

Die Trompeten in Bachs Dritter Orchesterouvertüre

Von Walther Vetter (Berlin)

I

Die klangliche Verwirklichung der beiden *D*-dur-Orchesterouvertüren Bachs stellt dem Dirigenten besondere Aufgaben. Diese sind weder mit genialer Intuition noch gar mit bloßer Dirigieroutine zu bewältigen. Aber auch die historische Einsicht führt zu keiner vollkommenen Lösung. Was man bei der Aufführung zu hören bekommt, ist in der Regel unbefriedigend; der Unterschied zwischen dem Eindruck der Partitur auf den Leser und der Wirkung ihrer praktischen Wiedergabe auf den Hörer kraß. Das dem inneren Ohre auf dem Wege über das Auge zugeleitete Klangbild besteht aus einem kunstvollen Gewebe *lebendiger Stimmen*, der im Konzerte vermittelte Eindruck ist vielfach unklar, ja geradezu verwirrend. Was man gleich zu Beginn der ersten *D*-dur-Ouvertüre zu hören bekommt, ist nicht selten ein formloser Tonbrei, worin die Trompeten eine beängstigende Rolle spielen.

Man läßt sich bei der Wiedergabe dieser orchestralen Musik vielfach noch immer die Mühe verdrießen, die mit einer gewissenhaften Unterscheidung zwischen dem Orchestersatz Bachs und dem der neueren Zeit verbunden ist. Bei Bach gibt es im Prinzip *kein obligates Akkompagnement*, das der Abschattierung, Profilierung, Stützung des *eigentlichen* musikalischen Gedankenablaufes dient; in seinem Orchestersatz existieren in der Regel nur so und soviel *selbständige Stimmen*, deren Zahl *allerdings nicht mit der Zahl der beteiligten Instrumente gleichbedeutend ist*. Diese Einschränkung ist wichtig; ihre Beachtung ist die Voraussetzung für die richtige Behandlung der Orchesterstimmen bei der praktischen Wiedergabe der orchestralen Musik Bachs.

Zehn Instrumente, die Streicher chorisch besetzt, sind in der ersten *D*-dur-Ouvertüre an der Ausführung der vierstimmigen Fuge beteiligt; man darf bei der praktischen Ausführung die Orchesterstimmen nicht mit Fugenstimmen verwechseln. Häufig ergeben mehrere Orchesterstimmen nur eine polyphon integrierende Fugenstimme, zum Beispiel erste Oboe und erste Violine oder zweite Oboe und zweite Violine.¹ Hier ist die Absicht des Komponisten unmißverständlich. Die Dinge liegen jedoch nicht immer so

¹ Nur die Bratschen bleiben auf sich selbst angewiesen, auch dort, wo sie Entscheidendes zum musikalischen Gedankenverlaufe beisteuern. Bei der üblichen quantitativ unzureichenden Besetzung in kleineren Orchestern sind sie an gewissen Stellen so gut wie unhörbar, und in der Fuge entstehen leere, tote Stellen. Wie sich Bach selbst hier geholfen hat, weiß man nicht, aber man kann es sich denken. Wenn man nämlich keinen Anstand nimmt, die Bratschen von Fall zu Fall durch Violinen verstärken zu lassen, kommt plötzlich bachisches Licht in das unbachische Dunkel. Ein solches Verfahren darf sich auf Schweitzer berufen, der (J. S. Bach, 29.—33. Taus., 1947, S. 787) feststellt, daß bei Bach *jede instrumentale Abbildung*, die der nicht gehörig vernehmbaren obligaten Stimme zu ihrem Rechte ver helfe, *gebolen sei*.

einfach, daß die Addition mehrerer Instrumente die zehn Orchesterstimmen in vier Fugenstimmen umwandelte. Oberstes Gesetz ist zwar, daß jede Orchesterstimme irgendwie *im Dienste* der polyphonen Stimmigkeit steht; dieses Gesetz besagt aber nicht, daß sich in der vierstimmigen Fuge bei Beschäftigung von mehr als vier Instrumenten jeweils *mehrere* Instrumente zur Ausführung *einer* Fugenstimme *unison* zusammuntun. Die Beteiligung namentlich der Bläser ist vielmehr von größter technischer und geistiger Elastizität. Die Bläser klären das polyphone Gewebe und unterstützen die kontrapunktische Aussage auf höchst verschiedene Weise, nämlich nicht allein melodisch, sondern auch klanglich, harmonisch, ausdrucksmäßig und nicht zuletzt rhythmisch. Das aufführungspraktische Problem liegt darin, daß ihnen die Durchführung dieser ihrer Aufgabe *ermöglicht* wird. Wo die Bläser bei der Wiedergabe dieser Musik die Kontrapunktik verdunkeln und die Polyphonie verunklären, beweist dies, daß sie *falsch eingesetzt* sind.

