

# Tromba, Tromba da tirarsi oder Corno? Zur Clarinostimme der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ BWV 24

Von Kirsten Beißwenger und Uwe Wolf (Göttingen)

Die Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ (BWV 24)<sup>1</sup> entstand zum 4. Sonntag nach Trinitatis 1723, dem 20. Juni<sup>2</sup>, und zählt damit zu Bachs ersten für die Leipziger Amtsverpflichtungen komponierten Werken. Die Aufführungsmaterialien sind mit der autographen Kompositionspartitur (*P 44, adnex 3*) und dem originalen Stimmensatz (*St 19*) vollständig erhalten. Hauptschreiber der Quellen ist Johann Andreas Kuhnau, der das Titelblatt und einen kompletten Stimmensatz ausgeschrieben hat<sup>3</sup>.

Über die gesamte Besetzung gibt die autographe Partitur keine Auskunft. Ein Titelblatt ist nicht vorhanden; der Kopftitel weist nur auf die Sonntagszugehörigkeit (*JJ. Do[mi]nica 4 post Trinitatis*) hin. Ersichtlich wird das Gesamtinstrumentarium, bestehend aus Clarino, Oboe I und II, Violine I und II, Viola und Continuo, nur aus dem Stimmensatz. Das von Kuhnau mit *Clarino* bezeichnete Blechblasinstrument wird im 3. und 6. Satz verwendet. Die Stimme wirft folgende Probleme auf:

1. Mit Clarino ist im allgemeinen eine (hohe) Naturtrompete gemeint. Dieses Instrument verlangt – mit Ausnahme der Tromba in C – transponierte Notation. Beide Sätze sind aber in BWV 24 klingend notiert und stehen in F-Dur, einer für die C-Trompete untypischen Tonart<sup>4</sup>.
2. In beiden Sätzen ist eine beachtliche Anzahl an Tönen zu spielen, die außerhalb der Naturtonskala in C liegen. Das macht eine Bestimmung des Parts für eine Naturtrompete unwahrscheinlich.
3. Der Part verlangt im Schlußchoral sehr häufig die Töne a und f. Diese Lage bildet jedoch ein Problem für alle Trompetenarten.

Die Widersprüche, die sich aus der Bezeichnung Clarino und der Notierung der Stimme ergeben, sind bis heute in der Literatur noch nicht geklärt. Im Vordergrund der Diskussion stehen die Zugtrompete und die Naturtrompete. Um Ordnung in die verwirrende Forschungslage zu bekommen, seien die verschiedenen Forschungspositionen noch einmal dargestellt und kritisch kommentiert.

---

<sup>1</sup> Die Editionsarbeiten der Kantate für die NBA (I/17.1, K. Beißwenger) bildeten den Anlaß für die ausführliche Untersuchung der Einzelstimme.

<sup>2</sup> Dürr Chr 2, S. 58.

<sup>3</sup> Nur die Violindoubletten und zwei der insgesamt drei Continuoimmen wurden von anderen Schreibern angefertigt.

<sup>4</sup> In der Zeit vor Bach finden sich allerdings einige Ausnahmen, z. B. bei Heinrich Schütz (etwa SWV 275 und 435).

### 1. Zugtrompete

Charles Sanford Terry weist den Clarinopart der Kantate 24 – wie auch zahlreiche andere Blechbläserstimmen Bachs – aufgrund der genannten Probleme der Zugtrompete zu, da auf diesem Instrument der geforderte Tonvorrat vorhanden ist<sup>5</sup>. Den jeweils vorgeschriebenen Instrumentenbezeichnungen mißt Terry keine allzugroße Bedeutung bei – selbst in mit *Corno* bezeichneten Stimmen glaubt er Zugtrompetenstimmen zu erkennen.

Das Instrument Zugtrompete sowie sein Einsatz für Choralstimmen ist hinreichend belegt<sup>6</sup>. Nichts spricht gegen Terrys These, die zahlreichen zumeist klingend notierten Trompetenstimmen zu Schlußchorälen in Bachs Kantaten sowie andere Cantus-firmus-Partien in Trompetenstimmen diesem Instrument zuzuweisen, auch wenn dies nicht ausdrücklich durch einen *da tirarsi*-Vermerk vorgeschrieben ist. Die Notwendigkeit des Zuges brauchte nicht angegeben zu werden; die Spieler waren mit dieser Praktik vertraut und an den Stimmen läßt sich darüber hinaus leicht erkennen, daß die Zugvorrichtung eingesetzt werden muß.

