

Schaal in seiner Reprint-Ausgabe von 1952 in Hinblick auf einen musikhistorischen Kommentar denkbar „wortkarg“ zeigte. Dies aber wäre ohnehin nur verstehendes Beiwerk für eine grandiose Herausgeberleistung gewesen, die nachdrücklich Lob verdient.

(Oktober 2002) Hans-Günter Ottenberg

SIEGBERT RAMPE/DOMINIK SACKMANN: *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 507 S., Abb., Notenbeisp.*

Im Jahr 1850, einhundert Jahre nach Bachs Tod, begann Siegfried Dehn mit der Erstveröffentlichung der *Brandenburgischen Konzerte* im Verlag C. F. Peters. Diese Pioniertat eröffnete den Blick auf einen Bereich des bachschen Schaffens, der bis dahin nur wenig Beachtung gefunden hatte, nämlich auf die Orchestermusik. Um die Schwierigkeiten zu beleuchten, denen ein Herausgeber damals gegenüberstand, möge der Hinweis auf die Tatsache genügen, dass Dehn in der Vorrede zum 4. *Brandenburgischen Konzert* auf einen Eintrag in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* zurückgreifen zu müssen glaubte, um den Lesern die außer Mode gekommene Blockflöte zu erklären.

Hundertfünfzig Jahre später stehen die Herausgeber eines Handbuchs zu *Bachs Orchestermusik* vor ganz anderen Problemen: Es gibt eine Überfülle von Wissen, die eine Flut neuer Fragen nach sich gezogen hat. Darunter sind so viele Details, dass die beiden Hauptautoren gut daran getan haben, für instrumentenkundliche und aufführungspraktische Themen Spezialforscher heranzuziehen – insgesamt dreizehn an der Zahl.

Dass der Band gleichwohl nicht in eine Vielzahl kleiner und kleinster Abhandlungen zerfällt, ist den Autoren Siegbert Rampe und Dominik Sackmann zu danken, die keineswegs nur als Herausgeber fungieren, sondern zwischen 80 und 90% des Textes geschrieben und dem Buch unmissverständlich ihren Stempel aufgedrückt haben. Zwar gibt das Werk dem Praktiker in speziellen Abschnitten wichtige Hinweise auf Bachs Weimarer, Köthener und Leipziger Orchester, auf Art und Behandlung des Instrumentariums, auf Temperatur, Takt, Tempo, Artikulation, Phrasierung, Improvisa-

tion, Ornamentik, Generalbasspraxis usw. Damit liegt erstmals ein Handbuch über einen Komponisten vor, das Wissenschaft und Praxis in gleicher Weise anspricht.

Von der Umfangsgewichtung her gesehen, ist es freilich nicht zuletzt ein Buch über Quellen, Entstehungsgeschichte, Chronologie und den stilgeschichtlichen Kontext der Werke. Offensichtlich wollen die beiden Forscher frischen Wind in den Forschungsbereich „Bachs Orchesterwerke“ bringen, und dies gelingt ihnen auch: Rampe und Sackmann legen Material vor, das die Diskussion im nächsten Jahrzehnt mitbestimmen dürfte. Eine Kernthese wird bereits im einleitenden Arbeitsgespräch vorgestellt: „Als einmal klar war, dass das ‚Brandenburgische Konzert 6‘ BWV 1051 aus formalen und kompositionstechnischen Gründen als eines der letzten dieser Sammlung entstand, war ein wichtiger Orientierungspunkt erreicht. Als sich jedoch aus der Analyse sämtlicher als Violin- und Cembalokonzerte erhaltenen Kompositionen Bachs ergab, daß das ‚Brandenburgische Konzert 6‘ offenbar auch eines der letzten unter allen überlieferten Orchesterkonzerten ist, wurde die weitere Arbeit sehr spannend. Denn dieses Werk war ja [...] spätestens im März 1721 abgeschlossen – alle anderen Konzerte Bachs mußten also früher entstanden sein, in jedem Fall deutlich vor Antritt des Leipziger Thomaskantorats 1723! Gleiches gilt auch für die Orchestersuiten“ (S. 17).

