formationsquellen. Dokumente dienen nicht zum Schmuck oder zur Veranschaulichung, sie werden geradezu als Zeugen befragt, sie bilden das Rückgrat des Textes. De Montes Musikan-schauung wird aus seinen Widmungsvorreden abgeleitet, Briefe und Berichte bilden die Stationen, durch die die Biographie, die Anschauung geschildert werden. Sie verorten somit de Monte in seinem kulturhistorischen Kontext. Ein Viertel des Buches ist der tabellarischen Dokumentation oder der kritischen Edition von zum Teil unbekanntem oder unveröffentlichten Quellen gewidmet. Ferner wird eine erstaunliche Zahl von Dokumenten, von Listen und historischen Tabellen im Text wiedergegeben.

Die Methode, die Quellen sprechen zu lassen, stellt auch Hindrichs methodischer Vorschlag zur Beantwortung der Frage dar: Wie würdigt man einen Autor, ohne ihn gleichzeitig auf einen Sockel zu heben? Die analytischen Betrachtungen zur Musik de Montes dienen im Buch ausschließlich dazu, eine Handhabe bei der Chronologie zu geben und dem romantischen on dit zu widersprechen, de Monte habe um 1580 angesichts des schwindenden Erfolgs eine Schaffenskrise erlitten und sei durch die Aneignung moderner Kompositionstechniken davon genesen. Auf der Grundlage des Madrigalschaffens, der bisher am wenigsten betrachteten Gattung, versucht Hindrichs, die gängige Klassifizierung in früh/mittel/spät zu differenzieren und brauchbare analytische Kategorien herauszuarbeiten. Der Gedanke eines durch die Konkurrenz etwa Orlando di Lassos blockierten de Monte mag zwar romanhaft interessant anmuten, dagegen spricht jedoch der Umfang des Œuvres von de Monte: Einen Autor, der 1200 Madrigale, 300 Motetten, 40 Messen und wenigstens 50 Chansons hinterließ, während er nebenbei noch als Kapellmeister diente, kann man sich kaum im Banne ernsthafter Schreibhemmungen vorstellen.

Das Spezifische an de Montes Werdegang und an seiner Bewertung durch die Zeitgenossen erfahren wir jedoch weniger über die analytische denn über die dokumentarische Arbeit, die Hindrichs geleistet hat. Eine genaue Untersuchung der Publikations- und Distributionspraxis von de Montes Werken liefert Informationsmaterial, das nicht nur dem de Monte-Forscher, sondern auch der Druck- und Rezeptionsforschung als Anreiz dienen wird.

Am Schluss ist es Hindrichs zweifelsohne gelungen, dass der „züchtige [aber langweilige] mensch wie ain Junckfraw“, als der uns de Monte von der Forschung präsentiert wurde, nicht mehr wieder zu erkennen ist. Die Dokumente schildern einen höfisch versierten Mann mit literarischem Talent, der mit Musikern und mit Adligen korrespondiert und die Fähigkeit und Zuverlässigkeit hat, als Hofberichterstatte zu dienen, ein gebildeter Mann, der in seinen Widmungen vor philosophischen und ästhetischen Erwägungen keine Angst hat, ein Musiker, der in seinem Umgang mit seinen Arbeitgebern und Druckern als selbstbewusster und erfolgswilliger Mensch auftritt.

Die Fülle an Material, die kritische Durchsicht und Kommentierung der Dokumente, aber auch der Mut, Fragen eher offen zu lassen als vorschnelle Antworten zu geben, zeichnen dieses Buch aus. Auch jenes Material wie die politischen Avisen, deren Potential erst durch interdisziplinäre Annäherung hinreichend auszuschöpfen ist, wird präsentiert. Die Verweigerung, dieses gewaltsam in die Darstellung einzubeziehen, ist dabei symptomatisch für eine biographische Darstellung, die ihr kritisches Potential dadurch artikuliert, Material zu präsentieren, Dokumente zu lesen, Diskussionen zu öffnen, Fragen zu stellen und eben keine Biographie zu sein. Es darf nicht wundern, wenn dieses Buch zum Dauergast auf dem Schreibtisch jedes de Monte-Forschers wird.

(Oktober 2003)

Cristina Urchueguía

JOHANN DANIEL GRIMM: Handbuch bey der Music-Information im Paedagogio zu Catharinenhof besonders auf das Clavier applicirt, in vier Lehr-Classen und einem Supplement, nebst einer Beylage, die Zeichen und Aufgaben in sich enthaltend (Manuskript, Großhennersdorf bei Herrnhut 1758). Hrsg. von Anja WEHREND unter Mitarbeit von Gudrun BUSCH und Wolfgang MIERSEMANN. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag 2002. X, 202 S., Abb., Notenbeisp. (Hallesche Quellenpublikationen und Repertorien. Band 6.)

