

Über Verwendung und Notation der Holzblasinstrumente in den frühen Kantaten Joh. Seb. Bachs.

Von Kurt Schlenger (Berlin).

Die Holzblasinstrumente, die Bach in seinen Werken verwendet, beschränken sich auf die Flöte und auf die Oboenfamilie, einschließlich Fagott.

Was die Flöten betrifft, so geht zu Bachs Zeiten unter dem Namen „Flauto“ schlechthin die Blockflöte, auch Flûte douce, Flûte à bec genannt. Diese gab es in mehreren Stimmlagen. Mattheson führt in seinem „Neueröffneten Orchester“ (1713) drei Arten auf: Diskantblockflöte (Umfang: f^1-f^3 (g^3), Altblockflöte (Umfang: c^1-c^3) und ein Bassinstrument mit dem Umfang $f-f^2$. Von diesen dreien hat Bach nur die Diskantblockflöte angewendet. In späteren Kantaten, z. B. in Nr. 103 und Nr. 96, findet sich die Bezeichnung „Flauto piccolo“. Mit dem heutigen Begriff ist dieser nicht identisch; gemeint ist damit ein „Flageolet“, eine hohe Abart der Blockflöte, mit dem Umfang g^2-a^4 . Neben der Blockflöte lief die Querflöte (Flauto traverso, Flûte traversière), die sich in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts immer mehr in den Vordergrund schob. Bach hat sie erst in der Leipziger Zeit in die Kantaten aufgenommen. Die Franzosen haben das Verdienst, im Ablauf des 17. Jahrhunderts aus der „Schweizerpfeiff“ die für die Kunstmusik reife Flûte traversière gemacht zu haben. Durch ihren freien Ansaß war sie gegenüber der Blockflöte einer besseren Tonmodulation fähig und deshalb dem Klangideal des 18. Jahrhunderts, dem Affekt, näher als die Blockflöte. Letztere hat um 1750 ihre Herrschaft zugunsten der Querflöte beendet. Diese existierte nur in einer Stimmlage; um 1710 war ihr Umfang d^1-g^3 (a^3), heute reicht er von (h) c^1-c^4 (d^4).

Im Gegensatz zu den Querflöten haben die Oboen eine Familienbildung gehabt. Den Sopran bildeten schlechthin die „Oboen“, das Altinstrument war die „Oboe d'amore“ und das Alt-Tenorinstrument die „Oboe da caccia“. Die Oboe der Bachschen Zeit entspricht, abgesehen von rein technischen Verbesserungen in bezug auf die Mechanik, im wesentlichen unserer modernen Oboe. Auch der Umfang ist derselbe geblieben und hat nicht so beträchtliche Erweiterungen erfahren wie z. B. der der Flöte (Oboe um 1700: c^1-d^3 , heute: $(b) h-f^3 (g^3)$). Die Oboe d'amore ist ein Kind des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts. Kurz nach 1720 entstanden, stammt sie, wie sich aus ihrem ursprünglichen Namen „Hautbois d'amour“ unter anderem schließen läßt, wahrscheinlich aus Frankreich, das auch für die Einführung der Oboen in die Kunstmusik die entscheidenden Schritte getan hat. Außerlich unterscheidet und unterscheidet sich die Oboe d'amore von der Oboe einmal durch ihre größere Länge, dann durch einen birnförmigen Fuß, den sogenannten Liebesfuß, der durch seine Form besonders in der Tiefe dem Ton seine Schärfe nehmen sollte. Die Oboe d'amore steht in A, und ihr Umfang reicht von a bis $a^2 (c^3)$. Auch sie verschwand nach dem Ableben Bachs. Ende des 19. Jahrhunderts wurde sie auf Veranlassung von Mahillon in Brüssel wieder gebaut, um stilgerechte Bach-Aufführungen zu ermöglichen.

Der Tenor der Oboen ist die Oboe da caccia, und sie ist mit der Tenoroboe in Purcell's „Diocletian“ (1690) identisch. Die Oboe da caccia (damaliger Umfang: $g-f^2$) entspricht unserem „Englisch-Horn“ (Umfang: $e-b^2$). Sie hat im Laufe des 18. Jahrhunderts verschiedene Wandlungen in der Form durchgemacht; es gibt ungeknickte, geknickte und sichelförmige Exemplare. Den „Liebesfuß“ hat sie meistens, jedoch nicht immer. Die ungeknickte Form findet man vornehmlich um 1700; in der Zeit der ersten Kantaten Bachs überwog die Sichelform. Das S-Rohr des Englisch-Horns, das um 1750 zum erstenmal unter diesem Namen auftaucht, hatte sie noch nicht.

Querflöte, Oboe d'amore und Oboe da caccia sind vor 1723 in Bachschen Kantaten nicht vorgeschrieben. Sollte eins von diesen Instrumenten in Werken aus der vor-Leipziger Zeit zu finden sein, so wird man auf eine spätere Überarbeitung schließen dürfen. Nach

1723 schreibt Bach in seinen Kantaten mit starker Orchesterbesetzung als Tenor den Oboen bzw. Oboi d'amore „Taille“ vor. Im Französischen bedeutet „taille“ Tenor(lage). „Taille“ ist also kein Instrumenten-, sondern ein Stimmlagenbegriff. Da diese Bezeichnung in Bachschen Partituren nur als Tenor für die Oboen zu finden ist, so hat die Oboe da caccia den Taille-Part ausgeführt.

Das Bassinstrument der Holzbläser ist das Fagott. Die Form um 1700 gleicht in den Grundzügen der des heutigen Fagotts. Waren beim „Choristfagott“ des 16. und 17. Jahrhunderts „Flügel“ und „Baßröhre“ in einen Holzschaft gehohrt, so ist die Trennung zwischen beiden Teilen (die Verbindung stellt der „Stiefel“ her, in den „Baßröhre“ und „Flügel“ gesteckt werden) beim Fagott um 1700 bereits vollzogen. Nach Mattheson (1713) hatte das gewöhnliche Fagott einen Umfang von $(A_1) B_1 - f^1 (g^1)$; heutiger Umfang: $B_1 - es^2$. Der „Fagotto“ Bachs ist der bei Mattheson mit diesem Umfang erwähnte.