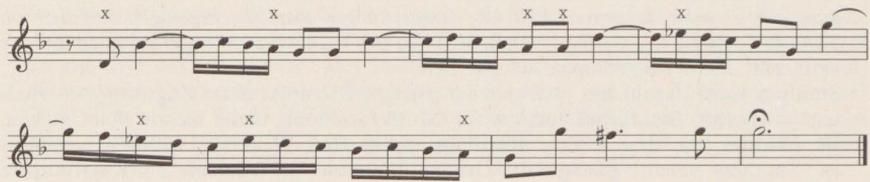
Die Clarino-Stimme zu BWV 24 läßt sich jedoch mit der Zugtrompete kaum ausführen. Das Instrument ist unhandlich und schwerfällig zu betätigen. Im Gegensatz zu der noch immer verbreiteten Meinung, es handele sich um eine Art Diskantposaune, ist die Zugtrompete eine ganz gewöhnliche Naturtrompete mit einem ausziehbaren Mundrohr. Um diesen Zug zu bedienen, muß der Bläser mit einer Hand das ganze Instrument bewegen, während er mit der anderen Hand das Mundstück an den Lippen fixiert. Ist der Zug ganz hineingeschoben, läßt sich das Instrument wieder wie eine normale Naturtrompete blasen. Aufgrund dieser instrumentenbaulichen Beschaffenheit ist die Zugtrompete mit spieltechnischen Einschränkungen behaftet, die Bach sehr wohl gekannt hat. Dies ist an einigen der wenigen mit *da tirarsi* bezeichneten Stimmen, die neben bloßer Cantus-firmus-Verstärkung auch obligate, vom Cantus firmus unabhängige

<sup>5</sup> *Bach's Orchestra*, London 1932 (Reprint 1958), S. 191, Tabelle II. Die Meinung, daß der Clarinopart für eine Tromba *da tirarsi* bestimmt sei, wird auch von Ulrich Prinz, *Das Instrumentarium in den Werken Johann Sebastian Bachs* (Manuskript) und Thomas G. MacCracken, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi*, BJ 1984, S. 73 (nur auf den dritten Satz bezogen) vertreten.

<sup>6</sup> Belege in Inventaren, Nachlaßverzeichnissen und Kirchenrechnungen bei H. O. Koch, *Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Dissertation, Heidelberg 1980, S. 211 ff., und H. Heyde, *Instrumentenkundliches über Horn und Trompete bei Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Studien* 10, Wiesbaden und Leipzig 1991, S. 251 f. und 261. Der Einsatz des Instrumentes für Choralstimmen ist belegt in dem Bericht von einer Stadtpfeiferprobe unter J. F. Doles (Terry, a. a. O., S. 36) und durch einen Hinweis in J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795 (Reprint Leipzig 1972), S. 12. Leider hat sich nur eine Zugtrompete (und auch diese nicht in allen Teilen) bis heute erhalten (siehe unten, Fußnote 12). Über das Aussehen dieses Instruments sind wir jedoch auch aus Abbildungen informiert (vgl. zu den ikonographischen Zeugnissen D. E. Urban, *Stromenti da Tirarsi in the Cantatas of J. S. Bach*, Dissertation [masch.-schr.], Washington 1977, Vol. I, S. 23 ff.).

Partien enthalten, zu erkennen<sup>7</sup>. Bach geht dabei – wie im übrigen auch sein Amtsvorgänger Kuhnau<sup>8</sup> – sehr differenziert mit den „beiden Naturen“ des Instrumentes um: in schnelleren Passagen wird allein auf den Naturtonvorrat zurückgegriffen und nur an langsameren Stellen kommt der Zug zum Einsatz<sup>9</sup>. Eine da tirarsi-Vorschrift ist bei diesen Stimmen erforderlich, da die Notwendigkeit des Zuges nicht ohne weiteres sofort zu erkennen ist. Die gelegentlich anzutreffende transponierte Notierung ist für ein Zuginstrument ungewöhnlich, war aber für den Bläser hilfreich, denn sie bot ihm in den rascheren, sich auf den Naturtonvorrat beschränkenden Teilen das gewohnte Notenbild.

In BWV 24 wird die Naturtonreihe jedoch nicht nur in einigen langsamen Passagen verlassen, sondern ein großer Teil der vorgeschriebenen Töne – im sechsten Satz sogar die Mehrzahl der Töne – gehört nicht zur Naturtonreihe. Auch werden diese Töne ohne Einschränkungen benutzt, also auch in Läufen.



Notensbeispiel 1a: BWV 24/3, T. 94 bis Schluß der Clarinostimme (x = kein Naturton)



Notensbeispiel 1b: BWV 24/6, T. 23 bis Schluß der Clarinostimme (x = kein Naturton)

Dies setzt ein wesentlich beweglicheres Instrument voraus als die Zugtrompete. Die teilweise tiefe Lage und große Zahl der verschiedenen naturtonreihenfremden Töne<sup>10</sup> ermöglicht es zudem nicht, durch die Wahl einer anderen Trompeten Grundstimmung den Anteil der Naturtöne zu erhöhen. Die Zugtrompete scheidet als praktikable Lösung hier also aus.

<sup>7</sup> Vgl. vor allem die da tirarsi-Partie zu BWV 46/3 (NBA I/19 [Robert L. Marshall]. Marshall schreibt bei diesem Satz auf Grund der transponierten Notation nur *Tromba* vor).

<sup>8</sup> Koch, a. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 215.

<sup>9</sup> Dies wurde auch von W. Wenke beobachtet (*Die Holz- und Metallblasinstrumente der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Heft 4/1, Blankenburg/H. 1976, S. 19).

<sup>10</sup> Es werden – bezogen auf die C-Trompete – die naturtonreihenfremden Töne f a f' a' h' cis'' und es'' gefordert.

