

Mitteilungen.

Herr Prof. Buchmayer (Dresden) teilt folgendes mit:

Ein vergessener Arnstädter Kantor.

Um keinen Geringeren handelt es sich, als um einen Kollegen der Brüder Heinrich Bach und Christoph Bach (Großvater Seb. Bachs) und um den Lehrer der beiderseitigen Söhne: Joh. Christoph und Joh. Michael, sowie Georg Christoph, Ambrosius und Joh. Christoph.

Vor längerer Zeit erhielt ich durch die Freundlichkeit des Herrn Geheimrats Kretschmar Gelegenheit, die ersten Druckbogen zur bevorstehenden neuen Ausgabe der Spittaschen Bachbiographie kennen zu lernen. Unter den neuen Zusätzen fiel mir ein aus dem Arnstädter Ratsarchiv mitgeteiltes Altenstück besonders auf, da es den Namen eines bisher völlig unbekanntes Musikers enthielt, der in engsten Beziehungen zu den direkten Vorfahren Seb. Bachs gestanden hatte. Das Dokument besagte freilich nicht mehr, als daß „am 1. August 1655 der Stadtpfeifer Christoph Bach gemeinsam mit dem Kantor Toma de Flatin dem Rat dafür dankte, daß den Adjuvanten des Chori musici am letzten Weihnachten, Ostern und Pfingsten drei Reichstaler geschenkt worden waren.“ Daß dieser Kantor, wenn er nur irgend bedeutend war, einen wichtigen Einfluß auf die Familien der Arnstädter Bache gehabt haben mußte, lag klar auf der Hand. Aus einer anderen Quelle, die leider den Namen verschwieg, wußte ich bereits, daß der im Jahre 1646 amtierende Arnstädter Kantor bei den musikalischen Feierlichkeiten zur Einweihung der Gothaer Schloßkirche hervorragend beteiligt gewesen war; es war also voller Grund vorhanden, um über diese Persönlichkeit nähere Nachforschungen anzustellen. Meine Absicht konnte wegen anderweitiger Arbeiten nicht sofort zur Ausführung gelangen, erst Ende des vorigen Jahres wurde es mir möglich, die nächstliegenden Schritte zu tun. Ich wandte mich an das fürstliche Landesarchiv in Sondershausen; der Vorstand, Herr Prof. Dr. Joh. Bärwinkel, nahm sich meiner Bitte in dankenswertester

Weise an und teilte mir umgehend das sehr erfreuliche Ergebnis seiner Untersuchungen mit.

Zunächst stellte sich heraus, daß der Name des Kantors in dem oben erwähnten Arnstädter Aktenstück nicht richtig wiedergegeben war, der Kantor hieß nicht Tomas de Flatin, sondern: Jonas de Fletin; so nämlich wird er in allen den nachfolgenden Quellen übereinstimmend geschrieben. Über sein Geburts- und Todesjahr geben zwei Schriftstücke die gewünschte Auskunft: In einem alten Extrakt aus den Arnstädter Todesbüchern findet sich die Notiz: „1665 H. Cantor de Fletin sep. 5. Febr. aet. 55“, und in einem anderen „Extrakt aus den Arnstädt. Kirchen Annalibus Tom. 1 in folio incipientis cum anno 1612“ heißt es: „H. M. Jonas de Fletin, Cantor, filius H. Samuels de Fletin, Bürgers und Bildhauers in Torge Sohn“. Danach war also unser Kantor 1610 in Torgau geboren und stammte aus einer kunstverwandten Familie. — Citner nennt in seinem Quellenlexikon an zwei verschiedenen Stellen (Bd. III, S. 476 u. 479) einen Lampertus de Fledien(n) [Flitin, Fletin, Flittin, Pletin], welcher der Zeit nach allenfalls der Großvater von Jonas sein könnte. Er war bis 1572 Kantor in Diensten des Kurfürsten August von Sachsen, trat sodann als Tenorist in die Berliner Hofkapelle ein und starb am 30. August 1581. In dem 1562 fertiggestellten Coder 1 der Pirnaer Stadtkirchenbibliothek (jetzt in der Dresdner kgl. Bibl.) befindet sich vor einer Totenmesse, die Scandellus dem Andenken des Herzogs Moriz gewidmet hat, eine fünfstimmige Komposition von „Lampertus de Fletin“. — Bezüglich der Ausbildung, die Jonas de Fletin genossen hat, läßt sich vorläufig nichts mitteilen; es ist mir noch unbekannt, welche Schulen (resp. Universitäten) er besucht und welche anfänglichen Stellungen er inne gehabt hat. Was aber die Arnstädter Anstellung betrifft, so geben die „Acta, die Bestellungen der Schuldieners am Arnstädter Lyceo von 1616—1680“ fol. 130 ff die folgenden Aufschlüsse: Im letzten Viertel des Jahres 1643 ist der Arnstädter Kantor Georg Men(h)ardt gestorben. Da bewirbt sich um die Stelle Jonas de Fletin, „Cantor zum Eybenstock“, der durch seinen Herrn „Heinrich den Anderen, Jüngeren von Neuß, Herrn zu Plauen“ auf die Gelegenheit aufmerksam gemacht worden war (wie er selbst in einem aus Hertenstein am 17. Dez. 1643 an seinen Herrn gerichteten Briefe vermeldet). Heinrich von Neuß geht noch weiter, er schreibt mehrmals im Interesse seines Schutzbefohlenen an den Grafen Christian Günther, zuerst am 28. Januar 1644 (datiert von Schleiz), dann nochmals am 12. Juni, nachdem Jonas de Fletin ihn gebeten hat, beim Grafen die Gewährung einer Frist zu erwirken. Am 4. März ist bereits mit de Fletin in Arnstadt verhandelt worden, am 3. September verlangt man von ihm den