Die Geschichte der schulischen Musikpädagogik im 18. Jahrhundert gehört heute kaum zu einem viel beachteten Gegenstand der Musik-

forschung. Zu sehr hat sich das Bild vom Verfall der Gelehrschulpädagogik festgesetzt, und allzu selten finden sich im 18. Jahrhundert Ansätze zu einer musikpädagogischen Reform und Anpassung an die neuen Trends seitens der Schulen. Mit Johann Daniel Grimms *Handbuch bey der Music-Information* liegt solch ein pädagogisches Konzept aus dem Jahre 1758 vor. Dass es aus der Herrnhuter Brüdergemeine stammt, erhöht seine Attraktivität für den Musikhistoriker, weist aber auch darauf hin, wie sehr das didaktische Anliegen – insbesondere die anschaulichen Beispiele aus der Bibel – und die Ziele dieses pädagogischen Konzepts theologisch motiviert sind (vgl. dazu auch Wehrends Kapitel „Religiöse Aspekte in Grimms *Handbuch*“, S. 34 ff.). In der ersten Person geschrieben und damit sehr persönlich, vereint dieses Lehrwerk musiktheoretische und musikpraktische Inhalte, liefert eine didaktische Begründung und theologische Reflexionen und soll Nachwuchs für die Brüdergemeine ausbilden.

Anja Wehrends Einleitung zu der von ihr vorgelegten Ausgabe umreißt diesen Horizont, indem sie nicht nur auf Beziehungen zum Halleischen Pietismus (S. 1 f.) und auf Grimm selbst eingeht (S. 4 ff.), sondern auch „Rahmenbedingungen“ des Musikunterrichts in Großhennersdorf (S. 8 ff.) skizziert. Vor allem die Ausführungen zu den „Religiösen Aspekten in Grimms *Handbuch*“ (S. 34 ff.) zeigen die theologische Verankerung dieser Unterrichtslehre. Ein Rückbezug zu Christian Bunnerns' Ausführungen zum theologischen Musikverständnis im 17. Jahrhundert wäre dabei aber hilfreich gewesen, um die Übernahme traditionell lutherischer Argumentationen zu sehen. Knapp gerät auch „Grimms Verhältnis zur Musiklehre und -praxis seiner Zeit“ sowie der Bezug zu Walthers *Lexicon* von 1732 und zu Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* von 1739. Der auch von Grimm benutzte Begriff der „Klangrede“ als der „zentralen Idee des 18. Jahrhunderts“ (S. 32) hätte ebenfalls eine ausführlichere Erörterung erfordert, die gleichwohl den Rahmen einer Einleitung zur Quellenedition sprengen würde.

Im Zentrum der Einleitung stehen folglich Ausführungen zum Verfasser, zu Grimms Werdegang (S. 4 ff.), zum Musikunterricht in Großhennersdorf (S. 8 ff.) und insbesondere zur hier edierten Quelle, also Überlieferung,

Datierung und Entstehungskontext (S. 11 ff.), Aufbau, Gliederung, Inhalt und die didaktisch-methodische Reflexion Grimms. Trotz eines umfassenden Lehrkonzepts, das sogar Instrumentalunterricht einbezieht, erscheint Grimms *Handbuch* aber wegen der vorwiegend theologischen Verankerung vor dem Hintergrund der musikpädagogischen Entwicklung im 18. Jahrhundert – man denke an die Instrumentalschulen von Quantz, L. Mozart und C. Ph. E. Bach – einzigartig und auch etwas isoliert. Das schmälert seinen Reiz nur wenig, denn zahlreiche Fäden können von Grimms Werk zur Musikpädagogik seiner Zeit gezogen werden. Das Benennen von Forschungsdesideraten durch die Herausgeberin („Ausblick“, S. 44 f.) wie auch die Edition von Quellen wie Grimms *Handbuch* stellen für solche Studien zur Vielfalt der Musikpädagogik im 18. Jahrhundert eine zusätzliche Motivation dar, sofern man eine solche überhaupt noch benötigt.

(Januar 2004)

Joachim Kremer

MARTIN JIRA: *Musikalische Temperaturen und musikalischer Satz in der Klaviermusik von J. S. Bach. Tutzing: Hans Schneider 2000. 319 S., CD (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 20.)*

Die vorliegende Studie, eine Würzburger Dissertation, behandelt die wechselseitige Beziehung von musikalischer Temperierung und kompositorischer Gestaltung in der Klaviermusik Johann Sebastian Bachs. Die einleuchtende Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes auf den Bereich besaiteter Tasteninstrumente, deren Stimmung im Gegensatz zur Orgel leicht und (mit Ausnahme des gebundenen Clavichords) vollständig veränderbar ist, wird nicht ganz konsequent durchgehalten – ein (aus Gründen der Vollständigkeit einsichtiger) Seitenblick widmet sich auch *Praeludium und Fuge* BWV 552 aus dem dritten Teil der *Klavierübung*. In knapper, aber sehr informativer Weise bringt Martin Jira Licht in die Prinzipien der Temperierung: Er unterscheidet grundsätzlich zwischen „offenen“ und „geschlossenen“ Stimmungssystemen. Während in ungleichschwebenden geschlossenen Temperaturen alle Tonarten ohne Einstimmung von Subsemitonien und das Auftreten so ge-