Die Notation der Holzblasinstrumente ist bei Bach für ein und dasselbe Instrument nicht einheitlich, aus Gründen, die entweder durch die verschiedene Höhe des Chortons gegeben sind, oder, wie bei der Oboe d'amore, aus Richtlinien entstehen, die für ein neu erfundenes Instrument die geeignete Notation erst allmählich haben finden lassen. Durch die Chortonverhältnisse werden notwendigerweise Transpositionen bei Instrumenten gefordert, die gewöhnlich nicht transponierend geschrieben werden. Transpositionen in den Blockflöten und den gewöhnlichen Oboen sind nur in Kantaten der Mühlhäuser und Weimarer Zeit vorhanden. Blockflöten und Querflöten sind rein notationsmäßig durch den Schlüssel unterschieden. Erstere wird durchweg im G-Schlüssel auf der ersten Linie (auch „französischer Violinschlüssel“ genannt), letztere im C-Schlüssel auf der zweiten Linie notiert. Die Blockflöte, um die es sich vor 1723 immer handelt, wird aus obigen Gründen transponierend notiert, wenn auch nicht immer. C-Notierungen in der Weimarer Zeit lassen immer auf eine Transpositionsfertigkeit des betreffenden Spielers schließen. In der Kantate Nr. 18: „Gleich wie der Regen und Schnee“ sind es Blockflöten in B.

Beim Überblicken der Flötenstimmen ergibt sich, daß der Umfang der Diskantblockflöte teilweise unterschritten wird. Wenn

z. B. klingend es^1 (Bd. 2 der G.=M. S. 233 unten) und von derselben Stimme g^3 (S. 232 unten) verlangt wird, so ergibt sich daraus nach der Mattheson'schen Aufstellung ein Widerspruch, da das g^3 auch bei der größten Fertigkeit des Spielers auf der Altblockflöte nicht zu erreichen war und wiederum es^1 zu tief für die Diskantblockflöte liegt. Diesen Widerspruch klärt die Transposition auf. Da die Flöte in B=Stimmung steht, ist der Chorton einen Ganzton höher. Auf diese Weise kommt eine Doppeltransposition zustande, so daß das klingend es^1 , welches sich als solches durch die B=Transposition rechtfertigen läßt, noch um einen Ton erhöht wird, um den aus der Notation nicht zu ersiehenden Unterschied zwischen Chor-tonhöhe und Streichernotation auszugleichen. Demnach ist der Umfang der Blockflöten in Kantate Nr. 18 $f^1—a^3$, der dem des Diskantinstrumentes gemäß ist.

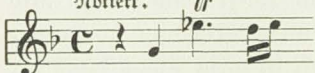
Moriz Hauptmann nimmt im Vorwort zu Bd. 2 der Gesamtausgabe an, daß die Flöten in der eben erwähnten Kantate eine None tiefer gespielt worden seien, als ihre Notation es ausdrückt. Der „französische Violinschlüssel“ deutet aber auf ein hohes Instrument hin, abgesehen von dem oktavierenden Verhältnis zwischen den Blockflöten und Violen. Bei Bach sind außerdem nirgends Anzeichen vorhanden, daß er einmal eine andere als die Diskantblockflöte verlangt hätte. Nach Hauptmann würden hier also Bassblockflöten ($f—f^3$) in Frage kommen, ein Umstand, der sich irgendwie in der Notation hätte auswirken müssen. Diese Annahme ist also nicht begründet. Um sehr tiefe Blockflöten handelt es sich auch notationsmäßig in der Kantate Nr. 71: „Gott ist mein König“ aus der Mühlhäuser Zeit (etwa 1707/1708). Zieht man wieder die Doppeltransposition von einer A=Stimmung aus in Betracht, so wird der Umfang der Diskantblockflöte weder über- noch unterschritten. Die A=Stimmung deutet darauf hin, daß der Chorton in der betreffenden Mühlhäuser Kirche eine kleine Terz höher stand. Ruß gibt im Vorwort zu Bd. 18 der Gesamtausgabe der Ansicht Raum, daß die Flöten in Kantate Nr. 71 eine Oktave höher gespielt worden wären. Als Beweis führt er an, daß Bach selbst in späteren Kantaten, besonders im Choral, die Flöten in den Stimmen eine Oktave höher als die Singstimmen geschrieben hat. Diese Tatsache läßt sich nur in Kantaten feststellen, in denen die Querflöte gefordert wird, die

dann die Aufgabe eines 4-Fußes zu erfüllen hat, z. B. in Kantate Nr. 65 aus dem Jahre 1724; das Oktavieren bezieht sich nur auf die Querflöte. Die Angabe *Rufts*, daß es sich ebenso bei den Blockflöten verhalte, ist nicht stichhaltig.

Zusammenfassend wäre also über die Notation der Blockflöten zu sagen: vorwiegend werden sie im französischen Violinschlüssel in C notiert, die wenigen Ausnahmen aus der Zeit von 1707–1717 werden durch die jeweilig herrschenden Chortondifferenzen gefordert. Die Querflöte wird auch bei Bach ohne Ausnahme im G-Schlüssel auf der zweiten Linie und nicht transponierend geschrieben; der Flauto piccolo, der aber nur in späteren Kantaten vorkommt, klingt eine Duodezime höher, als seine Notierung im französischen Violinschlüssel angibt.


Dieselben Verhältnisse der Schreibweise wie bei der Blockflöte liegen bei der Oboe vor. Sie steht z. B. in der Kantate Nr. 132: „Vereitet die Wege“ (1715?) im Diskantschlüssel und in A-Stimmung. Hier hat Bach die Doppeltransposition (siehe auch Kantate Nr. 18) ausgeschrieben. Daß es sich in Kantate Nr. 132 um eine Oboe d'amore, die ja in A steht, gehandelt habe, ist nach der Entstehungszeit ausgeschlossen. Die A-Transposition der Oboe kommt auch in Kantate Nr. 152: „Tritt auf die Glaubensbahn“, wo aber der G-Schlüssel auf der zweiten Linie vorgezeichnet ist. Als Beispiel möge der erste Takt daraus folgen:

Notiert: *tr*



usw.

klingt: *tr*



usw.

