

Originale Bezeichnungen und Notationsweisen der Blechbläser in den Werken Johann Sebastian Bachs

Autor(en): **Prinz, Ulrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **46 (2006)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858750>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Originale Bezeichnungen und Notationsweisen der Blechbläser in den Werken Johann Sebastian Bachs*

Ulrich Prinz

Bei meiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit Johann Sebastian Bach habe ich mich immer als Vermittler im Dialog zwischen Praxis und Theorie, Interpretation, Forschung und Lehre verstanden.¹ Um gesicherte Aussagen über die Aufführungspraxis der Musik Johann Sebastian Bachs machen zu können, gehen wir heute *ad fontes*, zurück zu den Quellen der Bachschen Musik, zu den autographen Partituren und den handschriftlichen Originalstimmen seiner Aufführungen.² Dieser Beitrag versucht, das Vorkommen der Blechblasinstrumente in allen erhaltenen handschriftlichen Original-Quellen aufzulisten und zu kommentieren. Unter Original-Quellen verstehen wir hier Handschriften (und wenige Drucke), die zu Bachs Lebzeiten entstanden sind.³ Zum überlieferten originalen Aufführungsmaterial rechnen nicht nur autographe (von Bach selbst geschriebene) Partituren und Stimmen, sondern auch alle diejenigen Handschriften, die in Bachs Auftrag von Kopisten für seine Aufführungen hergestellt worden sind.

* Darf ich mich bei den Veranstaltern dieser Conférences für die freundliche Einladung bedanken, über eine solch spezielle Thematik zu sprechen. Als Initiator dieser Idee möchte ich mich bei meinem Kollegen und Freund Edward Tarr, mit dem ich seit 20 Jahren immer wieder zusammenarbeite, ebenfalls herzlich bedanken.

1 Die Ausführungen beruhen auf Untersuchungen des Autors. Siehe: Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen · Besetzung · Verwendung*. Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Band 10, Stuttgart und Kassel 2005.

2 Mit dem Namen Bach ohne Initialen ist immer Johann Sebastian Bach gemeint.

3 Nur ein einziger Originaldruck von Vokalwerken Bachs ist erhalten, die Mühlhauser Ratswahlkantate *Gott ist mein König* zum 4. Februar 1708. Andere Originaldrucke hat Bach in Leipzig von 1726 an zum Teil selbst in Auftrag gegeben, es handelt sich jedoch um Musik für Tasteninstrumente sowie das *Musikalische Opfer* BWV 1079 und *Die Kunst der Fuge* BWV 1080, die jedoch keine Blechblasinstrumente enthalten. Wenn von einem Werk die Originalquellen verloren sind und es nur in Abschriften nach Bachs Tod überliefert ist (etwa die Kantate BWV 106), so ist immer besondere Vorsicht geboten. Da zum gegenwärtigen Zeitpunkt nahezu alle Werke von Bach vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und Bach-Archiv Leipzig als *Neue Bach-Ausgabe* (NBA), Kassel und Leipzig publiziert worden sind, sowohl als Notenband wie auch der dazugehörige Kritische Bericht, so ist deren Benutzung unerlässlich. Daneben sind die Bach-Dokumente I–IV sowie das Bach-Werke-Verzeichnis zu Rate zu ziehen, insbesondere die 2. Auflage von 1990 sowie die *Kleine Ausgabe* von 1998. Hier finden sich Neuerkenntnisse zur Chronologie, Hinweise zu den Quellen und deren Aufbewahrungsorten samt Bibliotheken, Privatbesitzern, Ausgaben, Literatur, Abkürzungen etc.

Ich thematisiere die von Bach verwendeten Blechblasinstrumente in der Reihenfolge seiner Partituranordnung: Trompeten, Pauken, Hörner, Zinken und Posaunen. Bei jedem dieser Instrumente ist das Vorkommen in den Originalquellen aufgelistet. In der linken Spalte jeder Liste sind die auftretenden Bezeichnungen aufgeführt, in der rechten sind die BWV-Nummer sowie die Bibliotheks-Signatur von Partitur (P) und Stimmen (St), gelegentlich noch präzisiert durch den Fundort – Titelblatt oder Kopftitel – aufgeführt.⁴

Im Anschluß an jede Liste werden die unterschiedlichen Stimmtöne als Bezugssysteme, Stimmlagen, Schlüsselung, transponierende und klingende Notierung und deren Bedeutung, Tonvorrat, Triller, außerhalb des Naturtonvorrates liegende Töne und anderes mehr erörtert. Trotz Aufarbeitung vieler bekannter Tatsachen werden wir am Ende sehen, daß es weiterhin ungelöste Fragen gibt. Im vorgegebenen Rahmen können nur die wichtigsten Themen angesprochen werden.

4 In der Bachforschung werden häufig Kürzel verwendet. P 34 steht dabei für Mus[ica] m[anu]s[cripta] Bach P 34, eine Signatur, die von der vormals Königlichen Bibliothek Berlin, heute Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung (auch SBB), vergeben worden ist. St 111 bedeutet Mus[ica] m[anu]s[cripta] Bach St 111. St Thom ist ein Kürzel für Thomana, Stimmen in der Leipziger Thomasschule, Erbteil von Anna Magdalena Bach. AmB bedeutet: Amalienbibliothek. Bibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen, heute in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt. Städtenamen wie Weimar, Köthen, Leipzig bezeichnen den Entstehungsort einiger Quellen, manchmal ist auch ein Aufbewahrungsort damit gemeint (etwa Celle, Coburg, Dresden, Genf, Paris, New York oder Privatbesitz). Kopftitel bedeutet Bachs Überschrift am oberen Ende seiner jeweils ersten Partiturseite (zum Beispiel den betreffenden Sonntag im Kirchenjahr, Textbeginn bei Vokalwerken, Vokal- und Instrumentalbesetzung des Werkes – letztere nicht immer).

Tromba (Trompete)

Instrumentenbezeichnungen in den originalen Quellen

<i>Tromba</i>	Die am häufigsten gebrauchte Bezeichnung in Partitur und Stimmen
<i>1 Tromba</i>	BWV 19, P 45; BWV 51, P 104 Kopftitel; BWV 66, P 73 Kopftitel; BWV 214, P 41; BWV 248, St 112; BWV 1047, P AmB 78
<i>una Tromba</i>	BWV 66, P 73 Titelblatt
<i>Trombe</i>	BWV 41, P 874
<i>2 Trombe</i>	BWV 175, P 75; BWV 207, P 174
<i>3 Trombe</i>	Die nahezu ausschließlich verwendete Bezeichnung auf Titelblättern und in Kopftiteln der Partituren.
<i>3 Trombae</i>	BWV 71, P 45 Titelblatt und Kopftitel
<i>Tromba 1</i>	BWV 34, P AmB 39; BWV 119, P 878; BWV 207, St 931; BWV 232, P 180
<i>Tromba 1.</i>	BWV 74, St 103; BWV 175, St 22
<i>Tromba 1:</i>	BWV 129, St Thom
<i>Tromba 1ma</i>	BWV 41, St Thom; BWV 59, St 102; BWV 71, St 377
<i>Trombe 1</i>	BWV 43, St 36
<i>Trombe Primo</i>	BWV 1068, St 153
<i>Tromb: 1</i>	BWV 31, St 14; BWV 110, St 92; BWV 137, St Thom
<i>Tromp.accomp.</i>	BWV 215, P 139
<i>1 Trom.</i>	BWV 201, P 175
<i>Tr.1</i>	BWV 195, P 65
<i>1 T.</i>	BWV 190, P 127
<i>2 Tromba</i>	BWV 19, P 45; BWV 248, St 112
<i>Tromba 2</i>	BWV 34, P AmB 39; BWV 119, P 878; BWV 137, St Thom; BWV 207, St 93; BWV 232, P 180
<i>Tromba 2.</i>	BWV 31, St 14; BWV 41, St Thom; BWV 74, St 103
<i>Tromba 2:</i>	BWV 129, St Thom
<i>Tromba 2da</i>	BWV 59, St 102; BWV 71, St 377
<i>Trombe 2</i>	BWV 43, St 36
<i>Trombe Secondo</i>	BWV 1068, St 153
<i>Tromb: 2</i>	BWV 110, St 92; BWV 175, St 22
<i>Tr: 2</i>	BWV 248, P 32

<i>Tr. 2</i>	BWV 195, P 65
<i>2 T.</i>	BWV 190, P 127
<i>3 Tromba</i>	BWV 19, P 45; BWV 248, St 112
<i>Tromba 3</i>	BWV 34, P AmB 39; BWV 119, P 878; BWV 207, St 93; BWV 232, P 180
<i>Tromba 3.</i>	BWV 31, St 14; BWV 74, St 103
<i>Tromba 3:</i>	BWV 129, St Thom
<i>Tromba 3za</i>	BWV 71, St 377
<i>Trombe 3</i>	BWV 43, St 36
<i>Trombe Terzo</i>	BWV 1068, St 153
<i>Tromb. 3</i>	BWV 206, St 80
<i>Tromb: 3</i>	BWV 41, St Thom; BWV 110, St 92; BWV 137, St Thom
<i>Tr. 3</i>	BWV 195, P 65
<i>3 Tr.</i>	BWV 201, P 175
<i>3 T</i>	BWV 190, P 127
<i>Tromba 4</i>	BWV 119, P 878
<i>Tromba 4.</i>	BWV 63, St 9
<i>Clarino</i>	BWV 23, St Sing-Akademie Berlin 5175/7; BWV 24, St 19; BWV 48, St 53; BWV 167, St 61; BWV 185, St 4
<i>1 Clarin</i>	BWV 63, St 9
<i>Clarino 1</i>	BWV 29, St 106; BWV 130, St Paris; BWV 195, St 12; BWV 201, St 33a; BWV 205, P 173; BWV 232, P 180 und St Dresden
<i>Clarino 1.</i>	BWV 172, St 23; BWV 249, St 355
<i>Clarino 1mo</i>	BWV 215, St 77; BWV 237, St 114
<i>Clarino 2</i>	BWV 29, St 106; BWV 63, St 9; BWV 130, St Genf; BWV 195, St 12; BWV 201, St 33a; BWV 205, P 173; BWV 232, St Dresden; BWV 237, St 114
<i>Clarino 2.</i>	BWV 172, St 23
<i>Clarino 2do</i>	BWV 215, St 77; BWV 249, St 355
<i>Clarino 3</i>	BWV 29, St 106; BWV 130, St Coburg; BWV 201, St 33a; BWV 215, St 77
<i>3 Clarini</i>	BWV 69, St 68 Titelblatt; BWV 190, St 88 Titelblatt; BWV 237, St 114 Titelblatt
<i>Prencipale</i>	BWV 172, St 23
<i>Principale</i>	BWV 205, P 173; BWV 232, St Dresden; BWV 237, St 114
<i>Principal</i>	BWV 195, St 12; BWV 232, P 180; BWV 249, St 355

