

Izbira tempa Mozartovih del – skozi minsko polje zgodovinskih virov¹

Jakob Barbo
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana (PhD Student)

Wolfgang Amadeus Mozart v svojem pismu očetu Leopoldu konec oktobra 1777 pri opisovanju igre Anne-Marie Stein kritično zapiše: »[N]ikoli ni dojela najnujnejše in najtežje stvari in glavne stvari v glasbi, in sicer tempa [...]«². Posebno vlogo izbire pravega tempa, ki ga skladatelj za razliko od drugih lastnosti glasbe, kot so tonska višina, ritem, dinamika, artikulacija, v odsotnosti primerne orodja ni mogel povsem natančno predpisati, podpirajo številna druga Mozartova pisma, denimo tisto, v katerem skladatelj Muzija Clementija gladkomalo okliče za šarlatana, saj »na sonato napiše *Presto, celo Prestissimo in alla Breve*. – *Igra pa Allegro v 4/4 taktu*.«³. O prvi obsesiji Mozarta z določanjem pravega tempa pričajo tudi številne ohranjene spremembe in dopolnitve besednih oznak, popravljanje taktov, celo prepisovanje odsekov iz enega taktovskega načina v drugega. V svojih delih Mozart tako uporabi kar 97 različnih besednih oznak za tempo.⁴ Bržkone lahko tako njegovo besedno oznako *Rondoja K. 298 Allegretto grazioso*,

1 Raziskovalno delo je podprla štipendija Univerzitetne ustanove ing. Milana Lenarčiča.

2 »[S]ie das nothwendigste und härteste und die hauptsache in der Musique niemahlen bekommen, nämlich das tempo [...]«, Wilhelm A. Bauer in Otto Erich Deutsch, *Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel: Bärenreiter, 1963), št. 355.

3 »[...] er schreibt auf eine Sonata *Presto* auch wohl *Prestissimo* und *alla Breve*. — und spielt sie *Allegro* im 4/4 takt.«, Ibid., št. 750.

4 Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo-System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis* (Baden-Baden: Tectum Wissenschaftsverlag, 2015), 9.

ma non troppo presto, però non troppo adagio. Così-così-con molto garbo ed espressione razumemo kot šalo na račun lastne pedantnosti.⁵

O Mozartovih nerazumljenih prizadevanjih posredovati željeni tempo poustvarjalcem svojih del pričajo številna tozadevna nestrinjanja glasbenikov, o katerih lahko beremo v času takoj po skladateljevi smrti,⁶ prav tako so se za podobno jalove izkazale naknadne metronomizacije skladateljevih del. Pri slednjih gre vendarle za pravzaprav terciarne vire, ki bolj kot o hitrosti glasbe pričajo o hitrosti, s katero se je z naglim širjenjem in naraščajočo priljubljenostjo spreminjala njena interpretacija.⁷ Goebel⁸ opozarja, da je do napak pri interpretaciji že neposredno po Mozartovi smrti prihajalo zaradi zanemarjanja pomembnosti taktovskega načina. Ta ja še v Mozartovem času kraljeval na vrhu hierarhije deskriptorjev tempa, beseda za tempo pa je služila zgolj kot dodatna informacija. V hierarhiji je prišlo do menjave – beseda za tempo je taktovski način izpodrinila,⁹ proces zamenjave v pozabo tonečega sofisticiranega sistema zapisovanja tempa pa je pomagal pospešiti metronom.

Mozart je hierarhijo metruma in besedne označbe zanesljivo razumel še v prvem, starejšem smislu. Kot piše oče Leopold v *Versuch einer gründlichen Violinschule* iz 1756, po tem ko našteje uporabne taktovske načine: »Ti taktovski načini že zadostujejo, da do neke mere pokažemo naravno razliko med počasno in živahno melodijo [...]«.¹⁰ Šele pozneje predstavi tudi besedne oznake, ki to glavno informacijo o hitrosti dopolnjujejo. Za interpretacijo

5 Že Rondo sam nosi šaljivo oznako *Rondieaux*, napisano na sredo lista. Besedna oznaka za tempo sledi levo. Wolf-Dieter Seiffert, »Neue Mozart Ausgabe, Serie VIII: Kammermusik«, ur. Jaroslav Pohanka, kritično poročilo (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989).

6 Glej: Reinhard Goebel, »Mozart: Serenades«, predgovor k zgoščenki (Holzgerlingen: Hänssler Classics, 2021).

7 Najbližje Mozartovega življenja so metronomizacije, ki jih je za opero *Don Giovanni* za *Allgemeine Musikalische Zeitung* priskrbel Johann Wenzel Tomaschek, o katerem tedanji urednik Gottfried Wilhelm Fink poroča, da je v Prago prišel leta 1791, štiri leta po prazivedbi priljubljene opere. Tomaschekovo navdušenje nad delom, ki bi naj ga po besedah Finka izvajala enaka zasedba, ki je delo igrala pod Mozartovim vodstvom, naj bi bilo tolikšno, da je lahko celotno opero na klavir zaigral po spominu. Gottfried Wilhelm Fink, »Ueber das Bedürfniss, Mozart's Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie ausführen liess«, *Allgemeine musikalische Zeitung* 41, št. 25 (1839): 477–80.

