

## Die Instrumentation J. S. Bachs.

Von Prof. Dr. Karl Hasse (Tübingen).

Dem international berühmten, die Weihe Italiens tragenden Opern- und Oratorienkomponisten Händel stand in London als einer der europäischen Hauptstädte eines der größten und besten Opernorchester der Zeit zur Verfügung. Ein starker Streicherchor, ihm die Bage haltend mehrfache Oboen, Flöten und Fagotts, Trompeten und Hörner, dazu die rauschende Cembalo-, Lauten- und Harfenfüllung gaben ein Tutti von barocker Klangpracht. Aus ihm löste sich ein Concertino von hervorragenden Solisten ab, wenn die individuelleren Regungen und „Affekte“ der menschlichen Brust zur tönenden Aussprache kommen sollten.

Johann Sebastian Bach kannte ein solches großes italienisches Opernorchester von seinen Reisen nach Dresden her. Er legte dem Leipziger Rat in seiner Eingabe von 1730 den Unterschied zwischen den Mitteln, über die er verfügte, und diesem Dresdner Eliteorchester anschaulich klar, wies dabei darauf hin, wie vielfältig und schwierig die Aufgaben der Handvoll Leipziger Stadtpfeifer und Kunstgeiger bei kärglichstem Auskommen seien gegenüber den „in schwerem Golde stehenden“ Dresdener Virtuosen. Er zählte auch auf, wie viele seiner Thomasschüler als brauchbar und wie viele als „Auschuß“ zu betrachten seien, sowie was von ihnen und den Instrumentisten verlangt würde. Der „itzige status musicæ“ erfordere eine angestrengte Tätigkeit, zudem würde von seinen Leipziguern Schülern und Musikern weit Umfassenderes verlangt, als von den Dresdner Hofmusikern.

Bach hegte für die italienische Musik, wie sie in Dresden herrschte, keine ungeteilte Bewunderung, denn er wußte, zu wieviel mehr Können sachtechnischer Art und zu wieviel mehr innerer Durchdringung mit gewissenmäßig wahrhaftigem und erlebtem seelischen Gehalt die nord- und mitteldeutschen Kirchenmusiker sich

verpflichtet fühlten, als die Italiener und ihre Nachahmer. So viel Interesse er zeitweise an der Musik eines Johann Adolf Hasse aufbrachte, die über eine gewisse Höhe des Stils bei klarer Formen- und Klangschönheit verfügte, so sehr er die Schönheit und Begehrtheit des italienischen *bel canto* anerkannt haben mag, so große Achtung er vor den Chören eines Lotti hatte, — sein ganzes musikalisches Fühlen und Denken bewegte sich doch in einer anderen Richtung. Er war der deutschen Tradition zu sehr verhaftet und setzte außerdem der flüssigen Glätte des italienischen Konzertstils, an der er zeitweise zu lernen bestrebt war, wie der sinnlichen Schönheit des *bel canto* gern die charakteristisch-deklamatorischen Rhythmen der Franzosen entgegen.

So wirkte die Notwendigkeit, sich auf die ihm zur Verfügung stehenden Mittel zu beschränken, zusammen mit deutschen Überlieferungen und mit Bachs Neigung und protestantischem Gewissen, um ihn in der Behandlung des Orchesters andere Wege einschlagen zu lassen, als Händel oder Hasse es taten. Er vertraute nicht der sinnlichen Klangpracht, sondern differenzierte die klanglichen Mittel und stellte sie ganz in den Dienst einer bis ins Feinste verästelten und auf die deklamatorische Kraft der Stimmführung gestellten, konstruktiv bis in die kleinsten Teile hinein durchdachten Tonsprache. Von den Instrumenten verlangte er weit mehr Ausdrucksmöglichkeit, Beweglichkeit und Artikulationsfähigkeit als irgend einer seiner Zeitgenossen, ja als jemals ein Komponist.

Versucht man, eine Übersicht über Bachs Art der Instrumentation zu geben, so zeigen sich immer wieder Fälle, die ganz neue Gesichtspunkte ergeben. Bachs gesamte Musik ist ein Ringen um Geistiges. Wenn das auf der einen Seite ihn zu Formen geführt hat, die sich wie Erfüllung rein musikalischer Gesetzmäßigkeiten ausnehmen, so auf der anderen zu einer Mannigfaltigkeit der Gestaltungen, die jedes einzelne Werk als eine ganz einmalige und einzigartige Lösung der jeweiligen Aufgabe erkennen lassen, deren letzte Bedingnisse außerhalb des musikalisch-klanglichen Bestrebens, aber in jedem Falle auch außerhalb des „objektiv“ Darstellerischen liegen. Denn so sehr Bachs Musik „absolute“ Musik ist, so sehr ist sie Bekenntnis individuellen seelischen Lebens, so sehr ist sie auch in großen Teilen der Auffassung Bachs

von Sinn, Zweck und Stil der evangelischen Kirchenmusik untergeordnet.

Nach Klangschönheit und Formvollendung suchte er nicht um ihrer selbst oder um ihrer reinen Wirkung willen, wenn auch sein Ausdruck „soli deo gloria“ in gewissem Sinne auf Bindung an überpersönliche Kunstgesetze gedeutet werden kann. Am meisten weist dieser sicherlich auf Abweisung jeder Forderung nach äußerer Gefälligkeit und Schönheitswirkung hin. Die Musik stand für ihn nicht im Dienste der Natur und ihrer Gesetze, um diese zu offenbaren, sondern Gottes, der für ihn jenseits der Natur steht und sich in Herz und Geist des Menschen offenbart.

So wie Bachs Melodielinien sich nicht damit begnügen, ihre „Spannungen“ auszuleben, sondern in den Dienst einer beziehungsreichen Deklamation treten, so verwendet Bach auch die Instrumente nicht allein dazu, daß sie ihre klangliche Eigenart ausleben und ihre Technik zur Geltung bringen, auch vorwiegend nicht dazu, Symbole abzugeben für herkömmliche oder durch eine dramatische Handlung bedingte Vorstellungskomplexe. Stets beteiligen sie sich am eindringlichen Ausprechen, am Singen wie am Sagen, am Deuten wie am Malen. Sie symbolisieren nicht Freude und Schmerzen, sondern sie jubeln und klagen, sie jauchzen und weinen. Der vokale Stil und der instrumentale erscheinen bei Bach als fast gleichartig, wobei jeder eine Steigerung erfährt, indem er Merkmale des anderen in sich aufnimmt. Dadurch sind auch die Schwierigkeiten, die Bach den Singstimmen wie den Instrumenten zumutet, in gewisser Hinsicht größere, als bei irgend einem anderen Komponisten, und auch eine vollendete äußere Technik kann ihnen nur dann begegnen, wenn sie sich ganz in den Dienst des jeweils geforderten Ausdrucks zu stellen imstande ist, was eine volle Durchgeistigung des Technischen verlangt. Dieser Durchgeistigung muß wiederum die Durchsinnlichung die Wage halten, da Bach stets von einer außerordentlich plastischen Anschauung der sinnlichen Wahrnehmungen bei der musikalischen Verdeutlichung der Begriffe ausgeht.

Was Bach am Glanze äußerer Mittel abging, ersetzte er durch sinnreiche Anwendung und Vermannigfachung. Das Orchester des 19. Jahrhunderts geht darauf aus, fast stets die Gesamtheit

der Mitwirkenden innerhalb jeden Satzes zu beschäftigen, so daß unerachtet des Bestrebens, in den einzelnen Wendungen verschiedene Klangfarben und Klangmischungen walten zu lassen, im ganzen doch eine Gesamtfarbenmischung jedes Werk, ja geradezu alle Musik beherrscht. Bachs Orchester bietet, trotz des Primats der Struktur und der Linienführung, durch seine für jedes Werk und für jeden einzelnen Satz wechselnde Besetzung im Grunde gerade klanglich eine größere Mannigfaltigkeit und Differenzierung. Mag die jeweilige Zusammenstellung des Bachschen Orchesters oft von den äußeren Möglichkeiten bedingt sein, das, was er verwenden kann, verwendet Bach stets so, als ob die betreffende Besetzung und damit die Farbmischung durchaus dem Erfordern der Stimmung des Stückes unmittelbar entspränge.

Man kann sicherlich mit Recht sagen, daß die Ausführung von Bachs Musik im ganzen eine weit feinere und vollendetere Technik verlangt, also denen zu Gebote stand, die sie zu seinen Lebzeiten vorzutragen hatten, ja in mancher Beziehung auch eine verfeinerte Grundlage von Klang und Technik, als ihre Instrumente gewährten. Aber gerade weil in Bachs Musik, so wie sie uns die Noten überliefern, Forderungen enthalten sind, die über die mögliche klangtechnische Wiedergabe hinausgehen, weil in ihnen weit mehr ausgedrückt ist, als ohne weiteres realisierbar erscheint, weil die Fantasie schon durch die Formung der Musik über die Klangrealitäten weit hinausgeführt wird, kann der Geist hier sich seinen Körper auch aus an sich unvollkommenem Material bilden. Bach war geradezu gezwungen, durch Steigerung des Strukturellen die Mängel des Klangapparats auszugleichen und diesen so in seiner Selbstbedeutung jenem unterzuordnen. Zudem bot der Stil der Zeit durch die Einrichtung der nur verstärkenden, im Tutti eingreifenden Ripienisten die Möglichkeit, auch geringere Kräfte an geeigneter Stelle auszunutzen.

Andererseits bot sich ihm wieder manches, was die größeren Verhältnisse ihm nicht hätten gewähren können. Die handwerksmäßige Tradition und die Nötigung zu Behelfen hatten ihre Vorteile. Seine Gesangs- und Instrumentalkräfte konnte er zu einer Vielseitigkeit heranziehen, zu der Virtuosen sich niemals verstanden hätten. Die Thomaschüler wurden, wie die Studenten des Colle-

gium musicum, zum Singen wie Spielen verwendet, die Stadtpfeifer und Kunstgeiger mußten, wie heute noch die Militärmusiker oder die Mitglieder kleinerer Kapellen, mehrere Instrumente spielen können. Noch 19 Jahre nach Bachs Tode wurde in Leipzig von einem Stadtpfeiferaspiranten verlangt, daß er zur Probe spielte: ein Waldhornkonzert, einen konzertierenden Choral auf der Zugs trompete, einen simplen Choral auf den viererlei Posaunen, die Violinstimme eines Trios, die Kontrabaßstimme eines konzertierenden Chorals<sup>1)</sup>. Bachs Trompeter hatten zugleich die Hornstimmen verschiedener Art, auch wohl die Litui und Cornette (Zinken) zu vertreten, sowie auf den Posaunen zu blasen. Daß die Oboisten auch die Oboe d'amore und die Oboe da caccia bedienen konnten, ist selbstverständlich. Die Flötisten mußten die Querflöten wie auch die Schnabelflöten beherrschen. Für die besonderen Streichinstrumente gab es auch keine eigenen Vertreter: die Gambe und das Violoncello piccolo wird ein Cellist, die Viola d'amour ein Violonist oder Bratscher übernommen haben. Cembalo und Orgel haben Bachs Kompositionsschüler wohl alle gleicherweise spielen müssen. Die Laute scheint bei ihnen nicht mehr in besonderer Gunst gestanden haben, gelegentlich aber kam ein berühmter Hoflautenist von Dresden herüber<sup>2)</sup>. Auch mußten sich alle Sänger und Spieler in den verschiedensten Schlüsseln heimisch wissen.

An den Höfen zu Weimar und Köthen hat Bach zweifellos auf eine bessere, in Weimar vielleicht auch, wenn man von den Leipziger Möglichkeiten der Heranziehung von Schülern und Studenten absieht, auf eine, zumal in den Blechbläsern, größere Besetzung rechnen können als in Leipzig. Ein Chor stand ihm aller-

1) Vgl. Wolfrums Bachbuch. A. Schering „Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775“ teilt das betr. Gutachten des Kantors Doles zur Stadtpfeiferprobe von 1769 im Archiv für Musikwissenschaft III, S. 45, mit; S. 44 aber ein Zeugnis aus dem Jahre 1745 von Bach selbst für den Stadtpfeifergesellen Pfaffe, worin als Instrumente „so von denen Stadt Pfeifern pflegen gebraucher zu werden“, und auf deren jedem Pfaffe sich „ganz wohl habe hören lassen“ angeführt werden: „Violine, Hautbois, Flute Travers, Trompette, Waldhorn und übrige Bass Instrumente“.

2) Der Stadtpfeifer Gleditsch (1712—1747 tätig) „war zugleich Lautenspieler und hat zwölf verlorengegangene Partien für das Instrument geschrieben“ (A. Schering a. a. D.).

dings in Köthen nicht zur Verfügung, umso besser war dort die Kammermusik besetzt. In der zweiten Hälfte der Leipziger Tätigkeit hatte Bach wahrscheinlich wiederum größere Schwierigkeiten in der Besetzung als in der ersten, zumal auch der Rat der Stadt und der Rektor der Thomasschule je später je mehr ihm mißgünstig waren. So konnte Bach seine Orchestrierung nicht steigern und weiter entwickeln. Er mußte sich immer wieder damit begnügen, die vorhandenen Mittel in Verfeinerung ihrer Anwendung auszunutzen.

Daß Bach noch 1730 danach strebte, die Fortschritte und Änderungen der Orchestrierung, wie er sie in Dresden beim Hoforchester bemerken konnte, in seiner Weise zu benutzen, geht aus der schon erwähnten Eingabe an den Leipziger Rat hervor, in der er davon spricht, daß „der ihige status musices ganz anders wie der ehemdem beschaffen, die Kunst um sehr viel gestiegen, der Gusto sich verwunderungswürdig geändert, daher auch die ehemalige Urth von Music unsern Ohren nicht mehr klingen will“.

Gleichwohl sind die Grundsätze seiner Orchesterbehandlung durch sein ganzes Schaffen hindurch in den meisten Beziehungen die gleichen. In der erwähnten Eingabe stellt er als zu einer ordentlichen Kirchenmusik notwendig eine Besetzung mit mindestens 20 Instrumentalmusikern hin, wenn Flöten zu besetzen sind. Er möchte allerdings lieber noch vier mehr haben, nämlich in jeder der beiden Violinen anstatt 2 „auch wohl 3“ Musiker, und „auch wohl nach Beschaffenheit“ 3 Hautbois statt nur 2, ebenso 2 Fagotts statt nur eines. Allerdings rechnet er 4 Bratscher, wegen der noch manchmal üblichen Teilung der Bratschen. Außer den genannten Bläsern fordert er 3 Trompeten, dazu einen Musiker zu den Pauken. Tatsächlich zur Verfügung standen ihm an Instrumentalisten damals nur 4 Stadtpfeifer und 3 Kunstgeiger nebst einem Gesellen. („Von deren Qualitäten und musikalischen Wissenschaften aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu considerieren, daß sie theils emeriti, theils auch in keinem solchen exercitio sind, wie es wohl sein sollte“). Deshalb mußten Thomasschüler und Studenten aushelfen, aber auf die Hilfe letzterer war nicht immer mit Sicherheit zu rechnen, da der Rat der Stadt sich schwer dazu herbeiließ, sich den Studenten erkenntlich zu zeigen. Zeitweise konnte Bach

aber die Mitglieder des studentischen Collegium musicum, das er leitete, heranziehen, das ihm zu geistlichen, wie besonders zu weltlichen Veranstaltungen zur Verfügung stand.

Aus Bachs Kirchenwerken ersehen wir nun, wie er sich mit seinen Mitteln behalf. Ein Durchblättern der Kantatenjahrgänge der großen Bachausgabe zeigt, wie er in immer neuen Kombinationen sich immer wieder neue und eigenartige Klangbilder schuf. Der große Künstler im Registrieren an der Orgel zeigt auch in der Verwendung des Orchesters seine unerschöpfliche Fantasiekräft. Nur hie und da geht er in der Besetzung über das hinaus, was er in jener Eingabe als ausreichend angegeben hatte, so wenn er in der Kantate „Christen ähet diesen Tag“ (Nr. 63) und in der Ratswahlkantate „Preise Jerusalem“ (Nr. 119), beide von 1723, 4 Trompeten verlangt. Die manchmal verwendeten Posaunen finden in der Eingabe keine Erwähnung. In der Matthäuspassion verlangt er zwei ganze Orchester, wobei allerdings Blechbläser und Pauken nicht beschäftigt werden.