<i>Tromba da tirarsi</i>	BWV 77, P 68; BWV 124, St Thom
<i>Tromba da Tirarsi</i>	BWV 5, St Thom; BWV 20, St Thom
<i>Tromba ô Corno da tirarsi</i>	BWV 46, St 78
<i>Corno da Tirarsi</i>	BWV 67, St 40; BWV 162, St 1
<i>Trompette</i>	Zeugnis für Carl Friedrich Pfaffe vom 24.7.1745
<i>1 Trompette</i>	Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 23.8.1730
<i>2 Trompette</i>	ebenda
<i>3 Trompette</i>	ebenda
<i>Trompetter</i>	ebenda
<i>Trompetten</i>	BWV 120a, P 670

Zusätze von Wilhelm Friedemann Bach

<i>Clarino I</i>	BWV 30, St 31
<i>Clarino II</i>	ebenfalls
<i>Tromp: 1</i>	BWV 80/1, P 72 <i>Gaudete</i>
<i>Trom: 2</i>	ebenda
<i>Principal</i>	ebenda
<i>Clarino I</i>	BWV 80/5, P Washington <i>Manebit</i>
<i>Clar. II.</i>	ebenda
<i>Principal</i>	ebenda

Abschriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

<i>Clarino</i>	BWV 148, P 46
<i>Tromb.1.</i>	BWV 149/1, P 1043 (Christian Friedrich Penzel)
<i>Tromb.2.</i>	ebenda
<i>Tromb.3.</i>	ebenda
<i>Clar.1</i>	BWV 149/7, P 1043 (Penzel)
<i>Clar.2</i>	ebenda
<i>Clar.3</i>	ebenda

Bei den verschiedenen in den Quellen auftretenden Bezeichnungsweisen, die sich teilweise decken, sich teilweise widersprechen, ist in einigen Fällen die traditionelle Lagenbezeichnung innerhalb der Stimmen des Trompeten-Pauken-Chores anzutreffen, die uns unter anderem von Michael Praetorius über Daniel Speer bis hin zu Johann Ernst Altenburg überliefert ist:⁵

BWV 172	St 23	<i>Clarino 1</i>	<i>Clarino 2</i>	<i>Prencipale</i>
BWV 195	St 12	<i>Clarino 1</i>	<i>Clarino 2</i>	<i>Principal</i>
BWV 205	P 173	<i>Clarino 1</i>	<i>Clarino 2</i>	<i>Principale</i>
BWV 232 ^I	St Dresden	<i>Clarino 1</i>	<i>Clarino 2</i>	<i>Principale</i>
BWV 237	St 114	<i>Clarino 1mo</i>	<i>Clarino 2</i>	<i>Principale</i>
BWV 249	St 355	<i>Clarino 1</i>	<i>Clarino 2do</i>	<i>Principal</i>

Dabei handelt es sich nicht, wie häufig zu lesen ist, um Trompeten verschiedener Stimmung oder Bauart, sondern einzig um Lagen- oder Registerbezeichnungen. Die Prinzipallage bewegt sich etwa zwischen dem 3. und 8. Naturton, die Clarinlage vom 8. Naturton an aufwärts. Diese Stimmlagenbezeichnungen haben im Gesamtcorpus der Bachschen Trompetenstimmen einen bescheidenen Anteil, erstrecken sich aber zeitlich von 1714 bis in Bachs letzte Lebensjahre. Ein Blick in die Werke von Vorgängern und Zeitgenossen Bachs zeigt, daß die aus der improvisierenden Praxis der Trompeterzunft stammenden Stimmlagenbezeichnungen auch in der notierten Kunstmusik weitere Verbreitung fanden, unter anderem seien als Beispiele Johann Kuhnau, Friedrich Wilhelm Zachow, Johann Ludwig Bach und Gottfried Heinrich Stölzel genannt.

Tromba ist die am häufigsten gebrauchte Besetzungsbezeichnung für die Bachschen Trompetenpartien, sie kann sowohl für *Clarino* als auch für *Principale* stehen. Die Austauschbarkeit der Begriffe wird insbesondere aus der autographen Partitur der *h-Moll-Messe* BWV 232 ersichtlich. Im Titelblatt zur *Missa* heißt es *3 Trombe*, im *Gloria* *Trombe 1 | Tromba 2 | Principal*, im *Gratias* zunächst *Clarino 1*, dann *Tromba 1* und *Tromba 2 | Tromba 3*. Zudem ist zu beobachten,

5 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, 3 Bände, III: *Syntagmatis musici tomus tertius: Termini musici*, 2. Auflage, Wolfenbüttel 1619 (Faksimile: Kassel etc. 1978), 170 f.; Daniel Speer, *Grund-richtiger/Kurtz-Leicht- und Nöthiger /jetzt Wol-vermehrter Unterricht der musicalischen Kunst. Oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt, worinnen zu ersehen/wie man füglich und in kurtzer Zeit I. Choral- und Figural-Singen. II. Das Clavier und General-Bass tractiren. III. Allerhand Instrumenta greiffen /und blasen lernen kan. IV. Vocaliter und Instrumentaliter componiren soll lernen. Denen Lehr- und Lernenden zu beliebigem Gebrauch zum andernmahl herausgegeben von Daniel Speeren*, Ulm 1697 (Faksimile: Leipzig 1974), 209 f.; Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795 (Faksimile: Hofheim · Leipzig 1993), 108 f.

daß Bach in seinen Partituren selten *Clarino* schreibt, seine Kopisten jedoch als Stimmenüberschrift *Clarino 1*; *Clarino 2*; *Clarino 3* gebrauchen (zum Beispiel in BWV 29, BWV 130, BWV 201 und BWV 215), oder auf dem Umschlagbogen 3 *Clarini* vermerkt ist (zum Beispiel BWV 69a und BWV 190). Der Begriff *Clarino* (beziehungsweise *Clarini*) erfährt im Laufe des 18. Jahrhunderts einen Bedeutungswandel von der speziellen Stimmlagenbezeichnung hin zum Synonym für Trompete. So schreibt Joseph Haydn 1795 zu Beginn seiner Londoner Sinfonie D-Dur (Hob. I:104) *col Clarini*.

Widersprüchlich sind schließlich diejenigen mit *Clarino* überschriebenen Stimmen, die zum einen klingend mit Generalvorzeichen notiert sind und deren Tonvorrat sich zum anderen nur auf der Zugtrompete darstellen läßt (BWV 24, BWV 165, BWV 167 und BWV 48). Diese Kantaten sind alle in den ersten Monaten nach Bachs Leipziger Amtsantritt entstanden und die *Clarino*-Stimmen von Johann Andreas Kuhnau geschrieben. Eine von ihm geschriebene Originalstimme *Clarino* zu BWV 23 ist unlängst in das Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin zurückgekehrt.⁶ Dieser erste Leipziger Hauptkopist Bachs ist als Alumne der Thomasschule in den Jahren 1718–1728 nachweisbar, er hat möglicherweise Bezeichnungsgewohnheiten von Bachs Amtsvorgänger Kuhnau übernommen, denn die Tatsache, daß Bach in der Partitur von BWV 48 zu Satz 1 *Tromba* vermerkt, Kuhnau die Stimme jedoch mit *Clarino* überschreibt, zeigt eine gewisse Selbständigkeit des Schreibers. Dazu kommt, daß in einigen Stimmen für *Tromba 1*, die bekanntlich von dem in hohem Ansehen stehenden Clarinbläser Gottfried Reiche ausgeführt wurden, ebenfalls Zugtrompetenpartien enthalten sind. Mit der Aufschrift *Clarino* verbindet sich somit wahrscheinlich in der Vorstellung des Schreibers gleichzeitig die Person des ersten Trompeters, der üblicherweise für die Clarinlage zuständig ist.

Schlüsselung in Partitur und Stimmen

In aller Regel sind die Bachschen Trompetenpartien, unabhängig von Grundstimmung und Bezugssystem, im Violinschlüssel notiert. Abweichungen hiervon sind in einigen der jeweils tiefsten Trompetenstimmen im Chor von drei oder vier Trompeten und Pauken zu verzeichnen: die Notierung im Sopran- oder Altschlüssel. Bei den ermittelten Sätzen wird fast immer der dritte Naturton (notiertes g) erreicht, jedoch ist die geringe Notationsvereinfachung nicht der ausschließliche Grund für eine abweichende Schlüsselung, zumal es Partien für die erste oder zweite Trompete gibt, in denen der dritte Naturton gelegentlich verlangt ist. Eher scheint uns eine gewisse Tradition der einzelnen Stimmlagen gewahrt, wie dies bei der Instrumentenbezeichnung zu beobachten war.

6 Christoph Wolff et al., „Zurück in Berlin: Das Notenarchiv der Sing-Akademie“, in: *Bach-Jahrbuch* 2002, 167 ff.

Altschlüssel:

BWV	Satz	Partitur	Stimmen	Bezeichnung	Naturtöne
24	6	P 44	St 19	<i>Clarino</i>	
63	1, 7	-	St 9	<i>Tromba 4</i>	3.–6.
71	1, 5, 7	P 45	St 377	<i>Tromba 3za</i>	3.–8.

Die *Clarino*-Partie von Kantate BWV 24 bedarf einer kurzen Erläuterung, da es sich hier um eine Zugtrompetenstimme handelt. In Satz 6 wird einerseits der *Cantus firmus* im Sopran verstärkt, klingend notiert im Violinschlüssel, andererseits ist die Trompete in den Zeilenzwischenspielen mit ihren repetierenden Achteln auf f, a oder c1 quasi als „Mittel-Stimm“ verwendet und der tiefen Lage gemäß klingend im Altschlüssel notiert. Der Schlüsselwechsel zeigt gleichzeitig die unterschiedliche Funktion im musikalischen Satz an.

Sopranschlüssel:

BWV	Satz	Partitur	Stimmen	Bezeichnung	Naturtöne
21	11	-	St 354	<i>Tromba 3</i>	3.–10.
43	1	P 44	St 36	<i>Trombe 3</i>	4.–11.
50	1	Abschrift		(<i>Tromba 3</i>)	3.–11.
63	1, 7	-	St 9	<i>Tromba 3</i>	3.–12.
119	1, 4, 7	P 878	-	<i>Tromba 4</i>	3.–9.
172	1, 3	-	St 23	<i>Prencipale</i>	3.–11.

Die im Alt- oder Sopranschlüssel notierten Partien entstammen in der Mehrzahl Bachs frühen Kantaten, die restlichen sind in den ersten Leipziger Jahren entstanden; BWV 50 ist wegen des Verlustes aller Originalquellen vorläufig nicht datierbar. Daß Bach alle übrigen dritten Trompetenstimmen der Leipziger Zeit nur im Violinschlüssel notiert, könnte damit zusammenhängen, daß er, möglicherweise wegen der Kunstfertigkeit der Leipziger Stadtpfeifer im Clarinblasen, den Umfang in der Höhe bis zum 16. Naturton ausdehnt.

