

## Johann Sebastian Bach

Eine Sendereihe von Michael Struck-Schloen

### 21. Folge: Der Richard Strauss des 18. Jahrhunderts Bach und die Instrumente seiner Zeit

Herzlich willkommen. Bach und Richard Strauss – wenige Säulenheilige der deutschen Musik scheinen schlechter zusammenzupassen als der thüringische Kontrapunktiker im Dienste der Kirche und der bayerische Atheist mit seinem Hang zum Musiktheater. Dennoch gab es Schnittmengen. Beide, Bach wie Strauss, schätzten handwerkliche Qualität über alles; beide forderten Musiker und Sänger technisch bis zum Äußersten. Und sie hatten ein Faible für den Instrumentenklang und seine expressiven Qualitäten. Deshalb arbeiteten sie mit Instrumentenmachern zusammen und experimentierten ausgiebig mit neuen Klangkombinationen.

Werfen wir heute also einen Blick in Bachs Instrumentenlabor und beginnen wir mit dem herrschaftlichsten und lautesten aller Klangwerkzeuge: der Trompete. In der Weihnachtskantate „Christen ätztet diesen Tag in Metall und Marmorsteine“, Werkeverzeichnis 63, setzt Bach gleich vier Trompeten mit Pauken ein – eine wahrhaft königliche Huldigung an das Jesuskind.

<b>MUSIK 1</b> Linn Records LC 11615 CKD469 Track 1	Johann Sebastian Bach Kantate „Christen ätztet diesen Tag“ BWV 63 1) Chor „Christen ätztet diesen Tag“ Dunedin Consort Leitung: John Butt	5'20
---	--	------

Im Oktober 1734 notierte der Leipziger Stadtschreiber Johann Riemer den traurigen Tod eines Musikers. Johann Gottfried Reiche, als Trompeter eine Institution in der Messstadt, erlitt nach einem anstrengenden Auftritt einen tödlichen Schlaganfall.

*Er wurde im StadtPfeiffer Gäßgen ohnweit seiner Wohnung vom Schlag gerühret, daß er niedergesuncken, und todt in seine Wohnung gebracht worden. Und dieses soll daher komēn seÿn, weil er Tages vorhero beÿ der Königl. Musique wegen des Blasens große strapazzen gehabt, und auch der Fäckel Rauch ihm sehr beschwerlich gewesen.*

[Johann Riemer: Handschriftliche Stadtchronik von Leipzig, Oktober 1734]

Musiker lebten gefährlich – zumal wenn sie schon gesundheitlich angeschlagen waren wie der 67-jährige Gottfried Reiche. Am Vorabend seines Todes hatte er zum Besuch des sächsischen Kurfürstenpaares gespielt in Bachs Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“, dabei zogen die Honoratioren der Stadt und 600 Studenten mit Wachsfackeln auf, um dem Kurfürsten und polnischen König zu huldigen. Nicht nur die Anstrengung der extrem hohen Trompetenpartie, sondern auch der Rauch der Fackeln hatten Reiche so zugesetzt, dass er am nächsten Tag auf der Straße zusammenbrach – ein Schock für den Thomaskantor, der damit einen seiner virtuosesten Musiker verlor. Als Bach 1723 in Leipzig eintraf, lebte Reiche schon seit 25 Jahren in der Stadt und hatte die übliche Karriere eines Ratsmusikers durchlaufen: vom Stadtpfeifergesellen über den sogenannten Kunstgeiger bis zum „Senior Stadtmusicus“ – womit ihm die einträglichsten Engagements an Messetagen oder bei bürgerlichen Festen zustanden. Für seinen Rang als Leipziger Stadtmusiker spricht, dass Reiche vom kurfürstlich-sächsischen Hofmaler Elias Gottlob Haußmann porträtiert wurde – jenem Künstler, der auch Bach gemalt hat. Während sich der Thomaskantor auf dem Bild mit einem Notenblatt in der Hand vor allem als Komponist und nicht etwa als Tastenvirtuose ausweist, präsentiert Reiche sein Instrument: eine mehrfach gewundene, kostbar verzierte Trompete, die eher an ein kompaktes Jagdhorn erinnert. Neben der üblichen Langtrompete war dieses Modell eine von zahlreichen Bauvarianten, die es im 18. Jahrhundert gab – übrigens in jeder Instrumentenfamilie, während die normierte Form ein Phänomen des industriellen Zeitalters ist.

