

# Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi

Von Thomas G. MacCracken (Chicago, Ill.)

Man weiß heute, daß Bach nicht nur für die üblichen Blechblasinstrumente seiner Zeit (Naturhorn und -trompete, Zink und Posaune) komponiert hat, sondern in einigen Kantatensätzen auch die Besetzung mit *Tromba* (oder *Corno*) *da tirarsi* verlangt. Zudem hat Charles Sanford Terry schon 1932 die Vermutung ausgesprochen, daß eine große Anzahl von anderen Trompeten- und Hornstimmen, die ein derartiges Instrument zwar nicht namentlich vorschreiben, doch auf einem solchen ausgeführt worden sein müssen, da sie Töne außerhalb der Naturtonreihe verlangen.<sup>1</sup> Seitdem ist das Problem in der Literatur erörtert worden, aber meist in einem Rahmen, der nicht mehr als eine kurze Zusammenfassung gestattete,<sup>2</sup> oder von Forschern, die zwar das Thema recht ausführlich behandeln, aber wie Terry leider nicht den Zugang zu den Primärquellen hatten.<sup>3</sup> Die vorliegende Studie behandelt Bachs Verwendung der Zugtrompete im Kontext seiner Kompositionen für andere Blechblasinstrumente; sie stützt sich auf die eingehende Untersuchung der überlieferten Stimmen und autographen Partituren der einschlägigen Werke.<sup>4</sup> Der Manuskriptbefund bestätigt insbesondere in bezug auf die Terminologie und die Transpositionspraxis Terrys Vermutungen und beseitigt weitgehend die Verwirrung, die bisher dieses Thema beherrscht hat.

## I. Die sechs ausdrücklich mit einem *da-tirarsi*-Instrument besetzten Werke

Bei sechs Kantaten, die alle aus den ersten beiden Leipziger Jahrgängen stammen, weiß man mit Sicherheit, daß Bach ein Zuginstrument wünschte,

<sup>1</sup> *Bach's Orchestra*, London 1932, S. 30-36 und 191-193.

<sup>2</sup> So R. Morley Pegge, *The French Horn*, London 1960, 2. Aufl. 1973, S. 140-143; P. Bate, *The Trumpet and Trombone*, London 1966, 2. Aufl. 1978, S. 118-123; D. Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*, Regensburg 1973, I, S. 257-259; A. Baines, *Brass Instruments: Their History and Development*, London 1976, S. 178-180.

<sup>3</sup> J. F. Ohl, *The Orchestration of Bach's Vocal Works*, Dissertation, Harvard University, Cambridge (MA) 1943, S. 155-168 (schwer erreichbar, aber immer noch die beste Einführung in die Problemstellung); H. M. Lewis, *The Problem of the Tromba da tirarsi in the Works of J. S. Bach*, Dissertation, Louisiana State University, 1975; D. E. Urban, *Stromenti da tirarsi in the Cantatas of J. S. Bach*, Dissertation, Washington University, St. Louis (MO) 1977. Urban hat Mikrofilme der Originalpartituren und -stimmen herangezogen, aber nur flüchtig und erst am Ende seiner Forschungen (a. a. O., II, S. 84).

<sup>4</sup> Zu großem Dank bin ich Herrn Prof. Dr. Robert L. Marshall (University of Chicago) verpflichtet, der mir Mikrofilme dieser Quellen zugänglich machte und meine Arbeit an dieser Studie in allen ihren Stadien tatkräftig unterstützte.

da er selber die Worte *da tirarsi* in die jeweilige Instrumentalstimme eintrug.<sup>5</sup> Tabelle 1 vermittelt eine Übersicht dieser Werke mit Angaben zur Chronologie, der genauen Terminologie, den Kopisten und der musikalischen Funktion dieser Stimmen. In drei Fällen erscheint der Terminus *da tirarsi* als Hinzufügung (oder Korrektur) zu einer Stimme, die der Kopist Johann Andreas Kuhnau einfach mit *Tromba* bzw. *Corno* bezeichnet hatte. Zweimal war Bach jedoch sein eigener Kopist, und zwar für BWV 162, wo er *Corno da tirarsi* schrieb, und für BWV 46, wo er die mehrdeutige Angabe *Tromba ó Corno da tirarsi* machte.<sup>6</sup> Innerhalb dieser relativ kleinen Werkgruppe verwendet Bach die *Tromba* (bzw. den *Corno*) *da tirarsi* auf verschiedene Weise. Am häufigsten verdoppelt das Instrument den Chorsopran, meist in der Choralmelodie, einmal aber auch in frei komponiertem Material. Bei anderer Gelegenheit wird ihm eine selbständige Stimme anvertraut, sei es ein Cantus firmus, ein reich bewegtes Obligato oder auch nur eine Füllstimme.

Der Hauptvorzug eines mit einem Zug ausgestatteten Blechblasinstruments ist, daß es Töne spielen kann, die in der Obertonreihe (s. Notenbeispiel 4) nicht enthalten sind. Der Spieler kann daher Melodien in der dritten Oktave seines Instruments, also zwischen dem vierten und achten Naturton, ausführen und darüber hinaus zuverlässig brauchbare Halbtonschritte in der vierten Oktave erzeugen. Gerade diese Möglichkeiten schöpft Bach in den sechs zur Diskussion stehenden Kantaten aus. Die *Corno da tirarsi*-Stimme von BWV 162/1 etwa verlangt alle chromatischen Tonschritte zwischen *c'* und *cis''*, während die *Tromba da tirarsi*-Stimme in BWV 77/1 jeden diatonischen Tonschritt zwischen *c'* und *c'''*, also einen kontinuierlichen Umfang von zwei Oktaven fordert. Noch interessanter ist die *Tromba da tirarsi*-Stimme in BWV 20/1 (und 6), die bei der Verdoppelung des Chorals „O Ewigkeit, du Donnerwort“ die F-Dur-Tonleiter (von *f'* bis *f''*) verwendet. Bach hätte die erforderlichen Töne ebensogut von einem Naturhorn erhalten können, so daß die Zuweisung an eine Zugtrompete bei dieser Stimme besonders bedeutsam ist (s. Abb. 1).

<sup>5</sup> Beziehungsweise einmal in seine eigene Kompositionspartitur, und zwar von BWV 77 (*P 68*), einem Werk, für das die Originalstimmen nicht überliefert sind. Obwohl man normalerweise davon ausgehen würde, daß sämtliche Instrumentenangaben in Bachs Partituren von ihm eingetragen wurden, besteht in diesem Fall ein gewisser Zweifel, ob die Wörter *Tromba da tirarsi* auf S. 1 tatsächlich von seiner Hand stammen. Das Wort *Tromba* am Anfang des fünften Satzes ist allerdings fast sicher autograph.

<sup>6</sup> Meiner Meinung nach wird damit die Alternative zwischen einer *Tromba da tirarsi* und einem *Corno da tirarsi* geboten, da der erste Satz, also alles, was Bach selbst kopierte, viel zu viele chromatische Töne enthält, um auf einer Naturtrompete (*Tromba*) spielbar zu sein (zur Erörterung des dritten Satzes s. u., Fußnote 30). Darüber hinaus möchte ich behaupten, daß es sich bei dieser Alternative um zwei verschiedene Namen für das gleiche Instrument und nicht um zwei ähnlich bezeichnete, aber unterschiedliche Instrumente handelt (s. u., S. 62), ungeachtet der Tatsache, daß in Bachs Titel ein Interpunktionszeichen hinter dem Wort *Tromba* steht, das auf ein Wählen zwischen der [Natur]trompete und dem *Corno da tirarsi* deuten könnte. Vgl. R. L. Marshall, Krit. Bericht NBA I/19 (Ms.).

## II. Welches Instrument wurde für diese Stimmen verwendet?

Nach der Aufstellung der Fälle, in denen Bach unzweifelhaft *Tromba* bzw. *Corno da tirarsi* benutzt, wenden wir uns nunmehr dem fraglichen Instrument selber zu. Glücklicherweise ist ein Exemplar einer Zugtrompete, ein Unikum aus dem 17. Jahrhundert, in der früheren Musikinstrumentensammlung der Berliner Hochschule für Musik, jetzt im Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin (West), auf uns gekommen. Eine Inschrift auf dem Zierkranz gibt an, daß das Instrument im Jahre 1651 von einem gewissen Hans Veit in Naumburg gebaut wurde, und anscheinend ist es tatsächlich direkt aus der dortigen Wenzelskirche in das Museum gelangt.<sup>7</sup> Es ist ganz wie die damals übliche, zweimal gewundene Naturtrompete beschaffen, nur daß es einen beweglichen Zug besitzt, der in das Mundrohr paßt und das Mundstück mit dem übrigen Instrument verbindet. Den veröffentlichten Beschreibungen ist zu entnehmen, daß dieser Zug etwa 54 cm mißt<sup>8</sup> und somit dem Spieler die Erniedrigung der normalen Tonhöhe der Trompete um drei Halbtöne ermöglicht.<sup>9</sup> Das Instrument ist also ein direkter Abkömmling der spätmittelalterlichen Zugtrompete, deren berühmterer Nachkomme die Posaune mit ihrem charakteristischen, U-förmigen Doppelzug ist.<sup>10</sup>

Auch ohne die Überlieferung des Unikums der Berliner Sammlung stünde außer Frage, daß eine Zugtrompete nicht, wie verschiedentlich vermutet,<sup>11</sup>

<sup>7</sup> *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog* von C. Sachs, Berlin 1922, S. 226 und Abb. 24, sowie *Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz. Musikinstrumenten-Museum Berlin. Katalog der Blechblasinstrumente* von D. Krickeberg und W. Rauch, Berlin 1976, S. 144–145. Das 1663 aufgestellte Inventar der Instrumente im Besitz der Naumburger Wenzelskirche erwähnt „Zwey Zugtrompeten mit Mundstücken, ganz neu“. Da es nur zwölf Jahre nach der Anfertigung des Berliner Instruments aufgestellt wurde, könnte dieses einzige erhaltene Instrument durchaus eine von diesen beiden Zugtrompeten sein. Siehe auch A. Werner, *Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a. d. S.*, AfMw 8, 1926, S. 415.

<sup>8</sup> Krickeberg und Rauch, a. a. O., geben die Länge mit 533 mm an, erwähnen jedoch, daß der jetzige Zug ein moderner Ersatz für den im zweiten Weltkrieg verlorenen oder beschädigten ursprünglichen Zug darstellt. A. Baines im Artikel „Trumpet“ von *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5. Aufl., London 1954, Vol. VII, Sp. 568, gibt die Länge mit „22 Zoll“, also 558 mm an.

<sup>9</sup> Die Stimmung der Veitschen Zugtrompete entspricht etwa dem heutigen Es. Stattet man eine moderne Kopie dieses Instruments mit einem Stimmbogen aus, der das Spiel in C ermöglicht (bei  $a' = 440$  Hz), dann ist der Zug, wie Herr Benjamin Peck aus New York mir freundlicherweise vorgeführt hat, für eine saubere Intonation auf der vierten Position etwas zu kurz. Bei tieferer Stimmung, etwa bei  $a' = 415$  Hz, vergrößern sich die Schwierigkeiten entsprechend. Allerdings fordert Bach als einzigen Ton, der ausschließlich in der vierten Position zu erzielen ist, das *cis'*, und es erscheint nur in zwei Sätzen (BWV 83/5 und 162/1) und jedesmal als untere Nebennote.

<sup>10</sup> Vgl. H. Besseler, *Die Entstehung der Posaune*, in: *Acta Musicologica* 22, 1950, S. 8–35, und C. Sachs, *Chromatic Trumpets in the Renaissance*, in: *The Musical Quarterly* 36, 1950, S. 62–66.

<sup>11</sup> Zum Beispiel N. Harnoncourt in seinen Bemerkungen zur Aufführung im Beiheft zu seiner Schallplattenaufnahme von BWV 20 (Telefunken 26 35031).

mit der Diskant- oder Altposaune identisch ist. Zunächst unterscheiden Inventare wie das eben erwähnte Naumburger genau zwischen Zugtrompeten einerseits und Posaunen verschiedener Größen andererseits. Darüber hinaus ist uns der Bach noch näherliegende Bericht über ein 1769 in Leipzig abgehaltenes Probespiel überliefert, bei dem es über den durchgefallenen Kandidaten, Johann Gottlieb Herzog, heißt: „Mit dem concertierenden Choral konnte er auf der Zugtrompete gar nicht fortkommen und mußte er es auf der Altposaune versuchen . . .“<sup>12</sup> Schließlich aber unterscheiden sich, wie im folgenden noch zu zeigen sein wird, Bachs Posaunenstimmen sowohl musikalisch als auch notationsmäßig erheblich von solchen für Zugtrompete.