Notierung in der Partitur

Die Anordnung des Trompeten-Pauken-Chores zuoberst in der Akkolade findet sich bei Sebastian Knüpfer, Johann Schelle und Johann Kuhnau, bei Friedrich Wilhelm Zachow, Antonio Draghi und Ferdinand Tobias Richter, bei Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel und Gottfried Heinrich Stölzel bis hin zu Joseph Haydn (Londoner Sinfonien). Bei Bach sind ausnahmslos die Trompetenstimmen zuoberst in einer jeden Akkolade zu finden, ob es sich um

einen Chor von drei Trompeten und Pauken in einem mehrhörigen Werk oder um eine Arie im Triosatz handelt. Ob sich in dieser Art der Partituranordnung immer noch die soziale Stellung der „heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker“ spiegelt?

Notierung in den Stimmen

In den Trompetenstimmen sind in der Regel nur Trompetenpartien eingetragen, für die nicht mit Trompete besetzten Sätze sind zumeist *Tacet*-Vermerke oder entsprechende Pausentakte angebracht. Aus diesem Sachverhalt in den Quellen kann zunächst nur geschlossen werden, daß die Trompeter in den Aufführungen keine anderen Instrumente zu spielen hatten. Es ist überliefert, daß die Stadtpfeifer das Spiel auf mehreren Blas- und Streichinstrumenten beherrschen mußten, daraus kann aber für Bachs Verhältnisse in Leipzig nicht der Regelfall abgeleitet werden, wie es in der Literatur bis auf den heutigen Tag immer wieder geschieht, da die Stimmen selbst nur wenige Ausnahmefälle überliefern. Es ist zwar denkbar, daß die Trompeter auch für das Spiel auf anderen Instrumenten eingesetzt wurden, daß sie zum Beispiel bei der Wiederaufführung von Kantate BWV 21 am 13. Juni 1723 aufgrund mündlicher Anweisungen in Satz 9 aus den neuausgeschriebenen Stimmen die Posaunenpartien und in Satz 11 aus den Weimarer Stimmen die Trompetenpartien geblasen haben, nachweisen läßt sich dies jedoch mangels *Vide*- oder anderer Verweisungszeichen nicht.

Gelegentlich ist die Aussagekraft der Stimmen dadurch beeinträchtigt, daß *Tacet*-Vermerke für bestimmte Sätze nicht eingetragen sind und damit offen bleiben muß, wie die entsprechenden Spieler eingesetzt waren. Zum Beispiel ist in den Stimmen von *Tromb: 1* und *Tromb: 2* in Kantate BWV 110 nur Satz 1 eingetragen, aber kein Vermerk über das Pausieren in den folgenden Sätzen. Ähnlich verhält es sich in Kantate BWV 175, die beiden Trompetenstimmen enthalten *Tacet*-Vermerke für Satz 1–5, den Satz 6, aber keinen Vermerk zu Satz 7, auch für Satz 3 der Kantate BWV 59 fehlen in den Trompeten- und Paukenstimmen jegliche Hinweise. Schwieriger gestaltet sich das Problem für die Besetzung des Schlußchorals in Kantate BWV 43, da trotz *Tacet*-Vermerks für Teil 2 in *Trombe 2* und *Trombe 3* die Sopran- beziehungsweise Altstimme klingend notiert ist, letztere im Sopranschlüssel; Alfred Dürr deutet eine Besetzungsmöglichkeit mit Violinen an, da die Partien auf Naturtrompeten nicht zu realisieren sind und außerdem eine mehrfache Besetzung von Zugtrompeten in keinem Werk anzutreffen ist.⁷

Verfolgen wir diejenigen Stimmen, aus denen eindeutig ein Instrumentenwechsel zu ersehen ist. Dieser kann einerseits verbal angezeigt sein, zum Beispiel enthalten die mit *Clarino 1* und *Clarino 2* bezeichneten Stimmen der

7 Siehe: Alfred Dürr, *Kritischer Bericht, Neue Bach-Ausgabe I/12*, 236.

Kantate BWV 195 Satz 1 und 5, sowie Satz 6 mit der Überschrift *Corne 1* beziehungsweise *Corne 2*, Bach selbst hat den Schlußchoral für eine umgearbeitete Wiederaufführung um 1749 in 22 Stimmen nachgetragen. In der Himmelfahrtskantate BWV 128 enthält die Stimme *Corno 1* Satz 1, 3 und 5, darin ist vermutlich autograph die Besetzungsangabe *Tromba* zu Satz 3, in der autographen Partitur fehlt jegliche Besetzungsangabe zu Satz 3.

Zum anderen muß aus einer sich ändernden Art der Notierungsweise innerhalb der Stimme auf einen Instrumentenwechsel geschlossen werden, das heißt grundsätzlich sind Bachs Trompetenstimmen unabhängig von Stimmung und Bezugssystem ohne Generalvorzeichen in C notiert, sie sind jeweils ein Abbild der Partitur. Mit anderen Worten, da uns in keiner Stimme ein Hinweis auf eine bestimmte Tonart begegnet ist, so müssen zwangsläufig vor jeder Aufführung oder in Proben, wenn solche stattgefunden haben, mündliche Anweisungen Bachs an die Trompeter, den Pauker beziehungsweise die Hornisten ergangen sein, welches Instrument beziehungsweise welcher Aufsatz oder Krummbogen benötigt wurde. Daneben gibt es in Stimmen für Naturtrompete auch die klingende Schreibweise mit Generalvorzeichen, diese Parteien sind in der Regel wegen des verlangten Tonvorrates innerhalb der eingestrichenen Oktave nur auf einer Zugtrompete ausführbar. Für den Instrumentalisten ist folglich, da verbale Besetzungsangaben fehlen, der Wechsel vom Natur- zum Zuginstrument nur an der Notierungsweise und am vorgeschriebenen Tonvorrat zu erkennen. Bei Besetzung mehrerer Trompeten ist dieser Notierungswechsel nur in Stimmen der Trompete 1 zu finden, zum Beispiel in BWV 19/5, BWV 43/11, BWV 69a/6, BWV 74/8, BWV 110/7 und BWV 137/4. Daraus ist zu schließen, daß in diesen zwischen 1723 und 1726 entstandenen Werken der erste Trompeter die Verstärkung des Sopran-*Cantus firmus* auf seiner Zugtrompete geblasen hat; in Satz 5 der Kantate BWV 19 handelt es sich um einen instrumentalen *Cantus firmus*, nur dieser ist in der Partitur gesondert notiert.

Auch bei Besetzung mit nur einer Trompete können wir in den Stimmen den Wechsel von transponierender und klingender Notierung (Griffsschrift / Klangschrift) beobachten, zum Beispiel in BWV 5, BWV 20, BWV 46, BWV 70 und BWV 147. Da die Trompetenstimmen von BWV 5 und BWV 20 mit *Tromba da Tirarsi*, die von BWV 46 mit *Tromba ô Corno da tirarsi* überschrieben sind, so wäre neben einem Instrumentenwechsel auch denkbar, daß die unterschiedlichen Parteien auf ein und demselben Instrument ausgeführt wurden, und zwar auf der Zugtrompete. Dabei sind die Sopranverstärkungen in Klangnotation mit Hilfe des teleskopartig ausziehbaren Mundrohres hervorzubringen, während die in die Clarinlage reichenden solistischen Parteien der Baßarien, bei einer Notierung in C, jeweils mit festgeklemmtem Zugrohr regulär wie auf der Langtrompete geblasen werden können. Wegen fehlender Hinweise ist jedoch eine gesicherte Aussage über das Verfahren, das die damaligen Instrumentalisten anwandten haben, nicht möglich.

Stimmung

Aussagen über die Stimmungen der Naturtrompete sind insofern mit einigen Schwierigkeiten verbunden, da es nicht wie heute absolute, sondern nur relative Bezugssysteme gab, zum Beispiel den Cornett-Ton, den Chorton, den hohen und tiefen Kammerton, die aber zeitlich und örtlich starken Schwankungen unterworfen waren.⁸ In der Theoretikerliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts finden sich zwar Angaben über die Stimmung der Trompete, jedoch ist meist das Bezugssystem nicht genannt. Wir können an dieser Stelle die gründlichen Untersuchungen von Detlef Altenburg voll und ganz bestätigen; unter den nahezu zwei Dutzend Schriften, die Aussagen über die Trompete enthalten, sind nur drei Autoren, deren Stimmungsangaben in Relation zu einem Bezugssystem gesetzt sind: Michael Praetorius, Johann Mattheson und Johann Ernst Altenburg.⁹

Über die Möglichkeit, Schlüsse aus den überlieferten Instrumenten zu ziehen, führt Detlef Altenburg aus:

Die in den Musikinstrumentenmuseen erhaltenen Trompeten lassen nur in sehr beschränktem Maße schlüssige Aussagen über die Stimmung der Trompete dieser Zeit zu. Da in der überwiegenden Zahl der Fälle der Originalzustand des Instruments und die Zugehörigkeit des Mundstücks zur Trompete nicht als gesichert angesehen werden dürfen, können auch die Stimmungsangaben der Instrumentenkataloge in diesem Zusammenhang als Quelle nur mit Vorbehalten herangezogen werden. Der Quellenwert der instrumentenkundlichen Funde wird schließlich dadurch gemindert, daß häufig die ursprüngliche Bestimmung der erhaltenen Trompete nicht rekonstruiert werden kann.¹⁰

Für die frühen Kantaten kann jedoch Dürr nachweisen, daß das Bezugssystem der Mühlhauser und Weimarer Werke die jeweilige Stimmung der Orgel, folglich der Chorton ist, während es in Leipzig der hohe Kammerton ist, der damals einen Ganzton unter dem Chorton stand.¹¹

Beschränken wir uns auf die von Bach verwendeten Trompetenstimmungen und legen als Bezugssystem jeweils den Chorton zugrunde, so ergibt sich diese Übersicht:

8 Das schwierige Problem der Stimmtöne und ihre Bezugssysteme *Chorton-Kammerton* ist ausführlich erläutert in Prinz, *Bachs Instrumentarium*, op. cit., 2005, 10–21.

9 Detlef Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*, 3 Bände, Regensburg 1973.

10 D. Altenburg, *Untersuchungen*, op. cit., I, 223–4.

11 Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Bachs*, Leipzig 1951, 12–3.

Stimmung (Chorton)	BWV
<i>Tromba</i> in C	11; 21; 29; 30a; 31; 34; 50; 66; 69a; 69; 70a, 71; 110; 120; 120a; 128; 129; 145; 147a; 148; 149; 171; 172; 175; 181; 190; 191; 195; 197; 201; 205; 205a; 206; 207; 207a; 214; 215; 232; 243; 248; 249a; 249; 1045; 1069
<i>Tromba</i> in B	19; 21 WA; 31 WA; 41; 43; 51; 59; 63 WA; 70; 74; 75; 76; 119; 127; 130; 137; 147; 149; 172 WA; 237
<i>Tromba</i> in As*	5; 20; 46; 90
<i>Tromba</i> in Des	243a

* Vermutlich auf der Zugtrompete ausgeführt.

Werke, deren Quellen eine Kammertonnotation zugrunde liegt:

Stimmung (Kammerton)	BWV
<i>Tromba</i> in F	1047
<i>Tromba</i> in D	1068
<i>Tromba</i> in C	21; 63

Benutzter Umfang und Tonvorrat

Zwei grundlegende Bemerkungen sind vorzuschicken, um Mißverständnissen vorzubeugen:

1) Wenn wir Ambitus und Tonvorrat einzelner Instrumente oder Werke miteinander objektiv in Bezug setzen wollen, muß die Basis des Bezugssystems identisch sein. Aus diesem Grund wählen wir den Chorton.

