

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 Bunnens' 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-

nannter „Wolfsintervalle“ spielbar sind, weichen in offenen Temperierungen eine oder mehrere Quinten vom akustisch reinen Intervall so stark ab, dass sich charakteristische klangliche Reibungen einstellen. Dieses Prinzip wurde ausgehend von der Großterz-Mitteltönigkeit in unterschiedlicher Weise variiert (unregelmäßig und regelmäßig erweiterte Mitteltönigkeit, „gute“ offene Systeme), wobei sich die akkordischen und linearen Spannungen zunehmend lockern. Die Tastenmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand in einer Zeit des Übergangs zwischen den Stimm-Systemen, in der einer adäquaten Wahl des Temperierungssystems besondere Bedeutung zukommt: Offene Stimmungen bringen in der für sie geschriebenen Musik kompositorisch kalkulierte Affekte zur Geltung, während sie im umgekehrten Fall zu unbeabsichtigten Verzerrungen führen.

1997 bereits hatte Jira das Bach bekannte Repertoire an Tastenmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts einer diesbezüglichen Überprüfung unterzogen (Rezension von Klaus Miehl in *Mf* 52, 1999, S. 236) und konnte zeigen, in welcher Weise die Eigenheiten offener Temperierungen in der kompositorischen Faktur Berücksichtigung fanden. Bach, der selbst empirisch erprobten Stimmungen den Vorzug vor mathematisch errechneten geben haben dürfte, lebte in einem musikalischen Umfeld, in dem ältere Systeme noch vielfach präsent waren. Jira erörtert im Hauptteil seiner Arbeit an den (in vier Gruppen zusammengefassten) Klavierwerken Bachs detailliert, inwiefern sie sich einem bestimmten System oder einer Form der Temperatur zuordnen lassen. Am Beispiel der *Toccaten* oder der *Chromatischen Fantasie* wird Bachs Umgang mit den historischen Konventionen temperaturbedingter Reibungen besonders eindrücklich nachvollziehbar. Jira verfällt nicht auf den Fehler, fehlende Widersprüche zur Tradition von vorneherein als Indiz für offene Temperaturen aufzufassen. Ebenso erfreulich ist, dass temperierungsbedingte Reibungen aus dem jeweiligen Satzzusammenhang heraus erklärt und eingeordnet werden. Über die Polarität von offenen und geschlossenen Systemen gelingt es dem Autor in vielen Fällen, die mutmaßliche Stimmung schlüssig zu präzisieren. Nicht immer allerdings führt seine Methode zu eindeutigen Ergebnissen, da manches Werk (wie

BWV 819 oder BWV 910) an der Grenze zwischen den Systemen steht. Zu den verfahrensimmanenten Problemen der Untersuchung zählt, dass mithilfe des Herausfilterns eines kleinsten gemeinsamen Nenners aus dem komponierten Satz vielfach lediglich das Machbare zu eruieren ist, das mit der vom Komponisten intendierten historischen Spielpraxis nicht übereinstimmen muss. So dürften das *Italienische Konzert* oder die *Erste Französische Suite*, obwohl sie sich von der Faktur her auf einem in Großterz-Mitteltönigkeit gestimmten Instrument gut realisieren ließen, kaum für diese Temperierung gedacht gewesen sein. Die Studie macht plausibel, dass Bach nicht nur in seinem Frühwerk, sondern noch in seinen 1731 gedruckten *Partiten* mit offenen Temperierungen rechnete, während die für Unterrichtszwecke verfassten Kompositionen (unter Einfluss des dabei präferierten Clavichords) spätestens seit Beginn der 1720er-Jahre nur noch auf geschlossene Stimmssysteme abzielten, mit denen auch die späten Druckveröffentlichungen rechnen. Überraschend ist, wie viele Einzelsätze aus den beiden Teilen des *Wohltemperierten Klaviers* sich, unabhängig von einer zyklischen Darbietung, nur in geschlossenen Temperierungen darstellen lassen. Anhand der dem Buch beigegebenen CD mit 22 kommentierten Hörbeispielen können die Unterschiede und Charakteristika einzelner Stimmungen im direkten Vergleich auch klanglich nachvollzogen werden.

Martin Jiras Buch bietet das Musterbeispiel einer aus dem Notentext abgeleiteten aufführungspraktischen Studie. Da die Veröffentlichung überdies eine im Kontext des Themas eher selten anzutreffende undogmatische Haltung auszeichnet, wäre ihr zu wünschen, dass sie in der Musikwissenschaft und im Kreise historisch informierter Tastenmusiker nachhaltige Beachtung findet.

(Dezember 2003)

Klaus Aringer

MARA PARKER: *The String Quartet, 1750–1797. Four types of musical conversation.* Aldershot u. a.: Ashgate 2002. XIII, 315 S., Notenbeisp.

Das Streichquartett des 18. Jahrhunderts erscheint noch immer als ein Ozean, aus dem zwei Leuchttürme hervorragen, neben denen einige Bojen installiert sind. Praktische, wis-