

Gehörte die Oboe da caccia zu Bachs Weimarer Kantateninstrumentarium?

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

Ulrich Prinz zum 80. Geburtstag

I

Unsere Fragestellung lenkt den Blick auf zwei Weimarer Kantaten Bachs, die nur in Leipziger Umarbeitungen erhalten sind, und sie bezieht sich mit der Oboe da caccia auf eine Sonderform der Oboe, die in der Kirchenmusik Bachs eine wichtige Rolle spielt. Dabei handelt es sich um eine Nebenform der bei Bach gewöhnlich als „Taille“ bezeichneten herkömmlichen Tenor-Oboe in *f*. Während diese weiterhin in Gebrauch blieb, begann die Oboe da caccia im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts,¹ sich zu einem eigenen Instrumententypus zu entwickeln, der sich, bei gleicher Stimmung, äußerlich von der traditionell in gestreckter Form gebauten Taille durch das gebogene und mit Leder überzogene Korpus und die ausladende trichterförmige Stürze unterscheidet. Wie Ulrich Prinz in seinem Standardwerk über *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium* darlegt,² haben die beiden Schwesterinstrumente bei Bach trotz gelegentlicher begrifflicher Unschärfen und Überschneidungen grundsätzlich verschiedene Funktionen: Die Taille ist ein typisches Ensembleinstrument für die Mittellage des Holzbläasersatzes, das stets nur als Teil einer Oboengruppe, nie aber als Soloinstrument auftritt, während die

¹ Zur Datierung der Entwicklung vgl. H. O. Koch, *Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg 1980, Kapitel 2.2.3.2 „Die Tenor-Oboen“, S. 75–82, besonders S. 76 ff.: Koch vermutet eine parallel zum Aufkommen der Oboe d’amore um 1717 einsetzende Entwicklung. Die beiden einzigen aus der Werkstatt von Johann Heinrich Eichentopf in Leipzig erhaltenen Instrumente tragen die Jahreszahl 1724; vgl. dazu P. T. Young, *4900 Historical Woodwind Instruments. An Inventory of 200 Makers in International Collections*, London 1993, S. 68. Nach R. Dahlqvist, *Taille, Oboe da Caccia and Corno Inglese*, in: *The Galpin Society Journal* 26 (1973), S. 58–71, dort S. 63 (ergänzt durch Dahlqvists Nachtrag *Waldhautbois*, ebenda, 29 [1976], S. 126 f.), erwarb der Zerbster Hof schon 1722 über den Leipziger Oboisten Johann Caspar Gleditsch „2 Paar Waldhautbois“, bei denen es sich um Oboi da caccia aus der Werkstatt Eichentopfs gehandelt haben dürfte.

² U. Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Stuttgart und Kassel 2005 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. 10.), Kapitel „Hautbois da caccia, Taille“, S. 360–389. Zur Terminologie und zu den unterschiedlichen Funktionen von Taille und Oboe da caccia vgl. besonders S. 383 ff.

Oboe da caccia bevorzugt als Obligatinstrument eingesetzt wird – sei es solistisch, sei es in Verbindung mit einer zweiten Oboe da caccia oder mit anderen Instrumenten.³

Bei den erwähnten beiden nur noch in Leipziger Fassungen erhaltenen Weimarer Kantaten, von denen im folgenden die Rede sein soll, stellt sich die Frage, ob in den Originalfassungen eine Oboe da caccia besetzt war. Zum einen betrifft dies die Kantate „Ärgre dich, o Seele, nicht“ BWV 186 a,⁴ die, für den 3. Advent bestimmt, in Weimar wahrscheinlich am 13. Dezember 1716 zum ersten Mal aufgeführt wurde.⁵ Die Originalquellen der Kantate sind verschollen; erhalten ist lediglich der Text von Salomon Franck, abgedruckt in dessen *Evangelischen Sonn- und Fest-Tages-Andachten* (Weimar und Jena 1717). Bach hat die Kantate, die in Leipzig wegen des adventlichen Tempus clausum nicht verwendbar war, 1723 zu der gleichnamigen Kantate BWV 186 für den 7. Sonntag nach Trinitatis umgearbeitet und sie dabei mit der Hilfe eines unbekanntes Textdichters von 6 auf 11 Sätze erweitert.⁶ Bei den Ergänzungen handelt es sich um vier Rezitative und zwei Strophen eines Choral. Beibehalten wurden der Eingangssatz der Originalfassung und die vier Arien (die hier ohne Vermittlung von Rezitativen aufeinanderfolgten); nicht übernommen wurde der Weimarer Schlußchoral.

