

Zur Ausführung des „Corne da Caccia“ im Quoniam der Missa h-Moll von J. S. Bach

Von Peter Damm (Dresden)

Die Möglichkeit, daß Johann Sebastian Bach die obligate Partie des *Corne da Caccia* in der Arie „Quoniam tu solus sanctus“ (BWV 232^I/10) ursprünglich für den Leipziger Stadtpfeiferältesten Gottfried Reiche (1667–1734) bestimmt haben könnte, wurde vor einiger Zeit im Zusammenhang mit einer Schallplattenproduktion erwogen und infolgedessen das „Quoniam“ zweimal aufgenommen: einmal in der üblichen Version, also die Corno-Partie auf dem Diskanthorn ausgeführt, und außerdem in einer Version in D alto, ausgeführt durch den Trompeter Ludwig Güttler auf einem sogenannten Piccolohorn.¹

An der oktavierten Ausführung dürfte die Partitur der NBA nicht schuldlos sein, geriet doch dort die klingende Notation der Hornpartie eine Oktave zu hoch. (In späteren Nachdrucken wurde eine entsprechende Tiefoktavierung angedeutet, indem unter den Violinschlüssel des betreffenden Partitursystems eine 8 gesetzt wurde; der als ergänzende Ausgabe zur NBA erschienene Klavierauszug notiert die Hornstimme wie üblich, also in tiefer Lage.)

Als Beweis für die hohe Version wurde das Instrument auf Gottfried Reiches Porträt herangezogen. Dieses Gemälde sowie die autographe Stimme des *Corne da Caccia*² zu der „Quoniam“-Arie sagen jedoch nichts über eine Ausführung in D alto aus. Auch der Text des „Quoniam“ läßt eine solche Deutung als zweifelhaft erscheinen. Vielmehr weisen alle Umstände darauf hin, daß die *Corne-da-Caccia*-Stimme der Missa BWV 232^I nicht für Gottfried Reiche und Leipzig komponiert wurde, sondern Bach mit Kyrie und Gloria der nachmaligen h-Moll-Messe ein besonderes Ziel verfolgte: dem Dresdener Hofe zu gefallen.³

Nachfolgend versuche ich, aus der Sicht des Praktikers Antworten zu finden.

¹ Es handelte sich um eine Produktion des VEB Deutsche Schallplatten Berlin mit dem Neuen Bachischen Collegium Musicum Leipzig unter der Leitung von Peter Schreier. – Das Piccolohorn, ein in seinen äußeren Abmessungen sehr kleines Instrument, wurde 1976 von Friedbert Syhre in Leipzig entwickelt und ursprünglich in der Stimmung F alto, dann als kombiniertes Instrument F alto/B altissimo (= Trompete in B) gebaut. Klanglich ergibt sich eine Mischung von Flügelhorn und Diskanthorn. In der ursprünglichen Bauart ist ihm ein Hornmundstück normaler Randgröße, jedoch mit kleinem Trichter zugeordnet; vgl. die unter Mitwirkung des Verf. entstandene Schallplattenaufnahme „Musik für Horn und Orgel“ (ETERNA 827 572). Die Weiterentwicklung in D-alto-Stimmung besitzt ein weiteres Mundrohr und kann mit Trompetenmundstück angeblasen werden.

² Abbildung nach dem Dresdener Autograph in: W. Neumann, *Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs*, Berlin 1957, S. 232.

³ Vgl. *Job. Seb. Bach, Missa h-Moll BWV 232^I. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, Leipzig 1983. Der Kommentar von H.-J. Schulze nimmt den Stimmensatz ausschließlich für Dresden in Anspruch und tritt der verbreiteten Annahme einer vorhergehenden Aufführung in Leipzig entgegen. Demgemäß wäre eine Diskussion um die Mitwirkung Gottfried Reiches gegenstandslos.

Nach 1680 wandelte sich das Horn vom Gebrauchsinstrument zum Kunstinstrument. Nicht spontan erfolgte dieser Eintritt in das Orchester, mancherorts wirkten Horn blasende Jäger gelegentlich mit, andernorts, wie 1710 in Dresden, wurden spezialisierte Musiker engagiert.⁴

Jagdhörner, die entsprechend ihrem ursprünglichen Verwendungszweck hell und teilweise sogar scharf klangen, fügten sich nur schwer in das Orchester ein. Besser eignete sich ein von den Gebrüdern Leichnambschneider um 1700 eigens für das Orchester weiterentwickelter Typ des Jagdhornes, für den auswechselbare kurze und lange Aufsteckstifte und -bögen, sogenannte „Stickel“ und „Krummbögen“, zur Verfügung standen, die der Intonationskorrektur dienten oder auch eine tiefere Grundstimmung ermöglichten.⁵ Mit Benutzung der Aufsteckbögen wurde das „Jägerhorn“, wie es Michael Leichnambschneider auf seinen Rechnungen noch immer bezeichnete, für die Jagd unbrauchbar.

Die Tonqualitäten eines um 1710 gefertigten einwindigen Parforce-Jagdhornes von Johann Leichnambschneider beschreibt Horace Fitzpatrick als „klar und überraschend voll“ und ohne Rauheit. Trotz einiger Neigung zum schmetternden Klang des Jagdhornes sei der Ton trotzdem „bemerkenswert durch die weite, weiche Qualität“. Die tiefe Oktave sei „deutlich fagottähnlich“ gegenüber der „Sanftheit der mittleren Oktave“, „der hohe Bereich glänzend und rund“. „Der Charakter des hohen Registers ist so deutlich hornähnlich und individuell, daß nicht daran zu denken ist, Horn und Trompete wegen gleicher Tonqualitäten auszutauschen, wie so oft angenommen wurde.“⁶ Dies widerlegt die häufig anzutreffende Behauptung, Horn und Trompete der Barockzeit seien klanglich gleichgestellt. Damals wie heute handelt es sich um differenzierte Instrumente.⁷

Den ersten Hörnern mit dem großen Durchmesser des Parforce-Jagdhornes folgten schon bald handlichere, zwei- bis vierfach gewundene Hörner mit kleinerem Durchmesser.⁸

Bevorzugte Stimmungen der Barockzeit sind F, D, G, seltener A und B alto sowie C alto oder C basso. In den frühen dreisätzigen Solokonzerten finden

⁴ O. Landmann, *Zur Standortbestimmung Dresdens unter den Musikzentren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 8, Blankenburg (Harz) 1978, S. 54. Vgl. auch P. Damm, *300 Jahre Waldhorn*, in: Brass Bulletin 32, 1980.

⁵ Aufsatzstücke wurden zwischen Mundstück und Hornkorpus eingesetzt. „Stickel“ ist ein gerades, kurzes, konisches Rohrstück, „Krummbögen“ sind mehr oder weniger weit kreisrund gewundene konische Rohre von unterschiedlicher Länge.