Man kann zwei sich ablösende und gelegentlich sich durchdringende Prinzipien in Bachs Orchesterbehandlung, die der Singstimmen konform geht, erkennen: daß ältere chorische, das ins 16. Jahrhundert zurückgeht, und das neuere Konzertierende, das die Konsequenzen aus dem im 17. Jahrhundert aufgekommenen solistischen Musizieren zieht. Die Form, in der sich in der Kirchenmusik jene alte Art bewahrt hatte, war die der Motette, so daß man sie auch die motettische nennen kann. Die Konzertierende Kirchenmusik bildete sich im 17. Jahrhundert im „Geistlichen Konzert“, dann in der Solokantate aus. Am Anfange des 18. Jahrhunderts erwuchs die eigentliche Kirchenkantate, die bald darauf hinführte, beide Prinzipien zu verschmelzen oder wenigstens neben einander anzuwenden. Das italienische Streichorchester hatte in der Oper, wie seit Corelli in selbständiger Betätigung, einen flüssigen Konzertstil entwickelt, den die deutschen Kirchenkomponisten jetzt aufnahmen. Bach ging aber seine eigenen Wege, so in der starken Hereinbeziehung der Bläser.

Im motettischen Stile, dem viele Kantatenchöre Bachs angehören, ist es an sich das Gegebene, wie im 16. Jahrhundert Singstimmen und Instrumente unisono miteinander gehen zu

lassen. Hatten sich damals zu diesem Zwecke die verschiedenen Instrumente zu ganzen Familien und Chören entwickelt, so daß man sogar eine Bassflöte kannte, so war diese Entwicklung durch Auftreten des konzertierenden Stiles später von einer anderen durchkreuzt und abgelöst worden. Immerhin konnte das neu entwickelte Streichorchester für eine solche Familie gelten, trotzdem die Violinen und Celli zu der alten Violenfamilie in einem gewissen Gegensatz standen, und vielfach nur mit Violinen und Bass musiziert wurde. Auch die Oboen konnten zusammen mit dem Fagott als Bass noch eine solche Familie darstellen, wobei allerdings, wenn überhaupt ein Tenorinstrument besetzt wurde, es unentschieden bleiben mußte, was hierfür in Frage käme, weshalb man den allgemeinen Namen „Taille“ dafür einsetzte, der auch für die Bratsche manchmal angewendet wurde. Bei Bach wird „Taille“ auch neben der Bratsche und sie verstärkend, wie die Oboen neben den Violinen, gefordert. Für Bratsche wendet Bach den Ausdruck „Taille“ nie an, was daraus hervorgeht, daß er bei ihm nur in Verbindung mit Oboenbesetzung vorkommt. Eine Oboe da caccia konnte hier das Tenorinstrument ziemlich ersetzen, wenn sie auch die Tiefe der Bratsche nicht ganz erreichte, wie sie bei Bach gefordert wird. Die Posaunen hatten in der Diskantposaune ein wenig gebräuchliches Sopraninstrument; in einem Cornetto (Zink) fand es meist auch bei Bach passenden Ersatz.

Die am Ausgang des 17. Jahrhunderts vielfach übliche Anwendung unvollständiger Instrumentenfamilien in der Triobesetzung durch zwei Sopraninstrumente und einen Bass kann gegenüber den Gepflogenheiten des 16. Jahrhunderts als besonders charakteristisch für die Zeit des Generalbasses und des solistischen oder kammermusikalischen Konzertierens betrachtet werden. Das Begleitinstrument füllte die Mittellage aus, und die Melodieinstrumente hatten größere Freiheit. Den Mittelstimmen war diese Zeit nicht günstig. Bach hat sich ihrer aber wieder mit Liebe angenommen. In seiner Kammermusik findet sich allerdings die Solo- wie die Triosonate, nicht aber das Streichquartett, das erst die nächste Generation zu Ehren brachte. In seiner Orchestermusik aber bevorzugt er die chorische Satzart. In den Kantaten und Passionen kommt die Verwendung der Triobesetzung in den so-



solistisch-konzertierenden Teilen oft vor, von denen noch die Rede sein wird. In den Tutti-sätzen werden die Flöten fast ausnahmslos, die Oboen öfters, die Violinen kaum je ohne entsprechende Mittellstimmen verwendet. Die Bratschen haben meist die ganze Last der Mittellage, auch bei vielen hohen Bläsern, allein auf sich zu nehmen. Ist den Oboen in der Regel das Fagott, so sind den Trompeten meist die Pauken als Bassinstrument zugeteilt. Eine starke und vielfältige Besetzung des Basses ist für Bach, dessen Continuosstimmen auch so außerordentlich wichtige Funktionen als Melodien haben, charakteristisch, geht doch auch die tiefste Stimme des akkordischen Begleitinstrumentes stets mit dem Bass. Ein solches darf nicht fehlen, da sonst Bass wie auch Mittellage nicht das erforderliche Gegengewicht und die nötige Klangfülle gegenüber den hohen Stimmen haben.

Bach hat den motettischen Stil vielfach durch Hereinnahme konzertierender Elemente aufgelockert, wie schon durchs ganze 17. Jahrhundert hindurch mit der Mehrhörigkeit ihm ein konzertierendes Element vielfach anhaftete. Durch die Mehrhörigkeit wird andererseits das alte chorische Prinzip wiederum gegenüber dem solistisch-konzertierenden häufig zur Geltung gebracht. Bach hat auch, wie es scheint, die von ihm als Motetten bezeichneten Werke gelegentlich mit Instrumentalunterstützung aufgeführt. Von der doppelhörigen Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ haben sich von Bach ausgeschriebene Instrumentalstimmen erhalten; für den ersten Chor sind es die Streicher, für den zweiten die Bläser, und zwar Oboen, Taille und Fagott, die hier zur Verstärkung herangezogen worden sind. Der Chor „Nun lob mein Seel“ in der Kantate „Gott lob, nun geht das Jahr zu Ende“ (Nr. 28), den Bach auch als Motette a cappella mit dem Text „Sei lob und Preis“ verwendet hat, ist in der Kantate sowohl mit Streichorchester, als auch mit Oboen, Taille, Fagott und außerdem noch mit Cornetto und 3 Posaunen verstärkt.

Werden die verschiedenen Gruppen des Orchesters als Chöre gegeneinander und gegen den Chor der Singstimmen geführt, so ergibt es sich schon aus der Beschaffenheit der unvollständigen Instrumentenfamilien, daß auch verschiedene Höhenlagen gegeneinander wirksam sind. Die frühe Kantate „Gott ist mein König“,

die in Mühlhausen zur Ratswahl aufgeführt wurde, ist auf den Titel als vierhörig bezeichnet. Ein Blick in die Partitur, in der bei den Chorstimmen noch vermerkt ist „divisi a due chori“, zeigt aber Sechshörigkeit. Außer den beiden Singchören findet sich ein Chor von 3 Trompeten und Pauken, einer von 2 Flöten, denen als Baßinstrument das Violoncell zugeteilt ist<sup>1)</sup>, einer von 2 Oboen und Fagott, ein Streichorchester ohne Celli, nur mit Kontrabaß (der ausfallende Achtfußton dieses Basses erweist sich stets als ergänzt durch das Violoncell des zweiten Chores oder durch den Baß der als Continuoinstrument angegebenen Orgel). Die Zweichörigkeit der Singstimmen besteht hier aber nur im Wechsel des Tutti und des Halbchors („senza ripieni“). Ein Gegeneinanderführen zweier Vokalchöre findet also gar nicht statt. Eine Mehrchörigkeit des Orchesters wie in dieser Kantate ist auch in anderen Kantaten Bachs vielfach vorhanden, kommt aber kaum je wieder, abgesehen von der Matthäuspension, wo indessen zwei gleichbesetzte volle Orchester sich antworten, im Partiturbild so klar zur Erscheinung. Das Hinzutreten der Trompeten und Pauken wirkt in den meisten Fällen wie das eines Chors. In der Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft“ sind zwar zwei gegeneinander geführte gleichbesetzte Vokalchöre vorhanden, ihnen ist aber nur ein Gesamt-Orchester an die Seite gestellt. So auch im Eingangschore der weltlichen Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“.

Solche Mehrchörigkeit bringt immer eine gewisse homophone Haltung mit sich, zumindest des einen Chors, was selbst noch an sich polyphone spätere Beispiele wie der erste Satz der Motette „Singet dem Herrn“ oder der Einleitungschor zur Matthäuspension zeigen, wo die Einwürfe des zweiten Chors affordischer Art sind. Tritt im Verlauf eine durchgreifende Fugierung auf, dann vereinigen sich die beiden Chöre zur Vierstimmigkeit. So ist es auch bei den Volksschören im zweiten Teile der Matthäuspension. Handelt es sich in frühen Kantaten um homophone Chörigkeit, so hat auch die Haltung bewegter und umspielender Instrumentenpartien etwas von klanglich primitiver Affordfiguration,

1) Den noch von Schubert („Ideen . . .“) erwähnten „Flötenbaß“, von ihm als dem Fagott ähnlich bezeichnet, hat Bach offenbar nicht gekannt. Sein Sohn Philipp Emanuel hat ihn aber in einigen Kammermusikwerken verwendet.

was in Werken der späteren Zeit, wo Bach alle Stimmen, auch solche mit anscheinender Begleitrolle, melodiemäßig („linear“ ist zu wenig gesagt) führt, so gut wie nie mehr zu finden ist. Fällt doch wie die affordische so auch die klangliche Füllung bei ihm ganz wesentlich dem begleitenden Affordinstrument, sei es Orgel oder Cembalo, zu, worauf auf grund des Basso continuo die reale Aussetzung des harmonischen Gerüsts zu erfolgen hat. Affordfiguration auf dem Klavier, wie sie als Füll- und Färbemittel zu den Zeiten der Wiener Klassiker sehr beliebt war, oder „Albertische Bässe“, Begleitfiguren der linken Hand in Form von Affordbrechungen, kennt Bach so wenig wie ihre Übertragung aufs Orchester, die seit der „Mannheimer Schule“ (neben dem Tremolo oder Nachschlagen der Mittelstimmen) allmählich den Generalbaß überflüssig macht.

Zu den verhältnismäßig homophonen Bildungen, die in erster Linie dazu einladen, das Orchester nur zur Verstärkung der Singstimmen zu benutzen, gehören die schlichter gesetzten Choräle, die den Abschluß der meisten Kantaten bilden und von denen auch die Passionen durchsetzt sind. Nur manchmal läßt Bach konzertierende Stimmen sich über sie ranken, auch hier indessen meist nur die Stimmenzahl vergrößern, ohne wesentlich den chorischen Satz ins Konzertierende zu verändern. Oft aber erscheint das konzertierende Element in Zwischenspielen zwischen den Zeilen des Chorals. In den Schlußchorälen des ersten und zweiten Teils des Weihnachtsoratoriums wirken diese Zwischenspiele wie das Einsetzen eines Gegenchores, der mit dem ersten abwechselt, und haben demgemäß weniger konzertierenden als chorisch-homophonen Charakter.

Das Chorische oder Motettische zeigt sich aber durchaus nicht nur in homophonen Bildungen, sowenig, wie es sich bei Palestrina auf den abgeklärten, durch Harmoniefolgen wirksamen Stil beschränkt. Die ausgesprochene Polyphonie, die man auch als imitierenden Stil bezeichnen kann, da durch das Auftreten des gleichen Motivs in allen Stimmen deren Selbständigkeit am besten gewährleistet erscheint, findet sich in chorischer Weise in fast allen fugenartigen Bildungen. Lockern sich über Prosatexte komponierte Fugen bei Bach oft bis zu einem Grade, daß der Stil ins Konzer-

tierende hinübertritt, so zeigen seine fugenartigen Choralbearbeitungen, wie sie gewöhnlich den ersten Abschnitt der sogenannten Choralkantaten bilden, einen gehalteneren Stil, der sich auch dadurch manchmal als von besonders chorischer Art erweist, daß die Singstimmen durch Posaunen verstärkt werden. Das Motettenartige dieser Satzweise, die von Bach besonders in den letzten 15 Jahren seines Lebens angewendet wird, wo er sich mit innerer Vorliebe wie auch aus Mangel an Musikern einer strengen und gebundenen Stilart widmet, wird besonders deutlich in Stücken wie dem schon erwähnten Chor „Nun lob mein Seel den Herren“. Oder in der motettenartigen Kantate in einem Satz wie „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“, wo zum Chor zwei Litui (nach Sachs tiefe B-Trompeten), ein Cornetto und 3 Posaunen treten. Diese Blasinstrumente sind meist selbständig geführt, nur das Cornett geht durchweg mit dem Chorsopran, sobald die Singstimmen eintreten. So findet sich auch sonst oft in den motettenartigen Stücken eine Vermehrung der Stimmenzahl durch die Instrumente, besonders wirkungsvoll dann, wenn in Fugen die Trompeten neue Themeneinsätze in der Höhe zufügen.

Ist der Stil der Choralbearbeitung konzertartig aufgelockert, wie etwa im Eingangschor der Kantate „Ein feste Burg“, so kann naturgemäß der Chor nur von dem beweglichen Streichorchester mitgespielt werden, dem sich in anderen Fällen Holzbläser gesellen können. In „Ein feste Burg“ werden die Bläser als selbständiger Gegenchor behandelt.

Einen besonderen Fall stellt die Choralkantate „Christ lag in Todesbanden“ dar, deren Eingangssinfonie für Streichorchester eine ans 17. Jahrhundert gemahnende, chormäßig gebundene und homophone Form aufweist, die das meist als Entstehungsjahr angenommene Jahr 1724 nicht recht glaubhaft erscheinen lassen will, zumal auch geteilte Bratschen verwendet sind, wie sonst nur in frühen Kantaten. (Auch die Kantate „Weinen, Klagen“ muß wohl früher entstanden und von Bach wie auch andere frühe Kantaten in der ersten Leipziger Zeit wieder vorgenommen worden sein.) Die Kantate behandelt im weiteren Verlauf alle sechs Verse des Kirchenliedes in einer ebenfalls altmodisch erscheinenden motettischen oder primitiv figurierenden Art, wobei im ersten und letzten

Vers der Chor durch Cornetto und drei Posaunen verstärkt wird. Im Stile einer schlichten Choralmotette ist der Eingangschor der Kantate „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ (Nr. 2) gehalten, wo die vier Singstimmen von vier Posaunen und vom Streichorchester unterstützt werden. Der Cantus firmus liegt hier im Alt, und diese Stimme wird durch das Mitgehen der beiden Oboen klanglich deutlich herausgehoben. Eine solche besondere Verstärkung des Cantus firmus durch sich von den anderen klanglich unterscheidende Instrumente findet sich sehr häufig, auch wenn er in der Oberstimme liegt. So in dem ähnlich einfach motettisch gebauten Choralchor „Aus tiefer Not“, der die gleichnamige Kantate einleitet (Nr. 38), wo der Sopran noch mit 2 Oboen verstärkt wird, während alle vier Stimmen die 4 Posaunen und das Streichorchester bei sich haben.

In der Weimarer Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ verwendet Bach 4 Posaunen im Mitgehen mit den 4 Singstimmen im motettenartigen Choralchor kurz vor dem Schlusse des zweiten Teils mit dem unverkennbaren Zweck charakteristischer weicher Färbung der tröstenden Worte: „Sei nun wieder zufrieden, liebe Seele, denn der Herr tut dir Guts“. Das Streichorchester geht gleichfalls mit, der Baß ist noch durch Fagott, die Oberstimme, die den nicht hochliegenden Choral als cantus firmus bringt, durch Oboe verstärkt. An sich ist aber die nicht häufige Verwendung der Posaunen bei Bach vorwiegend eine ähnliche, wie sie noch in den Messen der Wiener Klassiker und Schuberts für die Fugensätze vorkommt, indem sie zur Stützung und zur Stärkung der Tonfülle der Chorsingstimmen dienen, zudem eine ähnliche Funktion haben wie im 19. Jahrhundert fürs Orchester die klangfüllenden Hörner, die in der älteren Zeit dafür schon deshalb nicht in Frage kamen, weil ihnen noch die Ventile mangelten, die eine melodiose Führung in tieferer Lage erst ermöglichen. Jedenfalls gilt für Bachs Posaunen das Verbot nicht, das Riemann allgemein für diese Instrumente aufstellt, wenn er erklärt: „diesen ehernen Stimmen ziemt es nicht, kantabel zu werden“.

Ohne Singstimmen findet sich einmal für Posaunen ein mehrstimmiger Choralatz in dem Eingangschor der Kantate „Es ist nichts Gesundes“ (Nr. 25) eingebaut. Choräle nur instrumental ohne ihren Text als beziehungsreiche Zitate zu verwenden, konnte

Bach unternehmen, ohne befürchten zu müssen, daß die Beziehung unverstanden blieb, da das Gesangbuch damals neben der Bibel und dem Katechismus dem evangelischen Volke ganz vertraut war. Er hat es sehr häufig getan, wenn auch selten anders als einstimmig. Solche Choräle können dann als Cantus firmus gelten für das sie umspielende konzertierende Gewebe. Auch der Choral zum Einleitungschor der Matthäuspassion ist so zu verstehen. Er ist von Bach der Orgel zugeteilt, die Ausführung durch Knabenchor ist ein neuerer Brauch.