Reiche muss ein grandioser Virtuose gewesen sein – nichts anderes verraten die Partien, die Bach dem ersten Trompeter und seinen Kollegen auf den Leib schrieb. Hören Sie noch einmal das Dunedin Consort aus Edinburgh unter Leitung von John Butt mit der Weihnachtskantate „Christen ätzet diesen Tag“.

<b>MUSIK 2</b> Linn Records LC 11615 CKD469 Track 8 und 9	Johann Sebastian Bach Kantate „Christen ätzet diesen Tag“ BWV 63 8) Rezitativ 9) Chor „Höchster, schau in Gnaden an“ Dunedin Consort Leitung: John Butt	7'50
---	---	------

*Trompette – Wann man mein Tra, ra, ra hört in dem Feld erschallen, so lachet der Soldat, es wächset Geist und Muth, man sieht das kühne Hertz selbst voll Courage wallen, es mehret sich der Durst nach heissen Feindes-Blut; kein König, Fürst noch Herr pflegt ohne uns zu leben, wir müssen ihrem Hof Lust, Staat und Zierde geben.*

[Johann Christoph Weigel: *Musicalisches Theatrum* (ca. 1720), zit. nach Ulrich Prinz: *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Kassel etc. 2005, S. 24]

Diese schönen Verse finden sich – neben dem Bild eines eleganten Hofmusikers, der lässig in seine Langtrompete stößt – im *Musicalischen Theatrum* des Nürnberger Kupferstechers Johann Christoph Weigel. Das Buch ist eine Fundgrube für Instrumente der Barockzeit, ihre Form und Spielweise; die mitgelieferten Verse erläutern den Charakter, ihren Einsatz und Stellenwert in der barocken Gesellschaft.

Die Trompete war also, meist in schlagkräftiger Gemeinschaft mit der Heerpauke, ein Instrument, das der kriegerischen Motivierung galt und deshalb nur dem Herrscher zustand. Die Konsequenz war, dass Trompeter und Pauker eine eigene Zunft bildeten und über den gewöhnlichen Hof- und Stadtmusikern rangierten. Durch kaiserliches Privileg wurde ihnen ein Sonderstatus mit besonderer Bezahlung eingeräumt; wer nicht dazu gehörte und dennoch öffentlich die Trompete an den Mund setzte, wurde hart bestraft. Die Hoftrompeter hüteten ihr Repertoire wie ein Geheimnis; oft gab es Noten nur für die erste Stimme, während die übrigen Trompeten und die Pauke nach tradierten Regeln improvisierten. Was es schwer macht, dieses Repertoire heute exakt zu rekonstruieren.

Allerdings gab es Ausnahmen vom Zunftprivileg – und von ihnen profitierte Gottfried Reiche. In einer Stadt wie Leipzig nämlich, die keine Hofhaltung und damit kein festangestelltes Trompetenensemble besaß, durften die örtlichen Stadtpfeifer den Dienst an Trompeten und Pauken versehen: bei akademischen Feiern, bei fürstlichen Huldigungsmusiken und natürlich in der Kirche. Die Thomaskirche stellte dafür einen eigenen Pool an Instrumenten bereit.

Bach hat die Trompete in vielen Kombinationen vom Solo bis zum Quartett, mit oder ohne Pauke eingesetzt – aber stets hat er dabei ihren traditionellen Charakter beachtet. Trompeten waren, auch aus Kostengründen, den hohen Kirchenfesten und Musiken für das sächsische Königshaus vorbehalten. Sie waren keine stillen Instrumente, sondern verkündeten Ruhm und Macht des Herrschers – auf Erden oder im Himmel, wie in der Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“, die mit einer virtuosen Arie für Sopran und Solotrompete beginnt.

<b>MUSIK 3</b> Signum Records LC 36140 SIGCD435 Track 1	Johann Sebastian Bach Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51 1) Arie „Jauchzet Gott“ Aksel Rykkvin (Sopran) Orchestra of the Age of Enlightenment Leitung: Nigel Short	4'09
---	---	------

„Jauchzet Gott in allen Landen“ – das war die Eingangsarie der Kantate Nr. 51, in der Bach seinem Trompeter Gottfried Reiche einen brillanten Solopart geschrieben hat. Und wahrscheinlich wäre er glücklich gewesen, wenn in seinem Ensemble in Leipzig neben dem fähigen Bläser auch ein phänomenaler Knabensopran wie Aksel Rykkvin

gewesen wäre, das norwegische Stimmwunder, das hier zu hören war mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment und dem Dirigenten Nigel Short.