Bei dem zweiten Weimarer Werk handelt es sich um die Kantate „Alles, was von Gott geboren“ BWV 80 a,⁷ die für den Sonntag Oculi bestimmt war und ihre erste Aufführung wahrscheinlich am 15. März 1716 erlebte.⁸ Auch hier sind zur Musik der Urfassung keine Originalquellen überliefert; der Text ist aber ebenfalls in einem Jahrgangsdruk enthalten, nämlich in Francks *Evangelischem Andachts-Opffer [...] in geistlichen Cantaten* (Weimar 1715). Während die Rezitative und Arien der Kantate nur in den späteren Leipziger

³ Die unterschiedlichen Funktionen von Taille und Oboe da caccia bei Bach werden bereits 1973 von Dahlqvist (wie Fußnote 1), S. 61, beschrieben, doch vertritt dieser die Ansicht, daß Bach in Leipzig mit *Taille* und *Hautbois da Caccia* ein und dasselbe Instrument meint. „Taille“ sei lediglich eine Stimmbezeichnung, die (ähnlich wie „Principale“ für die dritte Trompete) die Funktion der Oboe da caccia im Bläsersatz angebe (S. 62).

⁴ Literatur: NBA I/1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1955), S. 89–97 (zu BWV 186 a); NBA I/18 Krit. Bericht (A. Dürr, L. Treitler, 1967), S. 27–55 (A. Dürr; zu BWV 186); Dürr St 2, S. 50 f.

⁵ Dürr St 2, S. 65.

⁶ Ausgabe: NBA I/18, S. 15–54.

⁷ Literatur: NBA I/8.1–2 Krit. Bericht (C. Wolff, 1998), S. 91 f. (zu BWV 80 a); NBA I/31 Krit. Bericht (F. Rempff, 1988), S. 47–97 (zu BWV 80 b und BWV 80); Dürr St 2, S. 45 f.

⁸ Zum Aufführungsdatum siehe K. Hofmann, *Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender*, BJ 1993, S. 9–29, speziell S. 28.

Kantatenfassungen vorliegen, ist der Schlußchoral unabhängig von der Kantate in verschiedenen Sammlungen Bachscher Choralsätze überliefert⁹ und trägt heute die Werknummer BWV 303.¹⁰ An entlegener Stelle liegt außerdem eine Angabe zur Besetzung der Weimarer Kantate vor: Nach dem Breitkopf-Katalog von 1761, in dem Abschriften der Kantate angeboten wurden, war das Werk mit einer Oboe, zwei Violinen, Viola, vier Singstimmen und Continuo („Basso ed Organo“) besetzt.¹¹

Da in Leipzig an Oculi wie an allen Passionssonntagen nicht musiziert wurde, hat Bach die Kantate zur Verwendung am Reformationsfest umgestaltet. Die Umarbeitung erfolgte in zwei zeitlich auseinanderliegenden Schritten: Um 1728–1731 entstand aus dem Weimarer Werk die Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ BWV 80b, von der allerdings nur der eröffnende vierstimmige Choralsatz und der Anfang des 2. Satzes überliefert sind. Die Umgestaltung bestand offenbar bereits bei dieser ersten Bearbeitung in der Einbeziehung aller vier Strophen des Luther-Liedes. Dieses war schon in der Weimarer Fassung in der einleitenden Baß-Arie als instrumentaler Cantus firmus und mit seiner 2. Strophe als Schlußchoral präsent gewesen.