⁶ H. Fitzpatrick, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition 1680-1830*, London 1970, S. 33, 34 und 36ff.

⁷ H. Kunitz, *Die Instrumentation. Teil 6. Horn*, Leipzig 1956. Abzulehnen ist Kunitz' Einordnung des Corno da caccia in die Familie der Trompeten (S. 438), wobei dem Naturhorn vor 1753 nur Kesselmundstücke zugebilligt werden. Fitzpatrick, a. a. O., Tafel XV und S. 156, weist trichterförmige Mundstücke bereits für 1720 nach. Kunitz verlangt anderwärts (S. 453 und 455) zur Ausführung der Corno-da-caccia-Stimmen ausdrücklich die moderne Trompete oder Baßtrompete.

⁸ Abbildung eines Orchesterwaldhornes von Michael Leichnambschneider, 1721, vierfach gewunden mit kleinem Durchmesser, bei Fitzpatrick, a. a. O., Tafel IV.

wir hauptsächlich die Stimmung Es, gelegentlich auch D.⁹ Hinweise auf die Verwendung von Hörnern in D alto in der Kunstmusik fehlen – offensichtlich wegen des geringen nutzbaren Naturtonumfanges. Jedoch sind Hörner in C alto in Bachs Kantaten BWV 16 und 65 anzutreffen.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fertigte der Nürnberger Instrumentenmacher Friedrich Ehe Waldhörner in D alto mit Setzstück für C alto.¹⁰ „Der weichere, rundere Charakter . . . kommt dank des Schallstückes auch mit Trompetenmundstück gegenüber den Trompeten einwandfrei zur Geltung.“ Durch die Leichtigkeit der Ansprache erreichte ein Trompeter mit modernem Mundstück mühelos den 20. Naturton.

Die Form der Hörner Ehes weicht beträchtlich von der des Instrumentes auf dem Reiche-Porträt ab. Reiches Instrument weist mit dem schlanken Schallstück und wesentlich kleinerer Schallöffnung deutlich auf eine gewundene „Jäger-Trompete“ hin.¹¹

Mit den Hörnern von Ehe können Hornpartien, wie die in der Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“ (BWV 65), „nicht nur mit relativer Leichtigkeit geblasen werden, wie sie dem hoch c-Horn mit Hornmundstück (Trichtermundstück) abgeht, sondern auch mit der nötigen Weichheit. Im frühen 18. Jahrhundert waren es ja meist die Trompeter, die gegebenenfalls auf das Horn überzuwechseln hatten, und so sehen wir den Sinn der beiden Ehe-Hörner darin, daß der Trompeter das hohe Horn zur Hand nehmen konnte, ohne auf sein gewohntes Mundstück zu verzichten.“¹⁰ Trotz der Anblasweise mit Trompetenmundstück sind die Instrumente von Ehe aufgrund ihrer Bauweise echte Waldhörner.

Während das Horn erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts Eingang in die Kunstmusik fand, hatte die Trompete bereits seit Beginn des 16. Jahrhunderts einen festen Platz in der höfischen Musikpflege.¹² Entsprechend den vielfältigen und unterschiedlichen Aufgaben wurden verschiedene Trompetentypen geblasen: Langtrompeten, Geradtrompeten, Kurztrompeten. Gebräuchlichstes Instrument des 17. und 18. Jahrhunderts war die auch im Orchester verwendete einwindige Langtrompete. Neben dieser verwendete man in der Kunstmusik auch die in der Form dem Horn ähnliche Jägertrompete („italienische“ oder „welsche“ Trompete) sowie die Zugtrompete. Zum letzteren Typ muß auch das von Bach „Corno da tirarsi“ bezeichnete Instrument gezählt werden.

Den Begriff „Corno“ verwendete Bach oft recht wahllos, und nicht immer ist damit ein Horn im heutigen Sinne bezeichnet. Hypothesen über die unter-

⁹ Konzerte in Es von Peter Johann Fick (?–1743), Christoph Förster (1693–1745), in D von Georg Philipp Telemann (1681–1767) und Johann Melchior Molter (1696–1763).

¹⁰ Zu zwei dieser Instrumente Ehes, die nach dem Schallstück zu urteilen eindeutig Waldhörner sind, vgl. K. Birsack, *Die „Jagd-Waldbörner“ im Salzburger Museum Carolino Augusteum*, in: Jahresschrift 22, 1976, des Salzburger Museum Carolino Augusteum, S. 79ff.

¹¹ Vgl. auch die entsprechenden Angaben bei H. Heyde, *Trompeten – Posaunen – Tuben*, Leipzig 1980 (Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig. Katalog, Bd. 3), S. 118, Nr. 18 19, Jägertrompete.

¹² D. Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*, Regensburg 1973, Bd. 1, S. 9ff.

schiedliche Nomenklatur besagen, daß Bach, wenn er für ungewöhnliche Klangeffekte ein einfaches Jagdhorn verwendet haben wollte, den entsprechenden Namen in deutscher, italienischer oder französischer Sprache benutzte; wünschte er mehr einen intimeren oder gedämpften Effekt, schrieb er „Corno“, womit das kleinere Orchesterwaldhorn gemeint sei (Morley Pegge). Eine andere Hypothese deutet Bachs Vorschriften als unterschiedliche Möglichkeiten zur Haltung der Instrumente: Jagdhorn = Schallstück senkrecht in die Höhe gerichtet, Corno = Schallstück tiefer gehalten, etwa in Schulterhöhe, auf dem Arm aufliegend (Janetzky).¹³

Moderne Ventilhörner sind für Aufführungen in großdimensionierten Räumen bestimmt, verfügen daher über ein großes Tonvolumen. Für die Wiedergabe frühklassischer und vor allem barocker Kompositionen eignen sie sich weniger. Ihre Mensur ist weit, was sich ungünstig auf die Ansprache und Sicherheit in der über klingend *f'* hinausgehenden hohen Lage auswirkt.¹⁴

Das heutige Diskanthorn in F alto ist enger mensuriert, als dies beim Doppelhorn F/B der Fall ist. Etwas sicherer und leichter sprechen deshalb die Töne der zwei- und dreigestrichenen Oktave an. Gegenüber den allgemein verwendeten Hörnern mit betont romantisch-dunklem Klang besitzt das Diskanthorn ein wesentlich helleres und offeneres Timbre, so daß es klanglich dem Horn des frühen 18. Jahrhunderts entgegenkommt. Im „Quoniam“ vermag es sich wohltuend von dem dunklen, hornähnlichen Ton der beiden (modernen) Fagotte abzuheben (in überakustischen Kirchen besonders wichtig). Ideal wäre allerdings die Verwendung von historischen Fagotten oder diesen nahestehenden Nachbauten.

