

# Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluß auf die Musik Johann Sebastian Bach

Von Don L. Smithers (West Nyack, NY)

In der Musikgeschichte wird die Rolle des Virtuosen oft übersehen, wenn das Schaffen eines Komponisten gewürdigt wird. Mozart hatte seinen Leutgeb und Stadler, Beethoven hatte Czerny, und Brahms hätte ohne Zweifel – wenn überhaupt – ein ganz anders aussehendes Violinkonzert geschrieben, hätte es nicht die Beeinflussung durch Joseph Joachim gegeben. Igor Strawinsky, der mit seiner Meinung ohnehin nicht hinter dem Berge zu halten pflegte, gibt ohne Umschweife zu, daß er bei der Komposition seines Violinkonzerts Samuel Dushkin verpflichtet war: „Nachdem ich mir . . . eine vertiefte Kenntnis der Geigentechnik erworben und nachdem ich mit einem so vollendeten Könnler wie Dushkin eng zusammengearbeitet hatte, sah ich Möglichkeiten vor mir, die zu verwirklichen mich reizte.“<sup>1</sup> Viele Komponisten schrieben für bestimmte Virtuosen, und unsere Kenntnis der Musikgeschichte wäre um vieles ärmer, wenn deren Beiträge unbeachtet blieben.

Komponisten schreiben selten, ohne das Ziel einer bestimmten Aufführung vor Augen zu haben. Die meisten von ihnen wußten, für wen sie schrieben und wem sie ihre Werke anvertrauten. Nicht anders verfuhr Johann Sebastian Bach. Er kannte genau Umfang und Aufbau seines Aufführungsapparates aus Sängern und Instrumentalisten, denen es oblag, allwöchentlich Bachs Werke so gut wie irgend möglich und zumeist unter Leitung des Komponisten selbst darzubieten. Es ist wenig wahrscheinlich, daß ein Komponist vom Range Bachs Werke geschrieben hätte, die nicht in einigermaßen akzeptabler Weise hätten dargeboten werden können. Die Musiker, mit denen er es zu tun hatte, insbesondere bei der Kirchenmusik, waren ihm gut bekannt. Er war nicht gezwungen, etwa schwierige Werke zu schreiben, die dann allwöchentlich durch ungeschickte Gesellen sehr mittelmäßig dargeboten worden wären. Sich eine Überschätzung seines Aufführungsapparates einzureden, kam ihm nicht in den Sinn. Natürlich hätte er sich damit zufriedengeben können, eine musikalische Kost zu servieren, die auf überdurchschnittliche Mitwirkende nicht angewiesen war; Tatsache ist aber, daß Bach Schwieriges forderte, nicht nur auf nicht leicht zu spielenden Instrumenten, sondern auch von Sängern. Die Musiker, für die er schrieb, müssen also auch seinen Anforderungen entsprochen haben – wenigstens bis zum Beginn der 1730er Jahre.

Auf einen von seinen Musikern mußte sich Bach in den ersten Jahren seines Leipziger Amtes ganz besonders verlassen, wenn es darum ging, seine kompositorischen Intentionen mit Erfolg umzusetzen, was bedeutete, daß dies nicht nur den Komponisten zufriedenstellen sollte, sondern gleichermaßen eine Gemeinde von wohlherzogenen, urteilsfähigen und musikalisch gebildeten Bürgern. Im Blick auf die Beurteilung von Kirchenmusik waren die Voraus-

<sup>1</sup> I. Strawinsky, *Mein Leben*, München 1958, S. 156 (Original französisch: *Chroniques de ma vie*, Paris 1935/36).

setzungen von seiten der Gottesdienstbesucher ungleich günstiger als heute, jedenfalls in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und in einer Stadt wie Leipzig. Nicht nur hinsichtlich Rhythmus und Intonation wurde das „Kirchenstück“ kritisch angehört, sondern ebenso in bezug auf Affekt, Rhetorik und Sinngehalt. Nicht nur die Ausführenden wurden kritisch begutachtet, sondern auch die Werke selbst und ihr Umgang mit den Vorschriften von Rhetorik und Oratorie.

Als Bach im Frühjahr 1723 nach Leipzig kam, um sein Amt als Kantor und „Director Chori Musici Lipsiensis“ anzutreten, wußte er bereits, daß eine Stütze seines Aufführungsapparates der frühere Kunstgeiger und jetzige wohlbekannte und hochangesehene Stadtpfeiferälteste Gottfried Reiche sein würde. Daß Reiche verdientermaßen einen guten Ruf besaß und sich hohen Ansehens erfreute, ergibt sich aus einer Reihe von Indizien: dem Urteil Johann Matthesons in dessen „Grundlage einer Ehren-Pforte“ (Hamburg 1740) sowie Bemerkungen Ernst Ludwig Gerbers im „Historisch-Biographischen Lexikon der Tonkünstler“ (Leipzig 1790–1792) und auch aus Schlüssen, die sich aus anderem Material ableiten lassen:

1. 1694 erhielt Reiche, damals noch Stadtpfeifergeselle, eine Gratifikation, „damit er nicht außer Diensten gehen möge“;<sup>2</sup>
2. In besonderem Auftrag (und vielleicht auf Ratskosten) entstand 1726/1727 in der Werkstatt von Elias Gottlob Haußmann ein Porträt Reiches, möglicherweise anläßlich seines 60. Geburtstages;<sup>3</sup>
3. In gleicher Weise außergewöhnlich, wenn nicht überhaupt einzigartig, ist die Herstellung eines zweifellos sehr teuren „Walzenkruges“ aus Meißner Porzellan<sup>4</sup> mit vergoldetem Silberdeckel. Die farbige Bemalung zeigt nicht nur eine bekannte Ansicht der Stadt Leipzig<sup>5</sup> und eine Anzahl von Musikinstrumenten, wie Reiche und seine Kollegen sie kannten und benutzten, sondern vor allem eine sorgfältig ausgeführte Wiedergabe des Reiche-Porträts nach Haußmann beziehungsweise nach dem zugehörigen Kupferstich von Rosbach, wobei alle beteiligten Künstler sich Mühe gegeben haben, Reiches Instrument und besonders das Notenblatt mit dem „Abblasestück“ so getreu wie möglich zu reproduzieren.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> BJ 1907, S. 35 (B. F. Richter, nach Leipziger Stadtrechnungen), bzw. BJ 1918, S. 133 (A. Schering). In seiner *Musikgeschichte Leipzigs*, II, Leipzig 1926, S. 266, zitiert Schering, „daß er nicht außer Landes gehen möge“.

<sup>3</sup> Das Haußmann-Porträt, Vorlage für den Stich von Johann Friedrich Rosbach (1727), hängt in der Ratsstube des Leipziger Alten Rathauses.

<sup>4</sup> Schloßmuseum der Stadt Aschaffenburg, Inv. Nr. P 121 (aus der Sammlung Dr. Lautenschläger, Berlin); nach E. Schneider, *Bildführer*, Aschaffenburg 1972, S. 38, „Meißen um 1732. . . Dekor als eine recht ungewöhnliche Leistung der Meissener Malerstube unter der Leitung von J. G. Höroldt“ anzusehen. Vgl. auch Abb. 70 in: O. Walcha, *Meißner Porzellan*, Dresden 1973.

<sup>5</sup> Stadtansicht nach einem Stich von Peter Schenk, Amsterdam 1705.

<sup>6</sup> Reiches Instrument ist eine italienische „tromba da caccia“ oder „Welsch trompete“. Dasselbe Instrument erscheint (hier vielleicht von Reiche gespielt) auf dem Titelkupfer des 1710 bei Friedrich Groschuff in Leipzig erschienenen Gesangbuches *Unfehlbare Engel-Freude*. Eine Aufnahme des Abblasestücks, gespielt vom Autor des vorliegenden Beitrages

Die eigentliche Grundlage für eine Beurteilung von Reiches außergewöhnlichen Fähigkeiten sind aber zweifellos Bachs Partituren, an denen sich ablesen läßt, welche schwierigen Aufgaben für verschiedene heikle Instrumente Bach seinem ersten Stadtpfeifer stellte. Und das tat Bach nicht allein – auch Johann Kuhnau, 1701 bis 1722 Bachs Amtsvorgänger im Thomaskantorat, schrieb zahlreiche Werke, die dem besonderen Talent Reiches angemessen waren (vgl. Tafel I, S. 139 ff.).

Welche Stellung nahm Reiche in Leipzig ein, und wie war er in die städtische Musikpflege integriert? In erster Linie war er Mitglied der traditionsreichen, festgefühten Institution der Ratsmusik. Diese Musiker hatten nicht nur alle weltlichen Feierlichkeiten und sonstigen Gelegenheiten mit Musik zu versorgen – beispielsweise bei Festbanketten oder dem täglichen Abblasen vom Pfeiferstuhl auf einem Balkon des Rathauses oder bei anderen Gelegenheiten vom Pfeiferstuhl im Saal des Alten Rathauses –, sondern ebenso alle gottesdienstlichen Handlungen an Sonn- und Feiertagen in den Hauptkirchen der Stadt. Kunstgeiger und Stadtpfeifer waren in die Sozialstruktur vieler deutscher Städte einbezogen, dienten den Räten von Amts wegen als Streicher und Bläser und waren einem vielfältigen Netz von Maßregeln und Vorschriften unterworfen, die im 17. Jahrhundert festgeschrieben worden waren. Die Kunstgeiger spielten vorwiegend – nicht ausschließlich – Streichinstrumente und standen entsprechend der für die meisten europäischen Organisationen der Zeit charakteristischen hierarchischen Struktur unter den Stadtpfeifern. Um Stadtpfeifer zu werden, mußte man im allgemeinen erst Kunstgeiger gewesen sein (nicht unbedingt als Violinspieler), und dann warten, bis durch den Rücktritt oder den Tod eines Stadtpfeifers ein Avancement möglich wurde. Die Stadtpfeifer durften Lehrlinge halten, den Vorschriften entsprechend jedoch nicht mehr als drei auf einmal. Nach denselben Vorschriften durften sie über Helfer verfügen, von denen die meisten Gesellen waren, die ihre fünfjährige Lehrzeit beendet hatten („nachdem ein perfecter Musicant auff vielen Instrumenten, theils pneumaticis, theils pulsatilibus unterwiesen werden, und darauff auch geübet seyn muß“),<sup>7</sup> und nun irgendwo, oft in derselben Stadt, für eine nicht genau festgelegte Zeit als Stadtpfeiferadjunkt beschäftigt wurden.

Daß ein Stadtpfeifergeselle eine ganze Reihe von Instrumenten beherrschen mußte, zeigt Bachs Zeugnis vom 24. Juli 1745 für Carl Friedrich Pfaffe, dem Bach attestierte, „daß er auf jedem Instrumente, so von denen Stadtpfeiffern pflaget gebraucht zu werden, als Violine, Hautbois, Flute Travers. Trompette, Waldhorn und übrigen BassInstrumenten, sich mit Beyfall aller Anwesenden gantz wohl habe hören laßen, und zu der gesuchten Adjunctur gantz geschickt befunden worden“<sup>8</sup>.

Zweifellos war Bach ganz allgemein Stadtpfeifern auf besondere Weise verbunden, hatten doch nicht wenige Angehörige der älteren Bach-Generationen als Stadtmusiker Beachtliches geleistet, unter ihnen die zum Verwecheln

auf einer Nachbildung von Reiches Instrument, enthält die Schallplatte *Bach Trompete* (Philips, 6500/925).

<sup>7</sup> Spitta I, S. 145.

<sup>8</sup> Dok I, Nr. 80; vgl. auch Dok II, Nr. 516 sowie 535–539.

ähnlichen Zwillingen Johann Ambrosius und Johann Christoph (Bachs Vater und Oheim), die als Hof- und Stadtmusiker bedeutende Geschicklichkeit auf Trompete und Violine besaßen.

Ähnliche Traditionen wirkten auch auf Gottfried Reiche ein. Geboren am 5. Februar 1667 in Weißenfels, einer Stadt, die 1680 Residenz wurde und eine lange Tradition des kunstvollen Trompetenblasens vorweisen kann, verbrachte er vermutlich die ersten beiden Lebensjahrzehnte in seiner Geburtsstadt<sup>9</sup> und wandte sich dann um 1688 nach Leipzig, wo er unter dem Thomaskantor Johann Schelle<sup>10</sup> Stadtpfeifergeselle wurde. Zu dieser Zeit war zweifellos die Erinnerung an den bedeutenden Trompeter und Stadtpfeiferältesten Johann Pezel, der im Sommer 1681 nach Bautzen gegangen war, noch lebendig, wie auch einige Lehrlinge und Gesellen in Leipzig anzutreffen gewesen sein müssen, die von seiner Kunst „in stilo clarino“ profitiert hatten.<sup>11</sup> Nachfolger Pezels war Johann Christian Gentzmer, der Vater des in Bachs „Entwurf“ vom 23. August 1730<sup>12</sup> als zweiter Trompeter genannten Johann Cornelius Gentzmer, und dieser ältere Gentzmer war wahrscheinlich Reiches Vorgesetzter während dessen Gesellenzeit und bis zur Ernennung zum Kunstgeiger im Jahre 1700. 1706 wurde Reiche Stadtpfeifer und 1719, nach dem Tode Gentzmers, dessen Nachfolger als „Senior Stadtmusicus“.

Aus dem „Kalender der sicheren und mutmaßlichen Aufführungen von Vokalwerken unter Johann Sebastian Bach in Leipzig“<sup>13</sup> ergibt sich, daß sich mit Bachs Amtsantritt in Leipzig für Reiche die Aufgaben auf Tromba, Corno sowie – dies bereits bei der Kantoratsprobe<sup>14</sup> – Cornetto beziehungsweise Trombone häuften. Darüber hinaus stellt sich die – merkwürdigerweise oft übersehene – Frage nach Reiches Mitwirkung als Geiger in Bachs Leipziger Orchester.

Zu berücksichtigen ist außerdem die Möglichkeit, daß Bach in seinen frühen Leipziger Jahren, wie Christoph Wolff erstmals erwogen hat, einen Doppeljahrgang von Kantaten geschaffen hat – eine Möglichkeit, die für Bach wenigstens einige Wahrscheinlichkeit besitzt, für andere Komponisten geradezu

<sup>9</sup> Seine Lehrjahre absolvierte Reiche wahrscheinlich zwischen etwa 1680 und 1688 in Weißenfels und wohl bei dem Stadtmusicus Becker. Die geradezu fieberhafte musikalische Aktivität am Hofe des Herzogs Johann Adolph mag ihren Eindruck auf den jungen Reiche nicht verfehlt haben.

<sup>10</sup> Schelles Verwendung einer „kleinen Italienischen Trompete“ (also des als „Welsch trompete“, „tromba da caccia“, zuweilen auch „tromba piccola“ bezeichneten Instruments) mag etwas zu tun haben mit der Übersiedlung Reiches nach Leipzig und seiner zu vermutenden Bevorzugung dieser Instrumentenform.

<sup>11</sup> Wenn Pezels Kompositionen für Clarino seine technischen Fertigkeiten dokumentieren, dann läßt ein Werk wie die Sonata für Clarino solo, Fagott und Basso continuo (Leipzig 1675) auf eine für die Zeit vor 1700 allerdings staunenswerte Technik schließen.

<sup>12</sup> Dok I, Nr. 22.

<sup>13</sup> Dürr Chr 2, S. 56ff.