Wie schon gesagt, schließen sich auch die Streichinstrumente und Oboen mit Fagott bei Bach häufig den Singstimmen an. Der konzertierende Stil aber bringt es mit sich, daß sich die Instrumente gern selbständig bewegen, indem sie entweder die Singstimmen mit eigenen Melodien umspielen, oder deren Motive selbständig verarbeiten. In oft umfangreichen Vor- und Zwischenspielen kommt das Orchester besonders eindringlich zur Geltung. Dabei scheinen häufig die Singstimmen in das Gewebe des Orchesters hineingesetzt, und tatsächlich finden sich Fälle, wo Bach einen vorher bestehenden Konzertsatz benutzte, um durch Einfügung von Singstimmen einen Kantatensatz daraus zu machen<sup>1)</sup>.

Als eigentliche „Kantaten“ im Sinne seiner Zeitgenossen sind Bachs heute so bezeichneten Werke schon wegen der vielen motettischen Bestandteile nicht zu betrachten, und Bach selbst hat den Ausdruck Kantate für sie nie angewendet, sondern meist den älteren „Concerto“, der an die „Concerti da chiesa“, die „geistlichen Konzerte“ des 17. Jahrhunderts erinnert, für Bach aber möglicherweise die Anwendung des modernen italienischen Konzertstils bedeutet. Auch die Überschrift „motetto“ kommt vor für zwei frühe Kantaten, die mehrstimmige „Gott ist mein König“ und die ebenfalls ältere Stilart aufweisende „Aus der Tiefe“. Was die „Kantate“ anlangt, so nennt sie bekanntlich der erste Dichter von Kantatenjahrgängen, Erdmann Neumeister, im Jahre 1700 „ein Stück aus einer opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammenge-

<sup>1)</sup> Vgl. hierüber und über die sich daraus für die Wesensart von Bachs Konzerten ergebenden Schlüsse in meinem Buche „J. S. Bach“, Velhagen & Klasing's Volksbücher Nr. 157/158, S. 72—74. Ähnlich auch Rich. Buchmayer, Bachjahrbuch 1908, S. 87 („Cembalo oder Pianoforte?“).

setzt". Bach hat diese Formen, die durchaus auf den Sologesang berechnet sind und außer von der Oper auch von der in gleicher Richtung gehenden italienischen Kammerkantate abgeleitet werden können, bald in seine Kantaten eingefügt, ohne auf die älteren Bestandteile, die auf Bibelwort und Kirchenlied gebrauchten ariosen Stücke, Chöre und Choräle zu verzichten. Mattheson urteilte noch 1739, daß die wahre Natur der Kantate es nicht dulde, daß man sie „mit Chören, Chorälen, Fugen usw. untermischt und unter die Kirchenstücke zählet". So erscheint Bachs Vorgehen als ein Mischen der neuen Kantate mit den Bestandteilen des alten geistlichen Konzertes und der noch älteren Motette. Was Bach noch eigens hinzub brachte, waren die großen Chöre, insbesondere die Choralbearbeitungen, die wie ein Übertragen des Orgelchorals Pachelbelscher Form, der die einzelnen Choralzeilen mit fugierter Umspielung durch die Unterstimmen bringt, auf Chor und Orchester wirken. Die Oper der Zeit kannte den Chor kaum noch, die ganze Wirkung war auf das Herausstellen der Solisten berechnet, die in ihren Arien die „Affekte und Morales" zum Ausdruck brachten, durch die Neumeister die Kirchenmusik bereichern wollte, indem er ihr statt des Bibelworts und Kirchenlieds modische gereimte freie „magdrigalische" Texte bot. Alle Elemente, die Bach in seinen Kantaten verwendet, bilden auch die Aufbauglieder seiner „Dramen", die sich von den Kantaten nur durch den Vortrag des evangelischen Berichts unterscheiden, und der noch mehr der eigentlich dramatischen Form sich nähernden Passionen.

Mit dem Sologesang hatte sich bereits im 17. Jahrhundert auch das Solo-Instrumentalspiel entwickelt. Beides drängte nun in den Kantaten zur Auswirkung in der Form der neuen großen da capo-Arie. Der konzertierende Stil ermöglichte es, Solisten und Instrumente als gleichberechtigte Faktoren nebeneinander und gleichzeitig miteinander „konzertierend" zu verwenden. Das bedeutete für Bach die Gleichstellung von Instrument und Stimme auch in der Art, daß er die besondere Eigenart und Klangfarbe beider, ihre Individualität in die Wagschale legen konnte. Für die Singstimmen hat schon Wolfrum<sup>1)</sup> gewisse Typen, die sie für Bachs Aus-

<sup>1)</sup> Wohl im Anschluß an A. Scherings gleichartige Feststellungen in seiner Abhandlung über „Bachs Textbehandlung" (1900).

drucksstil darstellten, hervorgehoben. Die hoheitsvoll kündenden und die predigenden, mahnenden und zürnenden, ernst betrachtenden oder kräftig bewegten Texte wurden darnach von ihm gern einer Baßstimme, die dramatisch erregten, erzählenden, auch die verzweiflungsvolle Zerknirschung oder andererseits lyrische Stimmungen wiedergebenden, einer Tenorstimme, die von inniger Hingebung und tiefer Empfindung beseelten einem Alt übergeben; die naiv gläubigen, herzlichen, liebenden, jubelnden und lobpreisenden Empfindungen drückt der Sopran aus. Man wird aber in jedem einzelnen Falle noch eine ganz besondere, dem jeweiligen Zusammenhange entsprechende Charakterisierung finden.

Manchmal begnügt sich Bach mit einer Begleitung der Solostimme durch den Continuo, d. h. durch die Baßinstrumente Violoncello und Kontrabaß, manchmal durch Fagott verstärkt, und die Orgel oder das Klavier. Manchmal begleitet das Streichorchester, oft aber ein obligates Solo-Instrument oder eine Zusammenstellung von mehreren solchen. Ist der unter die Solostimme allein gesetzte Continuo zugleich als ein eigentliches Violoncellsolo auszuführen, so wird dies von Bach besonders vermerkt. Dieses wird entweder als ausdrucksvolle Baßstimme behandelt, oder wie das Gambensolo als Mittelstimme über einem Baß. In solchem Falle schreibt Bach zumeist Violoncello piccolo vor. In der Kantate „Wachet, betet“ läßt Bach zur Altarie „Wenn kommt der Tag“ außer dem Solocello ein Continuo mitgehen, das die Hauptnoten des Violoncellos bringt, zu dem dieses also eine Art Diminution oder Kolorierung bildet. Handelt es sich, wie in den Rezitativstellen der beiden Passionen, die von Zerreißen des Vorhangs und vom Erdbeben handeln, um Continuoabässe, die ganze Naturbilder elementarer Art ausmalen, so wird es am Platze sein, alle verfügbaren Violoncelli und Kontrabässe sich beteiligen zu lassen. Die Wirkung durch tonmalerische Verwendung starker Orgelregister oder gar durch Zusetzen von anderen Instrumentengruppen noch packender machen zu wollen, heißt aber die Grenzen der Bachschen Tonmalerei und die Absichten, die er mit ihr im Rahmen des Werkes verfolgt, verkennen. Zu Rezitativen genügt in den meisten Fällen das eine Begleitvioloncello, um allen vorkommenden tonmalerischen Wendungen des Continuo gerecht zu werden.



Was die obligaten Soloinstrumente anlangt, so ist es nie nur die allgemeine Wirkung der Klangfarbe und ihrer Symbolik, die Bach mit ihrer Beigabe verfolgt, stets geht mit ihr ein individueller Ausdruck und außerdem eine tonmalerische Verdeutlichung und Sinnlichmachung Hand in Hand. Es ist auch nicht möglich, einen typischen Sinn der Beigabe des einen oder anderen Instrumentes oder einen Begriff, den Bach etwa mit jedem gewohnheitsmäßig oder nach eigener Symbolik verbunden hätte, in jedem Falle anzugeben. Für Bach gibt es nichts Typisches, dem er sich anvertraut, auch nichts „Objektives“. Was nicht durch seine eigne Erfahrung und Empfindung gegangen ist, drückt er nicht aus. Dadurch unterscheidet er sich als religiöser Lyriker von dem über die Affekte und Charaktertypen disponierenden Dramatiker und Menschendarsteller Händel, von dessen Innenleben wir kaum je aus seiner Musik etwas ganz Unmittelbares erfahren.

Trotz der großen Mannigfaltigkeit und der immer wieder neuen Charakterisierungsart lassen sich natürlich auch bei Bach für die verschiedenen instrumentalen Klangcharaktere gewisse charakteristische Verwendungsarten angeben, wenn auch für ihn der Spielraum dessen, was ein Instrument ausdrücken kann, noch weit größer ist als jener der menschlichen Stimmlagen. Man darf hierbei nicht vergessen, daß Bach, wenn er ein Soloinstrument herausstellt, von ihm besondere und andersgeartete Wirkungen erwartet als vom Zusammenwirken mehrerer Instrumente.

Das erwähnte Solo-Violoncello ergeht sich gern in energischen oder wenigstens bewegten Rhythmen, in der Matthäuspassion dient es z. B. zur Veranschaulichung des Stechens der „falschen Zungen“, von Schimpf und Spott. Für das Weich-Elegische, was wir von diesem Instrument aus einer späteren Zeit kennen, wo seine höheren Lagen bis zu den nur durch Daumen-aufsatz erreichbaren zur Ausnutzung kamen, steht Bach die Gambe zur Verfügung, deren Akkordgrifftechnik er in der Matthäuspassion verwendet, um den Weg des Kreuzträgers zu schildern. Er bringt hierbei dessen Leiden wie seine Ergebenheit, ja die „Süßigkeit“, die das Verlangen, für andere zu leiden, ihm dem Kreuz entquellen läßt, dem Empfinden nahe. So komplizierte „Affekte“ weiß Bach der eigentümlichen Klangfarbe und Technik der Gambe abzulocken.

Wie anders wieder klingt sie in der Johannespassion, wo die schmerzliche Cantilene mit einer ähnlichen Süßigkeit der Genugtuung, durch Vollbringung des Leidens Seligkeit erworben zu haben, durchtränkt erscheint. Der Gegensatz des sieghaft glanzvollen Streichorchesters, das hier im Mittelsatz der Arie den Triumph des Helden feiert, zu der verschleierte schmerzvollen Schönheit des Gambenklanges ergibt hier noch eine besondere, auch die Architektur besonders ausnutzende Vertiefung der Wirkung. Eine Solo-Gambe kommt bei den Kantaten nur in „Die Himmel erzählen“ vor, in einer Arie hier mit der Oboe d'amore konzertierend, sonst finden sich in der frühen Kantate „Gottes Zeit“ (actus tragicus) und in der Trauerode auf die Königin Eberhardine Orchestermischungen mit Gamben, oder zwei Gamben konzertierend, diese zur Ausnutzung der spezifischen Klangfarbe meist in Terzen geführt.

Eine Violetta kommt in der Kantate „Ich lasse dich nicht“ (Nr. 157) vor als Bestandteil (Mittelsstimme) des Streichorchesters im Schlußchoral. Nach Sachs ist als Violetta im 18. Jahrhundert jedes Streichinstrument bezeichnet worden, das die Mittelsstimmen übernehmen konnte, insbesondere die Bratsche. Warum Bach hier diese Bezeichnungsweise angewendet hat, ist nicht ersichtlich. Auch in der weltlichen Gratulationskantate „Preise dein Glücke“ auf den Jahrestag der Wahl des Königs heißt es in der Sopranarie „Durch die vom Eifer entflammten Waffen“, die nur von 2 unisono geführten Flöten (in den Stimmen ist diese Partie auch für die Oboe d'amore ausgeschrieben) und ohne Continuobasß von den Violinen unisono als tiefste Stimme begleitet wird, bei diesen Violinen e Violetta. In solchen Fällen läßt sonst Bach die Bratschen mit den Violinen gehen, und in allen übrigen Stücken dieser Kantate ist die Bratsche als Mittelsstimme beschäftigt. Sollte es sich beide Male um ein bloßes Versehen Bachs handeln, durch das er statt Viola den auch seinen Spielern vielleicht bekannten Ausdruck Violetta verwendete?

Bach hat sich noch ein etwas verkleinertes Violoncello mit einer fünften Saite (e') bauen lassen, die Viola pomposa, als deren Erfinder er gilt, und zwar wohl zunächst für die Rötthener Kammermusik. Angeblich soll dieses Instrument auf dem Arm gespielt worden sein. In Bachs Partituren kommt es nie unter diesem Namen

vor, sondern, als ebenfalls zwischen Violoncello und Bratsche stehend, das erwähnte Violoncello piccolo, das (nach Sachs) das gleiche Instrument ist. So in den Kantaten Nr. 175 (Er rufet seinen Schafen) und 85 (Ich bin ein guter Hirt) als Soloinstrument in sanft bewegter Führung, in Nr. 49 (Ich geh und suche) in zart bewegter Zwiesprache mit einer Oboe d'amore zur bräutlichen Sopranstimme, und in Nr. 115 (Mache dich, mein Geist, bereit) mit einer Flöte zum Ausdrucke eindringlichsten Betens. In Nr. 180 (Schmücke dich, o liebe Seele) rankt es sich wie ein Perlenschmuck, und doch ausdrucksvoll, um die Singstimme; in Nr. 183 („Sie werden euch in den Bann tun“, zweite Komposition dieses Titels) läßt es in ausdrucksvollster Cantilene die Ergebung des Gläubigen in Gottes Hand sinnfällig werden. Die immer wieder zu findende Behauptung, daß Bach das Violoncello piccolo zur Verdeutlichung hochliegender Bässe verwendet hat, entstammt einer zweifellos irrthümlichen Auffassung Gerbers, des Lexikographen und Sohnes eines Bachschülers, über einen Bericht seines Vaters. Bach notiert die Partien des Violoncello piccolo merkwürdigerweise meist im Violinschlüssel, für tiefe Noten mit dem Bassschlüssel wechselnd, wobei ganz offenbar die im Violinschlüssel notierten Stellen eine Oktave tiefer klingend gedacht sind. In einer Kantate ist für das Instrument dagegen der Altschlüssel, in einer anderen der Tenorschlüssel gewählt.

Die zarte Viola d'amore verwendet Bach, wohl auch äußerer Gründe wegen, ganz selten. In der Johannespassion läßt er zwei dieser Instrumente in Terzengängen, von der Laute umspielt, das Bassarioso begleiten, in dem „Himmelschlüsselblumen“ erwähnt werden, sodann ohne Laute die anschließende Bassarie, in der vom „allerschönsten Regenbogen“ die Rede ist. In der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ (Nr. 152) spielt eine Viola d'amore mit einer Sologambe, einer Solosflöte und einer Solooboe zusammen eine Einleitungsmusik von schwebender, sehnsüchtiger Schönheit. (Die Bezeichnung des Fugato-Themas als glaubensfestes „Schrittmotiv“ durch A. Schweitzer dürfte der Stimmung dieses überiridisch schönen Satzes mit seiner poetischen Klangmischung nicht gerecht werden.) Sie hat dann noch in dieser Kantate zusammen mit der Flöte eine Sopranarie zu begleiten, in der von einem „edlen

Stein“ und vom „Grund der Seligkeit“ die Rede ist. Sonst findet sich die Viola d'amore nur noch in zwei weltlichen Kantaten, einmal zusammen mit einer Gambe und einmal allein. Es handelt sich in diesen Arien das eine Mal um „Frische Schatten“ und schmerzliches Scheiden“, das andere Mal um „gedämpfte, schwache Stimmen“, die Preis verkünden. Bemerkenswert ist, daß Bach in Umarbeitungen der letzteren Arie die Viola d'amore einmal durch eine Flöte, ein anderes Mal durch eine Solovioline mit Dämpfer ersetzt. Man könnte hier an eine äußere Notwendigkeit denken, indessen finden sich auch hier im Texte neue Beziehungen, die eine andere Klangschattierung erfordern. Sehr zu beachten ist auch die veränderte Artikulation, die die Flöte gegenüber der Viola d'amore aufweist, sowie die Halbierung der Takte und der Zusatz der Forderung, pizzicato zu spielen, für den Baß der Flötenarie (vgl. Gesamtausgabe Band 34, S. 90 ff.). Um einen bloßen Ersatz eines Instruments durch das andere kann es sich bei Bachs Musik niemals handeln.

Einmal, in der Kantate „Wo soll ich fliehen hin“, wird eine Tenorarie mit einer Solobratsche begleitet, so daß auch dieses sonst der am wenigsten bewegten Mittelstimme des Streichorchesters zugeteilte Instrument seine besondere Eigenart nach Klang und Technik einmal entfalten kann. Für die Veranschaulichung des Ergießens der „göttlichen Quelle“ und das Tröstlichen dieser „blutigen Ströme“ wäre Bach die Solovioline selbst in ihren tieferen Lagen, die Bach hier gar nicht unterschreitet, klanglich nicht voll und weich genug gewesen. In der frühen Kantate „Gleich wie der Regen und Schnee“ benutzt Bach das Zusammenwirken von 4 Bratschen, die in der Einleitung teils vierstimmig, teils zweistimmig, in einer Arie unisono geführt sind, ohne darübergerlegte Violinen über dem ContinuoBaß zur Ausmalung eines Naturbildes und einer Seelenstimmung. In einer späteren Leipziger Überarbeitung hat Bach zwei Schnabelflöten hinzugefügt, die die beiden obersten Bratschen in der höheren Oktave klanglich verstärken. Daß diese eine Oktave tiefer zu lesen wären, ist schon des französischen Violinschlüssels wegen, aber auch wegen des damaligen Fehlens genügend tiefer Flötenarten, ausgeschlossen, trotz Moritz Hauptmanns Ansicht, die er im Vorwort des betreffenden Bandes der großen Bachausgabe äußert.