Johann Sebastian Bach gehörte zu den Komponisten, die einerseits wussten, was sie ihren Musikern zumuten konnten – und sie andererseits immer wieder bis an ihre Grenzen brachten. Wie gut seine Sänger und Musiker wirklich waren, ist eine Frage, die Generationen von Musikwissenschaftlern, Instrumentenkundlern und Interpreten beschäftigt hat. Als man um die Mitte des 19. Jahrhunderts erstmals wieder Bachs Kantaten, Messen und Oratorien veröffentlichte, galten die Trompetenpartien schlicht als unspielbar – die Kunst des Blasens im hohen Clarinregister hatte sich verloren, nachdem die musikalische Klassik das Soloinstrument zur Füllstimme im Orchester degradiert hatte. Alle möglichen Erfindungen kamen auf den Markt, um modernen Trompetern ihren Part im *Weihnachts-Oratorium* oder im zweiten *Brandenburgischen Konzert* zu ermöglichen. Nach anderthalb Jahrhunderten, in denen die Instrumente der Bachzeit rekonstruiert und ihre Spielweisen wieder intensiv trainiert wurden, müssen sich die Trompeter der Alte-Musik-Szene nicht mehr vor einem Gottfried Reiche verstecken – Bach könnte wieder zufrieden sein!

Andererseits weiß man, dass er schon in Leipzig mit vielem unzufrieden war. Die wichtigste Quelle dafür ist eine kritische Bestandsaufnahme seiner musikalischen Ressourcen, die er im August 1730 dem Rat der Stadt Leipzig zukommen ließ – ohne je eine schriftliche Antwort erhalten zu haben.

*Kurtzer, jedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigen unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben.*

[JS Bach: Denkschrift an den Leipziger Stadtrat v. 23. August 1730, zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 102]

Schon im Titel deutet sich, sieben Jahre nach Bachs Amtsantritt als Thomaskantor, Katastrophenstimmung an. Bach bemängelt nicht nur die bedenkliche Qualität des Thomanerchores, sondern die nach seiner Meinung völlig unzureichende Ausstattung seines Orchesters. Er rechnet dem Stadtrat vor, dass ihm für die notwendige Besetzungsstärke von 20 bis 24 Musikern nur acht hauptamtliche Musiker aus den Reihen der Stadtpfeifer zur Verfügung standen; für den Rest musste er auf Studenten, unbezahlte Volontäre oder sogar Thomasschüler zurückgreifen, die dann logischerweise im Chor fehlten. Die Folgen: permanente Überbelastung und Qualitätsabfall, weil jeder Musiker die mäßige Entlohnung durch Gelegenheitsjobs kompensieren musste.

*Man läßet sie ihrer eigenen Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin dencken kann, üm sich zu perfectioniren, noch weniger zu distinguiren.*

Und dann zieht Bach seine Trumpfkarte aus der Tasche und stößt die Vorgesetzten unangenehmerweise mit der Nase auf die Verhältnisse am Kurfürstenhof in Dresden, wo eines der besten Orchester Europas aufgebaut worden war.

*Mit einem exempel diesen Satz zu erweisen, darff man nur nach Dreßden gehen, und sehen, wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden; Es kann nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge der Nahrung benommen wird, auch überdem jede Persohn nur ein einziges Instrument zu excoliren hat, es muß was trefliches und excellentes zu hören seyn.*

[JS Bach: Denkschrift an den Leipziger Stadtrat v. 23. August 1730, zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 105]

So beklagenswert die Verhältnisse in Leipzig sicher waren – hier schoss Bach wohl doch übers Ziel hinaus und legte die Messlatte eines städtischen Ensembles auf das Niveau einer königlichen Kapelle. Kein Wunder, dass der Leipziger Rat Bachs Ansinnen ablehnte.

Immerhin führte Bach Argumente ins Feld, die heute ziemlich modern wirken. Während die städtischen Musiker aus der Tradition der Stadtpfeifer viele Instrumente beherrschen mussten, so wie es noch Bachs Vater getan hatte, setzte Bach auf Spezialisierung. Ihm war klar, dass nur die Perfektionierung auf *einem* Instrument Virtuosen hervorbrachte, die seine Musik bewältigen konnten.