Von großer Bedeutung für den Hornisten unserer Zeit ist die Frage: Hornist oder Horn blasender Trompeter?

Im Unterschied zu den noch um 1900 herrschenden Verhältnissen gehören Werke wie das Erste Brandenburgische Konzert oder die vierte Kantate des Weihnachts-Oratoriums heute zum ständigen Repertoire und haben ihre Schrecken verloren. Doch noch immer sind einige mit Horn besetzte Kantaten wegen ihrer hohen Lage und den entsprechenden physischen Anforderungen nicht problemlos zu bewältigen.

Viele der zu Bachs Zeiten in Leipzig aufgeführten Kantaten, bei denen die für Horn und Trompete gleichermaßen zuständigen Stadtpfeifer mitwirkten, werden heute von ausschließlich auf Horn spezialisierten Bläsern bewältigt, was auf einen gut entwickelten druckschwachen Ansatz schließen läßt. Ein heutiger Trompeter könnte die Hornpartien ebenfalls ohne Schwierigkeiten auf dem B-Horn blasen, sofern er mit dem Mundstück zurechtkommt. Diese Probleme hatten unsere Vorgänger nicht. Wie Horace Fitzpatrick nachweist, gab es bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts trichterförmige Mund-

¹³ R. Morley-Pegge, *The French Horn*, London 1960, S. 146.

¹⁴ Vor Jahren hatte ich Gelegenheit, ein offenkundig frühes, unsigniertes Parforcehorn im Musikinstrumenten-Museum Leipzig anzublase. Mit einem normalen modernen Mundstück war auf diesem Instrument in B alto der Naturton *b'* (klingend *b'*) ohne Schwierigkeit zu erreichen. Der Klang des Hornes war weich, offen.

stücke mit breitem Rand, die den Wechsel vom Trompetenmundstück zum Hornmundstück erleichterten.¹⁵

Einige anspruchsvolle Hornpartien in Bachs Kantaten sind durchaus auf dem modernen Diskanthorn ausführbar, andere – vor allem jene, die eindeutig für Zugtrompete, auch „Corno da tirarsi“ bezeichnet, gedacht sind – sollten durch Trompeter auf entsprechenden Instrumenten übernommen werden (vgl. Fußnote 1), womit auch an entsprechende Stadtpfeifertraditionen angeknüpft würde.

Die Trompete war ja keineswegs allein den in der Reichstrompeterzunft vereinigten Bläsern vorbehalten. In einer 1653 erfolgten neuerlichen kaiserlichen Bestätigung dieser Zunft wurde vielmehr den Türmern und Stadtpfeifern der Gebrauch der Trompete außer zum Abblasen der Signale und Choräle vom Turm auch in der Kirchenmusik gestattet.¹⁶ Die Ausbildung der Stadtpfeifer berücksichtigte entsprechend viele Instrumente. Dies gilt auch für Leipzig, wo der Thomaskantor als Vorgesetzter der Stadtpfeifer deren Probespiele abzunehmen hatte.¹⁷

Mehr ein Broterwerb denn eine künstlerische Arbeit ist die vom Leipziger Rat als „untergeordnete Handwerksleistung“ gewertete Tätigkeit dieser Musiker gewesen. Selten war ein exzellenter Künstler vom Range eines Gottfried Reiche unter ihnen zu finden. Hauptsächliche Ursache für die von Bach bemängelten musikalischen Qualitäten war nicht geringere Begabung, sondern die mißliche soziale Lage.¹⁸ Entsprechend verweist Bach in seiner Eingabe vom 23. August 1730 auf die Hofkapelle zu Dresden und die Art, „wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden“, ihnen „die Sorge der Nahrung benommen wird . . . auch überdem jede Persohn nur ein einziges Instrument zu excoliren hat . . .“¹⁹

Verboten war den Stadtpfeifern und anderen Musikern nicht nur der Gebrauch der Trompete außerhalb der Kirche, sondern auch die Nachahmung des Trompetenklanges und die Benutzung der Clarinblastechnik auf anderen Instrumenten.²⁰ In Leipzig gab es verschiedentlich Prozesse wegen des Blasens auf „par-Force Hörnern, denen allergnädigsten Trompetermandaten zuwider“²¹. 1726/27 wird den solcherart angeklagten Bergleuten aus Freiberg ausdrücklich vorgeworfen, sie hätten „mit Waldhörnern auf Trompetenart“ geblasen.²² Um die Restriktionen zu umgehen, benutzten die Stadtpfeifer die

¹⁵ H. Fitzpatrick, a. a. O., S. 156ff. Eine breitere Auflagefläche der Mundstücke verteilte den Druck auf die Lippen und entlastete diese stärker. Mit der heutigen druckschwachen Ansatztechnik sind wieder mehr Hornisten in der Lage, Hornstimmen der barocken und frühklassischen Musik auszuführen.

¹⁶ D. Altenburg, a. a. O., S. 58.

¹⁷ Dok I, Nr. 80, sowie AfMw 3, 1921, S. 45 (A. Schering).

¹⁸ Vgl. die Eingabe der Stadtpfeifer an den Rat der Stadt Leipzig vom 28. März 1758, W. Neumann, a. a. O., S. 217.

¹⁹ Dok I, Nr. 22.

²⁰ Diese Verbote behielten in Sachsen noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ihre Gültigkeit, vgl. D. Altenburg, a. a. O., S. 217.

²¹ A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs von 1723 bis 1800*, Leipzig 1941, S. 151 und 152.

²² Dieses war wiederholt durch Dekret untersagt worden. Vgl. auch J. E. Altenburg, *Versuch*

Jägertrompete und die Zugtrompete. Letztere wurde zu einem bevorzugten Instrument, auf dem die Leipziger Stadtpfeifer eine offensichtlich weit über das allgemeine Niveau (Choralblasen) hinausgehende Kunstfertigkeit erreichten.

In Gottfried Reiche stand Bach ein hervorragender Virtuose der Clarinblasen-kunst zur Verfügung. Im Hinblick auf Reiches Verdienste gab wahrscheinlich der Rat der Stadt (etwa 1724) dem Maler Elias Gottlob Haußmann den Auftrag, Reiche zu porträtieren. Das Bild zeigt den Musiker mit einem hornartigen Instrument sowie einem Notenblatt; der überaus schwierige Trompetenpart läßt auf Reiches Können schließen. Daß Reiche nicht mit einer Trompete dargestellt wurde, dürfte mit dem Standesdünkel der in der Reichstrompeter-zunft zusammengeschlossenen Hof- und Feldtrompeter zusammenhängen, deren Zunftordnung verbot, daß sich andere Musiker mit einer Langtrompete porträtieren lassen durften.