Andererseits kann nicht geleugnet werden, daß die genaue Beschaffenheit des *Corno da tirarsi* immer noch unklar ist. Ein ganz wörtlich verstandenes „Zughorn“ wäre in sich widersprüchlich, insofern Naturhörner damals aus einem kontinuierlich gewundenen, konischen Rohr bestanden; diese beiden Eigenschaften schließen die Einführung eines Zuges an jeder Stelle des Instruments aus. Hörner aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besaßen an der Instrumentenmitte angebrachte Stimmbögen, die naturgemäß zylindrisch sein mußten. Doch lassen sich meines Wissens diese Stimmbögen bei weitem nicht genug ausziehen, um als *Corno da tirarsi* fungieren zu können. Terry hat vorgebracht, daß dieses mysteriöse Instrument einfach eine *Tromba da tirarsi* war, die mit einem Hornmundstück gespielt wurde,<sup>13</sup> aber spätere Forscher haben diese Theorie entkräftet.<sup>14</sup> Es steht jedenfalls fest, daß kein Instrument aus dem 17. oder 18. Jahrhundert überliefert ist, auf welches die Bezeichnung „Zughorn“ passen würde, und daß der Begriff *Corno da tirarsi* anscheinend nur bei Bach vorkommt.<sup>15</sup> Da präzisere organologische Informationen fehlen, möchte ich behaupten, daß das von Bach *Corno da tirarsi* genannte Instrument im Grunde genommen das gleiche wie seine *Tromba da tirarsi*, also eine Zugtrompete von der Art des überlieferten Exemplars von Veit darstellt. Der autographe Titel für die Stimme von BWV 46, nämlich *Tromba ô Corno da tirarsi*, läßt jedenfalls vermuten, daß der Komponist die beiden Instrumente für nach Belieben austauschbar, wenn nicht für identisch hielt.

Neben der Gruppe von sechs Kantaten, die ausdrücklich (mittels der einen oder der anderen Bezeichnung) eine Zugtrompete verlangen, gibt es ein viel größeres Repertoire von Werken, das dieses Instrument anscheinend verlangt, ohne daß eine dahingehende schriftliche Angabe vorliegt. Bei diesen gewöhn-

<sup>12</sup> Zitiert bei A. Schering, *Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775*, AfMw 3, 1921, S. 45. Herzogs Mitbewerber J. M. Pfaffe war erfolgreicher: „Den concertierenden Choral auf der Zugtrompete hat er richtig geblasen“ (ebenda).

<sup>13</sup> Terry, a. a. O., S. 35.

<sup>14</sup> Morley Pegge, a. a. O., S. 143.

<sup>15</sup> Allerdings hat Bachs direkter Vorgänger als Leipziger Thomaskantor, Johann Kuhnau, die Zugtrompete mit der gleichen Bezeichnung gefordert, wie sie Bach später verwendete. Kuhnau autographes Manuskript für seine Kantate „Gott der Vater, Jesus Christus, der heilige Geist wohn uns bey“ nennt eine Stimme für *Obboe ov. Tromba da tirarsi*. Siehe das Verzeichnis in DDT 58/59 (Leipzig 1918), S. XLV–XLVII, Nr. 26. Eine Transkription des Werkes findet sich in E. L. Rimbach, *The Church Cantatas of Johann Kuhnau*, Dissertation, University of Rochester (NY), 1966, II, S. 300ff.

lich mit *Tromba* oder *Corno* überschriebenen Stimmen deuten vor allem die nichtharmonischen, also die außerhalb der Naturtonreihe liegenden Töne darauf hin, daß etwas anderes als eine Naturtrompete oder ein Naturhorn eingesetzt werden muß. Um diesen Tatbestand zu verstehen, untersuchen wir zunächst, wie Bach für die üblichen Blechblasinstrumente, nämlich Trompete, Horn, Zink und Posaune, komponierte.

### III. Stimmen für Naturtrompete und Naturhorn

Für Naturtrompeten schrieb Bach hauptsächlich im Rahmen eines dreistimmigen Trompetenchors mit Pauken.<sup>16</sup> Ist ein Satz mit mehr als einem Horn besetzt, so verlangt er andererseits immer ein Instrumentenpaar, manchmal mit und manchmal ohne Pauken.<sup>17</sup> In beiden Fällen hielt sich Bach an gewisse Einschränkungen sowohl im Umfang überhaupt als auch hinsichtlich der ihm innerhalb dieses Umfangs zur Verfügung stehenden Töne. Infolgedessen darf man diese Beschränkungen wohl als Hinweise auf die Grenzen der Naturhorn- und -trompetentechnik ansehen, zumindest für die Spieler, denen Bachs Blechblasstimmen zugeordnet waren. Unter diesen ragte bekanntlich Gottfried Reiche, der damals rangälteste Stadtpfeifer der Stadt Leipzig, hervor, der allgemein den Ruf eines der vorzüglichsten Trompeter seiner Zeit genoß.<sup>18</sup> Reiche hat sicherlich auch Bachs Hornpartien gespielt, denn Vielseitigkeit war unter den Stadtpfeifern die Regel. Wir wissen zudem, daß er bei seinem Tode 1734 ein Waldhorn (und notabene auch eine Zugtrompete) hinterließ.<sup>19</sup> Man geht also wohl nicht fehl in der Annahme, daß die unten aufgeführten Einschränkungen das jeweilige Instrument selbst und nicht die Spieler betreffen.

#### A. Umfang und Tönhöhen

In den hier zur Diskussion stehenden Stimmen, nämlich für drei Trompeten oder ein Hörnerpaar, verlangt Bach von seinen Spielern keine Töne über dem (notierten) dreigestrichenen *d*, dem achtzehnten Teilton, und beschränkt sich

<sup>16</sup> Zweimal fordert Bach ein Trompetenpaar (BWV 59/1 und 175/6) und ebenfalls zweimal vier Trompeten (BWV 63 und 119). Welche besonderen Umstände zur Verwendung dieser ungewöhnlichen Kombinationen geführt haben mögen, ist nicht bekannt.

<sup>17</sup> BWV 143, eine Kantate, die scheinbar drei Hörner und Pauken vorschreibt, wird im Anhang erörtert (vgl. S. 78).

<sup>18</sup> Schon 1694 betrachtete die Stadt Leipzig ihn als einen so wertvollen Musiker, daß sie ihm ein besonderes Geldgeschenk machte, um zu vermeiden, daß er sich während der ein Jahr lang dauernden Trauerzeit für Kurfürst Johann Georg IV. von Sachsen anderwärts um eine Stellung bewarb. Vgl. B. F. Richter, *Stadtpfeifer und Alumnus der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit*, BJ 1907, S. 35.

<sup>19</sup> Schering, a. a. O., S. 34. Daß solche Vielseitigkeit von den Leipziger Musikern erwartet wurde, geht aus Bachs Bericht über das Probespiel von C. F. Pfaffe im Jahre 1745 hervor: „daß er auf jedem Instrumente, so von denen StadtPfeiffern pfeiget gebraucht zu werden, als Violine, Hautbois, Flute Travers. Trompette, Waldhorn und übrigen BassInstrumenten, sich mit Beyfall aller Anwesenden gantz wohl habe hören lassen . . .“ (Dok I, S. 147).

beim Komponieren gewissenhaft auf die in der Naturtonreihe enthaltenen Töne. Die wichtigste Ausnahme bildet der elfte Teilton, der zwischen  $f''$  und  $fs''$  liegt. Wie fast jeder andere Komponist, der für Naturinstrumente schreibt, verlangt Bach bedenkenlos beide Töne, da der Spieler ja nur durch Lippen- druck den Ton je nach Bedarf herunter- oder herauf-, „treiben“ konnte.<sup>20</sup> Der erniedrigte siebte Partialton, das eingestrichene  $b$ , wird im allgemeinen vermieden, während der vierzehnte, eine Oktave höher liegende, häufiger erscheint. Der eigentlich näher an  $gis''$  als  $a''$  liegende dreizehnte Teilton wird fast stets als  $a''$  behandelt.

Gelegentlich läßt Bach nichtharmonische Töne in diesen Trompeten- und Hornstimmen auftreten, allerdings nur bestimmte und in bestimmter Umgebung. Der häufigste ist das  $h'$ , wenn es als unbetonte untere Nebennote zu  $c''$  gebraucht wird. Im allgemeinen findet sich derartige, wenn überhaupt, in der Stimme der zweiten Trompete, wenn sie mit der ersten in Terzparallelen spielt (s. Notenbeispiele 1 a–c). Eine andere Möglichkeit ist der Kadenztriller auf  $h'$ , bei dem die genaue Tonhöhe der unteren Nebennote nicht so wichtig ist (Notenbeispiel 1 d). Das  $cis''$  kann auf ähnliche Weise wie das  $h'$  eingesetzt werden, doch erscheint es weniger häufig (Notenbeispiele 2 a–b). Auch  $gis''$  findet sich zuweilen, obgleich sich hier die relative Tiefe des dreizehnten Teiltons zugunsten des Spielers auswirkt (Notenbeispiele 3 a–b). Schließlich finden sich auch einige wenige ähnlich gelagerte Fälle von  $dis''$  (bzw.  $es''$ ). Es sei nochmals hervorgehoben, daß diese vier nichtharmonischen Töne ( $h'$ ,  $cis''$ ,  $gis''$  und gelegentlich  $dis''/es''$ ) nur als unbetonte Nebennoten und normalerweise nur ein- bis zweimal innerhalb eines Satzes auftreten, es sei denn, sie kommen als Bestandteil einer charakteristischen melodischen Wendung häufiger vor. In der Mehrzahl enthalten die mit mehrfachen Trompeten oder Hörnern besetzten Sätze in allen Stimmen keine derartigen nichtharmonischen Töne.

Hinsichtlich der Berücksichtigung dieser Einschränkungen befindet sich Bach in Übereinstimmung mit den zeitgenössischen theoretischen Schriften über die Blastechnik der Blechbläser. So schreibt Johann Gottfried Walther 1732 in seinem „Musicalischen Lexikon“, daß „große Practici . . . mit Mühe“ die nichtharmonischen Töne  $dis''$ ,  $gis''$  und  $h'$  bilden könnten; andere erwähnt er nicht.<sup>21</sup> Johann Philipp Eisels „Musicus Autodidaktos“ aus dem Jahre 1738 erklärt, „auf dem Wald-Horn können weiter keine *Semitonia* gemacht werden, ausgenommen  $B$  und  $Fis$ , und das sind sie alle“, womit er die Grenzen noch enger zieht.<sup>22</sup> In Johann Ernst Altenburgs gründlichem, retrospektivem, 1795 veröffentlichtem „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauerkunst“ heißt das Spielen von anderen Halbtönen als  $fis''$  und  $ais''$  „eine Kunst übertreiben und fällt daher, sonderlich bey langen Noten, ins Lächerliche und Abgeschmackte“.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> In gleichschwebender Temperatur liegt der elfte Partialton fast genau zwischen  $f''$  und  $fs''$ , in mitteltöniger näher an  $fs''$ . Vgl. Baines, a. a. O., S. 29 und 135.

<sup>21</sup> J. G. Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732, S. 168, Artikel „Clarino“.

<sup>22</sup> J. P. Eisel, *Musicus Autodidaktos*, Erfurt 1738, S. 75.

<sup>23</sup> J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung . . .*, Halle 1795, S. 71.