Handschlag, am 1. Oktober 1644 erhält er sein Anstellungsdekret.

In seiner neuen Stellung mußte de Fletin sofort in nahe Beziehung zu zwei Mitgliedern der Bachschen Familie treten: Sein direkter Kollege war der um 5 Jahre jüngere Heinrich Bach, welcher bekanntlich seit September 1641 als Organist in Arnstadt wirkte; außer diesem lebte noch am Ort der alte Kaspar Bach, der schon 1620 seinen früheren Gothaer „Hausmanns“posten mit dem von Arnstadt vertauscht hatte (bald nach dem Jahre 1648, wo er noch unter den Hausbesitzern aufgezählt ist, muß er gestorben sein). Wie vorteilhaft es zu jener Zeit auch sein mochte, eine feste Stellung zu besitzen, so blieben die Inhaber doch nicht vom allgemeinen Elend verschont. Wir wissen von Heinrich Bach, daß er im August 1644 „aus sonderlicher Schickung des lieben Gottes nicht mehr das Brod für sich und seine Familie finden konnte, da die zugesagte Besoldung ihm schon über ein Jahr nicht gezahlt war und er alles vorher Erhaltene sich fast mit weinenden Augen hatte erbitten müssen“. Wir dürfen uns also nicht wundern, wenn die Akten ebenfalls vielerlei Klagen des Kantors über Ausbleiben seines Gehaltes verzeichnen. Zu der damaligen Geldnot trat noch die Nahrungsmittelnot, denn Banners Soldaten hatten in diesem Jahre alles Getreide der Umgegend mit sich fortgenommen. Auch die nächste Zeit brachte keine Besserung, im Februar 1646 erschien Wrangel auf seinem Zuge aus Böhmen vor den Thoren Arnstadts.

Damals vollzog sich im nahen Gotha eine wahre Großthat: Sofort, nachdem Herzog Ernst (der Fromme) die Regierung übernommen hatte, war seine hilfsbereite Hand bis ins kleinste Getriebe der Verwaltung zu spüren gewesen. In dem Bestreben, sein Volk vor Überfällen zu schützen, hatte er trotz aller Schwierigkeiten den Plan verfolgt, an der hochragenden Stelle, wo einst der Grimmenstein gestanden hatte, einen Bau zu errichten, der den Anfangspunkt der städtischen Befestigung bilden sollte. Obschon es in der Nähe an passenden Steinen fehlte, obschon das Handwerkszeug aus Erfurt geborgt werden mußte, obschon die Schweden auf einmal 50000 fl. Kriegskontribution erpreßten, obschon endlich im Februar 1646 ein großer Teil der Stadt mitsamt der Margaretenkirche in Flammen aufging — trotzdem wurde der Bau des Friedensteins vollführt.