<sup>14</sup> C. Wolff, *Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“* BWV 23, BJ 1978, S. 78ff.

einen Standard darstellt.<sup>15</sup> Aus erhaltenen Textbüchern sowie Bachs eigenem Zeugnis ergibt sich auf jeden Fall, daß Kantatenaufführungen an Festtagen zweimal stattfanden und zwischen den beiden Leipziger Hauptkirchen St. Nikolai und St. Thomä wechselten; die Kantate erklang in der einen Kirche früh im Hauptgottesdienst, in der anderen nachmittags „in der Vesper“.<sup>16</sup> Somit waren Reiche und seine Ratsmusikerkollegen an Festtagen besonders stark beansprucht, da sie in nennenswertem Ausmaß bei Werken von Bach und anderen Komponisten mitzuwirken hatten.<sup>17</sup>

Was läßt sich über Reiches Fähigkeiten, insbesondere als Klarintrompeter, sagen, und welchen Einfluß könnte dies auf Bachs Anlage von Tromba-beziehungsweise Cornopartien gehabt haben? Einige Antworten ergeben sich aus der Analyse der Trombapartien und aus der Häufigkeit ihres Vorkommens, des weiteren aus dem Vergleich zwischen solchen Partien aus der vorleipziger Zeit sowie denen, die zwischen 1723 und dem 6. Oktober 1734 neu komponiert oder im Zusammenhang mit Wiederaufführungen revidiert und anderweitig verändert worden sind. Hinzu kommt die Möglichkeit, Erst- oder Wiederaufführungen entsprechender Werke in der Zeit nach Reiches Tod zum Vergleich heranzuziehen. Hierbei ist auf verschiedene Kriterien besonders zu achten: Stimmumfang (Tessitura), Länge beziehungsweise Dauer des Bläserparts und Vorkommen ungewöhnlicher Töne, die von durchschnittlichen Spielern normalerweise nicht gefordert werden. Wenn wir annehmen – und aus verschiedenen Gründen muß dies a priori geschehen –, daß Reiche ein außerordentlicher Könnler war, so folgt daraus, daß Bach weniger und andere Trompeten- beziehungsweise Hornpartien komponiert haben muß, ehe er nach Leipzig kam und auch in Leipzig nach dem Tod Reiches. (Eine zusätzliche Komplikation ergibt sich aus der nicht auszuschließenden Möglichkeit, daß

<sup>15</sup> In seinem ersten Zerbster Amtsjahr komponierte Johann Friedrich Fasch einen Doppeljahrgang „Kirchenstücke“; im Blick auf Stölzels Kantatenwerk heißt es: „Man rechnet acht Doppeljahrgänge, wo zu jedem Sonn- und Feiertage zwey Stücke gehören“ (J. A. Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler*, Leipzig 1784, S. 64, 263).

<sup>16</sup> Vgl. Dok I, Nr. 12 und 92, wo Bach seine Zuständigkeit für die Musik in beiden Hauptkirchen betont. Vgl. außerdem beispielsweise die gedruckten Texte „zur Leipziger Kirchen-Music“ für 1724 und 1731, nach denen die Kantatenaufführungen an hohen Festtagen „Frühe zu St. Nicolai, Nachmittags zu St. Thomae“ oder „Frühe in der Kirche zu St. Thomä, und in der Vesper In der Kirche zu St. Nicolai“ stattfanden. Ausnahmen stellen demgegenüber die dritte und fünfte Kantate des Weihnachts-Oratoriums dar, die am 3. Weihnachtsfeiertag beziehungsweise am Sonntag nach Neujahr aufgeführt wurden, jedoch lediglich „Zu St. Nicolai“. Die übrigen vier Kantaten wurden – wie alle an Festtagen für Bachs „ersten Chor“ bestimmten Werke – zweimal, und zwar abwechselnd in beiden Hauptkirchen, aufgeführt. Daß der anspruchsvolle Part für „Trombe. 1.“ in der sechsten Kantate „Am Feste der Offenbarung Christi“ „Frühe zu St. Thomae, Nachmittag zu St. Nicolai“ zu spielen war, nimmt man nicht ohne Verwunderung zur Kenntnis.

<sup>17</sup> Eine Reihe von Belegen sowie Bachs eigene Äußerung von 1736 (Dok I, Nr. 34) zeigen, daß die Kirchenstücke für Bachs „ersten Chor“ „meist“, jedoch nicht immer von ihm stammten und daß im Leipziger Gottesdienst auch andere Werke erklangen, darunter vielleicht „alte favoriten“ von Kuhnau oder auch Werke von Komponisten, die sich beziehungsweise in Leipzig aufhielten.

Reiche außerhalb Leipzigs gastiert haben und Bach so schon vor 1723 mit ihm zusammengetroffen sein könnte.)<sup>18</sup>

Vor 1723 entstandene Kompositionen Johann Sebastian Bachs, in denen die Trompete verwendet wird, sind aus der Mühlhäuser, Weimarer und Köthener Zeit nachweisbar. Anzeichen für entsprechende Werke aus der Arnstädter Zeit sind nicht zu finden. Das muß nicht bedeuten, daß Arnstadt keine Tradition des Trompetenspiels aufzuweisen oder daß Bach in dieser Zeit noch keine Erfahrungen mit Blechblasinstrumenten besessen hätte. Im Gegenteil müssen sich solche Erfahrungen schon in Bachs Kindheit eingestellt haben, und sie konnten sich zweifellos fortsetzen, als Bach 1703 für kurze Zeit am Weimarer Hof wirkte und hier den Hoftrompetern begegnete. In Eisenach war Bachs Vater Hof- und Stadttrompeter, und hier gingen Johann Sebastians ältere Brüder Johann Balthasar (1673–1691) und Johann Jacob (1682–1722) in die Stadtpfeiferlehre, der achtzehnjährig in Eisenach verstorbene Johann Balthasar wohl bei seinem eigenen Vater. In Arnstadt wirkte Johann Ambrosius' Zwillingbruder Johann Christoph als Hof- und Stadttrompeter und als Geiger, und 1690 befanden sich in der von Graf Anton Günther auf Schloß Neideck unterhaltenen Hofkapelle von 21 Personen immerhin fünf Trompeter. Aber vielleicht hatten sich bei Bachs Ankunft im Sommer 1703 die Verhältnisse schon geändert.

Von der Osterkantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (BWV 15), die drei Trompeten verlangt („Clarino primo“, „Clarino secondo“ und „Principale“) war ehemals angenommen worden, sie sei 1704 in Arnstadt entstanden.<sup>19</sup> In Wirklichkeit handelt es sich um ein Werk von Johann Sebastians Vetter Johann Ludwig Bach, das 1726 in Leipzig eine Wiederaufführung erlebte.<sup>20</sup> Überhaupt wäre zu fragen, ob Bach in Arnstadt für die Neukirche (Bonifaciuskirche) Trompeter zur Verfügung gestanden haben könnten, da der regierende Graf diese wohl eher für Aufführungen in der Schloßkapelle benötigte. Und selbst wenn diese Annahme nicht zuträfe, so wäre doch immer noch wahrscheinlich, daß sie bei den Musikaufführungen in der Oberkirche (Barfüßerkirche) mitgewirkt hätten, jener Kirche, an der Maria Barbara Bachs Großvater Heinrich Bach bis 1692 Organist gewesen war und deren Kirchenmusik jetzt von dem Stadtkantor und Hofviolinisten Ernst Dietrich Heindorf (Heyndorff) geleitet wurde.<sup>21</sup>

Als Vergleichsbasis seien nunmehr entsprechend besetzte Kompositionen (einschließlich nur textlich überlieferter Werke, bei denen die Mitwirkung von

<sup>18</sup> Belege für die Beschäftigung eines Stadtpfeifers außerhalb seines eigentlichen Wirkungskreises (ungeachtet der für Hoftrompeter bestehenden Beschränkungen) bei D. L. Smithers, *Music and history of the Baroque trumpet before 1721*, London and New York 1973, S. 129, sowie W. Lidke, *Das Musikleben in Weimar 1683 bis 1735*, Weimar 1954, S. 9, 21–23, 48.

<sup>19</sup> Spitta I, S. 225ff., sowie C. S. Terry, *Johann Sebastian Bach. Eine Biographie*, Leipzig 1929, S. 74f.

<sup>20</sup> *The Musical Quarterly* 41, 1955, S. 34 ff. (A. Mendel); BJ 1959, S. 52–94 (W. H. Scheide); Dürr Chr 2, S. 86.

<sup>21</sup> H. Engel, *Musik in Thüringen*, Köln 1966 (Mitteldeutsche Forschungen. 39.), S. 57, 59.

Trompeten zu vermuten ist) aus Bachs vorleipziger Zeit zusammengestellt (vgl. Tafel II, S. 141 f.).

Die Zahl der nachweislichen oder mutmaßlichen vorleipziger Kompositionen mit Verwendung der Trompete ist nicht eben groß und muß eher noch niedriger angesetzt werden, da in manchen Werken – beispielsweise aus der Weimarer Zeit – der Trompetenpart erst anlässlich von Leipziger Wiederaufführungen hinzugesetzt worden zu sein scheint.

Das erste Werk, in dem Bach nachweislich die Trompete einsetzte, war die Mühlhäuser Ratswechselkantate „Gott ist mein König“ (BWV 71). Die Klänge von Trompeten und Pauken hatten hier das alljährliche Abtreten des alten und die Einsetzung des neuen Stadtrates zu begleiten. Eine Übersicht über alle erhaltenen Ratswechselkantaten Bachs (Tafel III) zeigt, daß bei solchen Gelegenheiten die Mitwirkung von Trompeten und Pauken üblich war und erwartet wurde. Dies dürfte auch für verschollene Werke gelten wie die nur durch einen Rechnungseintrag nachweisbare „zweite Mühlhäuser Ratswechselkantate“ von 1709 und vielleicht auch noch ein weiteres Schwesterwerk aus dem Jahre 1710.<sup>22</sup>

Verglichen mit einer großen Zahl einschlägiger Werke um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, sind die Anforderungen in der Kantate BWV 71 nicht ungewöhnlich. Ein paar Figuren werden imitierend behandelt, jedoch nur kurz. Mit Ausnahme einer Stelle (21 Takte vor Schluß), an der die 2. Trompete mit g“ die erste übersteigt, sind Umfang und Lagenordnung genau, fast pedantisch eingehalten. Tromba I übersteigt nirgends a“, Tromba II reicht nur bis g“; es kommt nur einmal ein nicht im Naturtonvorrat befindlicher Ton vor (Satz 5, T. 2, Tromba II: der 8. Partialton muß zu h' verändert werden), und die Figurationen in Tromba I und II halten sich in Grenzen. Entweder handelte es sich hier um Bachs ersten Versuch auf diesem Felde, oder aber die Trompeter, die ihm in Mühlhausen zur Verfügung standen, waren nicht überragend. Der Einsatz der Trompeten in Kantate 71 ist durchaus wirkungsvoll, doch nicht zu vergleichen mit entsprechenden Werken älterer Komponisten wie Kuhnau, Purcell, Biber oder Torelli und auch nicht mit Bachs eigenen Werken aus späterer Zeit.

Die Stadt, in der Bach in seiner vorleipziger Zeit die Trompete am meisten verwendete, war, wie vorherzusehen, Weimar. „Vorherzusehen“ insofern, als Weimar unter den sächsischen Ländern einen gewissen Vorrang in bezug auf die Verwendung von Trompeten und Pauken besaß, wohingegen Köthen, Bachs nächster Wirkungsort, lediglich über ein mehr symbolisches Korps verfügte. So scheinen die Köthener Musikverhältnisse Bach auch keinen großen Spielraum für die Komposition und Aufführung von Werken mit Horn oder Trompete gelassen zu haben. Daß die beiden Konzerte BWV 1046 und 1047 in der Reinschriftpartitur der Sechs Brandenburgischen Konzerte erscheinen, beweist noch nicht, daß sie am Hofe Leopolds von Anhalt-Köthen auch komponiert und aufgeführt worden sind. Hierauf wird sogleich zurückzukommen sein.

<sup>22</sup> Vgl. Dok II, Nr. 43.

Bachs Verwendung der Trompete in seiner Weimarer Zeit ist hinlänglich belegt, beschränkt sich aber auf eine Handvoll Kompositionen, die nahezu sämtlich mit der Weimarer Hofkapelle verbunden sind. Eines der wichtigsten, aber auch problematischsten Werke hiervon ist die Osterkantate „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“ (BWV 31). Wichtig ist das Werk im Blick auf seinen Trompetensatz, der in Leipziger Aufführungsstimmen überliefert ist, problematisch wegen der mit dieser Quelle verknüpften Fragen nach a) dem Stimmton der Leipziger Wiederaufführungen, b) unverkennbaren Anzeichen, daß der Trompetensatz der Leipziger Fassung sich etwas – oder sogar wesentlich – von dem der Weimarer Erstfassung von 1715 unterscheiden könnte.

Erhalten sind von der ursprünglichen Weimarer Fassung einige Streicher- sowie fünf Holzbläserstimmen, dazu der Text in Salomon Francks „Evangelischem Andachts-Opfer“ von 1715.<sup>23</sup> Auf S. 75 von Francks Textsammlung beginnt das Libretto „Auf den ersten Heiligen Oster-Tag“, und zwar mit der Aria „Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert“ (Satz 2 in den musikalischen Quellen). Die übrigen Rezitative und Arien sowie der abschließende Choral stimmen mit den späteren Fassungen (Leipziger Stimmen und Textdrucke) überein. Schmerzlich vermißt werden im Blick auf eine vollständige Geschichte dieses Meisterwerkes die übrigen Weimarer Aufführungsstimmen sowie die Kompositionspartitur.

Erhalten ist als handschriftliche Quelle aus dem 18. Jahrhundert allein ein Satz Originalstimmen (*St 14*) mit dem autographen Umschlagtitel *Feria 1 Pashatos | Der Himmel lacht, die Erde jubiliert: | à 4 Voci | 3 Trombe | Tamburi | 2 Hautbois | 2 Violini | 2 Viole | e | Continuo | di Joh: Seb: Bach.*<sup>24</sup> Eine gesonderte Stimme für Oboe I steht in C, ebenso die Stimmen für Streicher, Trompeten und Pauken sowie die fünf (!) Singstimmen; fünf Holzbläserstimmen stehen in Es, der Continuo (Organo) in B. Die fünf Holzbläserstimmen in Es sind in Weimar geschrieben,<sup>25</sup> ebenso je eine Stimme für Violine I und II sowie die Violoncellostimme. Die Oboe in C stammt von 1724, alle übrigen Stimmen sind von „Hauptkopist D“ (Samuel Gottlieb Heder) geschrieben und gehören zu der Wiederaufführung von 1731, für die auch ein Textdruck erhalten ist; desgleichen liegt für die erste Leipziger Aufführung von 1724 ein gedruckter Text vor.<sup>26</sup>

In beiden Jahren (1724 und 1731) folgte „Auf den andern Heiligen Oster-Tag“ die Aufführung der Kantate „Erfreut euch, ihr Herzen“ (BWV 66), deren Quelle die für uns bemerkenswerte Anweisung „Tromba se piace“ enthält. In beiden Jahren wurden beide Kantaten je zweimal aufgeführt, und zwar vor- sowie nachmittags abwechselnd in den Hauptkirchen St. Thomä und St. Nikolai.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Faksimile in BT, S. 274.

<sup>24</sup> Korrekte Wiedergabe der Titelseite in BG 7 (1857), S. XXII (W. Rust). Die hs. Vorlage befindet sich in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków.

<sup>25</sup> Das Folgende nach Hinweisen von Alfred Dürr, Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff.

<sup>26</sup> BT, S. 438 beziehungsweise 428.

Hier ergeben sich einige Schwierigkeiten. Stimmtön und -umfang der Holzbläserstimmen zeigen, daß sie nicht in Leipzig benutzt werden konnten. Wie Alfred Dürr schon 1951 gezeigt hat, weist die Transposition nach Es für Doppelrohrblattinstrumente auf Bachs Weimarer Zeit. Jedoch ist nicht völlig klar, ob die Weimarer Instrumente im sogenannten „tiefen Kammerton“ (a = etwa 390 Hz) standen, während in der Zeit für Holzblasinstrumente der Kammerton üblich war, oder ob die Orgel der „Himmelsburg“ noch den älteren und somit höheren Chorton („Alter Chorton“, a = etwa 490 Hz) aus dem 17. Jahrhundert aufwies. Dies wäre ein Halbton höher gewesen als der „Neue Chorton“ (a = etwa 465 Hz), wie er in Leipzig kurze Zeit nach Kuhnaus Ernennung zum Thomaskantor (1701) eingeführt worden war, und also das gleiche wie der sogenannte „Zinken- oder Cornetton“ (Venezianische oder Lombardische Stimmung). Johann Mattheson zitiert in seiner „Critica Musica“ von 1725 (S. 235) einen Brief Kuhnaus von 1717, in dem dieser schreibt:

„Ich habe aber fast von der ersten Zeit meiner Direction der Kirchen-Music [in den Leipziger Hauptkirchen] den Cornet-Ton abgeschaffet, und den Kammer-Ton, der eine Secunda oder kleine Tertia, nachdem es sich schicken will, tiefer ist, eingeföhret, ungeachtet die transponirten Continui nicht allemahl mit willigen Händen aufgenommen werden wollen . . .“

Die grundsätzliche Schwierigkeit beim Zusammenwirken von Holzbläsern mit Orgeln in der norditalienischen (lombardischen) Stimmung des Cornetton oder „Alten Chortons“ bestand darin, daß der Organist den Continuoart eine kleine Terz (seltener eine große Sekunde) tiefer transponieren mußte, um mit den Kammerton-Holzbläsern (Oboen, Querflöten, Fagotte, Blockflöten) übereinzustimmen. Die Stegreiftransposition beziehungsweise das Spiel nach einer entsprechend präparierten Stimme fiel leichter bei Tonarten wie b-Moll, c-Moll, g-Moll, weniger leicht bei Ausgangstonarten wie e-Moll, h-Moll, A-Dur oder D-Dur. Leichter ist das Ausgleichen zwischen „Neuem Chorton“ und Kammerton durch Ganztontransposition, wie Bach es bei fast allen Leipziger Orgelstimmen handhabte.