8 Goebel, »Mozart: Serenades«, 6.

9 George Houle, *Meter in music, 1600–1800: Performance, perception, and notation* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987), 60–1.

10 »Diese Gattungen der Tacte sind schon hinlänglich den natürluchen Unterschied einer langsamen und geschwinden Melodie einigermassen anzuzeigen [...]«, Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg: Lotter, Johann Jacob, 1756), 28–9.

Mozartove glasbe se je torej treba opreti na načela *tempa ordinaria*, ki bi jih v zvezi s taktovskim načinom skladbe lahko grobo povzeli: večja kot je notna vrednost v imenovalcu taktovskega načina, počasnejša je doba.¹¹

Kljub temu da hierarhiji, v kateri metrum prednjači pred besedno oznako, in dejstvu, da Mozartove oznake niso le pokazatelj karakterja stavka, sodobni raziskovalci ne oporekajo, se za interpretacijo željenih tempov še vedno pogosto uporablja vire, ki kljub časovni in prostorski bližini Mozartu z njegovimi nameni nimajo nujno veliko skupnega. Za primer vzemimo *alla breve* taktovski način. Ta je po razumevanju teoretikov, kot sta Kirnberger in Quantz, pomenil podvojitev tempa 4/4 taktovskega načina, po drugi strani pa Riepel opozarja, da je pogosto izvajan prehitro ali Marpurg, ki pravi, da »*hitrost ne sme narasti v norijo*«. ¹² Tako ne preseneča sklep nekaterih raziskovalcev, ¹³ da je Mozart moral uporabljati različne vrste *alla breve* taktovskega načina, katerega hitrost nista določila le taktovski način in besedna oznaka, marveč tudi zvrst, ali pa da je ta ločitev *alla breve* na dve vrsti, »*zaenkrat [...] zavita v temo*«, da teoretiki 18. stoletja ali »*niso napisali ničesar*« ali pa so se še vedno držali »*nerealističnega alla breve = dvakrat hitreje*«. ¹⁴ A kako lahko takšno interpretacijo sprejmemo z ozirom na besede Leopolda: »*Alla breve je okrajšava za sodi takt. Ima le dva dela in ni nič drugega kot na dva dela razdeljen štiričetrtinski takt.*« ¹⁵ Stroga, relacijska ločitev med vlogo četrtinke v 4/4 taktovskem načinu in *alla breve* je omogočila tudi praktično primerjavo hitrosti različnih dob v stavkih obeh taktovskih načinov, s čimer sistem omogoča precej natančno posredovanje informacije o hitrosti. Takole Wolfgang očetu naroča glede hitrosti izvajanja *Haffnerjeve simfonije* s prvim stavkom, pisanim v štiričetrtinskem taktovskem načinu, zadnjim pa v *alla breve*: »*prvi Allegro mora biti precej ognjevit. – Zadnji – tako hiter, kot je le mogoče.*« ¹⁶

11 Pri tem je doba notna vrednost v imenovalcu, razen v primeru 'trioliziranih' taktovskih načinov, kot so na primer 6/8 in 6/4 (sestavljena iz po dveh dob), ali 9/8 (iz treh dob), 12/8 (iz štirih dob) in tako naprej.

12 Citirano po: Breidenstein, *Mozarts Tempo-System*, 13, 34.

13 Helmut Breidenstein, »Mozart's Tempo Indications: What do they refer to?«, *Das Orchester* 52, št. 3 (2004): 17–22.

14 Breidenstein, *Mozarts Tempo-System*, 47.

15 »*Der Allabreve ist eine Abkürzung des geraden Tactes. Er hat nur zween Theile, und ist nichts anders, als der in zween Theile gebrachte Vierviertheiltact.*« Mozart, *Versuch einer grundlichen Violinschule*, 29.

16 »*das Erste Allegro muß recht feüerig gehen. – das letzte –so geschwind als es möglich ist.*« Bauer in Deutsch, *Briefe und Aufzeichnungen*, št. 684.

