

WALTER GERSTENBERG / TÜBINGEN

Andante

Eine Vielzahl von Vortragsanweisungen in Zeichen und Worten, über welche die Musiker des Barockzeitalters verfügen, deutet auf zunehmende Differenzierung des musikalischen Kunstwerkes und seiner Wiedergabe hin, welche ihrerseits die Situation der Epoche scharf beleuchtet.

Nun hat jedes dieser Zeichen und jede Anweisung eine eigene Herkunft und Geschichte; ihr Studium warnt davor, irgendeinen historischen Zustand zu verabsolutieren, alles andere aber im Sinne eines „noch“ oder „schon“ darauf zu beziehen und daran zu messen. Prinzipiell hat das einzelne Zeugnis den Rang einer Aussage, deren Eigenart zu prüfen ist. Aus einer künstlichen, oft gewaltsamen Verengung und Zuspitzung auf ein angebliches Ideal führt ein solches Vorgehen auf das freie Feld der geschichtlichen Vorgänge und Entscheidungen.

Das Musikwerk ist als *Res facta* nach seiner Bestimmung zugleich eine *Res facienda*, das Fertige ein wiederum werdendes, das scheinbar Abgeschlossene ein Offenes: der Bereich nämlich des musikalischen Vortrags, wie der Barock zu sagen pflegt. Unterstellt man, daß etwa Tempo und Dynamik, Artikulation und Deklamation (um nur sie zu nennen) in den je besonderen Strukturen der Musik angelegt und vom Spieler lediglich zu entfalten, zu realisieren sind, so erscheint der musikalische Vortrag geradezu als eine eigentümliche Stufe des Kompositionsaktes selbst. Dabei bilden die Dokumente der Theorie und die der Praxis grundsätzlich eine Einheit, sobald man sie mit geschichtlich geschärften Augen zu lesen beginnt.

Von solchen Überlegungen aus treten wir an den Begriff *andante* heran und versuchen, seiner Herkunft nachzugehen und seine frühen Umrisslinien näher zu fixieren. Dies ist um so eher möglich, als *andante* keineswegs, wie Hugo Riemann gemeint hatte, zu den „ältesten Tempobestimmungen“ gehört¹, vielmehr, einem anderen musikalischen Aspekt entstammend, erst mit Beginn des 18. Jahrhunderts mehr und mehr als Zeitmaß angesehen und also klassifiziert wird. Beispielsweise ist *andante* weder der im Jahre 1670 von Johann Adam Reincken überlieferten Kompositionslehre Sweelincks (GA X, 56) bekannt noch Henry Purcell, als er in der Vorrede zu seinen 1683 veröffentlichten Triosonaten eine Reihe der wichtigsten italienischen Kunstworte dem englischen Musikfreund übersetzt und erläutert².

Heutigentags jedenfalls wird *andante* allgemein — die neuen und neuesten Musiklexika sagen es — als eine Tempoanweisung verstanden, die ein getragenes, mittleres Zeitmaß „fordert“, das als solches weiterhin den ganzen Satz im Zyklus von Sonate und Symphonie zu prägen fähig ist. „Das *Andante*“ einer klassischen Symphonie ist, worüber kein Wort zu verlieren, nicht nur ein Gebilde, das in einem nach beiden Seiten hin definierten Zeitmaß verläuft, sondern es wahrt, im Zusammenhang damit, von Haus aus eine bestimmte Schicht des musikalischen Charakters, die etwa alles Exzessive ausschließt. Hierin aber liegt ein verbindendes, weiterweisendes Element.

Die Abwandlung des italienischen Verbums *andare* führt bekanntlich sofort zu *andante* = gehend, schreitend und weiter zur Vorstellung einer unaufhörlichen, kontinuierlichen Bewegung: die des Gangbaren, Üblichen schwingt sprachwurzelnhaft darin mit, wie denn *Stile andante* einen leichten, ungekünstelten Stil meint.

Sinnbild des „kontinuierlichen“ harmonie- und melodieträchtigen Stromes ist in der Barockmusik der allgegenwärtige Baß. Beispielhaft verkörpert das *h-moll-Präludium* aus dem

¹ I. Herrmann-Bengen, *Tempobezeichnungen. Ursprung, Wandel im 17. und 18. Jahrhundert*, Tutzing 1959 (Münchener Veröff. zur Mg., ed. Thr. G. Georgiades, I), 176.

