

dungen); es hätte die Sache abgerundet, zudem auf das offensichtlich didaktische *Organum mathematicum* näher einzugehen, gleichsam das Propädeutikum dazu. Die Prinzipien von Analogie und Kombinatorik sind verdinglicht, Komposition als Kombination analog strukturierter Elemente macht die Bauprinzipien des Kosmos begreifbar. (Insofern scheint mir die Übersetzung von „ad perfectam componendi notitiam“ mit „zum vollkommenen kompositionspraktischen Wissen“ zu modern [S. 141]; Kircher spielt hier mit der wörtlichen Bedeutung von ‚componere‘.) Offen bleibt, wie Kircher die Tafeln oder Stäbe generierte, wie er also das Material vorstrukturierte, um die Illusion allumfassender Kombinierbarkeit zu geben; ausgesprochen spannend könnten die ebenfalls 1650 erschienenen Verbesserungsvorschläge dazu sein. Immerhin setzt dies eine kombinatorisch umformulierte Satzlehre voraus, die Kircher in der *Musurgia* (lib. V) und im Gesamtwerk schon früher von langer Hand vorbereitetete.

Kirchers Idealbild der Musik schließt die Autorin nicht nur mit Jacques de Liège und Marsilio Ficino, sondern auch mit Martin Luther kurz und fragt, ob in solchen Grenzüberschreitungen ein Grund für die intensive Kircher-Rezeption der deutschen Protestanten um 1700 liegen könnte. Skeptischer sehe ich die Ansicht, Kircher habe sich „den Parteienkämpfen der Musiker [...] verweigert“. Selbstverständlich – er kennt und nennt den „stylus phantasticus“ und möchte ihn nutzbar machen. Aber trotzdem zählt seine Definition (*MU*, lib. VII, cap. V) distanziert auf, welche Ordnungskriterien diesem Idiom fehlen, und als Beispiele bringt er (wie Wald ab S. 159 ausführt) insbesondere Musik römischer Komponisten bzw. Besucher – in diesem Fall kontrapunktische Musik von Froberger und Kerll. Die venezianischen Toccaten, die schon 1607 in Bernhard Schmidts *Tabulatur Buch* in Deutschland eingeführt waren, kommen hingegen gar nicht erst vor: eine Wertung nicht durch Polemik, aber doch durch die Auswahl der Exempla. Überlegungen zu Kirchers Bild von der Musikgeschichte, zur Musik als „discors concordia“ und zum Wort ‚Musurgia‘ runden die Studie ab, bevor die Autorin am Schluss etwas überraschend Nachwirkungen des magischen Weltbilds um 1800 in den Blick nimmt.

Melanie Walds Studie über Kircher ist ein wichtiger Baustein zum Verständnis des Musikbegriffs im 17. Jahrhundert, der über die Untersuchungen von Dammann und Scharlau hinausgeht. Kircher macht es möglich, über spannende Fragen nachzudenken, und die Autorin hat sein Angebot reichlich genutzt. Es wäre zu wünschen, dass ähnliche Anstrengungen zu Kepler (Dickreiters Studie ist zur geistesgeschichtlichen Einordnung ergänzungsbedürftig), Mersenne und Fludd unternommen würden. Wenn oben einige Probleme – Versehen, Lücken, diskutierbare Thesen und Gewichtungen – von Walds Buch angesprochen wurden, sollen sie es nicht diskreditieren. Dass ihr Buch (übrigens nahezu makellos redigiert) Aussagen so klar formuliert, dass sie Fragen aufwerfen und Diskussionen provozieren, ist nicht das geringste Verdienst der Autorin.
(Februar 2007) Christoph Hust

KAI KÖPP: Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung. Tutzing: Hans Schneider 2005. 531 S., Abb., Nbsp.