Opiranje na poplavo teoretičnih virov, nastalih v bližini Mozartovega časa, v katerih lahko najdemo »za skoraj vsako pravilo [...] tudi sočasno napisano njeno popolno nasprotje«,¹⁷ je torej le klavrn nadomestek popolnoma subjektivne romantične interpretacije. Tako se zdi, da je interpret Mozartove glasbe ujet med dve skrajnosti, dva nasprotujoča si principa, ki ju je treba uravnovesiti. Na eni strani nanj preži iluzija dosegljive objektivnosti, katere zasledovanje opravičuje strah pred »performativnim ustvarjanjem v nikoli-in-nikjer-obstoječi deželi skladateljeve namere«,¹⁸ na drugi pa mikavna subjektivnosti, ki jo pravzaprav opisuje Leopold, ko svari, da

[t]udi če se skladatelj trudi, da bi še z več pridevniki in drugimi besedami jasneje pojasnil zahtevano hitrost, še vedno ne more natančno opisati hitrosti, ki so je želi pri izvajanju skladbe. Zato jo je treba razbrati iz skladbe same, po čemer je mogoče brez dvoma prepoznati pravo vrednost glasbenika.¹⁹

Vprašanje na neizogibni *saltus fidei* obsojenega iskanja pravega razmerja med skrajnostnima je pravzaprav vprašanje relevantnosti virov, ki zadovoljivo zapolnjujejo vrzeli nenapisanega.

Na katere vire se torej lahko opremo? Resnično neoporečen vir predstavljajo Mozartov lastni notni zapis, njegovi popravki, nanašajoči se nanj, oboje pa dopolnjujejo skladateljeva pisma. Četrty vir, ki zanesljivo prednjači pred teoretskimi traktati sodobnikov, je Leopoldova violinska šola.

Vpliv Leopolda na svojega sina potrjujejo številna pisma, ki izkazujejo, da sta si delila poglede na številna vprašanja glasbene teorije. Zanimiva anekdota, ki jo je Wolfgang delil z očetom v pismu 20. februarja 1784, se nanaša neposredno na vprašanje pravega zapisa metruma in nedvomno izpriča strinjanje očeta in sina:

[...] včeraj sem imel srečo slišati gospoda Freyholda igrati koncert, ki ga je sam sestavil. – V njegovem igranju sem našel malo in pogrešal veliko [...] Pri Adagiu sem bil vesel, da je bil kratek; – Adagio je igral tudi,

17 Charles Rosen, *Classical Style: Hayden Mozart Beethoven* (WW Norton & Company, 1997), 115.

18 Thomas Bauman, »The Tempo Indications of Mozart.« By Jean-Pierre Marty, *Performance Practice Review* 4, št. 1 (1991): 98

19 »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 genaueste bestimmen, die er bey dem Vortrage des Stückes ausgedrückt wissen will. Man muß es also aus dem Stücke selbst herleiten: Und hieraus erkennet man unfehlbar die wahre Stärke eines Musikverständigen.« Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 30.

ko je bil pri vas – ker se že od začetka tisti, ki so ga spremljali, niso mogli znajti, saj je bila skladba napisana v 4/4 taktu, on pa jo je igral alla breve – in ko sem potem nanjo z lastno roko napisal alla breve, je priznal, da se je nad tem pritoževal tudi Papa v Salzburgu.²⁰

Tako papa kot sin sta se torej zavedala izjemne pomembnosti taktovskega načina kot glavnega sporočila o tempu dela. Pismo pa nudi tudi odgovor na vprašanje, zakaj je bilo upoštevanje načela tako pomembno – zasedba, ki je spremljala solista, se je v odsotnosti dirigenta lahko zanašal le na zapis v partih, ki je predpisoval štiridobni takt. Solist je v tem primeru izvajalce zmedel z izvajanjem *alla breve*, dvodobnega taktovskega načina, prav tako pa bi jih lahko zmedel z izvajanjem osemdobnega ali nemara enodobnega – razkroj pravil, ki metrum povezujejo z dobo, pušča odprto marsikatero možnost.

Drugi omalovažujoči argument iz literature, ki spregleda resnično globino Leopoldove violinske šole, pravi, da je bila tovrstnim priročnikom, namenjenim začetnikom pri učenju inštrumentov (kot so jih poleg Leopolda napisali na primer Quantz, C. Ph. E. Bach, Marpurge, Tosi/Agricola), pripisana prevelika vrednost, saj da njihova razširjenost »ni temeljila na splošni veljavnosti njihovih navodil, ampak na dejstvu, da so bile preprosto najznamenitejše šole stoletja za flavto, klavir, petje in violino.«²¹ V svoji pedagoški funkciji naj bi bile nagnjene k posploševanju in poenostavljanju: tistega, kar se jim zdi samoumevno, ne omenjajo in »pod pritiskom svojega sistema ustvarjajo nerealistične konstrukcije«.²²

Prevpraševanje relevantnosti virov, katerih poenostavljanje bi lahko pripisali pedagoškemu pristopu, je v nekaterih primerih vsekakor na mestu, denimo pri strogih relacijah med tempi, kot jih v svoji šoli za flavto omenja Quantz leta 1752:

Allegro assai je torej od teh štirih glavnih vrst tempa najhitrejši. Allegretto je še enkrat tako počasen. Adagio cantabile je še enkrat bolj počasen

20 »[...] gestern war ich so glücklich den Hr: freyhhold ein Concert von seiner eigenen composition spielen 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 – beÿm Adagio war ich froh daß es sehr kurz war; – das Adagio hat er auch beÿ 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 eigener hand Alla Breve dazu schrieb, er mir gestund, daß Papa in Salzburg auch darüber gekankt hätte.« Bauer in Deutsch, *Briefe und Aufzeichnungen*, št. 776.

