

## Fragen zur Fagottbesetzung in den kirchenmusikalischen Werken Johann Sebastian Bachs

Von Konrad Brandt (Halle a. S.)

In den letzten Jahrzehnten ist die Frage, ob in den kirchenmusikalischen Werken Bachs der Continuoart von der Orgel oder dem Cembalo auszuführen sei, heiß und wortreich diskutiert worden. Eine Fülle von Aufsätzen liegt uns zu diesem Thema vor, ohne daß es heute als abgeschlossen gelten kann. Welche Baßinstrumente sich aber am Continuo zu beteiligen haben, diese Frage scheint darüber vernachlässigt worden zu sein. Ob es um den Einsatz des Kontrabasses oder um den des Fagottes geht: An eindeutigen und vertrauenswürdigen Richtlinien mangelt es heute völlig. So bleiben die diesbezüglichen Entscheidungen in letzter Instanz dem Dirigenten überlassen, der sich dabei meist kritiklos dubiosen Konventionen beugt.

Die ganz offensichtlich herrschende Ratlosigkeit wird vornehmlich in Fragen der Fagottbesetzung durch eine zwar sehr bequeme, aber etwas zu einfache Theorie bemäntelt, die, da sie durch die meisten gedruckten Fagottstimmen unterstützt wird, allmählich zum Gesetz erhoben zu werden droht: In den Stücken, für die Oboen vorgeschrieben sind, bläst das Fagott den Continuoart mit, ansonsten schweigt es; mit einer solchen Faustregel begnügt man sich. Diese Art der Fagottverwendung wird vom Herausgeber der Fagottstimme des Bärenreiter-Verlages (nach der Neuen Bach-Ausgabe) zur *b*-Moll-Messe konsequent auf die Spitze getrieben. Grundsätzlich wird hier der Continuoart der Stücke übernommen, bei denen eine oder mehrere Oboen beteiligt sind. Die Takte jedoch, während derer die Oboen pausieren, werden – ohne daß auf den Verlauf der Stimme Rücksicht genommen würde – rein schematisch klein gedruckt, während das übrige in normalem Stich steht. Es wird demnach zwar nicht erwartet, daß das Fagott unbedingt zusammen mit den Oboen pausiert; zumindest wird aber diese Möglichkeit vorbereitet, und es muß damit gerechnet werden, daß hiervon Gebrauch gemacht wird. Das Verfahren mutet um so hilfloser an, als doch der von Bach stammende Fagottpart des ersten Teils des Gesamtwerks (Kyrie und Gloria) diesem unmißverständlich widerspricht.

Mehrere Gründe sprechen ganz entschieden gegen eine solche Praxis, die dem Fagott nur in Verbindung mit den Oboen aufzutreten gestattet und einen anderweitigen Gebrauch ausschließt:

1. Es wird a priori davon ausgegangen, daß die Oboen und das Fagott als Mitglieder einer Instrumentenfamilie zusammengehören. Diese weitverbreitete Ansicht, wie sie auch in populären Lexika zu finden ist, wo das Fagott gern als Baßoboe bezeichnet wird, ist jedoch, sowohl historisch als auch instrumententechnisch gesehen, falsch.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts entwickelte sich aus den tiefen Bomhartern die Familie der Fagotte. Zunächst nur aus rein äußerlichen Gründen, nämlich zur besseren Handhabung, ging man dazu über, die Länge der Bom-

harte durch Knickung zu verkürzen, was den so gebauten Instrumenten jedoch eine stark veränderte Klangfarbe verlieh; der typische offene, etwas rauhe und heisere Ton der Schalmeien wurde weich und zart. (So ist der Name Dulcian zu verstehen.) Eben wegen dieses wesentlichen Klangunterschiedes bestanden längere Zeit beide Instrumente, Bomhart und Dulcian, nebeneinander. Erst etwa hundert Jahre später wurde die damalige Diskant-Schalmei zur Oboe umgewandelt, wodurch nunmehr eine individuellere und klangschönere Tongebung möglich wurde. Die somit vervollkommnete Schalmei machte die hohen Fagotte allmählich überflüssig, so daß Fagotte zwar noch in mannigfachen Größen, aber nur noch in tieferen Lagen gebaut wurden.

Der grundlegende technische Unterschied ist schon genannt worden. Während die Oboe durch ihre gerade, offene Konstruktion weiterhin zur eigentlichen Schalmeienfamilie zählt, deren tiefstes Instrument heute das Heckelphon ist, bilden die Fagotte wegen ihrer eigentümlichen Bauart eine eigene Instrumentenfamilie. In der Instrumentationslehre gilt es als sehr wichtig, diesen Unterschied zu beachten. Die Gemeinsamkeit der beiden Instrumente besteht im Anspracheorgan (in diesem Falle dem Doppelrohrblatt); das gleiche trifft für Klarinette und Saxophon zu.

2. In seinem *Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music* aus dem Jahre 1730 wünscht Bach an Spielern 1 auch 2 zum Basson. In der *Missa* (Kyrie und Gloria der *b*-Moll-Messe), die mit einer nahezu idealen Besetzung rechnet, werden die beiden Fagotte in einer Arie mit obligaten Partien bedacht, so daß sie hier unentbehrlich sind. Doch wird Bach bei den derzeitigen Mißständen normalerweise bestenfalls ein Fagottist zur Verfügung gestanden haben. Wenn man bedenkt, daß er nicht einmal die 3. Oboe (Taille) mit einem bestallten Stadtmusiker besetzen konnte, so wird er bei den Stücken mit starker Oboenbesetzung, wie z. B. im II. Teil des Weihnachts-Oratoriums, wohl selbst auf diesen einen haben verzichten müssen. Das gilt ebenfalls für die Matthäus-Passion, die durch ihre doppelchörige Anlage ein unverhältnismäßig großes Aufgebot an Instrumentalisten und Sängern benötigte. „Da in den Continuostimmen [der Matthäus-Passion] auffälligerweise nirgends auch nur die geringste Spur einer Fagottmitwirkung vorkommt, wird dieses Instrument wohl ganz ausgefallen sein. Wahrscheinlich brauchte Bach den Kunstpfeifer, der es sonst blies, an anderer Stelle“<sup>1</sup>.

Schon von den aufführungspraktischen Bedingungen her, denen Bach unterworfen war, ist also ein gemeinsames Auftreten von Oboen und Fagott gar nicht immer möglich gewesen. Wenn auch solche offensichtlichen Übelstände von uns heute nicht kopiert zu werden brauchen, so soll doch festgehalten werden, daß die Theorie „wo Oboen, da auch Fagott“ einer historischen Verbindlichkeit entbehrt.