2) Man kann nicht erklingende Tonhöhen miteinander vergleichen, die zum einen von Trompeten unterschiedlicher Grundstimmung herrühren und zum anderen entweder auf den Chorton oder auf den Kammerton zu beziehen sind.¹² Deshalb gehen wir von der Naturtonreihe aus.

Vergleichen wir den Naturtonvorrat, den Daniel Speer im siebenstimmigen Trompetensatz vorschreibt, mit Bachs Partien für ein bis vier Trompeten, so ergibt sich folgendes Bild:¹³

12 Als Beispiel für ein solches Mißverständnis siehe: John Albert Sweeney, *Die Naturtrompeten in den Kantaten Bachs*, Diss., Berlin 1961, 124–6.

13 Speer, *Grund-richtiger Unterricht*, op. cit., 209.

Naturton	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Notation	C	c	g	c1	e1	g1	b1	c2	d2	e2	f2	g2	a2	b2	h2	c3
Erstes Clarin								•	•	•	•	•	•		•	•
Ander Clarin							•	•	•	•	•	•				
Principal					•	•		•								
Mittel-Stimm				•												
Faul-Stimm			•													
Grob-Stimm		•														
Flatter-Grob	•															

Eine Kollation aller von Bach für Naturtrompete geschriebenen Partien für ein bis vier Trompeten stellt sich folgendermaßen dar:

Naturton	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	18	20					
Notation	g	c1	e1	g1	b1	h1	c2	cis2	d2	dis2	e2	f2	fis2	g2	gis2	a2	b2	h2	c3	d3	e3
Tr. I	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Tr. II	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•		
Tr. III	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•		
Tr. IV	•	•	•	•			•	•													

Auf mehrere blastechnische Schwierigkeiten soll hier in aller Kürze verwiesen werden:

1) Die Partie von Trompete I bewegt sich nicht nur vornehmlich in der Clarinoktave, das heißt vom 8. Naturton an aufwärts, sie kann bis zum 3. Naturton herabreichen (wie bei Tromba II–IV).

2) Innerhalb der Naturtonreihe gibt es sogenannte „unreine“ Naturtöne, den 7., 11., 13. und 14. Sie bedürfen durch „treiben“ und „fallenlassen“ (Veränderung der Lippenspannung und des Atemdrucks) stets der Korrektur, wie schon 1795 bei J. E. Altenburg nachzulesen ist.¹⁴

3) Bach verlangt auch Töne, die sich eigentlich außerhalb der Naturtonreihe befinden: h1, cis2, dis2 beziehungsweise es2.¹⁵

14 J. E. Altenburg, *Versuch*, op. cit., 73.

15 Im Symposium *Blechbläser-Praxis zur Bach-Zeit*, veranstaltet von der Internationalen Bachakademie Stuttgart innerhalb der Sommerakademie J. S. Bach vom 28. bis 30. August 1998, haben die Trompeterspezialisten Friedemann Immer und Edward H. Tarr übereinstimmend dargestellt, daß die Bachschen Partien auf historischen Langtrompeten spielbar sind – und zwar ohne die heute so beliebten Löcher, die in Trompeten der Barockzeit nicht nachweisbar sind. Beide Musiker haben auch die von Bach vorgeschriebenen Töne geblasen, die außerhalb der Naturtonreihe liegen.

4) In den klingend notierten Trompeten-Partien (zumeist als Verstärkung eine *Cantus firmus* im Sopran auftretend) schreibt Bach bereits in der 3. Oktave (von c1 bis c2) einen vollchromatischen Tonvorrat vor, der regulär nur auf einer Zugtrompete (*Tromba da tirarsi*) in nicht allzu schneller Tonfolge zu bewältigen ist.¹⁶

Tamburi (Pauken)

Instrumentenbezeichnungen in den originalen Quellen

<i>Tamburi</i>	BWV 11, P 44; BWV 19, P 45 und St 25a; BWV 21, St 354 Titelblatt; BWV 29, P 166 Titelblatt und St 106; BWV 30a, P 43; BWV 31, St 14; BWV 34, P AmB 39; BWV 41, P 874; BWV 43, P 44 und St 36; BWV 59, St 102; BWV 63, St 9; BWV 69, St 68; BWV 71, P 45 und St 377; BWV 74, St 103; BWV 79, P 89 und St 35; BWV 91, P 869 und St Thom; BWV 110, P 153 Kopftitel und St 92; BWV 119, P 878; BWV 120, P 871; BWV 129, St Thom; BWV 130, P Privatbesitz und St (Faksimile unvollständig); BWV 137, St Thom; BWV 171, P Privatbesitz; BWV 172, St 23 und St (Rudorff) L; BWV 190, St 88 (Umschlagbogen); BWV 195, St 12 (Umschlagbogen); BWV 197, P 91 Kopftitel; BWV 201, P 175 und St 33a; BWV 205, P 173; 206, P 42 und St 80; BWV 207, P 174 Kopftitel und St 93; BWV 214, P 41 Kopftitel; BWV 215, P 139; BWV 232, P 180; BWV 237, P 13/4; BWV 243a, P 38 Kopftitel; BWV 248, P 32 jeweils Kopftitel und St 112; BWV 249, P 34 Kopftitel, Titelblatt und St 355; BWV 1045, P 614 Kopftitel
<i>Tamb.</i>	BWV 190, P 127; BWV 243a, P 38; BWV 248, P 32
<i>Tympali</i>	BWV 232, P 180 und St Dresden; BWV 243, P 39; BWV 249, P 34
<i>Tympales</i>	BWV 100, St 97
<i>Tympalles</i>	BWV 100, P 159 Titelblatt
<i>Tymbal.</i>	BWV 100, P 159 Kopftitel

16 Die Tabelle samt Bemerkungen zum Triller und virtuosen Trillerketten, die in auf- oder absteigender Folge ein helles Licht auf die hohen Fertigkeiten der Leipziger Stadtpfeifer werfen, mußte hier entfallen. Es schlossen sich (in Auschnitten) die Tabellen *Tromba* in transponierender Notierung in C (Griffsschrift) beziehungsweise in klingender Notierung (Klangsschrift) an. Da die Tabellen die Basis von Chor- oder Kammerton vor Augen führen, der Klang im Kammerton nur bei der Notierung in C-Dur zusammenfällt, werden präzise und objektive Vergleiche möglich. Siehe: Prinz, *Bachs Instrumentarium*, op. cit., 68–72, 86 f.

<i>Tymp.</i>	BWV 191, P 1145 Kopftitel
<i>Tympana</i>	BWV 232, St Dresden
<i>Tympane</i>	BWV 79, P 89; BWV 195, St 12; BWV 215, St 77; BWV 1068, St 153
<i>Paucken</i>	„Entwurf“ 1730
<i>Pauken</i>	BWV 120a, P 670

Zusätze von Wilhelm Friedemann Bach:

<i>Tamburi</i>	BWV 30, P 44
<i>Tympani</i>	BWV 30, St 31
<i>Tympani</i>	BWV 80/1, P 72 <i>Gaudete</i>
<i>Tymp:</i>	BWV 80/5, P Washington <i>Manebit</i>

Spätere Bezeichnungsweisen:

<i>Tympani</i>	BWV 1069, St 160 Titelblatt (Penzel)
<i>Timpani</i>	BWV 149, Abschrift P 1043 (Penzel), St 632
<i>Timpani in B.u.F.</i>	BWV 143, Abschrift P 1159 ^{XV} (Erste Hälfte 19. Jahrhundert)

Die Pauken als Baßinstrument des Trompetenchores – gelegentlich auch des Hörnerchores – bezeichnet Bach mehrheitlich mit dem altertümlichen Sammelnamen *Tamburi*. Sein langes Festhalten am Begriff *Tamburi* ist möglicherweise im Zusammenhang mit der trommelartigen Schlagmanier von Holzschlägeln zu sehen.

Schlüsselung in Partitur und Stimmen

Hier ist ausschließlich der Baßschlüssel zu beobachten.

Notierung in Partitur und Stimmen¹⁷

Die Quellen sind ausschließlich transponierend in C notiert. In Quartan c – G für die Tonarten C-Dur, D-Dur, B-Dur, Es-Dur (Kammerton). In Quinten d – G für die Tonart G-Dur, hier fallen transponierende und klingende Schreibweise zusammen wie für die Tonart C-Dur.

17 Weitere Theoretikerbelege und Tabellen zu den *Tamburi*, siehe: Prinz, *Bachs Instrumentarium*, op. cit., 2005, 98–102, 112–5.

Die Mehrzahl der barocken Theoretiker belegt eindeutig, daß die damalige Aufstellung der beiden Pauken, die kleinere Tonika-Pauke zur Linken, die größere Dominant-Pauke zur Rechten, von der heute üblichen Aufstellung abweicht.

Eine Zuordnung der Tonarten zu den entsprechenden Werken ergibt folgendes Bild:

(Ch = Chorton; K = Kammerton; WA = Wiederaufführung)

- B-Dur BWV 143 (1708/14?, mangels Quellen nicht eindeutig auf Ch oder K festzulegen)
- Es-Dur BWV 243a (in Leipzig K)
- G-Dur BWV 79; BWV 91; BWV 100; BWV 195/6 WA um 1749 (in Leipzig K)
- C-Dur BWV 21 (in Weimar Ch, WA in Leipzig K); BWV 31 (dasselbe); BWV 63 (in Weimar K, WA in Leipzig K); BWV 71 (in Mühlhausen Ch); BWV 172 (in Weimar Ch, WA in Leipzig C-Dur und D-Dur K); die folgenden Werke alle in Leipzig (K): BWV 19; BWV 41; BWV 43; BWV 59; BWV 74; BWV 119; BWV 130; BWV 137; BWV 149/7; BWV 237
- D-Dur alle übrigen Werke, sie stammen aus Leipzig und stehen in D-Dur, bezogen auf den Kammerton.

Corno (Horn)

Viele Aussagen, die wir zu akustischen Phänomenen auf der Naturtrompete gemacht haben, lassen sich in ähnlicher Form auf die ebenfalls ventillosen Hörner bei Bach übertragen. Die als Spielhilfen sehr wirksamen, jedoch unhistorischen Grifflöcher – sei es als Transpositionsloch zur Verkürzung der schwingenden Luftsäule oder als Überblasloch zur Unterdrückung gerad- oder ungeradzahligiger Naturtöne – fehlen, eine Intonationskorrektur durch Stopftechnik gab es möglicherweise in den allerersten Anfängen, insofern können wir uns kürzer fassen.