## II. Naturtrompete

Gegen die Verwendung der Zugtrompete in BWV 24 (wie bei den meisten anderen von Terry diesem Instrument zugeschriebenen Stimmen) wendet sich Don L. Smithers<sup>11</sup>. Smithers vertritt die Ansicht, daß ein exzellenter Trompeter wie Gottfried Reiche in der Lage gewesen sei, die naturtonreihenfremden Töne ohne jedes Hilfsmittel, allein mit einer besonderen Blastechnik auf der Naturtrompete hervorzubringen<sup>12</sup>.

Als Belege führt er einige Zitate an, die jedoch teilweise sinnenstellend verkürzt sind und – liest man den Text vollständig – nur belegen, daß das Erzeugen von Tönen außerhalb der Naturtonreihe auf der Naturtrompete zwar in begrenztem Umfang möglich ist, insgesamt aber große Schwierigkeiten bereitet und klanglich unbefriedigend bleibt<sup>13</sup>. Die verbleibenden Zitate beziehen sich mit

<sup>11</sup> *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi. Kritische Anmerkungen zum gleichnamigen Aufsatz von Thomas G. MacCracken*, BJ 1990, S. 37 ff. Zu BWV 24 wird auf S. 50 lediglich lapidar vermerkt „keine Zugtrompete erforderlich.“

<sup>12</sup> Smithers weist darauf hin, daß nur ein einziges Exemplar einer Zugtrompete erhalten ist (Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, siehe hierzu MacCracken, BJ 1984, S. 61), dessen Zug allerdings im zweiten Weltkrieg verloren gegangen ist. Smithers scheint geneigt, die Originalität dieses Instruments als Zugtrompete insgesamt in Frage zu stellen, da „das Instrument in jeder Hinsicht eine normale Barocktrompete darstellt und sich die primäre Bestimmung als Zugtrompete nicht nachweisen läßt“ (BJ 1990, S. 38). Diese Feststellung – sie kann nur bestätigt werden – legt auch den Umkehrschluß nahe: Die Zugtrompete ist kein besonderes Instrument, sondern eine gewöhnliche Naturtrompete mit dem „Sonderzuehör“ Zug. Dieser Zug war vielleicht für zahlreiche Trompeten vorhanden, ist jedoch als wahrscheinlich getrennt aufbewahrtes Einzelteil bei vielen erhaltenen Trompeten nicht mit überliefert worden.

<sup>13</sup> Smithers erwähnt an erster Stelle einen Bericht M. Mersennes über das Trompetenspiel des Italieners G. Fantini (*Instrumentorum libri II* [erschienen zusammen mit *Harmonicorum libri XII*] (1648), lib. II, propros. 18–20, S. 109). Daraus geht hervor, daß Fantini fähig gewesen sei, alle Töne auf einer Naturtrompete zu blasen. Smithers zitiert diese Aussage zur Stützung seiner These. Unerwähnt bleibt jedoch bei ihm, daß einige französische Trompeter, die ein Konzert Fantinis gehört haben, von dem Ergebnis nicht überzeugt waren. Sie beschreiben die Töne Fantinis als „spuriuos, confusos, & penitus inordinatus“; vgl. den vollständigen Text bei D. Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*, Regensburg 1973 (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 75.), Bd. 1, S. 317 f.

Da von Fantini auch Musik erhalten ist (vgl. die Faksimileausgaben von Fantinis *Modo per imparare a sonare di Tromba* [1638], Mailand 1938 bzw. Nashville 1972 und 1978), kann man sich zudem ein Bild über dessen Verwendung naturtonreihenfremder Töne machen: Es lassen sich fast nur kurze Durchgangs- und Wechselnoten finden.

Ganz ähnlich wie bei Mersenne klingt das Fazit der von Smithers (vollständig) zitierten Stelle aus J. P. Eisels *Musicus autodidactos*, Erfurt 1738, S. 91. Eisel erklärt, daß Halbtöne sich mit „größter Mühe“ hervorbringen lassen und diese „rechte Künstler“ erforderten. Dennoch empfiehlt er den Komponisten, sich der „Semitonien zu enthalten“, damit die Zuhörer „von solchen heraus gemarterten Semitonien den Ohren-Zwang nicht bekommen mögen“.

einiger Sicherheit gar nicht auf eine besondere Blastechnik, sondern auf technische Veränderungen am Instrument selbst<sup>14</sup>.