In der Tat datieren Rampe und Sackmann die mutmaßlichen Frühfassungen aller erhaltenen Orchesterwerke Bachs in die Vor-Leipziger Zeit: „Nicht ein ‚Musenkuß‘ bestimmte den Entstehungszeitpunkt einer Komposition, sondern Bach griff erst dann zur Feder, wenn ein äußerer Anlaß bestand – offenbar als Weimarer Konzertmeister und Köthener Kapellmeister“ (S. 18). Die ehemalige Existenz von Leipziger Originalkompositionen ist damit nicht ausgeschlossen, doch sind entsprechende Werke nach Meinung von Rampe und Sackmann, die übrigens große Verluste im Bereich der Orchestermusik ausschließen, nicht erhalten.

Die Autoren datieren selbst das hypothetische Urbild der *h-Moll-Ouvertüre* BWV 1067 nach Köthen (u. a. auf Grund von Bachs Umgang mit dem punktierten Ouvertüren-Rhythmus, vgl. S. 270 f.), ebenso eine *Trionsonate* BWV 1043[a], die sie, keineswegs unplausibel,

als Urbild des *Violin-Doppelkonzerts d-Moll* rekonstruieren.

In die Vor-Köthener Zeit, in der nach Christoph Wolffs neuester Darstellung „die meisten, wahrscheinlich sämtliche [Brandenburgischen] Konzerte“ entstanden sein sollen, datieren die Autoren unter anderem Frühfassungen des *Trippelkonzerts* BWV 1044, des 1. und 3. *Brandenburgischen Konzerts*, des *Cembalokonzerts* BWV 1052, des *Konzerts für 2 Cembali* BWV 1061, des *Konzerts für 3 Cembali* BWV 1063 und der *Orchesterouvertüre D-Dur* BWV 1069.

Wichtiger als das jeweils nackte Datum ist der Begründungszusammenhang. Die Autoren finden einerseits differenzierte Belege für den Einfluss italienischer Musik auf Bachs Konzertschaffen und akzentuieren in diesem Kontext die Bedeutung Corellis, Torellis und Albinonis neben derjenigen Vivaldis. Sie warnen andererseits davor, Bachs Kompositionen beständig mit denen seiner italienischen Zeitgenossen abzugleichen und aus den Ergebnissen womöglich eine Chronologie zu zimmern: Weder sei die Entwicklung in Italien schematisch verlaufen, noch könne man damit rechnen, dass Bach sie geradlinig rezipiert oder mit dieser Rezeption gar erst im Zuge der Weimarer Klavier- und Orgeltranskriptionen, deren Datierung übrigens neu hinterfragt wird, begonnen habe. Oberstes Kriterium ist vielmehr der Gedanke eines immanenten Fortschritts in Bachs eigenem Schaffen: „Daß man einmal erworbene kompositorische Fähigkeiten und Resultate einfach aufgeben würde, kann nur vermuten, wer nie komponierte. In der Praxis ist man froh um jede gelungene Lösung und versucht, sie weiterzuverwenden, zu entwickeln, zu verändern.“ Und weiter: „Rein handwerklich ist der erste Satz von Bachs a-Moll-Violinkonzert einer Konzertform aus Albinonis Opus 2 deutlich überlegen. Deshalb ist kaum anzunehmen, daß Bach im Anschluß an dieses Violinkonzert ein Konzert schrieb, dessen kompositorisches Niveau deutlich geringer ausfiel“ (S. 21).

