

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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 46 (2006)

Artikel: Aus der Arbeit an der Bach-Studien-Ausgabe Bach for brass : Probleme
- Erfahrungen - Ausblicke

Autor: Wolf, Uwe

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858751>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Aus der Arbeit an der Bach-Studien-Ausgabe

Bach for brass: Probleme – Erfahrungen – Ausblicke

Uwe Wolf

Die Ausgaben der *complete repertoires* der Bachschen Trompeten- und Hornpartien waren für die Blechbläser eine enorme Hilfe – und sind es noch.¹ Sie ermöglichen es, die mit außergewöhnlichen Schwierigkeiten behafteten Bachschen Partien in Ruhe zu studieren und sich so angemessen auf Aufführungen vorzubereiten. Die Partiturnotation der jeweiligen Blechbläserstimmen bietet dabei zahlreiche Vorteile gegenüber den üblichen Einzelstimmen; und dies nicht nur im Studierzimmer, sondern auch bei Proben und Konzerten. Schnell wurden die Ausgaben damit zu etwas, was sie wahrscheinlich gar nicht sein wollten: zu Aufführungsmaterial. Um diese Ausgaben aber überhaupt für Proben- und Aufführungszwecke nutzen zu können, muß der jeweilige Musiker noch Hand anlegen: Taktzähler anbringen, *Tacet*-Vermerke ergänzen, ebenso gegebenenfalls Stichnoten.

Nun kann man sich fragen, ob es für eine Neuausgabe nicht genügt hätte, die alte *Rara*-Ausgabe um eben diese Bezeichnungen zu ergänzen? – Natürlich nicht! Das wäre eine einfache Aufgabe gewesen, die auch von einem Verlagslektor hätte erledigt werden können, und innerhalb kurzer Zeit wäre eine revidierte Ausgabe aller Bände auf dem Markt gewesen. Daß die neue Studienausgabe *Bach for brass* eher allmählich erscheint, zeigt schon rein äußerlich, daß deutlich mehr Arbeit zu leisten war und ist.²

Bei der Konzeption von *Bach for brass* sollten verschiedene Ziele erreicht werden:

1. Die Noten sollen stimmen. Der Notentext soll dem derzeitigen Stand der Bach-Forschung entsprechen; nicht nur in Bezug auf die Noten selbst, sondern auch im Hinblick auf die Bezeichnungen, die Notationsweise, die Namen der Instrumente etc.

1 Ludwig Güttler (Hrsg.), *J. S. Bach. Complete trumpet repertoire*, Monteux 1971, Nachdruck Wiesbaden 2000; Alfons Vernooy, *J. S. Bach. Complete horn repertoire*, Monteux 1987. Beide Ausgaben seien hier stellvertretend auch für andere vergleichbare Sammlungen genannt.

2 Edward Tarr und Uwe Wolf (Hrsg.), *Bach for brass. Sämtliche Blechbläserpartien Johann Sebastian Bachs in Stimmenpartitur mit Pauken*, Stuttgart 2002 ff.

2. Probleme sollen thematisiert, die Bläser zu eigenen Lösungen angeregt werden. Dabei wird auch versucht, die Musiker für die unterschiedliche Überlieferung Bachscher Musik und das daraus zwangsläufig resultierende unterschiedliche „Gesicht“ auch der Ausgabe zu sensibilisiert. Dazu gehören neben Informationen über die Quellenlage auch solche über die Entstehungs- und Fassungs-geschichte. Gegebenenfalls wird ein Werk bei zweifelhafter Instrumentenangabe auch in mehreren Heften erscheinen.
3. Alle Blechbläserstimmen sollen berücksichtigt werden also auch Zinken und Posaunen. Die Paukenstimmen werden als „Baß“ zusätzlich in die Partiturauszüge übernommen werden.
4. Die Ausgabe muß alle Anforderungen an Aufführungsmaterial erfüllen, also *Tacet*-Vermerke, Stichnoten, gute Wendestellen etc. Das heißt auch, daß – soweit das geht – auf „Kompatibilität“ zu bestehenden Ausgaben geachtet werden muß.