## B. Die bevorzugten Stimmungen

Der zweite zu berücksichtigende Faktor bei Bachs Kompositionen für Naturtrompeten und -hörner ist die Wahl der Stimmung für diese Instrumente. Die Trompetenstimmen stehen normalerweise in C oder D, während die Hornpartien meist in F oder G notiert sind. In beiden Fällen dürfte der Spieler ein einziges Instrument verwendet und je nach Bedarf einen Ganztonstimmbogen zwischen das Mundstück und das obere Ende des Blasrohrs eingesetzt haben.<sup>24</sup> Obgleich für Instrumente, die in anderen Tonarten als C stehen, immer transponierende Notation verwendet wird, fehlen in den Stimmen bemerkenswerterweise jegliche Angaben über den erforderlichen Stimmbogen.<sup>25</sup> Man kann nur vermuten, daß diese Hinweise bei den Proben mündlich gegeben wurden. Es gibt allerdings einige Ausnahmen zu den eben erwähnten, bevorzugten Stimmungen, doch sind sie zahlenmäßig geringfügig. Bei den Trompeten ist die bekannteste zweifellos Bachs einmalige Verwendung eines Instruments in (hohem) F im Zweiten Brandenburgischen Konzert BWV 1047. Weniger bekannt ist das Auftreten von – wie anzunehmen ist – drei Trompeten in Es in der Originalfassung des *Magnificats*, BWV 243 a.<sup>26</sup> Darüber hinaus gibt es den scheinbaren, aber zweifelhaften Fall einer Trompete in G sowie drei Kantaten, die B-Transposition verwenden. Der erstere betrifft BWV 75/8, eine *Instrumentalsinfonia*, deren Partitur (*P 66*; die Stimmen sind nicht überliefert) G-Transposition anzeigt. Allerdings scheint die auffällige Verwendung von *h'* und *a'* in T. 41–42 eher eine Zugs trompete erforderlich zu machen.<sup>27</sup> In

<sup>24</sup> Bach bevorzugte die Trompete ohne Stimmbogen und notierte sie in Leipzig als transponierendes Instrument (in D) in bezug auf seine im Kammerton stehenden Partituren. Vor seiner Leipziger Zeit erscheint das gleiche Instrument ohne Transposition, da die früheren Partituren im Chorton notiert sind, der im allgemeinen eine große Sekunde über dem Kammerton liegt. In Leipzig geschriebene Stimmen für eine Trompete in C hätten allerdings die Verwendung eines Ganztonstimbogens erforderlich gemacht. Ein in (Kammerton) B stehendes Instrument hätte sich entweder durch die gleichzeitige Verwendung von zwei derartigen Stimbögen oder durch das Aufstecken eines Stimbogens auf eine ursprünglich in C stehende Trompete erzielen lassen.

<sup>25</sup> Die einzige Ausnahme bildet die späte autographe Hornstimme zu BWV 14, ein Spezialfall, der unten zur Sprache kommt (vgl. S. 76f.).

<sup>26</sup> Alfred Dürr meint hingegen, das Stück sei womöglich im tiefen Kammerton aufgeführt worden. In diesem Fall hätte es sich um normale Trompeten in (Kammerton) D gehandelt. Vgl. *Krit. Bericht NBA II/3*, S. 34.

<sup>27</sup> Für eine Schallplattenaufnahme dieses Werkes mit dem Leonhardt Consort (Telefunken 26 35341) verwendete Don Smithers eine moderne Kopie der Veitschen Zugs trompete, die mit einem Stimmbogen für das tiefe g ausgestattet war (Mitteilung vom 4. Dezember 1979). Allerdings hätten die gleichen klingenden Töne auch mit einem C- (oder sogar D-) Stimmbogen erzielt werden können, wobei der Zug aber häufiger hätte betätigt werden müssen. (Satz 12 der gleichen Kantate, eine *Baſarie*, verlangt eine Trompete in C und enthält keine Töne außerhalb der Naturtonreihe.) Zudem beschreibt J. E. Altenburg die G-Trompete als eine Quarte höher (nicht eine Quinte tiefer) stehend als das D-Kammerton-Instrument (a. a. O., S. 11), was darauf hinzuweisen scheint, daß die Stimme in BWV 75/8 vielleicht als *d''-e'''* und nicht als *d'-e''* erklingen sollte. In diesem Fall fragt man sich allerdings, warum Bach nicht die normale (Natur)trompete in D verlangte, die sämtliche erforderlichen Töne ohne einen Zug geliefert hätte.

BWV 90/3 ist das oberste System der Partitur (*P* 83; die Stimmen fehlen wiederum) in B für ein nicht weiter identifiziertes Instrument notiert. Die für die Partie typischen Arpeggiofiguren legen eine Trompete nahe, die auch dem Text und Gefühlsgehalt dieser Baßarie entspräche. Allerdings sind die häufigen Zweiunddreißigstellläufe im Dialog mit den ersten Geigen sehr schwierig und nicht besonders instrumentengerecht.<sup>28</sup>

Die beiden anderen Beispiele für B-Transposition finden sich in Kantaten, die ausdrücklich eine Zugtrompete vorschreiben, und sind deshalb bestenfalls ein nicht eindeutiger Beleg dafür, daß Bach Spielern Naturtrompeten in B-Stimmung oder durch Stimmbogen zu erzielender B-Stimmung zur Verfügung standen. Bei beiden handelt es sich um obligate Begleitstimmen zu Baßarien (unter Begleitung des Streichorchesters), und zwar in Werken, deren Choralecksätze zweifellos einen Zug erfordern und nichttransponierend notiert sind. Die Stimme von BWV 5/5 (St Leipzig) enthält keine nichtharmonischen Töne und macht daher den Zug vorübergehend überflüssig.<sup>29</sup> Bei BWV 46/3 ist der Sachverhalt viel weniger eindeutig, da der Satz im großen und ganzen zwar sehr trompetengerecht geschrieben ist, das Anfangsmotiv des Satzes jedoch etwas ganz Außergewöhnliches, nämlich ein betontes und ausgehaltenes *h'* enthält und eine Variante des Motivs in T. 90–91 darüber hinaus die beispiellose Verwendung von *f'* und *a'* vorsieht (s. Notenbeispiel 5). Bach und Reiche hätten diese Passagen, so meine ich, für auf der Naturtrompete unspielbar erklärt.<sup>30</sup> Außerdem möchte ich der Vermutung Raum geben, daß Bach hier mit einem musikalischen Wortspiel andeutet, daß er in dieser Arie die Verwendung einer Zugtrompete erwartet. Die erste Textzeile verwendet nämlich das Verb „ausziehen“, das ja auch der Terminus technicus für die Verlängerung des Zuges auf einem Blechblasinstrument ist, und der Sänger singt die Silbe „zog“ sogar genau auf der entsprechenden Note des Motivs, bei der der Trompeter seinerseits seinen Zug ausziehen mußte.

Bei den paarweise verwendeten Hörnern gibt es nur zwei Ausnahmen zu Bachs Bevorzugung der F- und G-Stimmung. Es sind BWV 65 („Sie werden aus Saba alle kommen“), das Hörner in C verlangt,<sup>31</sup> und die weltliche Kantate

<sup>28</sup> Man vergleiche jedoch BWV 66/1, wo eine Trompetenstimme ebenfalls Zweiunddreißigstellläufe enthält. Die Besetzungsangabe auf dem autographen Umschlag (*P* 73) nennt *una tromba se piace*, doch dürfte dies weniger auf die Schwierigkeit zielen als auf den Umstand, daß die Trompetenstimme fast kein selbständiges melodisches Material enthält.

<sup>29</sup> Denkbar ist allerdings, daß die Obertonreihe über B in diesem Fall auf einer mittels Stimmbogen in C gestimmten Zugtrompete erzielt wurde, indem der Zug einfach während der gesamten Arie in der dritten Position verblieb.

<sup>30</sup> Edward H. Tarr, ein hervorragender Verfechter der Naturtrompete, versicherte mir am 4. April 1979 gesprächsweise, daß er meine Ansicht teile. Ich möchte Herrn Tarr hiermit für seinen förderlichen Rat und seine Anteilnahme an meiner Arbeit danken.

<sup>31</sup> Merkwürdig ist, daß Bach Hörner in C nicht öfter einsetzte, da Johann Mattheson F und C als die gewöhnlichsten Tonarten für dieses Instrument anführt (*Das neueröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 267). Ob Bach BWV 65 für Hörner in C-basso oder C-alto bestimmt hat, darüber gehen die Meinungen auseinander. Horace Fitzpatrick, der das Werk in beiden Tonlagen aufgeführt hat, votiert überzeugend für das tiefere Instrument, da die vornehmlich pastorale Stimmung der Kantate eher nach dessen sanftem Timbre als nach der Leucht-

BWV 205 („Der zufriedengestellte Aeolus“) mit Hörnern in D. Letztere ist Bachs einziges Werk, in dem Trompeten und Hörner im gleichen Satz spielen, und Bach gab offensichtlich der Normaltonart der Trompeten den Vorrang vor den Hörnern.<sup>32</sup> Bei vier weiteren Hornstimmen in ungewöhnlichen Tonarten spielt jeweils nur ein einziges Instrument. Es sind BWV 16/3 (in C), BWV 136/1 (in A), BWV 212/18 (in D) und das *Quoniam* der h-Moll-Messe, BWV 232 (ebenfalls in D).<sup>33</sup> Eine letzte Gruppe mit ungewöhnlichen Hornstimmen umfaßt drei Werke, die scheinbar ein oder mehrere Instrumente in B verlangen, doch lassen sich für jeden dieser Fälle Gegenargumente vorbringen. Da eine Erörterung dieser Details hier zu weit führen würde, ist sie auf einen Anhang verwiesen. Fürs erste muß die Behauptung genügen, daß es keine Blechblasstimme von Bach gibt, die ganz eindeutig für ein Horn in B bestimmt ist; daraus läßt sich entnehmen, daß ihm ein derartiges Instrument wahrscheinlich nicht zur Verfügung stand. Analog dazu scheinen Hörner in C, D und A, da sie nur selten in seinen Partituren auftreten, ihm gleichfalls normalerweise nicht zugänglich gewesen zu sein. Es gibt keine Partien, die ein Horn in E oder Es vorschreiben, obwohl diese beiden Tonarten später im 18. Jahrhundert sehr beliebt waren.

---

kraft der C-alto-Hörner zu verlangen scheine (*The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bobemian Tradition 1680-1830*, London 1970, S. 77, Anm. 2). Dagegen bevorzugt Marianne Helms die C-alto-Hörner: „einer verbreiteten Praxis der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsprechend“ seien die Stimmen wahrscheinlich auf diesen Instrumenten mit einem Trompetenmundstück geblasen worden (NBA I/5, S.V-VI). Die Verwendung hoher Hörner würde jedoch im sechsten Satz (Tenorarie) in T. 37 und 62-64 zu Quartsextakkorden führen und darüber hinaus im Vergleich zu Trompeten in C, die ja genau die gleichen Tonhöhen hervorbrächten, lediglich einen Klangfarbenunterschied liefern. Daß die sequenzierenden Einsätze der paarigen Hörner, Oboi da caccia und Violinen in T. 5 und 49 des Eingangssatzes von BWV 65 bei Verwendung von C-basso-Hörnern in einer aufsteigenden Quartensfolge stünden (für die primo-Spieler jeweils klingend g', c'' und f''), ist ein weiteres Argument zu ihren Gunsten. Diese Abfolge wirkt eleganter und symmetrischer als die Einsatzfolge, die sich aus der Verwendung von C-alto-Hörnern ergäbe (g'', c'' und f''). Wenigstens in einer zeitgenössischen Quelle kommt deutlich zum Ausdruck, daß C-Hörner eine Oktave tiefer als C-Trompeten gestimmt waren. J. F. B. C. Majers *Museum musicum* von 1732 (Faksimile: *Documenta musicologica VIII*, Kassel 1954) greift in seinem Hornartikel zwar weitgehend auf Mattheson (1713) zurück, bringt jedoch diesen wichtigen Zusatz: „Wie wohl man heutigs Tags auch C Wald-Hörner hat, welche eine vollige Octav tiefer sind als die Trompeten.“ (a. a. O., S. 41).

<sup>32</sup> Ein Faksimile der ersten Partiturseite (P 173) in BG 44, Bl. 39. Bei den Aufführungen am 3. August 1725 (BWV 205) und am 19. Februar 1734 (BWV 205a) müssen zusätzliche Blechbläser vorhanden gewesen sein. Vielleicht haben diese zusätzlichen Musiker Hörner in D mitgebracht.

<sup>33</sup> Man beachte aber, daß der Schlußchoral sowohl in BWV 16 als auch in BWV 136 nicht transponiert ist und daß BWV 212/16 ein Horn in G verwendet. Fitzpatrick (a. a. O., S. 78 und 101) äußert die Ansicht, die Obligatstimme des *Quoniam* sei speziell für Andreas Schindler, den ersten Hornisten der Dresdener Hofkapelle, komponiert.