<b>MUSIK 4</b> BIS LC 03240 1641 Track 2	Johann Sebastian Bach Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ BWV 68 2) Arie „Mein gläubiges Herze“ Carolyn Sampson (Sopran) Bach Collegium Japan Leitung: Masaaki Suzuki	3'04
--	---	------

Carolyn Sampson sang die Arie „Mein gläubiges Herze“ aus Bachs Kantate Nr. 68 „Also hat Gott die Welt geliebt“. Masaaki Suzuki leitete das Bach Collegium Japan, in dem diesmal vor allem der Solocellist gefordert war. Überdies verlangt Bach hier kein gewöhnliches Cello, sondern ein „Violoncello piccolo“ in kleinerer Bauart, das zur Bachzeit mit vier oder fünf Saiten bespannt wurde.

Wenn die Angaben in Bachs *Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music* korrekt sind, dann war in Leipzig die Stelle des Cellisten vakant. Schwierige Partien wie das eben gehörte Solo wurden wahrscheinlich vom ersten Geiger ausgeführt, während im Basso continuo Aushilfen spielten – für Bach ein unzumutbarer Zustand. Deshalb schlug er dem Stadtrat das Festengagement von zwei Cellisten vor – eine Reaktion ist nicht bekannt.

Doch Bach ließ sich durch die Ignoranz und Knausrigkeit seiner Vorgesetzten nicht entmutigen, sondern arbeitete weiter an der Differenzierung seines Klangapparats. Mit Instrumentenbauern war er in ständigem Austausch, erprobte Neuentwicklungen wie die Oboe d'amore oder verwendete altmodische Instrumente wie die Viola da gamba und den Zink, die viele Kollegen schon aus ihren Ensembles ausgemustert hatten. Diese Neugier auf interessante Instrumentalfarben verband ihn mit Telemann oder Vivaldi, während der nach London ausgewanderte Georg Friedrich Händel das Instrumentarium seiner Opern und Concerti grossi eher auf eine Standardbesetzung reduzierte.

Manche Instrumente, die Bach in den Partituren oft ganz unterschiedlich benannte, geben heute Rätsel auf. Nehmen wir das Violoncello piccolo, dessen Größe etwa zwischen einer stattlichen Bratsche und einem Cello anzusiedeln ist. Zeitgenössische Exemplare haben sich erhalten, nur: wie wurden sie gespielt? Wurden sie zwischen die Knie geklemmt wie das Cello, das bis ins 19. Jahrhundert ohne Stachel auskam? Oder wurde das Violoncello piccolo an einem Riemen um den Hals gehängt und mit einem großen Bogen gespielt wie eine überdimensionale Bratsche? „Viola pomposa“: auch diese Bezeichnung gibt es, allerdings taucht sie nie in Bachs Partituren auf und ist erst nach seinem Tod so benannt worden. Das Violoncello piccolo war etwas größer – und wenn man es um den Hals hängte, sprach man wohl eher von einem Violoncello da spalla, also einem „geschulterten Cello“.

Man sieht, dass es die wundersame Instrumentenwelt des Spätbarock dem Forscher und dem Interpreten nicht gerade leicht macht. Immerhin haben in den letzten Jahren immer wieder Streicher versucht, das kleine Cello wie eine große Bratsche zu spielen – mit gutem Ergebnis, wie man an der folgenden Aufnahme mit dem russischen Geiger Sergej Malov hört. Im Jahr 2011 hat sich Malov ein Violoncello da spalla bauen lassen, das den herben Ton der Bratsche mit der Beweglichkeit des Cellos verbindet. Hören Sie Johann Sebastian Bachs Suite Nr. 6 in D-Dur für fünfsaitiges Cello, Werkeverzeichnis 1012.