In einem zweiten Schritt irgendwann in den 1730er oder 1740er Jahren arbeitete Bach die erste Leipziger Fassung zu der Reformationskantate BWV 80 um, ersetzte dabei den schlichten vierstimmigen Choralsatz, der die Kantate bis dahin eröffnet hatte, durch einen großangelegten vollstimmigen Eingangschor und erweiterte die Besetzung des 5. Satzes, „Und wenn die Welt voll Teufel wär“.¹²

Leider sind die Leipziger Endfassungen der beiden Weimarer Kantaten nicht im Autograph überliefert. So lassen sich die Bearbeitungsmaßnahmen nicht unmittelbar aus dem Erscheinungsbild der Quellen erschließen. BWV 186 liegt in einer von Bachs Kopist Bernhard Christian Kayser¹³ geschriebenen Partitur (*P* 53) vor, die offenbar im Auftrag Bachs gefertigt und anschließend

⁹ Vgl. NBA III/2.1–2 (F. Rempp, 1991, 1996), Teil 1, S. 10 sowie Teil 2, S. 148; dazu Krit. Bericht, Teil 1, S. 21–30 (Quellen A 1–3) und S. 42; Teil 2, S. 42–70 (Quellen F 1–4) sowie S. 270.

¹⁰ Den Nachweis der Zugehörigkeit zu BWV 80a führt W. Breig, *Der Schlußchoral von Bachs Kantate Ein feste Burg ist unser Gott (BWV 80) und seine Vorgeschichte*, in: *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hrsg. von M. Just und R. Wiesend, Tutzing 1989, S. 171–184.

¹¹ Dok III, Nr. 711 (S. 161).

¹² Für den Schlußchoral griff Bach spätestens bei der zweiten Leipziger Bearbeitung auf den entsprechenden Weimarer Satz zurück, unterlegte ihm die 4. Strophe und unterzog ihn einer gründlichen kompositorischen Revision. Im einzelnen dazu Breig (wie Fußnote 10).

¹³ Zum Schreiber und zu Bachs Revision vgl. NBA IX/3 (Y. Kobayashi, K. Beißwenger, 2007), Textband, S. 60 und 201.

von diesem in Einzelheiten revidiert wurde. Wie Alfred Dürr sicher zu Recht annimmt, hat der Kopist sie anhand der Weimarer Originalpartitur Bachs und gesonderter Vorlagen mit den Leipziger Ergänzungen zusammengestellt.¹⁴

Die Kantate BWV 80 ist in einer Partiturabschrift von Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol überliefert (*P 177*).¹⁵ Von der vorausgehenden Leipziger Fassung BWV 80b hat sich nur das erste Blatt der autographen Partitur in stark fragmentierter Form erhalten.¹⁶ Danach begann die Kantate in dieser Fassung mit einem schlichten vierstimmigen Choralatz, dann folgte Satz 2 in der in BWV 80 überlieferten Form.

Es gibt gute Gründe anzunehmen, daß die Übernahme der Weimarer Kantatensätze in die Leipziger Fassungen bei beiden hier zur Diskussion stehenden Werken ohne tiefere Eingriffe in die musikalische Substanz erfolgte. Sinn und Zweck der Bearbeitung war es ja gerade, das Vorhandene zu bewahren und ohne großen Aufwand der Weiterverwendung zuzuführen. Nicht auszuschließen ist freilich, daß die abweichende Stimmtonpraxis in Leipzig Transpositionen und Uminstrumentierungen erforderte; auch mögen Umbesetzungen und Besetzungserweiterungen fallweise aus künstlerischen, praktischen und raumakustischen Gründen hinzugekommen sein. Die Tonart der Leipziger Fassung ist also nicht unbedingt auch diejenige des Weimarer Originals; und ähnlich ist bei der vokalen und instrumentalen Besetzung der einzelnen Sätze mit Abweichungen von den Weimarer Vorlagen zu rechnen. Wie sich zeigen wird, sind die Parameter Tonart und Besetzung eng miteinander verknüpft.