Zu 1: Die Noten sollen stimmen

Eigentlich sollte das heute kein Problem mehr sein. Anders als noch zum Erscheinungszeitpunkt der *Rara*-Ausgaben liegt heute der Notentext der entsprechenden Werke komplett in der *Neuen Bach-Ausgabe* vor, es gibt also einen wissenschaftlich autorisierten Text, den man – im Großen und Ganzen – auch guten Gewissens einer Studien-Ausgabe zugrunde legen kann und muß.³ Doch in dem „im Großen und Ganzen“ liegt das Problem. Wenn man davon ausgehen kann, daß fast alles „richtig“ ist, muß leider alles an den Quellen selbst überprüft werden, um die wenigen „Fehler“ herauszufinden (der Begriff „Fehler“ ist hier sehr weit zu verstehen). Diese „Fehler“ können dabei ganz unterschiedliche Ursachen haben. Zunächst einmal passieren Fehler überall und immer. Und wenn eine Ausgabe auf einer anderen beruht (was leider oft der Fall ist), dann kommen zu den Fehlern der Basis-Ausgabe die der Folgeausgabe hinzu, die Fehler potenzieren sich. Zum anderen aber sind manche Bände der *Neuen Bach-Ausgabe* mittlerweile schon einigermaßen betagt – der erste erschien vor 50 Jahren – und manche Entscheidung würde man heute so ohne weiteres nicht mehr fällen. Zu diesen heute nicht mehr denkbaren Entscheidungen gehört auch ein Grundsatzfehler in der Konzeption der *Neuen Bach-Ausgabe*: die Klangnotation der transponierenden Instrumente. Dies mußte in der Studienausgabe revidiert werden.

Eine Chance – und auch eine Gefahr – ist zudem in der im Vergleich zur Werkausgabe anderen Ausrichtung zu sehen; die Herausgeber einer Blechbläser-Studienausgabe sehen in der einzelnen originalen Blechbläserstimme

3 Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.), *Neue Bach-Ausgabe*, Kassel etc. 1954 ff.

bei der Editionsarbeit nicht so sehr einen Baustein zum Werk (wie ein „Werk-Herausgeber“), sondern mehr eine für sich zu nehmende „Spielanweisung“ für den Musiker, und dies führt zu einer anderen Perspektive. Auch sehen sie zwar in der Regel weniger Quellen pro Werk, dafür aber in relativ kurzer Zeit die Blechbläser-Stimmen zu vielen Werken an. Dies eröffnet den Blick zum Beispiel für instrumentenspezifische Notationsweisen. Allerdings liegt hierin auch eine Gefahr. Die Stimmen müssen trotzdem noch zum Werkganzen passen, der Blick auch auf die anderen Stimmen kann also dennoch nicht gänzlich unterlassen werden. Und natürlich muß zwischen den Besonderheiten einer „Spielanweisung“ und Kopierfehlern unterschieden werden!

Grundsätzlich wird für die neue Studienausgabe jede einzelne Stimme an den Quellen selbst überprüft und das Ergebnis mit der *Neuen Bach-Ausgabe* abgeglichen.

Zu 2: Probleme thematisieren, Musiker sensibilisieren

Viele Musiker wollen einen zuverlässigen Notentext; mehr nicht. Auch wenn die Zahl der an quellenkritischen Detailfragen interessierten Musiker durchaus wächst, werden sie in der Minderheit bleiben, und das muss auch kein Problem sein. Außerdem sind dem Verstehen der Zusammenhänge durch den Musiker oftmals natürliche Grenzen gesetzt; er spielt ja nicht nur Bach, sondern Werke einer Vielzahl von Komponisten. Für jeden einzelnen aber gelten unter Umständen ganz andere quellenphilologische Gegebenheiten. Es muß also Aufgabe der „Spezialisten“, die sich so eine Ausgabe zutrauen, sein, die Probleme anzusprechen und zugleich Hinweise zum Umgang damit zu geben; nicht aber die Probleme glattzubügeln und gar scheinbar aus dem Weg zu räumen.