<b>MUSIK 5</b> EASonus LC 30112 EAS29220 Track 11-16	Johann Sebastian Bach Suite für Violoncello solo Nr. 6 D-Dur BWV 1012 Sergej Malov (Violoncello da spalla)	25'48
--	---	-------

Das war die Suite Nr. 6 D-Dur für Violoncello solo, BWV 1012 – gespielt von Sergej Malov auf dem Violoncello da spalla, einem dunkel tönenden Streichinstrument mit fünf Saiten zwischen Bratsche und Cello, das eben „da spalla“, also auf der Schulter bzw. vor der Brust gespielt wird. Malov bietet damit eine klanglich überzeugende Lösung für die D-Dur-Suite an, die auf dem normalen Cello doch ungewöhnlich hoch liegt. Ob alle sechs Suiten von Bach für dieses Instrument gedacht waren, bleibt eine offene Frage – so wie

die Entstehungszeit der Stücke, die nicht in Bachs Handschrift, sondern nur in zwei Abschriften aus der Leipziger Zeit erhalten sind.

Um Bach und die Instrumente seiner Zeit geht es in der 21. Folge unserer Bach-Serie; am Mikrophon ist Michael Struck-Schloen. Schon die Zeitgenossen haben Bach nachgesagt, dass seine Musik extrem schwer zu singen und zu spielen sei – eine Einschätzung, die heutige Interpreten bestätigen können, selbst wenn sich die Spieltechnik generell und im Bereich der Aufführungspraxis im Besonderen rasant entwickelt hat. Auch bei einem geläufigen Streichinstrument wie der Geige, deren Bauweise, Saitenzahl und Stimmung bis heute fast unverändert sind, stellt Bachs Musik höchste Anforderungen. Kaum eine Kantate, in der er nicht die expressiven oder brillanten Fähigkeiten seiner Musiker auf die Probe stellt; selbst in den Passionen finden sich virtuose Auftritte, in denen der Konzertmeister einerseits die Gruppe führen und klanglich justieren muss, sich daneben aber den Gesangsstimmen anpassen und eine technisch heikle Partie bewältigen muss.

Ein Paradebeispiel ist die Bass-Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ aus der *Matthäus-Passion*. Und selbst eine Violinprimadonna wie Hilary Hahn dürfte sich ihre Noten vorher genau angesehen haben.

<p><b>MUSIK 6</b> Deutsche Grammophon LC 00173 4778092 Track 1</p>	<p>Johann Sebastian Bach <i>Matthäus-Passion</i> BWV 244 2. Teil: Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ Matthias Goerne (Bass) Hilary Hahn (Violine) Münchner Kammerorchester Leitung: Alexander Liebreich</p>	<p>2'53</p>
--	--	-------------

Die Bassarie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ aus dem zweiten Teil der *Matthäus-Passion*, gesungen von Matthias Goerne und gespielt vom Münchner Kammerorchester mit dem Dirigenten Alexander Liebreich, das Violinsolo spielte Hilary Hahn.

Für Bach bildete der vier- bis fünfstimmige Streicherapparat den Grundstock seines Orchesters. Die Idealbesetzung gab er in einer Denkschrift für den Leipziger Rat an: drei erste und drei zweite Geigen, vier Bratschen, zwei Violoncelli und ein Kontrabass, die Violone. In Wahrheit war sein Ensemble an St. Thomas und St. Nikolai weniger üppig ausgestattet, so dass die Streicher sich klanglich gegen die Bläser durchsetzen mussten.

Ob es ihnen gelang, hing vom Spieler und vom Instrument ab. Die Violinen der Zeit waren mit Darmsaiten von unterschiedlicher Stärke bezogen, die dickste Saite zudem mit Silberdraht umspinnen. Und schon damals schwärmte man von Geigen aus Cremona und Tirol.

*Die besten Violinen werden von Antonio Stratifario, ingleichen von Jacob Stainern gemacht, und überschreien dieselben einen gantzen musicalischen Chor.*

[Johann Philipp Eisel: *Musicus autodidactus* (1738), zit. nach Ulrich Prinz: *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Kassel etc. 2005, S. 427]

Instrumente von Stradivari und Stainer galten also als besonders kraftvoll – sie waren aber so teuer, dass man lieber bei heimischen Geigenbauern kaufte. In Johann Sebastian Bachs Nachlass fanden sich neben der eigens hervorgehobenen Stainer-Geige mehrere Streichinstrumente jeder Größe, vom Violino piccolo bis hinunter zum Violoncello und zur Gambe. Und unter dem Begriff „Bassetgen“ findet sich auch ein Violoncello piccolo.

