

schwendung abgetan, was Röder nicht ohne Wehmut feststellt.

Liederbücher und Liederblattdrucke sind Thema des letzten Teils des Jubiläumsbandes. Frieder Schanze skizziert die Geschichte des Liederblattdruckes und begegnet einem dringenden Forschungsdesiderat, indem er ein ausführliches Verzeichnis sämtlicher bekannter mit Noten versehener Blätter zusammenstellt. Nicole Schwindt geht der Orthographie des Notensetzens und der Frage nach, ob die Blüte des Liederbuch-Drucks im Augsburg der 1520er Jahre mit der Verbindung zwischen Mitgliedern der Offizin Oeglins und der Hofkapelle Maximilians zusammenhängen könnte.

Wie weitgreifend die Vernetzung von Verlegern und Druckern der damaligen Musikszene war, wird auch in den beiden Beiträgen David Fallows' deutlich. Die Fragmente des Liederbuchs von Kampen (ca. 1535) lassen sich vermutlich in die Werkstatt Peter Schöffers zurückführen und dienen – anders als bisher angenommen – Egenolff wohl als Vorlage für eines seiner Liederbücher. Der Frankfurter Drucker und die von ihm verwendeten Vorlagen stehen im Zentrum des zweiten Aufsatzes von Fallows. Auf verschiedenen Wegen (nicht zuletzt durch die stilistische Analyse einiger nur als Diskant überlieferter Chansons) gelingt es Fallows, die vermutlich weitreichenden Rückgriffe Egenolffs auf Produktionen Schöffers nachzuweisen.

Schöffers und die Reformation, Oeglin und das Augsburg des 16. Jahrhunderts, Egenolff und die Herausforderungen des Marktes – die Themen der Kongressbeiträge ergänzen sich wie im Hin und Wider eines Gesprächs. Der Leser wird bedauern, den Diskussionen zwischen den Vorträgen nicht mehr lauschen zu können, doch zufrieden sein, diesen Band von hohem Niveau in den Händen zu halten. In Leinen gebunden, ausgestattet mit einer ausführlichen Einleitung, einem Register, englischsprachigen Abstracts und vielen Abbildungen, ist das Buch wahrlich nicht „onkünstlich, onartig, onmöglich“ (wie Schlick Virdung in Bezug auf dessen Druck vorwarf, nachzulesen im Beitrag Lindmayr-Brandls, S. 295). Ein

Nischendasein werden die drei Ni's nicht führen, auch im Nimbus nicht verschwinden, sondern – das sei ihnen zu wünschen – von einem weiten Leserkreis dies- und jenseits der Alpen und des Atlantiks gelesen werden, und dies sicher mit großem Vergnügen.

(April 2012)

Isabel Kraft

*LORENZ GADIENT: Takt und Pendelschlag. Quellentexte zur musikalischen Tempomessung des 17. bis 19. Jahrhunderts neu betrachtet. München/Salzburg: Musikverlag Katzschichler 2010. 203 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 45.)*

Das Tempo ist zugleich die objektivste und die subjektivste Kategorie der Musik. Die Tempoforschung steht somit vor dem Problem, dass sie objektive Methoden auf einen Bereich anzuwenden versucht, in dem subjektive Präferenzentscheidungen dominieren. Umso erfreulicher ist, dass Lorenz Gadients neuerlicher Versuch, die These von der ‚metrischen‘ Lesart der Metronomvorschriften zu begründen, durchgängig einen polemischen Ton vermeidet und eine Darstellungsart wählt, die den Weg von den Quellentexten zu den gezogenen Schlussfolgerungen vorbildlich transparent hält.

Gadient entfaltet seine Hypothese in vier Großkapiteln. Im vierten Kapitel wird die Frage nach dem ästhetischen Umgang mit den verlangsamten Tempi behandelt – wobei Gadient auch bei langsamen Sätzen für die ‚metrische‘ Lesart plädiert. Das dritte Kapitel widmet sich konkreten Messmethoden und versucht, die Idee der Tempohalbierung mit Daten zu historischen Aufführungsdauern in Einklang zu bringen. Im ersten Kapitel wird eine Reihe widerlogisch schneller Metronomangaben diskutiert. Leider verengt Gadient jedoch die Fragestellung auf den Gegensatz halbiertes oder nicht-halbiertes Tempi und geht nicht auf Erklärungsmodelle ein, die von einer nur um wenige Stärkegrade zu schnellen Metronomangabe ausgehen (wie die Idee, überschnelle Metronomwerte auch als Vermark-

tungsargument des Virtuosenkomponisten zu erklären).