Dies betrifft vor allem drei Punkte:

- a) Die Überlieferung
- b) Die Instrumentennamen
- c) Notationskonventionen

Zu 2(a): Die Überlieferung

Die Überlieferung der Bachschen Kompositionen kann ganz unterschiedlich aussehen, unterschiedlich vollständig sein und ist nicht selten durch die individuelle Werk- oder Fassungs-geschichte geprägt. Die unterschiedlichen Überlieferungssituationen stellen nicht nur jeweils unterschiedliche Aufgaben an die damit befaßten Herausgeber, sie bestimmen maßgeblich das Erscheinungsbild einer jeden kritischen Edition. Und umgekehrt muß der Benutzer, um das Notenbild einer Ausgabe zu Verstehen, um die richtigen Schlüsse daraus zu ziehen, wissen, wie die Ausgabe zustande kam, welche Quellen ihr zugrunde liegen

und wie die Quellen ihrerseits wiederum entstanden sind. Es gehört zu den schwierigsten und wichtigsten Aufgaben der Studienausgabe, zu dem Notentext die Informationen zu liefern, die der Musiker für einen verantwortungsvollen Umgang damit braucht, ohne seitenlange kritische Bericht vorzulegen, die dann doch keiner liest – und ohne den Musiker zu bevormunden.

Zunächst ist es angebracht hier kurz in Erinnerung zu rufen, wie die Originalquellen – darunter verstehen wir die von Bach selbst benutzen Handschriften – zustande gekommen sind; es wird hier der „Leipziger Normalfall“ vorgestellt werden, Ausnahmen der verschiedensten Art gibt es freilich auch. In diesem „Leipziger Normalfall“ also komponierte Bach das Werk bei der Niederschrift der Partitur; diese Partituren sind entsprechend korrekturreich, flüchtig und auch nicht immer zweifelsfrei zu lesen. In aller Regel enthalten diese Partituren nur sehr wenige Ausführungsbezeichnungen (Dynamik, Bögen, Triller etc.). Oft fehlt hier bei den einzelnen Sätzen sogar die Angabe der zu verwendenden Instrumente.⁴ Aus dieser Partitur fertigte dann ein „Hauptkopist“ – wohl unter Anleitung Bachs – einen einfachen Stimmensatz an, das heißt eine Einzelstimme pro Part.⁵ Dieser einfache Stimmensatz wurde nun von Bach durchgesehen, Fehler korrigiert (sofern sie ihm aufgefallen sind) und Ausführungsbezeichnungen ergänzt. Wir sprechen von der Revision der Stimmen durch Bach.

Den revidierten Stimmensatz bekamen nun weitere, weniger geübte Kopisten und fertigten ihrerseits zu den Stimmen für Violine I, II und Continuo je eine weitere Kopie an, die so genannten Dubletten, und ein weiterer, wieder etwas erfahrener Schreiber erstellte nach der revidierten Continuo-Stimme eine transponierte Continuo-Stimme für die Orgel (die Orgel stand in Leipzig im einen Ganzton höheren Chorton). Schließlich wurde diese Stimme dann noch von Bach beziffert. Erst jetzt ist die Komposition vollendet.

Im Idealfall verfügen wir heute über Bachs Kompositionspartitur, manchmal sogar über eine Partiturreinschrift, und die Stimmen aus Bachs „Werkstatt“. Die Stimmen übermitteln uns Bachs Bezeichnung, seine Bogensetzung, Verzierungszeichen, Dynamik etc. und die Partitur erlaubt es uns, auch noch jene Kopierfehler zu finden, die Bach damals bei der Durchsicht der Stimmen übersehen hat.

Fehlt uns die Partitur, so bleiben hier und da ein paar Unsicherheiten, aber es fehlt der Ausgabe nichts wirklich Substantielles. Sind aber die Stimmen verloren, so fehlt mehr oder weniger alles, was über die Noten selbst hinausgeht. Das sind in der Regel die bereits erwähnten Bezeichnungen, das kann auch

4 Diese Sachverhalte sind in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen dargestellt in zahlreichen Kritischen Berichten der *Neuen Bach-Ausgabe*.