*eine Stainerische Violine ... 8 Taler*

*eine schlechtere Violine ... 2 Taler*

*ein dito Piccolo ... 1 Taler*

*eine Braccie [sprich: Brattsche] ... 5 Taler*

*zwei dito ... 5 Taler*

*ein Bassetgen ... 6 Taler*

*zwei Violoncello ... 6 Taler*

*eine Viola da Gamba ... 3 Taler*

[Erbteilungsakte, Leipzig 1750, zit. nach: JSB: *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. von Hans Joachim Schulze, München/Kassel 1975, S. 60f.]

Bach war ein versierter Geiger und Bratschist – die vom Nachlassverwalter verzeichneten Instrumente dürfte er also selbst gespielt haben. Dass er sich mit den klanglichen Feinheiten und Effekten auf der Geige auskannte, beweisen vor allem die Kirchenwerke, in denen er mehr experimentiert hat als in den Konzerten. Da finden sich wellenartige Arpeggi, Mehrfachgriffe und Klangeffekte wie das Pizzicato oder das Spiel „con sordino“, sprich: mit einem Holzdämpfer, der auf den Steg der Geige aufgesetzt wurde. So entstand auf den Darmsaiten ein überirdisch zarter und lieblicher Klang, der mit den modernen Stahlsaiten verloren gegangen ist.

Bach hat diese klangliche Intimität oft eingesetzt, wenn sie im Text suggeriert wurde – etwa in der Sopranarie der Kantate 36 „Schwingt freudig euch empor“: der Versicherung, dass Gott auch die leisen Töne und Gebete erhört.

*Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen*

*Wird Gottes Majestät verehrt.*

*Denn schallet nur der Geist dabei,*

*So ist ihm solches ein Geschrei,*

*Das er im Himmel selber hört.*

<b>MUSIK 7</b> Soli Deo Gloria LC 13772 SDG 162 Track 19	Johann Sebastian Bach Kantate „Schwingt freudig euch empor“ BWV 36 7) Arie „Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen“ Joanne Lunn (Sopran) English Baroque Soloists Leitung: John Eliot Gardiner	9'25
--	---	------

Joanne Lunn sang die Arie „Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen“ aus Johann Sebastian Bachs Kantate „Schwingt freudig euch empor“, Werkeverzeichnis 36. John Eliot Gardiner leitete die English Baroque Soloists.

Von der extremen Zartheit der gedämpften Solovioline bis zum majestätischen Pomp einer Choralkantate mit Hörnern und Pauken reicht das Klang- und Ausdrucksspektrum, das Bach in seinen Vokalstücken entfaltet. Dabei wurde schon bei den Trompeten deutlich, dass viele Instrumente eine eigene Symbolik in die Kunstmusik mitbrachten. Sie wurde vom Klangcharakter oder vom sozialen Stellenwert definiert: Trompeten und Hörner waren Herrscher-Instrumente, weil sie in der Realität als Signalinstrumente in der Schlacht oder bei der Jagd dienten.

In Johann Christoph Weigels musikalischer Kupferstichfolge sieht man neben dem Stichwort „Waldhorn“ einen Musiker in Jagdkleidung vor wilder Landschaft, am Mund das französische *Cor de chasse* mit seinem großen Bogen.

*Es ist nicht leicht ein Fürst, der meine Kunst nicht achtet, vielmehr an jedem Hof wird sie aufs höchst geliebt, wann man dem schüchtern Wild in grünen Wald nachtrachtet, und dem erhitzten Schwein ein kaltes Eisen gibt, so wird von meinem Horn das Hertz in Muth gesetzt, auch hält man kein Festin [frz. Ausspr.], da nicht mein Mund ergötzet.*  
 [Johann Christoph Weigel: *Musicalisches Theatrum* (ca. 1720), zit. nach Ulrich Prinz: *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Kassel etc. 2005, S. 24]

Das Horn oder „Corno da caccia“ war also in Sachen Herrscherlob eine Variante der Trompeten, brachte aber einen runderen, weniger direkten und krachenden Ton in die Musik der Zeit. Johann Mattheson, der um keine Pointe verlegene Autor, sprach sogar von einer grassierenden Hornmode:

*Die lieblich-pompeusen Waldhörner sind bey itziger Zeit sehr en vogue kommen, so wol was Kirchen- als Theatral- und Cammer-Music anlanget, weil sie theils nicht so rude [frz. Ausspr.] von Natur sind als die Trompeten, theils auch weil sie mit mehr Facilité können tractieret werden.*

[Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713), zit. nach Ulrich Prinz: *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Kassel etc. 2005, S. 118]

Der elegantere Klang, aber auch die bessere Ansprache und Stimmung waren die Pluspunkte, die den Siegeszug der Hörner in die Wiener Klassik vorbereiteten. Bach hat sie zuweilen solistisch, meist aber zu zweit eingesetzt – als Alternative zu den Trompeten, aber technisch ähnlich anspruchsvoll.