Bereits 1857 bemerkte Wilhelm Rust bei der ersten Druckausgabe von Kantate 31 (BG 7, S. XXII), daß die Holzbläserstimmen in Es standen, der Continuo dagegen in B. Hieraus war zu schließen, daß die Leipziger Aufführung(en) im „Neuen Chorton“ erfolgte(n), hingegen die Holzbläserstimmen in Es originale Weimarer Stimmen waren und entweder transponiert werden mußten (wie es bei der einzelnen Oboe I der Fall ist) oder auf Oboi d'amore zu spielen waren (was keine Erklärung für den sehr tief liegenden Part des Fagotts zu geben vermag). Wenn aber einige von diesen Holzbläserstimmen in Es oder auch alle 1724 beziehungsweise 1731 in Leipzig verwendet und nicht für normale Kammertoninstrumente transponiert worden sein sollten, so ergäbe sich eine wieder andere und noch verworrenere Situation. Angesichts der für die Orgeln der Leipziger Hauptkirchen erforderlichen Ganztontransposition des Orgelcontinuo waren die Holzbläser in Es de facto eine Quarte höher notiert als dieser Continuo, und es wären Instrumente ganz anderer Art und

<sup>27</sup> 1724 „Frühe in der Kirche zu St. Nicolai, und in der Vesper zu St. Thomä“, 1731 „frühe zu S. Nicolai, Nachmittags zu S. Thomä“.

Stimmung erforderlich gewesen. Streicher, Trompeten und Pauken hätten dann im normalen Kammerton-C geklungen. Jedoch erscheint nicht undenkbar, daß Bach einen Satz Doppelrohrblattinstrumente im „tiefen Kammerton“ gefordert hat, wobei auch zu berücksichtigen bleibt, daß die Kantate BWV 31 nicht die einzige am 1. Ostertag aufgeführte Kantate gewesen sein mag. Die Kantate BWV 31 erklang in Leipzig erstmals am 1. Ostertag 1724 (9. April), „Frühe in der Kirche zu St. Nicolai, und in der Vesper zu St. Thomae“, wie das erhaltene Textheft besagt.<sup>28</sup> Nach Alfred Dürr wäre am selben Tage auch die Kantate BWV 4 aufgeführt worden, vielleicht in der Universitätskirche.<sup>29</sup> Bachs „anderer“ (zweiter) Chor hatte bekanntlich gelegentlich konzertierende Kirchenmusik aufzuführen, allerdings, wie Bach selbst es formuliert, „nur auf die FestTage“, während der normalerweise von Bach selbst geleitete „erste Chor“ die „musicalischen Kirchen Stücke“ aufzuführen hatte, die – wieder nach Bachs eigenen Worten – „meistens von meiner composition [und] ohn-gleich schwerer und intricater sind, wede die, so im anderen Chore . . . musiciret werden“.<sup>30</sup>

Wenn wir demgemäß annehmen, daß die Kantate BWV 31 1724 und 1731 mit zusätzlich engagierten Instrumentalisten aufgeführt worden ist, so liegt die Vermutung nahe, daß es sich um eine Musikergruppe handelte, die Instrumente im „tiefen Kammerton“ spielte. Hierbei kann nicht unerwähnt bleiben, daß 21 von 92 erhaltenen Barockoboen – also etwa 23 Prozent –, die Haynes und Mendel aufführen,<sup>31</sup> diese Stimmung aufweisen. Die Annahme einer solchen Verstärkung könnte sowohl die personelle Situation um Ostern 1724 beziehungsweise 1731 plausibel erklären als auch die Notationsprobleme im Stimmensatz *St 14*.

Daß der ohnehin sehr hoch reichende Part der Tromba I beziehungsweise II auch noch in einer außerordentlich hohen Stimmung gespielt worden sein soll, wie behauptet worden ist,<sup>32</sup> wird durch den originalen Continuoart widerlegt, der erwartungsgemäß einen Ganzton tiefer als die Singstimmen notiert ist. Auch besteht kein Zweifel, daß die hohe Obligatstimme der Tromba I im Schlußchoral Bachs Absicht entsprungen ist. Dieser Part steht eindeutig in der Stimme der Tromba I und wäre demgemäß bei beiden Gelegenheiten von Gottfried Reiche ausgeführt worden.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> BT, S. 428.

<sup>29</sup> Dürr Chr 2, S. 68.

<sup>30</sup> Dok I, Nr. 34, S. 88.

<sup>31</sup> A. Mendel, *Pitch in Western Music since 1500: A re-examination*, in: *Acta Musicologica* 50, 1979, S. 21f.

<sup>32</sup> N. Harnoncourt, *Bemerkungen zur Aufführung* [von BWV 31], in: Bach. Das Kantatenwerk (Beiheft zur Schallplattenaufnahme), Folge 9, Hamburg 1974. Nicht zustimmen kann ich Alfred Dürr, der behauptet (Dürr St 2, S. 219, Fußnote 4): „Unter geradezu idealen Bedingungen kam die Aufführung unter Nikolaus Harnoncourt zustande, die der Schallplatteneinspielung der Teldec (SKW 9) zugrundeliegt.“ Die genannte Einspielung ist in zweifacher Beziehung fehlerhaft: Der gewählte Stimmton ist völlig falsch (eine kleine Terz zu hoch), das Weglassen der Tromba in Satz 9 mißachtet Bachs eindeutige Intention.

<sup>33</sup> Das Auftauchen der Obligatstimme zum Schlußchoral in den hs. Stimmen für Violino I

Zu bedenken bleibt noch die Frage nach dem Aussehen des Trompetensatzes in der Erstfassung der Kantate. Schon Spitta vermutete, daß die Kantate zwischen Weimar und Leipzig verschiedene Veränderungen erlebt habe:

„Cantate auf den ersten Ostertag (21. April) 1715 („Der Himmel lacht, die Erde jubiliret“). Sie ist später vom Componisten wieder überarbeitet, und nur in dieser erweiterten Gestalt besitzen wir sie noch: im Anfangschore ist eine Singstimme zugesetzt und sind die Instrumente verstärkt, auch die letzte Arie scheint, wiewohl nicht in der Anlage, so doch in der Besetzung verändert zu sein.“<sup>34</sup>

Der Originaltitel von *St 14* nennt ausdrücklich „4 voci“, was bedeuten würde, daß der Part des Sopranos II späterer Zusatz ist. Desgleichen werden nur zwei Oboen genannt, was sich angesichts der erhaltenen fünf Weimarer Holzbläserstimmen schwer erklären läßt. Die einfachste Erklärung wäre die, daß der Umschlagtitel nicht alle vorhandenen Stimmen erwähnt (Fagottstimmen bleiben oftmals ungenannt). Die Angabe „4 voci“ ist dagegen unzweideutig und meint sicherlich, daß die Originalbesetzung Sopran, Alt, Tenor und Baß vorsah und nicht Sopran I und II, Alt, Tenor und Baß. Sehr wahrscheinlich waren auch die originalen Trompetenstimmen verschieden von den erhaltenen aus dem Jahre 1731.

Daß Bach bei der Herstellung von Neufassungen Trompetenstimmen veränderte oder einem Weimarer Werk für die Wiederaufführung in Leipzig solche Stimmen hinzufügte, läßt sich an einer Reihe von Beispielen belegen, darunter die beiden Fassungen des Magnificat (BWV 243a und 243), die Änderungen in zwei Sätzen der Missa BWV 232<sup>1</sup> (Nr. 4 und 11) bei der Herstellung der lateinischen Weihnachtsmusik BWV 191 (Satz 1 und 3), der Zusatz bei der Arie für Baß und obligate Trompete sowie bei den Chorälen in der Kantate BWV 147, die hinzugefügten Trompetenstimmen in den Kantaten BWV 48, 162 und 185 sowie vermutlich BWV 12 und 70. Unter den relativ wenigen Weimarer Stimmen für die beiden letztgenannten Kantaten befindet sich keine für Trompete. Nach Dürr wurden „Alle übrigen Stimmen . . . in Leipzig neu geschrieben, können also dort verändert sein . . .“<sup>35</sup>

Wie die originalen Weimarer Trompetenstimmen zu Kantate 31 ausgesehen

---

und Tromba I berührt nach Dürr (Dürr *St 2*, S. 219) auf einem Irrtum des Kopisten. Hiergegen ist folgendes geltend zu machen: 1. Die Obligatstimme verwendet ausschließlich Töne der Naturtonreihe. 2. Trompeten oder Hörner werden – sofern sie in einem der vorangegangenen Sätze mitwirkten – unbedingt auch für den Schlußchoral herangezogen. 3. Die Unterstellung eines Irrtums an der genannten Stelle öffnet der Kritik an der Mitwirkung von Trompeten in ähnlichen Konstellationen Tür und Tor. 4. Wenn Harnoncourts Deutung akzeptiert wird, verliert der Schlußchoral die von Bach gewünschte Klangkrone. 5. Daß die Tromba I bis zum 20. Partialton aufsteigen muß, hat bei richtiger Wahl des Stimmtones nicht viel zu besagen, denn dieses e''' entspricht in der absoluten Tonhöhe dem von Bach auf der D-Trompete oftmals geforderten 18. Partialton (notiert d''', klingend e'''). Schwierigkeiten für heutige Ausführende können hierbei nicht maßgebend sein, ausschlaggebend sind vielmehr Gottfried Reiches besondere Fertigkeiten, mit denen Bach rechnen konnte.

<sup>34</sup> Spitta I, S. 534.

<sup>35</sup> Dürr *St 2*, S. 37.

haben, läßt sich nicht sagen; wahrscheinlich sahen sie anders aus als die erhaltenen von 1731 und möglicherweise waren sie ähnlich oder identisch mit denen von 1724.

Verschiedene Gründe sprechen gegen die Annahme, die Leipziger Trompetenstimmen könnten mit denen von 1715 identisch sein. Erstens unterscheiden sie sich vom Typus der nachweislichen Weimarer Trompetenstimmen. Zweitens hat die Tromba I mit dem 20. Partialton eine ungewöhnliche Höhe zu erklimmen, dies insbesondere im Blick auf den ohnehin hohen Weimarer Stimmtton („Alter Chorton“, identisch mit dem Leipziger „Cornetton“). Ungeachtet dieser außergewöhnlichen Umfangserweiterung angesichts einer ungewöhnlichen Stimntonhöhe übersteigt auch die Schreibweise für die Blechbläser in den beiden ersten Sätzen das Maß des Üblichen. Hier liegt der bewegte Part der Tromba I nicht nur recht hoch (bis zum 18. Partialton), sondern für Bach auch wieder ungewöhnlich tief (das *g* kommt in Bachs Tromba-I-Stimmen nur ausnahmsweise vor). Darüber hinaus werden von Tromba I und II Töne außerhalb der Naturtonskala gefordert wie *h'*, *cis'* und *gis'*. Tromba III hat in einigen Takten bewegte Passagen im Clarino-Register zu spielen. Für Bach ist dies ungewöhnlich, bei seinen Zeitgenossen sehr selten.

Aus alledem ist – unter Berücksichtigung des Leistungsvermögens von Gottfried Reiche und seinen Leipziger Kollegen – zu schließen, daß die 1731 ausgeschriebenen Stimmen einen aller Wahrscheinlichkeit nach gegenüber der Fassung von 1715 wesentlich veränderten Blechbläsersatz überliefern.

Hinsichtlich des Trompetenparts in der für „Dominica Jubilate“ (22. April) 1714 bestimmten Weimarer Kantate BWV 12 läßt sich zeigen, daß die autographe Partitur (*P 44*) für die Leipziger Wiederaufführung von 1724 ein wenig revidiert worden ist. Der obligate Instrumentalpart der Tenorarie „Sei getreu, alle Pein“ besteht in der zeilenweise zerlegten Chormelodie „Jesu, meine Freude“ (*g*-Moll). Wäre dies original für Trompete bestimmt, so handelte es sich um die einzige Moll-Partie in Bachs Weimarer Zeit, die zudem nicht auf einer Naturtrompete zu realisieren war. Zu fragen wäre dann, wie die übliche Annahme des Gebrauchs einer Zugtrompete mit den Traditionen und Praktiken der Weimarer Hoftrompeter zu vereinbaren sein sollte. Natürlich läßt sich nicht ausschließen, daß die besten Weimarer Trompeter einige Übung im „Treiben“ und „Fallenlassen“ von Naturtönen hatten. Dies könnten die Anforderungen in der Kantate BWV 31 nahelegen, sofern sich nur die Weimarer Herkunft des überlieferten Trompetensatzes beweisen ließe. Andererseits handelt es sich bei den „nichtharmonischen“ Tönen in der Osterkantate um kurze Durchgangsnoten, nicht um ausgehaltene Töne wie in Kantate 12, Satz 6. Jedoch läßt sich die Obligatstimme dieses Satzes auf einer mittels Aufsatzbogen in *B* gestimmten Trompete bei gelegentlichem Gebrauch des „Treibens“ spielen; lediglich das ausgehaltene *g'* erfordert besondere Aufmerksamkeit, da es durch „Fallenlassen“ der Naturseptime erreicht werden muß. Alle anderen Töne sind völlig normal und gehören zur Naturtonskala einer *B*-Trompete, wobei das *e'* als übliche Veränderung des 12. Partialtones aufzufassen ist.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Zugunsten des von Bach angeblich intendierten, jedoch nicht schriftlich fixierten Ge-

Kantate 12 fordert ausdrücklich eine Oboe, die die Choralmelodie in Satz 6 mit Leichtigkeit ausführen kann. Bisher gibt es keinen Nachweis, wann und wo die Vorschrift „Aria Tenore | e Tromba“ in die Partitur *P 44* eingetragen worden ist beziehungsweise die Vorschrift „Aria Tenore | e Tromba | tacet“ in die Stimmen Alto und Basso in dem Originalstimmensatz *St 109* gelangte; in den Stimmen für Tenore und Continuo fehlt eine solche Bemerkung jedenfalls. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Bach die Trompete erst 1724 in Leipzig forderte und dabei seine Weimarer Partitur sowie die Stimmen entsprechend änderte. „Leipziger Änderungen“ dieser Art gibt es etwa in den Weimarer Stimmen zur Pfingstkantate BWV 172, wo unter dem Choral (Satz 6) für die Leipziger Wiederaufführung von 1724 (D-Dur) ein „Chorus repetatur ab initio“ eingetragen worden ist.

Für Kantate 12 existieren keine Originalstimmen für Trompete oder Oboe, weder aus Weimar noch aus Leipzig, und eine Trompete erwähnen weder der Kopftitel der Partitur noch deren originaler Umschlag. Hier heißt es lediglich: *Dominica Jubilate | Concerto a 9. | 5 Stromenti 4 Voci.* (Umschlag) beziehungsweise *Concerto a 1 Oboe 2 Violini 2 Viole, Fagotto. è 4 Voci coll' Organo.* (Kopftitel).

Zwischen den vor beziehungsweise nach Bachs Leipziger Amtsantritt entstandenen Trompetenpartien gibt es eine Reihe deutlicher Unterschiede. Ungeachtet der bescheidenen Produktion aus der Zeit vor 1723 reicht das Vorhandene doch für einen Vergleich aus. Sicherlich bedeutet Quantität auch einen wesentlichen Vergleichsmaßstab. Doch es gibt bedeutsamere Gesichtspunkte, die Fragen betreffen wie Qualität, Aktionsradius, solistische Anforderungen, Gebrauch von Tönen außerhalb der Naturtonskala, die vor 1723 bei Bach so selten anzutreffen sind wie bei seinen Zeitgenossen im allgemeinen. Wenn wir die Kantate BWV 31 aus den oben geschilderten Gründen einmal beiseite lassen, bleiben als nachweisliche Weimarer Trompetenpartien die zu den Kantaten BWV 21, 63, 172 und 147a gehörigen. Die ersten drei weisen eine Reihe von Stilelementen auf, die sie verbinden und zugleich von den Leipziger Werken der Jahre 1723 bis 1734 unterscheiden:

1. Offenkundig bewußtes Vermeiden „nichtharmonischer“ Töne;
2. Relativ homophoner Zusammenschluß des Trompetensatzes (die Leipziger Stimmen sind dagegen mehr kontrapunktisch angelegt und weisen eine stärkere Differenzierung auf zwischen Tromba I einerseits, Tromba II und III andererseits);
3. Fehlen von Solosätzen (Ausnahme: Kantate 147a);
4. Keine Choralbegleitung und keine Colla-parte-Verstärkung der Singstimmen.

brauchs der Zugs trompete wird unter Verkennung von Realität und Bedeutung der nicht in der Naturtonskala liegenden Töne immer wieder angeführt, daß das Colla-parte-Spiel von Schlußchorälen auf Naturhörnern oder -trompeten unmöglich sei. Dies widerspricht musikalischen und literarischen Zeugnissen der Zeit. Als Gegenbeweis können die Schallplattenaufnahmen der Kantaten BWV 74, 77, 103, 107, 114 und 127 in der bereits erwähnten Teldec-Serie gelten; hier wurden bei den Schlußchorälen (außerdem auch bei den Kantatensätzen BWV 41/1, 77/5, 114/1 und 127/1) ausschließlich Naturhorn beziehungsweise -trompete verwendet, und zwar ohne jegliche neuzeitliche „Hilfsmittel“.