Zieht man schließlich Trompetenstimmen anderer Komponisten heran, so zeigt sich, daß in der Tat eine ganze Reihe naturtonreihenfremder Töne trotz der ihnen eigenen Unvollkommenheit in Trompetenstimmen verlangt werden. Dabei handelt es sich aber fast ausschließlich um Durchgangs- oder Wechselnoten<sup>15</sup>. Freilich verlangen auch solche Durchgangs- und Wechselnoten nach einem „rechten Künstler“<sup>16</sup>, als der sicher auch Reiche anzusehen ist<sup>17</sup>. Auch

<sup>14</sup> Im ersten dieser Zitate (nach Gerber NTL, Bd. 1, Sp. 642 f., zitiert bei Smithers auf S. 43) heißt es von dem Trompeter J. H. Cario, er könne „vermittels seiner Inventionstromepte, aus allen Tönen blasen, was ihm als Thürmer zum Abblasen der Choräle um so nothwendiger ist“. Weiter wird ein von ihm geblasenes „Praeludium aus Es moll“ erwähnt. Die besondere Art der Trompete (Inventionstromepte) wird hier offensichtlich als wesentliches Hilfsmittel betrachtet. Im allgemeinen versteht man unter der Inventionstromepte aber nicht die Tromba da caccia (so Smithers), sondern eine Trompete, deren besonderer Vorteil in einem auswechselbaren Bogen lag. Dieser ermöglichte das Einstimmen des Instrumentes auf eine größere Zahl von Grundstimmungen als es allein mit Aufsteckbögen der Fall ist (vgl. die Abbildung 3 auf der Tafel 40 in MGG, Bd. 13 [1966]). Diese Umstimmöglichkeiten erlaubten es eben, „aus allen Tönen zu blasen“ (d. h. in allen Grundstimmungen – vgl. die latinisierenden Stimmungsangaben im 18. Jahrhundert, z. B. „Corno ex F“).

Die Terminologie war im 18. Jahrhundert jedoch keineswegs einheitlich. Von „Invention“ spricht auch J. Kuhnau im *Musikalischen Quacksalber* (1700). Dort wird eine „nach letziger Invention“ eingerichtete Trompete beschrieben, welche sich „nach der Art der Trombonen“ ziehen läßt (Smithers, BJ 1990, S. 38 f.). Da Gerbers Bericht über J. H. Cario ausdrücklich auf dessen Aufgaben als Thürmer und besonders das Choralblasen Bezug nimmt, scheint es als zweite Möglichkeit auch in diesem Falle denkbar, daß die Zugtrompete, „welche gewöhnlich die Thürmer und Kunstpfeifer zum Abblasen geistlicher Lieder brauchen“ (J. E. Altenburg, a. a. O., S. 12), gemeint ist. Von einer besonderen Blastechnik jedenfalls ist nicht die Rede.

Noch deutlicher wird in dem letzten der Belege Smithers' auf eine Besonderheit des Instrumentes und nicht der Blastechnik Bezug genommen. Gerber berichtet von einem Trompeter namens Meyer (Gerber ATL, Bd. 1, S. 936 f., zitiert bei Smithers auf S. 44), der sich zum Hervorbringen der Halbtöne eines besonderen, neuartigen Mundstückes bediene. Es ist nicht klar, was damit gemeint ist, eine besondere Blastechnik aber wohl kaum. Man ist sofort geneigt auch hier an die Zugtrompete zu denken, da bei diesem Instrument in der Tat die Besonderheit im „Mundstück“ (= Mundrohr?) liegt; die Zugtrompete war allerdings 1768 keine Neuheit mehr. Vielleicht ist bei Gerber eine verbesserte Variante gemeint. Zu den beiden Gerber-Zitaten vgl. auch T. G. MacCracken, *Nochmals: Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach. Erwiderung auf Don L. Smithers' „Kritische Anmerkungen“*, BJ 1992, S. 123 ff., hier S. 129.

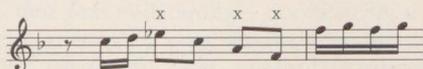
<sup>15</sup> Vgl. die (freilich unvollständige) Zusammenstellung von Musik anderer Komponisten (außer Bach) mit naturtonreihenfremden Tönen in Stimmen für Naturtrompeten von Horace Monroe Lewis (*Extra-Harmonic Trumpet Tones in the Baroque Era – Natural Trumpet vs. Tromba da Tirarsi*, ITG [International Trumpet Guild] Journal 5, Oktober 1980, S. 39).

<sup>16</sup> Eisel, a. a. O. (vgl. Fußnote 13), S. 92: „Denn es lassen sich ja wohl selbe [Semitonien] zwingen, aber mit größter Mühe, und das gehöret vor rechte Künstler.“

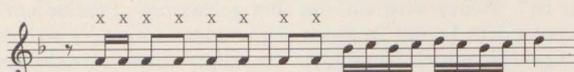
<sup>17</sup> Auch der in Fußnote 13 erwähnte Girolamo Fantini wird als solcher bezeichnet; F. Bardi,

Bach hält sich in der überwiegenden Mehrheit der Trompeten- und Hornstimmen strikt an diese Einschränkung.

Für die Ausführung einer Partie nach Art der Clarinostimme von BWV 24 auf einer einfachen Naturtrompete läßt sich weder eine Parallele<sup>18</sup> noch ein theoretischer Beleg finden. Hier sind in Satz 3 nur gut die Hälfte und in Satz 6 nicht einmal die Hälfte der verlangten Töne auf einer Naturtrompete ohne weiteres spielbar. Die naturtonreihenfremden Töne sind darüber hinaus den anderen vollkommen gleichgestellt, werden oftmals angesprungen oder repetiert und erscheinen auch als Einsatznoten.



