

neugierig, denn akademische Dispute in Finnland werden von den meisten gewiss nicht mit dem 17. Jahrhundert, sondern höchstens mit der jüngsten Gegenwart assoziiert. Tatsächlich wurde bereits 1640 eine Akademie gegründet, und erst im 19. Jahrhundert zog die wichtigste Hochschule des Landes in die heutige Hauptstadt Helsinki. So hat Jukka Sarjala in dieser Studie ein wertvolles Stück nordischer Wissenschaftsgeschichte geschrieben. Die gemeinte Stadt hieß freilich nicht Turku, sondern wie heute noch in Schwedisch: Åbo. Dass Sarjala im Buchtitel die finnische Form wählt, ist zwar pragmatisch, aber unhistorisch.

Sarjala, der mit seinen früheren kulturhistorischen Buchveröffentlichungen zur Ideengeschichte der Moderne (insbesondere zum deutschen Einfluss auf finnische Musikkritiker des 19. und 20. Jahrhunderts) einen ausgezeichneten Namen verdient hat, hat diesmal ein Thema gewählt, das zu den Früchten der sogenannten ‚New Musicology‘ zählt. Die Fragestellung ist freilich nicht neu: welche Rolle der Musik als Auslöser irrationaler Prozesse zukommt. Nach einer kurzen Vorgeschichte beginnt Sarjala die Suche nach Parallelen zwischen akademischen Autoren in Turku und anderswo. So zeigt er, wie beispielsweise Joachim Adolf Cleve in *Cogitationes de primis originibus artis musicae* von 1800 Jean-Jacques Rousseau referiert. Sarjala belegt also die auch in der Geschichte der *Musikalischen Gesellschaft von Åbo* um 1800 unlängst aufgefallene Tatsache, dass mitteleuropäische Paradigmen der fortschreitenden Moderne bereits im 18. Jahrhundert innerhalb weniger Monate, aktuell, im finnischen Norden besprochen und zumindest in Ansätzen bekannt gemacht wurden. Dass darüber auf gehobenem Niveau diskutiert und disputiert wurde, zeigt Sarjala.

Im Zuge seiner ‚New Musicology‘-Orientierung neigt Sarjala zur unfruchtbaren Polemik gegen die ‚herkömmliche‘ Musikforschung, die angeblich Topoi wie Affekt und Bedeutung vernachlässigt habe. Moderne Musikwissenschaft sei „esoterisch“ (S. 21) und Musikwissenschaftler studierten Musik als „art of forms and autonomous structures, not as art of passions, which has been the interest of non-professionals and the concert audience“. Dass Sarjala die Lage der Musikforschung also nicht allzu differenziert sieht, zeigt auch die Tatsache, wie er tatsächlich

nur Eduard Hanslick (und nicht etwa Friedrich von Hausegger u. a.) als Beleg für die frühe Musikforschung des späten 19. Jahrhunderts erwähnt. Nicht-formalistische Autoren oder benachbarte Disziplinen wie Musikpsychologie und -soziologie werden erst gar nicht zur Kenntnis genommen. Diese Polemik ist indes nicht wirklich essenziell für Sarjalas Studie, sondern nur ein unterhaltsamer Schlenker zu Beginn, der die Bedeutung der Arbeit auf Kosten der Vorgänger herausstreichen soll, was selten angemessen ist.

Die eigentliche Leistung der Arbeit ist die umfassende und überaus kontextbewusste Analyse des akademischen und musikalischen Lebens in Åbo vor 1809 als ein Zweig der europäischen Bildungsgeschichte. Die führende Rolle der aristotelischen Philosophie sowie der deutschsprachigen Theoretiker des 18. Jahrhunderts wird anhand einzelner Autoren sowie allgemeiner Tendenzen nachgewiesen. Die Frage nach ‚postkolonialistischen‘ oder echten Besonderheiten in der Tradition von Åbo, die es rechtfertigten, diese gewiss nicht überragend brillanten und allgemein zugänglichen, in Latein (selten in Schwedisch) verfassten Schriften Frenzéns, Gezelius', Haartmans und Muncks zu analysieren, wäre in der Tat eine Studie wert. Sarjala beantwortet solche Fragen nicht, aber als eine solide Fallstudie zu den zentralen Begriffen der Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert – über die allgemein bekannten Autoren hinaus – behauptet sich die Arbeit sehr gut.

(August 2002)

Tomi Mäkelä

CLAUS BOCKMAIER: *Die instrumentale Gestalt des Taktes. Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik. Tutzing: Hans Schneider 2001, 335 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 57.)*

Woher stammt der Takt in der abendländischen Musik? Zur Beantwortung dieser Frage ist die Forschung bislang, so Bockmaier, meist vom Tactus-Begriff der Vokalpolyphonie ausgegangen und berücksichtigte dabei Veränderungsebenen und -faktoren. Dieser gewohnten Auffassung stellt nun der Autor den Tatbestand gegenüber, dass eine Taktvorstellung, die der uns vertrauten überraschend nahe steht, bereits in der Instrumentalmusik des späten Mittelalters

Geltung gewann: nämlich in der elementaren Lehre vom „tactus“ gemäß den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts.