21 Breidenstein, »Mozart's Tempo Indications: What do they refer to?«, 13.

22 Cit. po: Ibid.

kot *allegretto*, *adagio assai* pa še enkrat tako počasen kot *adagio cantabile*.²³

Številna opozorila pred dobesedno interpretacijo relacij niso omejena le na sodobne raziskovalce²⁴, ampak jih takole povzema že Daniel Gottlieb Türk v priročniku *Klavierschule*, objavljenem v Leipzigu leta 1789:

Četudi morda obstajajo nekateri ugovori glede tega pravila; [...] sem zelo naklonjen priporočanju njegovih pravil začetnikom, saj se bodo iz njih vsaj naučili, da je treba *Allegro assai* igrati hitreje kot *Allegretto* in tako naprej. Prav tako jim daje vsaj približno predstavo o tem, kako hitro mora biti gibanje tega ali onega dela.²⁵

A korespondenca Leopolda nam Wolfgangovega očeta razkriva kot izjemnega poznavalca starih virov in drznega teoretika, ki mu je pedagoško delo predstavljalo srčiko življenjskega poslanstva. Svoje predhodnike, vzore, navaja v violinski šoli:

Glarean, Zarlin, Bontemps, Zacconi, Galilei, Gaffur, Berard, Donius, Bonnet, Tevo, Kircher, Froschius, Artusi, Kepler, Vogt, Neidhardt, Euler, Scheiber, Prinz, Werckmeister, Fux, Mattheson, Mizler, Spieß, Marpurg, Quantz in drugi [...]»²⁶

Več kot dvajset let po izidu prve izdaje, 11. junija 1778, v pismu ženi Anni Mariji in Wolfgangu, ki sta se takrat nahajala v Parizu, razkrije še več

- 23 »Das Allegro assai ist also, von diesen vier Hauptarten des Tempo, das geschwindeste. 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«, Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752), 262. A že sam Quantz v nadaljevanju naštevava mnogo dopolnilnih besed – *allegro assai* lahko dopolnjuje *di molto*, celo *presto*, *allegretto* spreminja *allegro ma non tanto*, *non troppo* in tako naprej. Ibid., 139.
- 24 Eva Badura-Skoda in Paul Badura-Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions* (New York: Routledge, 2008), 27–8.
- 25 »Wenn sich auch gegen diesen Maßstab, wie Quantz selbst anmerkt, manches einwenden läßt; [...] so bin ich doch sehr geneigt, Anfängern seine Regeln zu empfehlen, denn diese lernen wenigstens daraus, daß ein Allegro assai ungefähr noch einmal geschwinde 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«. Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen* (Leipzig: Schwickert, 1789), 111–2.
- 26 »Glarean, Zarlin, Bontemps, Zacconi, Galilei, Gaffur, Berard, Donius, Bonnet, Tevo, Kircher, Froschius, Artusi, Kepler, Vogt, Neidhardt, Euler, Scheibe, Prinz, Werckmeister, Fux, Mattheson, Mizler, Spieß, Marpurg, Quantz, und andere mehr [...]«, Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 17.

imen, ki pričajo o njegovi široki razgledanosti,²⁷ omenja denimo Carla Philippa Emanuela Bacha, Tosija in Agricolo, Riepla, d'Alemberta, Reameauja in druge.²⁸ V istemu pismu ženo in sina, ki je opazil francoski prevod Leopoldove violinske šole v izložbi trgovine, prosi, da mu ga pošljeta, saj ga za razliko od drugega prevoda, izdanega v času njegovega življenja, v nizozemščini, v svojem arhivu še ni imel. Wolfgang mu obljubi, da bo knjigo posal, zraven pa dodal tudi *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst* Georga Josepha Voglerja. Dejstvo je zanimivo, saj je Voglerja, manheimskega vice kapelnika, Mozart v pismu očetu 4. novembra 1777 opisal kot »mračnega glasbenega šaljivca, izredno domišljavega in nesposobnega človeka«, ki da »ga ves orkester ne mara«, a je knjigo očetu vseeno poslal, saj je poznal očetovo zanimanje za glasbeno teorijo – očitno tudi tistih skladateljev, ki jih sam ni cenil.²⁹ Oba razpona imen pričata o Leopoldovem poznavanju in zanimanju za vire iz vse Evrope iz različnih časovnih obdobij, kažeta pa tudi na njegovo trdno prepričanje, da lahko prispeva k razvoju glasbene teorije, pa tudi na nujnost takšnega prispevka.³⁰ Kot ugotavlja Ford,³¹ je treba »Versuch razumeti kot popoln izraz Leopoldove ideologije«, ki temelji na metodičnem izobraževanju – delo naj bi po Leopoldovih lastnih besedah »utrlo pot mladim, ki imajo radi glasbo [...], obeh spolov in vseh slojev [...], z gotovostjo vodilo k dobremu glasbenemu okusu«, s čimer bi se izognili pustiti »najlepše darove narave [...] tavati kot neoskrbovane sadike v gozdu.«³²