Hinsichtlich der Klassifizierung des abgebildeten Blechblasinstrumentes bestehen unterschiedliche Auffassungen. Als Kriterium für die Unterscheidung von Horn und Trompete gilt heute der Rohrverlauf. „Nur dort, wo sich eine enge und auf mindestens $\frac{2}{3}$ der Gesamtlänge zylindrische Röhre findet, ist die Zuordnung zur Trompeten-Familie gegeben, wobei die Führung der Röhre, ob gestreckt, gebogen oder gewunden, untergeordnete Bedeutung hat.“²³ Der konische Verlauf des Rohres als Kriterium für ein Horn war im 18. Jahrhundert noch nicht allgemein anerkannt. „Für Friedrich Ehe (Nürnberg) war ein Horn ein Horn, wenn es ein typisches Hornschallsegment besaß. Das übrige Rohr durfte unter Umständen sogar in seiner vollen Länge trompetenmäßig zylindrisch verlaufen . . .“²⁴

Arnold Schering schreibt vom „posthornartigen, mit fünf großen Windungen und einem runden Einsatzbogen versehenen Blasinstrument, mit dem Reiche auf Haußmanns Bild erscheint . . . Der gewundenen Form nach gehört es zur Hörnerfamilie, dem kesselförmigen, mit fünf sich verengenden Wulsten versehenen Mundstück nach zur Trompetenfamilie.“²⁵ Hans Kunitz bezeichnet das Instrument „mit Rücksicht auf die runde Form zweifellos als ein ‚corno da caccia in D-alto‘ . . . wenn es auch als solches nie ausdrücklich in den Partituren bezeichnet worden ist“²⁶.

Im Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig befand sich ein solches Instrument, gefertigt von Heinrich Pfeiffer, Leipzig 1697.²⁷ Kurt Birsack nennt es das deutlichste Beispiel für „gewundene Trompeten, deren Frühform wir in Praetorius' ‚Jäger-Trommet‘ finden“ und die sich „eindeutig genug an dem schlanken Trompetenschallstück mit kleiner Schallöffnung“ erkennen lassen.²⁴

Angesichts der unterschiedlichen Bauweisen einzelner Meister um 1700 ist es tatsächlich etwas schwierig, das Instrument Reiches eindeutig einzuordnen. Es sind zwar typische Merkmale beider Familien vorhanden, doch tendieren diese in der Mehrheit zur Trompetenfamilie. Ich neige zu der Ansicht, daß

einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, Halle 1795, Neudruck Leipzig 1972, S. 43ff.

²³ MGG 13, Sp. 776 (Artikel „Trompeteninstrumente“).

²⁴ Birsack, a. a. O., S. 86ff.

²⁵ BJ 1918, S. 137 (A. Schering).

²⁶ Kunitz, a. a. O., S. 347.

²⁷ Durch kriegsbedingte Auslagerung 1944/45 abhanden gekommen. Anhand eines Fotos, der Stimmungsangabe und des verbliebenen Mundstückes fertigte Horst Voigt, Markneukirchen, 1958 einen Nachbau. Näheres bei H. Heyde, a. a. O., S. 116, Nr. 1819.

Reiche sich eine Trompete in Hornform (Jägertrompete) bauen ließ, weil diese Bauweise eine bequemere Haltung – sie erhöht die Sicherheit des Ansatzes – ermöglicht und klangliche Vorteile gegenüber den „übertäubenden und schreyenden Clarinen“ bietet, außerdem sich den Hörnern annähert, weil diese „nicht so rude von Natur sind / als die Trompeten“ und „mit mehr Facilité können tractiret werden“. ²⁸ Außerdem war die Jägertrompete von dem oben angedeuteten Verbot ausgenommen.

Sicherlich wird Reiche das Instrument auch in der Kirchenmusik geblasen haben, doch folgt daraus nicht notwendigerweise, daß von ihm eine in tiefer Stimmung stehende Hornpartie – dazu zählt Corno da caccia in D – in hoher, also D-alto-Stimmung ausgeführt worden wäre.

Vielleicht sollten wir Reiches Instrument auch aus heutiger Sicht betrachten: Um die Ausführung extrem hoher Trompeten- und Hornpartien zu erleichtern, werden auf Anregung von Solisten verschiedene Diskantinstrumente mit engeren Mensuren gebaut. ²⁹ Sie ermöglichen die Aufführung von Werken des 17. und 18. Jahrhunderts, die lange als unblasbar galten.

Bachs Instrumentenangaben in seinen Partituren sind keineswegs immer eindeutig. Oft läßt die lakonische Stimmbezeichnung „Corno“ keine Rückschlüsse auf das zu verwendende Instrument zu. Erst aus dem Verlauf und der Struktur der Stimme ist ersichtlich, daß es sich – das gilt für die Mehrzahl der Fälle – um eine Tromba da tirarsi handelt. ³⁰ Durch die ihr zu Gebote stehende chromatische Skala in der ein- und zweigestrichenen Oktave ist die Zugtrompete der Naturtrompete und dem Naturhorn überlegen. Nachteilig für den Gebrauch ist dagegen der zuweilen schwergängige Zugmechanismus.

Bach verwendete dieses Instrument sowohl als Naturtrompete (die Zugmöglichkeit wird nicht genutzt) als auch in der für die Zugtrompete gebräuchlichen eingestrichenen Oktave. „Für die Unterstützung der Chormelodie stand ihm so der volle Klang der Trompete in der Mittellage, für solistische oder chorische Einsätze der strahlende Klang der Clarinlage zur Verfügung.“ ³¹

Ein Trompeteninstrument dürfte sich auch hinter der merkwürdigen Bezeichnung „Corno da tirarsi“ verbergen, denn aufgrund der Bauweise kommt für das Horn ein gleitendes Rohr nicht in Frage. Vielleicht handelt es sich um das von Alfred Berner (MGG, Artikel „Trompeteninstrumente“) mit erwähnte Instrument in Bügelhornform mit Zugmechanismus, das im 16. Jahrhundert unter den Namen „Thurner Horn“ (Virdung) und „Türmer Horn“ (Agricola) begegnet. Derartige Instrumente benutzten die Türmer zum Stundenblasen

²⁸ J. Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 267.

²⁹ Mit den Diskanthörnern in F alto wird man klanglich den barocken Instrumenten nahekommen. Daß dies auch bei den – immer kleiner werdenden – modernen Trompeten möglich werden könnte, ist kaum denkbar.

³⁰ Für die gerade Trompete ist bereits im 16. Jahrhundert ein Gleitmechanismus bekannt. Bei dieser Art Zugvorrichtung bewegt sich der verlängerte Schaft des Mundstückes innerhalb des Trompetenrohres. Gehalten wird diese Zugtrompete so, daß eine Hand das Mundstück gegen die Lippen preßt, während die andere Hand das Instrument hin- und herzieht.