Bei allem Verständnis für Bachs besondere Situation in Köthen kann man doch annehmen, daß die Zahl seiner Werke mit Trompete(n) hier nicht gerade aufsehenerregend war. Ungeachtet der großen Fortschritte der Bach-Forschung seit dem zweiten Weltkrieg – Fortschritte gegenüber Spitta, Terry und anderen – erweisen die Köthener Jahre sich als merkwürdige Lücke gegenüber der relativ bedeutenden Zahl von Werken, die sich in der Weimarer beziehungsweise der ersten Leipziger Zeit ansiedeln lassen. Natürlich gab es eine ziemliche Menge Klavier- und Kammermusik, die vermutlich in den Köthener Jahren entstanden ist. Aber man muß das „vermutlich“ betonen, weil so manches für Köthen in Anspruch genommene Werk schon in Weimar komponiert worden ist oder sein kann. Im Unterschied zu dem recht gut dokumentierten und gehaltvollen historischen Überblick über Bachs Weimarer Zeit fällt der Bericht über die Köthener Jahre vergleichsweise mager aus.<sup>37</sup> Bach scheint in dieser Zeit ziemlich viel mit Reisen und Gastspielen zu tun gehabt zu haben und investierte offenkundig viel Kraft in seine Orgelkunst. Nicht gering zu veranschlagen war gerade in dieser Zeit seine familiäre Beanspruchung. Er mußte den Verlust seiner ersten Frau Maria Barbara ertragen, die er nach seiner Abreise nach Karlsbad im Mai 1720 nicht hatte wiedersehen sollen. Was Bach als Vater von vier Kindern, und nun plötzlich Witwer geworden, empfunden haben mag, läßt sich leicht vorstellen. Sein Leben wurde nicht unbedingt in jeder Hinsicht einfacher, als er nach 18 Monaten die jüngste Tochter des angesehenen „Hoch-Fürstlich Sachßen-Weißenfelbischen Musicalischen Hoff- und Feld Trompeters“<sup>38</sup> Johann Caspar Wilcke heiratete. Anna Magdalena war gerade zwanzig Jahre alt, als sie den sechzehn Jahre älteren Johann Sebastian Bach heiratete, und an jenem 3. Dezember 1721 wurde sie die Stiefmutter seiner Kinder erster Ehe, unter ihnen die älteste Tochter Catharina Dorothea, die nur sieben Jahre jünger als sie selbst war.

Tatsache ist, daß es über den kompositorischen Ertrag von Bachs Wirkungszeit als Kapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen wenig Belege gibt. Üblicherweise werden die Brandenburgischen Konzerte in Köthen angesiedelt, doch läßt sich das nur aus den gegebenen Umständen schließen, nicht jedoch schlüssig beweisen. Die sechs Konzerte in der „Coethen. den 24 Mar 1721“ datierten Schönschriftkopie<sup>39</sup> stimmen keineswegs mit den Köthener Gegebenheiten und Bachs Aufführungsmöglichkeiten für Werke wie die Konzerte BWV 1046 und 1047 überein. Die Zahl der Köthener Hofmusiker ging um 1720 nachweislich zurück und „verringerte sich während der Amtszeit Bachs um ein Drittel“.<sup>40</sup> Bach kann durchaus einige dieser Werke schon in Weimar geschrieben haben. Aktennotizen über ein Gastspiel von zwei Hornisten aus Barby sind zu Unrecht mit einer möglichen Aufführung des F-Dur-Konzerts BWV 1046 in Verbindung gebracht worden;<sup>41</sup> mit dem gleichen

<sup>37</sup> Terry (vgl. Fußnote 19), a. a. O., S. 134–174.

<sup>38</sup> Dok II, Nr. 110.

<sup>39</sup> Dok I, Nr. 150.

<sup>40</sup> C. Wolff, *Probleme und Neuansätze der Bach-Biographie*, in: *Bach-Symposium Marburg 1978*, S. 25ff.

Recht könnte man – sofern man jene Logik akzeptiert – einräumen, daß der Waldhornist Beda („so auf 2 Waldhörnern zugleich bläset“) die beiden Hornstimmen übernommen hätte.<sup>42</sup>

Hinsichtlich des zweiten Konzerts in F-Dur BWV 1047 bleibt die Möglichkeit, daß es mit Köthen nichts zu tun hat, bestehen, selbst wenn wir nicht berechtigt sein sollten, es nach Weimar zu verlegen. Über eine näherliegende Erklärung soll sogleich berichtet werden.

Bei dem Versuch, Bachs Gebrauch der Trompete in Köthen zu beurteilen, sind wir auf Vermutungen angewiesen. In Ermangelung brauchbarer Unterlagen über einschlägige Kompositionen aus den Jahren 1717 bis 1723 muß man sich auf Rückschlüsse verlassen, Indizienbeweise und mögliche, jedoch unabweisbare Analogien.

In Köthen wirkte Bach als Kapellmeister eines fast ausschließlich aus Instrumentalisten bestehenden und gelegentlich auch als „Collegium Musicum“ bezeichneten Ensembles. Vokalmusik wurde zwar auch dargeboten, doch nur gelegentlich. Gemäß calvinistischer Anschauung war der Gottesdienst in musikalischer Hinsicht karg und düster, und so hatte Bach selten Gelegenheit, mit seinen Köthener Kräften konzertierende Kirchenmusik aufzuführen. Die Aufführung der Kantate „Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen“ (BWV Anh. 5) anlässlich des Geburtstages von Fürst Leopold<sup>43</sup> „den 10. Dec. 1718 bey gehaltenen Gottes-Dienste“ ist (nach Alfred Dürr) „wohl ein Einzelfall geblieben“. <sup>44</sup> Doch – ebenfalls nach Dürr – „die Möglichkeit, daß Bach in Köthen noch weitere Kirchenkantaten komponiert hat, bleibt selbstverständlich bestehen“. <sup>45</sup> Die Anzeichen dafür, daß weitere Kirchenmusikwerke existiert haben, die die Mitwirkung von Trompeten forderten, sind allerdings dürftig. <sup>46</sup> Bezeugt sind dagegen einige Glückwunschkantaten und andere Festmusiken für Singstimmen und Instrumente, hauptsächlich für Geburtstagsfeiern und das Neujahrsfest, und einige davon scheinen die Mitwirkung

<sup>41</sup> Terry (vgl. Fußnote 19), a. a. O., S. 154, sowie H. Fitzpatrick, *The horn and horn playing*, London 1970, S. 158.

<sup>42</sup> F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 20, 154. Ein weiterer Nachweis – wohl denselben Bläser betreffend – in C. Israel, *Frankfurter Concert-Chronik von 1713–1780*, Frankfurt a. M. 1876, S. 25.

<sup>43</sup> Faksimile in BT, S. 266.

<sup>44</sup> Dürr K, S. 34.

<sup>45</sup> Ebd., Fußnote 8.

<sup>46</sup> Als weiterer Anwärter für eine Köthener Kirchenkantate mit Trompeten wäre Kantate 59 anzusehen, insbesondere bei Vergleich ihres Bläasersatzes mit der umgearbeiteten Fassung in der Kantate BWV 74. Nach Dürr (Dürr St 2, S. 52) war Kantate 59 „eine vor 1724 entstandene Kantate, die kaum für den Weimarer Schloßgottesdienst, eher für den Leipziger Universitätsgottesdienst 1723 komponiert wurde“. Da BWV 59 nur zwei Trompeten erfordert und zudem keinen Schlußchoral aufweist (während BWV 74 drei Trompeten verlangt und im Schlußchoral die Tromba den Sopran colla parte verstärken läßt), erscheint eine Beziehung zu Köthen, wo lediglich zwei Trompeter und ein Pauker nachzuweisen sind, nicht ausgeschlossen. Dürr kommt hingegen (S. 189) zu folgendem Schluß: „Freilich wird das Gewicht unserer Analysen sich erst dann endgültig erweisen, wenn auch die Kantaten der Jahre zwischen 1717 und 1723 näher untersucht worden sind.“

der Köthener Trompeter und Pauker erfordert zu haben.<sup>47</sup> Jedoch werden diese Musiker in der Hauptsache zeremonielle Verpflichtungen – einschließlich des sogenannten „Tischblasens“ – zu erfüllen und weniger mit Konzertmusik zu tun gehabt haben. Beide Köthener Trompeter (Schreiber und Krahl) könnten Lehrlinge gehalten haben, so daß es möglich gewesen wäre, Werke mit drei und mehr Trompeten aufzuführen. In solchem Falle war bei Bach gemäß der Tradition, wie sie Johann Ernst Altenburg (1795) und andere schildern, die Mitwirkung von „Heerpaucken“ erforderlich. Köthen verfügte über einen eigenen Pauker namens Unger, der aber, wie den Unterlagen (genauer gesagt, dem Fehlen von Unterlagen) zu entnehmen ist, nicht viel zu tun hatte. Friedrich Smend sagt demgemäß kurz und bündig:

„Am seltensten hatte der Pauker Unger Musikdienst; er unterhielt denn auch einen Gasthof und machte sich dadurch um die Musikpflege ebenfalls verdient; denn die auswärtigen Künstler wurden häufig von ihm aufgenommen und verpflegt.“<sup>48</sup>

Als größte Erschwernis für die Erkundung von Bachs Gebrauch der Trompete in Köthen erweist sich immer wieder der Mangel an musikalischen Quellen. Nach Friedrich Smend hätte Bach viele Werke, die dann in Leipzig mittels des Parodieverfahrens in Kirchenkantaten umgewandelt worden wären, bereits in Köthen komponiert.<sup>49</sup> Doch ungeachtet der überzeugenden Argumentation Smends und trotz manchen anregenden Gedankens handelt es sich zumeist um Indizienbeweise, um subjektive Schlüsse aus dürftigen, zuweilen kaum überprüfbaren Quellen.

Fast völlig verloren ist die konzertierende weltliche Vokalmusik aus Bachs Köthener Zeit. Einige Texte sind erhalten, unter denen diejenigen zu den Kantaten BWV Anh. 6, 7, 8 sowie BWV 66a noch am meisten auf die Mitwirkung von Trompeten oder Hörnern deuten. Auch die von Bach in Köthen geschaffene Geburtstagskantate für Fürst Johann August von Anhalt-Zerbst<sup>50</sup> wird wenigstens eine Trompete erfordert haben. Trompeten und Hörner wurden in Zerbst nach dem Amtsantritt von Johann Friedrich Fasch in reichlichem Maße verwendet. Überdies diente Anna Magdalena Bachs älterer Bruder Johann Caspar Wilcke d. J. in Zerbst als „Hochfürstlich Anhalt-Zerbstischer Hoff und Feld Trompeter auch Cammer und Hoff Musicus“.<sup>51</sup> Bei der Taufe von Regina Johanna Bach am 10. Oktober 1728 erscheint er unter den Paten, zusammen mit Anna Magdalenas Schwestern Anna Catharina Meißner und Johanna Christina Krebs, die beide mit Hoftrompetern verheiratet waren.<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Smend (vgl. Fußnote 42), a. a. O., S. 16–42 und passim.

<sup>48</sup> Ebd., S. 23.

<sup>49</sup> Ebd. sowie F. Smend, *Job. Seb. Bach, Kirchen-Kantaten*, Berlin 1947, 3. Aufl. 1966, Heft VI, S. 5ff.

<sup>50</sup> Dok II, Nr. 114.

<sup>51</sup> Dok II, Nr. 248.

<sup>52</sup> Ebenda. Im Kommentar heißt es irrtümlich, der hier erwähnte Johann Caspar Wilcke sei der Vater Anna Magdalena Bachs. In Wirklichkeit handelt es sich um deren älteren Bruder. Bei der Taufe von dessen Sohn Johann Georg Wilcke (3. März 1729) nennt das Zerbster Kirchenbuch unter den Paten Johann Sebastian Bach an erster Stelle.

Ob es sich bei der verlorenen Musik zu dem von Christian Friedrich Hunold (Menantes) verfaßten „Lob- und Glückwünschungs-Gedicht“, der „Serenata. Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück“ (BWV 66a) um die Urgestalt der Osterkantate BWV 66 handelt, wie Smend meint,<sup>53</sup> ist strittig. Jedoch waren die symbolischen und allegorischen Bezüge des Textes nicht nur passend gewählt für den „Höchsterfreulichen Geburtstags-Tag“ von Fürst Leopold am 10. Dezember 1718 (demselben Tag, an dem die Kantate BWV Anh. 5 erklang), sondern forderten auch unbedingt die Mitwirkung einer Trompete. Das Libretto verlangt zwei Gesangssolisten („Die Glückseligkeit Anhalts“ und „Fama“) und schreibt im Schlußsatz („Aria“, BWV 66/8) „Tutti“ vor, was auf einen Chor zielen könnte.<sup>54</sup>

Auf eine Trompete konnte die Kantate im Blick auf die Figur der „Fama“ nicht verzichten. Die Trompete ist deren wichtigste emblematische Beigabe und erscheint so in barocker Malerei, Plastik und Heraldik wie auch in der Dichtung von Renaissance und Barock. So läßt Shakespeare in „Troilus und Cressida“ (3. Akt, 3. Szene) seinen Ulysses sagen: „When fame shall in our islands sound her trump“ und bezieht sich damit auf ein feststehendes Zeremoniell, den Ruhm eines Großen draußen „lärmend“ zu verkündigen (wie es mit Josuas Ruhm „in allen Landen“ geschah).<sup>55</sup> In Shakespeares „Titus Andronicus“ (1. Akt, 1. Szene) verkündet Saturnius: „Proclaim our honours, Lords, with trump and drum.“

Auf das Gute und Schlechte in der Person der Fama weist Cesare Ripa hin, wenn er bei der Beschreibung der „Fama Buona“ und der Trompete als ihrem Attribut schreibt:

„Donna con una tromba nella mano dritta, & nella sinistra con un ramo d'oliva . . . La tromba significa il grido universale sparso per gl'occhi de gl'huomini . . .“<sup>56</sup>

Unter der Überschrift „Emulatione, Contesa e Stimolo di Gloria“ heißt es bei Ripa:

„La Tromba parimente della fama eccita gli animi de virtuosi, et li desta dal sonno della pigrizia et fa che stiano in continue vigilie . . .“<sup>57</sup>

Entsprechend Bachs konsequenter Berücksichtigung von Figuren und Affekten sollte man annehmen, daß in der Kantate BWV 66a eine oder mehrere Trompeten mitwirkten, insbesondere auch in dem für den Wechsel zwischen Solo und Tutti angelegten Schlußsatz, der dem „Jubelinstrument“ der Fama reiche Entfaltungsmöglichkeiten gegeben haben dürfte.

In mindestens zwei weiteren Fällen hatte Bach Texte zu komponieren, die der antiken Göttin Fama in den Mund gelegt waren: Dies betrifft die Kantaten BWV 193a vom 3. August 1727 sowie das „Drama per Musica“ auf den Geburtstag der Kurfürstin Maria Josepha am 8. Dezember 1733, „Tönet, ihr

<sup>53</sup> Smend (vgl. Fußnote 42), a. a. O., S. 34–42; Smend 1966 (vgl. Fußnote 49), a. a. O., Heft VI, S. 9ff.

<sup>54</sup> Faksimile in BT, S. 264.

<sup>55</sup> Das Buch Josua 6, 27.

<sup>56</sup> C. Ripa, *Nova Iconologia* . . ., Padova 1618, S. 172/col. 2.

<sup>57</sup> Ebd., S. 161.