Die meisten Wandlungen in der Notation hat die Oboe d'amore erfahren. Ungefähr zwei Jahre nach ihrem Entstehen nimmt Bach sie zum erstenmal in Kantate Nr. 76: „Die Himmel erzählen“ (1723) auf, im selben Jahre gleich noch in den Kantaten Nr. 75, Nr. 24 und Nr. 64. In Nr. 75, 76 und Nr. 24 steht sie im Diskantschlüssel und in A-Stimmung, in Nr. 64 in C und im G-Schlüssel auf der zweiten Linie. Von da ab herrscht bis ungefähr 1733 letztere Notierung vor. In der Zeit von 1733–1737 wechselt die A- und C-Stimmung und der französische Violinschlüssel mit dem G-Schlüssel auf der zweiten Linie ab, während nach 1737 die C-Stimmung dominiert.

Die Kantate Nr. 136: „Erforsche mich, Gott“ aus dem Jahre 1737 zeigt deutlich den Übergang; im Eingangschor steht die Oboe d'amore in C und im Violinschlüssel auf der zweiten Linie, in der Altarie derselben Kantate ebenfalls im Violinschlüssel auf der zweiten Linie, aber in A. Daß die Oboe d'amore-Partien die Kreuztonarten bevorzugen, hat seinen Grund in der A-Stimmung des Instrumentes. Das einzige Holzblasinstrument neben der Querflöte, dem Transposition und eine andere Stimmung als die in C fremd ist, ist die Oboe da caccia, sie steht immer im Altschlüssel. Ihre Notation in den Kantaten weist weder Über- noch Unterschreitungen auf. Anders bei den Taille-Stimmen. Sieht man sie in der Kantate Nr. 31 durch, so findet man Stellen, die bis d heruntergehen. Es drängt sich die Frage auf, ob die Stimmen überhaupt von der Oboe da caccia übernommen worden sind, da ihr tiefster Ton zu Bachs Zeiten g gewesen ist. Solche Unterschreitungen kommen in den Taille-Stimmen recht oft vor. Wie diese Unterschreitung abgeändert wird, läßt Bach in Kantate Nr. 68: „Also hat Gott die Welt geliebt“ auf S. 275 des 16. Bandes der Gesamtausgabe erkennen. Die Taille geht dort, wie meistens, unisono mit der Viola; aber die Stellen, die zwar auf der Viola, nicht aber auf der Oboe da caccia spielbar sind, werden umgeknickt. Hier liegt einer der wenigen Fälle vor, wo eine solche Umknickung ausgeschrieben ist; sonst blieb sie wohl der Geschicklichkeit der Bläser überlassen.

Das Fagott hat den Baßschlüssel und steht vorwiegend in C. Abänderungen in dieser Beziehung leiten sich aus den schon erwähnten Chortonbedingungen her. Die Kantate Nr. 131: „Aus der Tiefe rufe ich“ (1707) verlangt ein Fagott in B. In Nr. 155: „Mein Gott, wie lang“ stehen Solofagott, Singstimmen und Continuo in C. Das Fagott soll aber an einer Stelle (S. 90 des 16. Bandes der Gesamtausgabe) das Contra-G bringen, das auf dem gewöhnlichen Fagott nicht zu blasen ist. Bringt man die schon erwähnte Kleinterztransposition in Erwägung, d. h. es wurden alle Stimmen um dieses Intervall von vornherein nach oben verschoben, so kommt eine Übereinstimmung mit dem Chorton der Weimarer Schloßorgel zustande, das Contra-G klingt Contra-B. Also liegt kein Grund zu der Annahme vor, daß hier womöglich ein Quartfagott (Umfang G¹—f (a)) benötigt wurde. Daß das Fagott in den Kantaten bis-

weilen für sich notiert wird, auch als Generalbaßinstrument, hat nichts Besonderes auf sich, abgesehen von Fällen, bei denen mit seiner Verwendung ein bestimmter Effekt erreicht werden sollte, worüber einiges weiter unten erwähnt wird.

Die genannten Transpositionen und überhaupt die Notationseigentümlichkeiten in den Holzbläserstimmen können wichtige Anhaltspunkte zur chronologischen Einordnung der Kantaten geben. Es lassen Holzblasinstrumente, die um einen Ganzton transponieren, den Schluß zu, daß die betreffenden Kantaten aus der Mühlhäuser Zeit stammen, während Transpositionen um eine kleine Terz auf Weimar als Entstehungsort hinweisen. Mit diesen Transpositionen ist jedoch nicht die Annahme gegeben, daß sich z. B. das Fagott in B von dem in C als Instrument unterscheidet, wie etwa unsere A-Klarinette von der B-Klarinette. Transpositionen bedeuten hier reine Notationsangaben und haben keinen Instrumentenwechsel zur Folge.

Die Verwendung der Holzbläser ergibt beim ersten Anblick der Kantatenpartituren kein so einheitliches Bild, wie es bei den Mannheimern oder klassischen Partituren der Fall ist, wo nach einem bestimmten Schema (Oboen, Hörner; Oboen, Fagotte, Hörner usw.) verfahren wird. Im Gegensatz hierzu läßt sich in Bachschen Kantaten ein Prinzip der Verwendung der Holzbläser erkennen, das trotz der Gebundenheit an die lokalen Besetzungsverhältnisse aus Tieferem schöpft, nämlich der klanglich-dramatischen Entwicklung. Die beiden aus dem Partiturbild sich ergebenden Grundsätze sind: die Stellung als mehr oder minder solistisch-obligates oder als Tutti-Instrument.

In erster Linie macht sich eine Betrachtung des Holzblasinstruments als Individuum innerhalb des Orchesters nötig. Die obligate Funktion erfordert instrumentationsgemäß eine solistische Behandlung der betreffenden Partien. Es gibt zwei Arten solcher solistisch-obligaten Anwendung. Der erste Fall erscheint, wenn das Instrument als Soloinstrument einer Vokalpartie oder einem begleitenden Instrumentalkörper gegenübersteht, wobei letzterer keine thematische Funktion hat. Der zweite Fall liegt vor, wenn dem Soloinstrument noch ein zweites oder drittes aus derselben Gattung oder aus einer anderen Instrumentenfamilie zugeordnet ist, das ebenfalls the-

matische Selbständigkeit aufweist. Die solistische Funktion des Holzblasinstrumentes ist für die individuelle Gestaltung des Klangbildes die ausschlaggebende und soll daher zuerst gewürdigt werden. Oboe und Oboe d'amore haben in der zuletzt genannten Beziehung in allen Kantaten einen unumstrittenen Vorzug vor den übrigen Holzblasinstrumenten.