Für die häufig verwendete obligate Solovioline lassen sich zunächst zwei Haupteigenschaften feststellen: das Weiche, Flehende und das Glitzernde, Energisch-Lebhaft-Eindringliche. Manchmal verwendet sie Bach mit Zuziehung des ganzen Streichorchesters zu ihrer Begleitung, ohne daß in der Behandlung des Soloinstrumentes etwas Wesentliches sich ändert. So in zwei Arien der Matthäuspassion, darunter der Altarie „Erbarme dich“, wo die Solovioline nicht nur das Weinen Petri symbolisiert, sondern auch das Flehen und Weinen der betrachtenden Person in individueller Art zum klanglichen Ausdrucke bringt. Die glitzernden Läufe und Figurationen der Solovioline in der anderen Arie, der für Baß „Gebet mir meinen Jesum wieder“, zeigen einen ganz andern Charakter. In einer Arie „Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen, so gilt der Mammon nichts bei mir“ aus der Kantate „Herr gehe nicht ins Gericht“, wo das Horn die Hauptnoten der Solovioline markierend unterstützt, zeigt diese eine ähnliche Behandlung. Hier wie in der Matthäuspassionsarie, die auf die Silberlinge des Judas anspielt, ist von Geld die Rede, aber auch von einem leidenschaftlichen Verlangen. In einem andern Falle, wo nur Continuo-Begleitung vorliegt, wird von den Figuren der Solovioline das Brechen von Rosen trotz des Stechens der Dornen ausgemalt, ohne daß die Tonmalerei die lebhaft empfindungskraft oder den architektonischen Bau der Arie irgendwie störte. Das Weiche und Energische findet sich vereinigt in der obligaten Violine zum Dialogduett „Wann kommst du mein Heil“ aus der Kantate „Wachet auf“ (Nr. 140), wo Bach sie als „Violino piccolo“ bezeichnet, also als die sonst sogenannte „Quartgeige“, die auch in der Kantate „Herr, deine Augen“ als obligates Soloinstrument verwendet wird. So benutzt Bach die Solovioline zu den mannigfachsten Zwecken und in der mannigfachsten Art, doch stets so, daß Charakteristik und Ausdruck zum denkbar klarsten Durchbruch kommen. Ganz konzertmäßig wird die Solovioline manchmal eingeführt in Sätzen, die im Stile des Concerto grosso gehalten sind, seien es instrumentale Einleitungs-„Sinfonien“ oder Chorsätze. In solchen Fällen wird sie auch als „Violino concertato“ bezeichnet. Was für erlesene Stimmungen und Klangwirkungen Bach durch solche Verwendung erzielt, dafür ist der Eingangschor

der Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Nr. 1) ein schönes Beispiel.

Die Oboe wird als Soloinstrument in den Kantaten noch weit vielfältiger verwendet als die Solovioline. Es ist unmöglich, die unendlich mannigfachen Regungen wenigen einfachen Gesichtspunkten unterzuordnen, denen Bachs Solooboe Ausdruck zu geben vermag, trotzdem damals dieses Instrument zweifellos noch recht unvollkommen war und nicht einmal eine durchgehende Reinheit der Intonation ermöglichte. Nur eine moderne französische Oboe mit allen Verbesserungen erscheint fähig, das wiederzugeben, was Bach in die obligaten Oboenpartien als Ausdruck, Stimmung und Klangfarbe hineingegeben hat. Den herben, ja scharfen und doch seelenvoller Lieblichkeit fähigen Klangcharakter und die große Deklamationsfähigkeit des Instruments hat Bach in alle Möglichkeiten hinein ausgenutzt. Die Schmerzen eines ganzen Lebens und die innigste Sehnsucht nach Erlösung aus unsagbarem Kummer legt Bach in die lang ausgesponnenen Melodiebögen der Solooboe in den Einleitungssinfonien der Kantaten „Weinen, Klagen“ (Nr. 12) und „Ich hatte viel Bekümmernis“ (Nr. 21). An Ausdrucksfähigkeit, Atemtechnik, Adel und Innigkeit des Tones und Überlegenheit der Gestaltung wird hier vom Bläser dieses Instruments das denkbar Höchste verlangt. Was davon in seinen eigenen Aufführungen zu Gehör gebracht wurde, dürfte nur in großen Umrissen dem entsprochen haben, was Bach bei der Niederschrift vorgeschwebt hatte. Da dieser nun sicherlich kaum daran gedacht hat, daß eine spätere Epoche sich seiner Werke annehmen und verbesserte Oboen haben würde, so ist es nur möglich, Bach in bezug auf Ausführung eine gewisse Resignation zuzuschreiben, wodurch sein „Soli deo gloria“ noch eine besondere Bedeutung bekommt. Eine gelegentliche Steigerung der Leistungen durch Bachs Inspiration ist natürlich bis zu einem gewissen Grade immer denkbar.

Mit Vorliebe bedient sich Bach der dunkleren, schalmeiartig klingenden Oboe da caccia, die der Vorläufer des englischen Hornes und ein verbesserter Nachfolger des alten Altpommers ist. Gern benutzt er sie zu zweien, so in Leipzig in der Trauerode für die Königin Eberhardine, in der Ratswahlkantate „Preise Jerusalem“, im Weihnachtsoratorium und in der Matthäuspassion, auch

auch einmal in der Johannispassion. Milde Tröstung läßt er gern von ihren Klängen ausgehen, die aus der Grundstimmung herber Trauer sich losringt. Oder er mischt sie mit Flötenklängen, um die Gethsemane-Stimmung nächtlicher Verlassenheit und die Leiden einer schmerzdurchwühlten Seele auszumalen. Senza basso bilden sie an einer anderen Stelle der Matthäuspassion den Untergrund für ein Sopran- und Flötensolo, das den Ausdruck der Erkenntnis der schuldlosen Reinheit Jesu und seiner hingebenden Liebe mit der Klage um sein Sterben und um die eigene Sünde, deren Strafe Jesus auf sich nimmt, zu einem mystisch-leidenschaftlichen Erguß, gemischt aus Liebesehnsucht und Todessehauer, verbindet. Wie Dunkelheit legt es sich über die Seele, und die Natur scheint mitzutauern, wenn im ariosen Rezitativ „Ach Golgatha“ und der nachfolgenden Arie die Oboe da caccia ihre Melodien über den wie von Blut tropfenden Bassschritten ausspannen, zugleich die trostvolle Auslegung deutlich machend, daß das Ausbreiten der Arme Christi am Kreuz den Gläubigen die Ruhe in diesen verheißt. Dieselben dunkeln Oboeinstrumente tauchen dann durch ihr Mitgehen das Streichorchester in ergriffene abendliche Ruhestimmung, wenn die Seele sich bereitet, Christus in sich selbst die Ruhestatt zu geben durch Abwendung von der törichten Welt. Im Weihnachtsoratorium sind es die nächtlichen Klänge der Hirtenweisen, die durch die Oboe da caccia ihr wunderbares Hell Dunkel erhalten. Wird nur eine Oboe da caccia verwendet, so ist gleichfalls das Streben nach besonders charakteristischen und individuellen Klangfarben unverkennbar. Die Kombination mit Flötenklang ist hier häufig, oder Bach läßt die Fäße *piccato* spielen.

Die zwischen der Oboe und der Oboe da caccia stehende Oboe *d'amore*, die der Tonhöhe nach von jeder eine Terz entfernt ist, und die durch den sogenannten „Liebesfuß“, der auch der Oboe da caccia eignet, eine besonders weiche und ruhige Klangfarbe hat, ist erst kurz vor 1722 geschaffen worden. Bach hat sie sogleich und dann stets mit unverkennbarer Vorliebe angewandt. Das Zarte, Poetische, die Kostbarkeiten des Gemüths, die Offenbarungen eines weich gestimmten, liebevollen Herzens begleitet er gern mit ihren Klängen. Als Soloinstrument in weit gespannten Deklamationen und Ergießungen, wie zu zweien, zur Erzeugung einer

seltfam gefärbten und doch heimlichen Grundstimmung, bedient er sich dieses zaubervollen Instrumentes. Dem klassischen Wiener Orchester ist es späterhin entbehrlich geworden nach Einführung der Klarinetten, die auch über weichere Klänge als die Oboe verfügen. Ersetzbar durch sie sind die Bachschen Liebesoboen aber keineswegs, — Bachsche Musik und Klarinettenklang sind in jedem Betracht ganz unvereinbar. Der Gedanke ferner, daß die heutige Oboe gegenüber der Oboe der Bachschen Zeit sehr viel an Feinheit gewonnen hat, darf nicht dazu verführen, die Oboe d'amore heute zur Ausführung von dafür bestimmten Partien für entbehrlich zu halten, wenn sie die Tiefengrenze der Oboe nicht unterschreiten. Dazu ist die Verwendung durch Bach viel zu durchdacht<sup>1)</sup>.

Wenn Bach Oboen verwendet, so liegt es nahe, im Paß auch dort ein Fagott mitgehen zu lassen, wo dies nicht ausdrücklich gefordert wird. Es ist aber nicht leicht zu entscheiden, ob Bach nicht doch das Fagott nur dort haben wollen, wo er es besonders erwähnt. Vielfach finden sich Fagott-(Basson-)Stimmen ausgeschrieben aus Partituren, die dieses Instrument als Beigabe zum Continuo nicht erwähnen. Andererseits finden sich fast immer mehrere Continuo-Stimmen ausgeschrieben und der Fagottist kann mit einem Cellisten oder Kontrabassisten aus einer Stimme gespielt haben. Ob Bach in der Matthäuspassion Fagotte verwendet hat, ist nicht sicher. Eine Angabe dafür findet sich nicht. Vielleicht brauchte er die Spieler für andere Instrumente. Im Weihnachtsoratorium steht durchweg in der Partitur vorgeschrieben „Fagotto Organo e Continuo“, im Osteroratorium (Kantate „Kommt, eilet und laufet“) „Fagotto e Continuo“. Im 17. Jahrhundert war das Fagott ein in der deutschen Kirchenmusik sehr gebräuchliches Bassinstrument. Wenn hier basso instrumento neben dem Continuo verlangt wird, kommt das Fagott dafür geradezu in erster Linie in Frage. Als obligates Soloinstrument verwendet es Bach hier und da in sehr charakteristischer Art. Es sind aber im ganzen nur sieben Arien in den überlieferten Kantaten

<sup>1)</sup> Über das Verhältnis der Wirkung von Terzführungen weicher Holzbläser bei Bach zu solchen bei Beethoven vergleiche meine Abhandlung „Beethoven und die Romantik“ in Sandbergers Neuem Beethoven-Jahrbuch, 3. Jahrgang 1927, besonders S. 160.



der verschiedensten Entstehungszeit mit obligatem Fagott. Einigemal zur Erzielung einer pastoralen Klangfärbung, aber sonst auch in anderem Sinne, in der Arie „Du mußt glauben, du mußt hoffen“ z. B. ermutigend. Gern läßt Bach das Solofagott kräftig wirkende Sprünge ausführen. Stets ist noch der Continuobaß unter das Fagott gelegt. In der Arie „Laß mich keine Lust noch Furcht von dir in dieser Welt abwenden“ vertritt ein „Violino concertato“ die Lust, ein obligates Fagott die Furcht. Figurativ Klangfärbend verhält sich das Fagott im Chor „Du wollest dem Feinde“ aus der Kantate „Gott ist mein König“, wo es aus den Figuren des Cellos immer einige Noten verstärkt. In der Köthener Geburtstagsserenata „Durchlaucht'ster Leopold“ wird die Bassarie „Dein Name gleich der Sonnen geh“ von einer in gleicher Lage wie die Singstimme sich haltenden Melodie begleitet, die durch Cello und Fagott auszuführen ist. Für den Continuo bleibt Cembalo und Violone (Kontrabaß), ihm ist demgemäß eine ganz einfache Führung gegeben, da sonst für den Achtfußton eine eigentliche Melodiestimme vermißt würde: lauter gleichmäßig einhergehende Viertel. Die ehrfürchtig-prächtige Klangwirkung ist hier zweifellos mit vollem Bedacht gewählt, fast fühlt man sich an das noch zu erwähnende „Quoniam“ aus der h-moll-Messe erinnert. Das Hinwandeln des Kontrabasses in der Tiefe ist von malerischer Kraft. Auch hier handelt es sich nicht um eine bloße Grundierung oder eine „lineare“ oder gar „objektive“ Kontrapunktierung. Überhaupt ist zu sagen, daß bei Bach selbst der Kontrabaß stets individuell und mit vollem Bewußtsein der jeweiligen Bedeutung zu spielen ist. Als Baß zu den Flöten wie in der Tenorarie der Weihnachtskantate „Unser Mund sei voll Lachens“ hat Bach das Fagott merkwürdigerweise sehr selten verwendet, hierfür hielt er schon in der Kantate „Gott ist mein König“ das Violoncello für geeigneter. In Stücken wie dem Mittelsaß der Matthäuspässionsarie für Sopran „Blute nur“, wo das Wesen der Schlange im Bass zur Ausmalung kommt, vermißt man das Fagott, und auch sonst hätte man gern manchmal zum Bläserklange der Flöten einen entsprechenden Bläserklang im Baß. Andererseits ist oft bei Streicherbegleitung zum Continuo ein Fagott ausdrücklich gefordert, während es doch sehr oft vorkommt, daß auch bei Besetzung mit drei Oboen

von keinem Fagott die Rede ist, selbst wenn in der gleichen Kantate ein solches an anderer Stelle vorkommt. Unter den 4 Bratschen in „Gleich wie der Regen und Schnee“ läßt Bach, wo sie geteilt auftreten, den Continuo durch Fagott verstärken, was besonders in der ersten Arie zur Heraushebung der Melodie des Chaconnebasses wichtig ist. Das war wohl schon vor dem Zusatz der oktavierenden Schnabelflöten der Fall.

Die Verwendung von zwei Fagotts („Fagotti“) unisono findet sich hie und da vorgeschrieben, so in den Kantaten „Höchst erwünschtes Freudenfest“ (zur Orgelweihe in Störmthal 1723) und „In allen meinen Taten“ (von 1734). Es handelt sich hier lediglich um die Verstärkung des Continuo im Einleitungschor, der in beiden Fällen in gravitätischen Stile und der Form der französischen Duvertüre gehalten ist. In der h-moll-Messe sind im „Quoniam tu solus sanctus“ 2 Fagotte neben einem Horn obligat und zweistimmig verwendet. Ihre Klänge und Melodien ergeben einen Untergrund von ernster dunkler Stimmung, sie versenken den Hörer in eine Mystik des Schauens, in eine ehrfürchtige, beklemmende und doch sozusagen prunkvolle Seligkeit. Die Seltenheit solcher Farben bei Bach gibt solchen Stellen ihre ganz außergewöhnliche Bedeutung, aber es ist nicht der bloße Klang der Zusammenstellung dieser tiefen, sonor=verschleierten Instrumente, der die Wirkung ausmacht, sondern die Art, wie die Instrumente geführt sind, und die besondere Ausdrucksgewalt, die ihnen dadurch verliehen wird.