II

Die Frage nach der Beteiligung einer Oboe da caccia stellt sich bei der Weimarer Kantate BWV 186a für Satz 3, „Messias läßt sich merken“. Dieser Satz kehrt in BWV 186 in parodierter Form als Satz 5 mit dem Textbeginn „Mein Heiland läßt sich merken“ wieder. Nach der Leipziger Originalpartitur *P 53* (siehe Abbildung 1) handelt es sich um eine Tenor-Arie mit einem Obligatinstrument und Generalbaß. Der Satz steht in d-Moll. Das Obligatinstrument ist im Altschlüssel notiert. Die Angaben zur Besetzung sind widersprüchlich: Die Arie trägt die Überschrift „Aria. Hoboe da Caccia“, wobei mit dem ersten Buchstaben von *Hoboe* ein ursprünglich anderer Wortbeginn

¹⁴ NBA I/18 Krit. Bericht, S. 30 und 37; ähnlich Dürr St 2, S. 51.

¹⁵ Zu dieser und weiteren Quellen siehe NBA I/31 Krit. Bericht, S. 47 ff. (BWV 80b), 53 ff. (BWV 80). Die Abschrift *P 177* ist allerdings nicht ganz vollständig: Es fehlen die für die 2. Bearbeitung ergänzten Holzbläserstimmen zu Satz 5; sie sind aber in einer Bearbeitung dieses Satzes durch Wilhelm Friedemann Bach erhalten (US-Wc, *ML 96. B 188*).

¹⁶ Rekonstruktion (Fotomontage) in NBA I/31 (F. Remp, 1988), S. VIII f.

überschrieben ist. Im Widerspruch zu der Überschrift ist zu Beginn des Instrumentalsystems in kleinerer Schrift (und teils auf Rasur) vermerkt: „Hob: 1., Viol: 1. | viol 2.“. Diese zweite Besetzungsangabe soll vermutlich diejenige der Satzüberschrift ersetzen. Ein möglicher Grund dafür liegt auf der Hand: Mit dem Tonumfang $d-e^2$ liegt die Stimme für die Oboe da caccia zu tief; deren tiefster Ton ist f . Die Übertragung des Parts an Oboe und Violinen bedeutete, was hier nicht ausdrücklich vermerkt ist, eine Versetzung in die nächsthöhere Oktave.

Alfred Dürr hat sich mehrfach mit der hier zutagetretenden Problematik auseinandergesetzt¹⁷ und dabei stillschweigend angenommen, daß der Besetzungsvermerk der Satzüberschrift die Weimarer Originalbesetzung angibt. Die in der Leipziger Partitur notierte Tonart – für die Kantate als Ganzes (Satz 1) g-Moll, für die Arie d-Moll – war nach Dürrs Überzeugung auch die des Weimarer Originals und dort als Chorton-Notation zu verstehen gewesen. Für die Oboe da caccia geht Dürr von der Erfahrungstatsache aus, daß die Holzbläser nach Weimarer Stimmtonpraxis im Kammerton spielten, der fallweise eine Sekunde oder kleine Terz unter dem Chorton der Singstimmen, Streicher und Continuo-Instrumente lag, und ihre Stimmen dementsprechend eine Sekunde oder kleine Terz höher notiert wurden.

Die von Dürr für die Arie vorgeschlagene Lösung besteht in der Annahme, daß in Weimar der Continuo in d-Moll (Chorton) und die Oboe da caccia eine kleine Terz höher in f-Moll (Kammerton) spielte. Eine entsprechende Rekonstruktion des Notentextes hat Dürr 1955 vorgelegt.¹⁸ Der Obligatpart hat hier den Umfang $f-g^2$ unter Einschluß von ges^2 .¹⁹ In Griffschrift, eine Quinte höher notiert, hätte der Part den Umfang c^1-d^3 mit des^3 , die Tonart wäre c-Moll.

Gegen diese Lösung ergeben sich Bedenken verschiedener Art.²⁰ Einen möglichen Einwand sieht Dürr selbst:²¹ Geht man davon aus, daß das d-Moll der

¹⁷ Siehe oben, Fußnote 4.

¹⁸ NBA I/1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1955), S. 93–97.

¹⁹ Der Ton g^2 tritt in T. 12 auf, ges^2 in T. 25 und 26.