Enotno stališče glede zapisa metruma in tempa, ki smo ga izkazali, ter aktualnost in natančnost Leopoldove šole nam torej omogočata, da jo poleg Wolfgangovih lastnih zapisov prištevamo med zanesljive vire za interpretacijo zapisa tempa. S temi viri vzpostavljeni teoretični sistem je že sam po sebi precej robusten, v primeru vrzeli pa se je smotrno najprej obrniti na teoretske traktate avtorjev, ki jih Leopold omenja v svoji šoli. Ostali viri lahko

27 Thomas McPharlin Ford, »Between Aufklärung and Sturm und Drang: Leopold and Wolfgang Mozart's view of the World« (Doktorska disertacija, University of Adelaide, 2011).

28 »Tosija in Agricole, [...] Fuxa, Riepla, Marpurga, Mathesona, Spies, Scheibeja, d'Alemberta, Rameauja in drugih«, Bauer in Deutsch, *Briefe und Aufzeichnungen*, št. 452.

29 Leopold je na Wolfgangovo pismo, v katerem se je obregnil ob Voglerja, odgovoril slednjemu v obrambo, češ da je »oseba, ki je, kot vem, izdala traktat o glasbeni kompoziciji. Zelo dobro se spozna na kontrapunkt in algebro ter ima pod svojim nadzorom glasbeno šolo ali akademijo za mlade [...] mora biti zelo pameten človek, saj ima volilni [knez] o njem zelo visoko mnenje.« Ibid., št. 365.

30 Ford, »Between Aufklärung and Sturm und Drang: Leopold and Wolfgang Mozart's view of the World,« 32–4.

31 Ibid.

32 Ibid., 33–4.

besede izpod peresa Leopolda in Wolfganga dopolnjujejo, podrobneje razlagajo, njihova samostojna raba pa je vprašljiva.

Vzpostavljeni sistem lahko preizkusimo na primeru. Vzemimo zadnji stavek *Godalne kvarteta v B-duru* K. 458. Mozart je trinajst taktov, prikazanih na Sliki 1, najprej napisal v taktovskem načinu *alla breve*, stavku pa dodal *Prestissimo* besedno oznako.

KV 458

Prestissimo

Slika 1: Nedokončani začetek 4. stavka K. 458; vir: Neue Mozart Ausgabe (1962)
[v javni domeni]

Nato je začel znova, tokrat v 2/4 taktovskem načinu in z besedno oznako *Allegro assai* – tako je stavek tudi dokončal (slika 2).

Zakaj bi se Mozart, ki je bil vedno pod časovnim pritiskom, raje odločil za 2/4 taktovski način, ki je za pisanje vendar bolj zamuden, saj je v njem več notnih vratov, prav tako pa tudi več črnih not? Med taktovskima načinoma mora biti druga, bolj pomembna razlika. Razloge bi lahko poskusili iskati v artikulacijskih razlikah med taktovskimi načini, kot jih opisujejo



Slika 2: Drugi začetek 4. stavka K. 458; vir: Neue Mozart Ausgabe (1962) [v javni domeni].

Kirnberger,³³ Schulz³⁴ ali Türk³⁵. A razlago za spremembo lahko najdemo celo brez nanašanja na pisanja Leopolda, saj o njej priča že natančen pregled Wolfgangovih popravkov: v prvotni obliki stavka je v tretjem taktu nad vsako noto moral napisati *staccato* artikulacijo, ki je na istem mestu v 2/4 taktu ne najdemo. To bi lahko pomenilo, da se je Mozart raje kot za prihranek časa, ki ga prinaša manj črnih not v *alla breve* taktovskem načinu, odločil za prihranek časa pri pisanju *staccato*v. Stavki v 2/4 taktovskem načinu so torej lažje artikulirani kot tisti v *alla breve*, kar se, nazadanje, dobro sklada tudi z mnenjem drugih teoretikov, kot je Daniel Gottlieb Türk:

Večji kot so taktne deli ali glavni časi taktovskega načina, težja mora biti izvedba. Tako je na primer skladba v 3/2 taktu izvedena z večjo težo, kot če bi bila v 3/4, sploh pa v 3/8 taktovskem načinu.³⁶

33 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert* (Berlin: Decker und Hartung, 1774), 106.

34 Johann Abraham Peter Schulz, »Tact«, v *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, ur. Johann Georg Sulzer (Leipzig: Wiedmannsche Buchhandlung, 1779), 258–69.