Die Flöten haben zu Bachs Zeit einen Umschwung erlebt, indem die alte Blockflöte, deren Sopraninstrument als Schnabelflöte (Flüte a bec) noch im Gebrauch war, allmählich von der neu auftretenden Quersflöte verdrängt wurde. Bach verwendet in den früheren Kantaten noch die Schnabelflöten, in den späteren die Quersflöten, doch greift er noch manchmal zu besonderen Wirkungen auf die älteren sanfteren und feierlich=unpersönlichen Instrumente, die auch als Flütes douces bezeichnet werden, zurück, wenn er durch ihre besondere Klangwirkung eine besondere Stimmung erzielen will. Seinem deklamatorischen ausdrucksmäßigen Stile entsprach im allgemeinen die Quersflöte besser. Auch Mattheson hat sich über die unzeitgemäße Ausdruckslosigkeit der „Flüte douce“ geäußert, die dem Spieler zu viel Luft koste und welcher der Zu-

hörer „wegen der sanften und kriechenden Eigenschaft leicht müde und überdrüssig werden“ kann. Das alte Ideal der in sich ruhenden, nebeneinander deutlich bestehenden, aus sich leuchtenden Klangfarben, das noch die Orgeln des 17. Jahrhunderts vertreten, als das Orchester sich davon bereits löst, weicht jetzt in seinen letzten Resten der neuen Art. Die Beweglichkeit des italienischen Violinorchesters, zum Teil aus der Kammermusik erwachsen, hatte es schon zur Auflösung gebracht, die französische deklamatorische Artikulation und die auf ihr beruhende scharfe Intensität der Klang- und Melodiegestaltung vertrieb vollends jene ruhigen, beschaulichen Klänge. Vielleicht kann man auch darauf Bachs Sätze aus der Eingabe von 1730 beziehen, in denen von dem veränderten *status musicus* die Rede ist, und nach denen er fortfährt: „Da man von den teutschen Musicis prätendiret, sie sollen capable seyn, allerhand Arthen von Music, sie kommen nun aus Italien oder Frankreich, Engeland oder Pohlen, sofort *ex tempore* zu musizieren“ usw. Stellen doch auch die neuen Silbermannorgeln dieser Zeit einen ganz anderen Klangcharakter dar als die früheren Orgeln, denen gegenüber sie die volle Auswirkung erregter Deklamation und die volle Entfaltung des individuellen Temperaments nicht nur gestatten, sondern geradezu herausfordern, so sehr die Orgel ihres stets „starren“ Tones halber daran gehindert scheint. Artikulation und Agogik sind jetzt so entwickelt, daß die deklamatorische Motivik, die schon in der Monodie wie in der Motettenkunst des 17. Jahrhunderts sich angebahnt hatte, in der Reproduktion auch auf scheinbar zunächst dafür nicht geeigneten Instrumenten zur lebendigen Darstellung kommen konnte<sup>1)</sup>.

Bach verstand es, die rein klangliche Wirkung durch das eindringlich Deklamatorische noch intensiver zur Geltung kommen zu lassen. Hier und da greift er aber auch auf die ältere vorwiegend primäre Klangfarbenwirkung zurück. Dies wirkt dann bei ihm wie eine bewußte Primitivität, wie ein stimmungsvolles Archaisieren. Man könnte dies „romantisch“ nennen, zumal auch Byrtes hudes Musik, auf die stimmungsmäßig solche Art Bachs am meisten zu beziehen ist, an sich schon ein romantisches Gepräge hat, da sie

<sup>1)</sup> Vgl. auch meinen Bericht über die Freiburger Orgeltagung in der Zeitschr. f. evang. Kirchenmusik, Hildburghausen 1927.

einer Mischung aus Bewußtheit und Naivetät und einer durch Klangfarbenvorstellungen befruchteten Fantasie entsprungen scheint. Als bekanntestes Beispiel ist zu nennen die Stelle in Bachs weihnachtsoratorium, wo um den Sopran-Cantus firmus „Er ist auf Erden kommen arm“ eine Oboe und eine Oboe d'amore ihre schlichten Melodien ranken.

In allgemeinerer Hinsicht findet sich aber solche Herausstellung von Farbenstimmungen zumeist den Flöten vorbehalten. Wie diese Instrumente noch am längsten die alte Art, die der Blockflöten, weiterführten, so sind sie von Bach auch am meisten im Sinne von elementarer Klangwirkung verwendet worden. Wo es ausgefuchte Leckerbissen farbiger Schönheit zu kosten geben soll, wird die Flöte herangezogen, und auch die moderne Querflöte wird in diesen Fantasiekreis hineingestellt. Freilich ist solche Bachsche Flötenfarbigkeit der eigentlichen alten Art schnell entwachsen durch Ausnutzung der Ausdrucks- und Artikulationsfähigkeit der Querflöte, und gerade durch die sogleich sehr verfeinerte Anwendung von Staccato und Legato gewinnt Bach der Flöte die überaus mannigfaltige Ausmalung alles Reizvollen, Lieblichen, Anmutigen, weiblich Holden ab. Er malt auch gern durch ihre Töne das Tropfen von Tränen, oder das schmerzvolle Bluten eines liebenden zarten Herzens, wie auch das wehmutsvolle Schluchzen einer von Schmerz ergriffenen Mädchenseele oder das selige Jauchzen einer den Bräutigam erwartenden Braut. Auch lang ausgesponnener Ausdrucksmelodien von weltabgewandter Innerlichkeit ist sie fähig.

Wie einerseits, manchmal auch in Terzführungen zu zweien, die Flöte Seufzer, Tränen und Klagen wiederergibt, so ist sie andererseits wiederum auch Kunderin einer naiven, herzlichen Fröhlichkeit, besonders wenn das Erlöstsein von „Furcht, Sorgen und Schmerz“ damit zum Ausdruck kommt, wie in der Bassarie „Doch weichet, ihr tollern, vergeblichen Sorgen“ aus der Kantate „Liebster Gott, wann werd ich sterben“ (Nr. 8). Reinheit des Herzens, selige Hingegenheit, dann wieder das Flüchtige, Eilende, Schnelle vermag die Flöte mit gleicher Vollkommenheit auszudrücken. Übermütiger Spott und zugleich das Klingeln der Schellenmütze wird von den beiden Flöten in der Arie des Merkurius im *Dramma per musica* „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“ drastisch dargestellt.

Das ruhige Weiden einer Schafherde schildern 2 Schnabelflöten in der Arie „Schafe können sicher weiden“ in der weltlichen Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntere Jagd“, wobei auch zwischendurch das lustige Springen der Schafe zur Ausmalung gelangt. Hier, wie so oft, sind die Partien dieser Instrumente im sogenannten französischen Violinschlüssel (G=Schlüssel auf der untersten Linie) notiert. Welchen sinnlichen Reiz von zu schmeckender Süße eine Bachsche Soloflöte auszustrahlen vermag, das zeigt die Arie „Klein-Ischocher müsse so zart und süße, wie lauter Mandelkerne sein“ aus der Bauernkantate.

Das Echo zu stärkeren Instrumenten, auch zu Trompeten, zu übernehmen, zeigen sich die Flöten sehr geeignet, wie in den konzertierenden Vor- und Zwischenspielen zum Schlußchoral der als „Dratorium“ bezeichneten Himmelfahrtskantate „Lobet Gott in seinen Reichen“. In Mischung mit gedämpften Violinen geben sie einen Vorgeschmack der himmlischen Seligkeit in der Altarie „Wohl euch, ihr auserwählten Seelen“ aus der Pfingstkantate „D ewiges Feuer“ (Nr. 34). Zwei Flöten geben auch, über den Pizzikatotönen der Bässe vorzugsweise in Sexten geführt, dem „Esurientes“ im Magnifikat die liebliche Anmut, mit der die Demut des gläubig hingeebenen Gemütes umgeben erscheint. Sie spenden in der Kantate „Schauet doch und sehet“ (Nr. 46) milden Zuspruch in ihren Terzenführungen über den Achtelgängen der unisono als Baß dienenden Jagdoboen nach dem Vorbeiziehen des Wetters, welches das sündige Jerusalem zerstört, in der Altarie: „Doch Jesus will auch bei der Strafe der Frommen Schild“. Eine reumütige Seelenstimmung malt in der Solokantate für Tenor „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“ die Flöte im Verein mit der Oboe d'amore, wo sich die beiden Instrumente zur ersten Arie in weichen Sextengängen bewegen. 3 Flöten finden sich in der Kantate „Es ist nichts Gesundes“ (Nr. 25) gefordert, im Einleitungsschor, all unisono. Ferner in der Kantate „Das neugeborene Kindelein“ (Nr. 122), wo sie lediglich dreistimmige Akkorde über ein Sopranrezitativ zu legen haben, als von den Engeln die Rede ist. Auch in der weltlichen Kantate (Drama auf das Geburtsfest Augusts III.) „Schleicht spielende Wellen“ treten 3 Flöten auf in der Arie der Meise: „Hört doch!

Der sanften Flöten Chor.“ 4 Flöten werden in der Matthäuspasion gefordert, wie auch 4 Oboen, da ein doppeltes Orchester verlangt ist.

Wie die Flöten in den Volksschören des zweiten Teils der Matthäuspasion, besonders im „Kreuzige“, die fanatische Aufgeregtheit und Wut der Menge malen, kommt in den Aufführungen durch unsere großen Chöre nur bei mehrfacher Flötenbesetzung zur vollen Geltung. Eine solche nach Muster des Händelschen Orchesters vorzunehmen, ist ebenso wie die Vermehrfachung der Oboen bei starker Chorbesetzung durchaus das Gegebene und bewährt sich klanglich meist aufs Beste. Einmal schreibt sie Bach für Flöten selbst vor durch die Beischrift „a due“ zu den beiden Flötenstimmen, die sich über den Schlußchoral der Kantate „Schauet doch und sehet“ konzertierend ergehen. Dies hat zur der Annahme geführt, daß in Bachs Aufführung die beiden Oboebäser, die in der Kantate sonst beschäftigt sind, aber nicht im Schlußchoral, hier zu den Flöten gegriffen haben. Daß obligate einstimmige Flöten- oder Oboenpartien a due ausgeführt werden sollen, ist sehr häufig von Bach gefordert und entspricht etwa der Wirkung der unisono geführten sämtlichen Violinen, die oft als Begleitung zu Arien vorkommen. Allerdings gibt es auch manche Stelle, wo die Verdoppelung der Holzbläser nicht am Platze ist, so im Schlußchor des ersten Teils der Matthäuspasion, wo die Flöten und Oboen ein zartes durchsichtiges Gewebe bilden und ein Schluchzen und Weinen ausdrücken, das in mehrfacher Besetzung den poetischen Schimmer verlieren würde. Auch schreibt hier Bach Oboi d'amore vor, deren Verdoppelung praktisch kaum irgendwo durchführbar ist, die sich auch zu solcher ihres stets intimen, zarten Charakters wegen nicht eignen. Es wird für die Volksschöre heute auch manchmal der Ausweg gewählt, daß man Pikkoloflöten mitgehen läßt. Dies kann als eine allzu starke äußere Realistik in Erscheinung treten und den Stil des Ganzen unliebsam verzerren. An sich kennt Bach selbst die kleine, oktavierende Flöte. So in der Kantate „Ihr werdet weinen und heulen“ (Nr. 103), wo die Violine concertante des Eingangschors nach der Anweisung Bachs auch durch eine Querflöte mit Flauto piccolo ersetzt werden kann, was doch kaum etwas anderes heißt, als daß diese dann die große Flöte in der höheren Oktave verstärkt.

Das Mitgehen in Oktaven als Färbemittel kommt sonst noch hie und da vor, und zu allermeist sind es die Flöten, denen solche aufhellende Färbung übertragen ist. Sogar die Alt-Singstimme erfährt solches Mitgehen in der Wiegenlied-Arie des Weihnachtsoratoriums, wo sich die Flöte wie ein heller Schein über die dunkle Stimme legt. Die Verdoppelung der Bratschen in der höheren Oktave durch Schnabelflöten in der Kantate „Gleich wie der Regen und Schnee“ wurde schon erwähnt. In einer Anzahl von Kantatenschlußchorälen wird die Melodie durch die Flöte in der höheren Oktave mitgespielt. Sonst sind Oktavführungen nicht häufig. Im Choral, den die Bläser zum Eingangschor der Kantate „Eine feste Burg“ spielen, bringen die Oboen die Choralmelodie in Oktaven mit der ersten Trompete. In der Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ (Nr. 143) wird zum Tenorsolo in den Streichern ein Choral derart gespielt, daß die ersten Violinen mit den zweiten, denen die Bratschen gesellt sind, in Oktaven geführt werden. In volkstümlicher Wirkung geht in der Störmthal-Kantate in der Bassarie „Was des Höchsten Glanz erfüllt“ die Singstimme zeitweise mit der Oberstimme des begleitenden Orchesters in Oktaven, was Bach sonst vermeidet. (Ein Chorunisono in Oktaven findet sich für die zweite Strophe der Kantate „Eine feste Burg“ angewendet, ferner in „Gott ist mein König“, so am Schlusse des Chors „Du wollest dem Feinde nicht geben“, dann auch im Vers „Trotz dem alten Drachen“ der Motette „Jesu meine Freude“. Hier handelt es sich um eine machtvolle Chorstimmung nach Art des unisonen Gemeindegesangs, nicht um farbige Registrierung.) Es kann merkwürdig erscheinen, daß bei Bach das Mitgehen in Oktaven, das doch auf seiner Orgel wie seinem Cembalo eine wichtige Registrierwirkung war, im Orchester so selten ist. Hier kennt Bach als selbstverständlich für den chorischen Stil und wiederum zur Erzielung einer differenzierten Klangwirkung auch beim Konzertieren das Miteinanderverkoppeln zweier oder mehrerer verschiedenfarbiger Instrumente in Einklang. Die Registrierung auf der Orgel unterlag für ihn ganz offenbar anderen Gesetzen als die Klangverteilung im Orchester. Orgelmäßig schlechthin kann man seine Orchesterbehandlung keinesfalls nennen, weder im Hinblick auf die Orgel des 17. noch die des 18. Jahrhunderts. Eine Instrumentierung wie die Max

Regers in der übrigens prachtvoll klingenden „Sinfonietta“ von 1905 ist mit weit größerem Recht orgelmäßig zu nennen. Was indessen die darin sehr häufigen Oktavführungen anlangt, so ist diese Klangtechnik besonders für die Bläserwirkungen am meisten zur Zeit der Wiener Klassiker ausgebildet worden. Mit dem Stile der Orgel haben allerdings Bach wie Reger in allen ihren Werken gewisse engere Beziehungen als die Symphoniker des 19. Jahrhunderts. Ein einfaches Registrieren, Aufsetzen des realen Klangs auf in der Konzeption vorher vorhandene Melodielinien, ist aber bei beiden die Verwendung der Klangfarben des Orchesters nicht.

Wenn es gilt, dem Orchester und Chor festlichen Glanz mitzugeben, so ist auch für Bach das Hinzutretenlassen des Chors der Trompeten und Pauken das gegebene Mittel. Besonders in den Gelegenheitsmusiken wendet er es gern an, bei Ratswahlfeiern, Fürstenehrungen oder Hochzeitsfesten. Auch die hohen Feste der Kirche werden von ihm gern mit ihrem Glanze erfüllt, wenn es auch hier sehr darauf ankommt, ob für Bach der Text Trompeten passend erscheinen läßt. Aus dem Texte schöpft er auch sonst den Anlaß, Trompeten zu verwenden. Wenn von den Singstimmen Lob und Preis erschallt, fallen Trompeten und Pauken häufig ein, ihren Glanz vermehrend und zu hinreißender Wirkung steigend. Im großen Festorchester werden meist 3 Trompeten erfordert, die Beschränkung auf zwei ist weit seltener und führt schon aus dem eigentlichen Kreise der Fest- und Jubelstücke heraus. 4 Trompeten verlangen die Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem“ von 1730 und die Weihnachtskantate „Christen, ähet diesen Tag in Metall und Marmelstein“ von 1723.

Das Natürliche ist für die Anwendung der Trompeten nicht die singstimmenmäßige chorische Führung, sondern das Fanfarenartige. Für Bach beschränkte sich bei seinen Naturtrompeten der Gebrauch aber nicht auf die Affordtöne. Durch die Ausbildung mindestens des 1. und 2. Trompeters im „Clarinblasen“ war die höchste verwendbare Oktave mit allen Tönen der Durtonleiter besetzbar, ja außer der gewöhnlichen 4. Stufe war auch eine erhöhte durch Treiben des Tones hervorzubringen möglich. In manchen Kantaten werden noch nach älterer Sitte die zwei ersten Trompeten als Clarini, die dritte als Principale bezeichnet. (Die heutigen Trom-



peter müssen für Bachs hohe Clarinpartien kleine Ventiltrompeten anstatt der Naturtrompeten mit tiefem Grundton nehmen, und auch dann noch erfordert das Einblasen auf die hohen Töne einige Zeit besonderer Übung.) Da die Blasinstrumente bei Bach und seinen Zeitgenossen noch nicht die Aufgabe der klanglichen Füllung hatten und auch die Trompeten durchaus als Melodieinstrumente verwendet wurden, war das Bevorzugen der hohen Lage das Gegebene. Bach geht allerdings in seinen Anforderungen auch hier noch über das hinaus, was die Zeitgenossen von den Trompetern erwarteten. Er überschreitet die sonst übliche Höhengrenze des Clarinblasens gern noch um einige Töne und schon auch den zweiten, ja den dritten Bläser nicht. Er verlangt anderseits auch eine Gewandtheit in Läufen, Trillern, Artikulationen, Melismen, die sonst kaum irgendwo von den Trompetern verlangt werden. Unter den deutschen Trompetern der Städte und Höfe muß damals noch ein recht hohes Können verbreitet gewesen sein. Es war wohl einer der letzten großen und berühmten Vertreter der deutschen Clarinkunst, den Bach in Leipzig bei seinem Amtsantritt noch vorfand, und der in der Eingabe von 1730 als Emeritus bezeichnet wird, Gottfried Reiche, geboren 1667 zu Weißenfels. Auf dem Gemälde, das von ihm vorhanden ist, hat er ein Horn in der einen Hand, in der anderen ein Notenblatt, auf der eine außerordentlich schwierige, einen sehr langen Atem verlangende Passage zu lesen ist<sup>1)</sup>.