3. Mehr noch: Daß diese Theorie unzulänglich, ja geradezu falsch ist, darüber belehrt ein flüchtiger Blick in die Partituren derjenigen Kantaten, die ent-

<sup>1</sup> Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936, S. 171.

weder einen eigenen Fagottpart anführen oder nur Hinweise über den Einsatz und Gebrauch des Fagottes liefern. Hierzu gehört auch als prominentes Beispiel die *Missa* (Kyrie und Gloria der *b*-Moll-Messe), die in diesem Zusammenhang instruktive Belege gibt.

a) Zunächst ist auffällig, daß Bach das Fagott in mehreren Kantaten vorschreibt, die nicht mit Oboen besetzt sind. Von den folgenden Beispielen sei nur die instrumentale Besetzung genannt:

- BWV 18 Blockflöte I, II, Bratsche I–IV, Fagott, Violoncello, Continuo  
 BWV 143 Horn I–III, Pauken, Streicher, Fagott, Continuo  
 BWV 162 Zugtrompete, Streicher, Fagott, Continuo  
 BWV 172 Trompete I–III, Pauken, Streicher, Fagott, obligate Orgel, Continuo  
 BWV 173a Flöte I, II, Fagott, Streicher, Continuo  
 BWV 61, 150, 155, 165 Streicher, Fagott, Continuo (da diese Kantaten jedoch nur in Partitur überliefert sind, bleibt die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Bach für sie auch Oboenstimmen ausschreiben ließ)

Das Verfahren, dem Streichersatz als zusätzliches Baßinstrument neben dem Basso continuo ein Fagott beizufügen, war im 17. Jahrhundert weit verbreitet. Es gibt zahllose geistliche Konzerte, Kantaten und ähnliche Gattungen dieser Besetzung vor allem der norddeutschen Meister, an erster Stelle Dietrich Buxtehudes. Die Regel ist hier, daß das Fagott nur gemeinsam mit den Streichern auftritt und pausiert. Meist hat es dabei einen figürlich und motivisch bereicherten Basso continuo zu blasen.

b) Sehr häufig finden sich auch in den Kantaten, die mit Oboen besetzt sind, für das Fagott vorgeschriebene Stücke, bei denen die Oboen schweigen. Die Arien mit obligatem Fagott bleiben unberücksichtigt:

- BWV 21, Satz 4, 5, Rezitativ und Arie (Tenor): Streicher, Fagott, Continuo  
 Satz 7, Rezitativ (Sopran und Alt): wie oben  
 BWV 42, Satz 6, Arie (Baß): Violini I divisi, Fagott, Continuo  
 BWV 52, Satz 3, Arie „Immerhin, immerhin“: Violine I, II, Fagott, Continuo  
 BWV 69, Satz 4, Rezitativ (Tenor): Streicher, Fagott, Continuo  
 BWV 70, Satz 3, Arie (Alt): Violoncello obligato, Fagott, Continuo  
 Satz 5, Arie (Sopran): Streicher, Fagott, Continuo  
 Satz 9, 10, Rezitativ und Arie (Baß): Trompete, Streicher, Fagott, Continuo  
 BWV 185, Satz 2, Rezitativ (Alt): Streicher, Fagott, Continuo  
 BWV 199, Satz 1, 3, 4, 7, Rezitativ, Rezitativ, Arie, Rezitativ: Streicher, Fagott, Continuo

Man vergleiche hierzu auch den „Messias“ von Händel, wo sämtliche Arien (Violine I, II unisono und Continuo) in den Ritornellen durch Fagotte verstärkt werden.

c) Selbst schlichte Continuosätze und Secco-Rezitative ohne instrumentale Aussetzung werden von Bach mit Fagott besetzt. So findet sich im I. Teil des Weihnachts-Oratoriums sowie im Oster-Oratorium eine mit dem Continuo geführte Fagottstimme durchgehend zu allen Stücken; ähnlich ist der Befund in den folgenden Beispielen aus BWV 18, 42, 44, 52, 69 und 70, 185:

- BWV 18, Satz 2, Rezitativ „Gleichwie der Regen und Schnee“ (Baß)  
 BWV 42, Satz 1, 5, beide Rezitative und Satz 3, Arie (Alt), B-Teil  
 BWV 44, Satz 4, Choral „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Tenor)  
 Satz 5, Rezitativ (Baß)  
 BWV 52, Satz 2, 4, beide Rezitative  
 BWV 69, Satz 2, 4, beide Rezitative  
 BWV 70, Satz 4, 6, beide Secco-Rezitative (Tenor)  
 BWV 185, Satz 4, 5, Rezitativ und Arie (Baß)

Bemerkt sei, daß in BWV 18, 69 und 185 die Rezitative vom Fagott in der Weise ausgeführt werden, daß es auf jede neue Ganze- und Halbenote des Continuo nur eine Viertelnote bläst, also keine langen Notenwerte auszuhalten hat; man darf vermuten, daß auch für die übrigen Secco-Rezitative diese Ausführung üblich war. Das Tenor-Rezitativ aus BWV 42 zeigt im Violoncello durchgehende Sechzehnteltonrepetitionen, wobei für Orgel und Fagott nur halbe Notenwerte vorgeschrieben sind.

d) In den Kantaten mit genauer Fagottbezeichnung finden sich dagegen Stücke für Oboen, bei denen das Fagott schweigt. (In anderen Kantaten findet sich ein Hinweis über den Fagotteinsatz nur im Eingangschor oder bei einem anderen Stück; Oboenarien ohne Fagottbezeichnung aus solchen Kantaten bleiben hier unberücksichtigt, da sie keine Beweiskraft besitzen):

- Missa b-Moll*, Satz 1, Kyrie eleison, Takt 30–45: Oboe d'amore I, II, Continuo  
 Satz 10, Qui sedes: Oboe d'amore, Streicher, Continuo  
 BWV 21, Satz 3, Arie (Sopran): Oboe, Continuo, (kein Fagott!)  
 BWV 63, Satz 3, Duett (Sopran, Baß): wie oben  
 BWV 131, Satz 2, Arioso und Choral: wie oben  
 BWV 185, Satz 1, Duett mit Choral: wie oben  
 BWV 199, Satz 2, Arie und Rezitativ „Stumme Seufzer, stille Klagen“: wie oben

e) Die Besetzung des Continuo mit Fagott bei Arien für Oboen ohne Streicher ist sehr selten ausdrücklich überliefert. Nur in zwei Kantaten finden sich hierfür Beispiele, in denen das Fagott allerdings durchgehend zum Continuo gefordert wird (siehe auch unter c), so daß keineswegs die Oboen den Fagotteinsatz verursachen:

- BWV 44, Satz 1, Duett (Tenor, Baß): Oboe I, II, Fagott, Continuo  
 Arie (Alt): Oboe, Fagott, Continuo  
 BWV 52, Satz 5, Arie „Ich halt es mit dem lieben Gott“: Oboe I-III, Fagott und Continuo

BWV 159, Satz 4, Arie und Choral: Oboe, Continuo („Fagotti col Continuo“). Hier handelt es sich um eine Continuoarie für Alt mit zusätzlichem Choral, der zeilenweise unterbrochen von Sopran und Oboe unisono ausgeführt wird; also gehört das Beispiel eigentlich in die Gruppe unter c.

