— Harmonisches Syllbenmaß, Dichtern melodischer Werke gewidmet, und angehenden Singcomponisten ...; Regensburg 1776, Reprint s. o.
Rochlitz, Friedrich: „Anekdoten aus Mozarts Leben", in: AmZ, 1. Jg. Nr. 6, Leipzig, 7.11. 1798, Sp. 81-86.
—— „Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer", Leipziger AmZ, 2. Jg., Nr. 4, 23.10.1799, S. 60.
—— „Was soll man von dem Musikdirektor eines Operntheaters verlangen?", in: Leipziger AmZ, 6. Jg, Nr. 11 und Nr. 12, S. 165-187.
Rousseau, Jean: Traité de la Viole; Paris 1687, Reprint: Genève 1975.
—— Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique; Paris 1678, Amsterdam 1691, Reprint: Genf 1976.
Rousseau, Jean-Jacques: Dictionnaire de Musique, 1767, 1768; Genève 1781, Reprint: Hildesheim 1969.
Deutsche Übersetzung einiger wichtiger Artikel in: „J.-J. Rousseau, Musik und Sprache; Ausgewählte Schriften, übersetzt von D. und P. Gülke"; Wilhelmshaven 1984.
Saint-Lambert, (*nicht:* Michel de): Les Principes du Clavecin; Paris 1702, Reprint: Genf 1972.
Samber, Johann Baptist: Manuductio ad organum; Salzburg 1704.
Sauveur, Joseph: Principes d'Acoustique et de Musique...; Paris 1701, Reprint: Genève 1973.
Scheibe, Johann Adolph: Critischer Musikus; neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745; R.: Hildesheim.
—— Über die Musikalische Composition, Teil I; Leipzig 1773, Reprint: Kassel 2006.
—— Abhandlung über das Recitativ; Leipzig 1764/65.
Schilling, Gustav (Hrg.): Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst; Stuttgart 1835-37.
Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst; Wien 1806, NA (J. Mainka) Leipzig 1977.
Schulz, Johann Abraham Peter: Artikel „Tact", „Vortrag" u. a. in: J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Band IV; Leipzig 1774-1794, Reprint: Hildesheim 1967-70.
(sowie Mitarbeit an Kirnbergers: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik).
Sechter, Simon: Die Grundsätze der musikalischen Komposition; Leipzig 1853.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Spohr, Louis: Selbstbiographie, 2 Bände; Kassel/Göttingen 1860/61, Reprint: Kassel 1954/55.
Stöckel, J. G. E.: „Über die Wichtigkeit der richtigen Zeitbewegung eines Tonstücks, nebst einer Beschreibung meines musikalischen Chronometers und dessen Anwendung für Komponisten, Ausführer, Lehrer und Lernende der Tonkunst"; AmZ, II. Jg., Nr. 38, 39; Leipzig 18.6. + 25.6. 1800.
Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste; Band I-IV, Leipzig 1771-74, [2]1792-94; Reprint: Hildesheim 1994, digitale NA der Erstausgabe Berlin 2002 (*Digitale Bibliothek 67*).
Taubert, Gottfried: Rechtschaffener Tantzmeister, oder Gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst; Leipzig 1717, Reprint: München 1976.
Thiémé, Frédéric: Nouvelle Théorie sur les différents Mouvements des Airs, fondée sur la Pratique de la Musique moderne; Paris 1801, Reprint: Genève 1972.
Tosi, Pier Francesco: Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato; Bologna 1723. Reprint des Originals als Beilage zur deutschen Übersetzung mit Erläuterungen und Zusätzen von J. F. Agricola, in: J. F. Agricola: Anleitung zur Singkunst; Berlin 1757, Reprint: Celle 1966.
Triest, Johann Karl Friedrich: „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert"; in: AmZ, 3. Jg., Leipzig 1801, 11 Folgen.
Türk, Daniel Gottlob: Clavierschule; oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende; Leipzig/Halle 1789, Wien 1798; Reprint: Kassel 1962.
—— Clavierschule, neue vermehrte und verbesserte Ausgabe; Leipzig/Halle [2]1802.
Valentini, Pier Francesco: Trattato del tempo, e del modo, e della prolatione; Rom 1643, S. 300-459.
—— Trattato della battuta musicale; Rom 1643, S. 138, § 230.
Vogler, Georg Joseph (Abbé): Tonwissenschaft und Tonsezkunst; Mannheim 1776, Reprint: Hildesheim 1970.
—— Betrachtungen der Mannheimer Tonschule; 4 Bde, Mannheim 1778-81, Reprint: Hildesheim 1974.
—— Artikel „Alla Breve" in: Allgemeine Deutsche Enzyklopädie (Allgem. Real-Wörterbuch); Frankfurt 1778.
Wagner, Richard: „Über das Dirigieren" (Gesammelte Schriften, Leipzig 1887; R.: Hildesheim 1976, Bd. 8, S. 261).
Walther, Johann Gottfried: Musicalisches Lexicon; Leipzig 1732, Reprint: Kassel 1963.
Weber, Dr. Jacob Gottfried: „Ueber die jetzt bevorstehende wirkliche Einführung des Taktmessers"; in: AmZ, 16. Jg. Nr. 27 + 28, Leipzig, 6.7.+ 13.7. 1814.
—— „Ein Zweifel" [über das Tempo der Pamina-Arie]; Leipziger AmZ, 12. April 1815, S. 247-249.
—— „Über chronometrische Tempobezeichnung, welche ohne Chronometermaschine überall sogleich verstanden und angewendet werden kann"; Mainz 1817.
—— Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht; 4 Bände; Mainz [1]1817; 4 Bände [2]1824 (Digitalisate Bd. 1-4).
—— Theory of Musical Composition; translated by James F. Warner, Boston 1846.
Wolf, G. F.: Kurzgefaßtes Musikalisches Lexikon; Halle 1792.
Zmeskall, Nicolaus von: „Tactmesser, zum praktischen Gebrauch geeignet" (Beschluss); Wiener AmZ Nr. 36, 4.9.1817; Sp. 305f.

b) Literatur ab 1900

Abert, Hermann: W. A. Mozart; Leipzig [1]1919, [7]1955/56.
Albrecht, Hans (Hrg.): Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart; Kassel 1957.
Allanbrook, Wye Jamison: Dance as Expression in Mozart Opera; (Phil. D. dissertation) Stanford 1974.
—— Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro and Don Giovanni; Chicago 1983.
Allanbrook, W. J. und **Hilton, Wendy**: „Dance rhythms in Mozart's arias"; in: Early Music, Sonderband 2, XX,1, „Performing Mozart's Music", Febr. 1992, S. 142-149.
Ansermet, Ernest: „Le Temps musical" in: Écrits sur la Musique, Neuchâtel 1971.
—— Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein, 1965.
Apfel, Ernst und **Dahlhaus, Carl**: „Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik" I+II; in: Musikwissenschaftliche Schriften, Band 1, München 1974.
Arlt, Wulf: „Vom Umgang mit theoretischen Quellen zur Aufführungspraxis"; in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981, Kassel 1983, S. 221-232.
Auhagen, Wolfgang: „Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert"; AfMw 44, Heft 1, 1987, S. 40.
—— „Eine wenig beachtete Quelle zur musikalischen Tempoauffassung im frühen 19. Jahrhundert"; in: AfMw, 50. Jg., Heft 4, 1993, S. 291-308.
—— „Determinanten des Tempoempfindens beim Musikhören"; in: Zeit in der Musik - Musik in der Zeit: 3. Kongress für Musiktheorie, Wien 1996, Frankfurt/M 1997, S. 122-144.
—— „William Crotch's Tempoangaben zu Kompositionen des 18. Jahrhunderts"; Michelsteiner Konferenzberichte 53, Michaelstein 1998, S. 44-53.
Auhagen, Wolfgang und **Busch, Veronika**: Artikel „Zeit" - „Musikpsychologische Aspekte", MGG II, Sachteil, Bd. 9.
Babitz, Sol: „Differences between 18th Century and Modern Violin Bowing"; in: The Score and IMA Magazine, London 1957, III, S. 34-35.
—— „Concerning the Length of Time that Every Note Must be Held"; Music Review, Cambridge, 1967/II, S. 21-37.
—— „Modern Errors in Mozart Performance"; in: MJb 1967, Salzburg 1968, S. 62-89.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Badura-Skoda, Paul: „Über Mozart-Tempi"; in: Oesterreichische Musikzeitschrift, Nr. 9, 1954, S. 347-351.
Badura-Skoda, Eva und Paul: Mozart-Interpretation; Wien/Stuttgart 1957.
—— Interpreting Mozart. The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions, Second Edition; New York/London 2008.
Bär, Carl: „Zu einem Mozartschen Andante-Tempo"; in: Acta Mozartiana 1963, Heft 4.
Barry, Barbara. R.: „Musical Time. The Sense of Order"; Stuyvesant/ N.Y. 1990.
Beck, Hermann: Studien über das Tempoproblem bei Beethoven; Dissertation Erlangen 1954, Manuskript maschr.
Becking, Gustav: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle; Augsburg 1928 / Neudruck Darmstadt 1958.
Behne, Klaus-Ernst: Der Einfluss des Tempos auf die Beurteilung von Musik; in: Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Köln 1972.
—— „Tempo und Affekt - Ergebnisse einer experimentellen Studie"; Musik und Bildung VI. Jg., 1974.
—— „‚Zeitmaße'. Zur Psychologie des musikalischen Tempoempfindens"; Mf 29, 1976, S. 155-164.
—— Artikel „Tempo" (B Systematisch), MGG II, Sachteil, Bd. 9, Kassel 1998.
Benary, Peter: „Musikalische Werkbetrachtung in metrischer Sicht"; in Die Musikforschung 14, Kassel 1961, S. 2-10.
—— „Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts"; Jenaer Beiträge zur Musikforschung, III, Leipzig 1961.
—— „Rhythmik und Metrik. Eine praktische Anleitung"; Köln 1967, ^{2}1973.
—— „Tempo und Tempoänderung. Zum Verhältnis von Notentext und Wiedergabe"; NZfM 1970, Nr. 11, S. 566.
—— „Metrum bei Mozart. Zur metrischen Analyse seiner letzten drei Sinfonien"; in: Schweizerische Musikzeitung, Jg 114, 1974, 201-205.
Bengen, Irmgard: Artikel „Tempo" in MGG II, Sachteil, Bd. 8, Kassel 1998, Sp. 443-452.
Besseler, Heinrich: Das musikalische Hören der Neuzeit; in: Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Band 104, Heft 6, Berlin 1959.
Beyer, Franz: „Halbe oder Viertel?", in: Acta Mozartiana 19. Jg, Heft 1, Febr. 1972.
Bie, Oskar: Der Tanz, Berlin ^{2}1919.
Bockmaier, Claus: Die instrumentale Gestalt des Taktes. Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik; Tutzing 2001.
Böhm, Karl: „Problems in Mozart"; in: Opera Annual 1955/56, London 1955, S. 46.
—— „Über die Musik Mozarts und ihre Interpretation"; in: Musikerziehung 23. Heft 3, Wien 1970, S. 119.
Boetticher, Wolfgang: Artikel „Gottfried Wilhelm Fink"; in: MGG I, Bd. 4, Sp. 226.
Born, Gunthard: Mozarts Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk; München 1985.
Borrel, E.: „Les Indications Métronomiques Laissées par les Auteurs Francais du XVIIIe Siècle"; in: Revue de Musicologie, Tome 9, Paris 1928, S. 149-153.
Breidenstein, Helmut: „Mozarts Tempo-System. Zusammengesetzte Takte als Schlüssel"; in: Mozart-Studien Bd. 13 (Hrg. Manfred Hermann Schmid), Tutzing 2004, S. 11-85.
—— „Mozarts Tempo-System II. Die geraden Taktarten", Teil 1; in: Mozart-Studien Bd. 16, (Hrg. M. H. Schmid), Tuzing 2007, S. 255-299;
Teil 2; in: Mozart-Studien Bd. 17, Tutzing 2008, S. 77-159.
—— „Mozarts Tempo-System. Ein Handbuch für die professionelle Praxis"; Tutzing 2011, Marburg 2015.
—— „Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen?"; in: Das Orchester, 2004, Nr. 3, Mainz, S. 17-22; sowie unter: www.mozarttempi.net.
—— „Tempo in Mozarts und Haydns Chorwerken", Teil 1; in: Chor und Konzert, Weimar 2004/III, S. 6-11; Teil 2; in: Chor und Konzert 2005/I, S. 13-19; beide auch unter: www.mozarttempi.net.
—— „Mozarts ‚Vesperae solennes de Dominica', KV 321: eine Beispielsammlung für Tempi seiner Kirchenmusik"; unter: www.mozarttempi.net.
—— „A cosa si riferiscono le indicazioni di tempo in Mozart?"; in: Il Saggiatore Musicale 2006, n. 2, Firenze 2007; sowie unter: www.mozarttempi.net.
—— „Mälzels Mord an Mozart. Die untauglichen Versuche, musikalische Zeit zu messen"; in: Das Orchester, 55. Jg., Heft 11, S. 8-15, Nov. 2007; sowie unter: www.mozarttempi.net.
—— „Mozarts Menuette: Kobolde oder Elefanten?" (noch unveröffentlicht).
Brelet, Gisèle: Le Temps musical. Essai d'une Esthétique Nouvelle de la Musique; Paris 1949.
Brendel, Alfred: „Ermahnungen eines Mozartspielers an sich selbst" (1985) und
„Mozart für die Klavierstunde. Zur Verteidigung seiner Solowerke" (1991); beide in: Musik beim Wort genommen, München 1992,^{2}1995.
—— Nachdenken über Musik; München/Zürich 1977.
—— Über Musik. Sämtliche Essays und Reden; München 2007.
Brook, Barry S.: „Le Tempo dans l'exécution de la musique instrumentale à la fin du XVIIIe siècle: Les Contributions de C. Mason et William Crotch"; Fontes Artes Musicae Nr. 12, Basel 1965, S. 196-201.
Brown, Clive: „Historical Performance, Metronome Marks and Tempo in Beethoven's Symphonies"; in: Early Music XIV, 2, 1991/V, S. 247-258.
—— Classical & Romantic Performance Practice 1750-1900; Oxford 1999.
Browne, Howard Mayer and **Sadie, Stanley**: Performance Practice. Music *after* 1600; London 1989, R. London 1990.
Busch-Salmen, Gabriele: „Der Tanz im Leben Mozarts"; in: „Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit"