Die Trompete wird von Bach auch einzeln verwendet. So zur Verstärkung oder Zitierung von Choralmelodien. In der Kantate „Es erhob sich ein Streit“ wird z. B. die Tenorarie „Bleibt ihr Engel, bleibt bei mir“ von einem Streichorchester in pastoraler Haltung begleitet, wozu eine Trompete als Cantus firmus den Choral „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“ bläst. In der Kantate „Wachet, betet“ ist es der Choral „Es ist gewißlich an der Zeit“ (das deutsche „Dies irae“), der zum Bassrezitativ „Ach soll nicht dieser große Tag“ über den unheimlich in der Tiefe tremoloartige grollenden Bassfiguren ertönt. Hier hat die Trompete etwas Drohendes und Unheil kündendes. Eine ähnliche Wirkung geht von der Trompete aus, die in der Kantate „Herr Jesu Christ, wahr

1) Vgl. Bachjahrbuch 1918.

Mensch und Gott" (Nr. 127) zum Rezitativ „Wenn einstens die Posaunen schallen“ ihre Stimme in Fanfaren erhebt. Posaunen hier eintreten zu lassen, hat Bach mit gutem Grund vermieden. Diese vorwiegend weichen und vollen Instrumente waren damals nicht zu elementaren Schilderungen gebräuchlich. Die unheimliche Machtentfaltung des Teufels führen die drei Trompeten und die Pauken vor Augen in Fanfarenklängen zur Arie „Der alte Drache brennt vor Neid“. Kriegerische Klänge und Kampfgetümmel entwickeln die drei Trompeten mit Pauken im Eingangschor der Michaeleiskantate „Es erhob sich ein Streit“ (Nr. 19). Sonst dient die Trompete auch als obligat konzertierendes Soloinstrument dem Festlichen, auch kündigt sie königliche Würde. Die festliche Trompetenpracht des Weihnachtsoratoriums ist entlehnt aus der weltlichen Kantate (Drama per musica zum Geburtstage der Königin von 1733) „Tönet ihr Pauken, erschallet, Trompeten“, wodurch auch das Paukensolo des Anfanges die Erklärung seiner Entstehung findet. Die Arie mit konzertierender Solotrompete und Streichorchester „Großer Herr und starker König“ ist die Übertragung der Arie „Kron und Preis gekrönter Damen“ aus dem gleichen Werke.

Diese Clarin- und Prinzipaltrompeten sind Naturtrompeten, die meist in D-Stimmung, manchmal auch in C verwendet werden. Im zweiten Brandenburgischen Konzert steht die konzertierende Trompete in hoch F. Hier und da benutzt Bach eine Tromba da tirarsi, eine Zugtrompete. Dieses Instrument, dem chromatische Tonfolgen möglich sind wie der Posaune, hat aber wie diese bei weitem nicht die Beweglichkeit von Bachs Clarintrompeten<sup>1)</sup>. Bach wendet es zur Verstärkung oder Anführung von Chormelodien an, die in Moll oder in einer seinen Naturtrompeten unzugänglichen Tonart stehen. In der Kantate „Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben“ (Nr. 77), tritt es obligat konzertierend auf, in einer ruhig gehaltenen d-moll-Arie für Alt, wo es zuerst der Singstimme die Melodie eine Oktave höher vorbläst. In der Kantate „Schauet doch und sehet“ ist eine „Tromba o corno da tirarsi“<sup>2)</sup> verlangt, also eine Zugtrompete,

1) Vgl. Bachjahrbuch 1908, S. 141 ff. (Sachs).

2) Sachs (a. a. O.) möchte trotz oder gerade wegen der Trompetennotierung und des Zusatzes „o corno“ eine Diskantposaune oder Zugtrompete für das hier in Betracht kommende Instrument ansehen.

die auch durch ein Zughorn ersetzt werden kann. Sie hat im Eingangschor, der in d-moll geht, mit den Oboi da caccia die Singstimmen zu unterstützen, wobei auch bewegte Figurationen vorkommen. In einer Pastarie in B-dur hat sie dann über tremolierenden Pässen mit der Singstimme zu konzertieren. In der Kantate „O Ewigkeit du Donnerwort“ (erste Komposition, Nr. 20) hat im ersten Teile eine Zugs Trompete zweimal die Choralmelodie in F-dur des Soprans zu verstärken; im zweiten Teile tritt eine Tromba in C-dur auf, offenbar eine Naturtrompete, mit Fanfarenklängen zur Pastarie „Wacht auf, wacht auf!“

Nicht so häufig wie die Trompeten, aber doch des öfteren verwendet Bach Jagdhörner, Corni da caccia. Sie werden auch, wie die Clarini, in den hohen Lagen unter Ausnutzung der diatonischen Melodietöne verwendet, gern zu zweien. Die ihnen sonst eignende Symbolik des Jagdmäßigen kommt in der weltlichen Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntere Jagd“ zur Geltung. Sonst finden wir das Corno als Ränderin königlicher Pracht und Würde, wie in der Kantate am Feste der Heiligen Dreikönige „Sie werden von Saba alle kommen“ oder in der Neujahrskantate „Lobe den Herrn, meine Seele“, wo im Eingangschore, in der Pastarie „Der Herr ist König ewiglich“ und im Schlußhalleluja die Hörner zu dreien und zusammen mit Pauken in mächtigen Fanfaren auftreten. Hier stehen sie in B-dur, in „Sie werden von Saba“ in C-dur, sonst sind als ihre Haupttonarten G-dur und F-dur festzustellen. In F-dur bewegt sich das erste „Brandenburgische Konzert“ für zwei Hörner, 3 Oboen, Fagott, konzertierende Quartgeige und Streichorchester, dessen erster Satz von Bach wieder verwendet worden ist für die Sinfonia (Orchesterleitung) der Kantate „Falsche Welt, dir traue ich nicht“. Der Charakter des Konzertsatzes wird nicht erst nachträglich von Bach umgedeutet worden sein im Sinne der Schilderung der falschen Welt mit ihren „Skorpionen und falschen Schlangen“ und ihrer „Raserei“ sowie des unwilligen Abwendens von ihr. Ein bloßes Musizieren um der musikalischen Form willen hat Bach nie gekannt, immer ist ein charakteristischer Ausdruck, eine scharf herausgearbeitete Stimmung zu finden. Der Konzertstil der Italiener hat unter Bachs Händen sogleich eine Durchdringung mit solchem

Ausdruckswillen und mit unzweideutiger subjektiver Kraft der sich bestimmt äuffernden Persönlichkeit erfahren. Wieder in ganz anderem Sinne wirken die beiden G=Hörner des Eingangschores der Kantate „Auf Christi Himmelfahrt allein“, wo gläubige Entschlossenheit und freudige Abwendung von der Welt zum Ausdrucke kommt. In der Bassarie „Auf, auf mit hellem Schall“ hat sich dann die Stimmung zu solcher Kraft erhoben, daß eine Trompete mit hellen D=dur-Fanfaren eintritt. Außerordentlich poetisch ist, wie schon erwähnt, der Klang des Konzertierens zweier Soloviolen, zweier Jagdoboen und zweier Hörner in F zum Eingangschor der Choralkantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Nr. 1), zu dem noch das Streichorchester der Ripienisten eine sanfte Grundierung abgibt. Glanzvoll erschallen die beiden G=Hörner in der Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild“. Alle diese Hornpartien liegen für unsere heutigen Hornisten und Hörner sehr hoch, so daß es nicht leicht ist, die Wirkung ganz befriedigend zu erreichen. In „Gott der Herr“ hat man manchmal die Hörner durch Trompeten ersetzt, was natürlich einen ganz anderen Charakter ergibt; ein stützendes Mitgehen von Trompeten ist da schon eher zulässig.

Außerordentlich häufig läßt Bach Choralmelodien von einem Horn verstärken, das manchmal, wenn auch seltener, ein Corno da tirarsi<sup>1)</sup> ist. Man bekommt den Eindruck, daß er häufig auf diese Weise einen Bläser verwendete, der einer konzertierenden Stimme nicht gewachsen war. Bach lag in vielen Fällen, besonders für die Schlußchoräle, sehr viel an einer satten und starken Besetzung der Choralmelodie. Sie war als Cantus firmus nicht mehr bloße Kompositionsgrundlage wie im 16. Jahrhundert, sondern brachte das intensive Gefühl zum Ausdruck, das Bach mit der Gemeinde verband. Indessen kommt die Verwendung eines einzelnen Hornes auch in konzertierenden Partien vor. In der Kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht“ (Nr. 105) ist ein Horn vorgeschrieben, das im a-moll-Eingangschor die Melodie der ersten Oboe verdoppeln soll, die sich teils sehr chromatisch und teils recht lebhaft und bis in große Höhen hinauf bewegt. In der Tenor-

<sup>1)</sup> Sachs (a. a. D.) betrachtet es als zumeist identisch mit der Tromba da tirarsi.

arie „Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen“ soll das Horn die Hauptnoten der ersten Violine unterstützen. Diese schöne Kantate wird ziemlich häufig aufgeführt, und oft hört man die Hornstimme eine Oktave zu tief geblasen, wie es auch mit andern Hornpartien Bachs vorkommt. Die Schreibweise Bachs für Horn ist nicht so, daß die Töne, wie bei der heutigen, tiefer als die Notierung klingen, sondern in C-dur gerade so hoch, in anderen Tonarten unter Umständen höher. Die Chromatik des Horns in „Herr gehe nicht“ könnte man sich durch die Möglichkeit der gestopften Töne erklären, oder man muß an ein Corno da tirarsi denken. Vorgeschieden ist nur Corno, was sonst bei Bach Jagdhorn bedeutet. In der Bauernkantate verwendet Bach das Horn einmal in volksmäßigem, derbem Klange, im Gegensatz zu der Flöte, die die städtische Weise begleitet. In einem Falle findet sich bei Bach auch ein Horn in der Mittellage zur Verstärkung der Bratsche verwendet, was wie eine Vorahnung späterer Hornverwendung erscheint. Ist der ursprüngliche Anlaß hier vielleicht ein gelegentlicher Mangel an Bratschern gewesen? Königliche Würde und ernste Feierlichkeit drückt das Solohorn zum „Quoniam tu solus sanctus“ in der h-moll-Messe aus, dessen Begleitung durch zwei Fagotte schon erwähnt wurde. Es ist ein Jagdhorn in D, also in einer verhältnismäßig tiefen Stimmung, eine Oktave tiefer, als Bachs Clarin=D-Trompete, das in ruhigen großen Schritten über den bewegten Fagotten sich ergeht. Auch die Baßstimme, der das Quoniam übergeben ist, zeigt eine solche ruhige und würdevolle Haltung, zugleich liegt in seiner Melodie ein demütig-feierliches Sichneigen vor dem Hohen und Heiligen<sup>1)</sup>.

1) Fritz Piersig in seiner aufschlußreichen Dissertation „Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode J. S. Bachs“ (1927) erblickt in der trompetenartigen Verwendung von Hörnern in Bachs Kantaten die Charakterisierung von „Festtagen zweiter Ordnung“. Er gibt zu erwägen, ob nicht die Bezeichnung „Corno“, ohne „da caccia“, manchmal auch eine ungenaue Angabe Bachs statt „Cornetto“, Zink sei. Wenn er, als Gegensatz zur „naturtongezugten“ Fanfaren-Thematik, Bachs eigentliches Grundprinzip in der „absoluten, abstrakten, melodischen Linie“ sucht und E. Kurths „Schwebewebungen“ mit Bachs Blechbläserlinien in Bezug setzt, so ergibt sich für ihn die Nötigung, Bachs phantasieerfüllte Tonsprache schließlich als „abstrakt-polyphone Struktur“ aufzufassen, was zu einer Gegenfäglichkeit zur deklama-

Es ist noch ein Instrument zu erwähnen, das bei Bach nur einmal vorkommt, ein Glockenspiel, Campanella, aus der Kantate (Arie) „Schlage doch, gewünschte Stunde“. Dieses poetische und schöne Stück hat aber im Ganzen und Einzelnen eine so wenig Bachische Stilart, daß viele zu der Ansicht neigen, es sei gar nicht von Bach komponiert. Es könnte hier auf ein in damaligen Orgeln vorkommendes Glockenspielregister gerechnet sein, doch weist Spitta darauf hin, daß für diese Kantate „keine Stelle des Kultus auffindbar ist“.

Sodann muß noch die Verwendung der Generalbassinstrumente betrachtet werden. Für das 17. Jahrhundert kam zur Ausführung des Continuo, besonders bei Liedern, auch die Laute in Frage, ein Instrument, das bei Bach sehr selten erscheint und für das er als Ersatz auf einem seiner Cembali einen „Lautenzug“, eine Art charakteristischer Dämpfung hatte. Er verwendet es, der Partitur nach, in der Johannispassion im Arioso „Betrachte meine Seel“ zu zwei Violoncello's, obligat, über dem Continuo. In der Stimme jedoch, die Bach selbst herausgeschrieben hat, sind die betreffenden Figurationen der Orgel oder dem Cembalo für die rechte Hand zugeteilt. Sonst kommt die Laute, und zwar doppelt besetzt, noch vor in der Trauerode auf die Königin Eberhardine. In zwei Sätzen dienen hier die Lauten nur zur Unterstützung der in charakteristischen Oktavschritten oder einzelnen Tönen gehaltenen Continuo-Stimme, in einem fugierten Chorsatz ebenfalls als Continuoverstärkung. In dem begleiteten Rezitativ „Der Glocken bebendes Getöse“ beteiligen sie sich an dem Geläute, das im Orchester zur Darstellung kommt und das von oben mit den kleinsten Instrumenten, den Flöten, beginnend, sich immer weiter in die Tiefe ausbreitet, wodurch die Vorstellung erweckt wird, daß die Glocken des ganzen Landes in das Trauergeläute einfallen.

Bachs Continuoinstrument für die Kammer- und Konzert-

---

torischen Rhythmik führt. Nach Rug' „Typenlehre“ entsprechen weich dahinschwebende Linien dem „italienischen Typus“, während Bach dem durch Schärfe der Rhythmik und der Tongebung bezeichneten „französischen Typus“ zugewiesen wird. Sollte bei der „linearen“ Auffassung neben stilistischen Abgrenzungsbedürfnissen nicht manchmal auch eine Auffassung im Sinne des „italienischen Typus“ mitspielen?

musik wie für die weltlichen Vokalwerke ist das Cembalo. In den Kirchenwerken findet sich überall, wo eine Angabe gemacht ist, die Orgel als das Instrument bezeichnet, das mit dem Continuo zu gehen hat. Wie weit das Cembalo etwa von Bach in der Kirche verwendet worden ist, ist ungewiß. In der Trauerode auf die Königin Eberhardine ist Cembalo vorgeschrieben; dieses Werk ist indessen nicht als eigentliche Kirchenkantate, nicht als gottesdienstlich-liturgische Musik zu betrachten. Auf dem Programmzettel ist es damals als ein Werk „nach italienischer Art“ bezeichnet worden.

Man hat vielfach gemeint, Bachs Partituren wären als eine Art nicht vollständig ausgeführter Skizzen zu betrachten, und das Begleitinstrument habe die Aufgabe gehabt, die Komposition erst voll auszugestalten. Diese Ansicht, auf Grund deren auch im 19. Jahrhundert zahlreiche Bearbeitungen von Bachs Werken durch Zufügen von Instrumenten aller Art gemacht worden sind, ist indessen nicht stichhaltig. Die Rolle des Begleitinstrumentes war nur die, den Baß zu verstärken und die affordische Ausfüllung zu geben, durch die die obligaten Stimmen zusammengehalten werden. Dabei kann und muß die Ausfüllung in künstlerischer Weise und in guter Sehart geschehen, wobei auch, vor allem, wenn es sich um Arien ohne obligate Begleitinstrumente nur mit Continuo- und Orgelbegleitung handelt, auf eine gut geführte Oberstimme zu halten ist. Aber auch in diesem Falle liegt eine wirkliche Melodie und ein wirklicher Ausdruck sowie eine in Erscheinung tretende charakteristische Ausdrucksfarbe außer in der Singstimme nur im Baß. Diese Baßmelodie darf nicht vom Klavier- oder Orgelbegleiter nebensächlich gemacht werden, sondern er muß sich ihr unterordnen. Daß die eigene Klangfarbe des Cembalos oder der Orgel eine gewisse Wichtigkeit für die Färbung des Ganzen hat, ist trotzdem zweifellos. Daß der Cembalist zu Bachs Zeiten zugleich vielfach eine Dirigentenfunktion ausgeübt hat, wie sie Bach in der Thomaskirche wohl auch von dem 1728 mit einem besonderen Spieltisch versehenen Rückpositiv aus durchführen konnte, ist eine Sache für sich.