## IV. Posaune und Zink

Für gewöhnlich verwendete Bach Posaunen in einem vierstimmigen Chor zur Verdoppelung der Vokalstimmen eines Chorsatzes. (In drei Fällen bezeichnete er die oberste Stimme dieses Quartetts mit *Trombona Ia*,<sup>34</sup> im übrigen hielt er sich an die gängige Praxis, die Diskantposaune durch einen Zink zu ersetzen.<sup>35</sup>) Zweimal übertrug Bach dem Posaunenchor jedoch eine selbständige Rolle: in BWV 118 („O Jesu Christ, meins Lebens Licht“), in dem dieser im Verein mit zwei *Litui* das gesamte Orchester bildet,<sup>36</sup> und in BWV 25/1 („Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“), wo der Posaunenchor die harmonisierte Choralmelodie „Herzlich tut mich verlangen“ vorträgt, während die Singstimmen und übrigen Instrumente frei komponiertes Material ausführen. Werden weniger als vier Instrumente verwendet, so beschränken sie sich stets auf die Verstärkung der Singstimmen.<sup>37</sup> In allen Fällen stehen die einzelnen Posaunenstimmen im Schlüssel der jeweils verdoppelten Singstimme bzw. der verlangten Posaunengröße (Sopran, Alt, Tenor, Baß). Ein weiteres typisches Merkmal Bachscher Posaunenstimmen ist ihre Herabtransposition um eine große Sekunde, um die Chortonstimmung dieser Instrumente auszugleichen.<sup>38</sup>

Leider ist der Befund bei Bachs zehn überlieferten Zinkenstimmen viel weniger einheitlich; sie sind im Violin- und Sopranschlüssel, transponiert und untransponiert notiert. Aus Tabelle 2 läßt sich ersehen, daß diese beiden Faktoren jedoch weder miteinander noch mit der Chronologie, den Kopisten oder mit musikalischen Erwägungen wie Tonart und Umfang korrelieren. Bach selbst verwendete in den von ihm ausgeschriebenen drei Stimmen beide Schlüssel und transponierte ausnahmslos. Sein ältester Sohn und seine beiden wichtigsten Helfer hingegen transponierten ihre Zinkstimmen nicht, obwohl man erwarten dürfte, daß sie Bachs bevorzugte Praxis kannten. (Möglicherweise standen Bachs Orchestermittgliedern in Leipzig zwei verschiedene Instrumente zur Verfügung, eines im Kammerton und eines im Chorton.) Auch Bachs Verwendung einer Diskantposaune anstatt eines Zinken ist keineswegs konsequent, da jene drei Fälle chronologisch mit den sieben oder acht abwechseln, in denen Bach den Zink bevorzugte.

<sup>34</sup> In BWV 2 (St Leipzig), BWV 21 (*St 354* – diese Stimme ist nicht erhalten, aber die anderen sind mit *Trombona 2, 3* und *4* bezeichnet –) und BWV 38 (St Leipzig).

<sup>35</sup> Aus unerfindlichen Gründen hat C. G. Meißner einmal eine Stimme mit *Cornettino* überschrieben (BWV 64, *St 84*), aber diese Stimme liegt keineswegs höher als BWV 68/5, wo Bach selbst die Stimme dem *Cornetto* zuwies (St Leipzig; vgl. Abb. 3).

<sup>36</sup> Weiteres zu diesem Werk unten S. 77f.

<sup>37</sup> Es handelt sich um: BWV 3/1 (c. f. im Baß), BWV 4/3 (Zink und [Alt]posaune verdoppeln die duettierenden, nicht c.f.-gebundenen Stimmen Sopran und Alt), BWV 96/1 (c. f. im Alt; diese Stimme ist eine spätere Ersatzstimme für die ursprüngliche Cornor[richtiger Corno da tirarsi]Stimme), BWV 133/1 (c. f. im Sopran) und BWV 135/1 (c. f. im Baß; Originalstimmen verschollen, s. aber W. Rust in BG 38, S. XXIX–XXX).

<sup>38</sup> Dieser Gesichtspunkt kommt bei der Erörterung von Bachs Kompositionsweise für Blechbläser nur selten zur Sprache, so bei C. Wolff, *Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate BWV 23*, BJ 1978, S. 83.

## V. Unidentifizierte Stimmen für Zugtrompete

Nach diesem Überblick über Bachs Schreibweise für die üblicheren Blechblasinstrumente kommen wir nun auf jene Werke zurück, die zwar anscheinend eine Zugtrompete erfordern, sie aber nicht ausdrücklich nennen. Es gibt in den mit *Corno*, *Tromba* oder sogar *Clarino* bezeichneten Stimmen gewisse Sätze, die von den eben beschriebenen, in Bachs Horn- und Trompetenstimmen herrschenden Normen erheblich abweichen. Bei den meisten dieser Stimmen handelt es sich um die Verdoppelung einer Choralmelodie im Sopran, die beim Unterschreiten des zweigestrichenen C Töne verlangt, die eine Naturtrompete nicht besitzt. In manchen Fällen würde diese Stimme sich ausgezeichnet (oder jedenfalls annehmbar) für ein Horn in der einen oder anderen Stimmung eignen; so erscheint „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ in BWV 140 für ein Horn in Es ideal geeignet. Es ist jedoch kaum anzunehmen, daß Bachs Instrumentalisten ein derartiges Instrument besaßen, da er, wie oben bemerkt, nie eine Obligatstimme für ein Naturhorn dieser Stimmung geschrieben hat. Noch größere Vorsicht ist angeraten, wenn man BWV 20 betrachtet, denn der Choral „O Ewigkeit, du Donnerwort“ verwendet nur die Töne der F-Dur-Tonleiter und hätte daher mühelos von einem Naturhorn in F gespielt werden können. Doch ist gerade diese Stimme eine der wenigen, in der Bach ausdrücklich eine Tromba da tirarsi vorschrieb.<sup>39</sup>

Es gibt einen Tatbestand, der ganz besonders dagegen spricht, diese Gruppe von Blechbläserstimmen dem Naturhorn zuzuschreiben, ganz abgesehen davon, ob es die eine oder andere spielen könnte. Die eigentlichen Aufführungsstimmen sind nämlich fast ausnahmslos in Klangnotation ausgeschrieben.<sup>40</sup> Das bedeutet zweierlei: Sie sind nicht nur nicht für ein Horn in Es (BWV 140), in F (BWV 20) oder in irgendeiner anderen Stimmung transponiert, sondern sie sind darüber hinaus vom Blickwinkel des Spielers aus auch in der „falschen“ Oktave notiert, das heißt, die Melodien bewegen sich zwischen *c'* und *c''*

<sup>39</sup> Siehe Abb. 1. In wenigstens zwei anderen Fällen hat Bach eine Choralmelodie mit einem Horn in F verdoppelt, die ausschließlich die auf dem Instrument verfügbaren Töne enthält: in BWV 1/6 („Wie schön leuchtet der Morgenstern“) und in BWV 14/1 und 6 („Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“). In beiden Fällen ist die Hornstimme in F-Transposition kopiert worden, bei BWV 1 von J. A. Kuhnau (St Leipzig) und bei BWV 14 von Bach selbst (St Leipzig; weiteres zu dieser Stimme unten S. 76f.).

<sup>40</sup> Die einzige Ausnahme, nämlich mit D-Transposition, bildet BWV 60; diese *Corno*-Stimme ist schon hinsichtlich ihrer Notierung im Sopranschlüssel einmalig. (Man beachte jedoch, daß zwei von den ausdrücklich mit *da tirarsi* bezeichneten Stimmen ebenfalls transponiert notiert sind, BWV 46/3 in B und BWV 67/1 in A.) Die obligate *Tromba* in BWV 103/5, einer Tenorarie, ist möglicherweise eine zweite Ausnahme, wiewohl der Sachverhalt mehrdeutig ist. Die Stimme ist ebenfalls in D-Transposition notiert und verwendet ganz auffällig das geschriebene *es''* als ausgehaltene (allerdings trillernde) Note in T. 3, 54 und 63. Don L. Smithers verdanke ich den Hinweis darauf, daß es sich um ein Mittel der Textauslegung handeln könnte, insofern diese Note in der entsprechenden Phrase des Solotenors (T. 10, klingend *f'*) auf das Wort „betrübe“ (Sinnen) fällt. Andererseits legen die betonten Noten *h'* und *a'* in T. 21–22 sowie die Tatsache, daß die Zugtrompete im anschließenden Schlußchoral benötigt wird, die Vermutung nahe, daß Bachs Spieler dieses Instrument auch für die Obligatstimme der Arie verwendete.

und nicht zwischen  $c''$  und  $c'''$ , wie es für alle Naturblechbläserstimmen einschließlich derer von Bach üblich ist.

Dabei handelt es sich keineswegs um ein Schreiberversehen, denn diese Stimmen besaßen, insoweit sie Chorverdoppelungen enthielten, in Bachs Kompositionspartituren kein eigenes System und mußten daher aus der Sopranstimme, die unweigerlich im Sopranschlüssel notiert war, extrahiert werden. Aber von einer einzigen Ausnahme abgesehen<sup>41</sup> sind diese *Corno-* (und *Tromba-*) stimmen im Violinschlüssel notiert. Der Kopist – vielfach Bach selber – hat sich also der Mühe unterzogen, den Schlüssel zu ändern (was ja eine Art Transposition darstellt), ohne die Transposition für die Tonart des Instruments vorzunehmen, die in Bachs Stimmen für Naturtrompeten und -hörner in einer anderen Stimmbogenstimmung als C stets vorhanden war.

Diese Tatsache wird noch bedeutsamer, wenn man jene Kantaten betrachtet, in denen einige Sätze transponiert und andere untransponiert sind. Das hervorragendste Beispiel dafür ist die *Corno I*-Stimme von BWV 40, „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ (*St 11*). Der Eingangschor und die vorletzte Tenorarie sind mit zwei Naturhörnern in F besetzt, und die Stimmen für diese Sätze sind entsprechend transponiert. Aber in den drei Chorälen verdoppelt der *Corno I* die vom Sopran gesungene Melodie, und in diesen Sätzen ist die Stimme in Klangnotation ausgeschrieben, obwohl der erste Choral auf einem Horn in F durchaus auszuführen wäre, da nur die Töne (klingend)  $g'$ ,  $a'$ ,  $b'$ ,  $c''$  und  $d''$  vorkommen. Im Gegensatz dazu sind die beiden anderen Choräle nur spielbar, wenn man (notiert)  $as''$  und  $es''$  auf betonten oder ausgehaltenen Tönen für dieses Instrument zugesteht (s. Notenbeispiel 6).

Es ist daher anzunehmen, daß diese drei Choräle nicht für das im Eingangschor und der Tenorarie verwendete Naturhorn bestimmt waren, da die verlangten Töne und das Fehlen von transponierender Notation in der Stimme der Normalpraxis Bachs für dieses Instrument widersprechen. Das legt die Vermutung nahe, daß diese Choräle wie auch nahezu alle anderen Sätze, in denen diese Bedingungen vorliegen, statt dessen auf einer Zugtrompete ausgeführt wurden, und zwar mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von demselben Musiker, der in der gleichen Stimme für alle Naturblechblaspartien zuständig war.