Am 17. September 1646 fand die Einweihung der Schloßkirche statt; zum ersten Male seit Jahrzehnten ertönte im Gothaischen Lande lauter Festesjubel, aus allen Gauen strömte das Volk in die Stadt. Fremde Fürstlichkeiten und zahlreiche Abgeordnete von befreundeten Städten waren als Gäste erschienen. Der Herzog hatte eine dreitägige Feier angeordnet, bei der die Musik — zumeist natürlich die kirchliche, aber auch die profane — einen solchen Anteil

hatte, daß wir nach heutiger Auffassung von einem Musikfest sprechen würden*). Die musikalische Leitung lag in den Händen des Gothaer Kantors Veit Dietrich Marold, eines verdienstvollen, vielseitigen Künstlers, der in den Jahren 1627—30 seine Ausbildung in Leipzig, höchstwahrscheinlich unter Joh. Hermann Schein, erhalten hatte. Aus diesem Grunde schon ist es erklärlich, wenn das Programm besonders Werke von Schütz, Schein und dessen Nachfolger Tobias Michael enthielt. Die Eröffnungsnummer nach dem einleitenden Orgelspiel des Sonderhausener Organisten Joh. Krause (Erusius) bildete der achtstimmige Schütz'sche Psalm: „Ich freue mich deß, daß mir geredt ist, daß wir werden ins Haus des Herren gehen“ (Wunderbar ergreifend durch die Seltbarkeit der Harmoniefolgen ist in dieser Komposition die Stelle: „Es müsse Friede sein inwendig deinen Mauern und Stück in deinen Palästen“. Schütz komponierte das im Jahre 1618, am Anfang des großen Krieges, als wenn er alles Elend vorausgeahnt hätte; mit welchen Gefühlen mochte man es 1646 hören!). Auch die älteren Richtungen (Joachim à Burek, Melchior Vulpinus u. a.) waren bestens vertreten. Besonders wichtig für unsere Kenntnis vom musikalischen Zusammenhang zwischen dem Norden und Mitteldeutschland ist der Umstand, daß am dritten Festtage nach dem Vortrage des herrlichen doppelchörigen „Cantate Domino“ von Hieronymus Praetorius der älteste gleichnamige Sohn des Komponisten (also der Bruder des berühmten nordischen Orgelmeisters Jakob Praetorius) die Predigt hielt; Hieronymus Praetorius junior war nämlich seit 1642 Superintendent in Schmalkalden, er war ein berühmter Theologe und hatte an der Weimarschen Bibelausgabe mitgearbeitet.

Die Ausführung der Chöre beschränkte sich nicht allein auf einheimische Kräfte. In der Beschreibung des Festzuges zur Schloßkirche wird gesagt, daß ein Schulchor unter Leitung des Kantors Marold und unter Anreihung von Instrumentalisten den Anfang machte; dann folgte der Rektor Andreas Neyher mit Vertretern des Gymnasiums, die Geistlichkeit usw. Hierauf kamen abermals Schüler, die „vocaliter gesungen, und zwar die besten, deren Direktor der Kantor von Arnstadt gewesen“. Hinter ihnen erschienen die Mitglieder des Fürstenhauses. In der weiteren Folge nahmen noch zwei getrennte Mädchenchöre teil, der eine unter

*) Eine ausführliche Beschreibung des Festes mit genauer Angabe des musikalischen Programms steht im 1. Bande von „Brückner, Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulstaats im Herzogtum Gotha. Gotha 1753“. Sie ist im Auszug wieder abgedruckt von Max Schneider in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang VII, Heft 2.