Instrumentenbezeichnung in den originalen Quellen

<i>Corno</i>	BWV 3, St Thom; BWV 8, St Brüssel; BWV 26, St Thom; BWV 27, P 164 Titelblatt; BWV 60, St 74; BWV 62, St Thom; BWV 67, P 95; BWV 73, St 45; BWV 78, St Thom; BWV 95, St 10; BWV 96, St Thom; BWV 105, P 99; BWV 114, St Thom; BWV 116, St Thom; BWV 124, St Thom; BWV 125, St Thom; BWV 136, St 20 sowie Partiturbruchstück und Umschlagtitel; BWV 140, St Thom; BWV 178, St Leipzig
--------------	---

<i>Corne</i>	BWV 68, St Thom; BWV 99, St Thom; BWV 212, P 167
<i>Cornu</i>	BWV 14, P 879
<i>Corn.</i>	BWV 14, P 879
<i>Core</i>	BWV 27, St 105
<hr/>	
<i>Corno da Caccia</i>	BWV 16, St 44
<i>Corne da Caccia</i>	BWV 14, P 879 und St Thom Titelblatt; BWV 107, St Thom; BWV 232, St Dresden
<i>Core da Caccia</i>	BWV 232, P 180
<i>Core du Chasse</i>	BWV Anh. III 166, St Leipzig 8b (autograph)
<i>Corne de Chasse</i>	BWV 109, St 56 Titelblatt; BWV 212, P 167
<i>Corne du Chasse</i>	BWV 89, St 99; BWV 109, St 56; BWV 232, St Dresden Titelblatt
<i>Corne. par force</i>	BWV 14, St Thom
<i>Corne ex F.</i>	BWV 14, St Thom (Zusatz)
<hr/>	
<i>Corni</i>	BWV 65, P 147; BWV 205, P 173; BWV 1046, P AmB 78
<i>Corni all unisono</i>	BWV 233, Abschrift P 15 (Altnickol)
<i>2 Corni</i>	BWV 40, P 63 und St 11 Umschlagtitel; BWV 52, P 85 Titelblatt; BWV 83, St 21 Titelblatt; BWV 88, St 85 Titelblatt; BWV 91, St Thom Titelblatt; BWV 100, P 159 Kopftitel; BWV 112, P PML New York; BWV 208, P 42; BWV 1046, P AmB 78
<i>2 Cor[s?]</i>	BWV 65, P 147
<i>2 Corni da Caccia</i>	BWV 100, P 159 Titelblatt; BWV 174, P 115 Kopftitel; BWV 205, P 173; BWV 213, P 125 Kopftitel; BWV 248, P 32 Kopftitel und St 112 Titelblatt
<i>2 Corni di Caccia</i>	BWV 208, P 42 Kopftitel; BWV 1046, P AmB 78 Kopftitel
<i>2 Core du Chasse</i>	BWV 65, P 147 Kopftitel
<i>les Cores du chasse</i>	BWV 1046a/Trio II, Abschrift P 1061 (Penzel)
<hr/>	
<i>3 Corn di Caccia</i>	BWV 143, P Titelblatt Partitur-Abschrift Celle 1762
<hr/>	
<i>Corno 1</i>	BWV 1, St Thom; BWV 40, St 11; BWV 52, St 30; BWV 79, St 35; BWV 83, St 21; BWV 88, St 85; BWV 91, P 869 und St Thom; BWV 100, St 97; BWV 128, St 158; BWV 205, P 173; BWV 208, P 42
<i>Corne 1</i>	BWV 52, P 85; BWV 195, St 12; BWV 250-252, St 123; BWV 1046, P AmB 78

<i>Cornu 1</i>	BWV 112, St Thom; BWV 213, St 65
<i>Cornu. 1</i>	BWV 100, St 97
<i>Corn: 1</i>	BWV 1046, P AmB 78
<i>1 Corn.</i>	BWV 79, P 89
<i>Cornu da Caccia 1</i>	BWV 248, St 112
<i>Corno 2</i>	BWV 1, St Thom; BWV 52, P 85 und St 30; BWV 83, St 21; BWV 88, St 85; BWV 91, P 869 und St Thom; BWV 100, St 97; BWV 128, St 158; BWV 205, P 173; BWV 208, P 42
<i>Corno. 2</i>	BWV 40, St 11
<i>Corne 2</i>	BWV 195, St 12; BWV 250-252, St 123; BWV 1046, P AmB 78
<i>Cornu 2</i>	BWV 112, St Thom
<i>Cornu. 2</i>	BWV 100, St 97
<i>Corn: 2</i>	BWV 213, St 65; BWV 1046, P AmB 78
<i>2 Corn.</i>	BWV 79, P 89
<i>Corno 2do</i>	BWV 79, St 35
<i>Cornu da Caccia 2</i>	BWV 248, St 112
<i>Cornu d'Accias 2</i>	BWV 174, St Privatbesitz
<i>Cornu d'Accias 3</i>	BWV 174, St Privatbesitz (korrigiert in <i>Hautbois 1</i>)
<i>Corno. da Tirarsi</i>	BWV 67, St 40; BWV 162, St 1
<i>Corno. Tromba da tirarsi</i>	BWV 124, St Thom
<i>Tromba ô Corno da Tirarsi</i>	BWV 46, St 78
<i>Waldhorn</i>	Zeugnis für C. F. Pfaffe vom 24. 7. 1745; BWV 212, P 167 (Titelblatt von Carl Philipp Emanuel Bach).

Unter den Bachschen Bezeichnungen überwiegt *Corno* (*Corne*), auch *Corno da Caccia* (*du Chasse*); *Corne par force* und *Waldhorn* treten singulär auf. Immer wieder finden sich in den Originalquellen von ein und demselben Werk sowohl einfache als auch zusammengesetzte Bezeichnungen. Ein Extrembeispiel vom Jahre 1735 soll dies verdeutlichen, die Kantate BWV 14 mit nahezu ausschließlich autographen Bezeichnungen: Autographes Titelblatt der Partitur (P 879) *1 Corne da Caccia*; Kopftitel *1 Corn.*; Beschrift zu Beginn des erste Satzes *Cornu*; Titelumschlag der autographen Stimmen *1 Corne da Caccia*; Überschrift der Hornstimme *Corne. par force*; Beschrift zu Satz 5 (Choral) *Corne ex F.*

Verwirrend ist zudem der Sachverhalt, daß der Begriff *Corno* sowohl für transponierend in C notierte Partien als auch für klingend notierte Partien (mit

entsprechenden Vorzeichen) vorkommt. Dazuhin wird ein zusammengesetzter Begriff wie *Corne du Chasse* nicht nur für transponierend notierte Partien, sondern auch für *Cantus firmus*-Verstärkung in Klangnotation verwendet. Diese Tatsachen tragen zur Verunsicherung der Nomenklatur und bei der Zuweisung möglicher Hörnertypen bei. Die von Charles Sanford Terry vorgenommene Aufteilung in *Jagdhorn* und *Waldhorn* läßt sich nicht konsequent durchhalten, auch ein Zusammenhang zwischen Bezeichnung und Stimmung ist nicht zu erkennen.¹⁸

Eine weitere Verunsicherung bringen die Ausführungen von Kunitz innerhalb seines sehr verdienstvollen Werkes *Die Instrumentation*.¹⁹ Er schreibt:

Das Corno da caccia gehört also zur Familie der Trompeten.²⁰

Er begründet diese These unter anderem mit der Verwendung des Clarinmundstücks, denn das Trichtermundstück sei erst durch Anton Joseph Hampel in Dresden nach 1753 eingeführt worden. Nur wenige Jahre später konnte Horace Fitzpatrick diese These durch seine gründlichen Untersuchungen widerlegen.²¹

Insofern können wir Jürgen Eppelsheims Beobachtung bestätigen, der 1976 bei der Beschreibung des Bachschen Instrumentariums formuliert:

Das Horn (*Corno da* – auch *di* – *caccia* oder kurz *Corno*; einen Bedeutungsunterschied beider Bezeichnungen sollte man ebensowenig herauslesen wollen wie etwa im Falle der Blockflötenbezeichnung *Flauto dolce* und *Flauto* oder – jedenfalls bis zum späteren 18. Jahrhundert – bei *Waldhorn* und *Jagdhorn*).²²

Herbert Heyde, als vorzüglicher Kenner nicht nur der Leipziger Praxis, erklärt:

Daß Bach von *Corno*, teils von *Corno da caccia* (oder ähnlichem) sprach, kann aus der Sicht der Instrumentenkunde nicht für die Nutzung unterschiedlicher Hörnertypen in den jeweiligen Partien in Anspruch genommen werden. Das eine war die kurze, das andere die lange Form der Bezeichnung.²³

Andere Deutungsversuche von *Corno* als alter Sammelbezeichnung für *Cornetto* hat Hans Kunitz (1961) gegeben, von *Corne.* oder *Corno.* (mit Punkt geschrieben) als Abkürzung von *Cornetto* haben Ulrich Prinz (1979) in bezug auf BWV 3, Matthias Wendt (1988) im Hinblick auf BWV 99 und Reinmar Emans

18 Charles Sanford Terry, *Bach's Orchestra*, London 1932, 42 ff.

19 Hans Kunitz, *Die Instrumentation*, Teil I-XIII, Leipzig 1956–1961.

20 *Ibid.*, Teil VI: *Horn*, Leipzig 1961, 438.

21 Siehe: Horace Fitzpatrick, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*, London etc. 1970.

22 Jürgen Eppelsheim, „Die Instrumente“, in: Barbara Schwendowius und Wolfgang Dömling (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach. Zeit · Leben · Wirken*, Kassel etc. 1976, 138.

23 Herbert Heyde, „Instrumentenkundliches über Horn und Trompete bei Johann Sebastian Bach“, in: *Bach-Studien* 10, Wiesbaden und Leipzig 1991, 256.

(1988) vorgeschlagen.²⁴ Vergleicht man jedoch die fast zwei Dutzend *Corno*-Stimmen, die Bach selbst oder seine Hauptkopisten Johann Andreas Kuhnau oder Christian Gottlob Meißner nachträglich angefertigt haben, da sie als *Cantus firmus*-Verstärkung in den Partituren nicht eigens notiert sind, so läßt sich keine Bezeichnungs-Systematik herauslesen. Bach selbst überschreibt diese – auf Naturhörnern kaum darstellbaren – Stimmen (wie oben aufgelistet) mit *Corno*, *Corne*, *Corne da Caccia*, *Corne du Chasse*.