Gleich eine der Erstlingskantaten, Nr. 131 „Aus der Tiefe rufe ich“ aus dem Jahre 1707, zeigt die Vorliebe Bachs für die Oboe und ist ein typisches Beispiel für deren solistische Verwendung. In der einleitenden „Sinfonia“ konzertieren eine Oboe und eine Violine ganz frei, begleitet von zwei Violon, einem Fagott und Continuo. Das gleiche Konzertieren zwischen Oboe und Violine findet man auch in der „Sinfonia“ der Kantate Nr. 21 „Ich hatte viel Bekümmernis“ (1714). In der Leipziger Zeit kommt diese Zusammensetzung weniger vor. Ein schönes Beispiel für die solistische Behandlung der Oboe steht in der Pastorale der Kantate Nr. 152 „Tritt auf die Glaubensbahn“ (1715), die überhaupt eine der aufschlußreichsten bezüglich der Verwendung der Holzblasinstrumente in den frühen Kantaten ist. Der Grund, weshalb sie als ein Typus für die Anwendung der solistischen Oboe angesehen werden kann, liegt weniger in der Form, als darin, daß Bach der Oboe das durch die gleichmäßige Bewegung charakterisierte Beruhigende, Tröstende oder Beschauliche gibt, das ihrem Klang sehr nahe liegt. Auch das „Lachen“ hat er der Oboe abgewinnen können, in der Eingangsarie der Kantate Nr. 166: „Wo gehest du hin“. Noch mehr als das Beschauliche liegt der Oboe der Ausdruck des tiefsten Schmerzes und der Klage. Und Bach, der dem Hörer eine Stimmung, die er näher bringen will, mit dem Mittel der Thematik und der Klangfarbe aufzwingt, hat diese Nuance der Klangfarbe so erschöpfend ausgenutzt, wie es später Beethoven im zweiten Satz der 3. Sinfonie oder Mahler im „Lied von der Erde“ nicht weitgehender getan haben. Der Text der Kantate Nr. 12 „Weinen, Klagen“ (1724) verlangt eine Ausdeutung in eben erwähntem Sinne. Die Kantate beginnt mit einer „Sinfonia“ in f-moll, in der eine Solo-Oboe von zwei Violinen, zwei (!) Violon und Continuo mit Fagott begleitet wird. Ist es in Kantate Nr. 152 eine ruhig fortlaufende Oboestimme, so hier ein Bild des Schmerzes, der Qual, des Stockens.

Ähnlich verhält es sich mit der Altarie: „Kreuz und Krone“ mit obligater Solooboe. Nur ist die Figuration im Instrumentalen und Vokalen noch zerrissener infolge der großen Intervalle, die nach jedem Anstieg der Linie alles nach unten zerren.

War in Kantate Nr. 131 „Aus der Tiefe rufe ich“ das Verhältnis zwischen Singstimme und Soloinstrument zu ungunsten des letzteren ausgefallen, so sind beide in Kantate Nr. 12 gleichberechtigt. Diese formale Angelegenheit dehnt sich auf alle solistischen Partien der Kantaten aus, die nach 1723 entstanden sind, und hat auf die Gestaltung der obligaten Instrumentalpartien eine große Wirkung gehabt. In der Tenorarie der Kantate Nr. 16 „Herr Gott, dich loben wir“ (1725–1727) wird das Verhältnis zwischen Solo-Oboe da caccia und Singstimme so, daß der Instrumentalpart in bezug auf Thematik und Ausdehnung dominiert. Was für ein virtuosos Können der Oboist gehabt haben muß, zeigt der Part in Kantate Nr. 63. Überhaupt datieren die virtuososen Anforderungen an die Bläser erst von der Leipziger Zeit an; es genügt, zur Bestätigung dessen einen Blick auf die Stimme des Flauto traverso in Kantate Nr. 8: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“ (1725–1727) zu tun.

Mit Kantate Nr. 76 „Die Himmel erzählen“ (1723) hält die Oboe d'amore ihren Einzug in die Werke Bachs. In den Kantaten Nr. 76 und 75 (beide 1723) weist er ihr gleich solistische Aufgaben zu; bezeichnend ist die Zusammenstellung von Oboe d'amore und Viola da gamba in der Altarie: „Liebt, ihr Christen“ (Kantate Nr. 76): eine Instrumentation nach Kammermusikfisch-Klanglichen Grundsätzen, die Bach auch in Werken mit größerem Orchester beibehält und die ein Ausdrucksmittel seiner Zeit ist. Oboe und Oboe d'amore haben etwas Gemeinsames in ihrem Klang, das Ruhevolle, Ausgeglichenere. Jedoch hat der Ton der Oboe d'amore auch beim Ausdruck der Trauer etwas Tröstendes; das Schmerzliche, Gequälte, das der Schärfe des Oboentons trotz aller Zartheit eigen ist, liegt der Oboe d'amore wegen ihres naiven Klanges fern. Die Oboe d'amore-Stimmen der Kantaten Nr. 75 und Nr. 76 machen sich diese Eigenschaften zunutze. Die „Freude“ des Textes der Sopranarie in Nr. 75 kommt, trotz des a-moll, in der melodischen Gestaltung der obligaten Partie zur Geltung. Auch hier ein Entwickeln des Thematischen und Klanglichen aus dem Text heraus. Vergleicht

man die Altarie der Kantate „Weinen, Klagen“ oder die Sinfonia derselben mit der Tenorarie: „Was willst du dich, mein Geist, entsetzen, wenn meine letzte Stunde schlägt“ aus Kantate Nr. 8, so ist in beiden der Grundgedanke der des Todes. Dort, in Nr. 12 „Weinen, Klagen“, der sich aufbäumende und zusammensinkende Schmerz, ausgedrückt durch den Oboenklang, hier in Nr. 8 das Erwarten des Todes als eines angenehmen Gastes, ausgedrückt durch die versonnene Oboe d'amore.

Die Oboe da caccia ist von Bach bis 1727 dreimal als Solo-Obligatinstrument verwendet worden: in Kantate Nr. 186 „Ärgre dich, o Seele, nicht“ (1723), Nr. 167 „Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe“ und in Nr. 16 „Herr Gott, dich loben wir“ (beide 1726/1727). Das Beispiel für ihr erstes Vorkommen ist Kantate Nr. 186; sie gibt auch Aufschluß über die Verwendung der Begriffe „Taille“ und „Oboe da caccia“. Als Tuttiinstrument heißt die Oboe da caccia „Taille“, und nur das obligate Instrument wird mit Oboe da caccia bezeichnet. In den eben erwähnten drei Kantaten hat die Solo-Oboe da caccia das Übergewicht gegenüber der Singstimme; auffällig ist auch die Länge der Arie im Verhältnis zu solchen mit anderen obligaten Instrumenten aus der gleichen Zeit.