Notensbeispiel 2a: BWV 24/3, T. 6–7 aus der Clarinostimme (x = kein Naturton)



Notensbeispiel 2b: BWV 24/3, T. 35–37 aus der Clarinostimme (x = kein Naturton)

Solche Schwierigkeiten sind mit einer ausgefeilten Blastechnik allein nicht mit zufriedenstellender Sicherheit und Klangqualität zu bewerkstelligen. Nichts anderes sagen auch die Zeugnisse aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Der Clarinopart von BWV 24 dürfte demnach nicht für eine Naturtrompete konzipiert worden sein.

### III. Horn

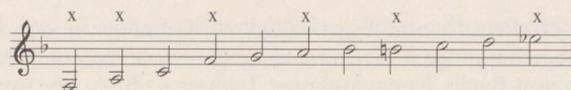
Im Schlußchoral der Kantate BWV 24 sind häufig die Töne f und a vertreten. Sie liegen auf der C-Trompete nicht nur außerhalb der Naturtonreihe, sondern sind auch ungewöhnlich tief. Allerdings finden sich die für ein Naturtoninstrument typischen Akkordbrechungen (besonders am Schluß des Satzes) und eine größere Anzahl tiefer Tonrepetitionen ebenfalls verbreitet in Blechbläser-, und zwar vor allem in Hornstimmen<sup>19</sup>. Diese Merkmale haben Thomas G. MacCracken zu einem in der Tat bestechenden Lösungsvorschlag angeregt: Der Choralpart könnte für ein F-Horn gedacht sein. Transponiert man den Tonvorrat dieses Satzes um eine Quinte nach oben, so erhält man eine Naturtonreihe vom 4. bis zum 14. Naturton.

---

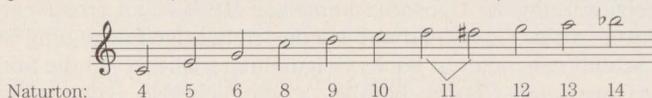
*Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze di serenissimi sposi Ferdinando II. Gran Duca di Toscana, e Vittoria principessa d'Urbino*, Florenz 1637, S. 49, spricht von der „singolar maestria dalla tromba di Girolamo famoso trombetta di S. A.“

<sup>18</sup> Auch für die von Smithers zu Recht als die am meisten problematischen Partien bezeichneten Stimmen in BWV 105 und 109 wird man praktikable Lösungen finden können; dies kann jedoch hier nicht geleistet werden. Von derjenigen in BWV 24 unterscheiden sich diese Partien schon dadurch, daß es sich dort nicht um selbständig geführte Stimmen handelt.

<sup>19</sup> Ähnliches ist in fast allen zweifellos für Horn bestimmten Partien Bachs zu finden. In weit geringerer Häufigkeit treten ähnliche Tonrepetitionen auch in Trompetenstimmen auf.



Notensbeispiel 3 a: BWV 24/6 Tonvorrat der Clarinostimme (x = in C kein Naturton)



Notensbeispiel 3 b: wie Beispiel 3 a, aber als transponierte F-Stimme

MacCrackens Hornthese läßt sich anhand des Tonvorrats, des Tonumfangs und der Melodieführung begründen. Sowohl die Instrumentenbezeichnung *Clarino* als auch die klingende Notation sprechen aber zunächst dagegen.

Was die klingende Notation betrifft, so ist bereits verschiedentlich in der Bach-Forschung darauf hingewiesen worden, daß bei Bach auch nicht alle eindeutig mit Corno bezeichneten Stimmen transponiert notiert sind<sup>20</sup>. Will man zumindest einen Teil jener klingend notierten Cantus-firmus-Corno-Stimmen, die Terry der Zugtrompete zuwies, dem Horn belassen, so müssen sie – trotz klingender Notation – auf Hörnern recht unterschiedlicher Stimmung ausgeführt worden sein<sup>21</sup>. Die Vermutung, daß Hornisten tatsächlich in der Lage waren, auch aus klingender Notation zumindest einen Choral zu blasen, wird durch einige Hornstimmen bestärkt, in denen obligate Partien transponiert, Choralverstärkungen aber klingend notiert sind<sup>22</sup>.

Es finden sich im Kantatenwerk Bachs jedoch auch zwei Corno-Stimmen in klingender Notation (also „in C“), die anderes als die Verstärkung einer Chormelodie fordern und die auf dem C-Horn nicht ausführbar sind. Es sind dies die Stimmen in den ersten Sätzen der Kantaten BWV 73 und BWV 89. Beide Sätze stehen in g-Moll und setzen ein F-Horn voraus<sup>23</sup>.

Eine mit *Clarino* bezeichnete Stimme ist außer in BWV 24 auch in den Stimmensätzen der Kantaten 48, 167 und 185 enthalten, obwohl es sich auch hier jeweils nicht um Clarinstimmen (im Sinn von „hoher Trompetenstimme“) handelt. Alle stammen aus Bachs ersten Leipziger Monaten<sup>24</sup> und alle wurden von seinem damaligen Hauptkopisten Johann Andreas Kuhnau geschrieben. Da diese Bezeichnung in der Kantate 48 „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen“ im Widerspruch zur autographen Partitur steht – über dem entsprechenden System ist in der autographen Partitur *Tromba* notiert, die Besetzungsliste des autographen Titelblatts erwähnt ein *Corno*<sup>25</sup> –

<sup>20</sup> Vgl. jüngst H. Heyde, a. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 253: „Bachs Partien für das Waldhorn (Corno da caccia, Corno, Corno par force) sind teils in Oberton-, teils in Klangnotation geschrieben...“.