Eine wirkliche Koppelung von Oboen und Fagott zeigt BWV 71. Das Instrumentarium ist in vier konzertierende Gruppen geteilt, jeweils mit einem eigenen Baßinstrument: Trompeten mit Pauken, Flöten mit Violoncello, Oboen mit Fagott und Streicher mit Violone, dazu Continuo.

f) In einigen Stücken ist deutlich zu bemerken, daß das Fagott nicht von den Oboen, sondern zweifellos von den Streichern abhängig erscheint:

BWV 149, Satz 1, Chor: Trompete I-III, Pauken, Oboe I-III, Fagott, Streicher, Continuo. Das Fagott ist vom Continuo getrennt und hat einen eigenen Part, der strukturell mit den Streichern gekoppelt ist.

BWV 185, Satz 3, Arie (Alt): Oboe, Streicher, Fagott, Continuo. Das Fagott pausiert gemeinsam mit den Streichern auch bei Solopartien der Oboe.

BWV 194, Satz 1, Chor: Oboe I-III, Fagotti, Streicher, Continuo. Takt 101-111: Oboe I, II, Chorbaß, Continuo ohne Fagott.

g) Bei den übrigen Stücken mit Fagottbeteiligung handelt es sich um Chöre, aber auch Arien mit dem Gesamtinstrumentarium oder gemischten Besetzungen, die hier nicht näher beschrieben zu werden brauchen. Interessant ist nur, in welcher Weise das Fagott dabei beschäftigt wird. Es wird sich zeigen, daß die landläufige Praxis, das Fagott in den entsprechenden Stücken den Basso continuo von vorn bis hinten blasen zu lassen, durch die von Bach stammenden ausgeschriebenen Stimmen nicht belegt ist. Wenn man von den durchgehend oder nur teilweise obligaten Partien absieht, die hier unberücksichtigt bleiben können, so lassen sich für den Fagotteinsatz drei verschiedene Arten feststellen:

1. Das Fagott übernimmt den Basso continuo entweder vollständig, oder es pausiert zwischendurch.
2. Das Fagott bläst die Chorbaßpartie, sie mag vom Continuo nur gering abweichen oder völlig selbständig sein.
3. Das Fagott läuft teils mit dem Continuo, teils mit dem Chorbaß parallel.

Zu 1.: Hierbei handelt es sich wohl um die gebräuchlichste Form einer Fagottmitwirkung. Zum Pausieren sei gesagt: Allgemein gilt, daß so lange, wie die übrigen Instrumente vollzählig am Ablauf der Musik beteiligt sind, auch das Fagott beschäftigt ist. Wenn jedoch Instrumente einzeln oder gruppenweise einander konzertierend abwechseln oder der Chor nur von wenigen Instrumenten begleitet wird, so schweigt es.

*Missa h-Moll*, Satz 4, Gloria: Fagott geht mit dem Continuo, pausiert aber während der locker instrumentierten Takte.

BWV 162, Satz 1, Arie (Baß): Zugtrompete, Streicher, Fagott, Continuo.  
Das Fagott pausiert zusammen mit den anderen Instrumenten,  
Continuo allein also ohne Fagott.

BWV 186, Satz 1, Chor: Fagotteinsatz wie oben.

Zu 2.: In motettenartigen Sätzen im „alten Stil“ mit einem nicht oder nur teilweise obligaten Instrumentarium, das die jeweils entsprechenden Chorstimmen mitspielt, bläst das Fagott nicht die Continuo-, sondern die Chorbaßstimme.

*Missa b-Moll*, Satz 3, Kyrie eleison; Satz 7, Gratias agimus tibi

Messe *F-Dur*, Satz 1, Kyrie eleison (der Continuo part ist völlig selbständig)

BWV 18, Satz 3, Choral und Rezitativ

BWV 21, Satz 9, Chor „Sei nun wieder zufrieden“

Bei den schlichten Choralen, die meist als Schlußsätze der Kantaten fungieren, wo normalerweise entweder gar keine oder nur geringe und unwesentliche Abweichungen zwischen Chorbaß und Continuo vorliegen, müßte das Fagott nach dieser Regel die Chorbaßstimme blasen. So geht auch beim Schlußchoral folgender Kantaten das Fagott mit dem Singbaß: BWV 18, 61, 149, 162, 165 und 185. Doch ist diese Praxis nicht einheitlich; in mehreren anderen Kantaten, in denen das Fagott meist durchgehend bei sämtlichen Stücken am Continuo beteiligt ist, wird es dem Continuo zugeordnet: BWV 12, 42, 44, 52, 69, 70, 172 und 177. Im I. Teil des Weihnachts-Oratoriums ist beim Choral „Wie soll ich dich empfangen“ der Vermerk zu finden „Violoncello coll Basso“, da das Fagott hier bei sämtlichen Stücken zum Continuo gefordert wird. Immerhin läßt sich daraus erkennen, daß Bach bei vom Continuo stärker abweichenden Chorbaßstimmen auch in den Chorälen eine instrumentale Unterstützung wünscht.

Zu 3.: In Teilen von mehrgliedrigen Chorsätzen, bei denen alle oder einige Instrumente mit den Chorstimmen parallel laufen, trennt sich das Fagott während dieser Teile ebenfalls vom Continuo und unterstützt den Chorbaß. Sehr häufig handelt es sich dabei um fugenartige Abschnitte, von denen die erste Durchführung der Chor allein singt (*senza ripieni*), wobei er entweder nur vom Continuo oder von wenigen Instrumenten begleitet wird; zur zweiten Durchführung kommen die Instrumente einschließlich Fagott hinzu und laufen *colla parte*. Im einzelnen siehe hierzu die folgenden Beispiele:

*Missa b-Moll*, Satz 1, Kyrie eleison

Satz 5, Et in terra pax

Satz 12, Cum Sancto Spiritu

BWV 21, Satz 6, Chor „Was betrübst du dich“

Satz 11, Schlußchor „Das Lamm, das erwürget ist“

BWV 31, Satz 2, Chor „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“

BWV 63, Satz 1, Eingangschor „Christen, ätzt diesen Tag“

Satz 7, Schlußchor „Höchster, schau in Gnaden an“

BWV 69, Satz 1, Eingangschor „Lobe den Herrn, meine Seele“

BWV 71, Satz 7, Schlußchor „Das neue Regiment“

- BWV 131, Satz 5, Schlußchor „Israel, hoffe auf den Herrn“  
BWV 147, Satz 1, Eingangschor „Herz und Mund und Tat und Leben“  
BWV 150, Satz 2, Eingangschor „Nach dir, Herr, verlanget mich“  
Satz 6, Chor „Meine Augen sehen stets zu dem Herrn“  
BWV 208, Satz 11, Chor „Lebe, Sonne dieser Erden“

Erwähnt soll werden, daß das Fagott den Baßpart nicht sklavisch notenge-treu übernimmt, sondern daß bei Stellen, die rein textlich begründet rhyth-mische Veränderungen in der Singstimme erfordern oder die den Stimm-umfang der Sänger respektieren, der Fagottpart in Geringfügigkeiten ab-weicht.

Überblickt man zusammenfassend Bachs ausgeschriebene bzw. bezeichnete Fagottstimmen seiner Kantaten, so kann nicht verschwiegen werden, daß hierbei durchaus Widersprüche und Abweichungen untereinander zutage treten. Ordnet man sie jedoch chronologisch, so ergibt sich ein Befund, der hierfür eine einleuchtende Erklärung liefert: In seinen frühen Kantaten hat Bach den Fagottpart gegenüber dem des Continuo genauer präzisiert; in Leipzig dann scheint er dazu einfach keine Zeit gehabt zu haben, denn hier ist die Fagottstimme, sofern überhaupt eine ausdrücklich so bezeichnete Stimme existiert, meist völlig mit der des Continuo identisch. Daraus läßt sich schließen, daß in den Fällen, in denen keine eigene Fagottstimme vor-handen ist, der Fagottist aus der Continuostimme geblasen hat, es sei denn, er hatte ein anderes Instrument zu übernehmen oder fehlte gänzlich. Die Annahme, Bach habe in Leipzig seine Vorstellungen über den Fagotteinsatz geändert, kann allein schon dadurch widerlegt werden, daß er in der *Missa b-Moll* eine Fagottstimme ausgeschrieben hat, die mit den Prinzipien derer aus seinen frühen Kantaten völlig übereinstimmt; sie kann als eines der Zei-chen besonderer Sorgfalt angesehen werden, die er diesem Werk widmete.

Zur Zeit Bachs finden sich für den Gebrauch des Fagottes zwei Traditionen. Die eine, ältere, stammt aus der Kantoreipraxis des 17. Jahrhunderts, in der das Fagott als das gebräuchlichste und beliebteste Instrument überhaupt galt. Das damalige Standardinstrument der Fagottfamilie war das Chorist-fagott, aus dem sich unser heutiges normales Fagott entwickelt hat. Wie der Name verrät, wurde es überwiegend zur Begleitung des Chores verwendet; dabei kamen nicht nur Continuo-Aufgaben in Frage, für die es geradezu prädestiniert schien, sondern oft unterstützte es lediglich den Baß und gab dem Chor somit Stütze und Fundament. Hier muß man an den häufig auf-tretenden Mangel an wirklichen Bässen in den Schulkantoreien denken. „Im 17. Jahrhundert war an der Sängerschule von Chartres Serpent- und Fagottunterricht für die Kapellknaben obligatorisch; der Gebrauch, das Fagott zur Verstärkung des Chorbasses zu verwenden, hat sich in Spanien und Italien bis tief ins 19. Jahrhundert erhalten“ (MGG Walter Kolneder, Art. Fagott, Sp. 1720).

Die andere Tradition kommt von der französischen Orchestermusik her. Jean-Baptiste Lully schafft für sein Opernorchester etwa um 1660 eine Be-

setzung von zwei Violinen, zwei Bratschen und Basso continuo; diesen Streichern stellt er ein solistisches Bläsertrio von zwei Oboen und einem Fagott gegenüber. Sein Orchester dieser Art wurde zum Vorbild für die gesamte spätere konzertante Orchestermusik. Das italienische Concerto grosso verwendet statt der Bläser ein solistisches Streichtrio. Händel setzt das Fagott in Verbindung mit zwei Oboen überwiegend in dieser Weise ein; es sei nur an die Vielzahl seiner Orchesterkonzerte erinnert. Bei Bach findet sich dieser Brauch natürlich in seinen ganz im französischen Stil gehaltenen Overtüren Nr. 1 und Nr. 4 und im Brandenburgischen Konzert Nr. 1. In diesen Werken treten an verschiedenen Stellen Oboen und Fagott solistisch auf (wie z. B. auch in der Sinfonia aus dem Oster-Oratorium); meines Wissens finden sich hier die einzigen beiden Stücke Bachs mit der originalen Besetzung von zwei Oboen und einem Fagott: Overtüre Nr. 1, Bourrée II; Brandenburgisches Konzert Nr. 1, Trio zum Menuetto. Es sei jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, daß ein Vergleich mit Arien für zwei Oboen und Continuo (etwa aus den Passionen) aus dem Grunde nicht möglich ist, da es sich hierbei um Concertinosätze *senza basso continuo* handelt.

Da es als selbstverständlich angesehen werden darf, daß das Fagott nicht nur in den Kantaten, in denen es ausdrücklich gefordert wird, sondern auch in der Mehrzahl der übrigen, zumal der mit großem Instrumentarium besetzten Kantaten verwendet werden sollte, ergeben sich zahlreiche Fragen. Wenn auch die aus historischen Untersuchungen gezogenen Schlüsse manche Frage beantworten, so reichen sie doch allein nicht aus. Hierfür gibt es zwei Gründe: 1. lassen sich aus den von Bach stammenden Hinweisen über den Gebrauch des Fagottes keine eindeutigen Richtlinien festlegen, da er hierbei anscheinend auch nicht immer einheitlich verfuhr; ganz abgesehen davon, daß deren Quantität nicht ausreicht, um sich ein vollständiges Bild machen zu können; 2. steht fest, daß die Fagotte der Barockzeit sich in der Klangstärke wesentlich von den heutigen unterscheiden; ihr Ton war weicher und milder, als wir es gewöhnt sind. So erhebt sich die Frage, ob es immer zweckmäßig ist, die überlieferten Angaben über den Fagotteinsatz wörtlich zu befolgen. Hier ist vor allem an die dem Fagott zugeordneten Secco-Rezitative zu denken, die man wohl heute besser von einem guten Cellisten spielen lassen sollte.