Claus Bockmaier betrachtet den Weg der instrumentalen Gestalt des Taktes ausgehend vom Beginn der abendländischen Kompositionsgeschichte, der um 1100 n. Chr. zu datieren ist: Bis dahin beruhte die Mehrstimmigkeit, meist noch vokal determiniert, auf den Regeln einfacher Klangschritlehren. Deren Charakteristikum war, dass unterschiedlich gestaltete Stimmbewegungen einen lebendigen Klangfluss erzeugen, der als durchgehendes Kontinuum meist nur locker an der die Zeit gleichförmig abteilenden Mensur orientiert ist.

In seiner ausführlichen Studie, die aus seiner Habilitationsschrift hervorgegangen ist, führt Bockmaier fort, dass es die liturgische Cantus-firmus-Bearbeitung war, ausgeführt als Spielvorgang linearer Formelbewegungen über gleichmäßig langen Tenortönen, die einen regulären Takt in instrumentaler Faktur konstituierte. Der Autor informiert dabei auch über die Schwierigkeiten der Tradierung: Die Lehre vom Tactus, die für das frühe Orgelspiel im deutschen Raum eine wesentliche Grundlage darstellte, fand auf der schriftlichen Ebene der methodischen Unterweisung nur für eine begrenzte Zeit ihren Niederschlag. So existiert Überlieferungsgut aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert. Aus dem 16. Jahrhundert jedoch sind – bislang – keine Traktate bekannt, die jenes elementare Verfahren zur Cantus-firmus-Bearbeitung auf dem Tasteninstrument weiter explizieren, wemgleich Bockmaier vermutet, dass es abseits der fortschrittlichen Praxis aufgrund mündlicher Traditionen noch immer angewandt wurde.

Im 17. Jahrhundert erfolgen tiefgreifende Veränderungen: Der moderne Taktbegriff, der mit einem metrischen Akzentbegriff rechnet, prägte sich aus. Das führte zur Umdeutung des musikalischen Zeitbegriffes. Welchen kompositionsgeschichtlichen Weg fand nun gar die Wiener Klassik, das Ideal von versöhnter Einheit in spannungsvolle Vielfalt zu erreichen? Herausragendstes Merkmal: Viervierteltakte wurden durch instrumentale Formelbewegungen kontinuierlich ausgefüllt und unter Bezug auf das vom Bass bestimmte Klanggerüst als metrische Einheit sinnfällig herausgestellt. Dabei korrespondierte diese Art der Gestaltung mit der im

Zusammenhang geltenden Schlag- und Betonungsordnung, die grundsätzlich den Hauptschwerpunkt auf der Eins des Taktes vorsieht. Nach Beethoven strebte die Komposition bald nach anderen, neuen Zielen, und der Takt verlor faktisch immer mehr an Bedeutung. Bockmaier fragt nicht zu Unrecht, ob nicht die Entkräftung jenes oben erwähnten integren Taktprinzips, das in der Instrumentalmusik bis zu den Wiener Klassikern und erst recht in deren Kompositionen selbst zum Garant von Einheit im Werk geworden war, als Zeichen für einen umfassenden Verlust der geschichtlichen Einheit der abendländischen Kompositionsgeschichte, mehr noch, mit dem Verlust der Mitte gewertet werden muss.

(Oktober 2002)

Beate Hennenberg

*GUSTAV A. KRIEG: Cantus firmus-Improvisation auf der Orgel. System – Methode – Modelle. Köln: Verlag Dohr 2001. 316 S., Notenbeisp.*

Am Beginn des 21. Jahrhunderts eine Improvisationslehre für Orgel zu verfassen, ist kein leichtes Unterfangen – zumal, wenn man nahezu alle Facetten des liturgischen Orgelspiels in allen Bereichen und durch alle für das Thema „Cantus-firmus-Improvisation“ relevanten Epochen hindurch ausleuchten will. Gustav Krieg stellt sich dieser Aufgabe mit seinem Lehrbuch, das vor allem (laut Auskunft des Klappentextes) „praktisch-musikalisch zum schöpferisch freien (doch stilkritisch reflektierten) Weiter-Improvisieren“ anregen soll. Angesichts der Menge an Literatur zu diesem Thema, die gerade in den vergangenen zehn Jahren erschienen ist, sind zwei zentrale Fragen nach der Existenzberechtigung dieses Buches zu stellen. Erstens: Für wen schreibt der Autor dieses Buch überhaupt? Ein Lehrbuch „vornehmlich für Lehrende und Studierende“ liegt mit dieser Arbeit sicherlich vor, gemessen am didaktischen Zuschnitt, aber auch an der von Krieg verfolgten Methodik. Als Lehrbuch ist der erste Großteil des Buches gelungen: Nach einem einführenden theoretischen Teil mit Bemerkungen zu historischer Komplexität und zum Verhältnis der Improvisationslehre zu den benachbarten Disziplinen, besonders zum Bereich Tonsatz (unter vollkommen unverständlicher Auslassung des Gehörbildungsfeldes) und grundsätzlichen