

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, Kuijkens, 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.

Der neueste Forschungsstand ist berücksichtigt; so gibt es in der englischsprachigen Ausgabe (2000) einen Hinweis auf ein noch unveröffentlichtes Paper von Jeanne Swack aus dem Jahr 1999, in dem die Autorin darlegt, dass Telemanns Frankfurter Kantaten vermutlich solistisch dargeboten worden sind; ähnliche Aufführungspraktiken hatte Rifkin zuvor schon für den Dresdner Hof wahrscheinlich gemacht. Zweisprachig mitgeteiltes Quellenmaterial und ein aussagekräftiger Bildteil machen Parrotts Buch auch als Dokumentation wertvoll. Es sei allen empfohlen, die sich ihr eigenes Bild vom Stand der Kontroverse um Bachs Chor machen wollen – zwar aus der Perspektive Rifkins, jedoch ohne Polemik gegenüber seinen Kritikern, deren Arbeiten im Literaturverzeichnis ausführlich Berücksichtigung finden.

Dem Rezensenten sei abschließend eine eigene Einschätzung erlaubt. Wir haben keine Augenzeugenberichte, die dokumentieren, mit wie vielen Sängern Bach sein Leipziger Probestück, die *Johannespassion*, den *Streit zwischen Phoebus und Pan* oder was auch immer aufgeführt hat. Wir haben nur Indizien. Aus solchen Indizien hat Arnold Schering 1920 eine These gezimmert, die für die damalige Zeit beachtlich, gleichwohl in ihrer Argumentation nicht ohne Oberflächlichkeit war: Bachs Chor bestand demnach aus einem Concertisten und zwei Ripienisten je Stimme. Mit dieser Zwölfer-These im Arm hat die internationale Bach-Forschung – sieht man von Wilhelm Ehmanns Gedanken zur *h-Moll-Messe* ab – 60 Jahre lang sanft und selig geschlummert. Von Rifkin hochgeschreckt, reagierte sie nicht etwa dankbar oder neugierig, sondern im Wesentlichen empört und beleidigt. Ich kann das vor dem Hintergrund des „Mythos Chor“ zwar nachvollziehen, aber dennoch nicht verstehen: Längst ist es nicht mehr Rifkin, der weitere Argumente vorzutragen oder das Buch zu schreiben hätte, das jetzt Parrott vorlegt; vielmehr müssten sich die Enkel Scherings fragen, was von ihrem Erbe noch zu retten sei. Folgt man Eric Van Tassels Bericht (*Early Music* 28, 2000, Heft 4) über das im August 2000 von der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart veranstaltete diesbezügliche Symposium, so wurde von deutscher Seite jedoch einmal mehr nur defensiv argumentiert. – Das ist die eine Seite der Sache: diejenige der historischen Aufführungspraxis. Eine ganz andere Frage ist die aufführungs-

ästhetische. Da gilt es sine ira et studio zu prüfen, was Rifkins Entdeckung uns Hörern bringt. Ich glaube: einiges.

Die inzwischen erschienene deutsche Ausgabe hat – vor allem auf Grund der Beratung durch Rudolf Bossard – an Zuverlässigkeit und Aktualität noch gewonnen und deutschsprachige Leser dürften sie deshalb dem Original vorziehen.

(Juni 2003)

Martin Geck

*HEINRICH CHRISTOPH KOCH: Musikalisches Lexikon. Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802. Hrsg. und mit einer Einführung versehen von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XVIII, 1802 Sp.*

„Heinrich Christoph Kochs *Musikalisches Lexikon* von 1802 gilt heute als eines der bedeutendsten historischen Musiklexika überhaupt.“ Dieses Urteil, mit dem Nicole Schwindt die Einführung zu dem von ihr herausgegebenen Taschenbuch-Reprint des Werkes eröffnet, rechtfertigt die Entscheidung des Bärenreiter-Verlages, das wichtigste deutschsprachige Musiklexikon zwischen Johann Gottfried Walther und Hugo Riemann nunmehr in dieser Form auf den Markt zu bringen. Der Reprint des Werkes im Georg Olms Verlag ist zwar noch im Handel, doch die 2001 erschienene Taschenausgabe ist für ein Drittel von dessen Preis zu haben – nach der Edition für Fachbibliotheken bietet Bärenreiter nun die Liebhaberausgabe für den Bücherschrank. Die Initiative erscheint sinnvoll, finden musiktheoretische Quellentexte unter geschichtsbewussten praktischen Musikern heute doch ein neues, breiteres Publikum. Mancher Musiker, der sich über Vortragsmanieren der Mozart-Zeit kundig machen möchte, wird sich die Taschenausgabe leisten – sie schließt eine Marktlücke.

Gerade für diesen Leserkreis stellt Schwindts Einführung wichtige Informationen bereit: über die Geschichte der (Musik-)Lexikographie und deren wechselnden Konzeptionen, über die Entstehung und die Quellen des Lexikons, über seine Druckgeschichte und seine Rezeption sowie über die Persönlichkeit des Verfassers. Das alles wird kenntnisreich und in gut lesbarer Formulierung zusammengetragen – eine Einführung in Leben und Werk des Musiktheoretikers Koch, die umfassend und auf