²⁰ Grundsätzlich ablehnend äußert sich Dahlqvist (wie Fußnote 1), S. 62f. Dabei geht er allerdings teilweise von falschen Voraussetzungen aus, bezeichnet den Titel „Aria. Hoboe da Caccia“ als nachträglichen Zusatz von der Hand eines weiteren Kopisten, schreibt diesem auch den in Wirklichkeit autographen Vermerk „à Taille“ am Beginn des 1. Satzes zu und zieht daraus Schlüsse auf die Weimarer Originalpartitur. Auch bietet seiner Ansicht nach das tiefe d der fraglichen Stimme keinen ausreichenden Grund für Dürrs Annahme eines kammertönigen Weimarer Oboe-da-caccia-Parts, da unspielbare Tieftöne in Stimmen für dieses Instrument beziehungsweise für Taille öfter vorkämen, wenn sie nach einer Viola-Stimme kopiert wurden. Es sei wahrscheinlicher, daß der Part in Weimar für Oboe I und Violine I/II bestimmt war und die Oboe da caccia erst in Leipzig hinzugefügt wurde (S. 63).

²¹ Dürr St 2, S. 50f.; NBA I/18 Krit. Bericht, S. 44.

Arie schon in der Weimarer Partitur stand und dort den Chorton bezeichnete, so hätten die Tonarten des Eingangschors, g-Moll, und des Duetts Satz 5 (in BWV 186 Satz 10), c-Moll, für die im Tutti mitwirkenden Oboen bei entsprechender Kleinterztransposition praktisch unspielbare Tonarten mit sich gebracht, nämlich b-Moll für den Eingangschor, es-Moll für das Duett. Da die Oboen aber in diesen Sätzen nach der Leipziger Partitur nur *colla parte* die Streicher verstärken, sind sie satztechnisch gesehen entbehrlich, und Dürr nimmt daher an, daß sie in Weimar gar nicht beteiligt waren. Daß in einer sonst bläserlosen Kantate ein Oboist in einer einzelnen Arie mit einem anspruchsvollen Solopart für sein Sonderinstrument aufgetreten wäre, bleibt allerdings schwer vorstellbar.

Bedenken gegen Dürrs Lösung ergeben sich aber auch im Blick auf den Tonumfang des Parts: In aller Regel führt Bach die Oboe da caccia in der Höhe maximal bis f^2 ; die Töne fis^2/ges^2 und g^2 kommen bei rein solistischem Stimmverlauf (das heißt: ohne mitgehende Violinen) normalerweise²² nicht vor.²³ Wir hätten es also mit einer auffälligen Ausnahme zu tun. Die Tonart f-Moll, gegriffen als c-Moll, ist zwar, wie Dürr betont, auf der Oboe da caccia spielbar;²⁴ die dabei auftretende Häufung von Gabelgriffen ist allerdings spieltechnisch und klanglich eher ungünstig.

Endlich bleibt auch zu bedenken, daß der Schreibfehler bei dem Wort „Hoboe“ in der Satzüberschrift der Leipziger Partitur tiefere Ursachen haben könnte und möglicherweise Unsicherheit des Schreibers in der Sache selbst widerspiegelt. Vor allem aber scheint gar nicht sicher, daß die Angabe „Hoboe da Caccia“ die Übernahme einer Weimarer Besetzungsangabe darstellt und nicht etwa auf eine spätere Eintragung Bachs in der Vorlage zurückgeht, die eine nur anfänglich von ihm für Leipzig vorgesehene Besetzung betraf. Vielleicht hatte Bach dabei zunächst übersehen, daß in der Partie zweimal das kleine *d* vorkam, das auf der Oboe da caccia nicht spielbar war (T. 6 und 42), einmal

²² Eine offenbar in der Fassungsgeschichte des Werkes begründete Ausnahme macht das fis^2 in BWV 80/7, T. 35; siehe dazu unten, Kapitel III.

²³ Vgl. die Übersicht bei Prinz (wie Fußnote 2), S. 386f. – Prinz' Bemerkung, die erhaltenen Partien wiesen „eine vollchromatische Verwendung über den gesamten Umfang von $f-as^2$ aus“ (S. 375), wird von diesem selbst sogleich dahingehend eingeschränkt, daß die Töne fis und fis^2 ausdrücklich nur in BWV 80/7 gefordert sind. Zwar komme das fis vereinzelt noch an anderen Stellen vor (BWV 65, 110, 128, 146, 169), doch handle es sich dabei stets um Flüchtigkeiten im Zusammenhang mit Streicherduplierung. Prinz' Angabe für BWV 186a/3 (Spitzentöne ges^2 und g^2) bezieht sich auf die Rekonstruktion von A. Dürr. Die von Prinz für die Matthäus-Passion verzeichneten Spitzentöne g^2 und as^2 erscheinen nur in Satz 65, T. 48f., und hier in Violinduplierung (werden also vom Spieler der Oboe da caccia möglicherweise ausgelassen oder tiefoktaviert worden sein).