Falls man sich für die Mitwirkung eines Fagottes in hierfür unbezeichneten Stücken entscheidet, so erscheint mir besonders wichtig, ob es dabei eine klangfunktionelle Aufgabe zu erfüllen hat oder nicht. Vage Kopien historischer Aufführungsbedingungen oder gar allein die Möglichkeit, das Fagott irgendwo unterzubringen, sollten wohl kaum maßgeblich sein. Möge man den Mut aufbringen, in solchen Kantaten, die ganz offensichtlich keine klangfunktionelle Aufgabe stellen, auf ein Fagott zu verzichten (z. B. Teil V des Weihnachts-Oratoriums)!

Eines sei vorausgeschickt: Die Bachschen Continuostimmen fordern von einem guten Bläser des modernen Fagottes nicht gerade sein Maximum technischer Fertigkeit; es können also im Prinzip alle Continuostimmen



mit Fagott besetzt werden. Ich möchte jedoch betonen, daß es nicht Aufgabe eines Fagottes sein kann, ein Violoncello zu imitieren. Wenn ich also weiter unten Stimmenbeispiele anführe, die mir für das Fagott untypisch und ungeeignet erscheinen, so wird es doch keinen ehrgeizigen Fagottisten geben, der von sich behaupten würde, diese Stimmen nicht blasen zu können.

Zwei sich scheinbar widersprechende Eigenschaften sind für das Fagott typisch. Wie schon oben angeführt, bewirkt die Knickung des Schallrohres eine gewisse Dämpfung und Glättung des Schalmeyenklanges, die das Fagott zur Verschmelzung und Kombination mit fast allen Instrumenten (auch mit dem Chor) befähigen, wie das keinem anderen Blasinstrument möglich ist. Ganz besonders günstig wirkt die Unisonoführung mit den tiefen Streichinstrumenten, die sowohl deren sonoren und resonanten Klang, als auch die Wärme und Präzision in der Tongebung des Fagottes enthält, wie überhaupt das relativ starke Ansatzgeräusch (vergleichbar dem „Spucken“ einer Schleifladenorgel) für dieses Instrument typisch und wesentlich ist. In der Zeit um und nach 1750 ist diese Besetzungsart des „basso instrumentale“ weit verbreitet und galt als selbstverständlich, auch wenn das Fagott in der Partitur nicht eigens vermerkt war. Der unaufdringliche und verschmelzungsfähige Klang des Fagottes macht es für reine Baßaufgaben, die der Melodie den Vortritt lassen sollen, ganz besonders geeignet. Hier sind jedoch Einschränkungen zu machen.

Der ruhige und in dynamischer Hinsicht etwas unbewegliche Klang vornehmlich der tiefen Töne setzt in dieser Hinsicht Grenzen. Für die Tonbildung eben dieser Töne ist eine gewisse Zeit und Sorgfalt für die Ansprache notwendig, wie dies bei fast allen tiefen Blasinstrumenten (auch Orgelregistern) der Fall ist. Schnelle Bewegungen, die technisch durchaus möglich sind, lassen sich hier niemals nebensächlich und unauffällig bringen. Für ppp-Effekte und Decrescendi bis zum Verhauchen, zu denen die Baßklarinette ohne weiteres imstande ist, eignet sich das Fagott nicht. Eine wesentliche Rolle spielt hierbei die Phrasierung; Bindungen (vor allem in Sekundgängen) können das piano-Blasen erleichtern, während der gestoßene Ansatz wiederum in erster Linie der tiefen Töne im Piano schwieriger ist. Die größte dynamische Variabilität besitzen die höheren Lagen, von denen in Continuo-Stimmen allerdings weniger Gebrauch gemacht wird.

Auf einen fundamentalen Unterschied zwischen Fagott und Violoncello möchte ich noch hinweisen, der berücksichtigt werden sollte. Das Fagott verlangt zu seiner Betätigung physische Anstrengung, da der Kreislauf und vor allem der Atemhaushalt während des Blasens in erheblichem Maße belastet wird. Die zur Tonbildung notwendige Luft muß mit einem ziemlich großen Druck vom Zwerchfell her durch das enge Doppelrohrblatt gepreßt werden, wobei nur ein Teil der Luft, die zum Atmen nötig ist, verbraucht wird. Der Bläser ist also gezwungen, ständig zusätzlich Luft loszuwerden. Hinzu tritt die als Ansatz bezeichnete Anspannung der Lippen. Diese Komponenten treten besonders bei einem p- und pp-Blasen erschwerend in Er-

scheinung, während eine normale und gesunde Tonentfaltung in dieser Hinsicht Erleichterung schafft. Die obligaten Partien der sinfonischen Literatur sind denn auch ständig mit Pausen durchsetzt und vermeiden vornehmlich bei Solostellen längere Abschnitte. Im Tutti herrschen andere Bedingungen, hier ist übertriebene Rücksicht auf die Bläser nicht geboten. Daß ein Violoncello hingegen ohne weiteres imstande ist, lange und längste Strecken eines Basso continuo „durchzuhalten“, braucht nicht eigens hervorgehoben zu werden.

Wie sehen nun aber die Aufgaben eines Fagottisten bei einer landläufigen Aufführung z. B. der Passionen oder des Weihnachts-Oratoriums aus? Was solistisches Blasen in geringster Lautstärke und größter Längenausdehnung anbelangt, ist er üblicherweise extremen Anforderungen ausgeliefert. Da überdies für ein musikalisch wohlartikulierte Blasen hier scheinbar wenig Möglichkeit besteht, gehört die Beteiligung bei derartigen Aufführungen für ihn keineswegs zu den beliebtesten; sie gilt als eine undankbare Rolle, nach der man sich nicht drängt.

Um die solistischen Partien (hauptsächlich sind hier die Rezitative zu nennen) in dem gewünschten pp zu liefern, behilft sich der Fagottist im allgemeinen in der Weise, daß er ein ganz besonders weiches Rohr herichtet, das eine etwas schwächlich-pathologische Tongebung ohne allzu großes Risiko ermöglicht (womit nicht behauptet sein soll, daß nicht auch auf einem normalen Rohr fagotteigene Literaturstellen im pp geblasen werden könnten). Es ist hier vielleicht nützlich, daran zu erinnern, daß die Akustik der meisten Kirchenräume auf den Bläserklang im Gegensatz zu dem der Streicher verstärkend einwirkt.