Die fehlende Transposition in derartigen Stimmen wäre möglicherweise auch damit zu erklären, daß sie für ein Naturhorn in C-basso gedacht waren. Doch diese Theorie hält einer genaueren Prüfung nicht stand, denn die fraglichen Choralmelodien sind nicht nur konsequent in der „falschen“ Oktave notiert, sondern gehen häufig über klingend  $d''$  (was auf diesem Instrument dem geschriebenen  $d'''$  entspricht) hinaus, während Bach doch in seinen Naturhornstimmen dies als die oberste Grenze respektiert. Selbst wenn man in Rechnung stellt, daß ein bestimmter Teilton auf einem tieferen Instrument leichter auszuführen ist als auf einem kürzer gewundenen, so scheint es doch unvernünftig, von einem Hornisten mit einem C-basso-Horn zu erwarten, daß er zum (geschriebenen)  $f'''$  oder sogar  $g'''$ , also zum 22. oder 24. Teilton hinaufklettert. Solche Tonhöhen mögen physiologisch noch möglich sein,

<sup>41</sup> BWV 60, s. o., Fußnote 40.

wir haben jedoch keinen Beleg dafür, daß Bach sie je forderte, und aus ihrem Fehlen läßt sich schließen, daß er sie als Grenzüberschreitung betrachtete. Wie dem auch sei, man hätte sich immer noch mit denjenigen Melodien auseinanderzusetzen, die für ein Horn, gleich welcher Stimmung, zu chromatisch sind. Ein gutes Beispiel dafür findet sich in BWV 105/1 („Herr, gehe nicht ins Gericht“), wo das Horn, wie Notenbeispiel 7 zeigt, mit der ersten Oboe unisono spielt. Zudem sind einige dieser problematischen Blechblaspartien ihrem Wesen nach Obligatstimmen und verstärken nicht einfach eine andere Vokal- oder Instrumentalstimme. Die bemerkenswerteste darunter ist wohl BWV 109/1 („Ich glaube, lieber Herr“), insofern sie sämtliche diatonischen Schritte von *c'* bis *c''*, dazu *cis''*, *es''* und wie üblich *b'* und *fis''* vorschreibt (s. Abb. 2). Mit ihren Oktavsprungrreihen auf C, G, E, und F, D, A und wiederum C ist diese Stimme ganz offensichtlich auf einem Naturhorn gleich welcher Stimmung unausführbar, und doch hat Bach selbst als Kopist dieser Notenseite die Stimme nicht mit „Corno da tirarsi“ sondern mit *Corne du Chasse* überschrieben.<sup>42</sup>

Will man ganz genau sein, so müßte man sagen, daß diese Stimme nur dann auf einem Naturhorn auszuführen wäre, wenn die nicht in der Naturtonreihe des Instrumentes liegenden Töne durch reichliches Stopfen erzielt würden. Nun erlangte das Stopfen auf dem Horn bekanntlich im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert große Verbreitung, aber die vorhandenen musikalischen und dokumentarischen Belege für diese Technik führen nur bis in die frühen 1750er Jahre zurück, als sie von dem berühmten Hornvirtuosen Anton Joseph Hampl vervollkommenet und öffentlich vorgestellt (wenngleich wohl nicht aus dem Nichts erschaffen) wurde.<sup>43</sup> Selbst wenn man einmal annimmt, daß die Stopftechnik sich in den vorhergehenden zehn oder zwanzig Jahren entwickelt hätte, so hat man doch noch keinen Beweis dafür, daß sie Bachs Spielern in den Jahren um 1725 in Leipzig vertraut war. Vielmehr deutet seine Schreibweise für paarige Hörner ganz stark auf das Gegenteil. Andererseits weiß man, daß Bach ein anderes Blechblasinstrument zur Verfügung hatte, das speziell zum Spielen von Stimmen mit nichtharmonischen Tönen gedacht war, nämlich die Zugtrompete. Man sollte wohl deshalb eher annehmen, daß die in Frage stehenden Stimmen für ein Instrument gedacht waren, das sie ausführen konnte, als für eines, dessen Spieltechnik wahrscheinlich nicht (oder noch nicht) alle erforderlichen Töne zu produzieren imstande war.

## VI. Die Terminologie in den Quellen

Damit gelangen wir zur Terminologie, denn die Frage liegt ja auf der Hand: Warum verlangte Bach die Zugtrompete, wenn er diese Stimmen von ihr ausgeführt haben wollte, nicht namentlich, wie er es in den sechs uns bekannten Fällen getan hat? Dabei muß man mehrere wichtige Faktoren im Auge behal-

<sup>42</sup> *Sf* 56. Diese Stimme findet sich, wiewohl obligat, nicht in der Partitur *P 112*.

<sup>43</sup> Fitzpatrick, a. a. O., S. 86–88; Morley Pegge, a. a. O., S. 86–89. Hampl lebte von etwa 1710 bis 1771 und war von 1737 bis 1764 Mitglied der Dresdener Hofkapelle (Fitzpatrick, a. a. O., S. 109).

ten. Erstens fügte Bach die Wörter *da tirarsi* in drei von sechs Fällen als Korrektur bzw. Präzisierung der vom Kopisten geschriebenen, einfachen Überschrift *Tromba* oder *Corno* in die Stimme ein (s. Abb. 1). Da die Partitur dieser Kantaten (BWV 5, 20 und 67) die Wörter „da tirarsi“ nicht erwähnt, verdanken wir unser Wissen, daß ein Zuginstrument verwendet wurde, dem glücklichen Umstand, daß Bach gerade in diesen Wochen genügend Zeit hatte, die Aufführungsstimmen durchzusehen, was durchaus nicht immer der Fall war.

Zweitens haben wir gesehen, daß Bachs Stimmen für Naturtrompete oder -horn die Stimmung oder Stimmbogenverwendung nicht ausdrücklich erwähnen. Wenn also diese Hinweise bei den Proben mündlich gegeben wurden, dann konnte das auch für die Wahl der Natur- oder Zugversion des gleichen Instruments geschehen. Ein rascher Blick auf die Notenseite hätte ohnehin genügt, um den Spieler auf die Notwendigkeit eines Zuges in einem bestimmten Satz aufmerksam zu machen, sei es wegen der nichtharmonischen Töne, wegen des Fehlens der Transposition oder aus beiden Gründen.

Darüber hinaus klären sich einige scheinbar falsch betitelte Stimmen einfach dadurch auf, daß der erste Satz der Kantate tatsächlich Naturtrompete oder -horn verwendet, während die Zugtrompete erst im Verlauf des Werkes, zumeist für den Schlußchoral, gebraucht wurde.<sup>44</sup> In solchen Fällen hat der Kopist die Titelangabe offensichtlich nur für den ersten Satz gemeint, da er einfach nicht daran gewöhnt war, einen späteren (und ihm wohl minimal erscheinenden) Instrumentenwechsel anzugeben. Man beachte, daß die sechs Kantaten, die eine Zugtrompete erwähnen, sie im Eröffnungssatz verwenden und daß zwei davon (BWV 5 und 20) für spätere Arien keine andere Kategorie vorschreiben, obwohl dort der Zug nicht erforderlich ist.

Es gibt jedoch eine ganze Reihe von Kantaten, in denen stillschweigend übergangen wird, daß der Eröffnungssatz offensichtlich ein Zuginstrument erforderlich macht. Die interessantesten darunter sind die elf Stimmen, die Bach selbst kopiert und einfach mit *Corno* oder – seltener – *Corno da caccia* bzw. der pseudofranzösischen Entsprechung *Corne du chasse* überschrieben hat (s. Tabelle 3). Da Bach und seine Kopisten diese Namenreihe – auch mit abweichender Orthographie – ebenfalls für seine Naturhornstimmen verwendeten, liegt es auf der Hand anzunehmen, daß Bach an präziseren Angaben, ob eine Stimme nun für Naturhorn oder Zugtrompete bestimmt war, im allgemeinen nicht interessiert war – jedenfalls nicht an schriftlichen. Unsere Ausgangsfrage ließe sich also dem Sinne nach umdrehen, so daß wir uns fragen müssen, warum Bach in sechs Fällen die Wörter *da tirarsi* niederschrieb oder hinzufügte.

Tatsächlich hat Bach selbst eine Stimme für Zugtrompete nie einfach mit „Tromba“ bezeichnet, aber das könnte zufällig sein, hat er doch in den Partituren solche Partien mehrfach nur mit „Tromba“ ohne weitere Präzisierung bezeichnet.<sup>45</sup> Seine Kopisten haben hingegen solche Stimmen entweder mit

<sup>44</sup> Es sind in chronologischer Reihenfolge BWV 147, 136, 69a, 70, 243a, 40, 83, 126, 103, 74, 137 und 110.

<sup>45</sup> In BWV 75, 76, 48 und 12.

„Corno“ oder „Tromba“ bezeichnet, wobei sie die erstere Bezeichnung stark bevorzugen, wie Bach selbst es auch tat. Eine kleine Gruppe von Ausnahmefällen bilden drei Werke, die aus den allerersten Wochen von Bachs Leipziger Anstellungszeit stammen: BWV 185 und 24 (20. Juni 1723) und BWV 167 (23. Juni 1723). Alle drei benötigen eine Zugtrompete im jeweils ersten Satz, an dem sich ein Blechbläser beteiligt, aber alle drei Stimmen sind von der Hand Johann Andreas Kuhnau, Bachs Hauptkopisten der ersten Leipziger Jahre, mit *Clarino* bezeichnet. Diese Inkonsequenz gemahnt an andere Anzeichen dafür, daß Kuhnau eine Weile brauchte, bis er sich an die Wünsche des neuen Kantors in bezug auf verschiedene Details der Notierungsweise und Nomenklatur gewöhnt hatte.<sup>46</sup>

Was Bach selbst angeht, so hat er offensichtlich das Wort *Clarino* mit dem von ihm bevorzugten Terminus „Tromba“ (Plural „Trombe“) für austauschbar gehalten, wie die erste Partiturseite von BWV 205 („Der zufriedengestellte Aeolus“) anzeigt. Dort erscheinen beide Wörter, *Clarino* unter den beiden oberen Systemen<sup>47</sup> und *Tromba* als Teil des Besetzungsverzeichnisses unten auf der Seite.<sup>48</sup> Diese Partitur belegt darüber hinaus, daß Bach ungeachtet der gegenteiligen Meinung von Terry<sup>49</sup> keine absichtliche Unterscheidung zwischen *Corno* (neben den Systemen) und *Corno da caccia* (unten auf der Seite) vornahm, sondern jenes einfach für die Abkürzung dieses hielt. (Verfolgt man diese Beobachtung bis zu ihrem logischen Ende, so darf man wohl auch annehmen, daß das abweichend buchstabierte Wort „Corne“, das sich in einem halben Dutzend Werken findet, die Kurzform des pseudofranzösischen „Corne du chasse“, eines von Bach nur zweimal verwendeten Terminus, darstellt.<sup>50</sup> Die Pluralform ist jedenfalls beide Male „Corni“.)

In früheren Schriften zu Bachs Blechbläsernomenklatur hat man darauf hingewiesen, wie häufig verschiedene Quellen eines Werkes sich scheinbar widersprechen. Sieht man jedoch genauer hin, so ergibt sich, daß es sich bei solch mutmaßlichen Diskrepanzen oft nur um relativ simple Dinge wie das Vorhandensein oder Fehlen des *da caccia*-Zusatzes oder verschiedene orthographische Varianten in gewissen Hornstimmen handelt. Geht man davon aus, daß diese

<sup>46</sup> Die Quellen für diese drei Werke sind: BWV 185 (*P* 59, *St* 4), BWV 24 (*P* 44, *St* 19) und BWV 167 (*St* 61, Partitur verschollen). Nur einmal, ein paar Monate später, in BWV 48 (3. Oktober 1723) verfiel J. A. Kuhnau wieder in diese Praxis. Es ist der einzige mir bekannte Fall, in dem die Bezeichnung der Stimme (*St* 53: *Clarino*) von Bachs Bezeichnung in der Partitur (*P* 109: *Tromba*) abweicht. Auf dem autographen Umschlag steht überdies *Corno*.

<sup>47</sup> Hier wird die dritte Trompete ausnahmsweise *Principale* genannt, ein Begriff, der sich sonst bei Bach nur in den Stimmen für BWV 172 (1714, *St* 23, anonymer Weimarer Kopist) und BWV 195 (nach 1737, *St* 12, Anonymus V r) findet.

<sup>48</sup> Vgl. das oben (Fußnote 32) erwähnte Faksimile dieser Seite.

<sup>49</sup> Terry, a. a. O., S. 45 und 196–198.

<sup>50</sup> Siehe Tabelle 3. Die Schreibweise *Corne* tritt sonst nur in BWV 52 auf; das Werk wurde am 24. November 1726 aufgeführt und verlangt zwei Naturhörner in F. Die Quellen für dieses Werk sind *P* 85 und *St* 30, diese geschrieben von Hauptkopist C (mittlerweile als Johann Heinrich Bach identifiziert, vgl. H.-J. Schulze in BJ 1979, S. 61).