²⁴ Dürr St 2, S. 50.

auch die auf dem Instrument (wegen des Fehlens einer fis-Klappe) unspielbare Verbindung *gis–fis–gis* (T.21). Auf der anderen Seite hätte Bach für diese Stellen auch leicht Stimmführungsalternativen finden können. Vielleicht hatte er also überhaupt andere Gründe, vom Einsatz der Oboe da caccia abzusehen.

Mit Blick auf die Umfänge der Singstimmen, die sich durchweg im Rahmen des Üblichen halten (Sopran d^1-as^2 , Alt $g-d^2$, Tenor $d-g^1$, Baß $G-es^1$), schließt Dürr eine Höhertransposition des Weimarer Notentextes für die Leipziger Fassung mit großer Wahrscheinlichkeit aus.²⁵ Die Weimarer Partitur wäre also bereits in g-Moll (Satz 1) notiert gewesen. Eine immerhin denkbare Weimarer Aufführung in fis-Moll Chorton/a-Moll Kammerton (für die Arie also cis-Moll/e-Moll) kommt nach Dürr mit der – freilich zirkelhaften – Begründung nicht in Betracht, daß dann der „Befund des Satzes 5 in Quelle A [P 53] unerklärbar“ wäre.²⁶ Die Oboen blieben dabei allerdings in gut spielbaren Tonarten (a-Moll, d-Moll), in Oboe I würde nur einmal der Höhenumfang bis e^3 überschritten, doch wäre dies durch Unisono mit Violine I abgesichert (Satz 1, T.35). Endlich bleibt auch noch die Möglichkeit, abweichend von Dürr für die Weimarer Aufführung g-Moll Chorton/a-Moll Kammerton (in der Arie d-Moll/e-Moll) anzunehmen. Auch hierbei käme die Verwendung der Oboe da caccia aus Umfangsgründen nicht in Betracht.

Dürres hypothetische Lösung des Problems zieht erhebliche Bedenken auf sich. Zwingend auszuschließen ist sie zwar nicht. Doch bleibt als naheliegende Alternative zu bedenken, daß der fragliche Part in Weimar für eine Bratsche bestimmt gewesen sein könnte und die Zuweisung an die Oboe da caccia in der Satzüberschrift der Arie nur eine vorübergehende, alsbald wieder verworfene Absicht Bachs bei der Leipziger Umarbeitung widerspiegelt.

III

Bei der Weimarer Kantate „Alles, was von Gott geboren“ BWV 80a stellt sich die Frage nach der Beteiligung einer Oboe da caccia für Satz 5, das Duett „Wie selig ist der Leib, der, Jesu, dich getragen“. Dieses Duett, das mit dem leicht veränderten Textanfang „Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen“ als Satz 7 in der Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ BWV 80 wiederkehrt, ist dort in G-Dur notiert und mit Alt, Tenor, Oboe da caccia, Violine und Continuo besetzt. Auffällig an der Hauptquelle der Überlieferung, der Abschrift Altnickols, P 177 (siehe Abbildung 2), die zweifellos direkt auf

²⁵ NBA I/18 Krit. Bericht, S.43f. – Auf eine tonartgleiche Vorlage deutet auch das Fehlen typischer Transpositionsversehen in P 53.

²⁶ NBA I/18 Krit. Bericht, S.44.

Bachs Originalpartitur zurückgeht, ist die Notation des Bläserparts: Abweichend von Bachs Gewohnheit, die Oboe da caccia klingend im Altschlüssel zu notieren, erscheint die Stimme hier in Griffschrift, also eine Quinte höher, in D-Dur, im Violinschlüssel. Diesem vorangestellt ist ein Mezzosopranschlüssel mit der Tonartvorzeichnung für G-Dur, der es ermöglichen soll, die Stimme klingend zu lesen. Es scheint möglich, daß sich hinter diesen Besonderheiten der Notation ein Stück der Weimarer Vorgeschichte des Parts verbirgt, das noch der Entschlüsselung harrt.