Um nun den pausenlosen Continuostimmen gewachsen zu sein, greift der Fagottist wohl meist unbewußt zu einer Notwehr: Für jeden zu blasenden Ton wird sowenig wie nur eben möglich Energie und Ansatz verbraucht. Auf solche Weise kommt diese in musikalischer Hinsicht vollkommen unzulängliche Manier zustande, alle Noten gleichmäßig kurz und ungeschickt stolpernd herunterzublasen. Diese Sitte ist so verbreitet, daß mancher zu der Meinung gelangt, einem Fagott sei es unmöglich, eine kantable Linie zu blasen – ein völlig ungerechtfertigter Vorwurf! Nun hat aber jede Continuostimme (zumal in der Qualität der Bachschen) Anspruch darauf, dem Hörer lebendig artikuliert und sinnvoll phrasiert vorgetragen zu werden; eine Verpflichtung, der sich auch die Cellisten nicht entziehen sollten.

Der beste Wille versagt aber, wenn es darum geht, eine Continuostimme von der Beschaffenheit, wie der des Duettes „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen“ (Weihnachts-Oratorium III), solistisch auf dem Fagott zu blasen. Hier wird der Fagottist förmlich dazu gezwungen, die Töne kurz zu blasen, um den ständig steigenden Atemdruck loszuwerden. Auf den musikalischen Sinn zu achten, ist ihm unter solchen Bedingungen nahezu unmöglich, wo er doch nur danach trachtet, wenigstens keinen Ton auszulassen. Dabei würde es für ihn genügen, einmal tief aus- und einatmen zu können; denn nicht die Länge des Stückes an sich wirkt erschwerend, sondern vielmehr

die Tatsache, daß sich eben hierzu keine Gelegenheit findet. Außerdem ist es unerläßlich, während des Blasens hin und wieder die sich sammelnde Feuchtigkeit im Rohr zu entfernen, wozu schon eine Viertelpause ausreichend sein kann. Dies ist aber beim Blasen dieser Stimme ebenfalls kaum möglich, was sich störend bemerkbar machen kann. Schließlich ist aber die völlig mangelnde Eignung der Stimme für das Fagott der wesentlichste Grund dafür, sie besser von einem Violoncello spielen zu lassen. Das Gemeinte dürfte besonders an Takt 127ff. zu sehen sein. Die doch offenbar beabsichtigte Wirkung – eine durch Repetition erreichte unauffällige Belebung des Orgelpunktes auf dem *E* – kann auf dem Fagott mit der behäbigen Ansprache der tiefen Töne niemals erreicht werden. Ähnliche Stellen sind reichlich vorhanden. Die herrschende Meinung, es handle sich bei diesem Duett um das typische Bläserstück des Weihnachts-Oratoriums, ist einfach ein Irrtum. In BWV 213 findet sich das Urbild mit der Besetzung: 2 Violoncelli, Alt, Tenor und Continuo in *F*-Dur stehend („Ich bin deine, du bist meine“).

Das Rezitativ für Baß „So geht denn hin! ihr Hirten geht“ (Weihnachts-Oratorium II) wird wegen des Bläserakkompagnatos mit Fagott besetzt. Nun kann man wahrlich nicht sagen, daß ein *C*-Dur-Dreiklang auf dem Fagott schwer auszuführen sei. Trotzdem möchte ich behaupten, daß es sich hier um einen äußerst typischen Violoncellpart handelt. Die Vorstellung des Wiegens soll sich auf den Hörer übertragen; ein Fagott kann diese Figuren zwar dezent blasen, aber immer wird es dabei etwas polternd wirken. Ein Violoncello ist dagegen für einen solchen Effekt prädestiniert. Man denke an das Rezitativ „Mein Wandel auf der Welt ist einer Schifffahrt gleich“ aus der Kreuzstab-Kantate, in dem das Schaukeln des Schiffes auf den Wellen in ähnlicher Weise großartig verdeutlicht wird.

Als kurios muß eine Fagottbesetzung im Rezitativ „O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz“ aus der Matthäus-Passion angesehen werden. Allen Ernstes ist doch in der Fagottstimme der Neuen Bachgesellschaft hier der Continuoart (mit der Bezeichnung *ppp*!) abgedruckt worden. Dabei handelt es sich um einen Tremolo-Effekt, der durch sehr rasche Repetition in Sechzehnteln auf tiefen Tönen (bis zum *C*!) erreicht wird und selbst von qualifizierten Fagottisten nur mühevoll bewältigt wird; ganz zu schweigen davon, daß das von Bach vorgestellte Symbol des Zitterns so wohl kaum veranschaulicht wird. Wenn man eine Fagottbeteiligung für unumgänglich hält, so kommen für die Ausführung (nach dem Vorbild des Tenor-Rezitatives aus BWV 42, siehe S. 68 unter c) nur Halbe- oder Viertelnoten in Frage. Da in der Matthäus-Passion ursprünglich höchstwahrscheinlich keine Fagotte beteiligt waren, sollte ein exponierter solistischer Gebrauch des Fagottes in diesem Werk mit äußerster Vorsicht behandelt werden, zumal sich dazu nirgends eine Notwendigkeit bietet (vgl. das oben, S. 66, mitgeteilte Zitat Scherings).

Als Grund für einen Fagotteinsatz in den oben angeführten Beispielen wird meist lediglich die Tatsache, daß sie mit Oboen besetzt sind, angegeben.

Wie wenig das in dieser Frage zu besagen hat, dürfte nun erwiesen sein. Mehr noch: Daß ein Fagott dabei nicht nur überflüssig, sondern sogar störend wirken kann, sollen die Beispiele gezeigt haben. Besonders sei noch auf die Arien für eine Oboe und Continuo verwiesen; hier ist in der Regel nicht einzusehen, was ein Fagott dabei nützen kann. Noch schlimmer und geradezu töricht ist es, wenn man der einen Oboe zumutet, gegen die geschlossene Front von Orgel, Violoncello, Kontrabaß und Fagott anzukämpfen, z. B. im „*Quia respexit humilitatem*“ (Magnificat *D-Dur*), in der Sopranarie „*Flößt mein Heiland*“ (Weihnachts-Oratorium IV), in der Baßarie „*Erleucht auch meine finstre Sinnen*“ (Weihnachts-Oratorium V). Ich halte eine Besetzung von zwei Oboen und Fagott mit Continuo nur dann für sinnvoll, wenn es sich um einen echten Triosatz handelt, bei dem alle Instrumentalstimmen einander gleichberechtigt sind. Bei einer mehr „monodischen“ Setzart, bei der der Generalbaß überwiegend Begleitfunktion und harmonische Stütze ausübt, sollte der Singstimme bzw. den Oboen der Primat gelassen werden, indem man den Basso continuo mit einem Violoncello besetzt, das diesen Part geschmeidiger und zurückhaltender zu spielen imstande ist, als das einem Fagott in einer solch ungedeckten Instrumentation möglich ist. Dies gilt vornehmlich für eine ganze Reihe von Rezitativen mit obligater Oboenbesetzung, die meistens eine sehr zarte Baßgrundierung erfordern. Hierfür ein Beispiel: Das Rezitativ „*Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt*“ aus der Matthäus-Passion verwendet in Achteln aufgelöste Halbenoten. Ein Fagottist wird nun der Eigenart seines Instrumentes entsprechend gerade die tiefen Töne bewußt anstoßen müssen, um eine sichere Tonbildung zu ermöglichen; dabei entsteht das schon beschriebene starke Ansatzgeräusch. Da er aber außerdem zum Atmen, aber auch zum Loswerden der überflüssigen Luft Gelegenheit braucht, ist es ihm unmöglich, die offensichtlich erforderliche Kontinuität des Klanges zu bewahren und die Tonrepetitionen in Achteln unauffällig zu bringen. – Vorzüglich geeignet für eine Bläsertriobesetzung ist z. B. die Choralbearbeitung „*Er ist auf Erden kommen arm*“ (Weihnachts-Oratorium I). In den Takten 17–18 und 29–30 sollte die Ausführungsweise der Rezitative aus BWV 18, 69 und 185 übernommen werden, indem das Fagott auf die Eins des Taktes jeweils nur eine Viertelnote bläst (siehe S. 68 unter c).