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

(Hrg. Walter Salmen, Innsbruck 1990, S. 65-82.
Cahn-Speyer, Rudolf: Handbuch des Dirigierens; Leipzig 1919.
—— „Taktstrich und Vortrag"; in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Nr. 7, Leipzig 1924/25, S. 166-170.
Cairns, David: The Memoirs of Hector Berlioz; London 1977.
Caplin, William Earl: „Der Akzent des Anfangs: Zur Theorie des musikalischen Taktes"; in: Zeitschrift für Musiktheorie 9, 1978, S.17-28.
Cossart-Cotte, Francoise: „Documents sonores de la Fin du XVIIIe siècle: Leurs Enseignements pour L'Interprétation"; in: L'Interprétation de la musique francaise aux 17e et 18e siècles (Colloques Internationaux du Centre national de la Recherche Scientifique" No 537); Paris 1974.
Dahlhaus, Carl: „Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert"; in: AfMw XVIII, 1961, S. 223-240.
—— „Die Tactus- und Proportionslehre des 15. bis 17. Jahrhunderts", in: Geschichte der Musiktheorie (Hrg. Frieder Zaminer), Bd. 5, Darmstadt 1985, S. 333-376.
—— „Interpretation und Aufführungspraxis"; in: Melos/NZfM 4, 1978, S. 374f.
—— „Zum Taktbegriff der Wiener Klassik"; in: AfMw 45, Wiesbaden/ Stuttgart 1988, S. 1-15.
—— „Metrik und Rhythmik. Antike Kategorien und moderne Phänomene"; in: „Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrh., 2. Teil: Deutschland", Gesch. der Musiktheorie, II (Hrg. Fr. Zaminer), Darmstadt 1989, S. 157.
—— Artikel „Takt" in Brockhaus-Riemann Musiklexikon, Bd. 4; Berlin 2000.
Dahms, Sibylle: „Neue choreographische Aufzeichnungen zum Kontretanz der Mozartzeit"; in: Musicologica Austriaca 21, 2002, S. 113-119.
—— Artikel „Country Dance, Contredanse"; in: MGG II, Sachteil, Bd. 2, Sp. 1008-1020, Kassel 1998.
Danuser, Hermann: „Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart. Vortragslehre und Interpretationstheorie"; in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11, Laaber 1992.
—— Artikel „Vortrag" in MGG 2, Sachteil, Band 9, Kassel 1998.
Deas, Stewart: „Beethoven's ‚Allegro assai'"; in: Music and Letters XXXI, 1950, S. 333-336.
Dechant, Hermann: Dirigieren. Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation; Wien 1985.
Deford, Ruth I.: „Tempo relations between duple and triple time in the sixteenth century"; in: Early Music History: Studies in medieval and early modern music, vol. 14 (Cambridge 1995), S. 1-51.
Dennerlein, Hanns: Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke; Leipzig 1951.
—— „Zur Problematik von Mozarts Kirchensonaten"; in MJb, Salzburg 1953, S. 95-111.
Dent, Edward J.: Italian Opera in the Eighteenth Century, and its influence on the music of the Classical Period; in: SIMG 14, 1913, S. 500-509.
—— „Mozarts Opern"; (deutsch), Berlin 1922.
Deutsch, Otto Erich: Mozart's Catalogue of his Works 1784-1791; New York o. J. (1956).
Dipert, Randall R.: „The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance"; in: Musical Quarterly 66, 1980, S. 205.
Donington, Robert: A Performer's Guide to Baroque Music; London 1978.
—— The Interpretation of Early Music; New Version, London 1979.
—— Artikel „Tempo" in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 2001.
Eberl-Ruf, Kathrin: Artikel „Türk, Daniel Gottlob"; in: MGG II, Bd. 16, Kassel 2006, Sp. 1134-1138.
Edge, Dexter: „Mozart's Viennese Orchestras"; in: Early Music, XX,1, Sonderband 2, Performing Mozart's Music, 1992/II, S. 64-88.
Eggebrecht, Hans Heinrich: „Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts ‚Don Giovanni'"; in: Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XII, Wiesbaden 1972.
—— Die Musik und das Schöne; München und Zürich 1997.
—— Musik als Zeit, (Hrg. A. von Massow, M. Nanni, S. Obert); Wilhelmshaven 2001.
Einstein, Alfred: Mozart. Sein Charakter, sein Werk; Frankfurt 1968.
Eisen, Cliff: „The Symphonies of Leopold Mozart: Their Chronology, Style, and Importance for the study of Mozart's Early Symphonies"; in: Mozart-Jahrbuch 1987/88, Kassel 1989.
—— „Quellen für Mozarts Leben und Werke"; H. C. Robbins Landon, Mozart-Kompendium; München 1991.
—— „Mozart's Salzburg Orchestras", EM, XX, 1, Sonderband 2, Performing Mozart's Music; 1992/II, S. 89-103.
—— Artikel „Leopold Mozart" in: MGG II, Bd. 12, Kassel 2004, Sp. 579-590.
—— Wolfgang Amadeus Mozart. A Life in Letters; Cliff Eisen, editor, Stewart Spencer, translator, London 2006.
Eisen, Cliff et al.: In Mozart's Words <http://letters.mozartways.com>. Version 1.0, published by HRI Online, 2011.
Elias, Norbert: Mozart. Zur Soziologie eines Genies; (Hrg. Michael Schröter) Frankfurt/M 1991.
Elvers, Rudolf: „Untersuchungen zu den Tempi in Mozarts Instrumentalmusik"; Dissertation Berlin 1953.
Engel, Hans: „Der Tanz in Mozarts Kompositionen"; Mozart-Jahrbuch 1952, Salzburg 1953, S. 29-39.
—— „Die Finali der Mozartschen Opern"; MJb 1954, Salzburg 1955, S. 113-134.
—— „Probleme der Aufführungspraxis"; MJb 1955, Salzburg 1956, S. 56-65.
—— „Probleme der Mozartforschung"; in: MJb 1964, Salzburg 1965, S. 38-54.
—— „Interpretation und Aufführungspraxis"; in: MJb 1968/70, S. 7-19.
Epstein, David: Shaping Time, Music, the Brain and Performance; New York 1995.
Erig, Richard: „Die Tempoentwicklung im Rückspiegel: Czerny - Beethoven - Quantz"; in: Michelsteiner Konferenzberichte 53, Michelstein 1998.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Fadini, Emilia: „Indicazioni di movimento e velocità di esecuzione nelle sonate per pianoforte di W. A. Mozart"; in: MJb 1991, Kassel 1992, S. 327-333.
Fallows, David: Artikel „Tempo and expression marks" und „Metronome" in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition, 2001.
Feder, Georg: Artikel „Joseph Haydn" in: MGG II, Bd. 8, Kassel 2002, Sp. 949-1094.
Feil, Arnold: „Mozarts Duett ‚Bei Männern, welche Liebe fühlen'"; in: Festschrift W. Gerstenberg, Wolfenbüttel/Zürich 1964, S. 45-54.
Fellerer, Karl Gustav: „Mozart-Überlieferungen und Mozart-Bild um 1800"; in: MJb 1955, Salzburg 1956, S. 145-153.
—— „Mozart und Italien"; in: Analecta Musicologica 18, Köln 1978, S. 3-16.
—— „Mozarts Kirchenmusik und ihre liturgischen Voraussetzungen"; in: MJb 1978/79, S. 22-26.
—— „Die Kirchenmusik W. A. Mozarts"; Laaber 1985.
Fink, Monika: Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. u. 19. Jahrhundert; Innsbruck 1996.
Fischer, Wilhelm: „Selbstzeugnisse Mozarts für die Aufführungsweise seiner Werke"; in: MJB 1955, S. 7-16.
Flothuis, Marius: „A Close Reading of the Autographs of Mozart's Ten Late Quartets"; in: The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts; Cambridge, Mass., 1980, S. 154.
Flotzinger, Rudolf: Artikel „Ländler"; in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (Hrg. H. H. Eggebrecht), Wiesbaden 1971 ff.
Forsyth, M.: Rooms for Music: The Architect, the Musician, and the Listener from the 17th Century to the present day; Cambridge, Mass. 1986.
Fraisse, Paul: Psychologie der Zeit; München 1985.
Frobenius, Wolf: „Tempo, Mouvement, Zeitmaß"; in: Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie (Hrg. H.H. Eggebrecht), Wiesbaden 1971 ff.
Gál, Hans: „The Right Tempo"; in: The Monthly Musical Record, July-August, 1939, S. 174-178.
—— „Das richtige Tempo"; in: Schweizerische Musikzeitung 17/18, 1939, S. 455-459. [nicht identisch mit vorigem]
Georgiades, Thrasybulos: „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters"; in: MJB 1950, S. 76-98 (und: Kleine Schriften, Tutzing 1977, S. 9-32).
—— „Zur Musiksprache der Wiener Klassiker"; in: MJB 1951, S. 50-59, und: Kleine Schriften, S. 33.
—— Musik und Sprache; Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954.
—— „Der Chor ‚Triumph, Triumph, du edles Paar' aus dem 2. Finale der Zauberflöte"; in: Kleine Schriften, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 26, Tutzing 1977, S. 145-156.
—— „Mozart und das Theater"; in: Kleine Schriften, Tutzing 1977, S. 55-66.
—— „Die musikalische Interpretation"; in: Kleine Schriften, Tutzing 1977, S. 45-54.
Gerstenberg, Walter: „Authentische Tempi für Mozarts ‚Don Giovanni'?"; in: MJB 1960/61, S. 58-61.
Gielen, Michael: „Über die Tempi in Mozarts ‚Don Giovanni'"; Programmheft der Oper Frankfurt, 1977/IX, S. 16-20.
Gleich, Clemens Christoph von: „Die frühesten Quellen zur Temponahme bei Mozart"; in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, Band 35; Salzburg 1987, S. 106-114.
—— „How fast is molto allegro?"; in: Harmonie en Perspectief. Deventer Studien 6, Deventer 1988, S. 303-310.
—— Mozart, Takt und Tempo; Salzburg 1993.
Gmeiner, Joseph: „Menuett und Scherzo. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Soziologie des Tanzsatzes der Wiener Klassik"; Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft XV, Tutzing 1978.
Goebl, Werner und **Dixon, Simon**: „Analysis of tempo classes in performances of Mozart sonatas"; Austrian Research Institute for Artificial Intelligence, Vienna 2001.
Göhler, Georg: „C und ¢ bei Mozart"; in: Schweizerische Musikzeitung, 76. Jg., Nr. 23, 1.12.1936, S. 665-667, und 77. Jg., Nr. 1, 1.1.1937, S. 22-23.
Goldmann, H.: Das Menuett in der deutschen Musikgeschichte des 17. und 18. Jh."; Dissertation Erlangen 1956.
Gottron, Adam: „Wie spielte Mozart die Adagios seiner Klaviersätze?"; in: Die Musikforschung, Kassel 1960/13.
Gstrein, Rainer: „Mozarts Tänze"; in: Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit (Hrg. Walter Salmen); Innsbruck 1990, S. 83-146.
Grave, Floyd K.: „Rhythmic Harmony in Mozart"; in: The Music Review XLI, 1980, S. 87-102.
—— „Common-Time Displacement in Mozart"; in: Journal of Musicology 3/4, Fall 1984, S. 423-442.
—— „Metrical Displacement and the Compound Measure in Eighteenth-Century Theory and practice"; in: Theoria, 1, 1985, S. 25-60.
Grimm, Hartmut: Artikel „Sulzer, Johann Georg"; in: MGG II, Bd. 16, Kassel 2006, Sp. 271-275.
Grimm, Hartmut und **Ottenberg, Hans-Günter**: Artikel „Hiller, Johann Adam" in: MGG II, Bd. 8, Kassel 2002, Sp. 1561-1579.
Gülke, Peter: „Die Verjährung der Meisterwerke"; in: Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 1966, S. 6-12.
—— „Schneller allein ist noch nicht richtiger"; in Musik und Gesellschaft, Berlin 1975/1976; S. 330-40, 425-28.
—— ‚Triumph der neuen Tonkunst' - Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld; Kassel etc. 1998.
—— „Das schwierige Theaterspielwerk. Notizen während der Arbeit an ‚Cosi fan tutte'"; in: Die Sprache der Musik, Kassel 2001.
—— „Schalks banale Trompete oder Grenzlinien der Fertigstellung"; Die Sprache der Musik, Kassel 2001.
—— „Meditatio Mortis – Das Verklingen der Töne als Problem des musikalischen Denkens"; in: Die Sprache der Musik, Kassel 2001.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

—— Artikel „Die Konzerte“ in: Mozart-Handbuch (Hrg. Silke Leopold); Kassel 2005.
Harding, Rosamond E. M.: The Origins of Musical Time and Expression; London 1938.
Harnoncourt, Nicolaus: Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis; Salzburg und Wien 1982, Kassel 1986.
—— Der musikalische Dialog; Salzburg und Wien 1984, Kassel 1987.
—— „Don Giovanni als Herausforderung. Tonarten-Dramaturgie und Tempo-Dramaturgie bestimmen die Oper“; Interview in: Informationen für Freunde und Förderer der Salzburger Festspiele 2002, Salzburg, 27.07.2002.
—— „Wenn die Komödie stillsteht“; Interview in: Programmheft zu „Le Nozze di Figaro“, Salzburger Festspiele 2006, S. 24-29.
Harris-Warrick, Rebecca: „Interpreting pendulum markings for French Baroque dances“; in: Historical Performance 6, Spring 1993.
Heckmann, Harald: „Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts“; in: AfMw 10, 1953, S. 116-139.
Hell, Helmut: Die Neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; Tutzing 1971.
Herrmann-Bengen, Irmgard: Tempobezeichnungen. Ursprung. Wandel im 17. und 18. Jahrhundert; Tutzing 1959.
Hess, Willy: „Die Teilwiederholung in der klassischen Sinfonie und Kammermusik“; in: Mf 16, 1963, S. 238-252.
Heuss, Alfred: „Wie verhält es sich mit den Taktstrichen in dem Zauberflöten-Duett: Bei Männern, welche Liebe fühlen?“; Studien zur Musikgeschichte. Festschrift Guido Adler, Wien 1930, S. 174-178.
Hilton, Wendy: Dance of Court and Theatre: The French Noble Style 1690-1725; London 1981.
—— Art. „Minuet“ in: International Encyclopedia of Dance IV; New York + Oxford 1998, S. 431-433.
Hinrichsen, Hans-Joachim: Artikel „Koch, Heinrich Christoph“ in: MGG II, Bd. 10, Kassel 2003, Sp. 371-377.
Hinrichsen, Hans-Joachim und **Pietschmann, Klaus**: Artikel „Mattheson, Johann“ in: MGG II, Bd. 11, Kassel 2004, Sp. 1332-1349.
Hoboken, Anthony van: Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis; Mainz 1957.
Hogwood, Christopher: „In Defence of the Minuet and Trio“; in: Early Music XXX, May 2002, S. 237-252.
Horn, Wolfgang: „Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit. Die ‚quantitas intrinseca‘ und der Begriff des Akzenttakts“; in: Musiktheorie, 7. Jg. 1992, Heft 3, S. 198-218.
—— „Takt, Tempo, Aufführungsdauer in Heinichens Kirchenmusik“; in Musiktheorie IX, 1994, H. 2, S. 147-168.
Houle, George: Meter in Music 1600-1800, Performance, Perception and Notation; Bloomington, 1987.
Hünteler, Konrad: „Die Wiederentdeckung der Langsamkeit in der Musik? Einige handgreifliche Beweise aus der Aufführungspraxis“; in: Das Orchester, 1992/12, S. 1410-1418.
Husserl, Edmund: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917); Haag 1966.
Kenyon, Nicholas (Hrg.): Sonderbände „Performing Mozart's Music“ I-III; EM, vol. XIX,4, 1991, XX,1+2, 1992.
King, A. Hyatt: Mozart in Retrospect. Studies in criticism and bibliography; London 1955.
Kirkpatrick, Ralph: „Eighteenth-Century Metronomic Indications“; in: Papers of the American Musicological Society, vol III, 1940, S. 30-50.
Knepler, Georg: Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen; Berlin 1991.
Kolisch, Rudolf: „Tempo and Character in Beethoven's Music“, I + II; in: Musical Quarterly 1943, S. 169-312.
Kolneder, Walter: „Zur Geschichte des Metronoms“; in: HIFI-Stereophonie, 19. Jg. 1980, S. 152-162.
Konrad, Ulrich: Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften Göttingen, Philolog.-Histor. Klasse, 3. Folge, Nr. 201); Göttingen 1992.
—— Artikel „Mozart“; in: MGG II, Bd. 12, Kassel 2004, Sp. 591-758.
—— Wolfgang Amadé Mozart. Leben, Musik, Werkbestand; Kassel 2005.
Kreyszig, Walter: Das Menuett Wolfgang Amadeus Mozarts unter dem Einfluss von F. Joseph Haydns ‚gantz neue besondere art'. Zur Phrasenstruktur in den Menuetten der ‚Haydn-Quartette' (Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991; MJb 1992, S. 655-663).
Kunze, Stephan: Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie g-moll, KV 550; (Meisterwerke der Musik, München 1968).
—— „Aufführungsprobleme im Rezitativ des späteren 18. Jahrhunderts. Ausführung und Interpretation“; in: MJb 1968/70, Salzburg 1970, S. 132-144.
—— „Musikwissenschaft und musikalische Praxis. Zur Geschichte eines Mißverständnisses“; in: Alte Musik. Praxis und Reflexion (Sonderband Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis“; zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis), Winterthur 1983.
—— Mozarts Opern; Stuttgart 1984.
—— „Mozarts Don Giovanni u. die Tanzszene im ersten Finale“; Analecta Musicologica, Köln 1987, S. 166-197.
—— „Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie“; in: Handbuch der musikalischen Gattungen (Hrg. Siegfried Mauser), Bd. I, Laaber 1994.
Küster, Konrad: Mozart. Eine musikalische Biographie; Stuttgart 1990.
Landon, Howard C. Robbins: Das Mozart-Kompendium: sein Leben - seine Musik; München 1991.
Larsen, Jens Peter: „Der Stilwandel in der österreichischen Musik zwischen Barock und Wiener Klassik“; in: Der junge Haydn. Wandel von Musikauffassung und Musikaufführung in der österr. Musik zwischen Barock und Wiener Klassik. Kongressbericht Graz 1970 (Beiträge zur Aufführungspraxis Band 1).
Leibowitz, René: „Tempo et sens dramatique dans le Don Giovanni de Mozart“; in: Le compositeur et son double. Essais sur l'interpretation musicale; Paris 1971; deutsch „Tempo und dramatischer Sinn in Mozarts ‚Don Giovanni'“; in: Mozart. Die Da Ponte-Opern (Musik-Konzepte, Sonderband, München 1991, S. 212-253.)