<sup>21</sup> Vgl. Smithers, S. 48.

<sup>22</sup> BWV 40, 83 und 136.

<sup>23</sup> Ein transponiert notiertes F-Horn verwendet Bach im g-Moll-Einleitungssatz von BWV 14.

<sup>24</sup> BWV 185 wurde zusammen mit BWV 24 am 20. 6. 1723 aufgeführt (s. u.), BWV 167 am 24. 6. 1723 und BWV 48 am 3. 10. 1723.

<sup>25</sup> *St* 53 und *P* 109. – Entgegen NBA I/24 ist das bei *P* 109 befindliche Titelblatt von Christian Gottlob Meißner geschrieben; vgl. BC A 144 (Anm. der Redaktion).

vermutet Ulrich Prinz<sup>26</sup> eine Eigenwilligkeit Kuhnaus in der Vergabe der Instrumentenbezeichnungen. Sie rühre möglicherweise von den Bezeichnungsgewohnheiten von Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau her, wobei sich mit der Angabe Clarino die Person des ersten Trompeters verbinde<sup>27</sup>.

Die Doppelzuweisung der Clarino-Stimme von BWV 48 an *Tromba* und *Corno* in der Partitur (wobei *Corno* mutmaßlich die letztgültige Eintragung ist<sup>28</sup>) legen auch den Schluß nahe, daß in Bachs Originalmaterialien 1723 die Stimmenbezeichnung *Corno* und *Clarino* parallel, womöglich also synonym verwendet wird<sup>29</sup>. Noch deutlicher ist die Doppelzuweisung im Schlußchoral der Kantate 167 „Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe“. Von dieser Kantate blieb zwar keine Originalpartitur erhalten, in einer vermutlich nach der verschollenen Originalpartitur angefertigten Abschrift von Christian Gottlob Meißner<sup>30</sup> ist die entsprechende Stimme mit *Corno* bezeichnet, während Kuhnau im Stimmensatz *Clarino* angegeben hat. Sowohl in BWV 48 als auch in BWV 167 sind die Stimmen klingend notiert und – bei entsprechender Grundstimmung – auf dem Naturhorn ausführbar<sup>31</sup>. Vielleicht war es das Zusammentreffen eines damals noch vergleichsweise seltenen Instrumentes mit der offenbar auch für Kuhnau ungewöhnlichen klingenden Notation, die Kuhnau zu dieser eher indifferenten Instrumentenbezeichnung veranlaßte.

Sicher sind dies nur Hypothesen. Sie sind jedoch durchaus geeignet, das zeitlich begrenzte Auftreten dieser Verwendung des Begriffes Clarino in den Bachschen Aufführungsmaterialien zu erklären.

Die Widersprüche zwischen der Stimmenbezeichnung, der Notation und der von MacCracken vorgeschlagenen Besetzung der Stimme mit einem F-Horn lassen sich durch diese Beispiele nicht aufheben. Dennoch kann die These MacCrackens, den Schlußchoral von BWV 24 einem F-Horn zuzuweisen, als sehr wahrscheinlich zutreffend bezeichnet werden.

\*

Welche Möglichkeiten ergeben sich nun für den dritten Satz? MacCracken läßt hier Terrys These – Zuweisung an die Zugtrompete – unangetastet. Da ein Wechsel des Blechblasinstrumentes nur selten (in Bachs Werk nur in BWV 128) zu belegen ist, bleibt es zu prüfen, ob auch der dritte Satz auf einem F-Horn ausführbar ist. Dies ist grundsätzlich zu bejahen. Die Stimme hält sich an die in

<sup>26</sup> Wie Fußnote 5.

<sup>27</sup> Von Bachs ersten beiden Leipziger Kantaten mit Blechbläsern (BWV 75 und 76) haben sich die entsprechenden Stimmen nicht erhalten.

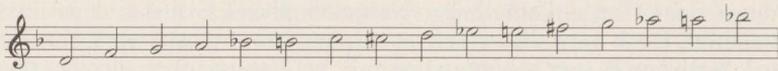
<sup>28</sup> Sicher kann man davon ausgehen, daß das Titelblatt erst nach Vollendung der Komposition geschrieben wurde, die Akkoladenbezeichnungen hingegen eher vorher.

<sup>29</sup> Daß es dem Begriff Clarino an Eindeutigkeit gefehlt hat, beweist dessen Übersetzung in *Kurzgefaßtes Musikalisches Lexicon*, Chemnitz 1749 (Reprint: Leipzig 1975), S. 90: „Clarino, ist so viel als eine Trombone, oder Posaune“ – eine Definition, die kaum mit einer erhaltenen Clarino-Stimme, gleich welches Komponisten, in Deckung zu bringen ist!