Daß eine Unterstützung des Basses durch das Fagott bei reiner Streicherbesetzung möglich und sinnvoll sein kann, dürfte als erwiesen gelten. Merkwürdigerweise wird davon kaum Gebrauch gemacht, wo es doch bei einer ruhigen und anpassungsvollen Art zu blasen von vortrefflichem Nutzen sein kann. Die Sorge, das Fagott könne als einziges Blasinstrument den homogenen Streicherklang stören, ist völlig überflüssig, da es gerade in solcher Kombination einen hohen Verschmelzungsgrad besitzt. Der Fagottklang ist in diesen Fällen viel besser gedeckt als bei einer reinen Bläserbesetzung. In Frage kommen hierfür überwiegend homophon oder kompakter – im älteren Stil – gesetzte Stücke, wohingegen durchsichtige und graziöse oder empfindsame Sätze eine solche Besetzung nicht vertragen. Eine sehr

vorteilhafte Fagottmitwirkung bietet der Alla-breve-Teil der Gambenarie „Der Held aus Juda siegt mit Macht“ aus der Johannes-Passion, wo der Rhythmus des Continuo durch ein Fagott markanter und energischer dem Hörer vorgeführt werden könnte, als dies den tiefen Streichern allein möglich wäre<sup>2</sup>. Ähnlich ist es bei der Arie mit Chor „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ aus demselben Werk: Die bewegte Linienführung des Basso continuo würde durch ein mitgehendes Fagott klarer umrissen und deutlicher zu hören sein. Hier dürfte es allerdings nur die mit forte bezeichneten Ritornelle unterstützen und müßte sonst schweigen<sup>3</sup>.

Bei einer ganzen Reihe von Chören hat es mich von jeher gestört, daß zwar Sopran, Alt und Tenor durchgehend instrumental unterstützt werden, der Baß jedoch völlig auf sich allein angewiesen ist (z. B. „Wir haben ein Gesetz“ aus der Johannes-Passion). Da in solchen Fällen, in denen eine ausgeschriebene Fagottstimme von Bach existiert, diese immer und ausnahmslos mit dem Chorbaß und nicht mit dem Continuo parallel läuft, kann über die Absicht Bachs diesbezüglich kein Zweifel bestehen, auch dann, wenn uns keine solcherweise beschaffene Fagottstimme überliefert ist. Der gleiche Brauch ist bei zahllosen Kompositionen seiner Vorgänger und Zeitgenossen zu finden; es sei noch einmal an die Tradition des Choristfagottes erinnert. Völlig klar ist mir aber, daß dieses Problem so lange unbeachtet bleiben muß, wie Chöre von größerer Besetzung singen, bei denen es kaum auffällt, daß zwar in den Oberstimmen einige Instrumente mitgehen, im Baß aber gar keines. Im Gegenteil: Am Beispiel des Chores „Lasset uns den nicht zerteilen“ (Johannes-Passion) wird deutlich, daß „normalerweise“ der Chorbaß keine instrumentale Unterstützung benötigt, da er ja stark genug singt. Hingegen bereitet die Würfelfigur der Celli Schwierigkeiten, da man sie gegen den stimmstarken Chor kaum hindurchhört, sie kann eine instrumentale Unterstützung sehr wohl vertragen – also läßt man das Fagott auch hier den typischen Cellopart mitblasen, wobei mehr der humoristische Charakter des Fagottes zum Vorschein kommt, der hier fehl am Platze sein dürfte, als daß das Problem sinnvoll gelöst wäre. Bei einer Besetzung von zwölf Sängern, wie sie Bach zur Verfügung stand, würde es allerdings akut werden.

Die obengenannte Theorie würde – in die Praxis umgewandelt – vor allem für die Johannes-Passion bedeuten, daß in der überwiegenden Zahl der Chöre das Fagott den Basso vocale mitzublasen hat. Wenn man die Choräle hinzuzählt, für die dieses Prinzip offenbar ebenfalls gilt, so wären diese den Nummern nach: 7, 9, 15, 17, 20, 21, 23, 25, 27, 29, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 50, 52, 54, 56, 65 und 68 (Numerierung der Edition Peters).

<sup>2</sup> Diese Praxis ist für Bachs letzte Aufführung der Johannes-Passion belegt: In der durch autographe Anweisungen *pro Bassono grosso* eingerichteten Continuo-Stimme schreibt Bach zu Beginn der Arie *Tacet*, in Takt 20 *Tutti ma piano* und in Takt 40 (2. Note) wieder *tacet* vor. (Anm. der Schrifteleitung.)

<sup>3</sup> Auch diese Praxis wird durch spätautographe Eintragungen in die zu Anm. 2 genannte Stimme bestätigt. (Die Schrifteleitung.)