Als signifikantes Beispiel sei in diesem Zusammenhang auf die nachgefertigte autographe Stimme *Corne* zu BWV 68 verwiesen, die eine Wiederaufführung der zum 21. Mai 1725 komponierten Kantate in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre belegt.²⁵ Satz 1 schreibt Bach klingend im Kammerton, nach den *Tacet*-Vermerken für die Sätze 2–4 schreibt er über Satz 5 *Cornetto* und notiert diesen Satz ganztontransponiert im Chorton. Wenn *Corne* die Abkürzung von *Cornetto* bedeuten würde, müßte Bach auf dieser in einem Zuge geschriebenen Seite zu Satz 5 nicht (dasselbe) Instrument erneut ankündigen. Folglich müssen es verschiedene Instrumente sein, die ein und derselbe Spieler bläst – die ja auch verschieden notiert sind, während die Funktion in beiden Sätzen dieselbe ist, nämlich Sopran-Verstärkung. Nach über einem Dutzend Leipziger Amtsjahren hatte Bach ganz sicher genügend Erfahrung im Umgang mit Instrumentenbezeichnungen. Mit einiger Verwunderung liest man deshalb bei Gisela und Jozsef Csiba über die von Bach verwendeten *Corno*-Instrumente in ihrer Publikation *Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken* folgenden Satz:

Der Nachbau jener von Bach verwendeten Instrumente muß sich an den originalen Bachschen Instrumentenbezeichnungen in seinen Partituren bzw. in seinen Stimmen [...] orientieren.²⁶

Die übrigen formulierten Voraussetzungen zum Nachbau können wir weitgehend teilen, weniger das Ergebnis in Tabelle 11, in der vier verschiedene *Corno*-Instrumente unterschiedlicher Mensuren von Rohrverlauf und Schallstück mit insgesamt 17 Stimmungen angegeben sind.

24 Siehe: Kunitz, *Die Instrumentation*, op. cit., Teil VI, 438; Ulrich Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Diss. Tübingen 1974, gedruckt 1979, 204f.; Matthias Wendt, in: *Kritischer Bericht, Neue Bach Ausgabe I/22*, 57f.; Reinmar Emans, „Zum Problem der Besetzungsangabe ‚Corno da Tirarsi‘ bei Bach“, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest Leipzig 1985*, Leipzig 1988, 343–9.

25 Siehe: Yoshitake Kobayashi, „Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750“, in: *Bach-Jahrbuch 1988*, 36.

26 Gisela und Jozsef Csiba, *Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken*, Kassel 1994, 72.

Da in den Originalstimmen bei den transponierend notierten Partien keine Hinweise auf bestimmte Tonarten enthalten sind, mußte – wie bei den Trompetenstimmen – entweder eine verbale Anweisung an die Instrumentalisten oder die vorherige Durchsicht der Stimme eine Entscheidungshilfe für die Grundstimmung des jeweiligen Instrumentes bieten.

Für den zweiten Leipziger Jahrgang (den sogenannten Choralkantaten-Jahrgang) ist eine Zunahme der Besetzung mit *Corno* zu verzeichnen, insbesondere in klingender Notierung zur *Cantus firmus*-Verstärkung, während die Besetzung mit *Tromba da tirarsi* in klingender Notierung deutlich abnimmt. Zu den relativ spät entstandenen Werken mit Hornbesetzung gehören die Kantaten BWV 213 (1733), BWV 14 (1735) und BWV 212 (1742). Wiederaufführungen und Umarbeitungen lassen sich bis um 1749 nachweisen, etwa die Kantaten BWV 195, BWV 40 und BWV 16.

Schlüsselung in Partitur und Stimmen

Das Horn ist in den konzertierenden Partien in aller Regel – wie die *Tromba* – in Partitur und Stimmen im Violinschlüssel transponierend in C notiert. Die klingende Notierung im Violinschlüssel mit den entsprechenden Generalvorzeichen zeigt die Verstärkung eines vokalen *Cantus firmus* an, benötigt folglich in der Partitur kein eigenes System und tritt für *Corno* erstmals in Leipzig zum 18. Juli 1723 in der Kantate BWV 136/6 auf, für *Tromba* bereits sechs Wochen früher in BWV 76/7. Einzige Ausnahme zum Violinschlüssel bildet die *Corno*-Stimme von BWV 60, von dieser Kantate ist keine Original-Partitur erhalten; Johann Andreas Kuhnau hat die Stimme zum 7. November 1723 im Sopranschlüssel für die Sätze 1 und 5 (*Tacet*-Vermerke für die Sätze 2, 3 und 4) in ganztontransponierter Klangnotation – quasi im Chorton – mit entsprechenden Vorzeichen geschrieben.

Notierung in der Partitur

Wie schon beim Trompeten-Pauken-Chor beobachtet, steht auch der obligate Hörner-Chor, gemäß Bachs Aufzählung im Kopftitel, zuoberst in der Akkolade. Nur in der Kantate BWV 205, in der – ein Unikat bei Bach – beide Chöre besetzt sind, rücken die beiden Hörner in den Sätzen 1, 2, 11 und 15 unter den Trompeten-Pauken-Chor. Auch bei Besetzung eines obligaten Hornes, zum Beispiel in den Arien BWV 14/2; BWV 212/16, 18; BWV 232¹/11, ist dieser Part im ersten System der jeweiligen Akkolade notiert. Die beiden *Litui* in der Motette BWV 118 stehen ebenfalls in beiden Fassungen in den beiden obersten Systemen der Akkolade, allerdings im Chorton notiert.

Eine gesonderte Hornnotierung entfällt nur dann, wenn in einem Choral oder Choralchorsatz ein vokaler *Cantus firmus* verstärkt wird. Es gibt eine Reihe von Kantaten, in deren Partituren, zumeist auch auf den Umschlagtiteln, keine Angaben zur Besetzung mit *Corno* vorhanden sind, im überlieferten Stimmen-satz jedoch Hornstimmen auftauchen. Es kann sich folglich nur um nachträgliche Entscheidungen handeln. In Kantate BWV 16 hat Bach sogar Satz 3 um eine obligate *Corno da Caccia*-Partie erweitert. Für folgende elf Kantaten sind zum Beispiel solche Stimmen überliefert: BWV 3; BWV 16; BWV 26; BWV 27; BWV 62; BWV 96; BWV 99; BWV 109; BWV 114; BWV 116 und BWV 124. Dies gilt auch für Kantaten, deren Partituren verschollen sind, jedoch Abschriften auf die Originalpartitur zurückgehen. Da Bach bei vierstimmigen Chorälen eine klangverstärkende Instrumentalstimme in seinen Partituren sowieso nicht notiert, müssen wir bei alleiniger Partiturüberlieferung und Verlust der Originalstimmen in der Regel davon ausgehen, daß die in den übrigen Sätzen eines Werkes besetzten Instrumente auch in den Chorälen mitgewirkt haben.

Notierung in den Stimmen

In den Hornstimmen sind zu allermeist nur die Sätze mit den Hornpartien enthalten, für die restlichen Sätze stehen *Tacet*-Vermerke – die gelegentlich auch einmal fehlen können – oder auch Pausen. Daraus muß zunächst abgeleitet werden, daß diese Spieler während einer Kantate kein anderes Instrument zu spielen hatten, zumal entsprechende Verweisungszeichen fehlen. Ausschließen kann man eine anderweitige Mitwirkung nach mündlicher Anweisung natürlich nicht. Dies gilt auch bei *Tacet*-Vermerken für *Corno II* in Chorälen, in denen *Corno I* den *Cantus firmus* verstärkt, Bach jedoch keine eigene Füllstimme komponiert hat, da zur Verstärkung der Altstimme der entsprechende Naturtonvorrat fehlt. Bach hat niemals die Verstärkung einer Singstimme durch zwei Blechbläser im *unisono* vorgeschrieben.

Zusammenfassend sollen hier die 23 nachträglich angefertigten Leipziger *Corno*-Stimmen in klingender Notierung aufgelistet werden: BWV 3; BWV 8; BWV 16; BWV 26; BWV 27; BWV 60; BWV 62; BWV 68; BWV 78; BWV 89; BWV 95; BWV 96; BWV 99; BWV 107; BWV 109; BWV 114; (BWV 115); BWV 116; BWV 124; BWV 125; BWV 140; BWV 162; BWV 178. Sie wurden entweder von Bach selbst – als Obligat- beziehungsweise Füllstimme auch neu komponiert (BWV 16/3; BWV 89/1; BWV 109/1) – oder von einem seiner Hauptkopisten geschrieben, sei es von der Sopranstimme (wie manche Bindefehler nahelegen) oder aus der Partitur, in aller Regel aus dem Sopranschlüssel in den Violinschlüssel umgeschrieben.

Stimmung

Nach Mattheson und anderen zeitgenössischen Theoretikern bildet der jeweilige Kammerton die Basis für die Stimmungsangaben.²⁷ Zum Thema *alto* oder *basso* resümiert Gregor Widholm 1996 den aktuellen Forschungsstand in seinem Artikel „Hörner“ mit den Worten:

Die jüngst vehement diskutierte Frage, ob die Partien für Hörner in C bzw. D in den Werken von Bach bzw. anderer Komponisten jener Zeit auf einem Instrument in C bzw. D basso oder alto bzw. auf einem gewundenen Trompeteninstrument ausgeführt werden müssen, ist zwar nicht abschließend beantwortet, doch sprechen mehr Argumente für eine tiefe Stimmung und damit für die Verwendung echter „Hörner“ als für eine hohe Stimmung.²⁸

Von Bach verwendete Hornstimmungen für transponierende Notierung in C auf der Basis des Klanges im Kammerton:

Stimmung (Kammerton)	BWV
<i>Corno</i> in C basso	65
<i>Corno</i> in D basso	60/1; 205; 212/18; 232 ^I /11
<i>Corno</i> in F	1; 14/1, 5; 40/1, 7; 52; 83/1; 208; 213; 233; 248 ^{IV} ; 1046a; 1046
<i>Corno</i> in G	79; 88; 91; 100; 112; 128/1, 5; 174; 195/6; 212/16; 250; 251; 252
<i>Corno</i> in A	60/5; 67/1; 136
<i>Corno</i> in B alto	14/2; 143
<i>Corno</i> in C alto	16/3

Bevorzugte Stimmlagen sind in F und G, dies beweisen unter anderem die beiden erhaltenen Hörner des Leipziger Instrumentenmachers Johann Heinrich Eichentopf. Andere Stimmlagen kommen bei Bach ungleich seltener vor, wie die Tabelle deutlich vor Augen führt.

27 Siehe: Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, 267.

28 Gregor Widholm, „Hörner“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Band 4, Kassel und Stuttgart 1996, Sp. 370.

Benutzer Umfang und Tonvorrat

Eine Kollation aller von Bach für Naturhorn geschriebenen Partien für *Corno* I–III stellt sich folgendermaßen dar:

Naturton	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	18					
Notation	g	c1	e1	g1	b1	h1	c2	cis2	d2	dis2	e2	f2	fis2	g2	gis2	a2	b2	h2	c3	d3
<i>Corno</i> I	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<i>Corno</i> II	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
<i>Corno</i> III	•	•	•	•			•		•											

Die Anforderungen an die Spieler sind in der Clarinlage ähnlich virtuos wie bei den Trompetenstimmen, was sicherlich nur mit einem Kesselmundstück erreichbar war. Nur in Grenzen ist eine Korrektur der „unreinen“ Naturtöne 7, 11, 13 und 14 durch Veränderung der Lippenspannung und des Atemdrucks möglich, auch als „treiben“ und „fallenlassen“ bezeichnet. Da es im Vergleich zur *Tromba* deutlich weniger Werke mit *Corno*-Besetzung gibt, so relativiert sich die Häufigkeit problematischer Töne. In zeitgenössischen Abbildungen zeigt die Stürze beim Spielen häufig nach oben, insofern kann sich die Stopftechnik nur allmählich bis zur Mitte des 18. Jahrhundert entwickelt haben.