Johann Georg Pisendel, der Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle von 1728 bis 1755, hat in jüngster Zeit verstärkt das Interesse der musikalischen Praxis und der Musikwissenschaft auf sich gezogen. Ersteres zeigt eine Reihe von CD-Einspielungen seiner Violin- und Orchesterwerke, letzteres die anlässlich des 250. Todestages des Musikers 2005 in Dresden veranstaltete Pisendel-Konferenz und die im selben Jahr publizierte Dissertation von Kai Köpp.

Köpp legt ein gründliches, durch umfangreiche Quellenrecherchen fundiertes und detailreiches Buch vor; er stellt sich das Ziel herauszuarbeiten, welche Aufgaben Pisendel in Dresden als Konzertmeister zu erfüllen hatte und inwiefern die von Jean Jacques Rousseau, Francesco Algarotti, Johann Joachim Quantz, Georg Philipp Telemann, Lorenz Christoph Mizler, Joseph Riepel und anderen gerühmte Musizierpraxis und -disziplin der Dresdner Hofkapelle im 18. Jahrhundert auf Pisendels Wirken als „Orchestererzieher“ zurückzuführen ist. Köpp lässt die Tätigkeit Pisendels als Virtuose und Komponist bewusst außer Acht und widmet sich mit der Orchesterleitung demjenigen

Berufsfeld Pisendels, dem er die höchste historische Bedeutung zumisst; wegen dieser Fragestellung kann Köpp mit einem breiten Interesse in der Dresden-Forschung rechnen, war doch jedem, der sich bislang mit den Kompositionen von Pisendels Zeitgenossen Johann David Heinichen, Jan Dismas Zelenka und Johann Adolf Hasse auseinandersetzte, bewusst, wie wenig im Grunde über die Musizierpraxis der Hofkapelle bekannt ist.

Köpp widmet sich in der ersten Hälfte seiner Publikation zunächst ausführlich der Biographie und Ausbildung Pisendels. Die Fakten dafür gewinnt er aus den drei frühesten Lebensbeschreibungen Pisendels und verifiziert sie – wo das möglich ist – durch weitere, zum Teil erstmals vorgelegte Dokumente vor allem aus den Hofakten im Sächsischen Hauptstaatsarchiv. In der zweiten Hälfte des Buches wird der Komplex der Orchesterleitung durch Pisendel bearbeitet. Hier interessieren Köpp drei Punkte: erstens, welche Aufgaben ein Konzertmeister zur Pisendel-Zeit prinzipiell innehatte, zweitens, wie Pisendels Tätigkeit als Konzertmeister bezüglich der Dresdner Orchestermusiker konkret aussah und drittens, welche Charakteristika die Repertoiregestaltung Pisendels in Dresden aufweist.

Die Obliegenheiten des Dresdner Konzertmeisters stellt der Autor vor die Folie des Aufgabenbereichs von Konzertmeistern an anderen Höfen, die er minutiös anhand von Lexikoneinträgen und musiktheoretischen Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts (von Sébastien de Brossard, Johann Gottfried Walther, Heinrich Christoph Koch, Johann Adolph Scheibe und Johann Joachim Quantz) sowie verschiedenen Bestattungsdokumenten für Hofkapellmeister anderer Höfe beleuchtet. Anhand dieser Dokumente illustriert Köpp an konkreten Beispielen, was man gemeinhin als Doppeldirektion von Konzert- und Kapellmeister bezeichnet: So hat der Konzertmeister die Aufgabe, die Instrumentalmusik in Kammer und Kirche zu leiten und trägt dabei die Verantwortung für die Auswahl der Kompositionen, für die Instrumente, Noten, Proben und die musikalische Qualität. Bei Aufführungen in Kirche und Theater in Anwesenheit des Kapellmeisters hat er für die Musizierdisziplin des Instrumentalparts Sorge zu tragen und leitet die Opernproben bis zur Generalprobe.