Unterschiede keine Unterscheidungsmerkmale beinhalten, und daß „Clarino“ und „Tromba“, wie oben vorgeschlagen wurde, synonym sind, so schrumpft das Problem auf einen erheblich kleineren Umfang ein. Er läßt sich sogar noch weiter verkleinern, wenn man die Fälle außer acht läßt, in denen die unverkennbare Abkürzung *Tromb*: entweder für „Tromba“ oder „Trombona“ steht (und die Konventionen der Schlüssel- und Transpositionsvorzeichnung jegliche Verwechslung ausschließen), sowie diejenigen, in denen die Stimmen Zink und drei Posaunen vorschreiben, der Umschlag hingegen dieses Instrumentalensemble ganz unbefangen als 4 *Trombone* bezeichnet.<sup>51</sup>

Schließlich gibt es noch eine terminologische Verwirrung, die erst in neuerer Zeit aufgekommen ist, in den Fällen nämlich, wo eine mit „Corno“ oder „Corne“ bezeichnete, auf dem Naturhorn unspielbare Stimme dem Zink (italienisch *cornetto*) zuerkannt wird, wohl einfach deswegen, weil der Name des Instruments mit den gleichen vier Buchstaben anfängt. Aufführungspraktisch gesehen ist das eine sehr verführerische Lösung, da der Zink innerhalb seines Gesamtumfangs sämtliche Töne und Halbtonstufen erzeugen kann und man weiß, daß Bach ihn zuweilen verwendet hat.<sup>52</sup> Aber in neun von elf bekannten Fällen vertritt der Zink die Oberstimme eines Posaunenchores, nur ausnahmsweise tritt er ohne Unterstützung der Posaunen auf,<sup>53</sup> und eine selbständige, obligate Stimme erhält er im Gegensatz zur Zugtrompete nie. Darüber hinaus sind Bachs Zinkstimmen anscheinend meist entweder transponiert oder stehen im Sopranschlüssel oder aber beides<sup>54</sup> – die Belege sind zugegebenermaßen nicht ganz schlüssig –, während die Stimmen für Zugtrompeten, und zwar ausdrücklich so bezeichnete und mutmaßliche, fast ausnahmslos im Violinschlüssel und im Kammerton notiert sind.<sup>55</sup> Unsere Behauptung, daß „Corne“ und „Corno“ nicht als Abkürzungen für „Cornetto“ betrachtet werden dürfen, läßt sich anhand der Untersuchung der autographen Stimme zu BWV 68 („Also hat Gott die Welt geliebt“, St Leipzig) noch erhärten, denn dort unterscheidet Bach deutlich zwischen den beiden Begriffen: Im (untransponierten) ersten Satz schreibt er *Corne*, im fünften jedoch, an dem drei Posaunen beteiligt sind, *Cornetto* (in Chortontransposition) (s. Abb. 3).

Selbst nachdem wir für viele verwirrende terminologische Probleme in den Bachschen Blechbläserstimmen vernünftige Erklärungen gefunden haben, bleibt eine in derselben autographen Stimme zu BWV 68 auftretende Unklarheit hartnäckig bestehen. Hier findet sich nämlich eine „Horn“-stimme (im ersten Satz), die so, wie sie dasteht, von einem Naturhorn mit den von Bach

<sup>51</sup> BWV 25 (*St 376*) und BWV 101 (*St Leipzig*). Bei BWV 64 (*St 84*) hat Meißner die oberste Stimme dieses vierstimmigen Instrumentalchores mit *Cornettino*, einem einmalig auftretenden Terminus, bezeichnet; auf dem von J. A. Kuhnau geschriebenen Umschlag heißt es jedoch *Cornetto*.

<sup>52</sup> Nikolaus Harnoncourt etwa bedient sich dieses Hilfsmittels in mehreren seiner Kantatenaufnahmen (Telefunken).

<sup>53</sup> In BWV 133/1 und 6 und BWV 135/6 (s. Tabelle 2).

<sup>54</sup> Nur BWV 25, 101 und 133 sind sowohl im Sopranschlüssel als auch untransponiert notiert; sie sind sämtlich nicht von Bach selbst kopiert worden (s. Tabelle 2).

<sup>55</sup> Die einzigen Ausnahmen bilden BWV 60 und 103, 46/3 und 67/1. Siehe oben, Fußnote 40.

sonst sorgfältig beachteten Beschränkungen nicht spielbar ist.<sup>56</sup> Ist diese Stimme nicht für ein Naturhorn bestimmt (der Zink sollte eindeutig erst im Schlußchoral auftreten), dann bleibt als mutmaßlich beabsichtigtes Blechblasinstrument nur die Zugtrompete übrig. Aber diese Schlußfolgerung wirft die Frage auf: Warum hat Bach, vorausgesetzt er meinte eine Zugtrompete, diese und zahlreiche andere Stimmen nicht mit „Corno“ (oder „Tromba“) „da tirarsi“ überschrieben, wie er es in anderen ähnlich gelagerten Fällen bekanntlich getan hat? Da in diesem Fall der Komponist die Stimme selbst ausgeschrieben hat, entfallen Mißverständnisse seitens des Kopisten. Die beste Erklärung für diese Auslassung bzw. mangelnde Präzisierung wäre, daß Bach die Dinge entweder bei den Proben mündlich aufklärte oder davon ausging, daß diese Unterscheidung für seine Spieler klar auf der Hand lag.

Fassen wir zusammen: Unter Bachs Stimmen für Blechbläser gibt es nicht allein sechs Kantaten, die ausdrücklich *Tromba* (oder *Corno da tirarsi*) vorschreiben, sondern eine erheblich größere Anzahl von Stimmen, die für dieses Instrument gedacht sein müssen, ohne daß die handschriftlichen Quellen es beim Namen nennen. Diese zusätzlichen, nicht bezeichneten Stimmen lassen sich daran erkennen, daß sie reichlich nichtharmonische Töne verwenden oder daß sie nichttransponiert notiert sind oder beide Merkmale vereinigen. Diese beiden Wesenszüge stehen in deutlichem Gegensatz zu Bachs Schreibweise für Naturhorn und -trompete, bei denen er sich konsequent auf die in der Obertonreihe enthaltenen Tonhöhen beschränkt (bis zum achtzehnten Teilton hinauf und mit gelegentlicher Verwendung nichtharmonischer, unbetonter, unterer Nebennoten) und die er im Falle von nicht in C stehenden Instrumenten nahezu ausnahmslos transponiert notiert. Sowohl der Zink wie die kleineren Mitglieder der Posaunenfamilie sind aus Gründen der Notation, der musikalischen Funktion und der Terminologie als Kandidaten für die Aufführung dieser anomalen Stimmen ausgeschlossen. Da es schließlich keinen Beleg dafür gibt, daß Bachs Hornspieler mit der Stopftechnik vertraut waren, ist diese Erklärung ebenfalls unbefriedigend, obgleich die Mehrzahl der in Frage stehenden Stimmen (einschließlich derer in Bachs eigener Handschrift) mit *Corno* oder einer Variante davon überschrieben sind.

Als beste Lösung bietet sich daher an, diese problematischen Partien der Zugtrompete zuzuweisen, die Bach erwiesenermaßen in anderen Werken verwendet hat und die technisch in der Lage ist, sämtliche zur Diskussion stehenden Partien zu spielen.<sup>57</sup> Das Argument zugunsten der Zugtrompete ist natürlich dann am stichhaltigsten, wenn originale Aufführungsstimmen überliefert sind, die beide Unterscheidungsmerkmale aufweisen. Weniger stichhaltig (obgleich wohl immer noch zutreffend) ist es für Stücke, die zwar untransponiert notiert sind, aber mit normaler Spieltechnik auf einem Naturhorn dieser oder jener Stimmung gespielt werden könnten, wobei allerdings

<sup>56</sup> Die Stimme dürfte (abgesehen von der Schlußkadenz auf klingend d' = auf diesem Instrument notiertes a') auf einem Naturhorn in F spielbar sein, obwohl sie nicht entsprechend transponiert ist.

<sup>57</sup> Herrn Benjamin Peck bin ich dankbar dafür, daß er mir die Ausführbarkeit einiger schwierig erscheinender rascher Passagen gezeigt hat.

oft ein Instrument (oder eine Stimmbogenkombination) herangezogen werden müßte, von der man nicht weiß, ob sie Bach zur Verfügung stand.

Als Haupteinwand gegen die Zugtrompetenhypothese ließe sich sagen, daß man zugestehen muß, Bach sei bei der Bezeichnung seiner Instrumente inkonsequent, ja nachlässig gewesen, hätte also zum Beispiel Stimmen einfach mit *Corno* bezeichnet, die laut unserer Hypothese eigentlich für Zugtrompete gedacht waren. Letztlich scheint uns diese Sichtweise jedoch den Vorzug vor allen anderen Erklärungen zu besitzen, die mit dem Problem behaftet sind, daß sie mehr oder weniger im Widerspruch zu den Normen der Notierungspraxis und Spieltechnik stehen, die sich an Bachs Schreibweise für Naturtrompete und -horn, für Zinken und Posaunen beobachten lassen. Erst wenn man das Problem der *Tromba da tirarsi* im Zusammenhang mit den Quellenbelegen für Bachs Verwendung aller Arten von Blechblasinstrumenten betrachtet, kommen diese verschiedenen Widersprüche voll zum Vorschein. Als Ergebnis solch einer Untersuchung stellte sich heraus, daß sie noch zusätzliche Belege für Terrys schon vor fünfzig Jahren gemachte Behauptung liefert, die Zugtrompete spiele in Bachs geistlicher Musik eine viel größere Rolle, als man bisher vermutet habe.<sup>58</sup>

#### Anhang: Argumente gegen Bachs Verwendung eines B-Horns

Unter Bachs Kantaten gibt es drei Werke, die anscheinend ein oder mehrere Hörner in B verlangen. Bei genauerer Untersuchung finden sich jedoch in jedem Fall Belege dafür, daß es nicht das richtige oder das ursprünglich für die jeweilige Stimme gemeinte Instrument ist.

Die autographe Hornstimme zu BWV 14 („Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“, zum 30. Januar 1735) verwendet F-Transposition im ersten und letzten Satz, in denen nämlich das Instrument die Chormelodie verdoppelt.<sup>59</sup> Dieselbe Stimme enthält eine Obligatpartie in B-Transposition für den zweiten Satz, eine Sopranarie mit Streicherbegleitung. Obgleich der Wechsel von F zu B-Transposition in der Stimme selbst nicht vermerkt ist, setzte Bach die Überschrift *Corne ex F* über den Schlußchoral und ließ den Spieler damit wissen, er solle zum Status quo ante, also zur Transposition des Anfangssatzes, zurückkehren. Diese Nennung der für das Instrument geforderten Stimmung ist unter Bachs Blechblasstimmen eine einmalige Erscheinung; es ist aber nicht ihre einzige Bedeutung. An mehreren Stellen in der Kompositionspartitur (P 879) dieser Arie bezeichnet Bach die Melodielinie in B-Transposition auf dem obersten System der Akkolade mit *Tromba*. Er hat zwar dieses Wort nicht in die Stimme des Instrumentalisten eingetragen, aber meiner Ansicht nach beinhaltet die vollständige Anweisung *Corne ex F*, die zwischen dieser Arie und dem Schlußchoral erscheint, nicht nur einen Wechsel des Stimm-

<sup>58</sup> Tabelle 4 (s. u.) enthält eine Aufstellung der vorgeschlagenen Berichtigungen für Terry's Tabelle II (Verzeichnung derjenigen Sätze, die eine Zugtrompete erfordern).