Freilich sehen sich die Autoren verständlicherweise nicht in der Lage, den von ihnen postulierten Fortschritt allein am Corpus der Orchesterwerke zu demonstrieren. Vielmehr benötigte Rampe Analysen „sämtlicher Chöre und Arien von Bachs Weimarer, Köthener und frühen Leipziger Kantaten, um auch hier kom-

positionstechnische Entwicklungen sichtbar zu machen“ (S. 19). Da diese Vokalwerke samt und sonders datierbar sind, konnten als Konsequenz aus einem Vergleich von Vokal- und Instrumentalmusik nicht nur relative, sondern auch absolute Datierungen gewagt werden.

Diese sind erstaunlich bestimmt. So wird das *E-Dur-Violinkonzert* BWV 1042 auf „1718“, das *a-Moll-Violinkonzert* BWV 1041 auf „1719/20“ datiert. Warum, so frage ich provokativ, nicht umgekehrt? Ist das *E-Dur-Konzert*, um in Rampes Gedankengang zu bleiben, wirklich von deutlich geringerem Niveau als das *a-Moll-Konzert*, und muss es deshalb vor diesem entstanden sein; oder handelt es sich nicht eher um zwei Vollkommenheiten sui generis? Und hatten die Autoren nicht postuliert, Bach habe seine Orchesterwerke vor allem aus „äußerem Anlaß“ komponiert? War das *E-Dur-Konzert* – beileibe kein neuer Datierungsvorschlag! – womöglich ein Geschenk für einen Gönner des Leipziger Collegium musicum, der sich ein Konzert mit französischem Schluss-Rondeau wünschte? Verschließen wir uns solchen Gedankenspielen im Prinzip, so engen wir unseren Erwartungshorizont unnötig ein; wir starren dann wie das Kaninchen auf die Schlange – hier die Schlange der Werke, die unbedingt in eine „logische“ Abfolge zu bringen ist.

Natürlich kommen wir auch im Fall „Bach“ nicht darum herum, uns kontinuierlich Gedanken über die Systematik des Komponierens zu machen und Kriterien aufzustellen, die zu ihrer Entdeckung und damit auch zu einer zunehmend plausiblen Chronologie führen könnten. Doch wir sollten nicht vergessen, dass wir uns im Stadium der Diskussion befinden, noch wenig über Bachs kompositorische Grundsätze wissen und von den Kriterien, nach denen er seine kompositorischen Entscheidungen getroffen hat, bisweilen noch nicht einmal den Schimmer einer Ahnung haben. Wenn in einem „Handbuch“ unvertitelten Werk fixe Daten erscheinen, kann der Eindruck entstehen, hier würden die neuen Pflöcke recht schnell eingeschlagen. Doch nicht darauf sei hier abgehoben, sondern auf die imponierende Forscherleistung der beiden Hauptautoren, auf die vielen originellen Beobachtungen, Neubewertungen und Anregungen kompositionsgeschichtlicher, analytischer, aufführungspraktischer und interpretatorischer Art, die Rampes und Sack-

manns Handbuch nicht nur zu einem Standardwerk, sondern auch zu einer Fundgrube der Bach-Forschung machen.  
(Dezember 2000) Martin Geck

THOMAS DANIEL: *Der Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 2000. 412 S., Notenbeisp.*

Stilkopien und satztechnische Analysen von bachschen Choralsätzen gehören zu den verbreitetsten Übungen im Tonsatzunterricht an Hochschulen. Entsprechend groß ist der Bedarf an Grundlagenliteratur. Sie besteht zum einen aus musikhistorischen Spezialstudien, zum anderen aus Praktikerliteratur, in der der bachsche Choralsatz zumeist als bloßes Exempel voll entwickelter Dur-Moll-Tonalität behandelt wird. Das große Verdienst des Buches von Thomas Daniel besteht darin, die Lücke zwischen beiden Extremen geschlossen zu haben. Es verbindet analytische Genauigkeit mit historischem Bewusstsein und erfüllt gleichzeitig das Bedürfnis nach Systematik und Geschlossenheit, vor allem aber nach Resümeebildung in Form von Lehrsätzen, die im Tonsatzunterricht erforderlich und erwünscht sind.