Es gelingt Köpp zu zeigen, dass Pisendel für die Aufführungen und die Musizierweise der Dresdner Hofkapelle eine kaum zu überschätzende Rolle einnahm, was die musikalischen Quellen belegen, in denen sich von der Hand Pisendels zahlreiche Eintragungen finden bis hin zu den Tempovorgaben in den Opern. Köpp vermag ferner – geschult durch seine vielfältigen eigenen Musiziererfahrungen in Ensembles für Alte Musik – den bereits bekannten Quellen neue Erkenntnisse über die Anordnung der verschiedenen Orchesterbesetzungen im Opernhaus, bei der Tafel- und Kammermusik abzugewinnen.

Nicht so überzeugend argumentiert Köpp indes zur Aufgabenverteilung zwischen Pisendel und Hasse (S. 346–354). So vertritt er die Ansicht, dass es in Dresden zur Hasse-Zeit – als Besonderheit – keine Doppeldirektion gegeben habe und die Rolle Hasses als Kapellmeister sich neben der Bereitstellung der Kompositionen bei den Aufführungen nur auf die Begleitung der Rezitative erstreckt habe. Nach Köpps Ansicht wurde Pisendel auch in den Opernaufführungen, wenn der Kapellmeister Hasse am 1. Cembalo saß, „de facto zum Operndirigenten, der nach vorausgegangener Verständigung in Anwesenheit des Komponisten dessen Werk leitete, während dieser sich auf die Koordination mit der Bühne konzentrieren konnte“ (S. 352). Als Beleg für diese These führt Köpp u. a. das Stimmenmaterial zu Hasses *Cajo Fabricio* (1734) an und verweist auf Eintragungen Pisendels bis hin zu „Dirigierchiffren“ von seiner Hand für die Angabe von Tempo und Takt; indes ist *Cajo Fabricio* gerade hinsichtlich des Proben- und Arbeitsrhythmus' kein „repräsentatives Beispiel“ (S. 355) für eine Operaufführung Hasses in Dresden, wurde diese Oper doch zum Amtsantritt Hasses aufgeführt, wodurch für spätere Uraufführungen ein anderer Arbeitsablauf zu vermuten ist. Außerdem begründet Köpp die Annahme, dass keine Doppeldirektion existiert habe, mit Ausführungen von Quantz im *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752), die er als „repräsentativ für die Dresdner Praxis unter Pisendel“ ansieht (S. 308). Eine Bezugnahme von Quantz' Traktat auf seine Erfahrungen in Dresden soll hier gar nicht bestritten werden, aber diese Schrift muss nicht zwingend im Sinne einer Quelle zur Dresdner Aufführungs-

praxis die Aufgaben Pisendels als Dresdner Konzertmeister widerspiegeln, sondern zeigt lediglich Quantz' Vorstellungen von den Aufgaben eines Konzertmeisters.

Abschließend sei noch eine Kleinigkeit bezüglich der Theaterbauten korrigiert: Das hölzerne Theater im Zwinger, das 1748 abbrannte, wurde 1755 nicht durch einen Nachfolgebau ersetzt (so Köpp auf S. 152); 1755 wurde vielmehr das sogenannte Mingottische Theater – ebenfalls ein Holzbau – auf dem heutigen Theaterplatz errichtet, das nach Umbauten und der Erwerbung durch den Hof von 1763 an als Kleines kurfürstliches Theater (später Königliches Theater) bis zur Eröffnung des ersten Semper-Baus 1841 genutzt wurde.

(Oktober 2006)

Panja Mücke

IDO ABRAYAYA: On Bach's Rhythm and Tempo. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. X, 232 S., Abb., Nbsp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 4.)