Um der Verwendung der Oboe da caccia als Ausdrucksmittel näherzukommen, empfiehlt sich eine Untersuchung des jeweils vorliegenden Textes. Der Beginn desselben lautet in den Arien der drei Kantaten folgendermaßen: in Nr. 186: „Mein Heiland läßt sich merken in seinen Gnadenwerken“, in Nr. 167: „Gottes Wort, das trüget nicht“ und in Nr. 16: „Geliebter Jesu, du allein sollst meiner Seele Reichtum sein“. Es liegt in den Worten ein beschauliches Betrachten, ohne jegliche aktive Erregung bei demjenigen, der die Betrachtung anstellt. Der dunkle, jedoch nicht düstere, „eingespinnene“ Klang der Oboe da caccia vermag eine solche Stimmung auszudrücken. Die Bewegung fließt in den drei Arien ruhig dahin, und wenn sich auch beim ersten flüchtigen Blick auf die Partitur der Kantate Nr. 186 durch die Sechzehntelnoten ein bewegtes Bild ergibt, so rechtfertigt doch die Bewegung in gemessenen Achteln als Grundrhythmus den ruhigen Ausdruck. War die Oboe d'amore eine Deuterin des Zuversichtlichen, die Oboe die Schilderin der schmerzlichen Zerrissenheit, so vermittelt die Oboe da caccia in den

Kantaten eine heitere Ruhe — vielleicht wäre die Hirtenweise im „Lannhäuser“ zum Vergleich geeignet.

Diese Ruhe verbindet die Oboe da caccia mit den Flöten, sowohl Block- als auch Querflöten. Als Soloinstrument kommen beide in den frühen Kantaten nicht vor. Die Querflöte wird es erst um 1727 in den Kantaten Nr. 157 „Ich lasse dich nicht“ und Nr. 8 „Liebster Gott“; die Blockflöten sind es in den Kantaten nie gewesen. Als Grund dafür mag wohl der „wesenlose“ Ton anzugeben sein, der sich nicht für dramatische Spannungen eignet. Das erste Beispiel für die Anwendung der Querflöte (Kantate Nr. 164 „Ihr, die ihr euch von Christo nennet“ 1723) ist mit zwei obligaten Querflöten besetzt; eine Tatsache, die von der Gewohnheit herrührt, die Blockflöten in dieser Weise zu verwenden.

Bach hat auch das Fagott, dem sein Zeitgenosse Reinhard Keiser so weitgehende Beachtung schenkte, solistisch behandelt, jedoch nur in den ganz frühen Kantaten vor 1717: in Nr. 155 „Mein Gott, wie lang“ (1716) und Nr. 150 „Nach dir, Herr“ (1711/1713?)¹⁾. In Nr. 155 begleitet es solistisch, auf dem Continuo basierend, das Duett zwischen Alt und Tenor: „Du mußt hoffen, du mußt glauben.“ Diese Worte alleine genügen, um darzulegen, welcher Ausdruck durch das Klangliche erwartet wird. Der moderne Hörer ist gewöhnt, beim Fagottklang die Vorstellung des Komischen, Grotesken oder Verschlafenen zu haben (z. B. „Meistersinger“, die letzten sechs Takte des 2. Aktes, Beckmesser-Szene im 3. Akt, oder Tschaikowsky, 4. Sinfonie, 2. Satz), und es wird dem Hörer schwerlich die Vorstellung von etwas Kraftvollem eingehen, das in den Worten „Du mußt glauben“ liegt. Wie Bach es gelungen ist, dem Fagott etwas Energisches abzugewinnen, zeigt der erste Takt des Duetts:



Die thematische Linie ist durch die großen Intervalle kraftvoll gespannt (das Thema hat beinahe etwas „Brahmsisches“). Dazu kommt die Gemessenheit des Tempos. Die Singstimme gibt dem

¹⁾ Die Echtheit der letzten bezweifelt A. Schering im Bachjahrbuch 1913.

Jagott Gelegenheit, seine solistische Stellung in ausgedehnter Einleitung, thematischen Einwürfen usw. zu behaupten.

Das Holzblasinstrument aus dem Gesamtklang zu lösen, ist nicht angängig; es muß als Komponente desselben angesehen werden. Nach Betrachtung des Blasinstrumentes als Soloinstrument muß der Umstand in Erwägung gezogen werden, daß in den Kantaten zwei oder mehrere Instrumente derselben Familie zu einem obligaten Klangkörper vereinigt werden; ebenfalls eine Instrumentationseigenart Bachs, die erst nach 1723 auftaucht. Ein Beispiel wäre die schon erwähnte Kantate Nr. 164 (1723) mit der Altarie „Nur durch Lieb“, die zwei obligate Querflöten und Continuo hat. Diese Arie erlaubt prinzipielle Aufstellungen über die Verwendung von mehreren Mitgliedern derselben Instrumentenfamilie in obligatem Sinne. Die Stimmführung pflegt imitierend oder parallel zu sein; auf jeden Fall sind beide Instrumente gleichberechtigt. Der instrumentale Part hat gewöhnlich eine vorherrschende Stellung gegenüber der Singstimme. In der Altarie der Kantate Nr. 64 trifft das zu, und außerdem erfolgt die Einrichtung der Instrumentalstimmen wiederum nach Grundsätzen, die in dem tieferen Sinn des Textes wurzeln. Die imitierende Einleitung der Flöten bereitet die Stimmung für den Text „Nur durch Lieb und durch Erbarmen werden wir Gott selber gleich“ vor. Nach Einsatz der Singstimme läßt Bach bei den Worten „Lieb“ und „samaritergleich“ (S. 77 des 33. Bandes der Gesamtausgabe) die beiden Flöten in Parallelführung gehen, eine Beeinflussung durch Klangsymbolik. Die imitierende Stimmführung trägt eine Spannung in sich, die parallele eine Entspannung. In diesem Fall wird letztere noch durch die sanfte Klangfarbe der Querflöten gefördert.