Der Kern von Gadients Argumentation findet sich im zweiten Kapitel, in dem die Annahme einer Tempomessung mittels Vollschwingung gegen ihre Kritiker wie Klaus Miehlung verteidigt und bekräftigt wird. Eine zentrale Hypothese ist dabei, dass diese Messmethode nicht nur für ganze Takte, sondern ebenso für Unterteilungswerte Geltung besitzt (S. 82). Vorausgesetzt ist bei Gadients also immer, dass eine Metronomvorschrift nicht ein Schrittempo angibt, sondern ein Durchschrittempo (so dass die Angabe Viertelnote = 80 eine mensurale Einheit bezeichnende, die von einem Paar gleicher Zeitspannen gebildet wird, auf die wiederum der Metronomwert zu beziehen wäre): „Ein Zeitmaß im Allgemeinen und eine Notengeltung im Besonderen wurde als ein ‚Ganzes‘ verstanden, das nur durch die Teilung in zwei Hälften als Maß einer zeitlichen Dauer und einer Bewegung faßbar ist ...“ (S. 59). Die „metrische“ Lesart ist also ein Hybrid aus einem Element der alten Tactuslehre, die (in der Terminologie Wilhelm Seidels) divisional von einem gegebenen Ganzen ausgeht, und einer progressionalen Komponente (der äquidistanten Pendelbewegung).

Dabei schließt Gadients von der Zählweise der Ganzen auf eine dann analog binäre Zählart auch der kleineren Notenwerte (S. 58 f.). Doch kann nicht ausgeschlossen werden, dass der Analogieschluss hier eher auf den (unter anderem von Kirnberger erwähnten) umgekehrten Tatbestand referiert, dass in schnellen Tempi auch notierte ganze Takte als einzelne Zählleinheit aufgefasst werden müssen. Zudem ist natürlich für die divisionale Theorie die Zählzeit die unterteilende Ablaufschicht, wohingegen in vielen Metronomangaben die Zählzeit als der divisionale Einheitswert zu setzen wäre.

Noch mehr Diskussionsstoff verspricht Gadients zweite zentrale Hypothese: Er geht davon aus, dass der Begriff der Zeitsekunde auch ein normativer Referenzbegriff für die metrische ‚Zwei-Einheit‘ ist (und also die Sekunde als kleinste gebräuchliche Einheit der Zeitei-

lung analog der kleinsten Einheit der metrisch geteilten Zeit gesetzt würde: einem Paar aus zwei Pendelschwingungen). Dann aber würde jene normativ bestimmte Sekunde eine faktische chronometrische Dauer von zwei Sekunden besitzen (da ja zugleich die einzelne Pendelschwingung am Maß der Zeitsekunde ausgerichtet ist).

Die Frage ist aber, ob die Widersprüche, die Gadients tatsächlich in einigen Formulierungen aufzeigen kann, nicht eher das Resultat der Problematik sind, in die Theoretiker sich verstricken mussten, die einen normativen Metrumbegriff mit einer nominalistischen Messmethode zu verbinden suchten. So beschreibt Marin Mersenne in einem für Gadients zentralen Zitat (S. 85) die Triplierung des Zweiertakts und bezieht dabei tatsächlich die gleiche Gesamtlänge beider Takte (und nicht deren differente Schlagzeitlänge) auf das Maß einer Zeitsekunde. Wenn Mersenne jedoch tatsächlich seinen Taktbegriff aus dem Faktum der Doppelschwingung herleiten würde, müsste ihn die Abbildung dreier statt zweier Schläge im Tripeltakt offenkundig vor Probleme stellen (da ein Pendel keinen Tactus inaequalis abbilden kann). Zudem interpretiert Gadients Formulierungen wie „Hin- und Herschwingen“ immer als Referenz auf die Summe beider Schwungbewegungen; es wäre aber auch eine Lesart wie ‚die getroffene Aussage gilt sowohl für die Hin- und die Herschwingung‘ denkbar, bei der gerade die akustische Identität der Schlagpunkte trotz ihrer optischen Abbildung in zwei differenten Pendelformen herausgestrichen würde (S. 91).

Keiner dieser Punkte widerlegt direkt die Argumentation Gadients, aber es muss auffallen, dass die Argumentation solche Leerstellen zulässt, indem auf die genannten Gegenhypothesen nur selten explizit eingegangen wird. Gadients Vorgehensweise macht damit am Ende vor allem ein Grundproblem der Tempoforschung sichtbar: Das Ziel, eine widerspruchsfreie Theorie der Aufführungspraxis zu entwickeln, führt dazu, das Kriterium der Widerspruchsfreiheit auf die Theoriedokumente zu projizieren. Die gefundenen Widersprüche aber müssen nicht Indizien für eine alternative Lesart

sein; vielleicht sind es auch schlicht Widersprüche. Aus der Idee, dass zumindest zeitweise zwei einander ausschließende Lesarten des Metronoms nebeneinander bestanden haben, ergibt sich, dass Gadients Kronzeugen als Theoretiker zwar so unfähig gewesen sein müssten, dass sie versäumten, auf dieses Nebeneinander hinzuweisen, doch zugleich die Fähigkeit besessen haben sollen, in der theoriegeschichtlich komplexen Übergangszeit hin zur modernen Akzenttheorie eine widerspruchsfreie Theorie jener Lesart zu entwickeln, die der Akzenttheorie eben nicht entspricht.