Der Titel dieses Buches wird vom Autor selbst als „somewhat misleading“ bezeichnet (S. IX), denn es beinhaltet Phänomene der rhythmischen und metrischen Gliederung von Josquin bis Chopin. In dieser Hinsicht geht das Buch über den Titel hinaus – in anderer Hinsicht erfüllt es dessen Anspruch nicht: Konkrete Antworten, wie langsam oder schnell Werke Bachs vermutlich zu spielen sind, fehlen. Sogar die einzigen Ohrenzeugenberichte zu Bachs Temponahme – von Jakob Adlung und aus dem Nekrolog – bleiben unerwähnt.

Zeitgenössische absolute Tempoangaben bringt Abravaya gar nicht erst aufs Papier – mit Ausnahme der Tempoklassen von Johann Joachim Quantz und einer in Details fehlerhaften Umrechnung von Monsieur de Saint-Lamberts Takttempi. So konnte ihm auch der Irrtum unterlaufen, Bachs Allabreve mit Vierteln als schnellsten wesentlichen Notenwerten als „slow and heavy“ movement“ zu betrachten, mit Berufung auf Friedrich Wilhelm Marpurj und Johann Philipp Kirnberger (S. 42), die eine Generation jünger als Bach sind; wobei ihm 72 Halbe p. M. als „rather fast“ erscheinen (S. 41). Den Aufführungsdauerangaben Johann David Heinichens hätte er entnehmen können, dass dieser Satztyp in Bachs Generation fast doppelt so schnell gespielt wurde. Auch Heinichens

Ausführungen im *General-Bass in der Komposition* zu den Takttypen sucht man vergebens.

Die Verwendung von Tempowörtern durch Bach wird nur oberflächlich behandelt; beispielsweise bemerkt der Autor nicht, dass mit *Vivace* überschriebene Sätze meist ein etwas dichteres Notenbild als *Allegro*-Sätze haben. Eine Tabelle im Anhang mit Bachs Tempobezeichnungen ist nach BWV-Nummern geordnet, nicht nach den Bezeichnungen selbst oder nach Taktarten, was erhellender gewesen wäre.

Zu Recht weist Abravaya die Temporekonstruktionen der „Proportionists“ wie Walter Gerstenberg und Ulrich Siegele zurück. Er stellt fest, dass sich die Quellen aus Bachs Zeit kaum zu Proportionsfragen äußern, und dass die Frage, welche Proportionen in welchen Fällen anzuwenden sind, von den „Proportionists“ in subjektiver und angreifbarer Weise beantwortet wurde. Indes sollte nicht vergessen werden, dass etwa Quantz' auf dem Pulsschlag beruhendes Temposystem ebenso ein proportionales ist wie das ältere, auf einem Schrittempo beruhende von Saint-Lambert. Abravaya lehnt auch Don O. Franklins These ab, dass proportionale Tempobezüge für Bach die Regel seien, deren Ausnahme er durch Setzen einer Fermate am Ende eines Satzes oder Abschnittes anzeigt. Das Beispiel, mit dem Abravaya diese These widerlegen möchte, der Übergang vom „Domine Deus“ zum „Qui tollis“ der *h-Moll-Messe*, spricht allerdings nicht gegen Franklin. Bach schreibt hier keine Fermate, doch das *adagio* oder *lento* über dem Beginn des „Qui tollis“ in einigen Stimmen steht einer Beibehaltung des Viertel-Tempos nicht im Wege: Die Sechzehntel hören (zunächst) auf, und der Wechsel vom C- zum 3/4-Takt würde normalerweise eine Beschleunigung der Viertel verlangen, der Bach durch die Tempobezeichnung entgegenwirkt.

Quantz' Tempoklassen werden von Abravaya in ihrer Relevanz nicht nur für Bach, sondern grundsätzlich angezweifelt. So spricht er von einer „evident exaggeration of the fastest and slowest tempi“, was im Vergleich mit anderen Quellen allenfalls für die langsamsten Tempi gelten könnte. Auch wird Quantz dem Sinn nach falsch zitiert, wenn es mit Bezug auf S. 267 seines *Versuchs* heißt: „Quantz does not shun ,irrational' modifications of the pulse