³¹ D. Altenburg, a. a. O., S. 190.

vom Kirchturm, sie gehörten „trotz ihres Namens Türmer-,Horn‘ durch ihre zylindrische Röhre zur Trompetenfamilie“. Es mag sein, daß der umgangssprachliche Begriff „Türmerhorn“ von Bach gelegentlich mit „Corno da tirarsi“ übersetzt worden ist.

„Tromba da tirarsi“ verlangt Bach in den Kantaten BWV 5, 20 und 77, „Tromba ô Corno da tirarsi“ in Kantate BWV 46, „Corno da tirarsi“ in Kantate BWV 67. In anderen Kantaten, so BWV 60, 68, 73, 78, 95 und 105, sind nur mit „Corno“ bezeichnete Stimmen als solche für ein Zuginstrument anzusehen. „Corne du Chasse“ sind Stimmen der Kantaten BWV 89 und 109 bezeichnet, doch sind beide eindeutig für ein Zuginstrument bestimmt.

Spezialisten für derartige Partien standen Bach in Leipzig offenkundig nicht zur Verfügung, sondern lediglich vielseitig ausgebildete Stadtpfeifer, die Holzblasinstrumente ebenso beherrschen mußten wie Trompete, Horn, Zugs trompete oder Posaune. Gleichwohl minderte dies die Anforderungen keineswegs, vielmehr ergab sich aus dem wechselweisen Gebrauch von Trompete und Horn ein gegenseitiger Einfluß auf den Schwierigkeitsgrad der jeweiligen Stimmen. Dem heutigen Hornisten – einem Spezialisten – fordern die meisten Hornstimmen der Leipziger Kantaten ein Höchstmaß an Höhe (BWV 14 und 65) und Kondition (beispielsweise BWV 79) ab. Im Umfang reichen diese Partien vom vierten (gelegentlich auch dritten) bis zum 16. (18.) Naturton.

Der reale Klang ändert sich entsprechend den vorgeschriebenen Stimmungen. Im gegebenen Zusammenhang ist auf eine Kantate besonders hinzuweisen, weil sie ein Corno in D verlangt, das in D alto ausgeführt werden muß. Es handelt sich um „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (BWV 60), wo im ersten Satz, einem Duett, „Corno“ vorgeschrieben ist. Während das Horn im Schlußchoral (Satz 5) den Sopran verstärkt, wird es im Duett unisono mit der Altstimme geführt:

Corno
(in D)

„Furcht“
(Alt)

14 15 16

O E - wig - keit, du Don - ner - wort

Schon diese wenigen Takte lassen erkennen, daß es sich um ein Türmerhorn (Corno da tirarsi) in D alto handelt, das nicht auf den Naturtonvorrat beschränkt bleibt. Es ist schwer vorstellbar, daß Bach, wollte er die Arie „Quoniam“ in D alto ausgeführt wissen, sich auf die Naturtöne beschränkt hätte.

Was war der eigentliche Anlaß zur Komposition der Missa h-Moll?

Am 27. Juli 1733 überreichte Bach dem Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen (als August III. König von Polen) mit einer Widmung die Stimmen der als „Missa“ bezeichneten Teile Kyrie und Gloria der nachmaligen h-Moll-Messe. Damit „verfolgte er den persönlichen Zweck, sich den Dresdener Hof geneigt zu machen . . . Die ungeheuren Ausmaße des Kyrie und Gloria

... deuten auf Bachs Absicht, unter allen Umständen Eindruck zu machen.“³² Gleichzeitig erbat Bach mit seinem Widmungsschreiben „ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle“.³³ Nicht Titelsucht war hier der Anlaß, sondern der Wunsch nach Festigung seiner beruflichen Position. Politische Unruhen verzögerten die Ernennung, und erst nach einer Erneuerung des Gesuches im September 1736 wurde am 19. November 1736 „das Praedicat als Compositur bey Dero Hof-Capelle, allergnädigst ertheilet“.³⁴ „Der Wortlaut des Gesuches, das Bach an den Kurfürsten richtete und worin er sich zur ‚Komponierung der Kirchenmusik sowohl als zum Orchester‘ anbietet, legte die Annahme nahe, daß ursprünglich ein Hochamt für die katholische Hofkirche geplant war.“³⁵ Hierbei wäre allerdings lediglich an das als katholische Hofkapelle dienende Klengelsche Opernhaus zu denken (der Neubau der katholischen Hofkirche, der heutigen Kathedrale, wurde erst 1751 eingeweiht), das schon äußerlich der Größe der Missa kaum entsprochen hätte. Desgleichen bleibt die Frage nach der Verwendbarkeit der Missa im katholischen Gottesdienst offen.

Läßt sich eine Aufführung der Missa in Dresden auch nicht nachweisen, so ist aus Bachs Absicht, Kompositionen für den Dresdener Hof zu schaffen, doch abzuleiten, daß er die musikalischen Verhältnisse der Residenz in Betracht gezogen hat.³⁶ Arnold Scherings Hypothese einer Leipziger Aufführung anlässlich der Erbhuldigung für Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen am 21. April 1733 erscheint dagegen zwar logisch konstruiert, bleibt den eigentlichen Beweis jedoch schuldig.³⁷ Anderweitige Aufführungen zu Lebzeiten Bachs sind ebensowenig nachweisbar.

Von besonderer Bedeutung für unser Thema erscheint Bachs mutmaßlicher Opernbesuch am 13. September 1731 in Dresden. An diesem Tage wurde erstmals Johann Adolph Hasses „Cleofide“ unter Leitung des Komponisten aufgeführt. Im dritten Akt dieser Oper wird der Sänger des Alessandro in seiner Arie von einem obligaten Corno da caccia in D und einer Theorbe

³² BJ 1921, S. 76 (A. Schering).

³³ Dok I, Nr. 27.

³⁴ Dok II, Nr. 388.

³⁵ MGG 1, Sp. 1000 (Artikel „Joh. Seb. Bach“).

³⁶ Nach Bachs „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music“ von 1730 (Dok I, Nr. 22) gab es in Leipzig Schwierigkeiten beim Besetzen des Trompetenchores. Hätte Gottfried Reiche die Corno-Partie in der Missa h-Moll blasen sollen, wären sogar vier Bläser erforderlich gewesen, weil ein Wechsel vom Horn zur Trompete an der Nahtstelle zwischen „Quoniam“ und „Cum Sancto Spiritu“ zeitlich unmöglich gewesen wäre (nur zwei Viertelpausen). Weder die originale Clarino-1-Stimme (sie enthält Pausen für die Arie) noch die separate Corno-Stimme enthalten irgendeinen Hinweis auf einen derartigen Wechsel.