Pauken! Erschallet, Trompeten!“ (BWV 214). Im letztgenannten Werk ist es die Arie Nr. 7, die dann mit gleicher Musik und ähnlichem Textgehalt in der ersten Kantate des Weihnachts-Oratoriums wiederkehrt.<sup>58</sup>

Einen weiteren Text dieser Art könnte Bach in Musik gesetzt haben, ehe er Weimar verließ. In einer wohl nach 1714 anzusetzenden, von Salomon Franck 1718 im Neudruck veröffentlichten „unterthänigsten/ MUSIQUE/ Zur Neuen-Jahrs Gratulation auffgerichtet“<sup>59</sup> singt Fama, daß sie allein

„. . . muß melden  
Der künftigen Welt  
Die edelsten Helden,  
Wenn alles zerfällt . . .“<sup>60</sup>

In der Schlußarie findet sich eine deutliche Anspielung auf ihr Instrument:

„Man soll hören  
Dir zu Ehren  
Famen lautes Silber schallen,  
Bis die Himmel selbst zerfallen.“<sup>61</sup>

Entsprechend kann man annehmen, daß die schon erwähnten Köthener Glückwunschkantaten jeweils eine oder mehrere Trompeten beziehungsweise Hörner verlangt haben könnten. Zwei von ihnen waren Neujahrskantaten (BWV Anh. 6 und 8), die andere eine Geburtstagskantate für Fürst Leopold (BWV Anh. 7), die bei Hofe aufgeführt wurde, und zwar am selben Tage wie die Kirchenkantate BWV Anh. 5. Auf die Verwendung von Trompeten oder Hörnern in den Kantaten BWV Anh. 6 und 8 läßt sich aus erhaltenen Neujahrskantaten Bachs ebenso schließen wie aus vergleichbaren Werken von Zeitgenossen wie Boyce und Graupner.<sup>62</sup> Im Text der Kantate BWV Anh. 6 kommen Wörter vor, deren Affektgehalt den Einsatz der Trompete nahelegt (beispielsweise „loben“, „Strahlen der Sonne“, „rühmen“), hingegen enthält die Kantate BWV Anh. 7 als Nr. 4 eine Aria, die als Ganzes für die Mitwirkung von Hörnern bestimmt scheint:

<sup>58</sup> Hier scheint eine poetische Lizenz Bachs vorzuliegen. Da Fama stets als weibliche Figur erscheint (in Text und Bild), dürfte Bach aus praktischen Gründen – insbesondere im Blick auf die Aufführungsumstände der Kantate BWV 214 – eine Baßstimme gewählt haben.

<sup>59</sup> Zitiert in Dürr St 2, S. 241–244.

<sup>60</sup> Ebd., S. 242.

<sup>61</sup> Ebd., S. 244.

<sup>62</sup> Daß die Köthener Glückwunschkantate BWV 173a nur zwei Flöten, Fagott, Streicher, Sopran und Baß verlangt, dürfte – auch im Blick auf die nach 1720 verkleinerte Hofkapelle – Dürrs Behauptung stützen, man könne „die Entstehung des Werkes selbst erst in die Zeit um 1722 ansetzen“ (Dürr K, S. 657). Offen bleibt auch die Frage der Besetzung der Neujahrskantate BWV Anh. 8. Die Titelseite des Textdruckes als einziger Beleg (Faksimile in BT, S. 386) besagt zwar, daß in einem „Musicalischen DRAMATE“ „der Capell-Meister [Bach] und sämtliche Cammer-Musique“ ihre Gratulation „demüthigst abstaten“ wollten, doch sagt dies nichts über die Zusammensetzung und Beteiligung der Hofkapelle aus. Trotzdem sollte man annehmen, daß in einem solchen Falle die beiden Trompeter sowie der Pauker mit von der Partie waren.

„Jagen ist ein groß Ergetzen  
 Und des Edlen Daphnis Lust . . .  
 . . . Wald und Felder wieder klingen . . .“<sup>63</sup>

Ungeachtet der Möglichkeit derartiger Hypothesen und Rückschlüsse bleibt als bedeutendstes Beispiel solistischer Trompetenmusik, das üblicherweise mit Bachs Köthener Zeit in Verbindung gebracht wird, doch das Zweite Brandenburgische Konzert (BWV 1047). Daß Bach es in Köthen komponiert oder gar aufgeführt hätte, läßt sich nicht beweisen. Die Tatsache, daß es in der berühmten Widmungspartitur vom 24. März 1721 erscheint, schließt nicht aus, daß es bereits in Weimar komponiert sein könnte, oder – sofern es doch aus der Köthener Zeit stammen sollte – etwa für Weißenfels bestimmt war und hier an die lange und wohlbekannte Tradition des Trompetenspiels anknüpfte. Mit kaum einer Stadt (außerhalb seiner eigentlichen Wirkungsstätten) war Bach auf so vielfältige Weise verbunden wie mit Weißenfels. Schon 1713 hatte er für den Geburtstag des Herzogs Christian die „Jagdkantate“ (BWV 208) geschaffen, und in der Folgezeit bewirkten die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den Höfen von Weimar und Weißenfels, daß manche Musiker aus Weißenfels am Hofe des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar gastierten oder dorthin berufen wurden.<sup>64</sup> Bachs Titel „Hochfürstl. Sachsen-Weißenfelsischer Capell-Meister“ erscheint bereits 1732 im Bach-Artikel von Johann Gottfried Walthers „Musicalischem Lexicon“.<sup>65</sup> Eng waren die familiären Beziehungen nach Weißenfels, insbesondere durch Anna Magdalenas Vater, der als „Musicalischer Hoff- und Feldtrompeter“ hier tätig war. Schließlich und endlich war Gottfried Reiche hier geboren und erfuhr seine musikalische Ausbildung wohl vorwiegend in Weißenfels. Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß Bach das Konzert BWV 1047 für Weißenfels geschrieben hat, etwa in der Zeit, als er um Anna Magdalena Wilcke warb, und daß der Solopart von deren Vater beziehungsweise Bruder ausgeführt worden ist.

Da zu dem Konzert BWV 1047 keine Originalstimmen erhalten sind, lassen sich über Kompositions- und Aufführungsgeschichte lediglich Mutmaßungen anstellen. Keinen Beweis gibt es für Friedrich Smends Annahme, der Köthener Hoftrompeter Johann Ludwig Schreiber habe dieses überaus schwierige Werk spielen können.<sup>66</sup> Ein Gebrauch der Barocktrompete mit derart großem Stimmumfang und außerdem in so hoher Stimmung kommt selten vor und läßt sich nur in wenigen anderen Werken der Zeit beobachten. Obwohl die Trompete im Mittelsatz (Andante) schweigt, stellen Eingang- und Schlußsatz zusammen genommen doch den ausgedehntesten Part für Naturtrompete dar, so daß das Konzert – ungeachtet der Werke von Johann Melchior Molter und anderen – als das schwierigste Werk für Trompete in deren langer Geschichte gelten muß. Auch für heutige Spieler stellt es eine hohe Hürde dar, selbst bei Verwendung der modernen Sopranino- beziehungsweise Piccolo-Trompete.

<sup>63</sup> Faksimile in BT, S. 272.

<sup>64</sup> Terry (vgl. Fußnote 19), S. 105.

<sup>65</sup> J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 64.

<sup>66</sup> Smend (vgl. Fußnote 42), S. 25.

Offenkundig hat Bach es bei dem einmaligen Experiment belassen, so daß das Zweite Brandenburgische Konzert sein einziges Instrumentalwerk mit Solotrompete darstellt.

Dies also ist die Situation hinsichtlich der Verwendung der Trompete und zwar vor Frühjahr 1723, vor dem Zusammenwirken mit Gottfried Reiche. Die Anzahl einschlägiger Werke hält sich in Grenzen: vier nachweisbare Kantaten (BWV 21, 63, 71 und 172), eine unvollständig überlieferte Frühfassung (BWV 147a) eines später wohl veränderten Werkes, zwei fragliche Kantaten (BWV 12 und 70a), deren Trompetenpart vielleicht erst aus Leipzig stammt, und schließlich ein virtuoses Concerto (BWV 1047), von dem keine Aufführungstimmen aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten sind und dessen Aufführung zu Bachs Lebzeiten sich nicht nachweisen läßt.

Die Überlieferung von Bachs Leipziger Trompetenmusik unterscheidet sich hiervon grundlegend und zeigt, daß von Bachs Amtsantritt an bis zum Tode Gottfried Reiches der Thomaskantor von seinem „Senior-Stadtpfeifer“ Monat für Monat Außerordentliches auf einem keineswegs leicht zu bewältigenden Instrument gefordert hat.

Aus Raumgründen kann eine vollständige Übersicht über die entsprechenden Leipziger Werke Bachs hier nicht gegeben werden. Sie ist vorgesehen für zwei Kapitel meines in Vorbereitung befindlichen Buches „A Treatise on the Music, History, Manufacture and Use of the Classic Trumpet“. Doch soll versucht werden, einige Grundzüge von Bachs Leistung zu skizzieren, insbesondere hinsichtlich der Komposition von Werken, die für Gottfried Reiche gedacht waren und zum Bedeutendsten gehören, was die Barocktrompete in ihrer langen und gut belegten Geschichte vorweisen kann.

Was die Frage des Verhältnisses von Komposition und Ausführung betrifft, sei hier an das eingangs Gesagte erinnert. Ohne Zweifel schrieb Bach für die Musiker, die ihm zur Verfügung standen, und gab dabei Reiche häufig Gelegenheit, seine besondere Begabung zu demonstrieren. Was Reiche zu leisten vermochte, stand in der Zeit keineswegs einzig da; es gab auch anderwärts leistungsfähige Trompeter. Insgesamt aber spricht die musikalische Überlieferung für sich selbst.

Bachs Leipziger Kompositionen für Trompete beziehungsweise Horn gehören in zwei verschiedene Kategorien:

1. Stimmen für ein Naturinstrument ohne Züge oder andere mechanische Ausstattung, die sich fast vollständig (jedoch mit einigen bemerkenswerten Ausnahmen) auf den Naturtonvorrat einer barocken Tromba (beziehungsweise eines Corno) beschränken;
2. Stimmen mit einer großen Zahl Durchgangsnoten, von denen normalerweise angenommen wird, daß sie auf einem Naturinstrument nicht ausführbar seien.

Innerhalb der zweiten Gruppe gibt es lediglich sechs oder sieben Fälle, in denen für Trompete beziehungsweise Horn eine mechanische oder anderweitige Umstimmungsvorrichtung erforderlich ist. Dies sind die Problemfälle, in denen Tromba beziehungsweise Corno *da tirarsi* vorgeschrieben ist, also eine Trompete mit Zugvorrichtung, die es dem Spieler ermöglicht, die Länge der schwingenden Luftsäule und damit den Stimmton des Instruments zu

verändern und so die schwierigen und zuweilen sehr chromatisch geführten Obligatstimmen, beispielsweise in den Kantaten BWV 46, 67 und 162, zustande zu bringen. In weiteren Kantaten, wie BWV 105 und 109, fehlt eine solche „da-tirarsi“-Angabe, aber gerade hier sind chromatische Töne in so gehäuftem Maße anzutreffen, daß sie ein Instrument mit entsprechenden „Veränderungen“ zu verlangen scheinen.

Nimmt man an, daß eine mechanische Vorrichtung diese Erweiterung der Skala ermöglichte, so erscheint bedeutungsvoll, daß eine derartige Forderung außerhalb Leipzigs äußerst selten anzutreffen ist. Abgesehen von einigen englischen Quellen des späten 17. Jahrhunderts, die auf die sogenannte „flatt“-Trompete zielen, kommen vor dem Ende des 18. Jahrhunderts Vorschriften für eine Veränderung der Trompetenstimmung nur bei Kuhnau und Bach vor. Auch die meisten Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts erwähnen die Zugtrompete nicht: Praetorius, Mersenne, Trichet, Speer, Eisel, Johann Christoph Weigel. Einen versteckten Hinweis auf die Zugtrompete gibt Johann Christoph Weigels älterer Bruder Christoph Weigel (1654–1725), der als Stecher, Buch- und Musikverleger tätig war und 1698 in Regensburg eine „Abbildung der gemein-nützlichen Haupt-Stände“ publizierte. In diesem Werk, das im Blick auf Musikinstrumente der „Organographia“ (1618) des Michael Praetorius folgt, spielt Weigel auf Seite 235 bei der Beschreibung der Posaune auf die Zugtrompete an: Die Posaune erreiche

„alle tonos und semitonia . . . weil sie mit zweyen Zügen versehen, deren aber die Trompete ermangelt, wiewohl man vor vielen Jahren auch einige mit einem Zug verfertigt, weil sie aber den verhofften Effect nicht gethan, wieder abgeschafft worden“.

Johann Ernst Altenburg erwähnt ebenfalls die Zugtrompete,

„ . . . welche gewöhnlich die Thürmer und Kunstpfeifer zum Abblasen geistlicher Lieder brauchen, ist fast wie eine kleine Alt Posaune beschaffen, weil sie während dem Blasen hin und hergezogen wird, wodurch sie die mangelnden Töne bequem heraus bringen können.“<sup>67</sup>

Dies entspricht einer Bemerkung Johann Kuhnaus in dessen „Musicalischem Quack-Salber“ (Dresden 1700, S. 83) über eine Trompete, die „nach ietziger Invention eingerichtet ist, daß sie sich nach Art der Trombonen ziehen lässet“. Nach Nikolaus Harnoncourt wäre die Zugtrompete wohl nichts anderes gewesen als eine Diskant- oder Altposaune, die mit einem Trompetenmundstück versehen wurde. Dem widerspricht jedoch das Zeugnis des Thomaskantors Johann Friedrich Doles über den Kunstgeiger Herzog (1769), in dem es heißt, „mit dem concertirenden Choral konnte er auf der Zugtrompete gar nicht fortkommen und mußte er es auf der Altposaune versuchen“, oder auch das Zeugnis für den Kunstgeiger Johann Michael Pfaffe (Bruder des 1745 von Bach erwähnten Carl Friedrich Pfaffe): „Den concertirenden Choral auf der Zugtrompete hat er richtig geblasen“ und „Den simplen Choral auf der Discant- Alt- Tenor- und Baß-Posaune . . . hat er gut geblasen.“<sup>68</sup>

Zweifellos besaß die Zugtrompete eine größere Verbreitung, als die wenigen

<sup>67</sup> J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musicalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795, S. 12.

<sup>68</sup> A. Schering, *Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775*, AfMw 3, 1921, S. 45.

Dokumente belegen, und ebenso sicher wurde sie in Leipzig lange vor dem Auftreten Gottfried Reiches gespielt. Das Instrument in seiner mittelalterlichen Bauart mit nur einem Zug war jedenfalls ein Nachfahre eines mittelalterlichen Archetyps, den viele Graphiken und Plastiken bis zum 16. Jahrhundert abbilden. Aber es scheint doch mehr als ein Zufall zu sein, daß dokumentarische Nachweise über den Gebrauch der Zugtrompete in Leipzig erst nach Reiches Amtsantritt auftauchen. Der bei Kuhnau wie bei Bach vorausgesetzte Standard ging sicherlich über das bloße Choralblasen hinaus, und dies ist offensichtlich Reiches besonderer Begabung zu danken.

Den eigentlichen Beleg für Reiches Virtuosität auf Tromba und Corno und deren Zusammentreffen mit Bachs spezifischer Schreibweise für diese Instrumente sind diejenigen Stimmen, die keinerlei Hinweis auf ein Umstimmungsverfahren enthalten (und dies vielleicht mit Absicht). Auf den ersten Blick könnten diese Stimmen als auf einem Naturinstrument ohne Zugvorrichtung unspielbar gelten. Aber ein Laie könnte gleiches etwa bei einer Violinstimme mit Doppelgriffen oder Scordatur denken. Warum will man nicht einräumen, daß Reiche imstande war, seine Aufgabe zu erfüllen? Für seine Zeitgenossen war er ein Virtuose, und so sollte es nicht überraschen, wenn ein Komponist vom Range Bachs Forderungen stellte, die Reiches besondere Fähigkeiten berücksichtigten und ausnutzten.

Im 17. und 18. Jahrhundert waren mehrere Trompeter berühmt wegen ihrer Fertigkeit, auf ihrem Instrument viele Töne außerhalb der Obertonreihe hervorzubringen. Hierfür gibt es sowohl biographische als auch musikalische Belege. Ähnlich so angesehenen Trompetern wie Girolamo Fantini sowie in Hamburg die Brüder Meyer und Johann Heinrich Cario scheint auch Reiche eine besondere Befähigung für das Verändern der Naturtöne gehabt zu haben. Die Voraussetzung hierfür ist allerdings ein Beherrschen der echten Clarino-Technik.<sup>69</sup> Dies ergibt sich sowohl aus der Trompetenschule von Fantini<sup>70</sup> als auch aus den Bemerkungen von Ernst Ludwig Gerber und von Schilling über Cario, der einmal ein „Praeludium“ in es-Moll gespielt haben soll,<sup>71</sup> vermutlich auf einer Trompete in C. Die an Zahl geringen, jedoch bedeutungsvollen Trompeten-Kompositionen von Biber, Schmelzer und Vejvanovský fordern ebenfalls eine gewisse Befähigung zur Erweiterung der Skala. Der bedeutendste Beitrag ist jedoch das große Repertoire an Kirchenkantaten aus Bachs Leipziger Zeit.