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Leinsdorf, Erich: The Composer's Advocate. A Radical Orthodoxy for Musicians; New Haven & London 1981.
Leonhardt, Henrike: Der Taktmesser. Johann Nepomuk Mälzel, ein lückenhafter Lebenslauf; Hamburg 1990.
Leopold, Silke: „Die Opera buffa"; Neues Handbuch der Musikwissenschaft V (Hrg. Carl Dahlhaus,), Laaber 1985.
—— (Hrg.): Mozart-Handbuch; Kassel, Stuttgart und Weimar 2005.
Lerdahl, Fred und **Jackendoff, Ray**: „On the Theory of Grouping and Meter"; Musical Quaterly 67, Bd. 5, NY, 1981/X.
Levin, Robert D. Levin: „Performance practice in the music of Mozart"; in: The Cambridge Companion to Mozart (Hrg. Simon P. Keefe), Cambridge 2003.
Lippmann, Friedrich: „Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus"; in: Analecta Musicologica 12,14,15, 1973,1974, 1975.
—— „Mozart und der Vers"; in: Analecta Musicologica 18, 1978, S. 107-137.
Lütteken, Laurenz: Artikel „Marpurg, Friedrich Wilhelm" in: MGG II, Bd. 11, Kassel 2004, Sp. 1125-1131.
MacDonald, Hugh: „To Repeat or Not to Repeat?"; in: Proceedings of the Royal Musical Association CXI, London 1984/85, S. 121-138.
MacIntyre, Bruce C.: „Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen"; in: Haydn-Studien VI, Heft 2, Köln 1988, S. 80-87.
Mahling, Christoph-Hellmut: „Typus und Modell in Opern Mozarts"; MJB 1968/70, Salzburg 1970, S. 145-158.
Mahrenholz, Simone: Musik und Erkenntnis; Stuttgart, Weimar ^{2}2000.
Maier, Siegfried: Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 16, Tutzing 1984).
Malloch, William: „Carl Czerny's metronome marks for Haydn and Mozart Symphonies"; EM, Feb. 1988, S. 72-81.
—— „The minuets of Haydn and Mozart: goblins or elephants?"; in: Early Music 21, No 3, VIII 1993, S. 437-444.
Marsh, Carol: „Tanz" in: Artikel „Menuett" in: MGG II, Sachteil, Bd. 7, Kassel 1998, S. 121-126.
Marty, Jean-Pierre: The Tempo Indications of Mozart; New Haven/London 1988.
—— „Mozart's Tempo Indications and the Problems of Interpretation"; in: Todd, R. Larry and Williams, Peter (Hrg.): Perspectives on Mozart Performance, Cambridge 1991, S. 55-73.
—— „Mozart's Tempo Indications"; in: Early Music, vol. XX,1, 1992, S. 141.
Maurer Zenck, Claudia: Vom Takt, Überlegungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert; Wien 2001.
Melkus, Eduard: „Über die Ausführung der Stricharten in Mozarts Werken"; MJB 1967, S. 244-265.
Miehling, Klaus: „Die Wahrheit über die Interpretation der vor- und frühmetronomischen Tempoangaben"; in: ÖMz 44, 1989.
—— „Das Tempo bei Mozart"; in: MJb 1991, Bd. II, Kassel 1992, S. 625-631.
—— „Zu einigen Tempi in Mozarts ‚Zauberflöte'"; in: Üben & Musizieren 1992/6, S. 12-18.
—— Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema; Wilhelmshaven 1993.
Mittendorfer, Monika: „Tanzveranstaltungen in Salzburg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts"; MJb 1991, Kassel 1992, S. 403-408.
Morrows, Michael: „Musical Performance and Authenticity"; in: Early Music 6, London 1978, 2, S. 233-246.
Münster, Robert: „Authentische Tempi zu den sechs letzten Sinfonien W.A. Mozarts?"; in: MJb 1962/63, Salzburg 1964, S. 185-199.
Nagel, Ivan: Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern; München und Wien 1985.
Nettl, Paul: Mozart und der Tanz. Zur Geschichte des Balletts und Gesellschaftstanzes; Zürich, Stuttgart 1960.
—— „Tanz und Tanzmusik", in: *Mozart-Aspekte*, Freiburg 1956.
—— The Dance in Classical Music; London 1964.
Neumann, Frederick: „The Use of Baroque Treatises on Musical Performance"; in: Music and Letters, Vol. 48, Nr. 4, 1967/X, Oxford / London, S. 315-324.
—— „How fast should Classical minuets be played?"; in: Historical Performance 4/1, 1991, S. 3-13.
—— Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries; New York 1993.
—— „Changing times: Meter, denominations, and tempo in music of the seventeenth and eighteenth centuries"; in: Historical Performance 6/1, 1993, S. 23-29.
Nicolosi, Robert Joseph: Formal aspects of the Minuet and the Tempo di Minuetto Finale in Instrumental Music of the 18th Century; Ph. Diss. Washington University 1971.
Nowotny, Rudolf: „Das Duett Nr. 7 aus der Zauberflöte. Periode und Takt"; in: MJB 1996, S. 85-126.
Osthoff, Wolfgang: „Die Opera Buffa"; in: Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, Folge 1, München 1973, S. 678-743.
Perl, Helmut: Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Aufführungspraxis; Wilhelmshaven ^{2}1998.
Perl, Benjamin: „Wo soll man bei 6/8 die Taktstriche ziehen? Weitere Gedanken zum Duett aus der ‚Zauberflöte'"; in: MJb 1998, S. 85-101., Kassel 1999.
Perry-Camp, Jane: „Mozartean Time, Timing, Pace, and Proportion: Golden and Not"; in: Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress Baden bei Wien 1991, Band II, Tutzing, 1993, S. 815-824.
Pfisterer, Andreas: „Zur Deutung des 6/8-Taktes im langsamen Satz von Mozarts Prager Sinfonie", in: Mozart Studien Bd. 20 (Hrg. Manfred Hermann Schmid), Tutzing 2011, S. 193-203.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Plath, Wolfgang: „Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts"; MJb 1960/61.
—— „Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770-1780"; MJb 1976/77; beide Texte auch in: Wolfgang Plath: Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze (Hrg. Marianne Danckwardt); Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Band 9; Kassel, Basel, London, New York 1991.
Raeburn, Christopher: „Das Zeitmass in Mozarts Opern"; in: ÖMZ 12, Heft 9, 1957, S. 329-333.
Raff, Christian: „Zu den Sätzen im ‚Tempo di Minuetto' in der Instrumentalmusik der Wiener Klassiker", in: Mozart Studien, Bd. 19 (Hrg. Manfred Hermann Schmid), Tutzing 2010, S. 11-42.
Rampe, Siegbert: Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch; Kassel 1995.
Ratner, Leonard G.: „Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure"; in: Musical Quarterly, Vol. XLII, No.4, New York 1956.
—— Classic Music. Expression, Form, and Style; New York 1980.
Reckziegel, Walter: „Ein subjektives Tempomaß"; in: Die Musikforschung 19. Jg, 1966, Heft 4, S. 457-458.
Reichart, Sarah Bennett: The influence of 18th century social dance on the Viennese classical style; Ann Arbor 1984.
Reidemeister, Peter: Historische Aufführungspraxis; Darmstadt 1988.
—— „Tempovorschrift und ihre Ausführung: Komponisten als Interpreten eigener Werke"; in: Festschrift A. Ickstadt, 1997, S. 302-317.
Riehn, Rainer:„Beethovens originale, Czernys und Moscheles auf Erinnerung gründende, Kolischs und Leibowitz' durch Vergleiche erschlossene Metronomisierungen"; in: Musik-Konzepte 8, (Hrg. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München, 1979, S. 85-96.
—— „Beethovens Verhältnis zum Metronom. Eine Dokumentation"; Musik-Konzepte 8: „Beethoven. Das Problem der Interpretation", München April 1979, S. 70-84.
Riemann, Hugo: „Heinrich Christoph Koch als Erläuterer unregelmäßigen Themenaufbaus"; in: Präludien und Studien II, Leipzig 1900.
—— System der Musikalischen Rhythmik und Metrik; Leipzig 1903.
Rosen, Charles: The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven; London 1971; Der klassische Stil; Kassel 1983.
Rosenblum, Sandra P.: Performance Practices in Classic Music. Their Principles and Applications; Bloomington and Indianapolis, 1988.
Rossell, Denton: The formal construction of Mozart's operatic ensembles and finales; Ann Arbor 1955.
Rothschild, Fritz: Vergessene Traditionen in der Musik; Zürich 1964. (The lost tradition in music, London 1953/1961)
Rudolf, Max: The Grammar of Conducting; London 1980.
—— „Ein Beitrag zur Geschichte der Temponahme bei Mozart"; in: MJb 1976/77, Kassel 1978, S. 204-224.
—— „Are there Guidelines for the Performance of Mozart's Works?"; in: Friends of Mozart, newsletter No. 6, New York, 1979, S. 1-3.
—— „Pamina's Aria: A Question of Tempo"; in: Washington Opera Magazine vol. 9, no 1, oct. 1981. [fast identisch mit: „Pamina's Aria. A Tragic Heroin's Lament or an Impulsive Teenager's Complaint?"; in: Journal of The Conductor's Guild].
—— „Inner Repeats in the Da Capo of Classical Minuets and Scherzos"; in: Journal of The Conductor's Guild III, 1982, S. 145-150.
—— „On the Performance of Mozart's Minuets"; in: Friends of Mozart, Newsletter No. 17, N. Y. 1984, S. 1-4.
Russell, T.A.: Minuet, Scherzando, and Scherzo. The Dance Movement in Transition 1781-1825; Dissertation University of North Carolina, Chapel Hill, 1983.
Sachs, Curt: Rhythm and Tempo. A Study in Music History; New York 1953.
Sadie, Stanley: Artikel „Metronome" in: The New Grove Dictionary of Musical Instruments, III, London 1984, S. 645.
Salmen, Walter (Hrsg.): Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit; Innsbruck 1990.
—— Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit; Freiburg i. Br. 1963, rev. Hildesheim ^{2}2002.
Schering, Arnold: „Zur Entstehungsgeschichte des Orchesterallegros"; in: Studien zur Musikgeschichte, Leipzig 1903, S. 143-146.
Schick, Hartmut: Artikel „Die geistliche Musik"; in: Mozart-Handbuch (Hrg. S. Leopold), Kassel 2005.
Schmid, Manfred Hermann (Hrg.): Mozart Studien; Tutzing, 1992 ff.
—— Mozart und die Salzburger Tradition; Tutzing 1976.
—— „Mozart und die Salzburger Kirchenmusik"; in: MJb 1978/79, Kassel 1979, S. 26-29.
—— Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern; Tutzing 1994.
—— „Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart"; in: Mozart Studien 9, 1999.
—— Artikel „Michael Haydn"; in: MGG II, Bd. 8, Kassel 2002, Sp. 1095-1114.
—— „Deutscher Vers, Taktstrich und Strophenschluss. Notationstechnik und ihre Konsequenzen in Mozarts ‚Zauberflöte'"; in: Mozart-Studien 12, Tutzing 2003, S. 115-145.
Schmidt-Gross, Nicole: „Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte"; Musiktheorie 1989/4, S. 203-222.
Schmitz, Hans Peter: Prinzipien der Aufführungspraxis Alter Musik; Berlin-Dahlem o. J. (vor 1951).
—— „Einige Bemerkungen zur Wiedergabe klassischer Musik"; in: Musica 1982/1.
—— Die Tontechnik des Père Engramelle; Kassel 1953.
Schünemann, Georg: Geschichte des Dirigierens; Leipzig 1913, Nachdruck Hildesheim 1965.
Schuller, Gunther: The Complete Conductor; Oxford / New York 1997.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Schulze, Werner: „Zeit in der Bewegung - Bewegung in der Zeit"; in: Zeit in der Musik - Musik in der Zeit, 3. Kongress für Musiktheorie Wien 1996, Frankfurt/Main 1997.
Schwandt, Erich: „L'Affilard on the French Court Dances"; in: Musical Quarterly, vol. 60, 1974, S. 389-400.
—— „The Principles of L'Affilard"; in: Early Music, January 1980, S. ff.
Schwindt-Gross, Nicole: „Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte. Ein Aspekt der Takttheorie im 18. Jahrhundert"; in: Musiktheorie 4, 1989, S. 203-222.
Seeger, Horst: „Die Originalgestalt des Duetts Pamina/Papageno in der Zauberflöte"; in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 1963.
Seidel, Wilhelm: Artikel „Rhythmus, Metrum, Takt"; in: MGG II, Sachteil, Kassel, Bd. 8, Sp. 257-317.
—— „Division und Progression. Zum Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert"; in: Il saggiatore musicale 2, 1995, S. 47-65.
—— „Zu Theorie und Ästhetik der Taktarten"; in: Michaelsteiner Konferenzber. 53, Michaelstein 1998, S. 16-25.
Seifert, Herbert: „Beethovens Metronomisierungen und die Praxis"; in: Beethoven-Colloquium 1977, S. 183-189.
Siegele, Ulrich: Artikel „Vortrag" in: MGG 14, Kassel 1968, Sp. 16-31.
Siegmund, Bernt und **Baselt, Susanne** (Hrg.): Tempo, Rhythmik, Metrik, Artikulation in der Musik des 18. Jahrhunderts; in: Michaelsteiner Konferenzberichte 53, Michaelstein 1989.
Sellack, Ingolf und **Ottenberg, Hans-Günter**: Artikel „Schulz, Johann Abraham Peter"; in: MGG II, Bd. 15, Kassel 2006, Sp. 236-246.
Stadlen Peter: „Beethoven und das Metronom"; in: Beethoven-Colloquium 1977, Kassel 1978.
—— „Beethoven and the Metronome"; in: „Soundings" No 9, 1982, S. 38-73 und in: „Music and Letters" 48, London October 1967, S. 330-349.
Steglich, Rudolf: Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus; Leipzig 1930.
—— „Das Tempo als Problem der Mozartinterpretation"; (Tagungsbericht Salzburg 1931), Leipzig 1932, S. 172.
—— „Über den Mozart-Klang"; in: MJB 1950, S. 62-75.
—— „Über Mozarts Adagio-Takt"; in: MJB 1951, S. 90-111.
—— „Tut Mozart nichts zuleide!"; in: Acta Mozartiana 7, 1960, S. 20-22.
—— „Mozarts Mailied – ein Allegro aperto?"; in: MJB 1962/63, S. 96-107.
—— „Paminas schwieriges ‚Ach, ich fühl's'"; in: Acta Mozartiana 11, 1964, S, 8-9.
Steinbeck, Wolfram: „Mozarts Scherzi"; in: AfMw Jg. XLI, Heft 3, Wiesbaden und Stuttgart 1984, S. 208-231.
Stephens, Norris L.: Artikel „Avison, Charles" in: MGG II, Bd. 1, Kassel 1999, Sp. 1211-1214.
Stone, John: „Mozarts Ansichten und Weltanschauung"; in: H. C. Robbins Landon (Hrg.), Das Mozart-Kompendium, München 1991, S. 160-181.
Stowell, R.: „Violin-Technique and Performance Practice in the Late-Eighteenth and early-Nineteenth Centuries"; Cambridge 1985.
Strohm, Reinhard: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert; Heinrichshofen 1979.
Swarowsky, Hans: Wahrung der Gestalt, Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik; (Hrg. Manfred Huss), Wien 1979.
Talsma, Willem Retze: Wiedergeburt der Klassiker, Bd. 1 „Anleitung zur Entmechanisierung der Musik"; 1980.
Taubert, Karl Heinz: Höfische Tänze. Ihre Geschichte und Choreographie; Mainz 1968.
—— Das Menuett. Geschichte und Choreographie; Zürich 1990.
Tekman, H.G.: „Interactions of Perceived Intensity, Duration and Pitch in Pure Tone Sequences"; in: Music Perception 14, 1997, Heft 3.
Temperly, Nicholas: „Tempo and Repeats in the Early Nineteenth Century" in: Music and Letters 1966, XLVII, S. 323.
Thorp, J.: „In Defence of danced Minuets"; in: Early Music XXXI, February 2003, S. 101-108.
Toeplitz, Uri: „Über die Tempi in Mozarts Instrumentalmusik"; in: MJb 1986, Kassel 1987, S. 171-202.
Twittenhoff, Wilhelm: „Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre" in: Beiträge zur Musikforschung, 2; Hrg. Max Schneider, Berlin 1935.
Tyson, Alan: Mozart: Studies of the Autograph Scores; Cambridge, Massachusetts and London 1987.
Wagner, Günther u. **Leisinger, Ulrich**: Art. „Bach, Carl Philipp Emanuel"; in: MGG II, Bd. 1, Kassel 1999, Sp. 1312 ff.
Wastl, Manfred: „Das Tempo der Französischen Hof-Tänze im 18. Jahrhundert, oder: Das Fadenpendel als Vorläufer des Metronoms"; Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar, WS 1991/92, H. Seifert, Wien 1992.
Wehmeyer, Grete: Prestißißimo. Die Wiederentdeckung der Langsamkeit in der Musik; Hamburg 1989.
—— ‚Zu Hilfe! zu Hilfe! sonst bin ich verloren'. Mozart und die Geschwindigkeit; Hamburg 1990.
Weingartner, Felix: Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien. Band III: Mozart; Leipzig 1923.
Wiehmayer (Viehmayer), Johann Theodor: Musikalische Rhythmik und Metrik; 1917.
Woitas, Monika: „Tänze und Märsche"; in: Silke Leopold (Hrg.) Mozart Handbuch; Kassel 2005, S. 604-629.
Wollny, Peter: Artikel „Kirnberger, Kirnberg, etc., Johann Philipp"; in: MGG II, Bd. 10, Kassel 2003, Sp. 169-176.
Wolf, Werner: „Werden Beethovens Sinfonien richtig interpretiert?" und: „Natürlich kommt es nicht allein aufs Tempo an" (Gegenreplik auf P. Gülkes Entgegnung „Schneller allein ist noch nicht richtiger"); in: Musik und Gesellschaft, Berlin 1975 und 1976; S. 330-40 und 425-28.
Zaslaw, Neal: „Mozart's Tempo Conventions" in: International Musicological Society, in: Report of the 11th Congress, Kopenhagen 1972, S. 720-733.
—— Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception; Oxford 1989.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

REGISTER

Die autographen Tempobezeichnungen Mozarts
Mozart's autograph tempo indications
Le indicazioni di tempo autografe di Mozart
Les indications autographes du tempo de Mozart

SEITENINDEX PAGE INDICATIONS INDICAZIONI PAGINE

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Die autographen Tempobezeichnungen Mozarts

Mozart's autograph tempo indications
Le indicazioni di tempo autografe di Mozart
Les indications autographes du tempo de Mozart

Ex = Notenbeispiel / music example / esempio musicale
kursiv / italics / corsivi / = Seitenzahlen / page numbers / numeri delle pagine / numéros de page

Seite / page / pagina

KV 16 Sinfonie in Es
I. Molto allegro, *104*
II. Andante, *135*
III. Presto, *207*
KV 23 Aria „Conservati fedele", Andante grazioso, *137*
T. 87 Allegretto, *142*
KV 33 Kyrie in F, *Larghetto*, *216*
KV 35 Die Schuldigkeit des Ersten Gebots
Sinfonia: *Allegro*, *210*
Nr. 2: Aria Barmherzigkeit, *Allegro*, *107*
Nr. 3: Aria Gerechtigkeit, *Andante*, *211*
Nr. 6: Aria Weltgeist, *Allegro*, *95*
KV 36 Recit.+Arie „Or che il dover": *Allegro maestoso*
T. 13, *Andante*
Aria Tenor: *Allegro*, *95*
KV 38 Apollo und Hyacinth
Nr. 3: Aria Apollo, *Andantino*, *169*
Nr. 5: Aria Zephyrus, *Un poco Allegro*, *142*
KV 42 Grabmusik
Nr. 1: Aria Seele, *Allegro*, *64*
Nr. 2: Aria Engel, *Andante alla breve*, *34*
T. 65 *Adagio*, *47*
Nr. 3: Duetto Engel/Seele, *Andante*, *166*
KV 45 Sinfonie in D
I. *Molto allegro*, *99*
II. *Andante*, *57*
III. *Menuetto*
IV. *Molto allegro*, *149*
KV 46e Sonate in F für Violine + Baß
II.+III. *Menuetto*
KV 48 Sinfonie in D: II. *Andante*, *136*
KV 49 Missa brevis in G
Credo, T. 196 „Et vitam"-Fuge, *33*
Sanctus *Andante*, *216*
Agnus Dei *Adagio*, *33*
KV 51 **La Finta semplice**
Nr. 3 Aria Giacinta, T. 61+126 *Allegro*, *143*
Nr. 10 Aria Ninetta *Tempo di Minuetto*, *231*
Nr. 18 Aria Rosina *Allegro grazioso*, *205*
T. 45 *Allegretto*, *142*
Nr. 20 Aria Fracasso, T. 69 *Allegro*, *143*
Nr. 26 Finale III, T. 1+104 *Andante*, *136*
T. 49 *Andante grazioso*, *194*
T. 116+312 *Allegro*, *143*
T. 272 *Un poco Adagio*, *177*
T. 297 *Allegro*, *171*
T. 319 *Andantino*, *169*
T. 331 *Allegretto*, *142*
KV 63 Kassation in G, Nr. 7 Finale *Allegro assai*, *206*
KV 65 Missa brevis in d, Kyrie *Adagio*, *209*
Credo, T. 40 „Et incarnatus est", *33*
T. 123 „Et vitam"-Fuge, *33*
KV 66 Missa brevis in C, Kyrie T. 13 *Allegro*, *217*
Gloria T. 97 *Allegro*, *41*
T. 310 „Cum Sancto Spiritu"-Fuge, *33*
Sanctus T. 7 *Allegro*, *214*
KV 70 „A Berenice", Rezit. *Tempo moderato*
„Sol nascente", Aria *Allegro moderato*, *93*
KV 73 Sinfonie in C
I. *Allegro*, *95*
II. *Andante*, *136*
III. *Menuetto*
KV 77 Rez. „Misero me", T. 1, 62 etc. *Andante*
T. 25, 29, 68, 97, 100, 118 *Allegro*
Aria „Misero pargoletto", T. 1 *Adagio*, *47*
T. 75 *Un poco Allegro*, *60*
KV 79 Rez. „Oh, temerario", T. 1 *Allegro assai*
T. 4 *Largo*
T. 11 *Moderato*
T. 13 *Andante*
KV 82 Aria „Se ardire e speraza", *Andante*, *57*
KV 83 Aria „Se tutti i mali miei", T. 1+122 *Adagio*, *47*
T. 89 *Allegretto*, *146*
KV 88 Aria „Fra cento affanni", *Allegro maestoso*, *91*
KV 100 Kassation in D
I. *Marche*, *244*
II. Serenata, *Allegro*, *95*
III. *Andante*, *180*
IV. *Menuetto*
V. *Allegro*, *143*
VI. *Menuetto*
VII. *Andante*, *136*
VIII. *Menuetto*
IX. *Allegro*, *202*
KV 101 Vier Kontretänze: Nr. 1 + 4, *237*
Nr. 2, T. 9, *Allegro* (mit Entree *Andantino*) *236*
Nr. 3, *235*
KV 102 Sinfonie in C
I. *Molto Allegro*, *99*
III: *Presto assai*, *151*
KV 109 Litaniae Lauretanae
Salus Infirmorum *Adagio*, *38*
T. 6 *Allegro moderato*, *40*
KV 110 Sinfonie in G
I. *Allegro*, *171*
III. *Menuetto*
IV. *Allegro*, *148*
KV 111 **Ascanio in Alba**
Overtura *Allegro assai*, *100*
Nr. 1 Ballo delle grazie, *Andante grazioso** (*=Hand Leopolds in Mozarts Dirigierpartitur), *194*
Nr. 2, 4 + 18 Coro *Allegro**, *183*
Nr. 3 Aria Venere *Allegro**, *95*
Nr. 5 Aria Ascanio *Allegro*, *95*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nr. 6, 7, 10, 11, 15, 26 Coro *Allegro*, *171*
Nr. 8 Aria Fauno *Tempo grazioso**, *171*
Nr. 9 Coro *Allegro comodo*, *142*
Nr. 12 Aria Aceste *Allegro aperto**, *91*
Nr. 14 Aria Silvia *Allegro*, *95*
Nr. 16 Aria Ascanio T. 1+74 *Adagio*, *47*
T. 9+80 *Allegro*, *107*
T. 48 *Andante grazioso**, *194*
Nr. 17 Aria Venere *Allegro**, *95*
Nr. 19 Aria Silvia, T. 1+167 *Allegro**, *95*
T. 136 *Andante grazioso**, *194*
Nr. 20 Coro *Un poco Allegro**, *142*
Nr. 21 Aria Fauno , *Allegro moderato*, *93*
T. 151 *Andante mà Adagio**, *179*
Nr. 22 Aria Ascanio *Un poco Adagio*, *48*
T. 21+76 *Allegro**, *95*
T. 50 *Adagio**, *48*
Nr. 23 Aria Silvia, T.1+60 *Un poco Adagio**, *131*
T. 36 *Allegro**, *107*
Nr. 24 Coro *Allegro**, *107*
Nr. 25 Aria Ascanio *Andante grazioso**, *193*
Nr. 27 Aria Aceste *Allegro*, *95*
Nr. 31 Terzetto *Andante**, *53*
T. 30 *Allegro* (=Nr. 32), *96*
Nr. 33 Coro *Molto Allegro**, *159*