³⁷ A. Schering, *Die bobbe Messe in b-moll*, BJ 1936, S. 6ff. H. Fitzpatrick (a. a. O., S. 78) folgt Scherings Hypothese, doch unterläuft ihm ein Fehler, wenn er von einer Aufführung in der Dresdener „Schloßkapelle durch Mitglieder der königlichen Hofkapelle und der kurfürstlichen Oper“ schreibt. Fitzpatrick nimmt an, daß „Andreas Schindler der ältere“ die Hornpartie geblasen habe. Erster Hornist der kurfürstlichen Kapelle war der ältere der Brüder Schindler, Johann Adam („Schindler senior“). Vgl. P. Damm, *300 Jahre Waldhorn*, a. a. O., S. 39, Anlage A.

(„Arciliuto“) begleitet. Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich behaupte, daß Bach von der Dresdener Hofkapelle, ihren Besetzungsmöglichkeiten und dem eminenten Können der Kapellmitglieder stark beeindruckt war und dies auch die spätere Komposition der *Missa* beeinflusst hat. „Die Kapellmusiker konnten es infolge ihrer Spezialisierung“ (auf ein Instrument, P. D.) „zu besonders hohem Leistungsstand bringen.“³⁸ Neben den Gebrüdern Schindler, zwei exzellenten Virtuosen auf dem Corno da caccia, standen der Hofkapelle etwa zehn Hoftrompeter zur Verfügung, die „stolz auf ihre Würde, die Kunst des Clarinblasens pflegten und demzufolge auch ihre Rechte auf den Einsatz als ‚musikalische Trompeter‘ in der Kapelle wahrnahmen“.³⁸ Es wird also keine abwegige Hypothese sein, wenn man die obligate Hornpartie des „Quoniam“ für den ersten Hornisten Johann Adam Schindler gedacht annimmt.³⁹

1718 wurden für die kurfürstliche Hofkapelle „2 Wiener Waldhörner mit 2 silbernen Mundstücken und 6 Paar Aufsätzen (Krummbögen)“ gekauft.⁴⁰ Grundlage hierfür waren nicht nur die familiären Beziehungen zwischen dem sächsischen und dem österreichischen Hofe, sondern vielleicht auch eine Empfehlung Jan Dismas Zelenkas (1679–1745), der zwischen 1715 und 1718 zu Studienzwecken in Wien weilte. Der Name des Herstellers ist nicht überliefert, doch ist in erster Linie an die weithin bekannten Gebrüder Leichnambschneider zu denken. Ihre für den Gebrauch im Orchester entwickelten kleinwindigen Waldhörner zeichneten sich bereits um 1703 gegenüber Instrumenten anderer Hersteller durch handwerkliche Perfektion und klangliche Vorteile aus. Frühzeitig hatten sie sich dem hauptsächlich konischen Rohrverlauf zugewandt. Zur Verbesserung der klanglichen Qualitäten ihrer Instrumente trägt ein Schallstück mit vergrößertem Durchmesser bei. Das große Schallstück und nur sechs Krummbögen schließen eine Stimmung in D alto aus. Aus den Kompositionen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Dresden ist dagegen ersichtlich, daß die Stimmungen D (-basso), F, G und A bevorzugt wurden.

Vergleicht man die Behandlung der Hörner in Bachs Kantaten mit derjenigen in Dresdener Kompositionen des Zeitraumes 1717 bis 1750, so ist hinsichtlich des Tonumfanges kein Unterschied zu erkennen. Spitzenton ist hier wie dort klingend a“. Als Ausnahmen erscheinen in Dresden Werke von Zelenka (*Capriccio* Nr. 4 A-Dur und Nr. 5 G-Dur), in denen klingend h“ erreicht wird, bei Bach einige Fälle, in denen klingend b“, h“ und c““ vorkommt. Hier ist jedoch entweder Corno beziehungsweise Corno da tirarsi vorgeschrieben (zum Beispiel Kantate BWV 67) oder aber ein Jagdhorn⁴¹ in den hohen Stimmungen B alto oder C alto (Kantaten BWV 14, 16, 65). Hinsichtlich der physischen Anforderungen sind gewisse Bach-Kantaten (BWV 79) überaus

³⁸ O. Landmann, a. a. O., S. 48.

³⁹ Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß J. A. Schindlers Dienstverhältnis 1733 endete (Damm, a. a. O.).

⁴⁰ M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. 2, Dresden 1862, Neudruck Leipzig 1971, S. 58. Wenn die Mundstücke besonders erwähnt werden, könnten es die etwa um diese Zeit aufgekommenen trichterförmigen gewesen sein (vgl. Fitzpatrick, a. a. O., S. 156).

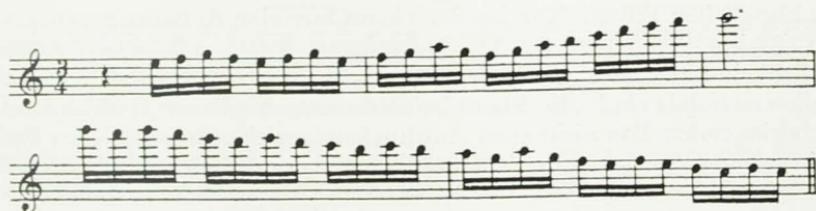
⁴¹ Bach benutzt wechselnd die französische und italienische Bezeichnung.

problematisch, weil kaum Pausen zur Erholung vorkommen. Werke von Johann David Heinichen (1683–1729), Zelenka oder Johann Adolph Hasse (1699–1783) sind demgegenüber ökonomischer angelegt und keineswegs so unausführbar, wie es auf den ersten Blick scheint.⁴²

Auffällig an den Dresdener Werken ist, daß die Clarinlage bis in die dreigestrichene Oktave (Naturton 24) mit großer Perfektion beherrscht worden sein muß. Neben diesem respektablen Umfang in der hohen Lage fällt – wiederum im Vergleich zu Bachschen Hornpartien – das beachtliche virtuose Können auf.



Johann David Heinichen, *Serenata / Nel / Giardino Cbinese / Mese Settemb: 1719* (Sächs. Landesbibliothek Dresden, *Mus.* 2398-L-1), Arie des Saturn, Corno da Caccia in F



Jan Dismas Zelenka, *Capriccio Nr. 1 D-Dur* (Sächs. Landesbibliothek Dresden, *Mus.* 2358-N-3), Aria, Corno da Caccia in D

Zu welcher Meisterschaft es Johann Adam Schindler auf dem „Clarinhorn“ brachte,⁴³ davon gibt das folgende Beispiel einen Eindruck (die vorherigen Beispiele stammen aus der Zeit von Schindlers Vorgängern Samm und Fischer).

⁴² So die eigene Erfahrung bei einer Aufführung des Capriccios Nr. 1 D-Dur von J. D. Zelenka (Dresden, Mai 1982, „Cappella Sagittariana“, Hörner: P. Damm und D. Pansa). Für die bis klingend a² reichenden Hornpartien wurden Diskanthörner in F alto sowie Mundstücke mit kleinem Trichter benutzt.

