

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

des Bestandes dazu, sperrige, nicht leicht in „Theorie“ auflösbare Fälle ausführlich zu diskutieren und nicht nach Theoretikermanier voreilig zu übergehen.

Wichtig wird dies besonders im Kapitel über „Lizenzen“ des Dissonanzgebrauchs. Hier rückt zum ersten Mal der Aspekt des Wort-Ton-Verhältnisses in den Vordergrund. Die Passagen über musikalische Textausdeutung gehören zu den besten des Buches. Sie werden auch solche Leser überzeugen, die die Detailfülle und Ausführlichkeit vieler Analysen womöglich allzu beschwerlich finden. Ihnen ist entgegenzuhalten, dass das Buch einen tonsatzpraktischen Hintergrund hat (auch wenn Übungsaufgaben etc. fehlen), und in der Ton-satzarbeit steckt der Teufel nun einmal im Detail. Doch selbst Leser, die nicht in der Verfertigung von Bachsätzen unterwiesen werden wollen, können profitieren: Die Analysen sensibilisieren für zahlreiche satztechnische Qualitäten und Feinheiten, die wir, befangen durch scheinbar allzu große Vertrautheit mit dem Gegenstand, für selbstverständlich halten und dadurch schlicht ‚überhören‘.

(Oktober 2001) Hans-Ulrich Fuß

ANDREW PARROTT: *The Essential Bach Choir*. Woodbridge: The Boydell Press 2000. 223 S., Abb., Notenbeisp.

ANDREW PARROTT: *Bachs Chor. Zum neuen Verständnis*. Aus dem Englischen von Claudia BRUSDEYLINS. Musikwissenschaftliche Betreuung durch Rudolf BOSSARD. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 229 S., Abb., Notenbeisp.

Im November 1981 reiste Joshua Rifkin mit einem Paper über das Thema „Bach's chorus“ zur Jahrestagung der American Musicological Society nach Boston, konnte sein Manuskript jedoch nur zur Hälfte verlesen – „owing to unforeseen problems“, wie es bei Parrott (S. 189) sibyllinisch heißt. Die Empörung war damals groß: Rifkin wollte darlegen, dass Bachs „Chor“ in der Regel aus vier solistischen Concertisten bestanden habe (im fünfstimmigen Vokalsatz natürlich aus fünf usw.). Ripienstimmen, die das Vokalensemble verdoppelten, habe Bach nur zurückhaltend eingesetzt. Den Originalquellen zufolge ließen sich solche Ripienstimmen in etwa 14 Werken feststellen. Da diese 14

Werke (BWV 71, 63, 76, 21, 245, 110, 201, 29, 195, 22, 75, 24, 234, 191) überwiegend besonderen Repräsentationszwecken gedient hätten, dürfe man wohl vermuten, dass Bach nur in speziellen Fällen seinen „Chor“ von vier auf acht Stimmen aufgestockt habe.

Die Vorstellung, dass Bach in seiner Leipziger Kantoratsprobe und in den vier ersten Stücken seines 1. Leipziger Kantatenjahrgangs immerhin noch mit vier plus vier, danach aber meistens nur noch mit vier Sängern agiert habe, musste auch den befremden, der sich einer Kritik am Thomanerchor aus dem Jahre 1749 entsann, derzufolge die Schule damals über „keinen brauchbaren Discantisten“ verfügte. Denn Rifkin und mit ihm Parrott unterstellen nicht etwa eine spezielle Mangelsituation in Leipzig, die Bach zu solistischen Besetzungen mehr oder weniger gezwungen hätte; sie betrachten die kleine Besetzung vielmehr sowohl als Usus der Zeit als auch als künstlerische Willensbekundung Bachs.

Parrott versteht sich nicht als Ghostwriter Rifkins, übernimmt vielmehr die Aufgabe, 20 Jahre Diskursgeschichte über „Bach's Choir“ aufzuarbeiten und dabei die rund zwanzig größeren Aufsätze und kleineren Diskussionsbeiträge, die Rifkin selbst zum Thema veröffentlicht hat, gebührend zu berücksichtigen. Herausgekommen ist ein Buch, das die Thesen Rifkins fundiert, stabilisiert und gelegentlich weiterführt, ohne doch diesem nach dem Munde zu reden. Denn nicht zuletzt in künstlerischer Hinsicht weiß Parrott selbst, wovon er spricht: Er hat – gleich Rifkin, Kuijken, McCreesh, Junghänel, The Purcell Quartet und sogar Koopman – Bachs Vokalmusik in solistischen Besetzungen – jedoch nicht nur in solchen – erfolgreich aufgeführt und eingespielt.

Vor diesem Erfahrungshorizont schreibt er u. a. über „Bach als Kantor und Director musices in Leipzig“ und sein „Repertoire“, über „Konzertisten und Ripienisten“; er diskutiert systematisch den Aussagewert der originalen Aufführungsmaterialien und Bachs *Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music* von 1730. Er beschäftigt sich auch mit dem Einsatz von Sängern, die nicht der Thomasschule angehörten, kommt jedoch zu der Auffassung, dass solche Sänger Bachs Chor im Regelfall nicht verstärkt, sondern fehlende Thomasschüler ersetzt hätten.