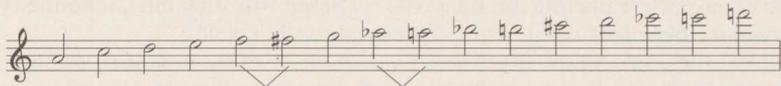
<sup>30</sup> *P 46 adnex 1*; zur Abhängigkeit siehe NBA I/29 Krit. Bericht (F. Remp).

<sup>31</sup> BWV 48 auf dem F-Horn, BWV 167 auf einem D-Horn (Basso).

der F-Naturtonreihe vorhandenen Töne (unter Einbeziehung beider Interpretationen des 11. und 13. Naturtones sowie des zu tiefen 7. Naturtones – vgl. dazu unten).



Notensbeispiel 4a: BWV 24/3, Tonvorrat der Clarinostimme



Naturton: (7) 8 9 10 11 12 13 14 15 17 18 19 20 21/22

Notensbeispiel 4b: wie Beispiel 4a, aber als transponierte F-Stimme

Ein Problem bereitet hier allerdings die Höhe. Es werden der 7. bis 21. beziehungsweise 22. Naturton<sup>32</sup> verlangt, Bachs Horn- und Trompetenstimmen gehen in aller Regel nicht über den 16. oder 18. Naturton hinaus<sup>33</sup>. In der Dresdner Hofkapelle allerdings wurde diese Grenze nicht selten überschritten. Hier finden sich nicht nur Beispiele für den 21./22. Naturton, sondern auch für den 24., ja sogar den 26. Naturton, und zwar in einem Konzert von Antonio Vivaldi für zwei F-Hörner (RV 538). Dort sind die Hornstimmen ebenfalls klingend notiert<sup>34</sup>.

Es ist ohne Frage sehr schwer und anstrengend, in dieser Höhe zu blasen. Andererseits ist auch nicht abzustreiten, daß es durchaus eine ganze Reihe von Bläsern gab, die dazu in der Lage waren<sup>35</sup>. Auch die zeitgenössische

<sup>32</sup> Das notierte f''' (= klingend b'') liegt theoretisch zwischen dem 21. und 22. Naturton, wird aber eher als 21. Naturton geblasen.

<sup>33</sup> Lediglich in der 1. Trompetenstimme in BWV 31 wird der 20. Naturton erreicht. Zieht man jedoch die nicht transponierten Hornstimmen in Schlußchorälen heran, so wird auch der 24. Naturton verlangt (z. B. BWV 14).

<sup>34</sup> Vgl. hierzu P. Damm, *300 Jahre Waldhorn*, Teil 2, in: *Brass Bulletin* 32, 1980, S. 21 ff., ders., *Zur Ausführung des „Corne da Caccia“ im Quoniam der Missa in h-Moll von J. S. Bach*, BJ 1984, S. 100 ff., und L. Güttler, *Das Corno da caccia bei Johann Sebastian Bach, unter besonderer Berücksichtigung seines Einsatzes in der „Quoniam“-Arie der h-Moll-Messe*, in: *Bach-Studien* 10, Wiesbaden, Leipzig 1991, S. 225 ff. Das Konzert Vivaldis erwähnt nur Güttler. Die Bestimmung dieses Konzertes für Dresden ist nicht gesichert, darf aber vermutet werden, vgl. M. Stegemann, *Vivaldi und das Horn. Mutmassungen, über die Genese der Concerti RV 538 und RV 539*, in: *Informazioni e studi Vivaldiani* 7, 1986, S. 62 ff. Die These Stegemanns, nach der ausgerechnet die beiden Konzerte RV 538 und RV 539 aufgrund ihrer hohen spieltechnischen Anforderungen aus der für Dresden bestimmten Gruppe herauszunehmen seien, vermag nicht zu überzeugen. Eine große Anzahl von extrem hohen Hornstimmen führt R. Dahlqvist, *Corno and Corno da caccia: Horn Terminology, Horn Pitches, and high Horn Parts*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 15, 1991, S. 35–80, an.

<sup>35</sup> Auch in einer Anzahl von Trompetenkonzerten werden extrem hohe Töne verlangt, so von J. M. Haydn, G. v. Reutter, F. X. Richter, J. Riepel u. a. (D. Altenburg, a. a. O., vgl. Fußnote 13, S. 330 f.).

Musikliteratur berichtet von der Möglichkeit, in extrem hoher Lage zu blasen<sup>36</sup>.

Bei der Ausführung des 3. Satzes von BWV 24 mit einem F-Horn gibt es allerdings einen Ton außerhalb der Naturtonreihe. Es ist das d' in Takt 98 (Achtelnote). Doch auch dieser Ton ist spielbar (zu „treiben“ vom ohnehin zu tiefen 7. Naturton es'); er gehört zu den z. B. bei Fantini, aber auch bei Bach<sup>37</sup>, als Wechsel- oder Durchgangsnoten<sup>38</sup> verwendeten Tönen. An dieser Stelle ist dieses d' jedoch ein Einsatzton (allerdings auf gänzlich unbetontem Taktteil und in colla-parte-Führung mit dem Alt)<sup>39</sup>. Dieser Ton, eher ein „Schönheitsfehler“, zwingt aber nicht dazu, das F-Horn auszuschließen<sup>40</sup>.