Für die klingend mit Vorzeichen der entsprechenden Tonart notierten *Corno*-Partien der Leipziger Werke beginnt die Chromatik nicht erst in der vierten (Clarin-)Oktave, sondern bereits in der dritten. Bezogen auf den Kammerton heißt dies bei einer Kollation aller dieser mit *Corno* bezeichneten Stimmen, daß chromatisch alle Töne der eingestrichenen Oktave auftreten. Dieser Sachverhalt ist relativiert durch ein Oktavenphänomen.

Johann Friedrich Bernhard Caspar Majer zitiert Johann Mattheson (1717) und fügt an:

Wiewohl man heutigs Tags auch C Wald-Hörner hat welche eine völlige Octav tiefer sind als die Trompeten. Über dieses können solche auch mit Setz-Stücken und Krum-Bögen höher und tiefer gestimmt werden wie allererst beim vorhergehenden Instrument gelehret worden.²⁹

Mit anderen Worten, die vollchromatische Clarin-Oktave von c2–c3 kann mit einem *Corno* in C basso klingend für die eingestrichene Oktave c1–c2 verwendet werden.³⁰

29 Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer, *Museum Musicum Theoretico Practicum*, Schwäb. Hall 1732, 41.

30 Bemerkungen zum Triller und die Tabellen *Corno* in transponierender Notierung in C (Griff-schrift) beziehungsweise in klingender Notierung (Klangschrift), beide auf der Basis Kammerton, sind zu finden in: Prinz, *Bachs Instrumentarium*, op. cit., 2005, 145–6 und 156–9.

Die klingende Notierung von Horn- beziehungsweise Trompeten-Stimmen mit entsprechenden Generalvorzeichen zur Ausführung eines *Cantus firmus* beziehungsweise zur Singstimmenverstärkung konzentriert sich auf die Leipziger Kantaten-Jahrgänge I (30. Mai 1723 bis 4. Juni 1724) und II (11. Juni 1724 bis Ostern 1725), Jahrgang III und später sind fast zu vernachlässigen. Von insgesamt 24 Werken, in denen klingende Notierung für *Tromba da tirarsi* auftritt, gehören dreizehn in den Jahrgang I, sieben in den Jahrgang II und vier liegen danach, eine deutliche Abnahme ist zu vermerken. Von den insgesamt 28 Werken, in denen klingende Notierung für *Corno* auftritt, gehören zehn in den Jahrgang I, fünfzehn in den Jahrgang II (das heißt Zunahme) und drei in die Zeit danach. Terry hat *Tromba da tirarsi* und *Corno* in solchen Partien wegen der Klangnotation und ihrer gleichen Funktion im musikalischen Satz weitgehend gleichgesetzt, der Unterschied bestehe nur im aufgesetzten Trompeten- oder Hornmundstück.³¹ Sollte man Bach so viel Ignoranz oder Unkenntnis über die von ihm vorgeschriebenen Blechblasinstrumente unterstellen?

Allerdings ist zu bedenken, daß bis heute kein historisches Blechblasinstrument *Corno da tirarsi* gefunden worden ist; auch gibt es meines Wissens davon keinerlei Abbildungen.³² Auf der anderen Seite sollten wir gewichtige Argumente von Eppelsheim, Heyde und anderen beachten, die für die Existenz eines *Corno da tirarsi* votieren. Nicht zuletzt ist uns nur ein Exemplar einer im Barock häufig zum Abblasen verwendeten *Tromba da tirarsi* erhalten geblieben, mit Zierschrift „HVNS VEIT MACHT ZV NAAM¹⁶“ (Hans Veit, Naumburg 1651).³³ Noch 1795 berichtet J. E. Altenburg über:

Die Zugtrompete, welche gewöhnlich die Thürmer und Kunstpfeifer zum Abblasen geistlicher Lieder brauchen, ist fast wie eine kleine Art Posaune beschaffen, weil sie während dem Blasen hin und hergezogen wird, wodurch sie die mangelnden Töne bequem heraus bringen können.³⁴

Lituus

Der Terminus *Lituus* hat im Laufe der Musikgeschichte unterschiedliche Bedeutungen, zum Beispiel römisches Signalinstrument der Reiterei, im Barock Zink, Krummhorn, Schalmei, (unter anderem) aber auch ein Horn- oder Trompeteninstrument. Bach verwendet *due Litui* in der Motette *O Jesu Christ, meins Lebens*

31 Terry, *Bach's Orchestra*, op. cit., 42 ff.

32 Wenn Jozsef Csiba trotzdem solche Instrumente baut, so beruhen diese Nachbauten nicht auf der Realität, sondern auf kreativer Imagination.

33 Siehe: Dieter Krickeberg und Wolfgang Rauch, *Katalog der Blechblasinstrumente. Polsterinstrumente*, Berlin 1976, 144–5 (Kat. Nr. 639).

34 J. E. Altenburg, *Versuch*, op. cit., 12.

Licht BWV 118. Im Kopftitel der autographen Partitur heißt es 1736/37: *Motetto a 4 Voci. due Litui. 1 Cornet. 3 Trombone*, in der zweiten Fassung 1746/47 mit Streichern und Holzbläsern *se piace*.

Notierung im Violinschlüssel, *Lituo* I g1–h2, *Lituo* II c1–b2 (Klang in B einen Ganzton tiefer). Wahrscheinlich waren es Hörner in B; nach süddeutscher Tradition sind jedoch Trompeten in B nicht auszuschließen. Wenn es sich um Hörner handelt, fragt sich, weshalb sie dann nicht im Kammerton, sondern hier ganztontransponiert im Chorton stehen.

Cornetto (Krummer Zink)

Instrumentenbezeichnung in den originalen Quellen

<i>Cornetto</i>	BWV 4, St Thom; BWV 23, St 16; BWV 28, St 37; BWV 64, St 84 Titelblatt; BWV 68, St Thom; BWV 101, St Thom; BWV 121, St Thom; BWV 133, St Thom
<i>1 Cornetto</i>	BWV 28, P 92 Titelblatt
<i>Cornetto 1.</i>	Bearbeitung der <i>Missa sine nomine</i> von Palestrina, St SBB
<i>Cornetto 2.</i>	Mus.ms.16714
<i>Cornett.</i>	BWV 238, St 116
<i>Cornett</i>	BWV 25, St 376
<i>Cornettino</i>	BWV 64, St 84
<i>1 Cornet.</i>	BWV 118, P (Privatbesitz) Kopftitel
<i>Corno.</i>	BWV 3, St Thom (eventuell interpretierbar als Cornetto)
<i>4 Trombon:</i>	BWV 25, St 376 Titelblatt (Stimme selbst Cornett)

Zur Bemerkung von Hans Kunitz, „daß Bach den Zink bisweilen auch mit der alten Sammelbezeichnung *corno* vorschrieb“, erinnern wir an die Ausführungen zur autographen Stimme *Corne* der Kantate BWV 68. Die Verwendung des Zink ist primär auf die beiden ersten beiden Leipziger Jahrgänge konzentriert, aus naheliegenden Gründen insbesondere auf den Choralkantaten-Jahrgang.

Schlüsselung und Transposition

Speer, Janowka und Majer geben den Violinschlüssel zur Notierung des *Cornetto* an. Kunitz schreibt, daß der Zink „nichttransponierend im Violin- oder im Diskantschlüssel notiert“ wurde. Die Stimmen der Bachschen Werke zeigen dagegen vier unterschiedliche Verfahren: Klangnotierung im Violin- oder im

Diskantschlüssel (das heißt Notierung im Kammerton) und Transposition um einen Ganzton tiefer im Violin- oder Diskantschlüssel (das heißt Notierung im Chorton).

Schlüsselung und Notierung	BWV	Datum
Violinschlüssel klingend	3; 25; 101; 133; 238	29.8.1723 – 14.1.1725
Diskantschlüssel klingend	64	27.12.1723
Violinschlüssel transponierend	28; 68; 121; 135	26.12.1724 – 30.12.1725
Diskantschlüssel transponierend	4; 23; Bearbeitung der <i>Missa sine nomine</i> von Palestrina*	20.2.1724 – um 1742

* ohne BWV Nummer

Der Stimmton der Stadtpfeifer war üblicherweise der Cornetton, der in Leipzig zu Bachs Zeit mit dem Chorton der Orgeln übereingestimmt haben muß, wie im Kapitel *Trombona* nachgewiesen ist, da alle erhaltenen Posaunenstimmen im Bachschen Werk ganztontransponiert notiert sind. Die unterschiedliche Schlüsselung der *Cornetto*-Stimmen weist keine eindeutige zeitliche Abfolge auf, der unterschiedliche Notierungsgebrauch tritt sogar an unmittelbar aufeinanderfolgenden Tagen auf, etwa BWV 238 am 25.12.1723 und BWV 64 am 27.12.1723 oder BWV 121 am 26.12.1724 und BWV 133 am 27.12.1724 (siehe obige Aufstellung).

Unterschiedliche Instrumente anzunehmen, erscheint wenig wahrscheinlich, da immer nur der Sopran dupliert wird und der Umfang regelmäßig zwischen d1 und a2 (Klang) liegt. Die Ganztontransposition läßt sich auf eine Chortonnotierung zurückführen, die verschiedenartige Schlüsselung allenfalls auf unterschiedliche Stimmenvorlagen, denn es ist sehr wahrscheinlich, daß die Partituren, wie aus den Ausführungen im folgenden Abschnitt hervorgeht, diese Duplierstimmen nicht enthalten haben. Die autographen *Cornetto*-Stimmen zu Kantate BWV 23 und BWV 68 sind beide im Chorton geschrieben, erstere im Diskant-, letztere im Violinschlüssel.

Notierung in der Partitur

Von den 14 Werken, die *Cornetto* besetzt haben (unter Einschluß der wahrscheinlichen Mitwirkung in BWV 3), sind zwei nur in Partitur überliefert (BWV 118, 1. Fassung und BWV 135), fünf in Partitur und Stimmen (BWV 3, BWV 28, BWV 121, BWV 133, BWV 238), sieben nur in Stimmen und einigen Partiturabschriften (BWV 4, BWV 23, 4, BWV 25, BWV 64, BWV 68, BWV 101, Bearbeitung der *Missa sine nomine* von Palestrina). Allein die obligate

Verwendung des *Cornetto* erfordert seine Notierung auf einem gesonderten System in der Partitur. Für BWV 118 ist dies belegt, für BWV 25, Satz 1 erscheint es für die nicht mehr erhaltene Originalpartitur sehr wahrscheinlich.

Da der *Cornetto* in allen übrigen Werken nur zur Sopranverstärkung, das heißt in der Mehrzahl zur *Cantus firmus*-Hervorhebung eingesetzt ist, so war für diese Duplierstimme in den Partituren vermutlich kein eigenes System vorhanden, wie dies aufgrund einiger erhaltener Partituren zu belegen ist.