KV 112 Sinfonie in F
I. *Allegro*, *171*
II. *Andante*, *136*
III. *Menuetto*
IV. *Molto allegro*, *206*

KV 113 Divertimento in Es
I. *Allegro*, *95*
II. *Andante*, *166*
III. *Menuetto*

KV 114 Sinfonie in A
I. *Allegro moderato*, *63*
II. *Andante*, *166*
III. *Menuetto*
IV. *Molto allegro*, *149*

KV 118 Betulia liberata
Nr. 1 Aria Ozìa *Allegro aperto*, *91*
Nr. 13 Aria Achior *Andante*, *167*
Nr. 14, T. 9, 30, 61 *Adagio*, *123*

KV 120 Sinfonie in D
I. *Allegro assai* (=Ouvertüre *Ascanio in Alba*) *102*
II. *Andante grazioso* (=*Ascanio in Alba,* Nr. 1), *194*
III. *Presto*, *207*

KV 121 Sinfonie in D: III. *Allegro*, *202*

KV 124 Sinfonie in G
I. *Allegro*, *171*
II. *Andante*, *136*
III. *Menuetto*
IV. *Presto*, *144*

KV 125 Litaniae de venerabili altaris Sacramento
Kyrie T. 1+29 *Allegro* (*molto*?), *42*
T. 23 *Adagio*, *38*
Verbum caro factum *Adagio* (Ex 16), *38*
Tremendum *Adagio*, *38*
T. 10 *Allegro*, *41*
Pignus (Fuge), *33*

KV 126 **Il sogno di Scipione**
Overtura *Allegro moderato*, *63*
T. 136 *Andante* (=Sinfonie KV 141a, II), *167*
Nr. 1 Aria Scipione *Andante*, *134*
Nr. 2 Aria Fortuna *Allegro*, *95*
Nr. 6 Aria Emilio T. 128 *Allegretto*, *142*
Nr. 8 Aria Fortuna, T. 88 *Allegro*, *107*
Nr. 10 Aria Scipione, T. 6, 52, 127 *Allegro*, *95*
Nr. 11b Aria della Licenza II, T. 34, 114 *Allegro*, *95*

KV 127 Regina coeli: I. *Allegro maestoso*, *40*
II. *Andante*, *213*
T. 93 *Adagio*, *37*
III. *Allegro*, *218*

KV 128 Sinfonie in C
I. *Allegro maestoso*, *183*
II. *Andante grazioso*, *137*
III. *Allegro*, *202*

KV 129 Sinfonie in G
I. *Allegro*, *95*
II. *Andante*, *136*
III. *Allegro*, *202*

KV 130 Sinfonie in F
I. *Allegro*, *95*
II. *Andantino grazioso* (Ex 358), *197*
III. *Menuetto*
IV. *Molto allegro*, *99*

KV 131 Divertimento in D
III. *Menuetto*
IV. *Allegretto*, *141*
V. *Menuetto*
VI. *Adagio*, *130*
T. 15 *Allegro molto*, *99*
T. 138 *Allegro assai*, *206*

KV 133 Sinfonie in D
I. *Allegro*, *95*
II. *Andante*, *135*
III. *Menuetto*

KV 134 Sinfonie in A
I. *Allegro*, *171*
II. *Andante*, *134*
III. *Menuetto*
IV. *Allegro*, *66*

KV 135 **Lucio Silla**
Nr. 1 Aria Cinna *Allegro*, *95*
Nr. 6 Coro, T. 84 *Allegro*, *95*
Nr. 10 Aria (Cavatina) Celia *Tempo grazioso*, *141*
Nr. 13 Aria Silla *Allegro assai*, *102*
Nr. 22 Aria Giunia: T. 30 *Allegro*, *66*

KV 136 Divertimento I (Quartett) in D
II. *Andante*, *180*
III. *Presto*, *144*

KV 137 Divertimento II (Quartett) in B
I. *Andante*, *180*
II. *Allegro di molto*, *99*
III. *Allegro assai*, *206*

KV 138 Divertimento III (Quartett) in F
II. *Andante*, *180*

KV 139 Missa in c
Gloria, T. 244 „Cum Sancto Spiritu"-Fuge, *33*
Credo, T. 264 „Et vitam"-Fuge, *33*
Sanctus, T. 36 „Hosanna in excelsis", *33*

KV 140 Missa brevis in G
Benedictus *Andante*, *211*
T. 25 *Allegro vivace*, *211*
Agnus Dei *Andante*, *39*
T. 23 Dona nobis pace, *Allegro*, *218*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

KV 141 Te Deum Laudamus: *Allegro, 41*
T. 64 *Adagio, 209*
T. 70 *Allegro, 217*
T. 143 In te Domine speravi (Fuge), *33*
KV 141a Sinfonie in D
I. *Allegro moderato, 63*
II. *Andante, 167*
KV 148 Lied „Auf die feierliche Johannisloge": *Langsam*
KV 155 2. Streichquartett in D: II. *Andante, 180*
KV 156 3. Streichquartett in G: I. *Presto, 207*
KV 157 4. Streichquartett in C: III. *Presto, 144*
KV 158 5. Streichqu. in F: III. *Tempo di Minuetto, 231, 231*
KV 160 7. Streichquartett in Es: III. *Presto, 150*
KV 162 Sinfonie in C
I. *Allegro assai, 100*
II. *Andantino grazioso* (Ex 222), *139*
III. *Presto assai* (Ex 383), *208*
KV 165 „Exsultate, jubilate!": I. *Allegro* (Ex 385), *210*
KV 166 Divertimento in Es
I. *Allegro, 107*
II. *Menuetto*
III. *Andante grazioso, 137*
IV. *Adagio, 164*
V. *Allegro, 143*
KV 167 Missa in C
Credo T. 1+77+232 *Allegro, 41*
T. 121 *Allegro, 215*
T. 256 „Et vitam"-Fuge (*Allegro*?), *33*
Benedictus *Allegro, 210*
Agnus Dei, T. 59 Dona nobis pacem (Fugato), *33*
KV 168 Streichquartett in F:
II. *Andante* (Ex 284), *167*
III. *Menuetto*
KV 171 Streichquartett in Es
I. T. 1+43 *Adagio, 88*
T. 15 *Allegro assai, 174*
II. *Menuetto*
KV 172 Streichquartett in B
II. *Adagio, 88*
III. *Menuetto, 223*
IV. *Allegro assai, 149*
KV 173 Streichquartett in d, III. *Menuetto 223*
KV 174 Streichquintett in B
I. *Allegro moderato, 63*
III. *Menuetto mà Allegretto* (Ex 405), *222*
KV 175 Klavierkonzert in D
I. *Allegro, 95*
II. *Andante mà un poco adagio, 178*
III. *Allegro, 66*
KV 176 Sechzehn Menuette, Nr. 1 (Ex 403), *222*
KV 181 Sinfonie in D
I. *Allegro spiritoso, 98*
II. *Andantino grazioso, 198*
III. *Presto assai, 145*
KV 182 Sinfonie in B
I. *Allegro spiritoso, 98*
II. *Andantino grazioso, 140*
III. *Allegro, 202*
KV 183 Sinfonie in g
I. *Allegro con brio* (Ex 161, 162), *97, 110, 112*
II. *Andante* (Ex 212), *135*
III. *Menuetto*
IV. *Allegro, 66*
KV 184 Sinfonie in Es
II. *Andante, 134*
III. *Allegro, 201*
KV 185 Serenade in D, KV 185:
I. *Marsch* (KV 189), *244*
II. (Serenata) *Allegro assai, 100*
III. *Andante, 180*
IV. *Allegro, 147*
V. *Menuetto*
VII. *Menuetto*
VIII. T. 12 *Allegro assai, 207*
KV 186 Divertimento in B
I. *Allegro assai* (Ex 306), *175*
II. *Menuetto*
III. *Andante, 135*
IV. *Adagio* (Ex 258), *156*
V. *Allegro, 143*
KV 188 Divertimento in C
I. *Andante, 167*
II. *Allegro, 148*
III. *Menuetto*
IV. *Andante, 57*
V. *Menuetto*
KV 190 Concertone in C
I. *Allegro spiritoso, 98*
II. *Andantino grazioso, 182*
III. *Tempo di Menuetto, Vivace, 231*
KV 192 Missa brevis in F
Kyrie *Allegro, 41*
Gloria *Allegro, 214*
Credo *Allegro, 41*
Sanctus T. 9 *Allegro, 41*
Agnus Dei *Adagio, 38*
KV 193 Dixit et Magnificat: Dixit T. 88 *Allegro, 214*
KV 195 Litaniae Lauretanae B.M.V.
Kyrie, T. 12 *Allegro, 41*
Salus Infirmorum *Adagio, 37*
Regina Angelorum *Allegro con spirito, 215*
Agnus Dei *Adagio, 37*
KV 196 **La Finta Giardiniera**
Nr. 13 Aria Arminda *Allegro agitato, 106*
Nr. 14 Aria Nardo *Andantino grazioso* (Ex 223), *140*
T. 53 *Andante* (Ex 223), *140*
T. 65 *Allegretto, 142*
Nr. 15 Aria Contino *Andante, 134*
T. 110 *Allegro, 143*
Nr. 16 Aria Sandrina *Grazioso, 182*
T. 61 *Allegro, 107*
Nr. 19 Recitativo ed Aria Contino:
Recitativo: T. 1 *Andante*
T. 6 *Allegro*
T. 22 *Andante*
T. 30 *Adagio*
T. 33 *Allegro risoluto*
T. 39 *Adagio* (Ex 193), *127*
Aria: T. 47 *Adagio* (Ex 193), *127*
T. 82 (Aria) *Tempo di Menuetto, 232*
Nr. 20 Aria Serpetta *Andantino grazioso, 140*
T. 90 *Allegro, 204*
Nr. 21 Aria Sandrina *Allegro agitato, 106*
Nr. 22 Cavatina Sandrina *Allegro agitato, 158*
Recitativo: T. 111 *Andante*
T. 116 *Allegro*
T. 119 *Presto*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nr. 24 Aria e Duetto *Allegro, 95*
T. 72 *Più presto* (von *Allegro*), *106*
Nr. 25 Aria Podestà, T.103 *Presto, 100*
Nr. 27 Recitativo, T. 1 *Adagio, 127*
T. 61 Duetto *Adagio, 86, 127*
T. 114 *Andantino, 195*
T. 164 *Allegro, 96*
Nr. 28 Finale III, *Molto allegro, 184*

KV 199 Sinfonie in G
I. *Allegro, 171*
II. *Andantino grazioso, 140*
III. *Presto, 207*

KV 200 Sinfonie in C
I. *Allegro spiritoso, 172*
II. *Andante, 134*
III. *Menuetto Allegretto, 223*
IV. *Presto* (?), *76*

KV 201 Sinfonie in A
I. *Allegro moderato, 63, 112* (Ex 164)
II. *Andante, 134*
III. *Menuetto*
IV. *Allegro con spirito, 206*

KV 202 Sinfonie in D
I. *Molto allegro* (Ex 329), *184*
II. *Andantino con moto* (Ex 224), *140*
III. *Menuetto, 223*
IV. *Presto, 150*

KV 203 Serenade in D (✧= *Sinfonie in D, KV 203*)
I. *Marcia* (KV 237), *244*
II.✧ Serenata, *Andante maestoso* (Ex 119), *89*
T. 8 *Allegro assai, 102*
IV, VI, VIII.✧ *Menuetto*
IX.✧ *Prestissimo, 145*

KV 204 Serenade in D (✧=Sinfonie in D, KV 204)
I. *Marcia* (KV 215), *243*
II.✧ Serenata, *Allegro assai, 100*
III. *Andante moderato, 179*
IV. *Allegro, 64*
V. *Menuetto, 223*
VI.✧ *Andante, 134*
VII.✧ *Menuetto*
VIII.✧ T.1,124,192,293 *Andantino grazioso, 140*
T. 16, 140, 205, 302 *Allegro, 202*

KV 205 Divertimento in D
I. *Marcia* (KV 290), *244*
II. *Largo, 85*
T. 9 *Allegro, 95*
III. + V. Menuetto
VI. *Presto, 144*

KV 207 Violinkonzert in B
I. *Allegro moderato, 93*
II. *Adagio, 163*
III. *Presto, 144*

KV 208 **Il re pastore**
Nr. 1 Overtura *Molto allegro, 99*
Scena 1 (Aminta) *Andantino, 196*
Nr. 3 Aria Aminta T. 1+123 *Allegro aperto, 91*
Nr. 4 Aria Alessandro *Allegro, 183*
Nr. 5 Aria Agenore *Grazioso, 198*
Nr. 10 Rondeaux Aminta *Andantino, 169*
Nr. 11 Aria Tamiri *Andantino grazioso, 139*

KV 209 Aria „Si mostra la sorte" T. 1+58 *Andante, 189*
T. 40 *Allegro assai, 102*

KV 210 Aria „Con ossequio" *Allegro assai, 100*

KV 211 Violinkonzert in D
I. *Allegro moderato* (Ex 27), *44*
II. *Andante, 180*
III. Rondeau, *Allegro, 171*

KV 212 Kirchensonate in B: *Allegro, 210*

KV 213 Divertimento in F
I. *Allegro spiritoso, 98*
II. *Andante, 136*
III. *Menuetto*
IV. *Molto allegro, Contredanse, 149, 236*

KV 216 Violinkonzert in G
I. *Allegro, 95*
II. *Adagio* (Ex 113, 114), *87*
III. Rondeau *Allegro, 202*
T. 252 *Andante, 57*
T. 265 *Allegretto, 62*

KV 217 Aria „Voi avete un cor fedele"
T. 1, 81, 150 *Andantino grazioso, 182*
T. 29, 102, 157 *Allegro, 95*

KV 218 Violinkonzert in D
I. *Allegro, 95*
II. *Andante cantabile, 178*
III. Rondeau T. 1,70, *Andante grazioso* (Ex 236), *145*
T. 14, 85, *Allegro ma non troppo* (Ex 366), *201*
T. 126 *Andante grazioso, 59*

KV 219 Violinkonzert in A
I. T. 1+46 *Allegro aperto* (Ex 125), *91*
T. 40 *Adagio* (Ex 112), *86/87*
II. *Adagio* (Ex 201, 202), *130/131*
III. Rondeau *Tempo di Menuetto* (Ex 415), *231*
T. 132 *Allegro, 147*

KV 220 Missa in C (*Spatzenmesse*)
Kyrie *Allegro, 41*
Gloria *Allegro, 217*
Credo T. 25 „Et incarnatus est", *Andante, 39*
Agnus Dei *Adagio, 216*

KV 222 Misericordias Domini: *Allegro, 41*

KV 224 Kirchensonate in F: *Allegro con spirito, 211*

KV 225 Kirchensonate in A, *Allegro, 216*

KV 238 Klavierkonzert in B
I. *Allegro aperto, 91*
II. *Andante un poco Adagio* (Ex 315), *178*
III. *Allegro, 65*

KV 239 Serenade in D
I. Marcia *Maestoso* (Ex 433), *244*
II. *Menuetto, 223*
III. Rondeau *Allegretto, 142*
T. 54 *Allegro, 143*

KV 240 Divertimento in B
I. *Allegro, 171*
II. *Andante grazioso, 145*
III. *Menuetto*
IV. *Allegro, 148*

KV 241 Kirchensonate in G: *Allegro, 216*

KV 242 Konzert in F für drei Klaviere
I. *Allegro, 95*
II. *Adagio, 86*
III. *Tempo di Minuetto, 231*

KV 243 Litaniae de venerabili altaris Sacramento
Tremendum *Adagio* (Ex 15), *37/38*
Dulcissimum convivium *Andantino, 213*
Viaticum *Andante* (Ex 7), *34*
Agnus Dei *Andantino* (Ex 387), *211*

KV 244 Kirchensonate in F: *Allegro, 217*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