Auf eine besondere „Vorgeschichte“ deuten auch bestimmte Unregelmäßigkeiten in der Behandlung des Instruments und seines Tonbestandes. Als gravierend muß vor allem gelten, daß an zwei Stellen, in T. 30 und T. 67, das kleine *fis* gefordert ist, das auf der Oboe da caccia mangels einer entsprechenden Halbtonklappe nicht gespielt werden kann. Beidesmal ist der Ton zudem eng in imitatorische Verläufe eingebunden. Gegen die Norm verstößt außerdem das in T. 35 geforderte *fis*², das sonst in Bachs Partien für das Instrument nicht vorkommt. Wie schon vermerkt, überschreitet Bach sonst in solistischen Partien für das Instrument nie das *f*².

Auch hier hat Alfred Dürr einen Erklärungsversuch vorgelegt.²⁷ Er vermutet, daß die Partie auch schon in Weimar für Oboe da caccia bestimmt war, dort aber in einer anderen Tonart stand und dadurch das kleine *fis* vermieden wurde. Ansatzpunkt ist dabei die Tonartnotation der Kantate. In BWV 80 (und schon BWV 80b) ist die Grundtonart des Werkes D-Dur. Dürr hält – auch im Blick auf die Umfänge der Singstimmen – für wahrscheinlich, daß das Weimarer Original in C-Dur (Chorton) musiziert wurde und die Stimmtondifferenz eine kleine Terz betrug. Das Duett hätte also, soweit es Violine, Singstimmen und Continuo betrifft, in F-Dur gestanden, der Part der Oboe da caccia aber in As-Dur (gegriffen Es-Dur). Der Umfang der Stimme wäre dann $g-g^2$ gewesen. Die Tonart As-Dur wäre, wie Dürr vermerkt, auf der Oboe da caccia spielbar gewesen; freilich hätte auch hier – wie in f-Moll bei BWV 186a/3 – die Häufung von Gabelgriffen das Spiel erschwert. Und mit dem Umfang $g-g^2$ hätte der Part die sonst von Bach eingehaltene Obergrenze *f*² überschritten.

Ein logisches Dilemma, das mit der Annahme von C-Dur als Originaltonart der Kantate zusammenhängt, ergibt sich, wie Dürr selbst sieht, bei der Violinstimme des Duetts, die an zwei Stellen, in T. 13 und T. 76, bis zum kleinen *g*, dem tiefsten Ton des Instruments, hinabgeführt ist. Durch die Transposition würde der Tiefton unspielbar. Dürr stellt als Alternative zur Diskussion, daß der Violinpart in Weimar für Viola bestimmt gewesen sein könnte.²⁸ Näher

²⁷ Dürr St 2, S. 45 f.

²⁸ In T. 27, 28, 34 und 71 hätte die Bratsche dann allerdings als Spitzenton *a*² zu spielen gehabt. Nach Prinz (wie Fußnote 2), S. 510, führt Bach die Viola sonst in der Höhe nur bis *g*².

liegt freilich die Vermutung, daß der Leipziger Bläserpart in Weimar einem anderen Instrument zugewiesen war.²⁹ Am ehesten wäre dabei an eine Bratsche zu denken, für die der Part keinerlei Probleme bietet. Auch bliebe die Kantatenbesetzung damit im Rahmen der Angabe des Breitkopf-Katalogs von 1761.