Einen Klanggegensatz hierzu bildet die Bassarie mit drei obligaten Oboen aus der Kantate Nr. 20 „O Ewigkeit“ (1725). Man vergleiche den Text daraus: „Gott ist gerecht in seinen Werken“ und „kurz ist die Zeit, der Tod geschwind, bedenke dies, o Menschenkind“ mit dem der Altarie „Nur durch Lieb' und durch Erbarmen werden wir Gott selber gleich“ aus Nr. 164; in dieser eine sanfte Betrachtung, in jener eine ernste Mahnung, hier Oboen, da Flöten! Die Bassarie läßt auch den Zusammenhang zwischen dynamischer Schattierung und Stimmführung erkennen; die Worte: „Gott

ist gerecht“ kommen zuerst im forte, darauf im piano, wobei das forte durch eine kräftige unisono-Führung unterstrichen wird, und beim piano eine imitierende eintritt. Demnach liegt die klangliche Ausdeutung des Textes bei Arien mit obligaten Holzblasinstrumenten diesen in erster Linie ob, während das Erschöpfen des inneren Gehalts der Singstimme überlassen bleibt. Bestand in der Arie der Kantate Nr. 164 eine klangliche Einheit zwischen beiden Flöten und Vokalpartie, so ist in der Sopranarie „Stein, der über alle Schätze“ aus Kantate Nr. 152: „Tritt auf die Glaubensbahn“ diese Ausgeglichenheit nicht gewahrt; hier sind eine Blockflöte und eine Viola d'amour der Singstimme zugesellt. Die Partitur weist eine Dürftigkeit der letzteren in bezug auf Ausdehnung gegenüber den Instrumentalstimmen auf; auch dieses ein Beweis, daß in Arien mit mehreren solistisch-obligaten Instrumenten der Singstimme die untergeordnete Stellung zufällt. Der Stimmungsgehalt, der für das klangliche Aufbauen maßgebend ist, liegt in den Worten „... hilf, daß ich zu aller Zeit durch den Glauben auf dich setze meinen Grund zur Seligkeit“; das zuversichtlich Erhoffte des Textes wird durch Konzertieren zwischen Blockflöte und Viola d'amore ausgedrückt, das miteinander, nicht gegeneinander ausgeführt wird. Es scheint so, als wollten die beiden Instrumente gemeinsam das psychologische Ziel des Textes erreichen, das noch rhythmisch und durch die bezogene, nach oben strebende Melodielinie betont wird.

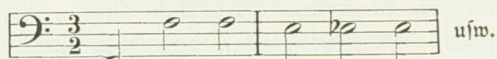
Bisweilen wird der Anschein erweckt, als ob Bach in den Arien das Instrumentale primär erfunden hätte. Dieses Primäre des Instrumentalen unter Lockerung der engsten Beziehungen von Instrumental- und Vokalpartien zeigt die Holzblasinstrumente der Kantaten unter einem Gesichtswinkel, der sie uns in ihrer tutti-mäßigen Aufgabe im „vollen Orchester“ (cum grano salis!) vor Augen führt. Als erstes das Fagott anzugeben, läßt sich aus seiner Stellung als Generalbasinstrument rechtfertigen. Es gibt zwei Arten der Verwendung; die erste ist diejenige, welche das Fagott notengetreu mit dem Continuo mitgehen läßt, die zweite weist Abweichungen vom Continuo auf. Ein Hinweis ist wohl überflüssig, daß die Partituren mit Rücksicht darauf angelegt sind, welche Instrumente auf der Continuo-Fundierung stehen. Im allgemeinen kann der Grundsatz gelten: für Bläserpartien Continuoüberstärkung

durch das Fagott, für Streicherpartien durch den Kontrabaß bzw. das Violoncell. Eine Verwischung dieser Richtlinien erfolgt bei einer Mischung von Blas- und Streichinstrumenten. In solchen Fällen, vorausgesetzt, daß Bach nicht „Fagotto“ vorschreibt, wird zuerst untersucht werden müssen, ob die Bläser oder die Streicher den Gesamtklang mehr beeinflussen. Doch geben Beispiele, die aus der Partitur die Mitwirkung des Fagotts deutlich erkennen lassen, hierfür keine uneingeschränkte Bestätigung.

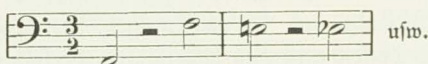
Rein klanglich würde eine Mitwirkung des Fagotts als Generalbaßinstrument z. B. in der „Sinfonia“ der Kantate Nr. 18, der eine zarte Instrumentation (2 Blockflöten, 4 Violon usw.) nicht erwartet werden. Der Fagottklang hat eine Schärfe, die zu dem Ton der Blockflöte in keinem Verhältnis steht. Diese Bedenken schwinden, wenn in Betracht gezogen wird, daß Blockflöten und die Violon in diesem Fall chorisch besetzt worden sind, so daß je ein Fagott und ein Violoncello bzw. ein Kontrabaß, wie Bach es verlangt, keine Störung des Gesamtklanges hervorgerufen haben. Die Bestätigung dessen gibt das Altrezitativ derselben Kantate, an dessen Begleitung die Blockflöten beteiligt sind, in dem das Fagott aber schweigt. Die Annahme ist berechtigt, daß das Fagott auch da, wo es nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, den Generalbaß mitgespielt hat, sofern eine Störung des Gesamtklanges nicht zu befürchten war. Dasselbe gilt für Chorpartien, falls aus der Notierung nicht eine andere Aufgabe zu ersehen ist. Hat das Fagott sich auch am Generalbaß beteiligt in Arien, die obligate Flöten oder Oboen bzw. Oboi d'amore oder Oboi da caccia haben? Ich neige zu der Ansicht, daß die Klangintensität des obligaten Instruments ausschlaggebend gewesen ist, also daß das Fagott z. B. bei der Begleitung von Blockflöten geschwiegen hat, aber zur Unterstützung der Querflöten herangezogen worden ist. Ein Beweis hierfür zeitigen zwar die autographen Stimmen nicht, doch ist nicht von der Hand zu weisen, daß der Fagottspieler, der in der Nähe des Cellisten saß, in dessen Stimme mit eingesehen hat.