KV 245 Kirchensonate in D: *Allegro*, *210*
KV 246 Klavierkonzert in C (*Lützow-Konzert*), *91/92*, *251*
I. *Allegro aperto* (Ex 124), *91/92*, *251*
II. *Andante* (Ex 211), *134/135*, *113*
III. Rondeau *Tempo di Menuetto*, *231*
KV 247 Divertimento in F
I. *Marcia* (KV 248) (Ex 434), *244*
II. (Divertimento) *Allegro*, *95*
III. *Andante grazioso*, *181*
IV.+VI. *Menuetto*
V. *Adagio*, *48*
VII. *Andante*, *57*
T. 17 *Allegro assai*, *75*
KV 250 Serenade in D (*Haffner*-Serenade)
I. Marcia *Maestoso* (KV 249) (Ex 431), *243*
II. (Serenata) *Allegro maestoso*, *91*
T. 36 *Allegro molto* ? (Ex 95), *76*
III. *Andante*, *180*
IV. *Menuetto*, *222*
V. Rondeau *Allegro*, *147*
VI. *Menuetto* (*galante*?), *223*
VII. *Andante*, *134*
VIII. *Menuetto*
IX. *Adagio*, *88*
T. 17 *Allegro assai*, *206*
KV 251 Divertimento in D (*Nannerl-Septett*)
I. *Molto allegro*, *99*
II.+IV. *Menuetto*
III. *Andantino*, *139*
T. 72 *Allegretto*, *142*
V. Rondeau *Allegro assai*, *74*
VI. *Marcia alla Francese*, *243*
KV 252 Divertimento in Es
I. *Andante*, *193*
II. *Menuetto*
III. Polonaise *Andante* (Ex 427), *180*, *241*
IV. *Presto assai* (Ex 248), *151*, *236*
KV 253 Divertimento in F
I. Thema+Variationen I-IV *Andante*, *134*
Var. V *Adagio*, *163*
Var. VI *Allegretto*, *142*
II. *Menuetto*
III. *Allegro assai*, *150*
KV 254 Divertimento à 3 in B
I. *Allegro assai*, *184*
II. *Adagio*, *86*
III. Rondeaux *Tempo di Menuetto*, *231*
KV 255 Rez.+ Arie „Ombra felice!": Rez. *Andante*
Aria en Rondeau, *114*
T. 24,74,131,156 *Andante moderato*, *51*, *114*
T. 46,98,142,166 *Allegro assai*, *102*, *122*
T. 137 *Allegretto*, *62*
KV 257 Missa in C (*Credo-Messe*)
Kyrie *Andante (maestoso)*, *212*
T. 11 *Allegro* (?) (Ex 22), *41*
Gloria *Allegro assai*, *43*
Credo T. 1+130 *Molto allegro*, *215*
T. 80 *Andante* (Ex 401), *218*
Sanctus *Allegretto* (Ex 21), *40*
T. 16 „Hosanna" *Molto allegro*, *42*
Benedictus *Allegro*, *41*
T. 74 *Molto allegro*, *42*
Agnus Dei *Andante (maestoso?)*, *212*
T. 56 Dona nobis pacem, *Allegro (vivace?)*, *210*
KV 258 Missa in C (Missa brevis)
Kyrie *Allegro*, *214*
Gloria *Allegro*, *41*
Credo T. 1+68 *Allegro*, *214*
T. 58 *Adagio*, *209*
Sanctus *Andante maestoso*, *39*
T. 6 (*Allegro*), *33*, *34*
Agnus Dei *Adagio* (4/4?) *123*
KV 259 Missa in C (*Orgelsolo-Messe*)
Kyrie *Andante*, *39*
Gloria *Allegro*, *214*
Credo T. 1+44 *Allegro*, *41*
Sanctus *Adagio maestoso* (Ex 389), *212*
T. 8 *Allegro*, *34*
Benedictus *Allegro vivace*, *215*
Agnus Dei *Adagio* (Ex 384), *209*
T. 24 *Allegro*, *217*
KV 260 „Venite populi": T. 1+70 *Allegro*, *41*
T. 52 *Adagio*, *216*
KV 261 Adagio in E für Violine und Orchester: *Adagio*, *86*
KV 262 Missa longa in C
Kyrie *Allegro*, *41*
Gloria T. 1+70 *Allegro con spirito*, *42*
T. 40 Qui tollis, *Andante* (Ex 392), *213*
Credo *Allegro* (Ex 395), *214/215*
T. 85 *Adagio ma non troppo*, *39*
T. 109 *Molto allegro*, *43*
T. 141 *Allegro* (Ex 395), *214/215*
T. 282 Et vitam (Fuge) (Ex 4), *33*
Sanctus *Andantino* (Ex 398), *216*, *217*
Benedictus *Andantino* (Ex 393), *213/214*
Agnus Dei *Andante*, *40*
T. 30 Dona nois pacem, *Allegro*, *210*
KV 263 Kirchensonate in C: *Allegro*, *210*
KV 265 Zwölf Klavier-Variationen in C: Var. XII *Allegro*, *171*
KV 266 Adagio und Menuetto in B für 2 Vl.+Baß
I. *Adagio*, *163*
II. *Menuetto Allegretto*, *223*
KV 267 Vier Kontretänze;
Nr. 1, Nr. 2 (Ex 422), Nr. 3, *237*
Nr. 4, *235*
KV 269 Rondo in B für Violine und Orchester: *Allegro*, *202*
KV 269b Kontretänze für Johann Rudolf Graf Czernin
Nr. 2 T. 9 *Allegro* (Entree *Andantino*), *236*
KV 270 Divertimento in B
I. *Allegro molto*, *104*
II. *Andantino*, *139*
III. *Menuetto Moderato*, *223*
IV. *Presto* (Ex 382), *207*
KV 271 Klavierkonzert in Es (*Jenamy*-Konzert)
I. *Allegro*, *95*
II. *Andantino* (Ex 323), *181*
III. Rondeau T. 1+150 *Presto*, *75*
T. 233 *Menuetto, Cantabile*, *223*
KV 272 Rez., Arie + Cavatine „Ah, lo previdi!"
Rez. *Allegro risoluto*
T. 28 Aria *Allegro*, *66*
T. 217 Cavatina *Andantino*, *182*
KV 273 Sancta Maria, mater Dei: *Allegro moderato*, *40*
KV 274 Kirchensonate in G: *Allegro*, *210*
KV 275 Missa in B
Kyrie *Allegro*, *41*
Gloria *Allegro*, *217*
Credo *Allegro*, *41*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Sanctus *Allegro comodo*, *214*
Agnus Dei *Andante*, *39*
KV 278 Kirchensonate in C: *Allegro*, *210*
KV 279 Klaviersonate in C
II. *Andante* (Ex 321), *181*
III. *Allegro*, *143*
KV 280 Klaviersonate in F
I. *Allegro assai* (Ex 330), *184, 216*
II. *Adagio* (Ex 257), *156, 113*
III. *Presto* (Ex 381), *207*
KV 281 Klaviersonate in B
I. *Allegro* (Ex 197, 230), *129, 143, 151, 11*
II. *Andante amoroso* (Ex 336), *188*
III. Rondeau *Allegro* (Ex 70), *64*
KV 282 Klaviersonate in Es
I. *Adagio*, *86*
II. *Menuetto* I (Ex 404), *222, 229*
Menuetto II (Ex 404), *222, 223, 229*
III. *Allegro* (Ex 231), *143*
KV 283 Klaviersonate in G
I. *Allegro*, *171*
II. *Andante*, *89*
III. *Presto*, *207*
KV 284 Klaviersonate in D
I. *Allegro*, *95*
II. Rondeau en Polonaise, *Andante*, *180, 241*
III. Variation XI *Adagio cantabile* (Ex 29), *46*
KV 285 Quartett in D für Flöte, Vl., Vla + Vc
I. *Allegro*, *95*
II. *Adagio* (Ex 275), *177, 164*
III. Rondeau *Allegretto*, *146/147*
KV 287 Divertimento in B (2. *Lodron. Nachtmusik*)
I. *Allegro*, *171*
II. *Andante grazioso*, *137*
III.+V. *Menuetto*
IV. *Adagio*, *86*
VI. T.1+395 *Andante*, *89*
T. 15+403 *Allegro molto*, *206, 250*
KV 294 Rez+Arie „Alcandro, lo confesso"
Rez. T. 1+14 *Andantino*
T. 10 *Andante*
Aria *Andante sostenuto*, *179*
T. 72 *Allegro agitato*, *106*
KV 295 Aria „Se al labbro mio non credi",
T. 1+181 *Adagio*, *47*
T. 118 *Allegretto*, *199*
KV 296 Sonate in C für Klavier und Violine
I. *Allegro vivace*, *97*
II. *Andante sostenuto* (Ex 316), *179*
III. Rondeau *Allegro*, *65*
KV 297 Sinfonie in D (*Pariser Sinfonie*)
I. *Allegro assai*, *100*
II. (Version Erstdruck) *Andante* 3/4 (Ex 320), *180*
(Version Uraufführung) *Andante* 6/8, *193, 254*
KV 298 Quartett in A für Flöte, Vl., Vla + Vc
II. *Menuetto*, *227*
III. Rondieaoux, *Allegretto grazioso, mà non troppo presto, però non troppo adagio. Così-così-con molto garbo ed espressione*, *147*
KV 299 Konzert für Flöte, Harfe und Orchester
I. *Allegro*, *95*
II. *Andantino*, *181*
III. Rondeau *Allegro*, *65*
KV 300 Gavotte in B für Orchester: *Gavotte*, *240*
KV 301 Sonate in G für Klavier und Violine
I. *Allegro con spirito*, *98*
II. *Allegro*, *201*
KV 302 Sonate in Es für Klavier und Violine
I. *Allegro*, *171*
II. Rondeau *Andante grazioso*, *145*
KV 303 Sonate in C für Klavier und Violine
I. T. 1+89 *Adagio*, *47*
T. 19+109 *Molto allegro* (Ex 169) *99, 114, 122*
II. *Tempo di Menuetto*, *230*
KV 304 Sonate in e für Klavier und Violine
I. *Allegro* (Ex 76), *66, 67/68*
II. *Tempo di Menuetto* (Ex 416), *231*
KV 305 Sonate in A für Klavier und Violine
I. *Allegro di molto*, *206*
II. Thema+Var. I-V *Andante grazioso*, *137*
Var. VI *Allegro*, *201*
KV 306 Sonate in D für Klavier und Violine
I. *Allegro con spirito*, *98*
II. *Andantino cantabile* (Ex 322), *181*
III. T. 1+96+233 *Allegretto*, *142, 29, 167*
T. 30+125 *Allegro*, *202*
T. 187 *Allegro assai*, *100*
T. 249 *Allegro*, *158*
KV 310 Klaviersonate in a
I. *Allegro maestoso*, *91*
II. *Andante cantabile, con espressione* (Ex 313), *178*
III. *Presto*, *150, 236*
KV 311 Klaviersonate in D
I. *Allegro con spirito*, *98*
II. *Andante con espressione* (Ex 208), *133*
III. *Allegro* (Ex 369), *202/203*
KV 315 Andante für Flöte u. Orchester in C: *Andante*, *134*
KV 317 Missa in C (*Krönungsmesse*)
Kyrie T. 1+21 *Andante maestoso*, *39, 36*
T. 7 *Più Andante* (Ex 19), *39*
Gloria *Allegro con spirito*, *215*
Credo T. 1+72 *Molto allegro*, *42*
T. 60 „Et incarnatus est", *Adagio*, *37*
Sanctus *Andante maestoso* (Ex 390), *212/213*
T. 15 *Allegro assai*, *216*
Benedictus T. 1+72 *Allegretto* (Ex 388), *211*
T. 60+83 *Allegro assai*, *216*
Agnus Dei *Andante sostenuto*, *213*
T. 57 *Andante con moto* (Ex 19), *39/40*
T. 71 *Allegro con spirito* (Ex 19), *39/40*
KV 318 Sinfonie in G
I. T. 1+208 *Allegro spiritoso*, *98*
T. 110 *Andante* (Ex 345), *192*
KV 319 Sinfonie in B
I. *Allegro assai*, *174*
II. *Andante moderato*, *133*
III. *Menuetto*
IV. *Allegro assai*, *149*
KV 320 Serenade in D (*Posthorn-Serenade*)
I. *Adagio maestoso*, *122, 86*
T. 7 *Allegro con spirito*, *98*
II. *Menuetto Allegretto*, *223*
III. *Andante grazioso* (Ex 285), *167*
IV. Rondeau *Allegro ma non troppo*, *143*
V. *Andantino* (Ex 325), *182*
VI. *Menuetto*, *222/223*
VII. Finale *Presto*, *75*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

KV 321 Vesperae solemnes de Dominica
Dixit *Allegro vivace, 42*
Confitebor *Allegro* (Ex 399), *217*
Beatus vir *Allegro, 41*
Laudate Pueri (Ex 2), *32*
Laudate Dominum *Allegro, 214*
Magnificat *Adagio maestoso, 37*
T. 7 *Allegro* (Ex 9), *41, 35*
KV 328 Kirchensonate in C: *Allegro* (Ex 386), *210*
KV 330 Klaviersonate in C
I. *Allegro moderato* (Ex 229), *142/143*
II. *Andante cantabile* (Ex 314), *178*
III. *Allegretto* (Ex 227), *142*
KV 332 Klaviersonate in F
I. *Allegro* (Ex 294), *170/171*
II. *Adagio* (Ex 111), *86/87*
III. *Allegro assai* (Ex 380), *206*
KV 333 Klaviersonate in B
I. *Allegro, 95*
II. *Andante cantabile, 178*
III. *Allegretto grazioso* (Ex 67), *63*
KV 334/445 Divertimento in D:
I. *Marcia, 243*
IV. *Menuetto, 223,* VI. *Menuetto, 226*
KV 335 Zwei Märsche in D:
I. *Marsch, 243*
II. *Maestoso assai, 243*
KV 336 Kirchensonate in C: *Allegro* [¢ ? 4/4 !], *76*
KV 337 Missa in C
Kyrie *Andante* (Ex 391), *213*
Gloria *Allegro molto* (Ex 25), *42*
Credo *Allegro vivace* (Ex 396), *215*
T. 56 *Andante, 216*
Sanctus *Adagio, 38*
T. 9 *Allegro non troppo, 40*
Benedictus *Allegro non troppo, 41*
Agnus Dei *Andante sostenuto, 210*
T. 35 *Allegro assai* (Ex 397), *216*
KV 338 Sinfonie in C
I. *Allegro vivace, 97*
II. *Andante di molto più tosto Allegretto* (Ex 217), *138, 195, 20, 29*
III. *Allegro vivace, 159*
KV 339 Vesperae solennes de Confessore
Dixit *Allegro vivace, 215*
Confitebor *Allegro* (Ex 23), *41*
Beatus vir *Allegro vivace, 215*
Laudate pueri (Fuge), *33*
Laudate Dominum *Andante mà un poco sostenuto* (Ex 400), *218*
Magnificat *Adagio* (Ex 17), *38*
T. 6 *Allegro, 41*
KV 344 **Zaide**
Nr. 1 Coro *Allegro, 66*
Nr. 2 Melologo T. 1+42 *Adagio, 128*
T. 14 *Allegro*
T. 22 *Allegretto*
T. 30 *Con più di moto*
T. 53, 63, 82 *Andantino* (Ex 194), *128*
T. 57,67, 90 *Allegro* (Ex 194), *128*
Nr. 3 Aria Zaide T. 1+85 *Tempo di Menuetto grazioso, 231*
T. 53 *Andante moderato, 133*
Nr. 4 Aria Gomatz *Allegro assai, 102*
Nr. 5 Duetto *Allegretto mà moderato, 157*
Nr. 6 Aria Gomatz *Allegretto, 62*
Nr. 7 Aria Allazim *Allegretto maestoso, 183*
Nr. 8 Terzetto *Andantino, 196*
T. 45 *Allegro, 66*
Nr. 9 Melologo *Allegro con brio*
T. 65+161 Aria Sultan *Allegro maestoso, 91*
T. 110+187 *Presto, 100*
Nr. 10 Aria Osmin *Allegro assai, 206*
Nr. 12 Aria Zaide *Andantino, 139*
Nr. 13 Aria Zaide T. 1+98 *Allegro assai, 100*
T. 63 *Larghetto, 187*
Nr. 14 Aria Allazim *Un poco Adagio, 48*
T. 12+95 *Allegretto, 61*
T. 49 *Moderato, 201*
Nr. 15 Quartetto *Allegro assai, 100*
KV 345 **Thamos**
Nr. 1 Chor *Maestoso* (Ex 39), *50/51*
Nr. 2 Zwischenaktsmusik *Allegro, 107*
Nr. 3 Zwischenaktmusik *Andante, 180*
Nr. 4 Melodram *Allegro, 183*
T. 30+79 *Allegretto*
T. 35 *Andante*
T. 63 *Più andante*
T. 73 *Più Adagio*
T. 85 *Adagio*
Nr. 5 Zwischenaktsmusik *Allegro vivace assai, 105*
Nr. 6 Chor *Adagio maestoso, 86*
T. 13+185 *Allegro vivace, 97*
T. 69 *Allegretto* (Ex 326), *183*
T. 267 *Moderato, 91*
Nr. 7 Chor *Andante moderato, 51*
T. 46 *Allegro, 183*
KV 353 Zwölf Klavier-Variationen in Es
Var. XI *Adagio, 187*
Var. XII *Presto, 144*
KV 356 Adagio in C für Glasharmonika: *Adagio, 47*
KV 358 Sonate in B für Klavier zu vier Händen
III. *Molto Presto, 151*
KV 359 Zwölf Variationen in G für Klavier+Violine
Thema+Var. I-X *Allegretto, 61*
Var. XI *Adagio, 46*
Var. XII *Allegro, 202*
KV 360 Sechs Variationen in g für Klavier+Violine
Andantino, 196
KV 361 Serenade in B
I. *Largo, 85* - T. 15 *Molto allegro, 104*
II. *Menuetto, 227*
III. *Adagio, 86*
IV. *Menuetto Allegretto, 225*
V. Romance T. 1+88 *Adagio, 163*
T. 25 *Allegretto, 142*
VI. Tema con Variazioni (Var. V) *Adagio, 130*
(Var. VI) *Allegro, 171*
VII. Finale *Molto allegro, 144*
KV 363 Drei Menuette, (in D, B, D) *227*
KV 364 Sinfonia concertante in Es
I. *Allegro maestoso, 91*
II. *Andante, 180*
III. *Presto, 150*
KV 365 Konzert für 2 Klaviere (und Orchester)
I. *Allegro, 95*
II. *Andante, 179*
III. Rondeau *Allegro, 147*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