⁴³ Offensichtlich waren die Brüder Schindler wie auch ihre Vorgänger Samm und Fischer in Böhmen auf der Trompete ausgebildet worden und spezialisierten sich später zu Hornisten, wobei sie von der Technik des Clarinblasens, einer dem heutigen druckschwachen Ansatz nahestehenden oder gleichen Technik profitieren konnten.



Johann Adolph Hasse, *Cleofide*, Atto III, Scena VI (Sächs. Landesbibliothek Dresden, Mus. 2477-F-9), Arie des Alessandro, Corno da Caccia in D

Mit diesem Hornpart hörte Johann Sebastian Bach am 13. September 1731 aller Wahrscheinlichkeit nach Johann Adam Schindler.

Angesichts der Hornstimmen in einer Anzahl von Kompositionen, die zwischen 1719 und 1733 für die Dresdener Hofkapelle entstanden sind, bietet es sich geradezu an, von einem „Dresdener Clarinhorn-Stil“ zu sprechen.

Welche Aufgabe haben die Instrumente in der „Missa concertata“, der musizierten Messe? „Dienen diese lediglich der barocken Prachtentfaltung und dem klanglichen Prunk? Nur für Bach kann hier eine Antwort gegeben werden; für ihn aber lautet sie: Die Instrumente haben eine eigene Aussage-möglichkeit und tragen zur Sinnggebung des Werkes bei.“ Nach dem barocken Musikverständnis sind „die Blechblasinstrumente mit ihrem strahlenden und durchdringenden Ton nicht etwa Ausdrucksträger eines menschlichen Pathos wie in späterer Zeit, sondern die Repräsentanten und Kündler der überirdischen Welt“.⁴⁴

Bach strebte in der Arie „Quoniam“ zur Begleitung des Sängers (Baß) einen dunklen, weichen Klangcharakter durch Verwendung eines obligaten „Corne da Caccia“ in D, zwei Fagotten und Basso continuo an, ein Klangbild, das im Gegensatz zu dem darauffolgenden Chor „Cum Sancto Spiritu“ mit hohen Trompeten steht. Dieser Kontrast des Majestätischen, Feierlichen und Ernstes zum jubelnden, schmetternden Glanz der Trompeten dürfte Bachs Ziel gewesen sein, und ihm diene das „lieblich-pompeuse Waldhorn“, wie Johann Mattheson es nannte.⁴⁵

⁴⁴ W. Blankenburg, *Einführung in Bachs b-Moll-Messe*, Kassel 1974, S. 24, 34 und 46.

⁴⁵ Sollte dies als Symbolik verstanden werden – Lobpreisung des Höchsten aus der Tiefe = dunkles Timbre von Singstimme und Instrumenten? In der h-Moll-Messe ist jeder Stimmgattung ein ihr annähernd gleichgestelltes Instrument zugeordnet. Sopran: Violine oder Flauto traverso, Tenor: Flauto traverso, Alt: Oboe d’amore oder auch Violine, Baß: Corno da caccia, aber auch Oboe d’amore. Es wäre auch möglich, das Corno da caccia als fürstliches Jagdsymbol aufzufassen (Tonart, typische Hornmotive, Verwendung großer Hörner in D zur fürstlichen Parforcejagd). In diesem Falle würde das Horn als Symbol für das Majestätische, Feierliche gelten.

„Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe“⁴⁶ ist als eine aus tiefstem Herzen kommende Lobpreisung zu begreifen, der Baßstimme und dunkel timbrierte Instrumente ein verhaltenes Kolorit geben. „Der göttlichen Majestät Jesu Christi, der eins ist mit Gott Vater und dem Heiligen Geist und der in dem liturgischen Text mit den Worten ‚tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus‘ gepriesen wird, entspricht der männliche Charakter des Stückes als Baßarie mit einem konzertierenden Corno da caccia . . . als Repräsentanten und Kändler der göttlichen Welt . . .“⁴⁴ Als eine eindringliche Steigerung erscheint dann der attacca folgende Chor „Cum Sancto Spiritu“. Dem majestätischen Horn folgen drei schmetternde Trompeten, die auf die höchste Herrlichkeit hinweisen, ein in damaliger Zeit wohlbekanntes Symbol für Glorifizierung.⁴⁷ Dieser Wechsel würde durch eine oktavierte Ausführung der Hornpartie völlig verwischt.

Gegen eine hohe Ausführung spricht zweifellos auch der ungewöhnlich große Abstand zwischen dem obligaten Instrument, der Singstimme, den beiden Fagotten und dem Continuo-Part.⁴⁸

Für eine tiefe Ausführung lassen sich motivische Verwandtschaft zwischen der Hornpartie des „Quoniam“ und anderen, eindeutig für Hörner in tiefen Stimmungen gedachte Kantatenstimmen als Beweis heranziehen. In Bachs Jagdkantate (BWV 208) aus dem Jahre 1713 (?) werden die Hörner in erster Linie als ein die Jagd charakterisierendes Symbol verwendet. Zu erkennen sind typische, von Jagdsignalen inspirierte Figuren:



J. S. Bach, Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ (BWV 208), Corno da caccia in F

Ähnlich charakteristische Figuren finden sich in einem sehr frühen Beispiel eines solistischen „Corne de Chasse“ bei Johann Beer (1655–1700):



J. Beer, Concerto à 4 für Posthorn und Corne de Chasse (Wiss. Allgemeinbibliothek Schwerin, Mus. 949), Corne de Chasse in F

⁴⁶ „Denn du bist der Heilige, du allein der Herr, du allein der Höchste: Jesus Christus!“ (Übersetzung nach *Gotteslob*, Leipzig 1975.)

⁴⁷ Die Trompete als königliches oder fürstliches Attribut im Weihnachts-Oratorium, Kantate 1, Arie „Großer Herr, o starker König“, womit auf das „noch unsichtbare Königtum des in Armut geborenen Jesuskinds“ hingewiesen wird (A. Dürr, Vorwort zur Taschenpartitur, Leipzig 1960).

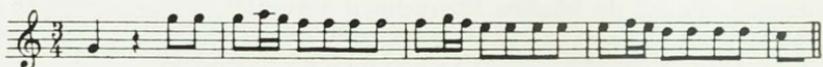
⁴⁸ Daß dies bei Bach zwar nicht die Regel ist, aber möglich sein kann, zeigt die Kantate BWV 175 „Er ruft seinen Schafen mit Namen“, in der die Baßarie „Öffnet euch, ihr beiden Ohren“ mit zwei Trompeten begleitet wird, die einen beträchtlichen Abstand zur Singstimme aufweisen. Bemerkenswerterweise liegt hier aber die Umarbeitung eines (verschollenen) Originals vor, das mit zwei Hörnern besetzt gewesen sein muß.