<b>MUSIK 8</b> A-Records LC 00950 CC72221 Track 1	Johann Sebastian Bach Kantate „Was Gott tut, das ist wohl getan“ BWV 100 1) Chor „Was Gott tut, das ist wohl getan“ Amsterdam Baroque Choir & Orchestra Leitung: Ton Koopman	4'22
---	---	------

Der Eingangschor der Choralkantate „Was Gott tut, das ist wohl getan“ BWV 100 mit dem Amsterdamer Barockchor und -orchester, geleitet von Ton Koopman.

Wer nur auf die beiden brillant geführten Waldhörner geachtet hat, dem könnte entgangen sein, dass Bach den Blechbläsern mit Pauken ein konzertantes Duo aus Traversflöte und Oboe d'amore gegenübergestellt hat – zwei Instrumente, die damals mindestens so *en vogue* waren wie die Hörner. Die hölzerne Querflöte hatte allmählich aber nachhaltig die Blockflöte verdrängt und wurde bei Bach zur Oberstimme der Holzbläsergruppe: ein zerlegbarer Korpus, meist aus Buchsbaum, mit sechs Grifflöchern und einer Klappe am Fuß der Flöte. Ihr Klang war zart und sprechend, konnte sich aber in der Höhe durchaus gegen die Konkurrenz der Oboen und Streicher durchsetzen.

Die Oboe d'amore, eine Art Alt-Oboe, war dagegen eine ziemlich moderne Entwicklung: sie klang lieblicher als die Oboe und entsprach damit dem modischen Empfindsamskeitsideal. Die Oboe d'amore war andererseits Teil einer systematischen Erweiterung der Oboenfamilie in die Tiefe – wobei sich in der Tenorlage die Oboe da Caccia anschloss. Sie war wohl das exzentrischste Familienmitglied: ein auffällig halbkreisförmiges Holzrohr mit Grifflöchern und Klappen, das am Ende in einen Holz- oder Metalltrichter mündete – daher wohl die Anspielung auf „la caccia“, die Jagd.

Zwei Oboi da caccia begleiten mit ihrer warmen Klanglichkeit den Tenor in der Kantate 119 zum Leipziger Ratswechsel des Jahres 1723. „Wohl dir, du Volk der Linden“, das war die von allen Ratsherren verstandene Anspielung auf den Namensursprung von „Lipsia“, Leipzig, als „Stadt der Linden“. Es singt Mark Padmore.

<b>MUSIK 9</b> Harmonia mundi France LC 07045 901690 Track 8-9	Johann Sebastian Bach Kantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ BWV 119 2) Rezitativ „Gesegnet Land!“ 3) Arie „Wohl dir, du Volk der Linden“ Mark Padmore (Tenor) Collegium Vocale Gent Leitung: Philippe Herreweghe	4'54
---	---	------

„Wohl dir, du Volk der Linden“, eine Arie aus der Kantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ BWV 119, eine Huldigung an die „Lindenstadt“ Leipzig zum Ratswechsel des Jahres 1723. Mark Padmore sang, begleitet von zwei Oboi da caccia und dem Continuo des Collegium Vocale Gent; der Dirigent war Philippe Herreweghe.

Es ist nicht bekannt, ob Johann Sebastian Bach direkt mit Leipziger Instrumentenbauern zusammenarbeitete und die Entwicklung neuer Instrumente oder die klangliche und spieltechnische Verbesserung der vorhandenen anregte. Leipzig war, zusammen mit Nürnberg, vor allem beim Blasinstrumentenbau führend in Deutschland; und die meisten heute noch erhaltenen Instrumente stammen aus der Werkstatt von Johann Heinrich Eichentopf. Eichentopf war nach einer Karriere als Soldat nach Leipzig gekommen und hatte sich als so genannter „Pfeifenmacher“ auf Holz- und Blechblasinstrumente spezialisiert. Oboen aller Art, aber auch Waldhörner, Trompeten und Posaunen kamen aus seiner Werkstatt; als einzige Traversflöte hat sich ein wertvolles Instrument aus Elfenbein erhalten. Es wäre ein Wunder, wenn sich Bach nicht mit Meister Eichentopf ausgetauscht hätte und klangliche Verbesserungen oder Fragen der Stimmung mit ihm diskutiert hätte.