Die Fuge ist äußerste und konsequenteste Form Bachschen Musizierens. Die Ecksätze seiner Französischen Ouvertüre, seine Konzertsätze, seine Tänze sind mehr oder minder bedeutende Abweichungen von dieser Form. Ihr allgemeiner orchesterlicher Darstellungsstil ist jedoch im Grundsatz der nämliche. Auch die Einleitung der ersten *D*-dur-Ouvertüre ist ein stimmiges Gewebe, und die transparente Wiedergabe dieses Gewebes, die einzig durch den *richtigen Einsatz* der Orchesterstimmen gewährleistet wird, ist unerläßlich.

In den Orchesterouvertüren, auch in der dritten, der ersten in *D*-dur, finden sich vereinzelte authentische dynamische Vorschriften. Ihr Vorhandensein darf nicht zu dem Fehlschlusse führen, der Komponist habe die Dynamik genau und vollständig angegeben und die korrekte Befolgung seiner Forderungen müsse ohne weiteres das von ihm gewünschte Klangbild zeitigen. Jede Probe aufs Exempel beweist das Gegenteil.¹ Natürlich muß man die betreffenden Angaben beachten. Jedes dynamische Zeichen muß jedoch *auf seinen Sinn geprüft* werden. Blinder Gehorsam darf nicht mit Werktreue verwechselt werden.

Die vereinzelten vom Komponisten selbst herrührenden Vortragszeichen bedürfen also ihrerseits der Interpretation. Sie können richtig nur aus dem Geiste des ganzen Werkes, besser noch: aus dem Geiste des gesamten Bachschen Schaffens gedeutet werden. Keinesfalls besagen sie, daß alle nicht bezeichneten Stellen der betreffenden Ouvertüre unter Verzicht auf jegliche Schattierung heruntergespielt werden dürfen. Das *eine* beweisen sie, da sie nur bei einzelnen bestimmten Orchesterstimmen stehen, aufs deutlichste: daß die Intensität des dynamischen Ausdrucks bei den verschiedenen Instrumentengruppen verschieden ist.

¹ Im Grundsatz hat Karl Hasse (BJ 1929, S. 134) recht, wenn er leugnet, daß dort, wo Bach keine dynamischen Vorschriften gebe, die Musik von *A* bis *Z* in gleichmäßiger Tonstärke zu spielen sei.

An der orchestralen Gesamtdynamik sind nicht zuletzt die Trompeten beteiligt. Wo sie, nicht etwa fortissimo, sondern in einer normalen Mittelstärke, eintreten, ohne unmittelbar an dem gedanklichen roten Faden des stimmigen Satzes beteiligt zu sein, dort tragen sie wesentlich zur Klangverstärkung, zur Belebung des gesamtdynamischen Ausdrucks, bei, und dieser Ausdruck wird um so lebendiger und eindringlicher sein, je mehr sich der Dirigent der naheliegenden Versuchung, in ein plötzliches Fortissimo zu verfallen, zu entziehen vermag. Mit Recht erklärt Karl Hasse, daß sich die vollendete äußere Spieltechnik bei Bach in den Dienst des *Ausdrucks* zu stellen habe, was eine vollkommene *Durchgeistigung des Technischen* verlange.¹

Gleichzeitig treffen auf den Ausdrucksgehalt Bachscher Musik und insbesondere dieser Ouvertüre Adolf Sandbergers Erkenntnisse zu²: stilecht und zeitgerecht musiziere, wer die Musik auch des 18. Jahrhunderts *nicht glatt noch gut bürgerlich*, sondern *beseelt und eindringlich* ausführe. Sandberger erinnert daran, was auch für Sebastian Bach gilt: Der Dirigent, in der Praxis nur zu oft der Komponist selbst, gab vom Cembalo aus alle Ausdrucksschattierungen an, welche schriftlich zu fixieren der Autor, der gemeinhin nicht für die Nachwelt, sondern für die Gegenwart schrieb, für überflüssig hielt. Allerdings ist der Charakter dieser Schattierungen nicht den Gepflogenheiten der Gegenwart, sondern denen der Bachzeit zu entnehmen.