KV 366 **Idomeneo**
Ouverture *Allegro, 95*
Nr. 1 Aria Ilia *Andante con moto, 137*
Nr. 2 Aria Idamante *Adagio maestoso, 86*
T. 9 *Allegro con spirito, 98*
Nr. 3 Coro *Allegro con brio* (Ex 328), *184*
Nr. 6 Aria Idomeneo *Andantino sostenuto* (Ex 288), *168*
T. 51 *Allegro di molto, 104*
Nr. 7 Aria Idamante *Allegro, 95*
Nr. 8 *Marcia, 242*
Nr. 9 Coro T. 1+158 *Ciaccona, 240*
T. 117+158 *Allegretto, 142*
Nr. 10a Aria Arbace *Allegro, 95*
Nr. 10b Scena con Rondo *Allegro, 127*
T. 19 *Adagio, 127*
T. 28+44 *Andante, 127*
T. 35 *Allegro assai, 127*
Rondo Idamante ---[4/4?]
T. 66 *Allegro moderato, 63, 127/128*
Nr. 11 Aria Ilia *Andante mà sostenuto, 133*
Nr. 12a+b Aria Idomeneo *Allegro maestoso, 91*
Nr. 14 *Marcia* (Verwandlungsmusik), *243*
Nr. 15 Coro *Andantino, 196*
Nr. 16 Terzetto *Andante, 166*
T. 63 *Allegro con brio, 106*
T. 117 *Più Allegro, 106*
Nr. 18 Coro *Allegro assai* (Ex 266), *160*
Nr. 19 Aria Ilia *Grazioso* (Ex 291), *169*
Nr. 20a Duetto *Un poco più Andante, 89*
T. 21 *Allegretto, 199*
Nr. 20b Duetto *Larghetto, 88*
Nr. 21 Quartetto *Allegro, 95*
Nr. 22 Aria Arbace *Andante, 180*
Nr. 23 Recitativo *Maestoso*
T. 8 *Largo, 128*
T. 10 *Allegro, 128*
T. 75 *Andante, 128*
T. 78 *Adagio, 128*
T. 83 *Andante, 128*
Nr. 24 Coro *Adagio, 48*
Nr. 25 *Marcia, 243*
Nr. 26 Cavatina con coro *Adagio ma non troppo,48*
Nr. 27 Scena IX Recitativo T. 1, 72, 88, *Largo*
T. 33 *Allegro assai*
T. 43 *Andantino*
T. 50 *Allegro risoluto*
T. 58 *Andante*
T. 78 *Allegro*
T. 92 *Presto*
T. 95 *Molto Andante*
Nr. 27a Aria Idamante *Allegro, 95*
T. 58 *Larghetto, 165*
Nr. 28 La Voce *Adagio, 48*
Nr. 29 Recitativo T. 12 *Allegro assai, 102*
Nr. 30 Recitativo Idomeneo *Adagio*
Nr. 30a Aria Idomeneo *Adagio, 47*
T. 56 *Allegretto, 199*
Nr. 31 Coro *Allegro vivace* (Ex 232), *144*

KV 367 Ballettmusik zu Idomeneo
Nr. 1 *Chaconne, 240*
T. 154 (Annonce) *Larghetto, 177*
Nr. 2 *Largo, 176*
T. 19 *Allegretto, 183*
T. 48 *Più Allegro, 183*
T. 98 *Più Allegro, 184*
Nr. 3 *Passepied, 240*
Nr. 4 *Gavotte* (Ex 426), *240*
Nr. 5 *Passacaille, 240*
KV 368 Rezitativ+Arie „Ma che vi fece"
Recitativo *Allegro assai*
Aria *Andantino, 169*
T. 25 *Allegro, 95*
KV 369 Rezitativ + Arie „Misera, dove son!"
Recitativo *Andante sostenuto*
T. 37 Aria *Andante sostenuto, 179*
T. 81 *Allegro, 107*
KV 370 Quartett in F für Ob, Vl., Vla + Vc
I. *Allegro, 95*
II. *Adagio, 177*
III. Rondeau *Allegro* (Ex 371), *202/203/204*
KV 374 Recitativo „A questo seno"
T. 3+12 *con moto*
T. 8 *più moderato*
Rondeaux *Allegretto, 142*
KV 375 Serenade in Es
I. *Allegro maestoso, 91*
II.+IV. *Menuetto, 226*
III. *Adagio, 47*
V. Finale *Allegro, 147*
KV 376 Sonate in F für Klavier und Violine
I. *Allegro, 95*
II. *Andante* (Ex 319), *180*
III. Rondeau *Allegretto grazioso, 63*
KV 377 Sonate in F für Klavier und Violine
I. *Allegro, 65*
II. Var. VI. *Siciliana, 241*
III. *Tempo di Menuetto, 230*
KV 378 Sonate in B für Klavier und Violine
I. *Allegro moderato, 93*
II. *Andantino sostenuto e cantabile* (Ex 60), *60, 138*
III. Rondeau *Allegro* (Ex 367), *201, 79*
T. 151 *Allegro* (Ex 98), *95, 79*
KV 379 Sonate in G für Klavier und Violine
I. *Adagio, 130*
T. 50 *Allegro, 171*
II. Thema+Var. I-IV *Andantino cantabile* (Ex 218), *138*
Var. V. *Adagio* (Ex 200), *130*
Thema (Wiederkehr) *Allegretto, 141*
KV 380 Sonate in Es für Klavier und Violine
I. *Allegro, 95*
II. *Andante con moto* (Ex 287), *168, 181*
KV 382 Rondo in D für Klavier und Orchester
Allegretto grazioso (Ex 226), *141*
T. 121 *Adagio, 130*
T. 137 *Allegro, 202*
KV 383 Aria „Nehmt meinen Dank": *Andante, 57, 8*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

KV 384 **Die Entführung aus dem Serail**
Ouverture *Presto*, *75*
T. 119 *Andante*, *189*
Nr. 1 Aria Belmonte *Andante* (Ex 337), *189*
Nr. 2 Lied Osmin + Duett mit Pedrillo
T. 1 (*Andante*), *192*
T. 40+53 *Allegro*, *204*
T. 55 *Allegro*, *107*
T. 176 *Presto* (Ex 265), *159*
Nr. 3 Aria Osmin *Allegro con brio* (Ex 152), *106*
T. 147 *Allegro assai* (Ex 304), *174*
Nr. 4 Rec. ed Aria Belmonte T. 5 *Andante* (Ex 199), *130*, *133*
Nr. 5b Chor der Janitscharen *Allegro* (Ex 253), *147*, *154*
Nr. 6 Aria Konstanze *Adagio* (Ex 116), *88*
T. 10 *Allegro*, *95*
Nr. 7 Terzett *Allegro*, *147*
T. 98 *Allegro assai*, *100*
Nr. 8 Aria Blonde *Andante grazioso* (Ex 215), *137*
Nr. 9 Duetto Osmin/Blonde *Allegro*, *204*
T. 56 *Andante* (Ex 348), *193*, *113*
T. 83 *Allegro assai* (Ex 264), *159*
Nr. 10 Recitativo ed Aria, Recitativo *Adagio*
T. 20=1 Aria *Andante con moto*, *137*
Nr. 11 Aria Konstanze T. 1+197 *Allegro* (Ex 132), *95/96*
T. 160+242 *Allegro assai*, *102*
Nr. 12 Aria Blonde *Allegro* (Ex 196, 270), *147*, *129*, *161*
Nr. 13 Aria Pedrillo *Allegro con spirito* (Ex 137, 138), *98/99*
Nr. 14 Duetto Pedrillo/Osmin *Allegro*, *147*
Nr. 15 Aria Belmonte *Adagio*, *48*
T. 84 *Allegretto* (Ex 293), *170*
Nr. 16 Quartetto *Allegro*, *95*
T. 89 *Andante*, *189*
T. 143 *Andante*, *90*
T. 155 *Allegro assai*, *102*
T. 188 *Adagio*, *122*
T. 193 *Andantino* (Ex 357), *197*
T. 208 *Allegretto* (Ex 64), *62*
T. 258 *Allegro* (Ex 83), *70*
Nr. 17 Aria Belmonte *Andante*, *53*
Nr. 18 Romance Pedrillo (ohne Tempowort)
Nr. 19 Aria Osmin *Allegro vivace* (Ex 241), *148*
Nr. 20 Recitativo *Adagio* (Ex 189), *125*
T. 24=1 Duetto *Andante* (Ex 283), *166/167*
T. 95 *Allegro*, *107*
Nr. 21a Vaudeville T. 1+109 *Andante* (Ex 55), *57/58*, *29*
T. 64 *Più Andante*, *59*
T. 68 *Allegretto*, *62*
T. 74 *Allegro assai*, (=Nr. 3, T. 147) (Ex 304), *174*
T. 95 *Andante sostenuto*, *51*
Nr. 21b Chor der Janitscharen *Allegro vivace*, *148*

KV 385 Sinfonie in D (*Haffner*-Sinfonie)
I. *Allegro con spirito* (Ex 136), *98*, *97*
II. *Andante* (Ex 210), *133/134*
III. *Menuetto*, *226*
IV. *Presto* (Ex 93), *75*, *98*

KV 386 Rondo in A für Klavier u. Orchester: *Allegretto*, *141*

KV 387 Streichquartett in G
I. *Allegro vivace assai* (Ex 135), *97/98*
II. Menuetto *Allegro* / (*Allegretto*?) (Ex 411), *226*, *229*
III. *Andante cantabile*, *177*
IV. *Molto Allegro*, *72*

KV 388 Serenade in c
I. *Allegro*, *66*
II. *Andante*, *189*
III. *Menuetto*, *226*
IV. *Allegro*, *147*

KV 391 Lied „Sei du mein Trost“: *Traurig, doch gelassen*

KV 392 Lied „Verdankt sei es“: *Gleichgültig und zufrieden*

KV 394 Präludium+Fuge in C: Fuga *Andante maestoso*, *44*

KV 395 Praeludium in C (*Capriccio*): [alle Tempi autograph]

KV 399 Suite für Klavier:
Ouverture, T. 26 *Allegro*, *44*
Allemande, *241*
Courante, *241*

KV 402 Andante+Fuge einer Sonate in A für Klavier+Violine: *Andante mà un poco adagio*, *178*

KV 408 Marsch Nr. 1 und 3 in C *Maestoso*, *242*
Marsch Nr. 2 in D ohne Tempowort, *243*

KV 409 Sinfonie-Menuett in C, *227*

KV 410 Adagio in F für 2 Bassetthörner und Fg.: *Adagio*, *48*

KV 411 Adagio in B für 2 Klar.+3 Bassetthrn.: *Adagio*, *163*

KV 413 KLavierkonzert in F
I. *Allegro*, *170*
II. *Larghetto* (Ex 118), *88*

KV 414 Klavierkonzert in A
I. *Allegro*, *95*
II. *Andante*, *179*
III. Rondeau *Allegretto* (Ex 225), *141*

KV 415 Klavierkonzert in C
I. *Allegro*, *95*
II. *Andante*, *179*
III. Rondeau *Allegro*, *202*
T. 49+216 *Adagio*, *130*

KV 416 Recitativo con Rondo „Mia speranza“
Rez. T. 1+12 *Andante*
T. 7+23 *Adagio*
T. 10 *Allegretto*
T. 20 *Allegro assai*
Rondeau *Andante sostenuto*, *133*
T. 74-78 *Più Andante* (von *Andante sostenuto*)
T. 79+120 *Allegro assai*, *102*

KV 417 Hornkonzert in Es
I. *Allegro*, *95*
III. Rondo *Allegro*, *202*

KV 418 Arie „Vorrei spiegarvi“: *Adagio*, *47*
T. 82 *Allegro*, *107*
T. 124 *Più Allegro*, *106*

KV 420 Arie „Per pietà, non ricercate“: *Andante*, *53*
T. 76 *Allegro assai*, *102*

KV 421 Streichquartett in d
I. *Allegro moderato*, *93*
II. *Andante*, *192*
III. *Menuetto Allegretto* (*Allegro*?) (Ex 410), *225/226*
IV. *Allegretto mà non troppo* (Ex 1), *29*, *199*

KV 423 Duo in G für Violine und Viola
I. *Allegro*, *95*
II. *Adagio*, *176*
III. Rondeau *Allegro*, *65*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

KV 424 Duo in B für Violine und Viola
I. *Adagio*, *86*
T. 11 *Allegro*, *183*
II. *Andante cantabile*, *188*
III. Thema+Var. I-V *Andante grazioso*, *59*
Var. VI *Allegretto*, *62*
Var. VI, T. 120 *Allegro*, *202*
KV 425 Sinfonie in C (*Linzer Sinfonie*)
I. *Adagio*, *163*
T. 20 *Allegro spiritoso*, *105*
II. *Andante*, *192*
III. *Menuetto*, *226*
IV. *Presto* (Ex 234), *144/145*
KV 426 Fuge in c für zwei Klaviere: *Allegro* (Ex 28), *44*
KV 427 Missa in c
Kyrie *Andante moderato*, *210*
Gloria *Allegro vivace* (Ex 24), *42*
Laudamus te *Allegro aperto* (Ex 126), *91/92*, *210*
Gratias *Adagio*, *38*
Domine *Allegro moderato*, *214*
Qui tollis *Largo* (Ex 13), *36/37*
Quoniam *Allegro* (Ex 8), *34*
Jesu Christe *Adagio*, *38*
T. 7 Cum Sancto Spiritu (Fuge) (Ex 3), *32/33*
Credo *Allegro maestoso* (Ex 394), *214*
Sanctus *Largo* (Ex 14), *36/37*
T. 18 *Allegro comodo*, *41*
Benedictus T. 107 (*Allegro comodo*), *41*
KV 428 Streichquartett in Es
I. *Allegro non troppo* (Ex 129, 185), *93*, *121*
II. *Andante con moto* (Ex 100, 351), *80*, *194*
III. *Menuetto Allegretto* (*Allegro*), *225*, *229*
IV. *Allegro vivace*, *148*
KV 430 **Lo Sposo deluso**
Ouvertura (Fragment) *Allegro*, *107*
T. 123 *Andante*, *189*
Nr. 1 Quartetto *Allegro* (Tempo primo=Ouvertüre)
T. 167 *Più Allegro*, *106*
Nr. 4 Terzetto *Andantino*, *60*
KV 431 Rezitativ+Arie „Misero! O sogno“
Recitativo *Adagio*
T. 8 *Andante con moto*
T. 19 *Allegro risoluto*
T. 27 *Andante sostenuto*
Aria *Andante sostenuto*, *165*
T. 67 *Allegro assai*, *102*
KV 432 Rezitativ+Arie „Cosi dunque tradisci“
Recitativo *Allegro*
T. 8 *Andante*
Aria *Allegro*, *107*
KV 447 Hornkonzert in Es
II. *Larghetto*, *49*
III. *Allegro*, *158*
KV 448 Sonate in D für zwei Klaviere
I. *Allegro con spirito*, *98*
II. *Andante*, *179*
III. *Molto allegro* (Ex 233), *144*
KV 449 Klavierkonzert in Es
I. *Allegro vivace* (Ex 298), *172*
II. *Andantino* (Ex 221), *139*
III. *Allegro mà non troppo*, *63*
KV 450 Klavierkonzert in B
I. *Allegro*, *94*
III. *Allegro*, *202*
KV 451 Klavierkonzert in D, *127*, *258*
I. *Allegro assai*, *100*, *98*, *127*, *258*
II. *Andante*, *53*
III. *Allegro di molto*, *149*
KV 452 Quintett in Es für Klavier, Ob., Klar., Hr., Fg.
I. *Largo* (Ex 108), *85*
T. 21 *Allegro moderato* (Ex 127), *92*
III. *Allegretto*, *62*
KV 453 Klavierkonzert in G
I. *Allegro*, *95*
IV. *Presto*, *75*
KV 453a Kleiner Trauermarsch in c für Klavier: *Lento*, *49*
KV 454 Sonate in B für Klavier und Violine
I. *Largo* (Ex 109), *85*
T. 14 *Allegro*, *95*
II. *Andante*, *179*
III. *Allegretto*, *61*
KV 455 Zehn Klavier-Variationen in G
Thema + Var. I-VIII *Allegretto*, *61*
Var. IX *Adagio*, *46*
Var. X *Allegro*, *201*
KV 456 Klavierkonzert in B
I. *Allegro vivace* (Ex 134), *97*
II. *Andante un poco sostenuto* (Ex 207), *133*
III. *Allegro vivace* (Ex 376), *205*
KV 457 Klaviersonate in c
I. *Allegro* (Ex 133), *96/97*
II. *Adagio* (Ex 110), *86*
III. *Molto allegro, agitato* (Ex 303), 173/174
KV 458 Streichquartett in B
I. *Allegro vivace assai* (Ex 377), *205*
II. *Menuetto Moderato*, *227*
III. *Adagio*, *86*
IV. *Allegro assai*, *149*, *23*
KV 459 Klavierkonzert in F
I. *Allegro (vivace)* (Ex 85), *65*, *71*
II. *Allegretto* (Ex 363), *200*
III. *Allegro assai* (Ex 244), *149*
KV 463 Zwei ‚Quadrillen‘
Nr. 1 *Menuetto*
T. 9 Kontretanz *Allegro*, *236*
Nr. 2 *Menuetto cantabile*, *Adagio*
T. 9 Kontretanz *Allegro 236*
KV 464 Streichquartett in A
I. *Allegro*, *171*
II. *Menuetto*, *227*
III. *Andante*, *133*
IV. *Allegro* (*Allegro non troppo*?), *66*
KV 465 Streichquartett in C
I. *Adagio*, *163*
T. 23 *Allegro*, *96*
II. *Andante cantabile*, *177*
III. *Menuetto Allegro*, *226*
IV. *Allegro*, *147*
KV 466 Klavierkonzert in d
I. *Allegro* (Ex 166), *94*, *112*
II. („Adagio“) (Ex 31), *47*
KV 467 Klavierkonzert in C
I. *Allegro maestoso*, *91*
II. *Andante* (Ex 42), *52*
III. *Allegro vivace assai* (Ex 242), *148/149*
KV 468 Lied zur Gesellenreise: *Larghetto* (*Andantino*), (Ex 36, 37), *28*, *49/50*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

KV 469 Davidde penitente (nur von KV 427 Abweichendes)
Nr. 6 Aria Tenor *Andante*, *179*
T. 75 *Allegro*, *94*
Nr. 8 Aria Soprano 1 *Andante* (Ex 339), *189/190*
T. 72 *Allegro* [?] [¢??] (Ex 94), *76*
KV 471 Kantate „Die Maurerfreude“: Nr. 1 *Allegro*, *94*
KV 475 Fantasie in c für Klavier
T. 1+161 *Adagio*, *86*
T. 36 *Allegro*, *96/97*
T. 86 *Andantino* (Ex 324), *181/182*
T. 125 *Più Allegro*, *182*
KV 476 Lied „Das Veilchen“: *Allegretto*, *142*
KV 477 „Maurerische Trauermusik“: *Adagio*, *47*
KV 478 Klavierquartett in g
I. *Allegro*, *94*
II. *Andante*, *189*
KV 479 Quartett „Dite almeno in che mancai“
T. 1 *Allegro*, *94*
T. 83 *Allegro assai*, *102*
T. 163 *Più stretto*, *102*
KV 480 Terzett „Mandina amabile“:
Andante, *192*
T. 117 *Allegro*, *107*
KV 481 Sonate in Es für Klavier und Violine
I. *Molto allegro* (Ex 300), *173*
II. *Adagio*, *47*
III. Thema+Var. I-V *Allegretto*, *141*
Var. VI *Allegro*, *158*
KV 482 Klavierkonzert in Es
I. *Allegro*, *94*
II. *Andante*, *189*
III. T. 1+265 *Allegro*, *158*
T. 218 *Andantino cantabile* (Ex 289), *169*
KV 483 Lied „Zerfließet heut'“: *Andante*, *57*
KV 484 Lied „Ihr unsre neuen Leiter“: *Andante*, *145*
KV 485 Rondo in D für Klavier: *Allegro*, *94*