Die Ausführung „nichtharmonischer“ Töne und die Entwicklung einer echten Clarino-Technik sind nicht voneinander zu trennen und setzen ein saches,

<sup>69</sup> Obgleich es jetzt eine Anzahl tüchtiger Musiker gibt, die die sogenannte Barocktrompete beherrschen, weiß ich doch niemanden, der die wirkliche Clarino-Technik vorweisen kann. Dies hängt damit zusammen, daß man die wirklichen Schwierigkeiten und die Anforderungen einer historisch korrekten Spieltechnik durch die Einführung von Grifflöchern sowie vom historischen Befund abweichenden Mundstücken zu umgehen sucht.

<sup>70</sup> G. Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba . . .*, „Francofort“ 1638.

<sup>71</sup> E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Erster Theil, Leipzig 1812, S. 643–644; G. Schilling (Hrsg.), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 2, Stuttgart 1835, S. 129.

druckschwaches Blasen voraus, das sich weitgehend von dem rauhen Freiluftstil der Heerestrompeter unterschied. Dies entspricht auch den von Bach selbst geschilderten Besetzungsverhältnissen, die eine Überbewertung der Trompete ohnehin nicht nahegelegt hätten:

„N(ota)B(ene). Wiewohn es noch beßer, wenn der Coetus so beschaffen wäre, daß mann zu ieder Stimme 4 subjecta nehmen. und also ieden Chor mit 16. Persohnen bestellen könte.“<sup>72</sup>

Vielsagend genug ist auch Bachs Orchesterbesetzung:

„Die Instrumental Music bestehet aus folgenden Stimmen; als: 2 auch wohl 3 zur Violino 1., 2 biß 3 zur Violino 2., 2 zur Viola. 1, 2 zur Viola. 2, 2 zum Violoncello., 1 zum Violon. 2 auch wohl nach Beschaffenheit 3 zu denen Hautbois., 1 auch 2 zum Basson., 3 zu denen Trompetten, 1 zu denen Paucken.“<sup>73</sup>

Alles in allem nennt Bach als optimale Besetzung einen Chor von 16 Stimmen und ein Orchester von 22 Musikern. Beides zusammen stimmt mit Johann Matthias Gesners Schilderung von 1738 überein, wo über Bachs Leitung von dreißig oder vierzig Musikern gesprochen wird,<sup>74</sup> einer Feststellung, die noch 1784 von Johann Adam Hiller zitiert wird.<sup>75</sup>

Aller Wahrscheinlichkeit nach hatte Bach nicht immer ein solches Besetzungsoptimum zur Verfügung, und nicht immer werden seine Mitwirkenden seine hohen Anforderungen haben erfüllen können. In dem von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfaßten und 1754 gedruckten Nekrolog auf Johann Sebastian Bach heißt es, daß dieser imstande war, „bey den vollstimmigsten Musiken, auch den geringsten Fehler“ zu entdecken. Nur habe er leider „selten daß Glück gehabt, lauter solche Ausführer seiner Arbeit zu finden, die ihm diese verdrießlichen Bemerkungen erspart hätten.“<sup>76</sup>

Dessenungeachtet konnte Bach sich von 1723 bis 1734 auf seinen ersten Trompeter Gottfried Reiche verlassen. Gegen Ende seines Lebens wurde Reiche von Johann Ferdinand Bamberg unterstützt; ein Ratsprotokoll vom 19. Oktober 1734 bemerkt, Bamberg habe „Reiche bey seinem Leben assistiret“ (Dok II, S. 292). Nachfolger Reiches wurde jedoch Ulrich Heinrich Christoph Ruhe (so nennt ihn 1738 das Traubuch der Nikolaikirche),<sup>77</sup> den das gleiche Ratsprotokoll als „geschickten Musicus“, „insonderheit auf der Trompete“ bezeichnet. Vielleicht hatte auch er Reiche eine Zeitlang unterstützt. Über den in dieser Funktion nachgewiesenen Johann Ferdinand Bamberg heißt es am 7. November 1737 im Zusammenhang mit der Neubesetzung einer Stadt-

<sup>72</sup> Dok I, Nr. 22.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Dok II, Nr. 432, S. 331–333.

<sup>75</sup> Hiller (vgl. Fußnote 15), a. a. O., S. 27–29.

<sup>76</sup> Dok III, Nr. 666, S. 87.

<sup>77</sup> Kirchenbuchamt Leipzig, *Traubuch St. Nicolai 1732–1752*, S. 222: „Dominica Jubilate | Sonntag ist den 11. Maij 1738 | Von Magister Christoph Wollen | Hora 4. pomerid [nachmittags] copuliret worden. Herr Ulrich Heinrich Christoph Ruhe eines Edlen Hochweisen Raths allhier bestaller Kirchen und Stadt Musicus. | Sie Jungfrau Florentina Anna Sophia Herrn Heinrich Jacob Niemeyers Schulcollegens und Organistens an der St. Johannes Kirchen in Halberstadt, eheliche Tochter.“

pfeiferstelle nach dem Tode Christian Rothers: „soll nicht sonderlich seyn“ (Dok II, S. 291f.).

Die für die Stadtpfeifer gültigen, 1653 verabschiedeten Artikel des sogenannten „Instrumental-Musicalischen Collegiums in dem ober- und niedersächsischen Kreise und anderer interessirter Oerter“<sup>78</sup> verordneten, es solle „keinem Lehrmeister gestattet und nachgelassen seyn, mehr denn drey Knaben auff einmal in seine Information und Lehr aufzunehmen und darinnen zu behalten“.<sup>79</sup> Nach fünf Lehrjahren mußte der Instrumentalist „(für) die nächsten drey Jahr, ehe er sich besetzt, bey andern berühmten Meistern als ein Gesell sich gebrauchen lassen“.<sup>80</sup> Für Hilfskräfte scheint es jedoch keinerlei Beschränkungen gegeben zu haben; gefordert wurde lediglich, ein Stadtpfeifer habe „seine Gesellen und Gehülffen richtig zu belohnen“.<sup>81</sup> Hingegen sollten die Gesellen, „worzu sie sich einmal bestellen lassen, fleißig abwarten, den jungen Lehrknaben mit guten Exempeln und der ihnen anständigen Ehrbarkeit vorangehen, insonderheit aber ihren Principalen, bei welchen sie Dienst angenommen, allen gebührenden Respect erweisen . . .“<sup>82</sup>

Diese und andere Unterlagen machen deutlich, daß die wirkliche Anzahl der Mitwirkenden in einem Ensemble von Ratsmusikern des 18. Jahrhunderts keineswegs der Zahl derjenigen entsprechen muß, die nach den Stadtrechnungen offiziell besoldet wurden. Gerade eine so berühmte Handels-, Buch- und Messestadt wie Leipzig mit ihren vielfältigen Möglichkeiten zu musikalischer Betätigung konnte am ehesten eine erhebliche Zahl Stadtpfeiferlehrlinge anziehen und vielleicht eine noch größere Schar von Gesellen. Im selben Maße, in dem Gottfried Reiches wohlverdienter Ruhm außerhalb der Stadtgrenze sich ausbreitete, wurden wahrscheinlich aufstrebende Trompeter angelockt, um als Gesellen bei ihm tätig zu werden. Mithin wäre es ein trügerisches, wenn nicht gefährliches Unterfangen, wollte man die Größe von Bachs Leipziger Orchester nur nach den dokumentarisch bezeugten drei Kunstgeigern und vier Stadtpfeifern beurteilen, ohne die Anzahl der zur Verfügung stehenden Stadtpfeiferlehrlinge und -gesellen in Betracht zu ziehen und deren Unentbehrlichkeit vor allem in besonders angespannten Situationen während des Kirchenjahres zu berücksichtigen. Jedoch sind hierüber noch weitere Forschungen erforderlich. Gegenwärtig ist jedenfalls unbekannt, wie viele Lehrlinge und Gesellen die Leipziger Stadtpfeifer hielten. Aber schon jetzt scheint sicher, daß die geringe Zahl der in den Ratsrechnungen als Besoldungsempfänger genannten Musiker nicht der wirklichen Anzahl der Mitwirkenden entspricht. Denn es gab außerdem auch noch Musiker, die Bach selbst bei musikalisch besonders wichtigen Anlässen heranzog.

Geht man von dem von Bach selbst schriftlich fixierten Besetzungsoptimum aus, berücksichtigt die Zahl der regulär im Orchester Mitwirkenden sowie diejenige der wahrscheinlich zusätzlich zur Verfügung stehenden Stadt-

<sup>78</sup> Spitta I, S. 142.

<sup>79</sup> Ebd., S. 148 (Artikel 21).

<sup>80</sup> Ebd., S. 145 (Artikel 13).

<sup>81</sup> Ebd., S. 147 (Artikel 19).

<sup>82</sup> Ebd., S. 147 (Artikel 20).

pfeiferlehrlinge und -gesellen und außerdem die freiwillig und unentgeltlich (beziehungsweise gegen ein geringes jährliches Fixum) mitspielenden Musikliebhaber vor allem aus der Studentenschaft,<sup>83</sup> so gelangt man zu dem Schluß, daß diejenigen Theorien an der historischen Wirklichkeit vorbeigehen, die die Anzahl der Musiker nicht höher ansetzen als die – bekanntlich überwiegend kleine – Zahl erhaltener Stimmblätter.<sup>84</sup>

Ungeachtet aller dieser Möglichkeiten bleibt als Tatsache, daß Bach in den elf Jahren seines Zusammenwirkens mit Gottfried Reiche seine Trompetenstimmen speziell für diesen schrieb. In der Ära von Reiches Nachfolger Ruhe wurde aus dem breiten Strom ein Rinnsal, obgleich auch Ruhe ein begabter Trompeter war. Aber offenbar währte diese Laufbahn nicht sehr lange; wie die meisten erstrangigen Trompeter seiner Zeit war auch Ruhe Geiger, und es scheint, als habe er schon wenige Jahre nach seinem Aufrücken in Reiches Stelle seine meiste Zeit dem Violinspiel gewidmet. Einige Zeit nach 1740 könnte Carl Friedrich Pfaffe einen Großteil der Aufgaben übernommen haben, jener Musiker also, dem Bach im Juli 1745 bescheinigen konnte, daß er insbesondere auf Blasinstrumenten „sich mit Beyfall aller Anwesenden gantz wohl habe hören laßen, und zu der gesuchten Adjunctur gantz geschickt befunden worden“.<sup>85</sup> Pfaffe wurde 1748 zum Kunstgeiger ernannt und rückte 1753 zum Stadtpfeifer auf.

Charles Sanford Terry's Annahme,<sup>86</sup> Reiches Nachfolger als erster Trompeter sei Johann Cornelius Gentzmer geworden, trifft nicht zu. Gentzmer blieb auf der zweiten Stadtpfeiferstelle, während Ulrich Heinrich Christoph Ruhe den Posten Reiches bekam, bemerkenswerterweise ohne vorher Kunstgeiger gewesen zu sein.

Ein Blick auf die Übersichten auf den Tafeln IV und V zeigt, daß die Zahl nachweisbarer Aufführungen von konzertierenden Sätzen mit Trompetenbeteiligung nach Reiches Tod im Jahre 1734 drastisch zurückgeht. Anzunehmen ist in diesem Zusammenhang auch noch, daß Bach mit der Arbeit am Weihnachts-Oratorium noch vor Reiches Tod begonnen und diesem den anspruchsvollen Trompetenpart zgedacht hatte. Unter welchen Umständen die Aufführung dann wirklich vonstatten ging, kann man nur vermuten. Vielleicht ist es kein Zufall, daß die erste Trompetenstimme in der sechsten Kantate des Weihnachts-Oratoriums mit dem Plural „Trombe“ überschrieben ist.<sup>87</sup> So könnte man annehmen, daß für die beiden Aufführungen am 6. Januar 1735 neben dem „zuständigen“ Stadtpfeifer ein zusätzlicher Musiker herangezogen worden ist.

<sup>83</sup> H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Georg Gottfried Wagner – Neue Dokumente*, in: *Bach-Studien* 5, Leipzig 1975, S. 147–154; ders., *Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik*, BJ 1984, S. 45–52.

<sup>84</sup> Zu den entsprechenden Auffassungen Joshua Rifkins vgl. dessen Artikel in *High Fidelity*, September 1982, S. 40ff., sowie die Entgegnung von Robert L. Marshall (*High Fidelity*, Oktober 1982, S. 64–94), in der es heißt, „the totally unfounded notion of one on a part“ bei Aufführungen von Bachs konzertierender Vokalmusik sei „an eccentric travesty“.

<sup>85</sup> Dok I, Nr. 80.

<sup>86</sup> C. S. Terry, *Bach's Orchestra*, London 1932, S. 14, Fußnote 5.

<sup>87</sup> *St 112*<sup>VI</sup>.

Läßt man das Weihnachts-Oratorium in diesem Zusammenhang beiseite, so zeigt sich, daß lediglich sieben Werke mit Trompeten als von Bach nach dem Tode Reiches komponiert und in Leipzig aufgeführt nachgewiesen werden können. Weitere entsprechende Kantaten stammen aus früherer Zeit und sind nach Reiches Tod wiederaufgeführt worden (Tafel Va). Erwähnenswert erscheinen diejenigen Fälle, in denen die Trompetenstimmen im Blick auf die Wiederaufführung verändert oder ganz und gar weggelassen worden sind. Unter den nachweislich wiederaufgeführten Kantaten ist die Kantate BWV 5 die einzige, in der die Besetzungsangabe „Tromba“ durch den Zusatz „da tirarsi“ spezifiziert ist. Zugleich handelt es sich um eine von mehreren Kantaten, bei denen der Zusatz „da tirarsi“ in späterer Zeit (vielleicht im Zusammenhang mit einer Wiederaufführung nach dem Tode Reiches?) hinzugekommen zu sein scheint. Tatsächlich können alle einschlägigen Stellen in der Kantate BWV 5 (und nicht nur die Baßarie) auf einer Trompete ohne Zug gespielt werden. Der Umschlagtitel des Originalstimmensatzes nennt denn auch nur „Tromba“.

Alle diese Tatsachen und ihre Implikationen bezüglich Entstehung und Ausführung der Trompetenstimmen in Bachs Leipziger Werken stimmen nicht mit einigen neueren Urteilen über Gottfried Reiche überein. Nach einer ziemlich subjektiv anmutenden Schilderung hätte der Wiener Hoftrompeter Johann Heinisch Reiche in der Beherrschung der höchsten Clarino-Lage übertrroffen, und zwar auf einem von Militärmusikern gebrauchten Instrument,<sup>88</sup> der „tromba lungha“, nicht der augenscheinlich von Reiche bevorzugten „tromba da caccia“ (auch als „Welsch-Trompete“ oder „kleine italienische Trompete“ in der Zeit bekannt).<sup>89</sup> Die Quellen für diese Beurteilung werden leider nicht genannt. Praktisch alles über Heinisch Bekannte geht auf Johann Joseph Fux beziehungsweise dessen Biographen Ludwig Köchel zurück<sup>90</sup> und stützt sich auf einen Bericht Marpurgs über den Salzburger Trompeter Caspar Köstler. Köstler war Heinischs Schüler und seinerseits der Lehrer von Mozarts Freund Johann Andreas Schachtner, der kurz nach Mozarts Tode schätzenswerte Erinnerungen über diesen niederschrieb. Bei Marpurg heißt es:

„H[er]r. Caspar Köstler, aus der Pfalz, Hof- und Feldtrompeter. Er ist ein Schüler des so sehr berühmten seel[igen]. H[er]rn. Heinisch in Wien; giebt der Trompete einen feinen gar angenehmen singbaren Ton; hat eine gute Art des Vortrages, und man höret seine Concerten und Solos mit vielem Vergnügen. Spielt auch die Violin.“<sup>91</sup>

Da die „tromba da caccia“ – im Gegensatz zur „tromba lungha“ – für eine Reihe Wiener Trompetenstimmen ausdrücklich gefordert wird, läßt sich nicht ohne weiteres sagen, welchen Instrumententyp die Trompeter am Habsburger Hof beim Spiel von Orchesterwerken bevorzugt haben. Wie stark in Wien der italienische Einfluß war, insbesondere seit der Ära Kaiser Leopolds I., muß

<sup>88</sup> E. H. Tarr, Artikel „Reiche, Gottfried“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 15, London 1980, S. 708.