Der Neuansatz des Buches besteht zum einen in der Einbettung von Bachs Choralsatz in musikgeschichtliche Zusammenhänge: Die damalige „Theorie“ (hauptsächlich: Johann Gottfried Walthers *Praecepta der musicalischen Composition*, 1708) wird herangezogen, ohne dass sich Daniel Einsichten versperrt, die durch spätere Erkenntnisse der Musiktheorie zustande kommen (in einem ‚Referat‘ der wichtigsten theoretischen Harmoniesysteme werden ‚Essentials‘, Schwächen und Widersprüche konzis zusammengefasst); Vergleiche mit Choralsätzen von Zeitgenossen Bachs, insbesondere Telemanns, fördern das Spezifische des bachschen Choralsatzes zutage. So wird der Choralsatz „Die Sünd macht Leid“, der dritte Satz aus der *Kantate* Nr. 40, zwei anderen Sätzen Bachs zur selben Melodie sowie Telemanns entsprechendem Generalbasssatz gegenübergestellt (mit dem Ergebnis, dass die Spezifika Bachs vor allem im Variantenreichtum der Schlüsse, im Stufenreichtum und in der Qualität der Bassführung bestehen).

Im gleichen Kapitel analysiert Daniel die ursprüngliche Melodie (1593 gedruckt) und Johann Hermann Scheins Chorsatz aus dem Jahr 1627: Neben synchronen sind in diesem Buch diachrone Vergleiche aufschlussreich. Bereits durch die Verwendung zumeist älterer Kirchengesänge sind Bachs Sätze bekanntlich zugleich tief in der Tradition verwurzelt und radikal von ihr durch Innovationen geschieden. Doch Daniel erblickt die historische Einbindung nicht nur in den (von außen entliehenen) Choralmelodien, sondern im inneren satztechnischen Gefüge. Die Traditionsbezüge reichen von den „Kadenzen“ mit ihrem (linear-polyphonen) Klauselwesen (Daniel führt sie partiell auf das Tenor-Diskant-Gerüst der Niederländer zurück) bis zu den Tanzbassformeln des 16. und 17. Jahrhunderts (*Folia*, *Romanesca* etc.).

In der Einbeziehung wesentlicher Aspekte der Kontrapunktik und Linienführung besteht denn auch der zweite Neuansatz des Buches. Anstatt isolierte Klänge und Intervalle zu betrachten, bemüht sich Daniel stets darum, Satzregeln an Bedingungen des konkreten stimmungstechnischen Kontextes zu binden. Hier gelangt er in vielen Punkten über die herkömmliche Theorie hinaus. Mit Hilfe satztechnischer und formaler Differenzierung (nach Stimmen, Bewegungsrichtungen, harmonischem Kontext, Stellung im formalen Ablauf etc.) glückt es ihm, so manche ‚Faustregel‘ ergrauter Theoretiker zu präzisieren und zu revidieren. Zum Beispiel: Analysen zeigen, dass man „seine Aufmerksamkeit nicht auf die Terzverdoppelung als solche beschränken darf, sondern ihr Zustandekommen einbeziehen muß: Die verdoppelten Terztöne führt Bach durchweg schrittweise in Gegenbewegung ein oder in Seitenbewegung“ (S. 68). – „Verdeckte Oktaven und Quinten der Außenstimmen geschehen bei springendem Sopran gewöhnlich nur mit ‚Verwechslung‘“ (S. 87), d. h. bei gleichbleibender Harmonie (Ausnahme: verdeckte Oktaven bei Zeilenschlüssen).

Basis der Thesen ist eine Analyse aller (als authentisch betrachteten) Choralsätze Bachs (unter Ausklammerung der figurierten Choralbearbeitungen). Bereits hierin überrundet Daniel die zumeist aus zufälligen und partiellen Beobachtungen gespeisten Lehrgebäude älterer Publikationen. Vor allen Dingen zwingt ihn aber die nahezu lückenlose Ausschöpfung