KV 486 **Der Schauspieldirektor**
Ouverture *Presto*, *101/102*
Nr. 1 Arietta Madame Herz, *Larghetto*, *165*
T. 42 *Allegro moderato*, *93*
Nr. 2 Rondo Mademoiselle Silberklang *Andante*, *53*
T. 47 *Allegretto*, *61*
Nr. 3 Terzetto T. 1, 98+146 *Allegro assai*, *100*
T. 90 *Adagio*, *122*
T. 113 *Andante*, *166*
Nr. 4 Schlussgesang *Allegro*, *66*

KV 487 Zwölf Duos für zwei Hörner
Nr. 1 *Allegro*, *147*
Nr. 2, 9, 11 *Menuetto*, *226*
Nr. 3 *Andante*, *180*
Nr. 6, *Menuetto*, *227*
KV 488 Klavierkonzert in A
I. *Allegro* (Ex 131), *94, 96*
II. *Adagio* (Ex 333), *187*
III. *Allegro assai*, *74*
KV 491 Klavierkonzert in c
I. *Allegro* (Ex 271), *162, 170*

KV 492 **Le Nozze di Figaro**
Sinfonia *Presto* (Ex 142, 143, 144), *101/102*
Nr. 1 Duettino *Allegro* (Ex 250), *94, 153*
Nr. 2 Duettino *Allegro* (Ex 251), *147, 153*
Nr. 3 Cavatina Figaro T. 1+104 *Allegretto* (Ex 292), *170*
T. 64+123 *Presto*, *150*
Nr. 4 Aria Bartolo *Allegro*, *94*
Nr. 5 Duettino *Allegro* (Ex 72), *65*
Nr. 6 Aria Cherubino *Allegro vivace* (Ex 86), *72*
Nr. 7 Terzetto *Allegro assai* (Ex 147), *102/103*
Nr. 8+9 Coro *Allegro* (Ex 98, 372), *202, 204, 79*
(Nr. 11 Cavatina Contessa *Larghetto*), *131*
Nr. 13 Aria Susanna *Allegretto* (Ex 228, 254), *142, 154*
Nr. 13a Arietta Susanna *Allegretto moderato*, *199*
Nr. 14 Terzetto *Allegro spiritoso* (Ex 299), *172*
Nr. 15 Duettino *Allegro assai*, *102*
Nr. 16 Finale II *Allegro* (Ex 156a), *107/108*
T. 126 *Molto andante* (Ex 352, 156*b*), *108, 195, 12, 29*
T. 167 *Allegro* (Ex 155, 156c), *107/108/109*
T. 328 *Allegro* (Ex 373), *204*
T. 398 *Andante*, *133*
T. 467 *Allegro molto* (Ex 178), *99, 118*
T. 605 *Andante*, *157*
T. 697 *Allegro assai* (Ex 179), *102, 118*
T. 783 *Più Allegro* (Ex 180), *102, 118/119*
T. 907 *Prestissimo* (Ex. 181), *76, 119*
Nr. 17 Duettino *Andante*, *53*
Nr. 18 Recitativo Conte T. 1 *Maestoso*
T. 5+17 *Presto*
T. 14 *Andante*
T. 41 Aria Conte *Allegro maestoso* (Ex 68), *63/64*
T. 48 *Allegro assai* (Ex 167), *102, 113, 122*
[Nr. 19 Sestetto „*Andante*“ fremde Hand], *89/90*
Nr. 20 Recitativo Contessa T. 1 *Andante*
T. 8 *Allegretto*, T. 10 *Andante*
Aria La Contessa *Andantino* (Ex 220), *139*
T. 52 *Allegro*, *107*
Nr. 21 Duettino *Allegretto*, *200*
Nr. 22 Coro *Grazioso* (Ex 360), *198*
Nr. 23 Finale III *Marcia* (Ex. 432), *243*
T. 61+186 *Allegretto* (Ex 255), *146, 154*
T. 132 *Andante* (Ex 267, 280), *161, 166*
(Nr. 24 Aria Barbarina ---) (Ex 256), *156*
Nr. 25 Aria Marcellina *Tempo di Menuetto* (Ex 417), *231/232*
T. 53 *Allegro*, *94*
Nr. 26 Aria Basilio *Andante*, *53*
T. 42 *Tempo di Menuetto*, *232*
T. 102 *Allegro*, *107*
Nr. 27 Recitativo Figaro *Andante*
Nr. 28 Recitativo Susanna *Allegro vivace assai*, *126*
Aria („*Andante*“) (Ex 97), *193, 79*
Nr. 28a Rondo Susanna, T. 44 *Allegro*, *94*
Nr. 29 Finale IV *Andante*, *89*
T. 51 *Con un poco più di moto*, *90*
T. 109 *Larghetto* (Ex 278), *165*
T. 121 *Allegro di molto* (Ex 302), *173*
T. 275 *Andante* (Ex 260), *157*
T. 335 *Allegro assai* (Ex 148, 182), *102/104, 120*
T. 421 *Andante* (Ex 183), *89, 119/120*
T. 448 *Allegro assai* (Ex 184), *120/121*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

KV 493 Klavierquartett in Es: I. *Allegro*, *94*
KV 494 Rondo in F für Klavier (Erstfassung): *Andante* (Ex. 61), *53*
KV 495 Hornkonzert in Es,
I. *Allegro*, *94*
KV 496 Klaviertrio in G
I. *Allegro*, *94*
II. *Andante* (Ex 343), *190/191/192*
III. Thema+Variation I-IV+VI *Allegretto*, *61*
Var. V *Adagio*, *47*
KV 497 Sonate in F für Klavier zu vier Händen
I. *Adagio*, *163*
T. 30 *Allegro di molto*, *72*
II. *Andante*, *52/53*
KV 498 Klaviertrio in Es (*Kegelstatt-Trio*)
I. *Andante* (Ex 344), *192*
II. *Menuetto*, *226*
III. Rondeaux *Allegretto*, *61*
KV 499 Streichquartett in D
I. *Allegretto*, *62*
II. Menuetto *Allegretto* (Ex 408), *225*
III. *Adagio* (Ex 309), *176, 164*
IV. *Molto allegro* (Ex 243), *149*
KV 500 Zwölf Klavier-Variationen in B
Thema+Var. I-X *Allegretto*, *61*
KV 501 Andante mit fünf Variationen in G für Klavier
Thema, Var. I-V *Andante*, *133*
KV 502 Klaviertrio in B
I. *Allegro*, *94*
II. *Larghetto* (Ex 311), *177*
III. *Allegretto*, *61*
KV 503 Klavierkonzert in C
I. *Allegro maestoso*, *91*
II. *Andante* (Ex 317), *179*
KV 504 Sinfonie in D (*Prager Sinfonie*)
I. *Adagio* (Ex 186), *123*
T. 37 *Allegro*, *94*
II. *Andante* (Ex 346), *192, 113*
III. *Presto* (Ex 245), *150*
KV 505 Rezitativ+Arie „Ch'io mi scordi di te?"
Recitativo *Andantino*
T. 11 *Allegro assai*
T. 23 *Andante*
Rondo, T. 74 *Allegretto*, *61*
KV 509 Sechs deutsche Tänze; Nr. 1-6 (Ex 423), *238*
KV 511 Rondo in a für Klavier: *Andante* (Ex 341), *190*
KV 512 Rezitativ und Arie „Alcandro, lo confesso"
Recitativo *Allegro*
Aria T. 1+104 *Andante*, *53*
KV 513 Aria „Mentre ti lascio": *Larghetto*, *131*
T. 173 *Più allegro*, *71*
KV 515 Streichquintett in C
I. *Allegro*, *107*
II. *Andante* (Ex 307, 308), *175/176, 179, 49*
III. Menuetto *Allegretto*, *225*
KV 516 Streichquintett in g
I. *Allegro* (Ex 107), *84, 94*
II. Menuetto *Allegretto*, *225*
III. *Adagio ma non troppo* (Ex 117), *88*
IV. *Adagio*, *163*
T. 39 *Allegro* (Ex 370), *202/203*
KV 519 Lied „Das Lied der Trennung": *Langsam*
KV 520 Lied „Als Luise die Briefe verbrannte": *Andante*, *89*
KV 521 Sonate in C für Klavier zu vier Händen
I. *Allegro*, *94*
II. *Andante*, *179*
III. *Allegretto*, *141*
KV 522 „Ein musikalischer Spaß"
I. *Allegro*, *96*
II. Menuetto *Maestoso*, *227*
III. *Adagio cantabile*, *46*
IV. *Presto*, *150*
KV 523 Lied „Abendempfindung an Laura": *Andante*, *57*
KV 524 Lied „An Chloe": *Allegretto*, *61*
KV 525 „Eine kleine Nachtmusik"
I. *Allegro* (Ex 157, 158, 159), *107, 109*
II. Romance *Andante* (Ex 51, 52, 165), *53, 56, 112*
III. Menuetto *Allegretto*, *225*
IV. Rondo *Allegro* (Ex 82), *68/69/70*
KV 526 Sonate in A für Klavier und Violine
I. *Molto allegro*, *206*
II. *Andante* (Ex 120), *89, 93*
III. *Presto* (Ex 96), *76*

KV 527 **Don Giovanni**
Ouvertura *Andante* (Ex 48), *52*
T. 31 *Molto allegro* (Ex 90), *72, 74*
Nr. 1 Introduzione *Molto allegro* (Ex 139), *99*
T. 176 *Andante* (Ex 54), *57*
Nr. 2 Recit. acc. Donna Anna *Allegro assai* (Ex 191), *126*
T. 45 *Maestoso*
T. 48 *Andante*
Duetto, T. 63 + 133 *Allegro* (Ex 77), *66*
Recitativo acc., T. 125 *Maestoso*
[Nr. 3 Aria Elvira ---] (Ex 154), *108*
Nr. 4 Aria Leporello *Allegro* (Ex 153), *107*
T. 85 *Andante con moto* (Ex 286), *168*
Nr. 5 Coro *Allegro* (Ex 263, 331), *158, 186*
Nr. 6 Aria Masetto *Allegro di molto*, *72*
Nr. 7 Duettino *Andante* (Ex 214), *135/136, 113*
Nr. 8 Aria Donna Elvira *Allegro* (Ex 272, 327), *162, 183*
Nr. 9 Quartetto *Andante* (Ex 43), *52/53*
Nr. 10 Rec. acc. T.1,38+54 *Allegro assai* (Ex 191), *126*
T. 24, 34+40 *Andante*
Aria Donna Anna, T. 70 *Andante* (Ex 49), *52, 55*
Nr. 10a Aria Ottavio *Andantino sostenuto* (Ex 219), *138*
Nr. 11 Aria Giovanni *Presto* (Ex 246, 247), *150/151*
Nr. 12 Aria Zerlina *Andante grazioso* (Ex 195), *129, 137*
Nr. 13 Finale I *Allegro assai*, *102*
T. 92 *Andante*, *166*
T. 139+439 *Allegretto* („contradanza") (Ex 420, 414), *146, 228, 236*
T. 218+406 *Menuetto* (Ex 414, 102), 82, *228*
T. 251 *Adagio* (Ex 30), *46*
T. 273 *Allegro*, *158*
T. 360 *Maestoso*, *146*
T. 454 *„La Teitsch"* (Ex 414), *228, 238*
T. 468 *Allegro assai* (Ex 145), *102/103, 115*
T. 499 *Andante maestoso* (Ex 170), *115, 122, 51*
T. 533 *Allegro* (Ex 171, 172), *65, 115/116, 122*
T. 623 *Più stretto* (Ex 173), *71, 117, 122*
Nr. 14 Duetto *Allegro assai* (Ex 305), *174/175*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nr. 15 Terzetto *Andantino* (Ex 353, 354), *195/196*
Nr. 16 Canzonetta Giovanni *Allegretto* (Ex 353), *195/200*
Nr. 17 Aria Giovanni *Andante con moto* (Ex 59), *59*
Nr. 18 Aria Zerlina *Grazioso* (Ex 359), *198*
Nr. 19 Sestetto *Andante* (Ex 44, 45, 46, 47), *52, 54/55, 112*
T. 131 *Molto allegro* (Ex 89), *72, 74*
Nr. 20 Aria Leporello *Allegro assai* (Ex 146), *102/103*
Nr. 21 Aria Don Ottavio *Andante grazioso* (Ex 58), *59, 111*
Nr. 21a Duetto Zerl./Lep. *Allegro moderato*, *93*
Nr. 21b Rec. acc. Elvira *Allegro assai* (Ex 192), *102, 126*
Aria, T. 37 *Allegretto* (Ex 66), *62/63*
II. Scena XI, Rec., T. 51+59 *Adagio* (Ex 188) *125,164*
Nr. 22 Duetto *Allegro*, *94*
Nr. 23 Rec. acc., T. 3 Donna Anna *Larghetto*
Rondo, T. 16, *Larghetto*, *131*
T. 64 *Allegretto moderato* (Ex 122), *90*
Nr. 24 Finale II *Allegro vivace* (Ex 151), *105/106*
T. 162 Zitat aus Figaro (Ex 419), *235*
T. 200 *Allegro assai*, *174*
T. 379 *Molto allegro*, *72*
T. 433 *Andante* (Ex 48), *53*
T. 521 *Più stretto* (Ex 174), *90, 117, 122*
T. 554 *Allegro* (Ex 175), *64, 118*
T. 603 *Allegro assai*, *174*
T. 712 *Larghetto* (Ex 176, 177), *49, 111, 118*
T. 756 *Presto* (Ex 92), *75*

KV 528 Rezitativ+Arie „Bella mia fiamma"
Recitativo *Andante*
Aria *Andante*, *180*
T. 80 *Allegro*, *66*
KV 533 Klaviersonate in F
I. *Allegro*, *65*
II. *Andante* (Ex 318), *179/180*
III. *Allegretto* (Ex 61), *61*
KV 537 Klavierkonzert in D: I. *Allegro*, *94*
III. (*Allegretto*), *141*
KV 538 Arie „Ah se in ciel, benigne stelle": *Allegro*, *94*
KV 539 Lied „Ich möchte wohl der Kaiser sein": *Allegro*, *65*
KV 540 Adagio für Klavier in h: *Adagio*, *86*
KV 541 Ariette „Un bacio di mano": T. 17 *Allegretto*, *146*
KV 542 Klaviertrio in E
I. *Allegro*, *170*
II. *Andante grazioso*, *137*
III. *Allegro* (Ex 69), *64*
KV 543 Sinfonie in Es
I. *Adagio*, *46/47*
T. 26 *Allegro* (Ex 269, 295), *161, 170/171*
II. *Andante con moto* (Ex 216), *137*
III. Menuetto *Allegretto*, *225*
IV. *Allegro* (Ex 240), *147/148*
KV 545 Klaviersonate in C: I. *Allegro* (Ex 104), *94, 83/84*
KV 546 Adagio und Fuge in c: *Adagio* (Ex 274), *163/164*
Fuga *Allegro* (moderato) (Ex 28), *44*
KV 547 Sonate in F für Klavier und Violine
I. *Andante cantabile*, *51*
KV 548 Klaviertrio in C
I. *Allegro*, *94*
II. *Andante cantabile*, *177*
III. *Allegro*, *202*

KV 550 Sinfonie in g
I. *Molto allegro* (Ex 87), *72/73*
II. *Andante* (Ex 342), *190/191*
III. Menuetto *Allegretto* (Ex 402), *219, 225*
IV. *Allegro assai* (Ex 91), *74/75*
KV 551 Sinfonie in C (*Jupiter-Sinfonie*)
I. *Allegro vivace* (Ex 150), *105*
II. *Andante cantabile* (Ex 312), *177/178*
III. Menuetto *Allegretto* (Ex 409), *225/226*
IV. *Molto allegro* (Ex 88), *72/73*
KV 553 Kanon „Alleluia": *Allegro*
KV 554 Kanon „Ave Maria": *Andante*
KV 555 Kanon „Lacrimoso son'io": *Adagio*
KV 556 Kanon „Grechtelt's enk": *Allegretto*, *146*
KV 557 Kanon „Nascoso è il mio sol": *Adagio*, *88*
KV 558 Kanon „Gehn wir im Prater": *Allegro*, *66*
KV 563 Divertimento (Streichtrio) in Es
I. *Allegro*, *94*
II. (*Adagio*), *176*
III. + V. *Menuetto*, *226*, *229*
KV 564 Klaviertrio in G
I. *Allegro*, *94*
II. Thema + 6 Variationen *Andante*, *189*
III. *Allegretto*, *200*
KV 570 Klaviersonate in B: I. *Allegro*, *170*
KV 574 Gigue in G für Klavier: *Allegro* (Ex 375), *204/205*
KV 575 Streichquartett in D
I. *Allegretto* (Ex 62), *61*
II. *Andante*, *179*
III. Menuetto *Allegretto*, *225, 229*
IV. *Allegretto* (Ex 63), *61/62*
KV 576 Klaviersonate in D: I. *Allegro*, *202*
KV 578 Arie „Alma grande e nobil core": *Allegro*, *94*
KV 581 Klarinettenquintett
I. *Allegro*, *94*
III. *Menuetto* (Ex 412), *226/227, 229*
KV 582 Arie „Chi sà, chi sà, qual sia": *Andante*, *52*
KV 583 Arie „Vado, ma dove?": *Allegro*, *107*
T. 38 *Andante sostenuto* (Ex 279), *165*
KV 585 Zwölf Menuette
Nr. 4 (Ex 406), *224*
KV 587 Kontretanz „Sieg vom Helden Koburg": *Allegretto*, *236*