<sup>89</sup> Vgl. oben S. 116.

<sup>90</sup> L. Ritter von Köchel, *Johann Joseph Fux, Hofcompositor und Hof-Kapellmeister*, Wien 1872.

<sup>91</sup> F. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, III, Berlin 1757, S. 196.

nicht besonders betont werden. Italienisch war die übliche Sprache bei Hofe, und ein großer Teil der Hofbedienten stammte aus Italien. Demnach wäre es nicht überraschend, wenn Gegenstände und Gebräuche italienischer Provenienz den Vorzug erhielten, nicht selten zuungunsten der einheimischen österreichischen Vorstellungen.

Als „Senior Stadt-Musicus“ besaß Reiche eine vorteilhafte Stellung und zwar nicht nur kraft seines Ansehens als Trompetenvirtuose, sondern auch aufgrund gewisser Vorrechte, die sich aus seinem hohen Dienstalder innerhalb der Einrichtungen des Leipziger Musiklebens ergaben. Bach, selbst einem ganzen Familienverband von Stadtmusikern (von denen viele Trompeter waren) entstammend, wußte dies wohl, als er seine Stelle als Thomaskantor übernahm. Er erwies Reiche nicht nur seinen Respekt, sondern überhäufte den Leucopetramisnicus<sup>92</sup> mit Lorbeeren – mit einigen der bedeutendsten Werke der Musikliteratur für eins der erhabensten Musikinstrumente.

Nachwort: Mein besonderer Dank gilt Gustav Leonhardt: Nicht nur wegen seines Hinweises auf die Existenz des eingangs geschilderten Walzenkruges, sondern auch für die Großzügigkeit, mit der er mir gestattete, die Möglichkeit der Existenz einer wirklichen Clarino-Technik zu zeigen. Gustav Leonhardt bewies große Loyalität und viel Vertrauen, als er mir Gelegenheit gab, als erster die überaus heikle Aufgabe in Angriff zu nehmen, Bachs Trompetenstimmen im Konzert wie auch für Tonaufnahmen ohne jeden Kompromiß hinsichtlich der historischen Überlieferung zu spielen.

## TAFEL I

Kompositionen von Johann Kuhnau mit nachweisbaren beziehungsweise zu vermutenden Trompetenstimmen

*Magnificat à 3 Clarini, Tympan: 2 Oboe, 2 Violini, 2 Violen, 5 Voci e Continno di Kuhnau* (C-Dur), Abschrift „von der Hand des Capellmeisters Stölzel in Gotha“; angebunden:

*Concerto: à 10 ov[er]o 14 Voci di J. Kuhnau* „Gott der Vater, Jesus Christus, der heil'ge Geist wohn uns bei“ (D-Dur), autographe Partitur. Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, „Obboe ov[er]o Tromba da tirarsi, Violino 1, Violino 2, Viola, Continno“. – DSB, Mus. ms. autogr. [16] Part. Kuhnau.

Op. 3. [Ach] Herr, wie sind meiner Feinde so viel à 2 Clar[ini]: 1 Tromb[one]: 2 Violin: Fagott | Job: Kuhnau. (C-Dur); angebunden: Weihnachtskantate „à 2 Corni grandi“ *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. – DSB, Mus. ms. 30 221 (Besitzvermerk: Georg Pölchau | Petersburg 1813). *In festum Pentec[ostes]. Feria I. Job. IV, 13* | *Daran erkennen wir, daß wir in ihm verbleiben* (B-Dur). Besetzung: Sopran I, II, Alt, Tenor, Baß, 2 Clarini, Timpani, 2 Violini, 2 Oboi, 2 Violen, Fagotto, Organo. „NB: Sind die trompeten ex C geschrieben. Muß also auff der trompete ein Aufsatz [Setzstück] bey dem Mundstück gesetzt werden, daß die trompeten einen Ton niedriger biß in den Cammertone klingen. So müßen auch die Paucken einen ton tieffer gestimmt werden in den Cammertone herunter.“ – SPK.

*Das Alte ist vergangen, siehe es ist alles neu geworden* (Neujahr oder/und Mariä Verkündigung 1710; C-Dur). Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, 2 Clarini, Timpani, 2 Violini, Viola, Fagotto, Basso continuo. – Brüssel, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique.

<sup>92</sup> Gräzisierte Form des Ortsnamens Weißenfels nebst lateinischem Hinweis auf die Zugehörigkeit zur „weißnischen Nation“. Vgl. Dok II, Nr. 352, sowie J. Mattheson, *Grundlage einer Ebrn-Pforte*. Hamburg 1740, S. 290.

*Ad festum Paschatis à 13. Es steb Gott auf.* (Leipzig 1703, 1705, Feria I. Ao. 1710, 1712, 1716; C-Dur). Besetzung: 2 Clarini, Tamburi, 2 Violini, 3 Tromboni, Sopran I, II, Alt, Tenor, Baß, 5 Voci in Ripieno con continuo a doppio. (20 Stimmen). – Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 2133-E-501 (ehemals Grimma, Bibliothek der Fürstenschule).

*In Fest[um] Ascens[ionis] Domini: Ibr Himmel jubilirt von oben à 5 Voci, 3 Clarini, Timpani, 2 Violini, 2 Viole, 2 Flauti, Basso Continuo* (C-Dur), autographe Partitur („In nomine Jesu m. April 1717 Johann Kuhnau. Lipsiae.“) – Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig.

NB: Himmelfahrt fiel 1717 auf den 6. Mai, mithin ist die Partitur mindestens eine Woche vor der Aufführung entstanden.

*Festo Ascensionis Christi. Lobet, ibr Himmel, den Herrn à 12.* (C-Dur). Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, 2 Clarini, Timpani, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, Organo. – SPK.

NB: Die Anzahl der „nichtharmonischen“ Töne in der Stimme Clarino I (Schlußchor) könnte auf eine Zugtrompete schließen lassen, doch gibt es keinerlei Hinweis auf dieses Instrument. Offenbar wird mit einem Musiker vom Range Reiches gerechnet, der auch Töne außerhalb der Naturtonreihe zu spielen vermochte.

*Muß nicht der Mensch auf dieser Erden* (C-Dur). Besetzung: Tenor solo, Clarino, Violino, Fagotto, Basso continuo. – Oxford, Bodleian Library, Ms. Mus. Sch C. 43; Luckau, Bibliothek der Nikolaikirche (hier datiert „1715“).

*In Fer[ia] 2. Nativ[itatis] Domini. Nicht nur allein am frohen Morgen* (a-Moll). Besetzung: 2 Clarini, Timpani, 2 Violini, Viola, Corni, Canto, Alto, Tenore, Basso e Continuo. Autographe Partitur („In nomine Jesu. M. Dec. 1718. Johannes Kuhnau. Lipsiae.“) sowie Stimmen. – Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig.

NB: Da die eine Quelle „Clarini“ vorschreibt, die andere „Corni“, ist eine Entscheidung schwer zu treffen. Möglicherweise wurden zwei „trombe da caccia“ verwendet, was der Tonart a-Moll und dem Stimmumfang am besten entsprechen würde.

Psalm 98 *Singet dem Herrn ein neues Lied à 4 Voci, 2 Trombe, Timpani, 2 Violini, 2 Viole, Fagotto, ed Organo.* (C-Dur). – SPK.

[Feria I. Nativitatis Domini] *Vom Himmel hoch da komm ich her à 4 Voci, 2 Clarini, Timpani, 2 Violini, Viola, Violoncello e Continuo.* (Stimmen). – Leipzig, Musikbibliothek der Stadt Leipzig.

*Ad Festum Paschatis. Wenn ibr fröhlich seyd an euren Festen à 13 ó 14. 5 voci, 5 voci in Rip[ieno] 2 Clarini, 1 Tromb[etta], 1 Principale, Tamb[uri], 2 Violini, 2 Viole, Fagoto, col Basso per il Organo.* (C-Dur). 22 Stimmen; Aufführungsdaten: „Feria 1. 1716“, dto. „1720“, dto. „1724“. – Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 2133-E-505 (ehemals Grimma, Bibliothek der Fürstenschule). Veröffentlicht in DDT 58/59 (A. Schering).

Zweihundertjahrfeier der Reformation am 31. Oktober 1717, Aufführungen in der Pauliner-(Universitäts-)Kirche Leipzig: *Deutsches Te Deum* „auf 3 Chören . . . mit Trompeten und Pauken“ (A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs II*, 1926, S. 42, 323, nach C. E. Sicul, *Annales Lipsienses* . . ., 1715–1719); außerdem *Zion auf ermuntre dich* (?). Beide Kompositionen verloren.

Universitätsjubiläum 1709 (4. Dezember). Vor der Predigt: *Der Herr hat Zion erwelet*; nach der Predigt: *Halleluja, lobet den Herrn in seinem Heiligtume*; außerdem *Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat* (?). Musik verloren, Textdrucke in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig erhalten. (Alle drei Werke waren möglicherweise mit Trompeten besetzt; vgl. Schering, a. a. O., S. 41f., 322.)

Himmelfahrt 1711 (14. Mai). *Du wirst, mein Heyland, aufgenommen.* Musik verloren, Textdruck in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. (Besetzung der Kantate vielleicht mit Trompeten und Pauken.)

Investitur von Superintendent Salomo Deyling in der Nikolaikirche, 13. August 1721. Vor der Predigt: *Erschallet, Gott zu loben.* Musik verloren. (Besetzung der Kantate vielleicht mit Trompeten und Pauken; vgl. Schering, a. a. O., S. 39, 40.)

Kuhnau hat zweifellos weit mehr Kirchenkantaten geschrieben, als sich heute noch nachweisen

lassen; vgl. hierzu die Zusammenstellung Arnold Scherings in DDT 58/59 (1918) sowie (darauf fußend) bei Evangeline L. Rimbach, *The church cantatas of Johann Kubnau*, Dissertation, Rochester (NY) 1966, und George J. Buelow, Artikel *Kubnau*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Bd. 10, S. 300f. Werke, deren Musik verloren ist, für die jedoch Texte oder andere dokumentarische Unterlagen existieren, lassen vielfach an eine Besetzung mit Trompeten oder Hörnern denken. Entsprechendes gilt beispielsweise für Kantaten zu den Festtagen des Kirchenjahres sowie für Festmusiken im Rahmen von Universitätsfeierlichkeiten. So wurden am 10. September 1704 anlässlich der Einweihung des „neuerbauten anatomischen Theaters“ verschiedene lateinische Oden musiziert, und zwar „unter Trompeten- und Paukenschall“ (Schering, a. a. O., S. 322). In gleicher Weise erklangen am 6. August 1707 die Ode „*I, Fama, pennas indice praepetes*“ sowie aller Wahrscheinlichkeit nach die „dreihörige Ode“ anlässlich der Vermählung des Kurprinzen Friedrich August (des späteren Kurfürsten Friedrich August II., als polnischer König August III.) mit der österreichischen Erzherzogin Maria Josepha am 8. September 1719. „Beim Eintritt der Prozession in die Universitätskirche ertönten auf dem Kirchhofe Trompeten und Pauken und in der Kirche die Orgel“ (Schering, a. a. O., S. 323, wohl nach C. E. Sicul); die Festmusik in der Kirche wird gleichfalls Trompeten und Pauken herangezogen haben.

## TAFEL II

Vor-Leipziger Kompositionen Johann Sebastian Bachs mit nachweisbaren oder zu vermutenden Trompetenstimmen

BWV	Mühlhausen	
71 Ratswahl	4. 2. 1708	3 Tr, Ti*
– Ratswahl	Februar 1709 (Dok II, Nr. 43)	Tr (?)
– Ratswahl	Februar 1710 (?; Dok II, Nr. 43)	Tr (?)
	Weimar	
63 (für Halle?)	vor dem 25. 12. 1713 (?)	4 Tr, Ti
12 Jubilate	22. 4. 1714	Tr erst Leipziger Zusatz?
172 Pfingsten	20. 5. 1714	3 Tr, Ti
21 3. nach Trinitatis	17. 6. 1714	3 Tr, Ti
31 1. Ostertag	21. 4. 1715	3 Tr, Ti?
70a 2. Advent	6. 12. 1716	Tr erst Leipziger Zusatz?
147a 4. Advent	20. 12. 1716	1 Tr
Bei den Weimarer Kantaten BWV 162 und 185 wurde die Trompetenstimme erst anlässlich der Wiederaufführung in Leipzig hinzugefügt.		
	Köthen	
(66a) „Serenata“	10. 12. 1718	1 Tr (?)
(Anh. 5) Gottesdienst	10. 12. 1718	Tr (?)
(Anh. 6) Hoffest	1. 1. 1720	Tr (?)
(Anh. 7) Hoffest	10. 12. 1720 (?)	Tr (?)
– Geburtstag Johann Augusts von Anhalt- Zerbst	Juli/August 1722	Tr (?)

\* Hier und folgend bedeutet Cr = Corno, Tr = Tromba (Plural Trombe), Ti = Timpani.

(Anh. 8)	Hoffest	1. 1. 1723	Tr (?)
1047	?	Partiturreinschrift datiert	1 Tr
		24. 3. 1721, Komposition vermutlich früher, für Weimar oder Weißenfels (?)	
(59 <sup>2</sup> )	Pfingsten	28. 5. 1724 Leipzig, möglicherweise Köthener Urform	2 Tr, Ti

Die Geburtstagskantaten für Fürst Leopold enthielten vielleicht keine Trompetenstimmen, da BWV 173a nur 2 Querflöten, Fagott, Streicher und Basso continuo verlangt.

## TAFEL III

Bachs Ratswahlkantaten mit nachweisbaren oder zu vermutenden Trompetenstimmen

	Mühlhausen (siehe Tafel II)		
BWV	Leipzig		
119	30. 8. 1723		4 Tr, Ti
137(?)	27. 8. 1725 (?)		3 Tr, Ti
193	26. 8. 1726	vielleicht	3 Tr, Ti
Anh. 4	25. 8. 1727, 28. 8. 1741	vielleicht	3 Tr, Ti
120	30. 8. 1728 oder 29. 8. 1729, nach 1740		3 Tr, Ti
Anh. 3	28. 8. 1730 (nicht: 25. 8. 1730)	vielleicht	3 Tr, Ti
29	27. 8. 1731, 31. 8. 1739, 25. 8. 1749		3 Tr, Ti
69	Ende August, zwischen 1743 und 1750		3 Tr, Ti
-	29. 8. 1740 (siehe Tafel V, Schluß)	vielleicht	3 Tr, Ti

Die Feier anlässlich der Einsetzung des neuen Rates fand stets am Montag nach Bartholomäi (24. 8.) statt, die Kantatenaufführung erfolgte in der Nikolaikirche. Leipziger Ratsakten (vgl. Dok II, Nr. 264) belegen, daß die Kantate üblicherweise etwa eine Woche vorher beim Thomaskantor bestellt wurde; einschlägige Aufzeichnungen sind aus den Jahren 1729 bis 1743 sowie ab 1745 erhalten. Die Musik „bey den bevorstehenden Raths Wechsel“ am 31. 8. 1750 wurde bei „des verstorbenen Cantoris Herrn Bachs Witbe“ bestellt; bei der Bestellung im August 1752 wurde Bachs Name versehentlich nochmals genannt (gemeint war hier zweifellos Gottlob Harrer).

## TAFEL IV

Vor dem 6. Oktober 1734 in Leipzig erst- oder wiederaufgeführte Kompositionen Bachs mit Trompeten- oder Hornstimmen

BWV			
1	Palmarum/Mariä Verkündigung	25. 3. 1725	Cr 1, 2
3	2. nach Epiphania	14. 1. 1725	Trombona, Cr
5	19. nach Trinitatis	15. 10. 1724, 1732/1735	Tromba [da tirarsi]
8	16. nach Trinitatis	24. 9. 1724, 1735/1750	Cr col soprano
10	4. nach Trinitatis, Mariä Heimsuchung	2. 7. 1724, 1735/1750	Tr

12	Jubilate	30. 4. 1724	Tr (Leipziger Zusatz?)
16	Neujahr	1. 1. 1726, 1728/1731, 1735/1750	Cr [da caccia]
19	Michaelis	29. 9. 1726	Tr 1, 2, 3, Ti
20	1. nach Trinitatis	11. 6. 1724	Tr [da tirarsi]
21	3. nach Trinitatis	13. 6. 1723	Tr 1, 2, 3, Ti (ver- loren), Trombona 1-4
24	4. nach Trinitatis	20. 6. 1723	Clarino
26	24. nach Trinitatis	19. 11. 1724	Cr
27	16. nach Trinitatis	6. 10. 1726, 1735/1750	Cr
29	Ratswahl	siehe Tafel III	Clarino 1, 2, 3/Tr, Ti
31	1. Ostertag	9. 4. 1724, 25. 3. 1731	Tr 1, 2, 3, Ti
34a	Trauung	27. 11. 1725 oder 6. 3. 1726	Tr 1, 2, 3, Ti
40	2. Weihnachtstag	26. 12. 1723	Cr 1, 2
41	Neujahr	1. 1. 1725, 1735/1750	Tr 1, 2, 3, Ti
43	Himmelfahrt	30. 5. 1726, nach 1734?	Tr 1, 2, 3, Ti

NB: Die Eintragung der obligaten Trompetenstimme zu Satz 7 (BaBarie) auch in die Stimme Violino 1 dürfte zu einer Wiederaufführung nach Reiches Tod gehören. Es ist unwahrscheinlich, daß dieses „ossia“ auf eine Verdoppelung von Tr 1 durch Violino 1 zielt.