II

Aufgabe der Trompeten in der dritten Orchesterouvertüre ist: 1. zu akzentuieren, 2. den Rhythmus zu verdeutlichen und zu verstärken, 3. den Klang abzurunden, 4. an der Herausarbeitung von Motivik und Thematik teilzunehmen; ihre Aufgabe ist jedoch nicht *primär* dynamischer Natur. Der gleich zu Beginn entfaltete Glanz ist fröhlich und festlich, nicht heroisch, nicht kämpferisch oder gar lärmend; es handelt sich um keine dynamische Entladung. Wenn im allgemeinen die Regel gilt, daß Bachsche Stücke weder im säuselnden Pianissimo noch im rauschenden Fortissimo, sondern in einem gesunden Forte beginnen, so ist dieser Ouvertürenbeginn ein Schulfall. Der Einsatz der drei Trompeten gestattet keineswegs die Entfaltung besonderer dynamischer Kraft, geschweige daß er sie erfordere; dieser Einsatz *verbieht* jede ungewöhnliche Lautstärke. Die Trompeten verweisen nämlich den Sinn dieser Musik völlig, sobald sie selbstherrlich hervortreten. An der Herausarbeitung von Motivik und Thematik sind sie in diesem Falle nicht beteiligt. Sie beschränken sich auf die drei anderen Funktionen, indem sie in den beiden ersten Takten die von Oboen und ersten Violinen emphatisch hervorgehobenen melodischen Haupttöne akzentuieren:

¹ BJ 1929, S. 92.

² Fritz-Stein-Festschrift, Braunschweig 1939, S. 187.

Beispiel 1:



und gleichzeitig mit ihrer vollen Akkordik den Klang auspolstern¹:

Beispiel 2:



Vom dritten zum fünften Takte² verdeutlichen und verstärken die Trompeten den traditionellen punktierten Rhythmus, aber nur ihn, nicht den thematisch-melodischen Gedankenverlauf. Auch die dissonante Orgelpunktwirkung des Beginnes wird durch die Trompetenakkorde auf diskrete Weise vertieft. Aus diesem Orgelpunkte des (Continuo-)Basses wächst am Anfange des dritten Taktes die ingenieöse Fortsetzung der Oboen-Geigen-Melodie durch diesen Baß heraus, während Oboen und Violinen ein Gegenthema anstimmen, dessen Rhythmus die Trompeten zwar unterstützen, an dessen Melodik sie aber völlig unbeteiligt sind:

Beispiel 3:

Die Trompeten sind hier an der musikalischen *Gedankenführung* in so hohem Grade unbeteiligt, daß sie durch jedes stärkere Hervortreten den gedanklichen Faden zerreißen, indem sie den eigentlichen *Inhalt* dieser Musik übertönen. Dem Komponisten kommt es in diesen Takten auf den Baß und seine sich im Diskant aufschwingende Gegenmelodie an, aber man nimmt, sobald sich die Trompeten hervordrängen, nur einen qualligen Tonbrei wahr.

Mehr ins Gebiet ihrer vierten Aufgabe stoßen die Trompeten am Ende der Einleitung, Takt 18 bis 24, vor. Zwar liegt die eigentliche *Gedankenführung* auch hier noch bei Streichern und Oboen, aber in der hier herrschenden Atmosphäre breiten und umständlichen Kadenzierens gedeiht ohnehin keine

¹ Karl Hasse geht (BJ 1929, S. 122) zu weit, wenn er behauptet, daß die Trompeten von Bach *durchaus als Melodieinstrumente* verwendet würden und nicht die Aufgabe der klanglichen Füllung hätten. Gerade weil mancher heutige Dirigent in ihnen *ausschließlich* Melodieinstrumente erblickt, kommt an manchen Stellen der beiden Trompeten-overtüren eine verfehlte Klangwirkung zustande.