² S. das Facs. in Bd. V der Purcell-GA, dazu H. Wessely-Kropik, *Henry Purcell als Instrumentalkomponist*, in StMw, ed. E. Schenk, XXII, Wien 1955, 86 ff.

ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, das Bach eigenhändig „Andante“ signiert hat, diesen Satztypus. Im Einklang hiermit definiert denn auch Brossard (*Dictionnaire de Musique*, Paris 1703) *Andante* so: „... *cheminer à pas égaux. veut dire sur tout pour les Basses-Continues, qu'il faut faire toutes les Nottes égales, & en bien séparer les Sons.*“ Hiervon abhängig schreibt Grassineau (*A Musical Dictionary*, London 1740): „... *signifies especially in thorough basses, that the notes are to be played distinctly.*“ Selbständig und weiter ausholend ist der anonyme Verfasser der *Short Explication of such foreign words as are made use of in musick books*... (London 1724): „*Andante, this Word has Respect chiefly to the Thorough Bass, and signifies, that in playing, the Time must be kept very Just and exact, and each Note made very equal and distinct the one from the other. Sometimes you will find the word LARGO joyn'd with it, as ANDANTE LARGO, or LARGO ANDANTE, which is as much as to say, that though the Musick must be performed slow, yet the Time must be observed very exactly; and the Sound of each Note made very distinct, and separated one from another.*“

Gemeinsam ist diesen frühen Zeugnissen, daß sie den Baß als spezifischen Ort des *andante* hervorheben und die darin eingeschlossene charakteristische Vortragsweise, nämlich gleichmäßig und deutlich, etwa *non legato*. Anders als *presto*, *adagio* und *lento*, die von Anfang an als Bewegungsgenera verstanden werden, anders aber auch als *allegro*, dessen Grundbedeutung „zufrieden, heiter“ dem lebhaft bewegten Satz der Barockzeit sein Gepräge gegeben hat, anders endlich als *grave*, das seiner Herkunft nach auf den *Stilus gravis* zurückweist, wurzelt *andante* unmittelbar in der musikalischen Praxis, ist in erster Linie eine Anweisung an den Continuo-Spieler.

Deutsche Autoren, Niedt und Walther, sind es, die *andante* zuerst im Sinne eines Zeitmaßes interpretieren, und zwar verraten sie dabei eine beträchtliche Unsicherheit. Friedrich Erhardt Niechts Auffassung des *andante* als „gantz langsam“ (*Handleitung zur Variation*, Hamburg 1706) kehrt in Johann Walthers *Praecepta der Musicalischen Composition* (1708, ed. P. Benary 1955) wieder; Niedt wird deswegen in der von Mattheson besorgten zweiten Auflage des Werkes (1721) ausdrücklich zurechtgewiesen und korrigiert, während Johann Walther (*Musicalisches Lexicon*, Lfg. A, Erfurt 1728), von Brossard kommend, nunmehr gründliche Auskunft gibt: „*Andante, vom Italiänischen Verbo andare; aller (gall.) cheminer à pas égaux, mit gleichen Schritten wandeln. Wird sowohl bey andern Stimmen als auch solchen General-Bässen, die in einer ziemlichen Bewegung sind, oder den andern Stimmen das thema vormachen, angetroffen; da denn alle Noten fein gleich und überein (ebenträchtig) executirt, auch eine von der andern wohl unterschieden, und etwas geschwinder als adagio tractirt werden müssen.*“ Der aus Kenntnis der italienischen Ritornell- und Arienpraxis gewonnene Satz aus den *Praecepta* „Wird mehrentheils gebraucht, wenn der Baß denen andern Stimmen ihre Melodey alleine etliche Tacte vormacht“ ist zwanzig Jahre später mehr ins Allgemeine gewendet.

Endlich versteht Leopold Mozart (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756) *andante* dahin, „daß man dem Stücke seinen natürlichen Gang lassen müsse“. Solche Natürlichkeit der musikalischen Bewegung bestätigt Händel, wenn er einen vierstimmigen Chor „*Un poco andante*“ bei erneuter Verwendung im gleichen Jahre 1749 mit „*A tempo ordinario*“ signiert (vgl. Händel GA Bd. XXXVI, 188 mit I, 56).

Nach all dem hat *andante* seinen Ursprung in der Welt der italienischen Ensemblesmusik instrumentaler oder gemischter Besetzung, speziell in jenen gehenden, quasi ostinaten Baßfiguren, die Hugo Riemann zuerst beobachtet und mehrfach eindringlich beschrieben hat³.