Notierung in den Stimmen

Daß Bach zur Ausführung der *Cornetto*-Stimmen einen besonderen Instrumentalisten verpflichten mußte, geht eindeutig aus den Stimmen hervor. Zum einen ist der *Cornetto* fast ausnahmslos in denjenigen Sätzen ausdrücklich verlangt, die das gesamte jeweilige Kantateninstrumentarium besetzt haben, und zum andern enthalten die *Cornetto*-Stimmen nur entsprechende *Tacet*-Vermerke für die restlichen Sätze.³⁵

Ausnahmen bilden die Kantaten BWV 3 und BWV 135, in denen kein vollständiger Blechbläserchor zur Singstimmenverstärkung herangezogen ist, sondern nur ein Spieler, der jeweils in Satz 1 *Trombona* zu blasen hat und in Satz 6 den *Cornetto*. In Kantate BWV 68 muß der Spieler des *Cornetto* in Satz 5 im Eingangssatz den *Cantus firmus* im Sopran mit einem Horn verstärken, wie die autographe Stimme *Corne*. ausweist, die den *Cornetto* in Chortonnotation enthält.

Benutzter Umfang

Kollationieren wir alle dublierenden *Cornetto*-Partien, so erhalten wir einen Umfang von d1–a2 (Klang im Kammerton), der sich insofern genau mit dem Umfang der von Bach verwendeten Sopranposaune deckt, als beide Instrumente nur ein Abbild des Sopranumfangs geben. Wenn wir die im Chorton notierten *Cornetto*-Stimmen gesondert betrachten (BWV 4, BWV 23, BWV 28, BWV 68, BWV 121), so ergibt sich ein notierter Umfang von c1–g2, der die oben gemachte Angabe unterstreicht. Einzig die obligate Partie in der Motette BWV 118 erweitert den Umfang auf c1–d3 (Klang), dies entspricht einer Notierung im Chorton von b–c3. Daniel Speer und nach ihm Johann Gottfried Walther, Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer und Philipp Eisel geben übereinstimmend einen Umfang von a–c3 an (Praetorius und Eisel gestehen sogar noch höhere Töne zu, die hier aber nicht in Betracht kommen) und bestätigen damit den von Bach geforderten Umfang.

35 Außer den aufgeführten Sätzen siehe die Tabelle *Cornetto*, in: Prinz, *Bachs Instrumentarium*, op. cit., 2005, 173.

Benutzter Tonvorrat

Da transponierte und nichttransponierte *Cornetto*-Stimmen überliefert sind, haben wir für beide Gruppen den verwendeten Tonvorrat untersucht und kommen zu einem übereinstimmenden Ergebnis. Die im Kammerton notierten Stimmen weisen einen vollchromatischen Tonvorrat von d1–a2 aus, die ganztontransponierten im Chorton von c1–g2. Speer und Eisel geben in ihren Griffstabellen einen vollchromatischen Tonvorrat von a–c3 an, mit Ausnahme des b, für das Majer in seiner „Applicatio zum Zinken“ einen Griff einfügt.

TROMBONA (Posaune)

Instrumentenbezeichnung in den originalen Quellen

<i>Trombona</i>	BWV 3, St Thom
<i>Trombona 1</i>	BWV 4, St Thom; BWV 23, St 16; BWV 25, St 376; BWV 28, St 37; BWV 64, St 84; BWV 68, St Thom; BWV 101, St Thom; BWV 121, St Thom
<i>Trombone 1ma</i>	BWV 2, St Thom; BWV 38, St Thom
<i>Trombono 1.</i>	Bearbeitung der <i>Missa sine nomine</i> von Palestrina, St 16714
<i>Trombona 2</i>	BWV 2, St Thom; BWV 4, St Thom; BWV 23, St 16; BWV 25, St 376; BWV 28, St 37; BWV 38, St Thom; BWV 68, St Thom; BWV 101, St Thom; BWV 121, St Thom
<i>Trombona 2da</i>	BWV 64, St 84
<i>Trombono 2.</i>	Bearbeitung der <i>Missa sine nomine</i> von Palestrina, St 16714
<i>Tromb:2</i>	BWV 21, St 354
<i>Trombona 3</i>	BWV 4, St Thom; BWV 23, St 16; BWV 25, St 376; BWV 28, St 37; BWV 64, St 84; BWV 68, St Thom; BWV 101, St Thom; BWV 121, St Thom
<i>Trombona 3ta</i>	BWV 2, St Thom
<i>Trombona 3ze</i>	BWV 38, St Thom
<i>Trombono 3.</i>	Bearbeitung der <i>Missa sine nomine</i> von Palestrina, St 16714
<i>Tromb:3</i>	BWV 21, St 354
<i>Trombona 4</i>	BWV 2, St Thom; BWV 38, St Thom
<i>Trombono 4.</i>	Bearbeitung der <i>Missa sine nomine</i> von Palestrina, St 16714
<i>Tromb:4</i>	BWV 21, St 354

3 Tromboni	BWV 28, P 92 Titelblatt
3 Trombone	BWV 118, P (Privat Besitz) Kopftitel
3 Trombone in Ripieno	BWV Anh. II 26 (F. Durante), P Bach-Archiv L Mus.ms.10
3 Trombon:	BWV 121, P 867 Titelblatt
4. Tromboni	BWV 38, St Thom Titelblatt
4 Trombon:	BWV 25, St 376 Titelblatt
4 Tromb:	BWV 2, P SBB Titelblatt
4. Tromb.	BWV 2, St Thom Titelblatt

Das früheste Auftreten der *Tromboni* ist im „Probestück“ BWV 23 für den 7. Februar 1723 belegt. Das späteste Auftreten ist, neben der Bearbeitung von Palestrinas *Missa sine nomine* um 1742, die Wiederaufführung der Kantate BWV 96 für 1. Oktober 1747 belegt.

Schlüsselung

Folgende Tabelle bietet eine Übersicht über die Schlüsselung in den erhaltenen Stimmen und über die nur in Partitur überlieferte Motette BWV 118; der * gibt die Besetzung mit *Cornetto* statt Diskantposaune an, nicht aber dessen Schlüsselung:

Schlüssel	BWV													
Sopranschlüssel	2	-	-	(21)	-	-	-	38	-	-	-	-	-	-
			*		*	*	*		*	*		*	*	*
Altschlüssel	2	-	4	21	23	25	28	38	64	68	96	101	118	121
Tenorschlüssel	2	3	4	21	23	25	28	38	64	68	-	101	118	121
Baßschlüssel	2	-	4	21	23	25	28	38	64	68	-	101	118	121

Die Tabelle zeigt ebenfalls, daß die Überschrift der Stimmen, etwa *Trombona 1* und so weiter, keine Lagenbezeichnung ist, sondern im vierstimmigen Satz davon abhängt, ob der Diskant mit Posaune oder Zink besetzt ist.

Trombona 1 kann sowohl Diskant- als auch Altposaune bedeuten;
Trombona 2 kann sowohl Alt- als auch Tenorposaune bedeuten;
Trombona 3 kann sowohl Tenor- als auch Baßposaune bedeuten;
Trombona 4 bedeutet Baßposaune.

Nur in BWV 3 (St Thom) weist der Schlüssel bei Duplierung nicht unmittelbar auf die entsprechende Stimmlage hin; Bach selbst notiert die *Cantus firmus*-Verstärkung der Baßstimme im Tenorschlüssel. In Bachs Bearbeitung von Palestrinas *Missa sine nomine* findet sich die gleiche Schlüsselung entsprechend der jeweils zu verdoppelnden Stimmlage.

Notierung in der Partitur

Ausschließlich für obligate Stimmen ist eine Notierung in der Partitur notwendig. BWV 25 ist nur in Stimmen überliefert, BWV 118 (1. Fassung) nur in Partitur. Durch Analogieschlüsse läßt sich nachweisen, daß die Posaunen in der Partitur von BWV 25 im Kammerton notiert war, im Eingangschor ist der Chor der Blechbläser (*Cornetto* und 3 *Tromboni*) zuoberst in der Partitur angeordnet, in BWV 118 stehen nur die beiden *Litui* darüber. Da in allen anderen Werken die Posaunen jeweils Singstimmen duplieren, ist nicht überraschend – verglichen mit der Duplierfunktion anderer Instrumente – daß die Partituren nur spärliche oder gar keine Angaben über die Mitwirkung der Posaunen liefern.

Notierung in den Stimmen

Unsere Untersuchungen haben ergeben, daß alle erhaltenen Posaunenstimmen im Chorton notiert sind. Für Bachs Leipziger Zeit bedeutet das dieselbe Ganztontransposition, die den transponierten und bezifferten Continuostimmen für die Orgel zugrunde liegt. In der alten Bach Gesamtausgabe ist dieses Transpositionsverhältnis nur für die Kantaten BWV 101 und BWV 121 angegeben. Terry erwähnt die Transposition überhaupt nicht.

Benutzter Umfang

Eine Kollation aller Posaunenpartien zeigt folgendes Bild:

	Diskant- posaune	Altposaune	Tenor- posaune	Baßposaune
Gesamtumfang notiert im Chorton	c1–g2	(es) f–d2	B–g1	C–e1
Klang im Kammerton	d1–a2	f–e2	c–a1	D–fis1

Das eingeklammerte (es) in der Altposaune ergibt sich aus der wahrscheinlich im Chorton notierten, aber nicht erhaltenen Stimme zur Motette BWV 118 (1. Fassung), deren Partitur im Kammerton notiert ist.

Benutzter Tonvorrat

Durch die vollchromatische Verwendung der Posaunen verlangt Bach seinen Spielern ein beträchtliches Können ab. Dieser Tonvorrat ist sichergestellt mit sieben verschiedenen Positionen des Zuges, die die Grundskala jeweils durch Rohrverlängerung um einen Halbton erniedrigen. Von jedem neuen Grundton aus kann eine Naturtonskala erzeugt werden.

Auch hier soll eine Kollation aller Posaunenpartien in einer Tabelle den von Bach benutzten Tonvorrat veranschaulichen:

	Diskant- posaune	Altposaune	Tenor- posaune	Baßposaune
Vollchromatisch Notierung im Chorton	c1-f2 (+g2)	(es) f-d2	B-g1	C-d1 (+e1)
Klang im Kammerton	d1-g2 (+a2)	f-e2	c-a1	D-e1 (+fis1)

Ein Vergleich beider Tabellen zeigt, daß nahezu der gesamte Umfang der Posaunen vollchromatisch ausgefüllt ist.³⁶

Bei der Betrachtung der Tonarten (auffällig ist die ansehnliche Zahl der verwendeten Kirchentonarten, hervorgerufen durch die Wahl der *Cantus firmi*) und ihrer Vorzeichen in Chortonnotation, bestätigt sich die Grundtonstimmung der Posaunen in F und B. Die ganztontransponierte Klangnotation ergibt hier ein völlig falsches Bild. Deutlich herrschen die Be-Tonarten vor: d-Moll, g-Moll, c-Moll, f-Moll, auch F-Dur, B-Dur und Es-Dur, während a-Moll, C-Dur und G-Dur nur in je einem Satz vertreten sind.

36 Die vollständige Tabelle *Trombona* sind zu finden in: Prinz, *Bachs Instrumentarium*, op. cit., 2005, 198 f.