Das Verhältnis des Fagotts als Generalbaßinstrument gegenüber der Singstimme läßt die Kantate Nr. 160 „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (1714/1715) eindeutig erkennen; es kommt nur in der Arie mit Solovioline vor, wo es auf einem besonderen System

notiert ist; an Stellen, wo die Singstimme ohne Begleitung der Solovioline ist, schweigt es und setzt erst ein, wenn die Violine wieder dazutritt. Wenn auch angezweifelt wird, daß die Kantate Nr. 160 von Bach stamme, so kann sie doch als Beispiel für das Verhältnis von Singstimme und Fagott als unterstützendes Generalbassinstrument angesehen werden. Selbständigen Charakter hat das Fagott auch bisweilen in seiner eben genannten Eigenschaft, wie in der Kantate Nr. 18, Nr. 12, Nr. 69, wo es aus einem akzentuierenden Prinzip, das ein Charakterisieren einer Stimme erreichen will, gebraucht wird. Als Beispiel mag der Anfang der Fagottstimme und des Continuo aus dem Chor „Weinen, Klagen“ der Kantate Nr. 12 dienen; der Continuo führt einen Basso ostinato durch:



dazu akzentuiert das Fagott:



Durch diese Nuancierung tritt der gesetzmäßige Charakter des Basso ostinato noch mehr hervor. Ebenso findet sich der staccato-Effekt, der gleichfalls aus einem Betonungsgrundsatz erwächst, in den frühen Kantaten; man sehe in die Fagottstimmen der Kantate Nr. 75 (1723) hinein. Die Verwendung des Fagotts als nur-Holzbläserbass, wie später in den klassischen Partituren, kennt Bach aus den Triosätzen der Franzosen. In dieser Richtung ist die Kantate Nr. 63 (S. 76 ff. des Bandes 16 der Gesamtausgabe) gearbeitet, wo das Fagott nur beim jedesmaligen Einsatz der drei Oboen seine Aufgabe zu erfüllen hat.

Entbehren die Holzblasinstrumente als Verstärkung der Singstimmen im Choral oder sonstigen Chorsatzes jedes individuellen Zuges, so kann diese Behauptung nicht für die Tuttibehandlung der Oboenfamilie und der Flöten im allgemeinen aufgestellt werden. Sei es nun, daß sie mehr oder weniger aus dem Gesamtklang hervortreten, um sich z. B. tonmalerisch durch ihr pastorales Kolorit zu beteiligen, oder daß sie eine Mischung der Klangfarbe vermitteln sollen, immer wird ein Vergleich mit den Orgelregistern statthaft sein. Wo das Streichorchester den Grundstock bildet und die Holzbläser nur als Zusatz-

register da sind, entsteht ein Resultat, das sich in einer starken Verschmelzung des Bläser- und Streicherklanges auswirkt; in einem anderen Bild zeigt sich dann das Lösen der Verbindung zwischen beiden, die unter Beibehaltung der Bläser sogar zur Ausschaltung des Continuo führt. Dann sind die Blasinstrumente Hauptregister geworden. Das engste Verhältnis zwischen Bläser- und Streichinstrumenten besteht bei einer ununterbrochenen unisono-Führung der beiden, wobei die ersteren jedoch wieder zum Zusatzregister herabsinken und den Streichinstrumenten das primär klanglich Gestaltende überlassen. Die häufigste Verbindung bei Bach ist die zwischen Violinen und Oboen im Einklang oder mit Querflöten als 4-Fuß und die zwischen Viola und Fagott. Die gänzliche Lockerung charakterisieren die Beispiele, in denen ein selbständiger Holzbläser- oder Trompeten-Paukenchor einem in sich geschlossenen Streichkörper oder Vokalchor gegenüberstehen. Mögen nun diese „Instrumentenchöre“ mehr oder minder unisono gehen (siehe Kantate Nr. 31) oder ihre Selbständigkeit bewahren — das Nacheinandereinsetzen von Trompeten-, Oboen- und Streichergruppe in Kantate Nr. 63 —, so ist die Verschmelzung doch nicht so stark, als wenn der ersten Violine nur die erste Oboe oder Flöte als Zusatzregister beigegeben wäre. In der Kantate Nr. 119 setzt Bach im Chor „So herrlich stehst du, liebe Stadt“ je einen Holzbläser (2 Blockflöten, 2 Oboen da caccia!) und Trompetenchor, die beide jedoch nicht zugleich blasen. Wie immer hat die Entscheidung über die Verteilung der Instrumente der Text. Bei den Worten „... doch wohl und aber wohl...“ setzen die Holzbläser mit langen Notenwerten ein, und das „So herrlich stehst du...“ untermalen die Trompeten. Man beachte die Klangkontraste! Diese Kantate (die Leipziger Ratswahlkantate) aus dem Jahre 1723 zeigt deutlich den Umschwung zur großen Instrumentation, sie ist mit 4 Trompeten, 2 Blockflöten, 3 Oboen, Pauken, Streichinstrumenten und Singstimmen besetzt. Die intimen kammermusikalischen Grundsätze der Kantaten bis 1717 hat Bach in dem Maße später in Leipzig nicht wieder aufgenommen.

Einige der schönsten Beispiele für Bachs Instrumentationskunst in den frühen Kantaten sollen folgen. Um gleich eins zu erwähnen, in dem sich die Holzblasinstrumente vom Continuo lösen, so wäre mit der Altarie „Doch Jesus will auch bei der Strafe der