² Die Takte werden mechanisch durchgezählt; bei den Reprisen am Ende der Einleitung und am Schlusse der Overtüre werden beide Takte mitgerechnet. Das ganze Stück umfaßt nach dieser Zählung 124 Takte.

differenziertere Thematik, die durch das Dreinblasen der drei Trompeten verdunkelt werden könnte; der gedankliche Faden gleitet ins Fundament und wird hier vernehmbar bleiben, sofern der Continuo hinlänglich besetzt ist¹:

Beispiel 4:

Die Violinen werden hier nicht mehr von den durchdringenden Oboen unterstützt, ihr Motiv verzichtet auf die dominierende Rolle und verschwindet buchstäblich in der Versenkung. In den Takten 18 und 19, in denen die erste Trompete *d'''* erreicht, dürfen die Blechbläser schon mehr aus sich herausgehen, zumal sie Takt 21ff. effektiv an der Kadenzthematik beteiligt sind. In den beiden letzten Takten der Einleitung gewinnt die erste Trompete sogar eine Art solistischer Führung:

Beispiel 5:

Aus diesem Tatbestande ergeben sich praktische Folgerungen für die Einleitung. Die Blechbläser (und Pauken) sind dazu bestimmt, dem von Streichern und Oboen in wechselnder Gruppierung vorgetragenen musikalischen Gedanken Relief zu verleihen; sie können jedoch, wenn sie sich nicht zurückhalten, besonders während der wichtigen ersten fünf Takte die Verständlichkeit der Musik gefährden.

Die Aufgabe der Trompeten ist nicht an allen Stellen die gleiche; zwischen den ersten fünf und den letzten sieben Takten der Einleitung besteht in diesem Punkte ein beträchtlicher Unterschied. Aber auch innerhalb dieser sieben Takte spielen die Trompeten nicht überall die nämliche Rolle. In den Takten 18 und 19 dürfen (und müssen) sie mehr aus sich herausgehen, weil auch Oboen und Streicher, der Kadenz zuliebe, allgemeine Tongesten dem individuellen Ausdrucke vorzuziehen beginnen.² Bald darauf, in den Takten 23 und 24, reißen sie geradezu die Führung an sich, und es liegt kein Grund vor, sie irgendwie zu zügeln (*Beispiel 5*), das heißt: Rücksicht auf den Streichkörper darf ihnen nicht mehr anempfohlen werden, wenn sie auch vor jedem pathetischen Fortissimo zu warnen sind. Die Trompeten-

¹ Bach muß als Komponist der Orchestersuiten verhältnismäßig zahlreiche Bässe zur Verfügung oder doch im Sinne gehabt haben.

² Man bemerke, daß hier die absolute Tonhöhe der ersten Trompete eine diskrete Intonation unmöglich macht.

dynamik muß bei Bach in solchen Fällen stets jegliche Übersteigerung vermeiden, denn es kommt nicht nur darauf an, daß sie kein Unheil durch Verwischung der musikalischen Umrisse anrichtet, vielmehr auch darauf, daß sie dort, wo sie unbestritten Wortführerin ist und daher keinen speziellen Beschränkungen unterliegt, der *stilistischen Grundhaltung* Bachs nicht widerspricht.

Im dritten Overtürenabschnitte, der eine auf zwei Drittel verkürzte, gleichzeitig stark veränderte Wiederholung des ersten Abschnittes ist, übernehmen die Trompeten eine Aufgabe, die der Abwandlung des Gehaltes entspricht und sie unterstützt. Sie treten von vornherein anspruchsvoller auf.

In den Takten 1 und 2 bewegt sich die erste Trompete innerhalb der großen Terz *b''-g''* (vgl. *Beispiel 2*), während erste Oboe und erste Violine die Undezime *d'-g''* durchmessen; in den Takten 108 und 109 ist der Raum, innerhalb dessen sich erste Oboe und erste Violine bewegen, auf *d''-d'* verengt, der entsprechende Raum der ersten Trompete auf *d''-d'''* unverhältnismäßig erweitert:

Beispiel 6:



Der obligate Charakter dieser Trompetenstelle ist offenkundig. Ihr Verhältnis zu Streichern und Oboen hat sich verschoben; sie haben an Ausdrucksmittelbarkeit gewonnen, was diese verloren haben, denn aus den emphatischen Melodietönen der Oboen und ersten Violinen in den Takten 1 und 2 (*Beispiel 1*) ist dieser schlichte elementare Dreiklang geworden:

Beispiel 7:



Hier fehlt die Emphase, die die Trompeten lediglich zu akzentuieren hätten. Dafür kontrastiert ihr aufsteigender Dreiklang (*Beispiel 6*) aufs entschiedenste mit dem fallenden Dreiklang der ersten Violine und ersten Oboe. Sie haben unbestreitbar die Führung an sich gerissen, und sie behalten sie auch überall, wo sie beteiligt sind, bei. An die in *Beispiel 6* wiedergegebenen beiden Takte schließt sich folgende melodisch gesättigte Phrase der ersten Trompete an:

Beispiel 8:



während zu Beginn der Ouvertüre der diskreten Intonation der beiden ersten Takte (*Beispiel 2*) diese im Ausdruck ziemlich neutrale Trompetenstelle folgte:

Beispiel 9:



Der Ausklang des Schlußabschnitts entspricht im Charakter den letzten Takten der Einleitung; die Funktion der Trompeten ist hier wie dort die nämliche. —

Es darf der Bachschen Musik keinerlei Tendenz zur psychologischen Entwicklung im Stile der späteren Klassik zugeschrieben werden. Trotzdem lehrt das Studium der dritten Orchesterouvertüre, und zwar besonders unter dem Gesichtspunkte der Trompetenverwendung, daß der Komponist aus den musikalischen Vorgängen des Mittelsatzes, der Fuge, bestimmte Folgerungen für die Gestaltung des Schlußabschnittes zieht. Diese sind nicht inhaltlicher, geschweige programmatischer, sondern technisch-formaler Natur (wobei wir uns erinnern, daß die Bachsche Form und die Bachsche Technik nichts Leeres noch Äußerliches, sondern natürlicher und notwendiger Ausdruck seiner geistigen Gesamthaltung sind).

In der Fuge ist ja die Situation grundsätzlich eine andere als in den sie umrahmenden freieren Sätzen. Deutlichkeit und Klarheit von Motivik und Thematik sind in denkbar höchstem Grade gewährleistet; sie sind hauptsächlich durch zwei Gründe garantiert: durch die erste unbegleitete Intonation des Dux im Unisono von erster Violine und erster Oboe und durch die in dieser Fuge besonders auffällige ungewöhnliche Häufigkeit der Wiederholung dieses Themas. Ihm vermögen keine Trompeten und Pauken etwas anzuhaben. Im übrigen erfolgt der erste Trompeteneinsatz während der *Bassintonation* des Themas, die, wie bereits festgestellt wurde, in jedem Falle besonders machtvoll zu denken ist. Dieser Trompeteneinsatz ist denn auch, so schlicht er sich gibt, nicht bloß klangabrundend, akzent- oder rhythmusbetond, sondern er hat selbständiges (gegen-)thematisches Gepräge. Er nimmt Beethovens *c*-moll-Sinfonie-Rhythmus vorweg, und die beiden sich mit den Pauken verbündenden nachahmenden Trompeten meißeln ihn plastisch heraus:

Beispiel 10:

Hier treten die Trompeten mit den fugierenden Stimmen in Wettbewerb; sie nehmen bereits in diesem Augenblicke am Gedankenablauf der Fuge, mit ihm konkurrierend, teil. Gleichzeitig bilden ihre drei Takte gewissermaßen das Scharnier zwischen Exposition und zweiter Themadurchführung. Diese setzt auf *E*, der Dominante der Dominanttonart, ein. Sobald die Tonika wieder erreicht ist, übernimmt (Takt 36) die erste Trompete die Führung, indem sie die Sache der ersten Oboe und ersten Violine zu ihrer eigenen Sache macht. Die Wirkung dieses Trompetenthemas wird um so strahlender sein, je besser es den Blechbläsern (und Pauken) in den Takten 31 bis 33 (*Beispiel 10*) gelungen ist, zwischen sich und den Bässen eine Art Gleichgewicht herzustellen. In den Takten 38 bis 43 ergibt sich eine rückläufige Bewegung, bei der die Trompeten jedoch noch immer ein gewichtiges Wort mitzusprechen haben. Wichtig ist die tongetreue Nachahmung des von den Bässen intonierten integrierenden Themamotivs in der Doppeloctave durch die zweite Trompete:

Beispiel 11:

Im anschließenden Zwischenspiele schweigen die Trompeten, um bei Beginn der nächsten Durchführung (Takt 51) *piano* ihre Stimme erneut zu erheben und den Beethovenrhythmus, wenn die anachronistische Bezeichnung hingehen darf, zu intonieren. Bach schreibt ausdrücklich *piano* vor. Diese auffallende Vorschrift läßt an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig: sie beweist unwiderleglich, daß zumindest alle vergleichbaren Stellen, zum Beispiel Takt 31–33, 55–57, 67–69, 85–88, 96–98, *nicht piano* zu spielen sind.¹ Sie verlangt aber natürlich in erster Linie, daß die schöne, von *b* über *E* und *A* nach *D* modulierende Themadurchführung Takt 51 bis 57 die Trompeten (*ohne Pauken!*) etwa im Sinne der in neuerer Zeit besonders durch die Hörner ausgeübten *Pedalwirkung* ausnützt. Das von den drei Trompeten intonierte *fis'* verleiht den beiden Takten etwas klanglich Versponnenes; wir vermögen uns dem romantischen Eindrucke der Terzverwandtschaft dieses anderthalbtaktigen *Fis*-dur-Klages um so weniger zu entziehen, je diskreter sein Grundton durch die drei Trompeten hervorgehoben wird. Nicht nur in der Fuge, vielmehr in der gesamten Ouvertüre verharret einzig und allein an dieser Stelle (Takt 51 bis 52) die erste Trompete so ausdauernd in der unteren Region der eingestrichenen Oktave. Die Auf-

¹ Die Gesamtausgabe notiert im Takte 56 nochmals *piano*, aber nur bei den Pauken, setzt es jedoch in Klammern.

gabe der Klangabrundung, und zwar unter Verzicht auf individuelle Trompetenfärbung, ist den drei Blechbläsern in diesem Werke nirgends so deutlich gestellt wie hier.

Durchaus anders ist die Situation gelegentlich der ebenfalls vom *Fis*-dur-Klang ausgehenden vergleichbaren *b*-moll-Intonation des Themas in den Takten 67 bis 69. Die erste Trompete hat hier die ihr gemäße zweigestrichene Oktave wiederum erreicht, innerhalb welcher sie ihren spezifischen Klangcharakter nicht verleugnen kann. Der Komponist tut ein übriges und versieht sie mit Staccatopunkten. Erste Oboe und erste Violine schlagen sich auf ihre Seite. Zum Ausgleich tragen die Bässe anstelle der zweiten Violinen das Thema vor. Der charakteristischen Hervorhebung des (Beethoven-)Rhythmus durch die in wohlberechneten Abständen eintretenden drei Trompeten steht nichts im Wege.

Die Trompeten sind es auch, die im Takte 81 nach einem spannungsweckenden Orgelpunkte diese kühne trugschlußartige Abfolge zweier Dominantseptakkorde effektiv vorbereiten:

Beispiel 12:

indem sie zum einzigen Male in der Ouvertüre diesen ausgesprochenen Fanfarenrhythmus blasen, der durchaus obligaten Charakter hat:

Beispiel 13:

Das Piano bei den gewissermaßen pedalisierenden Oboen (Takt 82f.) ist sehr bezeichnend, aber es darf nur auf die Oboen bezogen und nicht im Sinne eines *Piano subito* des gesamten Orchesters interpretiert werden: Auf diese Weise würde ein ebenso verblüffend moderner wie völlig unbachischer Effekt erzielt werden.

Selbstverständlich sind die Takte 79—82 *forte* zu spielen, und namentlich die Trompetenfanfare ist mit betonter Kraft zu blasen, aber ein allgemeines *Piano* des Streichorchesters kommt im Takte 82 nicht in Frage. Man muß es bei dem *automatischen* dynamischen Zurückfluten belassen, das sich an dieser Stelle durch den Wegfall der drei Trompeten und der wirbelnden Pauke ergibt. Auch wenn die Streicher stilgerecht auf einer normalen saftigen Tongebung beharren und Bratsche und Violine (man beachte die Beschränkung auf diese Instrumente!) das Thema in einem klaren *forte* durchführen, bleibt der *Eindruck* der dynamischen Abdämpfung voll bestehen.