<sup>59</sup> Die Überschrift der Stimme lautet *Corne* mit dem singulären Zusatz *par force*. Vgl. *Stimmensatz der Kantate Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke 2, Leipzig 1955).

bogens, sondern auch im Instrumententyp. Daß Bach als sein eigener Kopist für den zweiten Satz nicht die Anweisung „Trompete“ gegeben hat, nachdem der erste Satz das Horn verwendete, sollte nicht mehr Überraschung hervorrufen als die Tatsache, daß er den hier fraglos notwendigen Transpositionswechsel nicht angegeben hat. Konnte er ein solches Übersehen klarstellen (vermutlich durch mündliche Anweisungen bei den Proben), dann konnte er ebensogut zwei klären. Es darf uns auch nicht überraschen, daß er von einem einzigen Spieler verlangte, zwischen Horn und Trompete zu wechseln, da er das in zwei anderen Kantaten ausdrücklich tat.<sup>60</sup>

„O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ (BWV 118) ist eigentlich eher eine Motette als eine Kantate. Das 1736 oder 1737 für ein Begräbnis geschriebene, kurze, einsätziges Werk war ursprünglich mit einem ungewöhnlichen, folgendermaßen zusammengesetzten Blechbläserchor besetzt: *due Litui*, Zink und drei Posaunen. In Bachs Partitur<sup>61</sup> sind alle Sing- und Instrumentalstimmen außer den „litui“ in B-Dur notiert, während diese eine große Sekunde höher und ohne Tonartenvorzeichnung erscheinen. Da aber die Posaunen in Bachs Leipziger Orchester immer (und die Zinken häufig) im Chorton standen,<sup>62</sup> ist anzunehmen, daß dieses Werk in Chorton-B, der Entsprechung von Kammerton-C, erklingen ist.<sup>63</sup> Hätte Bach hier mit den „litui“ tatsächlich Hörner gemeint, wie man lange angenommen hat,<sup>64</sup> dann hätten sie ebenfalls in Kammerton-C stehen müssen, was ihrer Notierung in der Partitur vollkommen entspricht.<sup>65</sup> Leider erklärt diese Hypothese nicht die aus Bachs letzten Lebensjahren datierende Zweitfassung von BWV 118, in der das Orchester aus „litui“ und Streichern (mit verdoppelndem Oboenchor ad libitum) besteht. In der erneut kopierten Partitur<sup>66</sup> sind die „litui“ im Verhältnis zum übrigen Ensemble wiederum in B-Transposition notiert, so daß sie zumindest bei dieser Gelegenheit in Kammerton-B stehen mußten.<sup>67</sup> Das

<sup>60</sup> In BWV 128 („Auf Christi Himmelfahrt allein“ zum 10. Mai 1725) setzte Bach das Wort *Tromba* vor den dritten Satz der im übrigen von J. A. Kuhnau und C. G. Meißner kopierten *Corno-I*-Stimme (*St 158*). In BWV 195 („Dem Gerechten muß das Licht“, nach 1737) trug er selbst den Schlußsatz für *Corne 1* und *2* in die Stimmen ein, die Anonymus V r unter der Überschrift *Clarino 1* und *2* begonnen hatte (*St 12*). In beiden Werken stehen die Trompeten in D, die Hörner in G-Transposition.

<sup>61</sup> Partitur in Privatbesitz; Faksimile der ersten Seite in NBA III/1, S. X. Stimmen sind für dieses Werk nicht überliefert.

<sup>62</sup> Siehe oben, Fußnote 38, sowie Altenburg, a. a. O., S. 84.

<sup>63</sup> Der Chor hätte das Werk ohne weiteres in beiden Tonlagen singen können, und zwar aus den gleichen (jetzt verschollenen) Stimmen, die wohl – wie in der Partitur – in B-Dur standen. Der Stimmumfang ist: Sopran f'-e'', Alt b-c'', Tenor d-g' und Baß G-d'.

<sup>64</sup> Vgl. C. Sachs, *Die Litui in Bachs Motette „O Jesu Christ“*, BJ 1921, S. 96f., und Fitzpatrick, a. a. O., S. 55f.

<sup>65</sup> Zwar ist die Verwendung von zwei Hörnern in C immer noch ungewöhnlich, aber sie hat mindestens einen Präzedenzfall in BWV 65 („Sie werden aus Saba alle kommen“, zum 6. Januar 1724).

<sup>66</sup> Partitur in Privatbesitz; Faksimile der ersten Seite in NBA III/1, S. XI. Auch für diese Fassung des Werkes sind keine Stimmen überliefert.

<sup>67</sup> Als Alternativlösung könnten die Streicher auf den Chorton heraufgestimmt werden, doch gibt es für diese Praxis keinen anderen Beleg aus der Leipziger Zeit.

beweist aber immer noch nicht, daß es sich um B-Hörner handelte, da „lituus“ im 18. Jahrhundert nicht nur das Horn, sondern auch die Trompete bezeichnete.<sup>68</sup> Es ist also durchaus denkbar, daß diese Stimmen in beiden Fällen von paarigen Trompeten ausgeführt wurden, die für die Urfassung im Kammerton C und für die Umarbeitung im Kammerton B standen.<sup>69</sup> Schließlich kommen in „Lobe den Herrn, meine Seele“ (BWV 143) Partien in B-Transposition für drei „Corni da caccia“ vor – jedenfalls, wenn man den fünf nicht originalen Quellen glaubt, die als einzige für dieses Werk überliefert sind. Es ist aber eher anzunehmen, daß diese Partien ursprünglich für drei Trompeten und nicht für drei Hörner gedacht waren, da Bach in keinem einzigen anderen Werk drei Hörner, in welcher Tonart auch immer, fordert, während es die übliche Anzahl für seinen Trompetenchor ist.<sup>70</sup> In einer neueren Studie hat Alfred Dürr erklärt, die Echtheit von BWV 143 könne weder bewiesen noch widerlegt werden, im Echtheitsfalle müsse es ein frühes Werk aus der Zeit vor 1714 sein.<sup>71</sup> Bach hat aber vor seiner Ankunft in Leipzig im Jahr 1723 nur bei zwei Gelegenheiten Hörner benutzt.<sup>72</sup> Da er darüber hinaus die Partituren seiner frühen geistlichen Werke meist im Chorton notierte, sind die Stimmen für dieses Werk, wenn sie denn tatsächlich Hörner meinen, möglicherweise für Instrumente in Kammerton-C gedacht, wie wir oben für die „litui“ in BWV 118 vorgeschlagen haben.<sup>73</sup>

Es lassen sich also bei jedem Werk, das Bach zunächst anscheinend mit einem Horn in B besetzt hat, Einwände vorbringen. In zwei der drei erörterten Fälle (BWV 118 und 143) könnten die Stimmen ebensogut für Trompeten gemeint sein (möglicherweise sogar für Instrumente in [Kammerton]-C und nicht in B), während im dritten Fall (BWV 14) die Verwendung der Trompete trotz widersprüchlicher autographischer Quellenbelege zumindest denkbar ist.

(Übersetzung: Traute M. Marshall)

<sup>68</sup> I. F. X. Kürzinger, in seiner Jugend selbst Trompeter, definiert in seiner Abhandlung *Getreuer Unterricht* (Augsburg 1763) Lituos folgendermaßen: „Soll bey einigen auch eine Trompete, oder Waldhorn anzeigen“ (3. Aufl., 1793, S. 84; vgl. auch Bate, a. a. O., S. 134, Anm. 4).

<sup>69</sup> Es steht auch nicht fest, daß Bachs Musiker etwa Zugang zu B-Trompeten hatten; s. o., S. 65f.

<sup>70</sup> Gleicher Ansicht ist Ohl, a. a. O., S. 280. Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser späten Partituren waren Trompeter, die Bachs Clarin-Stil beherrschten, wohl nicht mehr so leicht aufzutreiben. Als praktische Notlösung hätte man deshalb diese Stimmen den Hörnern übertragen, auf denen sie vermittels des nach Bachs Tode in Übung gekommenen Handstopfens eine Oktave tiefer gespielt werden konnten.

<sup>71</sup> *Zur Problematik der Bach-Kantate BWV 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“*, Mf 30, 1977, S. 299–304.

<sup>72</sup> In BWV 208 (Jagdkantate, 1713?) und BWV 1046 (Brandenburgisches Konzert Nr. 1, vor 1721, 1719?). Für die ersten Aufführungen beider Werke wurden Hornspezialisten herangezogen, die Bach sonst nicht zur Verfügung standen. Vgl. Fitzpatrick, a. a. O., S. 53, 66, 93 und 98.

<sup>73</sup> Auch Dürr schlägt dies vor (a. a. O., S. 301). Doch ist seine Vermutung nicht haltbar, auch BWV 14 und 105 verwendeten ein (Kammerton-) B-Horn. BWV 14 erfordert, wie schon gesagt, wohl eine B-Trompete, während BWV 105 sowohl für die Tenorarie als auch für den Anfangschor eine Zugtrompete erfordert (s. o., S. 71, sowie Notenbeispiel 7).

Tabelle 1. Kantaten, in denen Tromba oder Corno da tirarsi ausdrücklich verlangt wird

BWV <sup>74</sup>	Titel	Datum	Stimmen- bezeichnung <sup>75</sup>	Kopist <sup>76</sup>	Bezeichnung in der Partitur <sup>75</sup>	Funktion, Bemerkungen <sup>77</sup>
5	Wo soll ich fliehen hin	15. 10. 1724	Tromba da tirarsi (St Leipzig)	J. A. Kuhnau	Tromba (P Pr)	1 und 7: C.-f.-Verstärkung; 5: Obligatstimme zur Baßarie, B-Transposition, Zug nicht benötigt
20	O Ewigkeit, du Donnerwort	11. 6. 1724	Tromba da tirarsi (St Leipzig) <sup>78</sup>	J. A. Kuhnau	(keine) (P Pr) <sup>79</sup>	1, 7 und 11: C.-f.-Verstärkung; 8: Obligatstimme zur Baßarie, keine Transposition, Zug nicht benötigt
46	Schauet doch und seheth	1. 8. 1723	Tromba ó Corno da tirarsi (St 78)	1: JSB; 3,6: J. A. Kuhnau	(nicht erhalten)	1: Verstärkung für Sopran (kein C.-f.); 3: Obligatstimme zur Baß- arie, B-Transposition, Zug benötigt; 6: C.-f.-Verstärkung
67	Halt im Gedächtnis Jesus Christ	16. 4. 1724	Corno da tirarsi (St 40)	J. A. Kuhnau	Corno (P 95)	1: Obligatstimme zum (choral- freien) Chor, A-Transposition; 4 und 7: C.-f.-Verstärkung
77	Du sollt Gott, deinen Herren, lieben	22. 8. 1723	(nicht erhalten)	-	1: Tromba da tirarsi	1: Eigenständiger Choral-C.-f. zum Chorsatz; 5: Obligatstimme zur Altarie
162	Ach! ich sehe, jetzt, da ich zur Hochzeit gehe	[1715...] 10. 10. 1723	Corno da tirarsi (St 1) <sup>81</sup>	JSB	5: Tromba(P68) <sup>80</sup> (nicht erhalten)	1: Füllstimme im Eingangssatz (Baßarie); 6: C.-f.-Verstärkung

<sup>74</sup> Die autographe Stimme (St Leipzig) zu BWV 124 („Meinen Jesus laß ich nicht“) trägt einen mit Rötel geschriebenen Zusatz „Tromba da tirarsi“. Möglicherweise stammt dieser Vermerk von einem Kopisten des späten 18. Jahrhunderts, der nach den Originalstimmen die Partitur P 128 herstellte. Vgl. Krit. Bericht NBA I/5 (M. Helms), S. 101 und 103.

<sup>75</sup> Abkürzungen bei Quellenzitaten: St Leipzig = Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Thomasschule, Bach-Archiv; P oder St mit Nummer = DSB, SPK; P Pr = Partitur in Privatbesitz.

<sup>76</sup> In BWV 5, 20 und 67 ergänzte Bach *da tirarsi* zu J. A. Kuhnau's originalem *Tromba* oder *Corno*.

<sup>77</sup> Sofern nicht anders vermerkt, stehen alle Sätze untransponiert im Violinschlüssel.

<sup>78</sup> Der bei der Partitur befindliche Originalumschlag liest *Tromba* (Handschrift J. A. Kuhnau's).

<sup>79</sup> Vgl. Fußnote 5. <sup>80</sup> Vgl. Fußnote 5. <sup>81</sup> Zusatzstimme für die Leipziger Wiederaufführung (Durr St 2, S. 33).

<sup>78</sup> Siehe Abb. 1.