Frommen Schild und Beistand sein“ aus Kantate Nr. 46 zu begreifen. Die Altstimme hat zwei obligate Blockflöten, eine Zusammenstellung, durch die ein sehr ausgeglichener, ruhiger Klang zustandekommt. Der Baß bzw. das Bassettchen wird von zwei Oboi da caccia (ohne Continuo!) übernommen, die das Klangbild, besonders durch Ausnutzung der hohen Lagen, auflichten. Der oben angegebene Text, der zwei psychologische Gegensätzlichkeiten in sich birgt, wird schon durch diese, wenn auch schwachen, Farbkontraste ausgedeutet. Eine ähnliche Instrumentation besteht in der Sopranarie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ der Matthäus-Passion (1723), obwohl hier gemäß dem Textinhalt die Auflichtung noch stärker ist (Solosopran, 1 obligate Querflöte und 2 Oboi da caccia in vornehmlich hohen Lagen, ebenfalls ohne Continuo). Die Eigenart, Holzblasinstrumente ohne Continuo zu setzen, ist bis 1717 bei Bach nicht üblich. Das erste Beispiel steht in Kantate Nr. 154 „Mein liebster Jesus ist verloren“ (1724), wo in der Altarie zwei solistisch-obligate Oboi d'amore vorkommen, die als Fundament ein Bassettchen aus Violinen und Violen unisono haben; allerdings ist hier noch eine obligate Cembalopartie vorhanden. Die Kombination von Blockflöten, 4 Violen, Violoncell, Fagott, Continuo in der Kantate Nr. 18 deutet auf ein bekanntes Instrumentationsbeispiel des 19. Jahrhunderts hin, auf den Chor „Selig sind, die da Leid tragen“ aus dem „Deutschen Requiem“ von Joh. Brahms, der in diesem Chor auch auf die Violinen verzichtet, um den Kontrast zwischen tiefen Streichern und den Holzbläsern (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, keine Klarinetten!) einschließlich 2 Hörnern und 3 Posaunen deutlicher herauszuarbeiten. In der vor-Leipziger Zeit bevorzugt Bach eine sanfte, gedeckte Klangfarbe unter vornehmlicher Benutzung der Blockflöten und der Mittellage der Oboen. Als charakteristische frühe Kantate in bezug auf die Instrumentationsgrundsätze kann wohl Nr. 152 „Tritt auf die Glaubensbahn“ (1715) gelten. Das „Concerto“ ist ein an Zartheit und Klarheit kaum zu überbietendes Tongebilde, instrumentiert mit je einer Blockflöte, Oboe, Viola d'amore, Viola da gamba und Continuo. Das Adagio bringt über einem in klopfenden Achteln dahinschreitenden Baß ein freies Konzertieren von Blockflöte, Oboe und Viola d'amore. Im Allegro beginnt dann die Oboe über einem bewegten

Daß das Thema, das späterhin von Blockflöte, Viola d'amore und Viola da gamba aufgenommen wird. Es bleibt eine ziemlich schnelle Bewegung auch da, wo in der Durchführung Blockflöte, Oboe und Viola d'amore ohne Viola da gamba und Continuo konzertieren. Doch plötzlich stockt die beinahe übermütige Bewegung (S. 24 des 32. Bandes der Gesamtausgabe), die Viola d'amore arpeggiert vier Takte lang auf „Eins“, dazu spielen Blockflöte und Oboe längere Notenwerte, wobei letztere um ein Achtel nachhinkt und der Bass die schweren Taktteile markiert. Nach dieser viertaktigen Unterbrechung setzt sich das Frohe, Zuversichtliche wieder durch („Tritt auf die Glaubensbahn“). Ein ebensolches Kabinettstück der Farbmischung ist die Sopranarie „Stein, der über alle Schätze“, begleitet von einer Blockflöte, einer Viola d'amore und dem Continuo. In dem die Kantate abschließenden Duett, das als Dialog zwischen der Seele und Jesus gedacht ist, führen „Gli stromenti all unisono“ eine obligate Stimme durch. Die Instrumente, obwohl bevorzugt, ordnen sich dem Dramatischen der Solostimme unter, was Bach hier durch eine „Zusammenraffung“ der Instrumente zum unisono erreicht.

Als Abschluß sei noch ein kurzer Vergleich der Eigentümlichkeiten des heutigen Holzblasinstrumentenklanges mit dem aus der Zeit Bachs gestattet. Die Querflöten haben durch Verbesserungen von Tromlitz, Böhm u. a. infolge der Bohrungsveränderungen einen sehr kräftigen Ton bekommen, um sich in dem Orchester der Klassiker oder gar dem modernen durchsetzen zu können. Bläst man Querflöten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, so kommt man zu der Erkenntnis, daß sie wohl einen kleinen, nuancenärmeren, dafür aber „flötenartigeren“ Ton gehabt haben, der an ein sanftes „lieblich=Gedacht“-Register der Orgel erinnert, während die Böhmflöte, die heute durchweg in maßgebenden Orchestern geblasen wird, besonders in der Tiefe etwas „posaunig“ klingt. Man kann dem Vorschlag Albert Schweigers in seiner Bach-Biographie zustimmen, Querflötenpartien aus Werken des 18. Jahrhunderts auf einer weich angeblasenen, guten Silber-Böhmflöte auszuführen, die nicht so voluminös klingt wie ein Holz-Böhmflöte. Ein so zartes Instrument, wie es die Blockflöte ist, kennt das moderne Orchester nicht mehr. Allerdings kommt sie in den letzten Jahren in der Jugendmusik-

bewegung wieder zu Ehren. Unsere Oboen haben sich ebenfalls in ihrem Klang gegenüber denen des 18. Jahrhunderts verändert. Durch das Vorherrschen der französischen Instrumente hat sich der dünne, etwas „meckrige“ Oboenton eingebürgert. Die Oboen von vor 200 Jahren (wir haben sie noch mit Einschränkung in Gestalt der sogenannten deutschen Oboen) hatten einen ausladenden, pastoralen Ton, den man heute in romanischen Ländern mit „alla tedesca“ bezeichnet, wenn vom Bläser der Schalmeeiklang verlangt wird. Die Tonverengerung hat auch das Fagott erfahren, damit zugleich allerdings auch eine Verfeinerung. Wie es damals geklungen haben mag, wird vielleicht nahegebracht, wenn man auf die Lautmalerei im Worte „Dulcian“, dem Vorgänger des Fagotts, achtet. Die Oboe d'amore war von der Mitte des 18. bis Ende des 19. Jahrhunderts verschwunden. Da sie keine eigentliche Entwicklung durchgemacht hat, dürfte sich der Ton der Oboe d'amore Wachs von der heutigen kaum unterscheiden, wenn auch eine geringe Verfeinerung und der Einfluß der französischen Oboe dabei hervorgetreten ist. Dasselbe gilt für die Oboe da caccia, sie hat sicher nicht so geschliffen geklungen wie unser modernes Englisch-Horn, sondern wird mehr den Schalmeeikarakter getragen haben.

Aus diesen Tatsachen und den Erwägungen, daß bei Bach ein dramatisches Gestalten der Holzbläserstimmen aus dem Klang heraus vorliegt, kann der Schluß gezogen werden, daß weder das „kalte“ Herunterblasen der Partien, noch eine romantische Übernuancierung geboten ist, sondern daß man an sie mit ruhigem Ton und ein wenig „affetto“ herangehen soll.