Führung des jungen Stadtorganisten Agidius Fund (in späterer Zeit Lehrer von Georg Böhm), der andere unter dem Schulkollegen Joh. Hartung; den Schluß des Zuges bildeten die Waltershausener Schüler unter ihrem Kantor Kaspar Reinhardt. Mit Jonas de Fletin dürfte auch Heinrich Bach aus Arnstadt herübergekommen sein, wie so viele andere Musiker der Nachbarstädte. Auch aus Erfurt, wo die Bewohner unter dem schweren Druck der Schweden seufzten und jedenfalls mit geheimem Neid auf das selbständige Vorgehen der Gothaer sahen, waren Teilnehmer erschienen; wir dürfen unter ihrer Zahl Johann Bach und den jungen Rudolf Ahle vermuten. Jedenfalls war diese erhebende Volksfeier inmitten der unendlich tristen Zeit ein Vorgang von größter kultureller Bedeutung; ein solches Ereignis spendete nicht nur Trost, sondern gab dem Volksbewußtsein neue Kraft und die Anregung zum einigen Handeln. Die musikalischen Eindrücke dieser Tage haben gewiß Jahre lang nachgewirkt, auch die Entwicklung der Arnstädter Musikpflege wird durch sie für die nächste Zeit sehr wesentlich beeinflusst worden sein.

Daß der Rat von Arnstadt fernerhin sein möglichstes tat, um Jonas de Fletin in seinem Amte festzuhalten, erfahren wir aus den nächsten Aktenstücken: Am 29. September 1647 bietet man dem Kantor an, die vierte Klasse und die völlige Information in musicis an Stelle des zum Bürgermeister beförderten Meineccius mit zu übernehmen; er lehnt aber ab mit dem Hinweis, daß er schon zu viel beschäftigt sei. — Mittlerweile ist er an seinen früheren Wirkungsstätten unvergessen geblieben: Am 21. Dezember 1652 schreibt er an den Grafen, er sei wiederholt nach Altenburg berufen, sei aber noch nicht entschlossen, dem Rufe Folge zu leisten. Am nächsten Tage bittet der Rat den Grafen, de Fletin zu halten, „da er unersetzlich sein würde“. Die Bitte muß gefruchtet haben, denn fernerhin verlautet nichts mehr von anderweitigen Engagementsversuchen.

Zu eben jener Zeit, in der de Fletin als unersetzlich bezeichnet wurde, war der zehnjährige Joh. Christoph, der Sohn Heinrich Bachs, gerade reif für den Beginn des musikalischen Unterrichts. Er sowohl, als der sechs Jahre jüngere Joh. Michael, ist während der ganzen ferneren Amtstätigkeit de Fletins in Arnstadt verblieben, beide Söhne Heinrich Bachs müssen also in ausgedehntester Weise den Unterricht des Kantors genossen haben, unter seiner Leitung sind sie ständig bei den Arnstädter Musikaufführungen tätig gewesen. Leider bleibt es vorläufig unserer Phantasie überlassen, sich auszumalen, einen wie großen Anteil de Fletin an der wunderbaren Entwicklung ihrer reichen Anlagen gehabt haben kann. — Anfang 1654 wurde Seb. Bachs Großvater Christoph Bach in Arnstadt als Hof- und Stadtmusikus angestellt, bis zu seinem frühen Tode

(1661) wirkte er hier einträchtiglich mit dem Kantor zusammen. Von seinen Schülern war zur Zeit der Übersiedelung Georg Christoph 12 Jahre, das Zwillingenspaar Ambrosius und Joh. Christoph war 9 Jahre alt; auch diese Knaben blühten als Zöglinge von de Fletin empor, sie blieben über das Todesjahr des Vaters hinaus in Arnstadt, Georg Christoph wurde dann Schullehrer in Heinrichs bei Suhl, während Ambrosius und Joh. Christoph nach Vollendung ihrer Lehrjahre auf die Wanderschaft gingen. Noch in demselben Jahre (1665), wo Jonas de Fletin nach mehr als zwanzigjähriger Amtstätigkeit seine Augen schloß wanderte Heinrich Bachs Sohn Joh. Christoph nach Eisenach und erlangte die dortige Stadtorganistenstelle. Über die Nachfolgerschaft de Fletins melden die Akten: „Am 14. März 1665 bewirbt sich Joh. Friedr. Heyendorf um die Stelle des vor einem Monat verstorbenen Kantors. Kantor wird aber Zacharias Hänisch, vorher Kantor in Eisleben, während Heyendorf (Heindorf) Hofkantor wird“.