III

Ganz gleich, wie viele und wie geartete Kräfte einem Bach im allgemeinen zur Verfügung standen, die Anlage der Partitur der Orchesterouvertüren zwingt zu der Folgerung, daß der Komponist mit einer guten und relativ starken Continuobesetzung rechnet. Bachs besonderes Interesse für die tiefen Saiteninstrumente, das allgemein bekannt ist, spiegelt sich hierin wider. Aus dem Instrumentenverzeichnis der Köthener Fürstlichen Musikalienkammer von 1773¹ geht die durch Bach und den Fürsten Leopold im Hinblick auf Zahl und Qualität der Instrumente begründete Tradition hervor; nicht weniger als sechs edle Baßinstrumente werden aufgeführt: ein fünfsaitiges Violoncello piccolo aus der Werkstatt J. C. Hoffmann, zwei Violoncelli derselben Herkunft, ein viersaitiges Violoncello piccolo aus der Werkstatt J. H. Ruppert, ein Violoncell von Steiner und ein Kontravioleone (Hoffmann). Gelegentlich der Zusammenarbeit Bachs mit dem Violagambisten Christian Ferdinand Abel in Köthen soll die Viola pomposa entstanden sein, um deren Vervollkommnung sich der Meister alsdann in Leipzig bemühte.² Dieser Eifer für die klangliche Fundamentierung des Orchesters ist aus der Anlage und dem Stile der Bachschen Orchestermusik unschwer zu erklären. Die starke Berücksichtigung des Diskantes durch Violinen, Oboen, Trompeten erheischt ein Gegengewicht.³ Da die Trompeten heutzutage einen durchdringenderen Ton haben als zur Bachzeit, muß dieses Gegengewicht in der modernen Wiedergabe noch schwererwiegend sein als einst.

Erfahrungsgemäß vermag heute ein intelligenter Bläser viele Bachsche Trompetenpartien, wenn er sie musikalisch und lippentechnisch beherrscht, einwandfrei wiederzugeben.⁴ Nur in besonderen Fällen bedarf es jenes Ausweges, welchen Schweitzer unter Berufung auf Eichborn für die Praxis der Bachzeit vermutet: daß sich die Trompeter bei der Wiedergabe besonders schwieriger Partien ablösen.

Im allgemeinen legt Bach vom Musikalischen her die Trompetenstimme so an, daß sie dem Bläser niemals ununterbrochen technische Höchstleistung abverlangt; besonders gilt dies für die beiden *D*-dur-Orchestersuiten, nicht zuletzt für die dritte. Da, wie festgestellt wurde, die Instrumentalstimme im Orchesterwerke nicht mit der polyphonen Stimme gleichbedeutend ist, vielmehr die Orchesterstimme, in unserem Falle die Trompete, häufig

¹ Veröffentlicht durch Rudolf Bunge im BJ 1905, S. 38–41.

² Heinrich Husmann, BJ 1936, S. 90ff.

³ Das Mittelstimmenproblem (Bratschen) bleibt bestehen. Es bliebe ungelöst, wenn man nicht praktische Aushilfen annähme, die vom Komponisten von Fall zu Fall mündlich angeordnet worden sein müßten. Vielleicht darf man einen Wink aus der bekannten Überlieferung entnehmen, daß Bach am liebsten die Bratsche *mit angepaßter Stärke und Schwäche* spielte und insonderheit beim orchestralen Musizieren mit Vorliebe die Bratsche übernahm, das heißt: die Bratschisten anführte und anfeuerte. Man kann sich vorstellen, daß die Bratsche auch in unserem Falle plötzlich vernehmbar wurde! — Vgl. Walther Vetter, Der Kapellmeister Bach, Potsdam 1950, S. 25 und 359/60.

⁴ Natürlich nicht vom Blatt. — Die Erfahrungen des Verfassers gehen u. a. auf zahlreiche Proben und wiederholte Aufführungen der dritten Orchesterouvertüre in Greifswalder Universitätskonzerten 1937–1939 zurück.

lediglich zur Abschattierung, Profilierung, Stützung der einen oder anderen polyphonen Linie dient, ergeben sich Schwierigkeiten durch Figuration oder extreme Lage immer nur in größeren Abständen.

Um freilich nicht dort Fährnisse zu vermuten, wo in Wirklichkeit keine vorhanden sind, muß sich der Bläser über die unterschiedliche musikalische Bedeutung der einzelnen Teile seiner Partie im klaren sein. Diese ist nicht in ihrer gesamten Ausdehnung obligat; umgekehrt sind aber auch nicht alle Tonfolgen, die auf den ersten Blick unthematish zu sein scheinen, bloßes Füllsel. Wo sich die Bachzeit ohne weiteres auskannte, bedarf die Gegenwart eines eingehenden Studiums.