Sind Chor und Orchester selbständig behandelt, wie in vielen größer angelegten Eingangschören, in denen z. T. beide einander konzertierend gegenübergestellt sind, so bläst das Fagott selbstverständlich die Continuoostimme. Hier erhebt sich nun die Frage, ob der gesamte Continuo-Apparat das ganze Stück hindurch zu spielen hat oder ob er stellenweise reduziert werden soll. In welcher Weise das Fagott zu pausieren hat, zeigen die von Bach stammenden Angaben in entsprechenden Chören, wenn auch Entscheidungen hierüber im einzelnen oft nur schwer zu fällen sein mögen. Es ergeben sich dabei Probleme, die über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen, da sie eng mit Fragen der „Senza ripieni“-Besetzungen zusammenhängen, über die nicht immer eindeutige Ergebnisse vorliegen. Vollkommen klar ist das Problem aber z. B. beim Chor „Herrscher des Himmels“ (Weihnachts-Oratorium III): Das Fagott beteiligt sich an den scharf begrenzten Tutti-Blöcken und schweigt in den durchsichtig instrumentierten Zwischenteilen, wo Flöten, Oboen und Streicher einander abwechseln. Wenn in einem Satz durchgehend das gesamte Instrumentarium eingesetzt ist (Eingangschöre zur Matthäus- und Johannes-Passion), so besteht auch für das Fagott kein Grund zum Pausieren. Oft findet sich der Brauch, in solchen Sätzen das Fagott lediglich als forte-Register zu verwenden, es also bei einem piano, das man für erforderlich hält, pausieren zu lassen. Das ist unlogisch. Entweder läßt man es so wie alle übrigen Instrumente ein vorgeschriebenes piano beachten oder aber die Lautstärke ist im Verhältnis zur Tutti-Besetzung vom Dirigenten falsch gewählt. Besonders freizügig wird in dieser Hinsicht mit der Sinfonia im Weihnachts-Oratorium II verfahren. Die Entscheidung über die „Dynamik“ des Stückes bleibe dem Dirigenten überlassen, aber die formale Anlage bietet keinerlei Anhaltspunkt für einen nur stellenweisen Fagotteinsatz – entweder ist ein durchgehender zu fordern oder gar keiner. Anders ist es bei Arien mit einer klaren Gliederung durch Ritornelle, die jedoch fast nie mit einem pausenlosen Tutti besetzt sind.

Mehr Schwierigkeiten bieten solche Chöre, die Teile enthalten, in denen das Instrumentarium streckenweise oder ständig mit dem Chor unisono geführt ist. Wie die zahlreichen Beispiele dieser Art mit ausgeschriebener Fagottstimme (siehe S. 70f.) zeigen, unterstützt in solchen Fällen das Fagott nicht den Basso continuo, sondern den Basso vocale. Oft genügt es, wenn es nach vorheriger Pause mit dem Baß zusammen einsetzt, dabei aber nur das Thema oder den Themakopf des Fugatos aus der Chorstimme übernimmt und bei der nächstbesten Stelle wieder in die Continuoostimme springt (*Missa b-Moll*, Satz 5, „Et in terra pax“, Takt 53 ff.).

In BWV 191, einer lateinischen Weihnachtsfestmusik aus der Zeit um 1740, wird als erster Satz das Gloria aus der *Missa b-Moll* wörtlich übernommen, doch fehlt hier der ausgeschriebene (oder „ingerichtete“) Fagottpart. Sicher bedeutet dies nicht, daß Bach in dieser Kantate keine Fagottmitwirkung wünscht, obwohl es möglich ist, daß ihm zur Aufführung kein Fagott zur Verfügung stand. Beides kann unmöglich sicher entschieden werden. Wenn man heute zur Aufführung dieses Werkes ein Fagott hinzu-

zieht, wie soll dann dessen Einsatz aussehen? Wahrscheinlich hat damals der Fagottist die vollständige Continuostimme geblasen, doch wissen wir aus der Vorlage genau, wie sich Bach günstigstenfalls den Fagotteinsatz vorstellt. Ebenso beim „Dona nobis pacem“ aus der *b*-Moll-Messe, das eine Parodie des „Gratias agimus tibi“ aus demselben Werk darstellt. Hier ist eine eigene Fagottstimme angeführt, die beim „Dona nobis pacem“ fehlt. Trotzdem hat der Herausgeber der Fagottstimme des Bärenreiter-Verlages mit einer pedantischen Gedankenlosigkeit die Continuostimme eingetragen, wo es doch für jedermann ersichtlich ist, daß Bach hier wünscht, die Chorbaßstimme vom Fagott blasen zu lassen.

Genausowenig gut und richtig, wie es bei diesen beiden Beispielen ist, einfach die komplette Continuostimme für das Fagott zu übernehmen, genauso wenig gut und richtig kann es bei ähnlichen Sätzen sein, zu denen uns nicht durch Vorlagen eine anders beschaffene Fagottstimme überliefert ist. Da wir wissen, daß Bach sich während seines Thomaskantorates nicht mehr die Mühe gemacht hat, eine genaue eigene Fagottstimme anzufertigen, weil er vermutlich Dringenderes zu tun hatte, können uns auch diese von Zeitnot bestimmten Aufführungspraktiken keinen Maßstab setzen, zumal nicht einmal feststeht, zu welchen Werken mit Sicherheit ein Fagott hinzugezogen wurde. Es kann also nicht in jedem Falle die primäre Frage lauten: Wie sah der Fagotteinsatz bei Bachs Aufführung aus?, sondern: Wie sieht der beste Fagotteinsatz nach Bachs Vorstellungen aus? Und diese Frage wird durch die ausgeschriebenen Stimmenbeispiele Bachs und die sich daraus ergebenden Schlüsse beantwortet.

Nach solchen Überlegungen scheint mir eine „eingerrichtete“ Fagottstimme, auch wenn Bach eine solche nicht verwendete, durchaus ihre Daseinsberechtigung zu haben. Dabei wird es kaum möglich sein, immer allgemeinverbindliche und von allen akzeptierte Lösungen zu finden, was aber auch gar nicht angestrebt zu werden braucht. Allerdings wird es nicht immer genügen können, eine Continuostimme für das Fagott einzurichten, da es nach den dargelegten Prinzipien in manchen Sätzen die Chorbaßstimme zu blasen hätte, vor allem in den beiden Passionen.

Zum Schluß sei einem mir gegenüber erhobenen Einwand begegnet: Bach habe die Ergebnisse der neueren Instrumentationslehre nicht gekannt und sich darum auch nicht um die Eigenheiten des Fagottes gekümmert, wenn es galt, eine Stimme mit diesem Instrument zu besetzen. Hierzu sei gesagt, daß Bachs ausgeschriebene und bezeichnete Stimmen dem Bläser keinerlei Unannehmlichkeiten bieten. Aber vor allem die obligaten Partien, die weite Sprünge, Akkordbrechungen und andere charakteristische Figuren bevorzugen, zeigen seinen für damalige Zeiten ausgeprägten Sinn für die Eigentümlichkeiten dieses Instrumentes und stellen dem heutigen Fagottisten durchaus dankbare Soloaufgaben<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Herrn Dr. Alfred Dürr danke ich für fachmännischen Rat; seine Meinung zu einigen Problemen ist in diesem Aufsatz stillschweigend übernommen worden.