35 Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, 360.

36 »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

Kaj pa sprememba besedne oznake iz *Prestissimo* v *Allegro assai*? Razen omenjenega pisma o Clementiju ne moremo biti prepričani o Wolfgan-
govi lastni hierarhiji besednih oznak. Naslednji najboljši vir je Leopoldov
Versuch, kjer v resnici najdemo odgovor: »*Prestissimo [...] označuje najhi-
trejši tempo, Presto assai pa skoraj tega [...], Presto [...] in Allegro assai [...] se
od njega le malo razlikujeta.*«³⁷ Kljub temu da sta si oznaki med seboj zelo
podobni, bi *Prestissimo* bil še hitrejši, torej – ob predpostavki, da Mozart ni
želel spremeniti željenega tempa – je »naravno gibanje« *alla breve* počasnej-
še od tistega 2/4 takta, saj je prvi moral biti dopolnjen z besedno oznako za
hitrejši, in to najhitrejši tempo. To se sklada z očitno še vedno veljavnimi,
že omenjenimi principi *tempa ordinaria*.

A ugotovljeno ujemanje Mozartovega zapisa in Kirnbergerjevih besed
nas lahko zavajajoče pripelje do sklepa, da je vse, o čemer je slednji pisal, ve-
ljavno tudi za Mozarta. Mamljivost navezovanja na dobro prilegajoče, po-
drobno opisane in natančno razložene ideje Kirnbergerja za interpretacijo
Mozartove glasbe je do nedavnega opravičevala tudi domneva, da je Mo-
zart Kirnbergerjeve teorije poznal, saj je za zbor iz *Čarobne piščali* upora-
bil melodijo luteranske himne *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, ki jo Kir-
nberger citira v svojem delu *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* iz leta
1776.³⁸ Abert³⁹ to utemeljuje z dejstvom, da se druga vrstica himne začne za
terco nižje od izvirnika tako v Mozartovi kot v Kirnbergerjevi postavitvi.
Kot ugotavlja Rathey,⁴⁰ so poznavalci Mozarta skoraj štiri desetletja podpi-
rali Abertovo predvidevanje, dokler je ni pod vprašaj postavil Hammerste-
in.⁴¹ Ta je podvomil v idejo, da je Mozart himno prepisal iz Kirnbergerjev
knjige, saj ni dokazov, da bi Mozart sicer poznal traktate severnonemške-
ga teoretika, poleg tega naj bi himno moral poznati iz drugega vira, saj Kir-
nbergerjev citat ne vključuje podpisanega besedila. Nazadnje bi spremem-
bo na začetku druge vrstice mogli razložiti s primerjavo izvirne melodije
iz 16. stoletja s tremi različnicami, ki jih je uporabil Bach in ki spremembo

oder wohl gar im 3/8 stände«. Ibid.

37 »*Prestissimo [...] zeigt das geschwindeste Tempo an, und ist Presto assai fast eben dieß [...] Presto [...] und das Allegro assai [...] ist wenig davon unterschieden*«. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 48–9.

38 Markus Rathey, »Mozart, Kirnberger and the idea of musical purity: revisiting two sketches from 1782«, *Eighteenth Century Music* 13, št. 2 (2016): 235.

39 Hermann Abert, *W. A. Mozart, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*, 2 vols., vol. 2 (Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1924).

40 Rathey, »Mozart, Kirnberger and the idea of musical purity«, 216.

41 Reinhold Hammerstein, »Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild«, *Archiv für Musikwissenschaft* 13, št. 1 (1956): 9–10.

prav tako vsebujejo, zaradi česar Hammerstein sklepa, da je bila melodija v obliki, ki jo je uporabil Mozart, v 18. stoletju splošno sprejeta.⁴² Rathey⁴³ kot protiargument navaja, da je na Mozartovo odločitev za uporabo koral kot »najčistejše zvrsti glasbe« za *Gesang der Geharnischten*, ki obravnava podobno temo, morda neposredno vplivala Kirnbergerjeva melodija ravno zato, ker ponazaja »umetnost čistega stavka v glasbi«, kot se glasi preвода dela naslova traktata. Poleg tega obstajajo ohranjene skice Mozartovih študij kontrapunkta, ki vključujejo tri rešitve Kirnbergerjeva kanona, napisanega na naslovni strani *Die Kunst*, in so najverjetneje nastale istega leta (1782) kot študija dotične zborovske melodije, ki jo Mozart pozneje uporabi v *Čarobni piščali*.⁴⁴ Čeprav je ta argument bolj prepričljiv, ne dokazuje, da bi Mozart moral poznati Kirnbergerjevo pisanje, saj je kanon mogoče najti tudi v Voglerjevi *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* iz leta 1780, himno pa v Kirnbergerjevi ediciji Hasslerjeve *Psalmen und christliche Gesänge* iz leta 1777.⁴⁵ A četudi bi Mozart Kirnbergerjevo delo poznal, ni mogoče dokončno trditi, da se je strinjam z vsem, kar je bilo v njem napisano.