Eine Frage wird nun in jedem Leser aufstauen: Wo sind die Kompositionen von Jonas de Fletin geblieben? Von seinem Nachfolger Heindorf ist ein Gesangswerk in dem alten Bibliothekskatalog*) der Lüneburger Michaelisschule verzeichnet, freilich ist auch diese Komposition selbst verschollen. Was aber die Werke von Jonas de Fletin betrifft, die doch unzweifelhaft existiert haben, so kann ich leider nicht die geringste Nachricht darüber geben. Trotzdem besteht sehr wohl die Möglichkeit, daß sie wenigstens teilweise noch irgendwo verborgen liegen; war doch der Name des Autors viel zu unbekannt, als daß er die Aufmerksamkeit der Musikschriftsteller sonderlich erregt haben sollte. Welch hohen Wert es aber für die Bachforschung haben könnte, wenn Kompositionen des alten Kantors wieder ans Licht gezogen würden, ergibt sich aus dem Vorstehenden, und nach dieser Richtung hin eine Anregung zu weiteren Nachforschungen zu geben, ist der Hauptzweck dieser Zeilen.

*) Kürzlich von Prof. Dr. Seiffert in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, Jahrgang IX, Heft 4, abgedruckt. Daß dieser Katalog so viele Werke von Thüringer Musikern enthält (W. C. Briegel, G. L. Agricola, W. M. Mylius, Heinr. Bach, J. Christoph Bach, Heindorf, J. Heinr. Hildebrand usw.), erklärt sich durch folgende Tatsache: Der berühmte Rektor Andreas Nepper war, bevor er sein Gothaer Amt antrat, ein Jahr lang (1640) Rektor in Lüneburg gewesen; infolge seines großen Rufes wurde in der Folge Jahrzehnte hindurch die Prima des Gothaer Gymnasiums von Schülern aus Lüneburg besucht, ein Umstand, der natürlich nach vielen Seiten hin engere Beziehungen zwischen den beiden Städten herstellen mußte.

Herr Dr. Curt Sachs (Berlin) teilt mit:

Bachs »Tromba da tirarsi«.

Johann Sebastian Bach verwendet in seinen Werken neben der gewöhnlichen Trompete, die bald unter der Bezeichnung Tromba, bald als Clarino und Principale vorkommt, eine andre Art Trompete, die er mitunter allgemein als Tromba oder Corno, gelegentlich jedoch auch als Tromba da tirarsi oder Corno da tirarsi — Zugtrompete — führt. Ihre Stimme unterscheidet sich von der der anderen Trompeten gewöhnlich durch die Vorzeichnung der Orchestertonart und durch das Vorkommen der ganzen chromatischen Skala. Bach bringt sie in den Kantaten Nr. 5 „Wo soll ich fliehen hin“ (Ausgabe der Bachgesellschaft Band I), Nr. 10 „Meine Seel' erhebt den Herren“ (Band I), Nr. 20 „O Ewigkeit du Donnerwort“ (Band II), Nr. 46 „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei“ (Band X), Nr. 69 „Halt' im Gedächtnis Jesum Christ“ (Band XVI) usw.

Im Vorwort zum I. Band (S. XVIII und XX) findet sich M. Hauptmann mit der ungewohnten Bezeichnung ab, indem er unter der Tromba da tirarsi schlechtthin eine Diskantposaune verstanden wissen will.

Da diese Deutung nur hypothetisch gegeben wird, so rechtfertigt sich eine Spezialuntersuchung des Problems.

Die gewöhnliche Ansicht geht dahin, daß das mit Zugtrompete bezeichnete Instrument unter Wahrung der normalen Trompetenform einen beweglichen Bügel als Verbindungsteil des ersten und zweiten Röhrenstücks hatte, und stufenweise herausgezogen die Naturtonskala des Instruments um einen oder mehrere Halbtöne verlängerte. Offenbar liegt hier eine Verwechslung mit der Inventionstrompete vor, bei der allerdings das untere Bogenstück auswechselbar ist, um durch das Einschalten von größeren oder kleineren Stimmbögen am Anfang eines Stückes eine beliebige Stimmung zu erhalten. Um ein freies Aus- und Einziehen des Bügels handelt es sich dabei aber nicht, und kann es deswegen schon nicht, weil die enge Führung der Trompetenröhren ein freies Hantieren verbietet. Es hat ein solches Instrument in früheren Zeiten nicht gegeben. Erst in der Neuzeit haben die Engländer eine Slide-*Trumpet* gebaut, die auf diesem Prinzip beruht, aber anders konstruiert ist.