46	10. nach Trinitatis	1. 8. 1723	Tr/Tr ó Cr [da Tirarsi]
48	19. nach Trinitatis	3. 10. 1723	Clarino/Cr
50	Michaelis (?)	unbekannt	3 Tr, Ti
51	15. nach Trinitatis „et in ogni Tempo“	17. 9. 1730	Tr (späterer Zusatz Wilhelm Friedemann Bachs: Tr 2, Ti)
52	23. nach Trinitatis	24. 11. 1726	Corne 1, 2/2 Cr
59	1. Pfingsttag	28. 5. 1724 oder 16. 5. 1723	Tr 1, 2, Ti
60	24. nach Trinitatis	7. 11. 1723	Cr
62	1. Advent	3. 12. 1724, 1732/1735	Cr
63	1. Weihnachtstag	25. 12. 1723, 1729 (?)	Clarino 1, Clarino 2, Tromba 3, Tromba 4, Ti „à 2 Core du Chasse“
65	1. nach Epiphaniis	6. 1. 1724	NB: Die Frage nach der Oktavlage der Hörner läßt sich aufgrund der Stimmführung, Harmonik und Satztechnik sowie im Blick auf den Text dahingehend beantworten, daß die notierte Höhe gemeint ist (nicht die in neuerer Zeit vielfach zur Erleichterung gewählte tiefere Oktave). Vielleicht meinte Bach „trombe da caccia“.
66	2. Ostertag	10. 4. 1724, 26. 3. 1731, 11. 4. 1735 (?)	„una Tromba se piace“

NB: Der Kopftitel der Partitur nennt „1 Tromba“. Der Zusatz „se piace“ wurde vielleicht nach Reiches Tod angebracht.

67	Quasimodogeniti	16. 4. 1724	Cr /Cr [da tirarsi]
68	2. Pfingsttag	21. 5. 1725	Corne/Cornetto
69a	12. nach Trinitatis	15. 8. 1723, 31. 8. 1727 (?)	3 Clarini, Tr 1, 2, 3, Ti
70	26. nach Trinitatis	21. 11. 1723, 18. 11. 1731	Tr (Leipziger Zusatz?)

73	3. nach Epiphania	23. 1. 1724, 1732/1735	Cr
	NB: Cr-Stimme ist kein „ossia“ für „Organo obligato“.		
74	1. Pfingsttag	20. 5. 1725	Tr 1, 2, 3, Ti
75	1. nach Trinitatis	30. 5. 1723	Tr
76	2. nach Trinitatis, Reformationsfest	6. 6. 1723, 10. 6. 1725 (?), „1 Tromba“ auch 31. 10. 1724 (?)	
77	13. nach Trinitatis	22. 8. 1723	Tr da tirarsi/Tr
78	14. nach Trinitatis	10. 9. 1724	Cr
79	Reformationsfest	31. 10. 1725, 1728/1731	Cr 1, 2, Ti
83	Mariä Reinigung	2. 2. 1724, auch 1727(?)	Cr 1, 2
88	5. nach Trinitatis	21. 7. 1726	Cr 1, 2
89	22. nach Trinitatis	24. 10. 1723	Corne du Chasse
90	25. nach Trinitatis	14. 11. 1723	

NB: Keine originalen Besetzungsangaben, jedoch ist die nach C transponierte Stimme in dem B-Dur-Satz (Nr. 3) möglicherweise für eine „tromba da caccia“ bestimmt.

91	1. Weihnachtstag	25. 12. 1724, 1732/1735 („wohl vor 1734“, Dürr Chr 2, S. 112)	Cr 1, 2, Ti
95	16. nach Trinitatis	12. 9. 1723	Cr
96	18. nach Trinitatis	8. 10. 1724, 24. 10. 1734 (und später?)	„Corno e Trombona“
99	15. nach Trinitatis	17. 9. 1724	Cr
100	ohne Bestimmung	1732/1735, 1735/1750	Cr 1, 2/Corni da Caccia, Ti
103	Jubilate	22. 4. 1725, 15. 4. 1731	Tr

NB: Im Blick auf eine Anzahl ungewöhnlicher Töne außerhalb der Naturtonreihe wird zuweilen angenommen, die Obligatstimme der Tenorarie (Nr. 5) sei für eine Zugtrompete gedacht. In Wirklichkeit hat Bach hier mit feiner Ironie eine Verbindung zwischen dem Arientext und den der Naturtrompete gesetzten Grenzen hergestellt.

105	9. nach Trinitatis	25. 7. 1723	Cr
107	7. nach Trinitatis	23. 7. 1724	Corne da Caccia
109	21. nach Trinitatis	17. 10. 1723	Corne de Chasse
110	1. Weihnachtstag	25. 12. 1725, 1728/1731	„3 Trombe“/Tr 1, 2, 3, Ti
112	Misericordias Domini	8. 4. 1731	„2 Corni“/Cornu 1, 2
114	17. nach Trinitatis	1. 10. 1724	Cr
115	22. nach Trinitatis	5. 11. 1724	Cr
116	25. nach Trinitatis	26. 11. 1724	Cr
119	Ratswahl	Siehe Tafel III	„3 Trombe“/4 Tr, Ti
120	Ratswahl	Siehe Tafel III	Tr 1, 2, 3, Ti
120a	Trauung	1729(?)	(3 Tr, Ti)
120b	Jubelfest	26. 6. 1730	Tr(?), Ti(?)
124	1. nach Epiphania	7. 1. 1725	„Corno“ [„Tromba da tirarsi“]
125	Mariä Reinigung	2. 2. 1725	Cr
126	Sexagesimä	4. 2. 1725	Tr
127	Estomihi	11. 2. 1725	Tr
128	Himmelfahrt	10. 5. 1725	Cr 1, 2, Tr

129	Trinitatis	16. 6. 1726 oder 8. 6. 1727, auch 1732/1735 und 1735/1750	Tr 1, 2, 3, Ti
130	Michaelis	29. 9. 1724, nach 1734?	Tr 1, 2, 3, Ti
NB: Die anspruchsvolle Arie (Nr. 3) für Baß, 3 Trompeten, Pauken und Basso continuo wurde anlässlich einer Wiederaufführung für Streicher (ohne Trompeten) umgearbeitet. Wie bei BWV 43, 66 und anderen Werken, bei denen der Trompetenpart erleichtert oder weggelassen wurde, könnte dies eine Folge von Reiches Tod sein.			
136	8. nach Trinitatis	18. 7. 1723	Cr
137	12. nach Trinitatis	19. 8. 1725, 1744/1750	Tr 1, 2, 3, Ti
140	27. nach Trinitatis	25. 11. 1731, (25. 11. 1742?)	Cr
(143)	Neujahr		
NB: Vgl. Mf 30, 1977, S. 299–304 (A. Dürr).			
145	3. Ostertag	1729?	Tr
NB: Tr nur in dem von Telemann stammenden Chorsatz (Zusatz nach 1750).			
147	Mariä Heimsuchung	2. 7. 1723, 1728/1731	Tr
148	17. nach Trinitatis	19. 9. 1723(?)	Clarino (Altnickol)
149	Michaelis	29. 9. 1728 oder 1729	Tr 1, 2, 3, Ti
162	20. nach Trinitatis	10. 10. 1723	Corno da Tirarsi (Leipziger Zusatz)
167	Johannis	24. 6. 1723	Clarino
171	Neujahr	1. 1. 1729(?)	Tr 1, 2, 3, Ti
172	1. Pfingsttag	28. 5. 1724, 13. 5. 1731	Tr 1, 2, 3, Ti
174	2. Pfingsttag	6. 6. 1729	2 Corni da Caccia
175	3. Pfingsttag	22. 5. 1725, 1735/1750	2 Trombe
178	8. nach Trinitatis	30. 7. 1724, 1740/1750	Cr
181	Sexagesimä	13. 2. 1724, 1735/1750	Tr
185	4. nach Trinitatis	20. 6. 1723	Clarino [Tromba]
190	Neujahr	1. 1. 1724, 1735/1750	3 Clarini, Ti
190a	Jubelfest	25. 6. 1730	(3 Tr?, Ti?)
193	Ratswahl	Siehe Tafel III	(3 Tr?, Ti?)
193a	Namenstag Augusts II.	3. 8. 1727	(3 Tr?, Ti?)
195	Trauung	1728/1731, um 1747/ 1748, nach 1747/1748	3 Tr, Ti, 2 Cr
197a	1. Weihnachtstag	um 1728	(3 Tr?, Ti?)
201	Dramma per Musica	um 1729	3 Tr, Ti
205	Universitätsfest	3. 8. 1725	3 Tr, Ti, 2 Cr da Caccia
205a	Krönungsfest Augusts III.	19. 2. 1734	
NB: „unter Trompeten und Pauken Schall“ (Dok II, Nr. 345–348).			
207	Universitätsfest	11. 12. 1726	3 Tr, Ti
207a	Namenstag Augusts III.	3. 8. 1735(?)	3 Tr, Ti
213	Geburtstag Friedrich Christians	5. 9. 1733	2 Corni da Caccia
214	Geburtstag Maria Josephas	8. 12. 1733	3 Tr, Ti
215	Jahrestag der Königswahl Augusts III.	5. 10. 1734	Tr 1, 2, 3, Ti
NB: Nach Riemer (Dok II, Nr. 352) verursachte diese Aufführung Reiches Tod am folgenden Tage.			

232 <sup>I</sup>	Erbhuldigungs-Gottesdienst(?)	21. 4. 1733(?)	Clarino 1, 2, Principale, Tympana, Corne da caccia
	NB: Vgl. Dok I, Nr. 27; Dürr Chr 2, S. 107.		
232 <sup>III</sup>		Weihnachten 1724, Weihnachten/Ostern 1726/1727(?), (1749/1750)	Tr 1, 2, 3, Ti
237		vor 2. 7. 1723	3 Tr, Ti
243a	1. Weihnachtstag	25. 12. 1723	3 Tr, Ti
243	Marienfest (?)	1732/1735	3 Tr, Ti
249	1. Ostertag	1. 4. 1725, 1732/1735(?) 1735/1750	3 Tr, Ti
249a	Geburtstag Christians von Sachsen-Weißenfels	23. 2. 1725(?),	(3 Tr, Ti)
	NB: Vgl. Mf 30, 1977, S. 309-328 (D. Gojowy).		
249b	Dramma per Musica	25. 8. 1726	(3 Tr?, Ti?)
250-252	Trauung	um 1729	Cr 1, 2
(Anh. 3)	Ratswahl	Siehe Tafel III	(3 Tr?, Ti?)
(Anh. 4)	Ratswahl	Siehe Tafel III	(3 Tr?, Ti?)
(Anh. 4a)	Jubelfest	27. 6. 1730	(3 Tr?, Ti)
Anh. 9	Geburtstag Augusts II.	12. 5. 1727	
	NB: „Der Chorus Musicus, so sich nebst andern Instrumenten auch währenden Marches, mit Trompeten und Paucken hören ließ“ (Dok II, Nr. 220).		
(Anh. 10)	Geburtstag Graf Flemmings	25. 8. 1731	(Tr?, Ti?)
(Anh. 11)	Namenstag Augusts II.	3. 8. 1732	(Tr?, Ti?)
(Anh. 12)	Namenstag Augusts III.	3. 8. 1733	(Tr?, Ti?)
Anh. 15	Promotion(?)	27. 4. 1724(?)	„a 3 Tromb, Tymp., ...“
	NB: Besetzungsangaben nach Breitkopfs Verzeichnis von 1761; Bestimmung und Datierung nach Schering (BJ 1938, S. 83f.).		
(Anh. 18)	Einweihung der umgebauten Thomasschule	5. 6. 1732	(Tr?, Ti?)
(Anh. 20)	Universitätsfest	9. 8. 1723	(Tr?, Ti?)
15	1. Ostertag	21. 4. 1726	Clarino 1, 2, Principale, Ti
	NB: Komposition von Johann Ludwig Bach (1677-1731).		
JLB 7	6. nach Trinitatis	28. 7. 1726	„2 Clarini piccoli ò Corni di Silva“
1068	Collegium musicum	um 1730	Tr 1, 2, 3, Ti
1069	Collegium musicum	(vor 1725), vor 1734(?)	Tr 1, 2, 3, Ti
1046	Collegium musicum	vor 1734(?)	2 Cr da Caccia
1047	Collegium musicum	vor 1734(?)	1 Tr

## TAFEL V

Nach dem 6. Oktober 1734 entstandene Leipziger Kompositionen Bachs mit Trompeten- oder Hornstimmen

BWW			
11	Himmelfahrt	19. 5. 1735	3 Tr, Ti
14	4. nach Epiphantias	30. 1. 1735	1 Cr da Caccia/ „Corne par force“
(30a)	Huldigung Hennieke	28. 9. 1737	3 Tr, Ti
NB: Der Trompetensatz dieser auf Schloß Wiederau bei Pegau aufgeführten Huldigungsmusik wurde bemerkenswerterweise nicht mit in die wohl 1738 entstandene Johannis-Kantate BWV 30 übernommen; vgl. BJ 1972, S. 78 (W. Neumann). Die Trompeter für die Wiederau-Aufführung kamen vielleicht aus den nahegelegenen Städten Zeitz oder Weißenfels (kaum aber aus Leipzig).			
34	1. Pfingstag	1735/1750 (nach 1742?)	3 Tr, Ti
118	Beerdigung/Trauerfeier	1735/1750	„due Litui“ (trombe da caccia?)
[a]/[b]			
191	1. Weihnachtstag	um 1740	3 Tr, Ti

NB: Die Vereinfachung der Trompetenstimmen gegenüber der Vorlage (Gloria, BWV 232<sup>I</sup>) zeigt die veränderte Situation nach dem Tode Reiches.

197	Trauung	vor 1742 (Dürr Chr 2)	3 Tr, Ti
206	Geburtstag Augusts III.	7. 10. 1736, 3. 8. 1740 oder 1742	3 Tr, Ti
207a	Namenstag Augusts III.	3. 8. 1735	3 Tr, Ti
208a	Namenstag Augusts III.	3. 8. 1740 oder 1742	2 Cr da Caccia
248 <sup>I, III,</sup>	1., 3. Weihnachtstag, Neujahr,	25. 12. 1734 bis	3 Tr, Ti/2 Cr da
IV, VI	Epiphantias	6. 1. 1735	Caccia

NB: Die Stimme für Trompete 1 in Kantate VI ist überschrieben „Trombe. 1.“

Anh. 13	Huldigung für August III. u. a.	28. 4. 1738 (Dok II, Nr. 424ff.)	3(?) Tr, Ti
---------	------------------------------------	-------------------------------------	-------------

NB: Aufführung „unter Trompeten und Paucken Schall“.

Anh. 19	Begrüßung für Rektor Ernesti	21. 11. 1734	(Tr?, Ti?)
1045	Kantatensinfonia (Fragment)	um 1744	3 Tr, Ti
-	Ratswahl „Herrscher des Himmels, König der Ehren“	29. 8. 1740 (vgl. Tafel III)	(Tr?, Ti?)

## TAFEL Va

Nachweisbare oder zu vermutende Wiederaufführungen von Kompositionen mit Trompeten- oder Hornstimmen aus der Zeit vor dem 6. Oktober 1734

BWV 5, 8, 10, 16, 27, 29, [43], [66], 96, 100, 126, 129, [130], 137, 175, 178, 181, 190, 193, 201, 232<sup>III</sup>, 249, (Anh. 4), (1047), (1068), (1069).



1. Walzenkrug aus Meißner Porzellan  
Schloßmuseum der Stadt Aschaffenburg



2. Detail – Porträt Gottfried Reiche nach dem Stich von J. F. Rosbach (1727)



3. Detail des Dekors