Tako je treba ponovno proučiti vprašanje, na kakšen način je Mozart denimo uporabljal 6/8 taktovski način. Tako Kirnberger⁴⁶ kot Koch⁴⁷ ga pojmujeta izrazito sodobno, in sicer ga predstavljata v dveh oblikah: enostavnega (nem. *zusammengesetzte*) sestavljata dve neenako poudarjeno dobi, vsako izmed katerih podeljujejo tri osminke, in kot sestavljenega (nem. *einfache*),⁴⁸ ki opisuje združitev dveh popolnoma enakih taktov trodobnega takta (v resnici gre torej za trodobni takt). V delih pomembnih teoretikov 18. stoletja je takšno dvojno pojmovanje široko prisotno, prav tako pa sestavljanje taktovskih načinov ni omejeno le na 6/8 taktovski način.⁴⁹ Tako se zdi nenavadno, da sestavljenih Leopold ni vključil med taktovske

42 Ibid.

43 Rathey, »Mozart, Kirnberger and the idea of musical purity«, 252.

44 Ibid., 241–4.

45 Ibid.

46 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 106.

47 Christoph Heinrich Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main: August Hermann ml., 1802), 1307.

48 V zvezi s terminoma je prišlo do prave terminološke zmede, saj sta v nekaterih primerih sestavljeni (nem. *zusammengesetzte*) ali mešani (nem. *vermischte*), kot sta jih opredelila Koch in Kirnberger, rabljena ravno obratno. Vprašanje podrobneje obravnava Breidenstein. Breidenstein, *Mozarts Tempo-System*, 81.

49 Floyd K. Grave, »Metrical Displacement and the Compound Measure in Eighteenth-Century Theory and Practice«, *Theoria* 1 (1985): 28–30.



Slika 3: Taktovski načini Leopolda Mozarta; vir: Mozart (Augsburg: Lotter, 1756)
[v javni domeni]

načine,⁵⁰ ki »že zadostujejo, da do neke mere pokažemo naravno razliko med počasno in živahno melodijo«⁵¹.⁵² Njihove omembe ne najdemo niti v Wolfgangovih pismih.

Ali ni enako, nemara celo bolj verjetno, da sta oče in sin 6/8 taktovski način razumela v starem smislu, pri katerem gre vselej za metrum z dvema neenako poudarjenima dobama, ki je utemeljen na spondejski stopici. Teoretiki, kot je denimo Zarlino,⁵³ ki ga Leopold omenja med svojimi vzori, svariijo ravno pred napačno interpretacijo tovrstnih taktov, ki so v resnici sodi, zaradi podelitve na tri pa se lahko zdijo lihi. Povsem verjetno bi torej bilo, da je bila ideja sestavljenih taktovskih načinov tako Leopoldu

50 Leopoldovi izbrani taktovski način, kljub temu, da ne vključujejo »neuporabnih« starih, temeljijo na klasifikaciji, široko razširjeni v nemškem prostoru v 17. stoletju. Kot povzema Houle, ta sistem taktovske načine, kot sta 6/8 in 12/8 šteje med lihe (nem. *ungleiche*), kljub temu, da je bilo jasno, da gre v prvem primeru za dvodobni, v drugem pa štiridobni taktovski način. Houle, *Meter in music, 1600–1800*, 43.

51 Mozart, *Versuch einer grundlichen Violinschule*, 28–9.

52 Ne pozabimo, da Leopold ni samo izjemno dobro poznal glasbene teorije preteklosti, ampak se v svoji violinski šoli ni bal znebiti nič več uporabnega balasta: »Gospodje umetniški sodniki naj ne zamerijo, da bom izpustil 4/8, 12/8, 9/8, 9/16, 12/16, 12/24, 12/4 taktovski načini. Po mojem mnenju so neuporabni; v novejših delih jih najdemo malo ali pa sploh ne; in zares imamo dovolj sprememb taktov, da lahko izražamo vse, zato jih ne potrebujemo ne več. Tisti, ki so mu všeč, naj jih kar ima. Da, z veseljem bi mu velikodušno podaril tudi 3/1 takt, če me ne bi še vedno izzival iz nekaterih starih cekrvenih skladb«. Ibid., 29.