Wollte man einen Ausziehbügel haben, so war eine Umgestaltung des Trompetenschemas im Sinne einer lustigeren Konstruktion geboten: der Zug durfte weder unten noch an der Seite anstoßen. Diese Konstruktion war aber im Schema der Posaune gegeben: es bedurfte nur der Verkleinerung der Altposaune, um eine

brauchbare Zugtrompete zu erhalten. Die Diskantposaune ist schlechterdings nichts anderes als eine umgelegte Zugtrompete.

Das war aber nicht die einzige Lösung. Es hat tatsächlich eine eigentliche Zugtrompete gegeben, die weder mit der englischen Slide-Trompete noch mit der Posaune etwas zu tun hat. Hier wird nicht ein Auszugbügel zur Verlängerung der Schallröhre benutzt, sondern die Einstechhülse des Mundstücks ist dermaßen verlängert, daß durch Ausziehen der Trompete der Ton um drei Halbtöne vertieft werden kann. Das Instrument muß in der Weise regiert werden, daß die Linke das Mundstück andrückt, während die Rechte, von unten greifend, führt.

Die mir vorliegende Trompete dieses Systems (in der Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente zu Berlin) trägt die Signatur des Hans Weit in Raumburg und das Datum 1651. Ihre Stimmung ist nach heutiger Benennung Es: sie ist demnach eine D-Trompete, wie alle in jener Zeit.

Eine zweite Zugtrompete dieser Art ist mir nicht bekannt. Lange wird sie sich neben der Diskantposaune nicht haben halten können, da doch die Posaune durch ihren Ausziehbügel zwei Röhren zugleich verlängert, also nur die halbe Auszugweite erfordert wie die Zugtrompete und daher bequemer zu handhaben ist.

Hat nun Bach diese Zugtrompete oder die Diskantposaune gemeint? Die Antwort scheint von der Partitur der 46. Kantate „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei“ gegeben zu werden. Die Notierung der betreffenden Stimme im zweiten Teil des Werkes weicht in zwei Punkten von der sonst beobachteten Praxis ab. Erstens nämlich ist die Partie nicht wie sonst in der Tonart des Stückes geschrieben, sondern in C wie für die gewöhnliche Trompete, und zweitens ist statt Tromba oder Tromba da tirarsi „Tromba o Corno da tirarsi“ vorgeschrieben.

Was für Instrumente können die bezeichnete Stimme ausführen? Da nicht nur die Naturkala, sondern auch eine ganze Reihe von andern Tönen, und zwar an wichtigen Stellen gefordert wird, so sind die gewöhnlichen Trompeten und Hörner von vornherein ausgeschlossen. Es bleiben also nur die Zugtrompeten und die Posaunen übrig. Gegen die Posaunen würde zunächst die ungebräuchliche Transposition nach C und der G-Schlüssel sprechen. Bei näherem Zusehen indessen zeigt es sich, daß Bach hier durchaus logisch verfahren ist. Da das Stück in B-dur steht, so kann es sich nur um ein B-Instrument handeln; das trifft aber auf die Diskantposaune zu. Da auf der Posaune die durch die Züge gewonnenen außernatürlichen Töne von den Naturtönen abgeleitet sind, in derselben Weise wie es auf der Ventiltrompete durch die Ventile geschieht, so rechtfertigt sich für die Soloposaune die Trompetennotierung;

besonders wenn, wie hier, in einem B-dur-Stück die natürliche Notation der B-Posaune die Übersichtlichkeit der Stimme erhöht.

Da nun die Notierung und die erste Überschrift Tromba = kleine Trombone die Diskantposaune als das primäre Instrument für diesen Satz hinstellen, so muß der Name Corno da tirarsi notwendig die Zugtrompete decken, die nächst der Diskantposaune einzig in Betracht kommt.

Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß Bach beide Instrumente gekannt und benutzt hat. Eine reinliche Scheidung zwischen Zugtrompete und Diskantposaune in den einzelnen Partituren ist aber schlechterdings nicht möglich, da bei Bachs sorglosen Bezeichnungen die Überschrift kein Kriterium abgibt und da der etwas verschiedene Tiefgang der B-Posaune und der D-Trompete bei der stets nur geringen Tiefführung der Stimme — bis c' — ebenfalls nicht als Unterscheidungsmerkmal herangezogen werden kann.