Jagdhornfiguren liegen (nach Horace Fitzpatrick) auch in den Takten 109 bis 111 des „Quoniam“ vor:



J. S. Bach, Messe h-Moll (BWV 232), „Quoniam“, Corne da Caccia in D

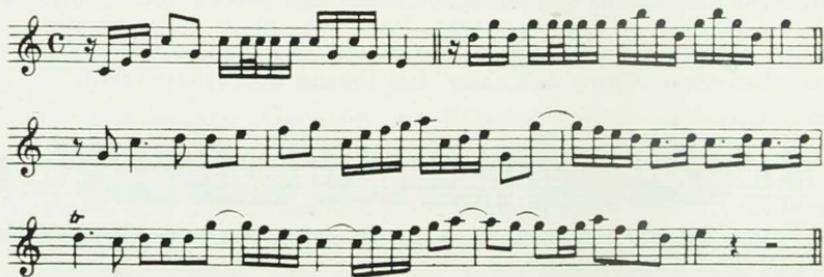
Auffällig hiermit übereinstimmende Figuren finden sich in der Kantate „Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft“:



J. S. Bach, Kantate BWV 205, 1. Satz, T. 15–19, Corno I in D

In der letztgenannten Kantate wirken außer den beiden Hörnern noch drei Trompeten sowie Pauken mit. Würden die Hörner in D alto geblasen, gingen sie an vielen Stellen unisono mit den Trompeten und würden nicht den Chor unterstützen.

Die Verwandtschaft zwischen den eindeutig für große Hörner bestimmten Partien von Beer sowie aus Bachs Kantaten BWV 205 und 208 und der Corne-da-caccia-Stimme des „Quoniam“ ist unverkennbar. Keine Ähnlichkeit besteht dagegen mit der als „Corno da caccia“ (in C) bezeichneten Stimme der Kantate „Herr Gott, dich loben wir“ (BWV 16). Diese zeigt deutlich ihre charakteristische Trompetenmelodik. Eine Ausführung in C basso kommt hier nicht in Frage, diese Stimme muß alto ausgeführt werden.



J. S. Bach, Kantate BWV 16, Corno da caccia in C (alto), Satz 3, T. 2–3, 4–5, 64–70

Alle angeführten Beispiele deuten darauf hin, daß die Hornpartie des „Quoniam“ charakteristisch für ein großes Horn in D ist und nicht für ein kleines Instrument in D alto.

Zur Begründung der oktavierten Ausführung den Text der Arie heranzuziehen, entspreche der Idee einer allzu vordergründigen Illustration, für die sich bei Bach schwerlich ein Parallellfall finden ließe.

Bei Aufführungen sollte aus klanglichen Gründen unbedingt ein Diskanthorn verwendet werden, auch wenn die Hornpartie des „Quoniam“ vom Tonumfang her (notiert $c'-c''$, klingend $d-d''$, Naturtonbereich 4–16) dies nicht

unbedingt fordert. Ein triftiger Grund ist, daß sich die dunkle Klangfarbe des üblichen „romantischen“ Horntones (bei Verwendung eines größeren Ventilhornes) unerwünscht mit dem Timbre der Fagotte mischt.⁴⁹ Das Klangbild im 18. Jahrhundert ist auf jeden Fall hell gewesen und resultierte beim Horn aus der engeren Mensur und der offenen Haltung.⁵⁰

Herausgelöst aus dem inneren Zusammenhang hört sich die Arie in der Version D alto, der Hornpart also eine große Sekunde höher als notiert klingend statt der üblichen Septime tiefer, frappierend brillant an. Die formale Gestaltung des Gloria läßt jedoch eine sinnvolle Steigerung vom „Quoniam tu solus sanctus“ zum rauschenden Glanz des Chores „Cum Sancto Spiritu“ erkennen. Hierbei würde die Ausführung der Partie des Corne da caccia in D alto als eine Vorwegnahme des strahlenden Trompetenglanzes empfunden.⁵¹ Im Chor „Cum Sancto Spiritu“, der das Gloria und damit die Missa beschließt, bietet Bach „alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel für die Gestaltung eines überwältigenden Lobpreises auf. Der besonderen Leuchtkraft der Trompeten, die sich vielfach in sinnbildlichen Dreiklangsfiguren⁵² ergehen, fällt dabei ein hervorragender Anteil zu.“⁵³

Zusammenfassung

1. Wohl eindeutig ist die Bestimmung der „Missa“ für Dresden. Bach richtete sich bei der Komposition seiner Werke in Besetzungsfragen stets nach den Gegebenheiten des in Aussicht genommenen Orchesters. Aus den Umständen der Komposition ist zu schließen, daß die Hornstimme der Arie „Quoniam tu solus sanctus“ nicht für Gottfried Reiche in Leipzig komponiert wurde.
2. Die erkennbare Steigerung des musikalischen Aufbaus im Gloria läßt eine Ausführung der Corne-da-caccia-Stimme in D alto als zweifelhaft erscheinen. Eine Ausführung in D (basso) ist wegen der von Bach bewußt dunkel gewählten Klangfarbe von Singstimme und Begleitinstrumenten sinnvoller.
3. Das Instrument auf dem Porträt Gottfried Reiches ist als Jägertrompete einzustufen. Reiche benutzte diese Form wahrscheinlich wegen der besseren tonlichen Qualität, der leichteren Ansprache, möglicherweise auch der leichteren Intonationskorrektur der Naturtöne 7 und 11. Bestimmt aber war dieses Instrument handlicher als die Langtrompeten.⁵⁴

⁴⁹ Ein Effekt, den beispielsweise Mendelssohn im Notturmo der Sommernachtstraum-Musik bewußt verwendet hat. Dort sind zwei Hörner und zwei Fagotte so gesetzt, daß der Klangeindruck eines Hornquartetts entsteht.

⁵⁰ Etwa um 1750 wurde, bedingt durch die aufkommende Stopftechnik des Handhornes, die Haltung verändert, der Klang verdunkelt.

⁵¹ Ein ähnlich willkürlicher Tausch, der die ursprünglichen Absichten des Komponisten verschleiert, ist die Verwendung eines Diskanthornes statt der Trompete im Zweiten Brandenburgischen Konzert. Auch wenn ein 1760 von Christian Friedrich Penzel (1737–1801) geschriebener Stimmensatz „*ò vero Corno da Caccia*“ nennt, handelt es sich nur um einen Notbehelf, da durch die Tieferoktavierung satztechnische Probleme entstehen.

⁵² Dreiklänge weisen symbolisch auf die Trinität.

⁵³ Blankenburg, a. a. O., S. 48.

⁵⁴ Vgl. H. Heyde, a. a. O., S. 117.