³ Große Kompositionslehre II, Bln. u. Stg. 1903, 13 ff.; Fs. Rochus von Liliencron, Lpz. 1910, 193 ff.; Riemann H II, 2²/Lpz. 1922, 165 ff.

Abweichend von seiner Orgel- und Klaviermusik und, soweit zu übersehen, auch seiner Kantate, notiert einzig Buxtehudes Kammermusik ausdrücklich *andante*; geschieht es auch vereinzelt, so beidemal im Umkreis des Ostinato (s. DDT XI, 7 u. 109). Ähnlich versieht Agostino Steffanis *Tassilone* (1709) mehrfach solche Partien mit dem charakteristischen Zusatz, obgleich er sonst nur sparsam bezeichnet (Denkmäler Rheinischer Musik VIII, 8, 14, 220). Die freie, unschematische Bezeichnungsweise Alessandro Scarlattis liegt in gleicher Richtung (A. Lorenz, *Alessandro Scarlatti's Jugendoper*, Augsburg 1927, etwa II Nr. 234)⁴.

Dem Editor barocker Ensemblesmusik ist vertraut, daß die Partituren in der Regel weit spärlicher Vortragsanweisungen enthalten als die Stimmen. Dies trifft, wie neuerdings intensiv beobachtet worden ist, vielfach auch für die Generalbaßbezeichnung zu. Es ist die Eigenart der älteren Bezeichnungssprache, daß ihre Worte weniger eine postulierende als eine konstituierende Tendenz haben. In der Kantate Bachs hat *andante* die besondere Funktion, dem Continuo-Spieler den Übergang vom Rezitativ in die „natürliche“ sprach-musikalische Bewegung eines Arioso anzuzeigen (etwa BWV 31, 3; 248, 38 u. 50, auch 7).

Händels übrigens häufige Doppelsignierung „*andante larghetto*“ verliert nach der Erklärung der *Short explication* (s. o.) ihren rätselhaften Charakter; auch sein Begriffspaar „*andante allegro*“ dient dazu, die Spielweise der lebhaften Grundbewegung näher zu bestimmen.

In Händel und Vivaldi, auch in Domenico Scarlatti, kulminiert das italienisch-barocke, baßgebundene *andante*; von grundauf übertrifft es an Reichtum und Variabilität des Ausdrucks und der Bewegung jene liedhaften Modiformen, die das kunsttheoretische Ideal des Galanten Stils, seine Bevorzugung eines mittleren Maßes in der Musik, fordert. Die reale Baßstimme ist eingeebnet, geblieben ist die allgemeine Sphäre einer fließenden, strömenden Bewegung.

Über den affektuoseren Kern dieser Bewegung aber äußert sich J. J. Rousseau (*Dictionnaire de Musique*, Paris 1767). Bei dem Versuch, das italienische *andante* dem französischen Leser nahezubringen und zu erklären, weiß er kein treffenderes Wort dafür als „*Gracieux*“:

Andante ist also, vom Baß her aufsteigend, die anmutig-natürliche Bewegung in der Musik seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert.

HEINZ WOLFGANG HAMANN / INNSBRUCK

Neue Quellen zur Johann Joseph Fux-Forschung

Im *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* des Jahres 1949 gibt Erich Schenk der Hoffnung Ausdruck, daß es im Bezug auf Johann Joseph Fux „weiteren systematischen Nachforschungen gelingen wird, Jugend und frühes Mannesalter des größten österreichischen Barockkomponisten zu erhellen und damit auch die Wurzeln seiner künstlerischen Entwicklung weiter bloß zu legen“¹.

⁴ Vgl. auch die aufschlußreiche Charakteristik, die Alessandro Scarlatti in einem Brief vom 18. Juli 1705 an Ferdinand von Toscana gibt (E. J. Dent, *Alessandro Scarlatti*, London 1905, 104): „Dove è segnato grave, non intendo malenconico; dove andante, non presto ma arioso; dove allegro, non precipitoso; dove allegrissimo, tale che non affanni il Cantante nè affoghi le parole; dove andante-lento, in forma che escluda il patetico, ma sia un amoroso vago che non perda l'arioso. E in tutte le arie, nessuna malenconica.“ Die gehaltvolle Korrespondenz der Jahre 1683—1713 ist neuerdings ausführlich wiedergegeben in: M. Fabbri, *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*, Florenz 1961, 33 ff.

¹ E. Schenk, *Ein wichtiger Fund zur Biographie von J. J. Fux*, a. a. O. 483.