KV 588 **Così fan tutte**
Ouvertura *Andante*, *52, 260*
T. 15 *Presto*, *75*
Nr. 1 Terzetto *Allegro*, *94*
Nr. 2 Terzetto *Allegro*, *66*
Nr. 3 Terzetto *Allegro*, *94*
Nr. 4 Duetto *Andante* (Ex 338), *189/190*
T. 72 *Allegro*, *147*
Nr. 5 Aria Don Alfonso *Allegro agitato*, *71*
Nr. 6 Quintetto *Andante*, *52*
Nr. 7 Duettino *Andante*, *135*
Nr. 8+9+31(T. 291) Coro *Maestoso* (Ex 429), *242*
Nr. 8a Recitativo (Quintetto) *Andante*, *89*
Scena VII (Rec. acc.) T. 14 *Allegro moderato*
Scena VIII (Rec. acc.) T. 3 *Allegro assai*
T. 18 *Maestoso*
Nr. 11 Aria Dorabella *Allegro agitato* (Ex 84), *71*
Nr. 12 Aria Despina *Allegretto*, *142*
T. 24 *Allegretto*, *157*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Nr. 13 Sestetto *Allegro, 94*
T. 54 *Allegro, 171*
T. 127 *Molto allegro, 72*
Recitativo nach Nr. 13, T. 11 *Allegretto*
T. 44 *Allegro*
Nr. 14 Aria Fiordiligi *Andante maestoso, 89*
T. 15 *Allegro, 94*
T. 79 *Più Allegro, 97*
Nr. 15 Aria Guglielmo *Andantino* (Ex 237), *146*
Nr. 15 Aria Guglielmo (Erstfassung) *Allegro, 94*
T. 129 *Allegro molto, 72*
Nr. 16 Terzetto *Molto allegro* (Ex 301), *173*
Nr. 17 Aria Ferrando *Andante cantabile* (Ex 335), *188*
Nr. 18 Finale I, (T. 1 *„Andante"* nicht autograph)
T. 62 *Allegro, 65*
T. 292 *Allegro, 170*
T. 429 *Andante, 89*
T. 485 *Allegro, 66*
T. 657 *Presto, 75*
Nr. 19 Aria Despina *Andante* (Ex 259), *157*
T. 21 *Allegretto, 157*
Nr. 20 Duetto *Andante* (Ex 209), *133/134*
Nr. 22 Quartetto *Allegretto grazioso* (Ex 364), *200/201, 80*
T. 71 *Presto, 101*
Nr. 23 Duetto *Andante grazioso* (Ex 350), *193/194*
Scena VI (Rec. acc.), T. 3 *Allegro*
T. 13 *Adagio*
Nr. 24 Aria Ferrando *Allegretto, 62*
T. 99 *Allegro, 66*
Nr. 25 Rondò Fiordiligi *Adagio, 86*
T. 35 *Allegro moderato, 93*
Scena VIII (Rec. acc.) T. 65 *Allegro*
T. 79 *Andante*
T. 86 *Allegro*
Nr. 26 Aria Guglielmo *Allegretto* (Ex 238), *146/147*
Scena IX (Rec. acc.) *Allegro*
T. 24 *Andante*
Nr. 27 Aria Ferrando *Allegro, 66*
Nr. 28 Aria Dorabella *Allegretto vivace* (Ex 365), *201*
Nr. 29 Duetto *Adagio, 47*
T. 12 *con più moto* (von *Adagio*), *49*
T. 24 *Allegro, 64*
T. 76 *Larghetto, 165*
T. 101 *Andante, 52*
Nr. 30 Ariette (Terzettino) *Andante* (Ex 57), *57, 59*
Nr. 31 Finale II *Allegro assai* (Ex 141), *100*
T. 66 *Andante, 52*
T. 173 *Larghetto* (Ex 277), *165*
T. 204 *Allegro, 66*
T. 291 (Coro) *Maestoso* (Beginn wie Nr. 8+9)
T. 310 *Allegro* (Ex 297), *171/172*
T. 372 *Andante, 52*
T. 418 *con più moto, 59*
T. 441 *Allegro, 66*
T. 466 *Andante, 52*
T. 496 *Allegretto, 62*
T. 501 *Andante, 189*
T. 509 *Allegretto* (Ex 361), *199*
T. 531 *Andante con moto, 60*
T. 576 *Allegro molto, 72*

KV 589 Streichquartett in B
I. *Allegro, 170*
II. *Larghetto* (Ex 34), *49*
III. Menuetto *Moderato* (Ex 413), *227*
IV. *Allegro assai* (Ex 379), *206/207*
KV 590 Streichquartett in F
I. *Allegro moderato, 93, 260*
II. *Allegretto* (autograph: *Andante*), *199*
III. Menuetto *Allegretto, 225*
IV. *Allegro* (Ex 252), *143, 154*
KV 593 Streichquintett in D
I. T. 1+233 *Larghetto, 165*
T. 22+252 *Allegro, 65*
II. *Adagio* (Ex 310), *177, 164*
III. Menuetto *Allegretto, 225*
IV. *Allegro* (Ex 374), *204/205*
KV 594 Adagio und Allegro in f für ein Orgelwerk
T. 1+118 *Adagio, 164*
T. 40 *Allegro, 44*
KV 595 Klavierkonzert in B
I. *Allegro, 94*
II. *Larghetto, 49*
III. *Allegro* (Ex 262), *158, 205*
KV 596 Lied „Sehnsucht nach dem Frühlinge": *Fröhlich,202*
KV 597 Lied „Der Frühling": *Etwas langsam*
KV 598 Lied „Das Kinderspiel": *Munter*
KV 600 Dreizehn deutsche Tänze; Nr. 6 (Ex 424), *239*
KV 603 Zwei Kontretänze; Nr. 1 (Ex 421), *236/237*
Nr. 2, *234*
KV 606 Sechs Ländlerische Tänze; Nr. 1 (Ex 425), *239/240*
KV 608 Fantasie in f für eine Orgelwalze
T. 1+159 *Allegro, 94*
T. 75 *Andante, 179*
KV 609 Fünf Kontretänze:
Nr. 1, 2, 3, 5 (Ex 418), *234/235*
Nr. 4, *237*
KV 612 Arie „Per questa bella mano": *Andante, 190*
T. 64, 88, 113 *Allegro, 94*
KV 614 Streichquintett in Es
I. *Allegro di molto* (Ex 378), *206*
II. *Andante, 52*
III. Menuetto *Allegretto, 225*
IV. *Allegro, 147*
KV 616 Andante in F für eine Orgelwalze: *Andante, 133*
KV 617 Adagio+Rondo für Glasharmonika, Fl, Ob, Va, Vc: *Adagio, 187*
T. 59 *Allegretto* [4/4 !!], *91*
KV 618 Chor „Ave verum corpus": *Adagio* (Ex 5), *33*
KV 619 Kantate „Die ihr des Weltalls": *Andante maestoso, 89*
T. 27 *Andante, 166*
T. 78 + 151 *Allegro, 94*
T. 107 *Andante, 193*
T. 130 Rezit. *Andante* (?)

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

KV 620 **Die Zauberflöte**
Ouverture, T. 1+97 *Adagio* (Ex 32), *47*
T. 16+103 *Allegro* (Ex 78), *65, 68*
Nr. 1 Introduction *Allegro* (Ex 130, 163), *94, 96,* 112
T. 120 *Allegretto* (Ex 261), *157/158*
T. 153 + 174 *Allegro* (Ex 71), *65*
Nr. 2 Aria Papageno *Andante* (Ex 198, 235, 268), *130, 145, 161*
Nr. 3 Aria Tamino *Larghetto* (Ex. 203, 204, 205, 235), *131/132, 22*
Nr. 4 Rec. Königin *Allegro maestoso* (Ex 190), *126*
Aria, T. 61 *Allegro moderato* (Ex 128), *93*
Nr. 5 Quintetto *Allegro, 68*
T. 214 *Andante* (Ex 53), *52, 57*
Nr. 6 Terzetto *Molto Allegro* (Ex 149), *104/105*
Nr. 7 Duetto *Andantino* (Ex. 99, 355, 356), *80, 196/197*
Nr. 8 Finale I *Larghetto* (Ex 38), *50*
T. 39 Recitativo, T. 50 *Allegro, 126*
T. 56 *Allegro assai*
T. 85 *Adagio*
T. 88 *Andante*
T. 137 *Andante, 125*
T. 160 *Andante, 52 127*
T. 212 *Presto, 127*
T. 227 *Andante* (Ex 56), *57/58, 127*
T. 265 *Allegro* (Ex 73, 74, 75), *65/66/67*
T. 351 *Allegro maestoso* (Ex 123), *91*
T. 395 *Larghetto* (Ex 35), *49*
T. 441 *Allegro, 66*
T. 518 *Presto, 75*
Nr. 9 *Marcia* (Ex 430), *243*
Nr. 10 Aria Sarastro, con coro *Adagio* (Ex 276), *164*
Nr. 11 Duetto *Allegretto, 62*
Nr. 12 Quintetto *Allegro* (Ex 53, 79), *68/69*
Nr. 13 Aria Monostatos *Allegro* (Ex 239), *147*
Nr. 14 Aria Königin der Nacht *Allegro assai* (Ex 140), *100*
Nr. 15 Aria Sarastro *Larghetto* (Ex 206), *131/132*
Nr. 16 Terzetto *Allegretto* (Ex 362), *200*
Nr. 17 Aria Pamina *Andante* (Ex 340), *190/191*
Nr. 18 Chor der Priester *Adagio* (Ex 33), *48*
Nr. 19 Terzetto *Andante moderato* (Ex 41), *51/52*
Nr. 20 Aria Papageno *Andante* (Ex 213), *135/136*
T. 21 *Allegro* (Ex 332), *186, 202*
Nr. 21 Finale II *Andante* (Ex 50), *52, 56*
T. 94 *Allegro* (Ex 296), *171*
T. 190 *Adagio, 48*
T. 249 *Allegretto* (Ex 168), *114, 122*
T. 278 *Andante* (Ex 281, 282), *166*
T. 362 Marsch, *Adagio* (Ex 115), *88*
T. 390 *Allegro, 94*
T. 413 Ariette Papageno *Allegro* (Ex 368), *202*
T. 534 *Andante* (Ex 349), *193*
T. 543 *Allegretto* (Ex 65), *62*
T. 576 *Allegro* (Ex 80, 81), *68/69*
T. 744 *Più moderato, 93*
T. 828 *Andante* (Ex 121), *89/90*
T. 846 *Allegro, 147*

KV 621 **La Clemenza di Tito**
Ouverture *Allegro, 106*
Nr. 1 Duetto *Andante, 52*
T. 34 *Allegro, 65*
Nr. 2 Aria Vitellia *Larghetto, 165*
T. 45 *Allegro, 94*
Nr. 3 Duettino *Andante, 192*
Nr. 4 Marcia *Maestoso* (Ex 428), *242*
Nr. 5 Coro *Allegro, 94*
Nr. 6 Aria Tito *Andante* [4/4?] (Ex 187), *123*
Nr. 8 Aria Tito *Allegro,* 106
Nr. 9 Aria Sesto *Adagio* (Ex 273), *163*
T. 44 *Allegro, 94*
T. 96 *Allegro assai, 100*
Nr. 10 Terzetto *Allegro, 106*
Nr. 11 Recit. accomp. T.1+57 *Allegro assai*
T. 49 *Andante*
Nr. 12 Quintetto con coro *Allegro, 106*
T. 113+123 *Andante, 57*
Nr. 13 Aria Annio *Allegretto, 61*
Nr. 14 Terzetto *Andantino, 196*
T. 34 *Allegretto, 62*
Nr. 16 Aria Publio *Allegretto, 170*
Nr. 17 Aria Annio *Andante, 52*
Scena VIII (Recit. accomp.) *Allegro*
Nr. 18 Terzetto *Larghetto, 49*
T. 42 *Allegro, 65*
Nr. 19 Rondo Sesto *Adagio, 86*
T. 38 *Allegro, 106*
T. 104 *Più Allegro, 106*
Nr. 20 Aria Tito *Allegro, 94*
T. 55 *Andantino* (*Andante*) (Ex 290), *169*
Nr. 21 Aria Servilia *Tempo di Minuetto, 232*
Nr. 22 Recitativo accompaganto *Allegro*
Nr. 23 Rondo Vitellia *Larghetto* (Ex 334), *187/188*
T. 44 *Allegro, 94*
T. 181 *Andante maestoso, 51*
Nr. 24 Coro *Andante maestoso* (Ex 40), *51*
Nr. 26 Sestetto con coro *Allegretto, 62*

[KV 622 Klarinettenkonzert in A, 1. Satz] (Ex 105, 106), *84*
[2. Satz (*Adagio*)], *163*

KV 623 Kantate „Laut verkünde unsre Freude“
Nr. 1+4 *Allegro, 94*
Nr. 2 *Andante, 52*
Nr. 3 Duetto *Andante, 192*

KV 626 Requiem
Introitus. Requiem *Adagio* (Ex 18), *38*
Kyrie *Allegro* (Ex 12), *36, 41*
Sequenz, Dies irae *Allegro assai* (Ex 26), *43*
Tuba mirum *Andante* (Ex 6), *34*
Confutatis *Andante* (Ex 20), *39/40*
Domine Jesu (Ex 10), *35*

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

Alfred Brendel, geb. 1934, war kein Wunderkind. Ohne familiären musikalischen Hintergrund bildete er sich seit seinem sechzehnten Lebensjahr fast gänzlich autodidaktisch[1] zu dem Meisterpianisten heran, als der er über sechs Jahrzehnte lang das Konzertpublikum der Welt mit seinen vorbildlichen Interpretationen der Klaviermusik von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms und Liszt verzauberte. Edwin Fischer, Alfred Cortot und Wilhelm Kempff waren ihm Vorbilder.

> „Wenn ich einer Tradition angehöre, dann ist es eine Tradition, in der das Meisterwerk dem Interpreten sagt, was er tun soll, und nicht eine, in der der Interpret dem Stück sagt, wie es sein sollte, oder dem Komponisten, was er hätte komponieren sollen."

Mit Konzertzyklen jeweils aller 32 Beethoven-Klaviersonaten begeisterte er 1982, 1990 und 1996 Auditorien rund um die Welt. Seine Konzerte und Aufnahmen der Klavier-Sonaten Haydns und Schuberts, der H-moll-Sonate von Liszt und des Klavierkonzertes von Schoenberg führten zu einem neuen Verständnis dieser Werke. Nachdem er bis 1978 alle 21 Klavierkonzerte Mozarts aufgenommen hatte, meinte er 1996:

> „Ich fühle jetzt, dass ich meine Aufmerksamkeit Mozart zuwenden sollte und besonders seinen Sonaten, selbst wenn sie ‚zu schwer für Künstler und zu leicht für Kinder' sind, wie Schnabel witzig bemerkte. Ich sagte mir, wenn ich nicht versuche, sie mir jetzt zusammenzureimen, könnte es zu spät sein."

Unter den zahlreichen Preisen, die Alfred Brendel erhielt, sind der Gramophone Award, der Grand Prix du Disque, der Deutsche Schallplattenpreis, der Grand Prix de l'Academie du Disque Francais, der Grand Prix der Liszt Society. Alfred Brendel ist Ehrendoktor der Universitäten von Oxford und Yale, Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker und erhielt die Hans von Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker.

2010 beendete er sein öffentliches Konzertieren. Sehr zu erhoffen sind weitere seiner aus Praxis und themenreicher Kontemplation erwachsenen Schriften, wie sie u.a. in den Bänden „Nachdenken über Musik. Essays, Vorträge und Reden" und „Musik beim Wort genommen" versammelt sind, darunter „Ermahnungen eines Mozart-Spielers an sich selbst" und „Mozart für die Klavierstunde".

Peter Gülke, geb. 1934, gehört heute zu den profiliertesten Musikschriftstellern. Als intellektueller Grenzgänger zwischen der musikalischen Praxis und dem Nachdenken über Musik eröffnet er Einblicke, wie man sie in der Literatur nur selten gewinnt.[2] Nach dem Studium der Fächer Violoncello, Musikwissenschaft, Germanistik und Romanistik in Weimar, Jena und Leipzig promovierte er 1958 an der Universität Leipzig. Von 1964 bis 1976 war er Chefdirigent an verschiedenen Theatern der DDR, u. a. in Potsdam und Stralsund, danach Kapellmeister an der Staatsoper Dresden und ab 1981 Generalmusikdirektor am Deutschen Nationaltheater in Weimar. Nach der Übersiedlung in die BRD 1983 habilitierte er 1984 bei Carl Dahlhaus an der TU Berlin. Von 1986 bis 1996 war Peter Gülke Generalmusikdirektor der Stadt Wuppertal, von 1996 bis 2000 Professor für Dirigieren an der Musikhochschule in Freiburg. Daneben leitete er Opern-Aufführungen an den großen Opernhäusern Europas, war und ist gesuchter Gastdirigent führender Orchester und gefragter Dozent von Meisterkursen und Workshops für junge Dirigenten.

Neben seiner künstlerischen Tätigkeit veröffentlichte Peter Gülke eine Vielzahl musikwissenschaftlicher Bücher und Aufsätze über Musik vom 15. bis 20. Jahrhundert, darunter „Triumph der neuen Tonkunst. Mozarts letzte Sinfonien und ihr Umfeld", 1998, der Sammelband „Die Sprache der Musik. Essays zur Musik von Bach bis Hollinger", 2001, und Beiträge zum „Mozart Handbuch" 2005.

Seit 1995 ist Peter Gülke Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste, seit 1997 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt. 2002 wurde er mit dem Österreichischen Verdienstkreuz für Wissenschaft und Kunst ausgezeichnet, 2004 zum Ehrendoktor der Universität Bern und der Hochschule für Musik in Dresden und Weimar ernannt.[3]

Helmut Breidenstein, geb. 1935. Nach einem Dirigierstudium bei Prof. Kurt Thomas und GMD Gustav König in Detmold leitete er 40 Jahre lang als Kapellmeister und Studienleiter mittlerer und großer Opernhäuser die Einstudierung des gesamten Opernrepertoires und dirigierte die Mehrzahl der Werke. Darüber hinaus war er Gastdirigent von Orchestern im In- und Ausland und führte mit Oratorienchören fast alle großen Chorwerke von Bach über Mozart bis zur Moderne auf. Breidenstein war Musikdirektor bei Hans Werner Henzes Festival in Montepulciano. Die Frage der Tempi bei Mozart ist seit fünf Jahrzehnten Mittelpunkt seiner musikwissenschaftlichen Forschung und Thema zahlreicher Veröffentlichungen.

---

[1] „Being self-taught, I learned to distrust anything I hadn't figured out myself"
[2] Über Peter Gülkes: „Die Sprache der Musik. Essays zur Musik von Bach bis Holliger", 2001.
[3] Text nach Universität der Künste Berlin, 2011.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783828872011 - Generiert durch IP 216.73.216.60, am 25.01.2026, 19:50:56. © Urheberrechtlich geschützter Inhalt. Ohne gesonderte Erlaubnis ist jede urheberrechtliche Nutzung untersagt, insbesondere die Nutzung des Inhalts im Zusammenhang mit, für oder in KI-Systemen, KI-Modellen oder Generativen Sprachmodellen.