\*

Am 4. Sonntag nach Trinitatis 1723 wurde außer der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ auch die Kantate „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ (BWV 185) aufgeführt. Es handelt sich dabei um die dritte nachweisbare Aufführung der in Weimar wohl 1715 entstandenen Komposition<sup>41</sup>. Für die Leipziger Aufführung wurden neu ausgeschriebene Instrumentalstimmen unter Hinzuziehung einiger Weimarer Stimmen verwendet. Schreiber ist – abgesehen von Violindubletten – wie bei BWV 24 Johann Andreas Kuhnau. Die Melodie des Schlußchorals wird im ersten Satz, in dem sie in Zeilenzwischenspielen erklingt, anders als in den beiden Weimarer Aufführungen (dort Oboe), einem Blechblasinstrument zugewiesen. Wie in BWV 24 schreibt Kuhnau über die Bläserstimme als Besetzungsangabe *Clarino*.

Diese Besetzungsangabe läßt in BWV 185 mehrere Deutungen zu. Tonumfang<sup>42</sup>, Tonvorrat<sup>43</sup> und vor allem die Tatsache, daß die Clarinostimme hier nur auf die Chormelodie bezogen ist, sprechen für eine Zugtrompete. Zu überlegen bleibt

<sup>36</sup> Die Musiktheorie beschreibt die Möglichkeit, in dieser Lage zu spielen, in bezug auf die Trompete. Als Spitzentöne werden f''' (Praetorius 1619, Speer 1687, Mattheson 1713), g''' (Albrechtsberger 1790 und Altenburg 1795) und je einmal sogar c'''' (Eisel 1738) und g'''' (Adlung 1758) genannt (vgl. hierzu D. Altenburg, a. a. O., S. 319 ff., besonders die Tabelle auf S. 320. Bei Adlung gibt Altenburg den Spitzenton um eine Oktave zu tief an). In den Abschnitten über die zu jener Zeit erst richtig in Mode kommenden Hörner finden sich leider zumeist keine Angaben zum Tonumfang. Bei Adlung heißt es jedoch „Was ich zuvor von der Trompete gesagt, daß man jetzt mehr als sonst dadurch vorstellen könne, gilt auch vom Waldhorne“ (S. 599, Fußnote e).

<sup>37</sup> BWV 126/1, T. 21 (notiert: a').

<sup>38</sup> In BWV 126/1 auch einmal als kurze Phrasenschlußnote (Achtel).

<sup>39</sup> Vielleicht vertraute Bach darauf, daß sein Spieler diesen mit dem Alt gemeinsamen Einsatz irgendwie „hinbiegt“ – die Treffsicherheit war an dieser tiefliegenden, also nicht sehr auffälligen Stelle nicht so wichtig. Nicht auszuschließen ist es jedoch auch, daß Bach selbst bei der klingenden Notation den Überblick verlor und diese Note dem Hornisten versehentlich zumutete.

<sup>40</sup> Theoretisch böte ein Horn in G eine Alternative. Ein G-Horn für einen F-Dur-Satz ist jedoch unseres Wissens nirgends belegt.

<sup>41</sup> NBA I/17.1 (Y. Kobayashi).

<sup>42</sup> e' – fis''.

<sup>43</sup> e' fis' gis' a' h' cis'' d'' e'' und fis''.

aber, ob nicht der Umstand, daß – wenn wir recht sehen – in BWV 24 ein Horn besetzt war, Bach dazu bewegt haben könnte, dieses Instrument auch in der zweiten Kantate des Sonntags einzusetzen. Der Hornist hätte hierfür lediglich sein Instrument mit einem Aufsteckbogen um einen halben Ton erniedrigen müssen. Auf dem nach E umgestimmten Horn wäre auch diese Stimme ohne weiteres zu blasen gewesen. Der Tonvorrat umfaßt eine Naturtonskala in E zwischen dem 8. und 18. Naturton<sup>44</sup>. Auch die letzte von Kuhnaus Clarinostimmen des Jahres 1723 wäre damit dem Horn zugewiesen.

\*

Bisher sind die Probleme der Clarinostimme aus der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ nicht gelöst worden. Dieser Beitrag sollte dazu dienen, in einigen Punkten Klarheit in die verworrene Diskussion über Bachs Blechbläserstimmen zu bringen. Ob dies vom aufführungspraktischen Aspekt überhaupt noch notwendig war, bleibe dahingestellt. In einer einschlägigen Schallplattenaufnahme der Kantate 24 von 1973 bediente sich das Ensembles *Concentus musicus* Wien unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt bereits eines Hornes. Zu fragen bleibt, welche Gründe die Interpreten dazu veranlaßt haben mögen. Sicher waren es doch wohl die spieltechnischen.

---

<sup>44</sup> Diese Hornstimme ist insbesondere im Schlußchoral recht anstrengend, aber darin keineswegs singulär innerhalb des Bachschen Werkes.