Im allgemeinen hat die Orgelbegleitung zu Solostücken sich auf ein ausgesprochenes Begleitregister, wie es für Bach und die Zeitgenossen das Gedackt war, zu beschränken. Zu Chorsätzen kann

die große Orgel ihre verstärkende Macht entfalten. Die Vision des hereinbrechenden Gewitters und dann des feurigen Abgrundes der Hölle im Chor „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“ in der Matthäuspassion wird man sich ohne das Eingreifen der vollen Orgel nicht vorstellen können. Man hat sich heute meist entschlossen, auch in den Kirchenwerken ein Klavier zu verwenden, womöglich ein altes oder nachgebautes Cembalo. Für die Evangelistenrezitative der Passionen z. B. erweist sich die Orgel auch als wenig geeignet. Aber auch sonst zu Rezitativen wie auch zu Arien ist es praktisch, ein Klavier oder Cembalo zu wählen, da der rhythmische Zusammenhalt, zumal in schwieriger Akustik, und das plastische Heraustreten der obligaten Stimmen dadurch am ehesten gewährleistet ist. Eine Lebensfrage für Bachs Musik und ihre umfassende Wirkung ist es nicht, ob das Continuo mit Orgel oder Klavier oder Cembalo besetzt wird. Empfindlich gestört wird Bachs Tonsprache nur dann, wenn der Begleiter sich nicht anzupassen versteht oder zu wichtig hervortritt. Die ganz unmögliche Ausführung Bachscher Ensemblesmusik ohne ein ausfüllendes Akkordinstrument kommt wohl heute kaum noch vor, nachdem sie im 19. Jahrhundert, hauptsächlich von manchen Sinfoniedirigenten, aus Unkenntnis der Generalbasspraxis vielfach vorgenommen worden ist. Nur für die Motetten, die Werke oder Stücke „senza basso“ und die Stellen, die mit „tasto solo“ bezeichnet sind, ist dies statthaft oder gefordert.

Wenn Bach ein obligates Heraustreten des Klaviers oder der Orgel haben will, so schreibt er dies genau vor. Ein obligates Cembalo findet sich in den Gesangswerken nur in der italienischen Kammerkantate für Bass „Amore traditore“. Obligate Orgel findet sich in den Kirchenkantaten besonders vom Jahre 1731 öfters<sup>1)</sup>. So dort, wo ein Klavierkonzert als Instrumentaleinleitung oder für den Eingangschor in Übertragung verwendet ist. „Klaviermäßig“ wirkt auch sonst Bachs obligate Orgel in Kantaten fast immer,

<sup>1)</sup> In der Originalpartitur hat eine Altarie aus der Kantate „Wer weiß, wie nahe“ (Nr. 27) die in der Bachausgabe nicht erwähnte Beischrift „e Cembalo obligato“, die Stimme aber ist für „Organo obligato“. Vgl. Bernh. Fr. Richter „Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel“, Bachjahrbuch 1908. Hier auch über die Cembalofrage.



und zwar in ähnlichem Sinne wie in Händels Orgelkonzerten, deren Verwendung als Klavierkonzerte von vornherein freigestellt ist, was sich unsere Pianisten nur noch nicht zunutze gemacht haben. Die machtvolle oder feierliche Wirkung der Orgel ist bei ihrer obligaten Verwendung in Bachs Kantaten nicht in Betracht gezogen<sup>1)</sup>. Man wird manchmal an den Ersatz von Solobläserstimmen erinnert und wird demgemäß in solchen Fällen auch nur Soloregister zu verwenden haben. Immer ist es ein konzertierender, kammermusikalischer Stil, der der obligaten Orgel anhaftet<sup>2)</sup>. Manchmal dient sie zur Angabe eines Chorals, als Cantus firmus zu einem konzertierenden Satz, wie in der Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ (Nr. 161) oder, nach neuen Feststellungen, im Eingangschor zur Matthäuspassion. In der letzten Arie des ersten Teils der Altkantate „Geist und Seele wird verwirret“ (Nr. 35) wirkt die obligate Orgelpartie wie die Übertragung eines Fagottkonzertsatzes, da sich die rechte Hand in tiefer Lage, im Bassschlüssel notiert, in Figuren bewegt, die für ein Bachsches Fagott geeignet wären. Am Anfang und Schluß dieser Kantate konzertiert die Oberstimme der Orgel in höherer, normaler Lage.

Wie schon gesagt, ist die Tonmalerei, die bei Bach sich auf Schritt und Tritt findet, keine solche, deren Endzweck eine frapierende Realistik ist. Dem widerspricht schon der ganze Stil von Bachs Musik, der auf das Entfalten von selbständigen Stimmen auf dem Grunde einer klar fortschreitenden Akkordfolge gerichtet ist. Dem widerspricht auch der aufs Geistige und Seelische gerichtete Zweck von Bachs Musizieren. So ist auch seine Verwendung der Klangfarben nicht als illustrierend zu denken. Eine gewisse Grundklangfarbe bildet bei ihm das Streichorchester allein oder mit Oboen, wenn man von der Klangfarbe des Gesangschores und zwar des Chores mit Knabenstimmen absieht. Hierbei kommen die Oboen entweder als bloße Verstärkung und damit klangliche Verschärfung und Konsolidierung der Violinen oder als selbstständig hinzutretende Stimmen, auch manchmal sich nur stellen-

1) Vgl. über das „Religiöse“ dieser Wirkung mit Vortrag über „Die religiösen Grundlagen der Orgelmusik im 19. Jahrhundert“, im „Bericht über die Orgeltagung in Freiberg“, 1928.

2) Vgl. B. Fr. Richters interessante und ziemlich einleuchtende Erklärungen a.a.D.

weise von den Streichern trennend und sich wieder mit ihnen vereinigend, über den Violinen einhergehend oder in gleicher Höhenlage mit ihnen konzertierend, noch von Flöten unterstützt, mit Trompeten rivalisierend und in sonstigen mannigfachen Kombinationen vor. Eine schematische, sich nicht aus den vom Texte angeregten oder sonstigen inhaltlichen Vorstellungen entstammenden Klangaufbauidee sich ergebende Verwendung findet nirgends statt. Die Klangfarbe modifiziert sich weiterhin durch die jeweilige Gestaltung der Musik, und sogar bei seinen a cappella-Motetten kann man für die Vorstellung eine verschiedene Klangfarbe einer jeden nach ihrem Grundcharakter feststellen.

An den Kantaten kann man am besten erkennen, in welchem Sinne Bach nicht nur seine Motivik, seine Melodie- und Harmoniegestaltung, seine Rhythmik, sondern auf seine Instrumentation verwendet, da man hier am Text einen sehr zuverlässigen Führer hat. Wendet man sich von ihnen aus seiner reinen Instrumentalmusik zu, so wird man am ehesten erkennen, welcher Sinn hinter ihr zu suchen ist. In der Tat ist, so wie man einen grundlegenden Unterschied zwischen seiner geistlichen und weltlichen Musik nach keiner Richtung hin erkennen kann, auch zwischen seiner reinen Instrumentalmusik und den Chorwerken und Sologesangswerken hinsichtlich der Behandlung des Orchesters und der einzelnen Instrumente kein Unterschied zu finden. Dadurch sind ja auch die Übertragungen aus einem Gebiet in das andere möglich. Es ist aber keine Indifferenz, die sich etwa darin erwiese, daß Bachs Musik sich in jeden Rahmen, den geistlichen, den weltlichen, den instrumentalen, den vokalen schickt. Sondern es ist die volle und starke Einheit der ganz mit persönlicher Verantwortung sich betätigenden Kunst- und Lebensauffassung Bachs, die sich hierin ausspricht. Sie befähigt ihn, sein volles Herz auf jedem Gebiete in die Wagtschale zu legen, die Formen des Konzerts in die Kirche zu verpflanzen und die Gesinnungen des aufrechten protestantischen Mannes wie seine tiefen und starken und wiederum zarten Empfindungen in der reinen Instrumentalmusik zur Aussprache zu bringen.

Man schöpft also sicherlich Bachs Instrumentalmusik nicht aus, wenn man ihr Konzertieren als ein Spiel der Töne und Melodien auffaßt und demgemäß zur Wiedergabe bringt. Auch die Vor-

stellung des bloß „Kräftigen“ genügt nicht. Die äußerste Differenziertheit, die seine Orchesterbehandlung in den Kirchenwerken zeigt, eignet auch seinen reinen Instrumentalwerken. Wie selbstständig er auch in ihnen vorgeht, und welche selbständigen, immer einmaligen und ganz besonderen Gedanken und Klänge er in ihnen niederzulegen beabsichtigt, zeigt ein Vergleich seiner „Brandenburgischen Konzerte“ mit den Concerti grossi Corellis oder Händels, oder seiner Violin- und Klavierkonzerte mit den Violinkonzerten Bivaldis und seiner Nachahmer. Schon wenn Bach solche Konzerte nur auf das Klavier, die Orgel oder mehrere Klaviere überträgt, zeigen sich die Einwirkungen seiner starken Subjektivität. Wenn er dann der italienischen Formen sich selbst annimmt, werden die Soloinstrumente zu Rindern inneren Lebens, fangen sie an, in eindringlichen Deklamationen zu reden und zu singen, verbünden sie sich mit dem Tutti zur Offenbarung tief erlebter Stimmungen. Sie durchdringen auch formal das Ganze des Aufbaus viel mehr als in den Konzerten von Bachs Zeitgenossen, und tragen die Subjektivität des solistischen Auswirkens bis in alle Teile und Einzelglieder hinein, auch das Tutti zum Mitsprechen bringend. In den sechs „Brandenburgischen Konzerten“ gibt Bach immer neue Zusammenstellungen von Instrumenten, seien es Streicher oder Bläser, wie von Instrumentengruppen, von solistischen, konzertmäßigen und chорischen, auch die Mehrchörigkeit einbeziehenden Sätzen. Er mischt hier auch die Grundformen des Solokonzertes mit denen des Concerto grosso, ja der Sonate und der Suite, hier die einen da die anderen mehr in den Vordergrund rückend. So ergeben sich auch immer wieder neue klangliche Wirkungen. Im ersten dieser Konzerte, für Hörner, Oboen, Fagott und Violino piccolo, kommt ein Trio zweier Hörner mit drei Oboen unisono als Unterstimme „senza basso“ vor, im zweiten besteht das Concertino aus einer Trompete, einer Flöte, einer Oboe und einer Solovioline, im dritten läßt er, chormäßiger, drei Violinen, drei Bratschen und drei Celli gestützt auf Kontrabaß und Cembalo konzertieren, im vierten findet sich ein Solistenensemble von Violinen und zwei Flöten, im fünften das Konzertieren von einer Solovioline und einer Flöte zum Tutti des Streichorchesters, im sechsten beschränkt sich Bach auf tiefe Stimmen, wie Brahms später in einer Serenade, wo

allerdings höhere Holzbläser mitwirken: zwei Bratschen und zwei Gamben konzertieren über Cello, Kontrabaß und Cembalo.

In seiner Kammermusik hat Bach, vor allem in Köthen, auf Grund der Vorarbeiten für Orgel und Klavier, die technisch-geistigen Möglichkeiten der Instrumente nach vielen Richtungen hin auszuwerten und gesteigert. Der Übergang der Kammermusik zur Orchestermusik und von dieser wiederum zu den Werken für Chor und Orchester wirkt stets wie organisches Wachstum. Eine klare Scheidung zwischen Kammer- und Konzertstil wie zwischen diesem und dem aus dem Chorischen erwachsenen, nun längst durch das Solistische aufgelockerten Stile der Gesangswerke war damals nirgends vorhanden. Für Bach legte schon die kleine Besetzung des Orchesters wie auch des Chores eine kammermusikalische Haltung nahe.

Trotzdem finden sich bei Bach auch viele Stücke, die eine weit größere Besetzung zu erfordern oder mindestens zu erlauben scheinen, als ihm zu Gebote stand. So die Stücke mit Trompeten und Pauken und so manche großangelegten Chorsätze, unter denen sich ganz monumentale Kompositionen finden, die Händelsche Wirkungen übertreffen. Sollen wir die Matthäuspassion, die hohe Messe, die Kantaten „Nun ist das Heil“, „Ein feste Burg“, „Ich hatte viel Bekümmernis“, „Preise, Jerusalem“ und viele andere, das Magnifikat, das Weihnachtsoratorium wieder nur mit kleinem Chor, die „Duvertüren“ genannten Orchestersuiten mit kleinem Orchester besetzen? Allerdings über eine gewisse mittlere Stärke hinauszugehen, wird keinen Zweck haben, Massenhöre werden sogar für die Wirkung schädlich sein. Denn Bachs monumentalste Kompositionen klingen in verhältnismäßig kleiner Besetzung, die stets notwendige intensive ausdrucksmäßig-deklamatorische Durchdringung vorausgesetzt, machtvoll und großartig, während eine Besetzung, deren Stärke solche Durchdringung nicht mehr ermöglicht, die Wirkung keineswegs mehr steigert, sondern ihr das Eindringliche nimmt. Andererseits wird es stets auf ein abgewogenes Verhältnis der Klangwirkungen der einzelnen Klanggruppen ankommen. Von den Holzbläsern war in dieser Beziehung schon die Rede. Die Trompeten nehmen es bei geeigneter Aufstellung mit einer großen Klangmasse auf, weniger leisten in dieser Beziehung

die Hörner. Bachs Streichorchester an sich klingt oft auch in großer Besetzung gut, manchmal aber werden intimere Wendungen und Kammermusikalisch bedingte Wirkungen durch sie erdrückt, zumal auch dann, wenn ein Soloholzbläser oder eine konzertierende Violine sich ihm gesellt. Aber auch das klangliche Abgewogensein der einzelnen nacheinander folgenden Teile einer Komposition ist wichtig. Das solistische Konzertieren oder das nur von einem Cello und Klavier begleitete Sektorezitativ in unmittelbarer Nachbarschaft eines Riesenchores und großen Orchesters, das mit modernem Riesenorgeltutti verstärkt ist, wird in vielen Fällen kein abgerundetes Klangbild des Ganzen ergeben, wobei es noch sehr auf die Größe und Akustik des betreffenden Raumes ankommt. Auch hier läßt sich etwas Allgemeingültiges nicht feststellen, es kommt auf den einzelnen Fall an. Maßgebend muß aber immer die Klangabsicht Bachs bleiben, die sich aus seiner Partitur ergibt, nie darf etwas wie eine Übermalung oder Vergrößerung spürbar werden, nie vor allem eine Monumentalisierung, wo nicht schon das Monumentale in Bachs Konzeption erkennbar ist. Auch dann ist noch zu bedenken, ob nicht die besondere Wirkung etwa darauf beruht, daß schon kleine Mittel sie erreichen. Denkt man etwa an Stellen bei Schütz, wo er mit einer Singstimme und 2 Violinen über dem Continuo neben den Kammerwirkungen plötzlich monumentale chorische in Ersatz von Tuttiwirkungen erreicht, so wird man sich über die Möglichkeiten, in der Kirchenmusik durch wenige Mittel monumental zu wirken, klar werden können, aber auch darüber, daß solche Wirkungen oft gerade an die geringe Besetzung, vielleicht auch an den hallenden Kirchenraum gebunden sind.

Auch die dynamische Behandlung des Orchesters wie des Chores und der solistischen Ensembles darf nur aus dem heraus erfolgen, was aus dem Studium von Bachs Niederschriften und der ihnen ohne Veränderung und Zusätze folgenden Drucke, also in erster Linie denen der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft sich ergibt. Das heißt nun keineswegs, daß dort, wo Bach keine dynamische Vorschriften gibt, die Wiedergabe in gleichmäßiger Tonstärke von Anfang bis Ende zu erfolgen habe. Im Gegenteil, Bachs eindringliche Tonsprache verlangt auch ein dynamisches Nachgehen in alle ihre Wendungen hinein. Niemals darf aber ein Hineintragen

von außen her an sie herangebrachter dynamischer Wirkungen stattfinden, wodurch der Bachsche unmittelbare Ausdruck ins Disponierende und Darstellerische umgebogen wird. Nicht orgelmäßig im Sinne der Beschränkung auf Artikulation und Agogik muß Bachs Orchester und Chor behandelt werden. Die Dynamik der Orgel beruht auch für Bach auf anderen Gesetzen als die der Streich- und Blasinstrumente, die den Ausdruck durch Abschattierung der Stärke des Tones unterstützen können. Ausdrucksdynamik ist etwas anderes als Wirkungsdynamik. Diese ergibt sich bei Bach durchaus aus der Stimmengruppierung und dem Wechsel von großer und kleiner Besetzung, von Tutti und Solo, aus dem Hinzutreten und Wegfallen von mitwirkender Substanz. Dies kann man dem Registrieren auf der Orgel oder dem Manualwechsel auf dem Cembalo wohl vergleichen<sup>1)</sup>. Ein „großes Crescendo“ ist also bei Bach dort anwendbar, wo die sich mehrenden und immer höher aufsteigenden oder enger sich drängenden Themeneinsätze es an die Hand geben, oder wo eine Vermehrung des Apparats durch Zufügen neuer Klangmittel erfolgt.