(November 2011)

Julian Caskel

THOMAS DANIEL: *Bachs unvollendete Quadrupelfuge aus „Die Kunst der Fuge“*. Studie und Vervollständigung. Köln: Verlag Dobr 2010. 140 S., Nbsp.

Die „Beilage 3“ zum Autograph der *Kunst der Fuge*, die das Thema der hier zu besprechenden Arbeit bildet, stellt nicht nur eins der berühmtesten Fragmente der Musikgeschichte dar, sondern ist auch mit einer Reihe von Rätselfragen verbunden. Ist Bach über der Komposition gestorben, wie Carl Philipp Emanuel Bach in seiner Nachschrift als Grund für das Abbrechen der Aufzeichnung angab? War er mit dem Geschriebenen unzufrieden und wollte es verbessern (Heinrich Husmann in BJ 1938, 21–24)? Oder ist eine bereits existierende Fortsetzung verloren gegangen (so Christoph Wolff: „The Last Fugue: Unfinished?“, in: *Current Musicology* 1957)? Ferner: Hat Bach schon alle vorgesehenen Themen eingeführt, oder plante er noch ein weiteres hinzuzufügen, das die *Fuga a 3 Soggetti* (so der von den Herausgebern des posthumen Erstdrucks hinzugefügte Titel) zur Quadrupelfuge hätte werden lassen? Und schließlich: Wie lässt sich der Befund des Notentextes mit den etwas kryptischen Angaben des Nekrologs in Einklang bringen? Was die Zahl der Themen betrifft, so zeigte der Beethoven-Forscher Gustav Nottebohm in einem Aufsatz in der *Berliner Musik-Welt* 1880/81, dass das Urthema der *Kunst der Fuge* mit den drei Soggetti des Fragments kombinierbar ist,

und vermutete, dass Bach diese Kombination auch geplant habe. Er stieß damit das Tor auf zu einer großen Anzahl von Versuchen, das Fragment zu einer vollständigen Quadrupelfuge zu erweitern. Besonders nachdem die *Kunst der Fuge* in den 1920er Jahren zum Konzertwerk geworden war, entstanden solche Ergänzungen in großer Anzahl. Walter Kolneder hat in seiner vierbändigen Monografie über die *Kunst der Fuge* (Wilhelmshaven 1977, S. 303 ff.) 20 Vervollständigungsversuche auflisten können – eine Zahl, die sich in der Folgezeit noch wesentlich erhöht hat. Diesen Ergänzungen liegt offenbar die Überzeugung zugrunde, dass es mit Hilfe von Analyse und künstlerischer Einfühlung gelingen könnte, das von Bach Geplante zumindest annähernd zu erschließen. Zwar steht die Pluralität der Ergänzungsversuche zu dieser Überzeugung eher im Widerspruch. Doch die Erfahrung, dass jede neue Ergänzung ihre *raison d'être* daraus beziehen muss, dass sich alle vorangehenden als untrifftig erweisen lassen, führte bisher nicht zu Resignation, sondern spornte zu immer erneuten Versuchen an, die optimale Lösung zu finden.

An diese Tradition knüpft Thomas Daniel mit seiner neuen Ergänzung an. Ihre Satztechnik beruht auf einer gekonnten Imitation des Bach-Stils und berücksichtigt auch, dass die Ergänzung entsprechend zum überlieferten Teil auf einem Klavierinstrument manualiter spielbar sein sollte. Der Aufbau folgt Bach'schen Mustern, soweit dies angesichts des Fehlens von direkten Parallelfällen möglich ist. Zunächst wird die von Bach selbst noch begonnene Durchführung der drei exponierten Themen abgeschlossen, dann folgt eine Neuexposition des Urthemas und in einer Schlussdurchführung werden alle vier Themen kombiniert. Dieser von 239 Takten des Fragments auf 372 Takte erweiterte Notentext wäre für sich kein Thema für eine Besprechung in einem musikwissenschaftlichen Periodikum, denn er verhält sich zur Bach-Forschung etwa wie ein Historischer Roman zur Geschichtsschreibung. Jedoch finden sich Beiträge zur Bach-Analyse in jenen Partien des Buches, die sich mit dem Überlieferten beschäftigen, um eine Grundlage für hypothetische Extrapolationen zu ge-