53 Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* [...], 4 vols., vol. 3 (Benetke: Franceschi Senese, 1558), 209.

kot Wolfgangu tuja, kar kažejo tudi nekatere sodobne študije aplikacije Kochove teorije sestavljenih taktov.⁵⁴

Če povzamem, področje proučevanja sistema zapisa tempа Wolfganga Amadeusa Mozarta torej še ni povsem izčrpano. Kot poskušam prikazati, se je preteklost v želji po zgodovinski točnosti, a ne na račun poustvarjalčeve svobode, vse preveč osredinjala na pragmatično interpretacijo, ki je med relevantne vire zajela tudi takšne, ki to niso. Tako se je vselej treba vračati k zanesljivo točnim besedam in notam izpod peresa enega ali drugega Mozarta, šele nato pa vrzeli dopolniti s kritično presojo del ostalih teoretikov, med katerimi ne smemo zanemariti starejših, ki so imeli na Leopolda in posledično na Wolfganga izjemen vpliv. Zlasti je treba ponovno preučiti relevantnost sestavljenih taktovskih načinov za Mozartovo glasbo. Če sta teorija in praksa dovolj prepričljivo predstavili in podprli argumente za njihovo uporabo, ki Mozarta slika kot pionirja sestavljanja taktovskih načinov, je treba proučiti, četudi le za voljo raziskovalne doslednosti, protiarargument, ki se naslanja na stare vire, v katerih ni dvoma o dvodelni zasnovi 6/8 taktovskega načina.

Bibliografija

Literatura

- Abert, Hermann. *W. A. Mozart, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*, 2 vols. Vol. 2. Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1924. Badura-Skoda, Eva in Paul Badura-Skoda. *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*. New York: Routledge, 2008.
- Bauer, Wilhelm A. in Otto Erich Deutsch. *Briefe und Aufzeichnungen*. Kassel: Bärenreiter, 1963.
- Breidenstein, Helmut. *Mozarts Tempo-System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis*. Baden-Baden: Tectum Wissenschaftsverlag, 2015.
- Ford, Thomas McPharlin. »Between Aufklärung and Sturm und Drang: Leopold and Wolfgang Mozart's view of the World«. Doktorska disertacija, University of Adelaide, 2011.
- Goebel, Reinhard. »Mozart: Serenades«, predgovor k zgoščenki. Holzgerlingen: Hänssler Classics, 2021.

- 54 Dvojno interpretacijo 6/8 taktovskega načina pod vprašaj postavlja raziskava Ita, ki je s pomočjo statistične analize mest v taktu, na katerih se pojavljajo kadence, testiral teorijo Kocha in sklenil, da na podlagi izbranih mest kadenc ni mogoče sklepati, da bi Mozart 6/8 takt uporabljal kot sestavljeni, ampak le kot enostavni, triolizirani 2/4, glede na Kochovo teorijo. John Paul Ito, »Koch's Metrical Theory and Mozart's Music«, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 31, št. 3 (2014): 205–22.

- Houle, George. *Meter in music, 1600–1800: Performance, perception, and notation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Kirnberger, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*. Berlin: Decker und Hartung, 1774.
- Koch, Christoph Heinrich. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann ml., 1802.
- Mozart, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Lotter, Johann Jacob, 1756.
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.
- Rosen, Charles. *Classical Style: Hayden Mozart Beethoven*. WW Norton & Company, 1997.
- Schulz, Johann Abraham Peter. »Tact«. V *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, urednik Johann Georg Sulzer, 258–69. Leipzig: Wiedmannsche Buchhandlung, 1779.
- Seiffert, Wolf-Dieter. »Neue Mozart Ausgabe, Serie VIII: Kammermusik«, urednik Jaroslav Pohanka, kritično poročilo. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989.
- Türk, Daniel Gottlob. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*. Leipzig: Schwickert, 1789.
- Young, Stewart. »A reappraisal of tempo, character and their relationship with particular respect to the music of Beethoven and Schumann.« Doktorska disertacija, University of Cape Town, 1979.
- Zarlino, Gioseffo. *Le istituzioni harmoniche* [...], 4 vols. Vol. 3. Benetke: Franceschi Senese, 1558.

Periodika

- Bauman, Thomas. »“The Tempo Indications of Mozart.” By Jean-Pierre Marty.« *Performance Practice Review* 4, št. 1 (1991): 96–100.
- Breidenstein, Helmut. »Mozart’s Tempo Indications: What do they refer to?«. *Das Orchester* 52, št. 3 (2004): 17–22.
- Fink, Gottfried Wilhelm. »Ueber das Bedürfniss, Mozart’s Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie ausführen liess«. *Allgemeine musikalische Zeitung* 41, št. 25 (1839): 477–80.
- Grave, Floyd K. »Metrical Displacement and the Compound Measure in Eighteenth-Century Theory and Practice«. *Theoria* 1 (1985): 25–60.
- Hammerstein, Reinhold. »Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild«. *Archiv für Musikwissenschaft* 13, št. 1 (1956): 1–24.

Ito, John Paul. »Koch's Metrical Theory and Mozart's Music«. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 31, št. 3 (2014), 205–22.

Rathey, Markus. »Mozart, Kirnberger and the idea of musical purity: revisiting two sketches from 1782«. *Eighteenth Century Music* 13, št. 2 (2016): 235–52.