Wenn Bach selbst ein Piano oder Forte (auch Pianissimo kommt vor) vorschreibt, so bedeutet das meist, daß die Solostimme oder das Soloinstrument in Tätigkeit ist oder nicht. Bei größerer Zahl der Mitwirkenden kann das nur den Wechsel zwischen größerer oder kleinerer Besetzung des Begleitapparats, zwischen con und senza ripieni bedeuten, für das Cembalo Manualwechsel. Für Bachs wenige Spieler wird das piano eine entsprechende Zurückhaltung in der Klangstärke und im Ausdruck zu bewirken gehabt haben. Ein Übergang vom Piano zum Forte und umgekehrt also ein Crescendo oder Diminuendo zur Vermittlung der beiden „Terrassen“ ist nicht vollkommen ausgeschlossen. Im Sinne eines Diminuendo ist z. B. das Pianissimo im Schlußchor der Matthäus-

<sup>1)</sup> Die Wirkungsdynamik, die dann die „Mannheimer Schule“ aufbrachte, beruht auf einem neuen Verhältnis zu Klang und Klangstärke als Kompositionsfaktoren, keineswegs aber auf einer entwickelteren „Subjektivität“ etwa Bach gegenüber, wie Riemann gemeint hat. Über die idealistische Art, mit der Beethoven die von den Mannheimern ausgebauten Wirkungen verwendet hat, vergleiche auch meinen schon erwähnten Aufsatz „Beethoven und die Romantik“. In der dramatischen Musik haben die Mannheimer Vorläufer ihrer mehr über die Wirkungen disponierenden als ausdrucksstarken Art.

passion aufzufassen, wo ein allmähliches Einschlummern ausgedrückt wird. *Bachs Piano* kann aber auch die Forderung einer Echowirkung bedeuten, wenn eine kurze Phrase, mit oder ohne leichter Abänderung oder Versetzung in andere Tonhöhe, wiederholt wird. Das Echo war bekanntlich ein wichtiges dynamisches Kontrastmittel der damaligen Musik und wird manchmal auch nicht besonders bezeichnet, da eine Verwendung an den richtigen Stellen vorausgesetzt wurde.

Man kann also ein *Bach'sches Forte* als Bezeichnung der Normalstärke betrachten, wenn es durch ein *Echopiano* unterbrochen wird, oder als Angabe für das „*Tutti*“ in Konzertsätzen, beziehentlich das „*Ritornell*“, das Vor- und Zwischenspiel, in *Arien*. Ist eine *Arie* zarten Charakters, so sorgt *Bach* schon durch die Instrumentation dafür, daß auch das *Ritornell* zart klingt, man darf sich jedenfalls durch die Angabe „*Forte*“ nicht zu einer starken oder gar derben Ausführung verleiten lassen. Innerhalb des *Forte* wie des *Piano* ist das Ausdrucksmäßige auch dynamisch voll zur Geltung zu bringen. Daß der Ausdruck innerhalb einer Melodielinie ganz wesentlich von den Beziehungen der einzelnen Töne zur jeweiligen Harmonie und von den Harmoniefolgen abhängt, daß, um nur das einfachste anzuführen, Vorhalte herauszuheben, ihre Auflösungen leichter anzugeben sind, daß übergebundene Töne, die aus Vorhaltsvorbereitung und Vorhalt bestehen, ein An- und Abschwellen erfordern, daß aber wiederum Pedanterie und Schematismus auch hierin unkünstlerisch wäre, schon wegen der vielfältigen Durchdringung der mitwirkenden Faktoren, worunter auch die Melodiegestaltung in rhythmischer Beziehung und nach Höhe und Tiefe zu rechnen ist, — das kann hier nur flüchtig berührt werden. Wo der Charakter der Klangfarbe der mitwirkenden Instrumente, oder auch schon der ganzen Art der Musik, einen besonders wichtigen unter ihren Faktoren darstellt, wird unter Umständen darauf Rücksicht zu nehmen sein durch eine gewisse Zurückhaltung im Deklamatorischen<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> E. Kurth, der in seinem bekannten großangelegten Werk „*Der lineare Kontrapunkt*“ die *Bach'sche* Melodielinie ganz ausführlich behandelt, läßt deren Beziehungen zur Harmonik, die Artikulation und das Deklamatorisch-Ausdrückende nicht zu ihrem Rechte kommen. Meine früheren Hinweise darauf, wie die von Herrn. Keller betreffs „*Artikulation*“, werden im Vorwort zur 3. Auflage des Buches von ihm als „*Mißverständnisse*“ bezeichnet; am Text des Buches ist nichts geändert.

Das Deklamatorische kann aber wiederum in der Klangfarbe seinen besten Verbündeten haben. Es ist ja nicht einzig die Artikulation, die seiner Geltendmachung dient. Diese wiederum hat oft einen anderen Zweck zu erfüllen, als den der Deklamation, nämlich die plastische Darstellung der Form und Art der Melodielinie. (In diesem Sinne hauptsächlich behandelt sie Hermann Keller in „Die musikalische Artikulation, besonders bei J. S. Bach“, Värenreiter-Verlag Kassel.) Am besten kann man Bachs Artikulation in den Partien der obligaten Oboe kennen lernen, wo er sie meist mit größter Sorgfalt durch Legatobögen und Stakkatopunkte bezeichnet. Für die Solovioline, ja auch für die Streicher im Tutti, gilt ähnliches, doch ist hier die Artikulationsbezeichnung zugleich Angabe des Strichs, sodaß der Legatobogen das Zusammenfassen mehrerer Töne auf einen Bogenstrich erfordert, während im übrigen ein Legato auch bei wechselndem Strich durchführbar ist. Und gerade bei Bach ist solches Legato häufig, während die Komponisten des 19. Jahrhunderts, bei denen Strichwechsel auf jeder Note zugleich eine Art Stakkato bedeutet, es kaum kennen. Man kann im Großen und Ganzen feststellen, daß ein Zufügen von Bögen in die Notation von Bachs Musik, vor allem für die Streicher, eine Verfälschung des Vortrags herbeiführt. Für die hohen Trompetenpartien stellen solche zugesetzte Legatobögen oft geradezu die Ausführbarkeit in Frage, da in der hohen Lage naturgemäß bewegte Gänge mit gestoßenen Tönen leichter ausführbar sind. Noch immer ist man leider zumeist auf die angeblich „praktischen“ Ausgaben angewiesen, die Überarbeitungen darstellen. Niemand, der Bachs Musik aufführt, sollte versäumen, auf die originalen Lesarten zurückzugehen, die in der Gesamtausgabeder Bachgesellschaft mit ziemlicher Treue sich überliefert finden. Die Hilflosigkeit weiter musikalischer Kreise gegenüber der „Unbezeichnetheit“ vieler Bachscher Musik würde bald schwinden, wenn sich jene an der Hand der „unbezeichneten“, d. h. nur der Bachschen Bezeichnung Raum gebenden Ausgaben in Bachs Stil eingewöhnen würden. Allerdings dürfen diese niemals dazu verführen, eine „objektive“ Ausdruckslosigkeit in Bachs Musik hineinzutragen. Die Fixierung des Bachschen Ausdrucks durch Zeichen kommt auch Autoritäten und Bachkennern (doch wer kann unbegrenztes Zutrauen beanspruchen! Ein Pianist



z. B., der nicht zugleich in Bachs Kirchenmusik einen tiefen Einblick hat, gewiß nicht!) höchstens in einem Übergangsstadium zu, das aus der Gewohnheit des 19. Jahrhunderts herauszuführen hat, in dem man Dynamik, Agogik, Artikulation, Tempo und gesamte Auffassung nach Vorschriften und Zeichen zu richten hatte, die zur Notation dazugehörten. Wo Bach selbst Bezeichnungen gibt, müssen sie um so mehr beachtet werden.

Wie für die Orchesterinstrumente, so hat Bach auch für Klavier und Orgel die Musik so geschrieben, daß eine Übertragung auf ein anderes Instrument eine Fälschung ihres innersten Wesens darstellt, es sei denn, daß sich jemand so Meister fühlt, daß er sich neben Bach stellen und wie er Übertragungen und Bearbeitungen mit vollem Bewußtsein der stilistischen Erfordernisse und ausdrucksmäßigen Eigentümlichkeiten sowie auch der Funktion der Klangfarbe vorzunehmen verantworten kann. Um Bach zu vermitteln, wird es immer das beste sein, ihn im Rahmen seiner eignen Bedingungen soweit wie irgend möglich sprechen zu lassen<sup>1)</sup>.

Es gibt aber ein Werk von Bach, das scheinbar einem bestimmten Instrument nicht zugeordnet ist, sondern die Ausführung in bezug auf die Klangmittel freiläßt, das ist sein letztes großes Werk: „Die Kunst der Fuge“. Bach hat es in einer Notierungsweise erscheinen lassen wollen, die der des 16. Jahrhunderts und noch mehr der von Scheidts „Tabulatura nova“ von 1624 entspricht. Es handelt sich um eine Partitur, in der jede Stimme eine besondere Zeile und einen besonderen Schlüssel zugewiesen erhalten hat, ohne daß bemerkt ist, welchen Instrumenten die Ausführung zugeordnet ist. Scheidt hat seine „Tabulatura nova“ für die Organisten verfaßt, die sich aus der stimmenmäßigen Notation die Stücke in ihre griffmäßige deutsche Orgeltabulatur übertrugen, nach der sie sie an der Orgel oder auch am Klavier ausführten. Im 16. Jahrhundert pflegte man jede Komposition in Stimmbüchern zu verbreiten,

<sup>1)</sup> Die Frage der Übertragung von Clavichord- und Cembalomusik, wie auch der für Orgel auf den modernen Flügel sowie die des Verhältnisses der alten Orgel zur neuen muß hier übergangen werden durch Hinweisung auf die noch immer steigende Flut von Veröffentlichungen, die sich darauf beziehen, zumal das letzte Wort noch nicht gesprochen ist. Buchmayers bereits angeführter Aufsatz „Cembalo oder Pianoforte“ scheint mir noch immer besonderer Beachtung wert.

aus denen sich die Organisten sie zusammenschrieben, wenn sie sie auf ihrem Instrument vortragen wollten, während sie in erster Linie für Singstimmen oder Instrumente verschiedenster Art zu benutzen waren. Es scheint demnach also, als ob Bach in Rückkehr zu Gewohnheiten früherer Zeiten in der „Kunst der Fuge“ eine Musik gegeben habe, deren Ausführung in beliebiger Art vorgenommen werden kann. Eine andere Erklärung ist die, daß Bach am Ende seines Lebens sich vom klingenden Leben mehr und mehr zurückgezogen habe und sich „abstrakte“ Musik zugewendet habe, die jenseits des realen Klanges in einer Fantasiesphäre von hochalpiner „Verdünnung“ sich bewegen. (Seit Moritz Hauptmanns Bemerkungen über die „Kunst der Fuge“ hat dessen Hochalpenvergleich bis zum heutigen Tag die unzutreffendsten Vorstellungen über das Werk immer weiter führen helfen.) Oder Bach habe hier ein halb oder ganz theoretisches Werk geschaffen, eine Art Lehrbuch der höheren Fugenkomposition.

Sieht man das Werk näher an, etwa in Übertragung in eine Klaviermäßige Notierungsweise auf nur zwei Linien-systeme, so verliert sich wenigstens für den, dem auch das „Wohltemperierte Klavier“ keine „abstrakte“ Musik ist, der Eindruck des Unsinnlichen, und eine Ausführung auf dem Klavier erscheint als der Musik durchaus entsprechend. Daß eine Wiedergabe auf dem Klavier nicht möglich sei, ist eine unbeweisbare Behauptung. Im Gegenteil erweist es sich, daß nicht nur stets die bequeme Greifbarkeit für die beiden Hände bedacht ist, sondern auch der Klavierklang am besten dem Ausdrucksmäßigen entspricht. Die weltabgewandte Stimmung so mancher früheren Klavierfuge erscheint hier allerdings noch gesteigert; sie ist aber etwas anderes als eine Abgewandtheit vom realen Klang. In letzter Zeit ist für die Auffassung eingetreten worden, daß die „Kunst der Fuge“ nach einer Realisierung durch Orchester in verschiedener Besetzung verlange<sup>1)</sup>. Zur Durchführung der Absicht, das Werk, das in bezug auf innere musikalische Konzentration höchstens an Beethovens letzten Streichquartetten ein Gegenstück hat, einem breiten Publikum in großen Aufführungen nahe zu bringen, ist die Besetzung mit Orchesterinstrumenten sicherlich

<sup>1)</sup> Ausgabe von W. Graeser bei Breitkopf & Härtel; von H. David bei C. F. Peters. David erkennt übrigens die Klaviermäßigkeit an, die Graeser leugnet.

ein sehr brauchbares Mittel. Da es sich bei den meisten Fugen um einen vorwiegend „chorischen“ Stil handelt, ist die Grundlage des Streichorchesters und seine Verstärkung durch Oboen oder Posaunen naheliegend. Bei aufgelockertem Stile oder charakteristisch-farbiger Haltung ist selbst in der Fugenform eine Besetzung mit Soloinstrumenten durchaus denkbar, wie etwa die erwähnte Instrumentaleinleitung zur Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ erweist. (Etwas anderes dagegen sind die hergebrachten intermezzoartigen Triopartien der Oboen und des Fagotts in den Fugen der französischen Ouvertüren.) Ein Streichquartett Beethovenscher Besetzung ist kaum als brauchbare Realisierung Bachscher Klangvorstellungen anzusehen. Auch erfordert ein Bachscher Satz für mehrere Instrumente stets eine Continuo Begleitung, eine Ausfüllung durch Orgel, oder bei nicht kirchlicher Musik, wie es die „Kunst der Fuge“ ist (das B-A-C-H-Thema, die Klaviereinlagen, aber auch vieles andere noch weist zwingend darauf hin), durch Klavier. Auch den Stücken für zwei Klaviere und den zweistimmigen sollte solches affordische Ausfüllen zugute kommen! Ferner muß sorgfältig darauf geachtet werden, daß nicht irgendwo eine dastellerische Auffassung hineingetragen wird. Das Abbrechen der großen letzten Fuge, durch Bachs Tod herbeigeführt, zur Erzielung einer dramatisch eindrucksvollen Wirkung zu verwenden, heißt den Stil des Werkes umbiegen und Inneres (die Steigerung der Fuge) als Äußeres wirken lassen, sowie Äußeres (das Abbrechen) als Inneres. Wenn man von „Romantik“, in einem Sinne, der Bachs Wesen entgegengesetzt ist, sprechen will, so ist mit solcher Symbolisierung solche Romantik in ein Werk hineingetragen, das sie am wenigsten verträgt. Hoffentlich bleibt es Bachs Musik erspart, zur Begleitung von des Komponisten sicherlich „rührenden“ Lebensschicksalen vor einer Bühne zu erklingen!

Gegenüber einer allzu trockenen und formalistischen Auffassung von Bachs Musik hat man eine Zeitlang, besonders unter dem Einflusse von Richard Wagners Werken und Lehren, geglaubt, das Dramatische an ihr hervorheben zu sollen. Im Gegensatz dazu hat man dann späterhin wieder die formale Geschlossenheit der Bachschen Musikformen betont, um zu zeigen, daß in diesen Formen das Wesentliche der Bachschen Absicht und seiner ewigen

Gesetzen nachsinnenden Musik beschlossen sei. Eine Ausdrucksabsicht, der diese etwa dienend zur Verfügung stehe, wird leicht von solcher Auffassung aus in Abrede gestellt werden, mehr noch als von der, die das Dramatisch-Darstellerische betont. Man wird aber über den strengen formalen Forderungen Bachs nichts vergessen dürfen, was er mit ihnen zu vereinigen, ja durch sie zu erfüllen weiß, vor allem nicht den vollen Einsatz seiner starken und eigenwilligen, leidenschaftlich bewegten, unmittelbar und tiefempfindenden Persönlichkeit. Auch die Art, wie er die Klangfarbe in seinen Werken als eins seiner Ausdrucksmittel verwendet, entspricht dieser Persönlichkeit. Auch sie ordnet er der strengen Gliederung seiner Musikformen ein, aber gerade auch an ihr beweist er die Unererschöpflichkeit seiner Fantasie und die Originalität seiner Erfindung. So wie seine Zeitgenossen sich über seine Registerwahl beim Orgelspielen wunderten und dann doch erkannten, daß keine andere jeweils seine Absichten hätte besser erfüllen können, so können wir über die Eigenart und zugleich letzte Zweckmäßigkeit seiner Orchestrierung nur staunen, zumal wenn wir den Absichten nachzugehen versuchen, die Bach jeweils damit verbindet.