Es gab in der Leipziger Kirchenmusik nicht nur „moderne“ Instrumente wie die Oboe d’amore oder das französische Waldhorn, sondern auch den traditionellen Posaunensatz aus dem Inventar der Turmbläser. Bach hat die Posaune nie solistisch, sondern vor allem zur klanglichen Verstärkung des Chores und zur Unterstützung der Intonation eingesetzt. Der zeremonielle, dunkle Klang verleiht den Werken eine besondere archaische Würde; und meist bildete nicht eine Trompete, sondern der hölzerne, mit Leder umwickelte Zink die Oberstimme – weniger strahlend als die Trompete, aber der menschlichen Stimme ähnlicher. Die kurze Motette „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ hat Bach in der ersten Fassung mit Zink und Posaunen besetzt.

<p><b>MUSIK 10</b>          Thorofon          LC 01958          2481/2          Track 9</p>	<p>Johann Sebastian Bach          Motette „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“          BWV 118 (1. Fassung)          Norddeutscher Figuralchor          Baroque Brass of London          Leitung: Jörg Straube</p>	<p>4'27</p>
---	--	-------------

Der Norddeutsche Figuralchor sang die Motette „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ BWV 118 – begleitet von den Zinken und Posaunen des Ensembles Baroque Brass of London. Der Dirigent war Jörg Straube.

Eine besondere Streitfrage ist bis heute die Besetzung des Basso continuo, der bis zur Bachzeit das Fundament der Harmonie bildete und von besonders erfahrenen Musikern an Streich- und Tasteninstrumenten ausgeführt wurde. Vor allem die mitwirkenden Tastenspieler hatten die Aufgabe, die notierten Basstöne zu vollständigen Harmonien

zu ergänzen – Hinweise darauf gab der Komponist höchstens durch Ziffern, ansonsten war das musikalische Know-how der Spieler gefragt.

Als Continuo-Instrumente kamen Violoncello und Kontrabass, Orgel oder Cembalo in Frage. Dann gab es auch Alternativen, über deren Einsatz wir nicht so genau informiert sind. Zupfinstrumente wie die Laute oder die Gitarre waren vor allem in Italien gebräuchlich, auch wenn sie nicht immer ausdrücklich notiert wurden. Bach hat in seiner *Johannes-Passion* der Laute einen Solopart ausgeschrieben; und dass er das Instrument und seine wichtigsten Interpreten schätzte, bezeugt der Vetter Johann Elias Bach: Im Jahr 1739 brachte Bachs Sohn Wilhelm Friedemann, Organist in Dresden, auf einem Besuch in Leipzig die beiden Lautenisten Silvius Leopold Weiss und Johann Kropffganns mit, die beide in Dresden in adligen Diensten standen. Für Bach ein Grund mehr, die Dresdner Musikverhältnisse zu beneiden.

Bach hat die Laute auch mit Solomusik bedacht, die heute zum Repertoire gehört – darunter Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998. Es spielt Konrad Junghänel.

<b>MUSIK 11</b> Harmonia mundi LC 00761 RD77097 Track 1	Johann Sebastian Bach Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998 Konrad Junghänel (Laute)	13'23
---	--	-------

Der Lautenist Konrad Junghänel spielte Präludium, Fuge und Allegro von Johann Sebastian Bach, Werkeverzeichnis 998.

In der 21. Folge der Bach-Serie habe ich mir heute einige Instrumente näher angesehen, die Bach in seiner Leipziger Zeit verwendet und oft auch selbst gespielt hat. Die Zitate hat Joachim Schönfeld gesprochen. Das Manuskript mit detaillierten Angaben zu Aufnahmen und Interpreten gibt es wie immer im Internet.

Am nächsten Sonntag dann ein Blick auf Bachs Spätwerk. Einen angenehmen Abend wünscht Ihnen Michael Struck-Schloen.