

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 Marpurg 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

beat, that is, taking a pace *somewhat* faster (or slower) than one's actual pulse at a given moment, according to individual temperament, the time of the day, the tonality of the piece and other factors" (S. 127, Kursive original). Quantz meint jedoch: „Wessen Pulsschlag nun in einer Minute viel mehr oder weniger Schläge macht, als achtzig, der weis, wie er sich, sowohl in Ansehung der Verminderung als der Vermehrung der Geschwindigkeit, zu verhalten hat.“ Indem Abravaya die Vielfalt der Tempowörter in Quantz' Kompositionen als Argument gegen die Tempoklassen heranzieht, übersieht er, dass Quantz auf S. 262 den Klassen über zwanzig weitere Tempowörter beordnet mit der Bemerkung, „dass der Unterschied [im Tempo] nur ein wenig beträget“. Wenn Abravaya schließlich konstatiert, „that 2:1 is the ‚limit of tolerance‘ within each of his tempo classes“ (S. 129), so entbehrt das jeder Grundlage.

Auf eine detaillierte Widerlegung der metrischen Tempotheorie, die seit den 1970er-Jahren auf eine Halbierung der historischen Tempoangaben hinarbeitet, verzichtet der Autor, da dies bereits in mehreren Schriften geschehen ist. Seine Bemerkung, die Theorie des variablen Metronomgebrauchs (mit einer Halbierung nur der schnelleren Tempi) würde Quantz' Tempobereich von 16:1 auf 4:1 reduzieren (S. 163) ist natürlich so nicht richtig, da das erste Verhältnis den langsamsten C- mit dem schnellsten c-Takt vergleicht, das zweite dagegen jeden Takttyp für sich betrachtet.

Aber auch mein als Antwort auf die metrische Theorie geschriebenes Buch *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik* (zitiert nach der Erstauflage von 1993, nicht nach der überarbeiteten von 2003) wird kritisiert: „He [Miehling] tries to present tempo as a primary parameter, prior to affect, ornamentation, articulation etc. The other factors, according to him, should adapt themselves to the ‚right‘ tempo, not the other way, contrary to the letter and spirit of 17th- and 18th-century writings“ (S. 162). Dies trifft nicht auf den Parameter ‚Affekt‘ zu, dessen Bedeutung für die Tempobestimmung ich in einem eigenen Unterkapitel betont habe. Unrichtig ist auch die Behauptung, dass historische Quellen der Bedeutung des Tempos als „primary parameter“ widersprechen. Abravaya hätte im ersten Kapitel meines Buches ein Dutzend Zitate zur Kenntnis neh-

men können, die diese Behauptung widerlegen. Im Detail kreidet er mir an, den von Jean Rousseau verwendeten Begriff „la moitié plus légèrement“ „erroneously as ‚one and a half times faster‘ (instead of ‚twice as fast‘)“ übersetzt zu haben (S. 162). Meine Übersetzung ist jedoch korrekt. Statt dessen sei auf einen vermutlichen Übersetzungsfehler Abravayas (S. 163) hingewiesen: Wenn André Raison in seinem Orgelbuch schreibt „qu'il faut donner la cadence un peu plus lente“ (als auf dem Cembalo), dann ist damit wohl nicht gemeint „to slow down the pace at cadences“, sondern ein langsamerer Triller, der in Raisons Verzierungstabelle ausdrücklich als „cadence“ bezeichnet ist.

Viele Beobachtungen Abravayas zur rhythmischen und metrischen Gestaltung der Musik von Bach und anderen sind interessant und zutreffend; dass er aber die meisten der aus Bachs Zeit überlieferten absoluten Tempoangaben und Aufführungsdauern – auch die damals als modellhaft angesehenen Tanztempi – überhaupt nicht zur Kenntnis nehmen will, ist ein schwerwiegendes Versäumnis.

(September 2006)

Klaus Miehling

ROBERT MÜNSTER: „*ich würde München gewis Ehre machen*“. Mozart und der kurfürstliche Hof zu München. Mit einleitenden Gedanken von Heinz Friedrich: Mozart in seiner Zeit. Weißhorn: Anton H. Konrad Verlag 2002. 151 S., Abb., Taf.

Der großformatige Band ist die Frucht der „durch nahezu fünfundzwanzig Jahre immer wieder faszinierenden Beschäftigung mit Wolfgang Amadeus Mozart, seinem Leben und seinem Werk“, so der Autor im Vorwort. Robert Münsters Verdienste um die Mozartforschung an dieser Stelle hervorzuheben, hieße Eulen nach Athen tragen. Verwiesen sei nur auf die zu seinem 65. Geburtstag erschienene Aufsatzsammlung „*Ich bin hier sehr beliebt*“. Mozart und das kurfürstliche Bayern (Tutzing 1993).

Münsters Anliegen in der vorliegenden Publikation ist eine detaillierte wissenschaftlich fundierte Darstellung der acht Besuche Mozarts in München (1762, 1763, 1766, 1774/75, 1777, 1778/79, 1780/81, 1790). Ihm gelingt es, dies sei vorweggenommen, die Fülle dieser Daten und Fakten in gut lesbarer Form zu vermitteln,