Tabelle 2. Stimmen für Cornetto und Diskantposaune in Bachs Kantaten

BWV	Datum	Quelle	Stimmenbezeichnung	Schlüssel	Transponiert	Schreiber
23	7. 2. 1723 <sup>82</sup>	St 16	Cornetto	Sopr.	ja	J. S. Bach
21	13. 6. 1723	St 354	[Tromb. 1] <sup>83</sup>	[Sopr.]	[ja]	[J. A. Kuhnau]
25	29. 8. 1723	St 376	Cornett <sup>84</sup>	VI.	nein	J. A. Kuhnau
64	27. 12. 1723	St 84	Cornettino <sup>85</sup>	Sopr.	nein	Meißner (S. 2.: J. A. Kuhnau)
2	18. 6. 1724	St Leipzig	Trombona 1 <sup>ma</sup>	Sopr.	ja	Meißner (S. 2.: J. A. Kuhnau)
135	25. 6. 1724	[vgl. Fußnote 86]				
101	13. 8. 1724	St Leipzig	Cornetto	VI.	nein	Satz 1 J. A. Kuhnau, 7 Anon. IId Meißner
38	29. 10. 1724	St Leipzig	Trombona 1	Sopr.	ja	Meißner
121	26. 12. 1724	St Leipzig	Cornetto	VI.	ja	J. H. Bach (Hauptkopist C) <sup>87</sup>
133	27. 12. 1724	St Leipzig	Cornetto	VI.	nein	W. F. Bach
4	1. 4. 1725 <sup>88</sup>	St Leipzig	Cornetto	Sopr.	ja	Anon. IId(?), Anon. Ij
68	21. 5. 1725	St Leipzig <sup>89</sup>	Cornetto	VI.	ja	J. S. Bach
28	30. 12. 1725	St 37	Cornetto	VI.	ja	J. S. Bach
118	1736/37	P Pr	Cornet.	VI.	nein <sup>90</sup>	J. S. Bach

<sup>82</sup> Zu dieser Datierung vgl. C. Wolff, a. a. O. (vgl. Fußnote 38).

<sup>83</sup> Diese Stimme ist nicht erhalten; vorhanden sind *Trombona* 2, 3 und 4, notiert im A-, T- und B-Schlüssel, transponiert, geschrieben von J. A. Kuhnau.

<sup>84</sup> Umschlagtitel (J. A. Kuhnau): 4 *Tromboni*.

<sup>85</sup> Umschlagtitel (J. A. Kuhnau): *Cornetto*.

<sup>86</sup> Stimmen verloren; in der Originalpartitur keine Angaben, vgl. BG 28, S. XXX (W. Rust).

<sup>87</sup> Zur Identifizierung von Hauptkopist C vgl. BJ 1979, S. 61 (H.-J. Schulze).

<sup>88</sup> Bläserstimmen erst bei der zweiten Leipziger Wiederaufführung hinzugefügt (Dürr Chr 2, S. 80).

<sup>89</sup> Vgl. Abb. 3.

<sup>90</sup> Nicht transponiert im Verhältnis zu Posaunen und Singstimmen; vgl. S. 77f.

Umfang	Tonart	Musikalische Funktion
b'-f''	g	Verstärkung für Sopran-C.f. (nur Satz 4)
d'-d''	g	Sopranverstärkung (kein Choral-C.f.), (nur Satz 9); Leipziger Zusatz
d -d''	phryg.	Keine Sopranverstärkung: Bläserchoralsatz gegenüber frei geführten Singstimmen (Satz 1); außerdem Schlußchoral
d'-a''	e, C, D	Sopranverstärkung (kein Choral-C.f.), (Satz 1); außerdem 3 schlichte Choralsätze
fis'-a''	d	Verstärkung für Sopran-C.f., motettischer Satz (Satz 1); außerdem Schlußchoral
d'-d''	phryg.	Verstärkung für Sopran-C. f. (nur Schlußchoral); tiefere Stimmen ohne Trombonen
d'-f''	d	Verstärkung für Sopran-C.f. (Sätze 1 und 7)
e'-d''	phryg.	Verstärkung für Sopran-C.f., motettischer Satz (Satz 1); außerdem Schlußchoral
e'-d''	phryg.	Verstärkung für Sopran-C.f. (Sätze 1 und 6)
fis'-e''	D	Verstärkung für Sopran-C.f. (Sätze 1 und 6); tiefere Stimmen ohne Trombonen
dis'-g''	e	Sopranverstärkung: in Satz 2 C.f. und freies Halleluja; in Satz 3 frei; in Satz 8 C.f.
d'-a''	d	Sopranverstärkung (kein Choral-C.f.), (nur Satz 5)
g'-g''	C	Verstärkung für Sopran-C.f., motettischer Satz (Satz 2); außerdem Schlußchoral
f'-d''	B	Oberstimme des gesamten Bläserensembles: frei und Verstärkung für Sopran-C.f.

Tabelle 3. Kantaten mit autographen Stimmen für Corno, bei denen zur Ausführung der Corno-Partien eine Zugvorrichtung erforderlich ist

BWV	Datum	Stimmenbezeichnung	Bemerkungen
(46	1. 8. 1723	Tromba ô Corno da tirarsi)	Nur Satz 1 in Bachs Handschrift
(162	10. 10. 1723	Corno da tirarsi)	Zusatzstimme bei Leipziger Revision
109	17. 10. 1723	Corne du Chasse	Stimme nicht in der Partitur enthalten, obgleich obligat
89	24. 10. 1723	Corne du Chasse	Stimme nicht in der Partitur enthalten, obgleich obligat
107	23. 7. 1724	Corne da Caccia	
99	17. 9. 1724	Corno	
114	1. 10. 1724	Corno	
26	19. 11. 1724	Corno	
116	26. 11. 1724	Corno	

124	7. 1. 1725	Corno	Rötelfvermerk „Tromba da tirarsi“ von späterer Hand
3	14. 1. 1725	Corno	Satz 1 „Trombona“, 6 „Corno“
68	21. 5. 1725	Corne	Satz 1 „Corne“, 5 „Cornetto“
16	1. 1. 1726	Corno da Caccia	Satz 3 für Naturhorn in C; 1 und 6 (Choräle) möglicherweise ebenfalls, obwohl bis e'' reichend und in der falschen Oktave notiert

Tabelle 4. Vorschläge für Änderungen gegenüber Terry (Bach's Orchestra, Table II)

BWV	Zusatz/ Streichung	Bemerkungen
12/6	streichen	Auf Naturtrompete ausführbar bei Anwendung von b'
14/1	streichen	Stimme ist für Horn in F transponiert (BG: Unisono mit den Oboen)
14/5	streichen	Stimme ist transponiert, mit autographischer Überschrift <i>Corne ex F</i> (singular)
24/6	streichen	Vielleicht für Horn in F bestimmt. In Partitur und Stimme nicht transponiert, jedoch häufiger Gebrauch von f, a und c' zwischen den Choralzeilen. Bachs erste Verwendung des Horns in Leipzig (20. 6. 1723)
43/11	2 und 3 streichen	Nach den Stimmen gehen <i>Tromba 1</i> und 2 unisono und verstärken den C.f. <i>Tromba 3</i> geht mit dem Alt, ein singularer Fall. Dürr (Krit. Bericht NBA I/12, S. 236) vermutet, daß entweder ein Kopierfehler vorliegt (Hauptkopist C = Johann Heinrich Bach) oder daß die Musiker als Violinisten mitspielten. <i>Tromba 1</i> sollte jedoch der (Zug-)Trompete verbleiben
69a/6	Zusatz	Überarbeitung zieht wie BWV 69/6 den obligaten Chor von 3 (Natur-)Trompeten heran
77/5	Zusatz	Die Partitur schreibt <i>Tromba</i> vor, im Gegensatz zu <i>Tromba da tirarsi</i> im ersten Satz; doch fordert die Aria wiederholt <i>cis'</i>
110/7	Zusatz	In der Stimme nicht transponiert, alle Kadenzten entweder auf h' oder <i>cis''</i>
136/6	Zusatz	Für ein Horn in A, wie im ersten Satz gefordert, wird kein Zug benötigt, doch ist die Stimme im Choral nicht entsprechend transponiert
178/1 und 7	Zusatz	BG 35 noch nicht bekannt, vgl. aber BG 41, S. XXVI und 204, sowie NBA I/18
243a/10	Zusatz	C.f., hier für <i>Tromba</i> (in BWV 243 für unisono geführte Oboen), endet auf einem ausgehaltenen (notierten) a' (in offenkundiger Es-Transposition; vgl. aber oben, Fußnote 26)

Hinsichtlich der Bezeichnung von Stimmen, die er der Zugtrompete zuweist, ist Terry im allgemeinen korrekt; folgende Verbesserungen sollten jedoch vermerkt werden:

BWV	Korrekte Bezeichnung
14	<i>Corne par force</i>
48	Stimme: <i>Clarino</i> , entgegen <i>Tromba</i> in der Partitur (s. o., Fußnote 46)
68	<i>Corne</i>

BWV	Korrekte Bezeichnung
89	<i>Corne du cbasse</i>
96	<i>Trombona</i> ist späterer Ersatz für <i>Corno</i>
105	<i>Corno e Hautb. I</i>
107	<i>Corne da caccia</i>
109	<i>Corne du cbasse</i>
185	<i>Clarino</i>

Terrys Zuweisungen bestimmter Sätze an Zugtrompete „in C“, „in D“ usw. beruhen offensichtlich auf seinen eigenen Überlegungen, mit welchem Stimmbogen die geforderten (klingenden) Stimmungen am bequemsten erreicht werden könnten. Sie haben nichts zu tun mit der Verwendung transponierender Notation in der Aufführungsstimme, wie sie allein in BWV 46/3, 67/1 (beide ausdrücklich als *da tirarsi*-Stimmen bezeichnet), 60 und 103/5 anzutreffen sind.

Seiten 84–86:

Abb. 1. Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (BWV 20), Originalstimme *Tromba da tirarsi* (St Leipzig, Thomasschule). Schreiber: Johann Andreas Kuhnau, das *da tirarsi* ergänzt durch J. S. Bach

Abb. 2. Kantate „Ich glaube, lieber Herr“ (BWV 109), autographe Stimme *Corne du Cbasse* (DSB, St 56)

Abb. 3. Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ (BWV 68), autographe Stimme *Corne* (Satz 1) und *Cornetto* (Satz 5) (St Leipzig, Thomasschule)

# Tromba la Trappi

*Choral.*

*4*

*4*

*2*

*Recitativo*

*Basso tacet / faccit*

*Choral.*

## Parte Second.

*trio*

*2*

*3*

*Allegro*

*ritard*



A page of handwritten musical notation consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The word "Tornetto" is written in a cursive hand above the eighth staff. The paper shows signs of age, including some staining and a small mark at the top center.

*Tornetto*

System 1: Four staves. The top two staves feature dense sixteenth-note passages. The bottom two staves have simpler eighth-note accompaniment.

System 2: Four staves. The top two staves have more varied rhythmic patterns, including some rests and eighth-note figures. The bottom two staves continue with eighth-note accompaniment.

System 3: Two staves. The top staff has a triplet of sixteenth notes, and the bottom staff has a triplet of eighth notes.

System 4: Four staves. The top two staves have eighth-note patterns, and the bottom two have eighth-note accompaniment.

Beispiel 1: Begrenzter Gebrauch von h

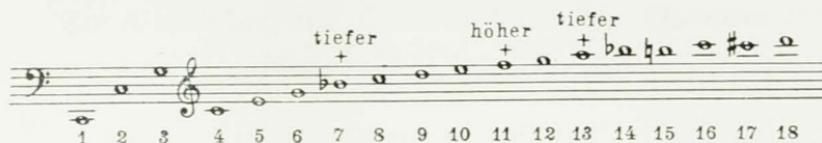
- a) BWV 41, Satz 1, T. 52–54
- b) BWV 232, Gloria, T. 19–25
- c) BWV 232, Et resurrexit, T. 123–125
- d) BWV 31, Satz 2, T. 29–30

Beispiel 2: Begrenzter Gebrauch von cis

- a) BWV 31, Satz 1, T. 25-27  
 b) BWV 43, Satz 1, T. 100-102

Beispiel 3: Begrenzter Gebrauch von gis

- a) BWV 41, Satz 1, T. 42-43  
 b) BWV 31, Satz 1, T. 31-32



Beispiel 4: Naturtonreihe

Beispiel 5: BWV 46, Satz 3 (*Tromba o Corno da tirarsi in B*)

a) T. 1-4

b) T. 90-91



Beispiel 6: BWV 40, Satz 8, transponiert für Horn in F

*Adagio*

Corno ed Oboe I all' unisono

Beispiel 7: Chromatik mit Naturtoninstrumenten unausführbar  
BWV 105, Satz 1, T. 1-9 und 25-33