Auch im Blick auf BWV 80a bleiben Bedenken gegen Dürrs These, zum einen vor allem gegen die Überschreitung des Standardumfangs $f-f^2$, zum anderen gegen die Konsequenzen, die sich aus der Annahme der Kantaten-Grundtonart C-Dur für die Violinstimme des Duetts ergeben. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, daß der separat überlieferte Schlußchoral der Weimarer Fassung in den Choralsatzsammlungen nur in D-Dur, nicht aber in C-Dur erscheint. Es ist also nicht unwahrscheinlich, daß die Kantate schon in Weimar in D-Dur notiert war.³⁰

IV

Die Kantaten BWV 186a und BWV 80a sind die einzigen Weimarer Werke, für die nach den Quellen der späteren Leipziger Fassungen die Verwendung einer Oboe da caccia in Betracht zu ziehen ist. Daß die betreffenden Partien in Weimar tatsächlich mit Oboe da caccia besetzt waren, ist allerdings, wie dargelegt, in hohem Maße zweifelhaft. Man wird damit rechnen müssen, daß die Oboe da caccia in Weimar Bach gar nicht zur Verfügung stand. Das wäre nicht weiter verwunderlich; denn wie es scheint, hatte die Entwicklung der neuen Sonderform der Tenor-Oboe in Bachs späten Weimarer Jahren gerade erst begonnen.

Einen Schwerpunkt und möglicherweise den Ausgangspunkt der Entwicklung der Oboe da caccia stellte in den Jahren um 1720 Leipzig mit der Werkstatt des Instrumentenmachers Johann Heinrich Eichentopf (1678–1769) dar. Aus dessen Fertigung stammten wohl auch die Instrumente, die Bach gleich von seinem ersten Amtsjahr an und durch seine gesamte Leipziger Zeit einsetzte. Besonderer Erfolg über den mitteldeutschen Raum hinaus war dem neuen Instrument allerdings nicht beschieden. Im einschlägigen Musik-schrifttum der ersten Jahrhunderthälfte bleibt die Oboe da caccia unerwähnt.³¹

²⁹ Daß die Besetzungsangabe bei Breitkopf 1761 nur die Oboe als Blasinstrument nennt, spricht allerdings, wie Dürr zu Recht anmerkt, nicht gegen die Beteiligung einer Oboe da caccia, da deren Partie in dem Duett von demselben Spieler auszuführen gewesen wäre wie der Oboen-Cantus-firmus im 1. Satz.

³⁰ Interesse verdient die Feststellung Rempps, daß in der zentralen Choralsätze-Sammlung Dietel (Quelle A 1) die Tonart der Vorlage stets beibehalten ist (NBA III/2.1 Krit. Bericht, S. 34).

³¹ Prinz (wie Fußnote 2), S. 360.

Bemerkenswerterweise gehört zu den Handbüchern, in denen man das Stichwort „Oboe da caccia“ oder „Hautbois de chasse“ vergeblich sucht, auch das *Musicalische Lexicon* von Johann Gottfried Walther aus dem Jahre 1732.³² Bachs Verwandter und Weimarer Organistenkollege, der in enger Verbindung zum Weimarer Hof stand, kannte die Oboe da caccia offenbar auch andert-halb Jahrzehnte nach der Entstehung unserer beiden Kantaten noch nicht. Auch das spricht mit großer Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Oboe da caccia Bach in seiner Weimarer Zeit nicht zur Verfügung stand.

³² Vgl. Walther L, S. 304 mit den Artikeln „Hautbois“, „Hautbois d’Amour“ und „Haute-Contre de Hautbois“. Daß Walther um Aktualität bemüht war, zeigt der Artikel „Hautbois d’Amour“ mit der Bemerkung „ein ohgefähr an. 1720 bekannt gewordenes Blas-Instrument“. Der Artikel „Haute-Contre de Hautbois“ beschreibt die Taille.



Abbildung 1.

Anfang der Tenor-Arie „Messias lässt sich merken“ BWV 186/5 in der Partiturabschrift von Bernhard Christian Kayser, D-B, *Mus. ms. Bach P 53*, Bl. 6r.

Handwritten musical score for BWV 80/7, "Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen". The page is numbered "No. 6." at the top left. The score consists of multiple staves of music with lyrics in German. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The paper is aged and shows some staining.

Abbildung 2.

Anfang des Duetts „Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen“ BWV 80/7 in der Partiturnabschrift von Johann Christoph Altnickol, D-B, *Mus. ms. Bach P 177*, Bl. 8 v. Die Angabe „Oboe da Caccia“ von Altnickol, alle übrigen Besetzungsangaben von fremder Hand.