5 Ein über einen bestimmten Zeitraum mit der Hauptkopierarbeit betrauter älterer und erfahrener Thomasschüler.

die genaue Instrumentenangabe sein, unter Umständen aber wissen wir aber nicht einmal an welchen Sätzen welches Instrument überhaupt beteiligt ist. So haben wir bei der Kantate *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*, BWV 127 zum Beispiel eine Arie mit Trompete in der Mitte. Daß die Trompete auch den *Cantus firmus* im Eingangschoral und die Melodie des Schlußchorals verstärkt, das können wir nur aus der Erfahrung vermuten.⁶ Die Einzelstimmen sind nicht erhalten und *collaparte*-Führung hat Bach in aller Regel in den Partituren nicht vermerkt. Ein Extremfall bietet die Kantate *Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei*, BWV 179. Aus dem Vergleich mit stilistisch und chronologisch verwandten Kantaten kann man mit ziemlicher Sicherheit ableiten, daß in Satz 1 und 6 vier Blechbläser (wohl Zink und 3 Posaunen) *collaparte* mit dem Chor gingen.⁷ Überliefert ist auch hier nur die Partitur und somit fehlen diese Stimmen bis heute in jeder Ausgabe und werden in *Bach for brass* erstmalig geboten.

Aus den unterschiedlichen Überlieferungen zum Beispiel erklärt es sich, daß wir in den beiden Fassungen des *Magnificat* (beide nur in Bachs Partitur überliefert) nur ganz wenige Artikulationszeichen, Triller etc. haben, während hingegen das *Weihnachtsoratorium* (überliefert in bezeichneter, reinschriftlicher Partitur und revidierten Originalstimmen) sehr viele Zeichen dieser Art enthält. Und es ist schon ein Unterschied, ob kein Bogen steht, weil Bach keinen gesetzt hat oder weil die Stimme verloren ist, in welcher Bach ihn möglicherweise notiert hat. Diesen Unterschied kann keine Ausgabe ausgleichen, aber sie kann – und muß – dem Interpreten Hinweise geben, wie der jeweilige Befund zustande kam. Bei verlorenen Stimmen wird der Interpret sich unter Umständen freier fühlen, sich selbst passende Artikulationsmodelle zu überlegen.⁸

In *Bach for brass* wird im Vorspann zu jedem Stück im Abschnitt „Quellen“ über die jeweilige Überlieferungssituation berichtet. Dort erfährt man nichts über Bibliotheken und Signaturen (wer sich für die Quelle selbst interessiert, kennt auch die Nachschlagewerke, in denen er diese Angaben erfährt), sondern nur die Angaben, die zur Wertung des Befundes notwendig sind, also „autographe Partitur“, „Originalstimmen (durch JSB revidiert)“ etc. (Abb. 1).

6 In fast allen Choralkantaten verstärkt ein Blechblasinstrument die Chormelodien im Eingangschor und Schlußchoral. In der Regel ist diese Stimme mit *Corno* überschrieben. Ist jedoch an einem der Binnensätze eine *Tromba* beteiligt, so übernimmt diese auch die Verstärkung des c. f. (so belegt in den Kantaten BWV 5, BWV 10, BWV 20 und BWV 126).

7 In allen Fällen, in denen Bach einen vierstimmigen *stile-antico*-Satz ohne obligate Instrumentalstimmen in einer Kantate verwendet, wird dieser in Leipzig – so die Stimmen erhalten sind – von einem Blechbläser-Ensemble (Zink und drei Posaunen oder vier Posaunen) verstärkt (so in BWV 2, BWV 21, BWV 28, BWV 38, BWV 64, BWV 68 und BWV 121).

8 Unberührt von der Frage der Revision durch Bach bleibt freilich die Tatsache, daß jede Bezeichnung im 18. Jahrhundert nach unseren, durch das späte 19. Jahrhundert geprägte Maßstäben mehr oder weniger unvollständig ist.

Sanctus in C

BWV 237 / BC E10

Erstaufführung: wahrscheinlich am 24.6.1723

Quellen: autographe Partitur, Originalstimmen (durch JSB revidiert)

Moderne Ausgabe: NBA II/2, 313–324; Carus-Verlag, Stuttgart 2000

Instrumentennamen in den Quellen: im Kopftitel der autographen Partitur „3 Trombe“, „Tamburi“, auf dem Umschlag der Originalstimmen „3 Clarini“, „Tamburi“, Überschrift der Stimmen „Clarino 1^{mo}“, „Clarino 2“, „Principale“, „Tamburi“

Coro: Sanctus

The musical score is written for four parts: Tromba I in C, Tromba II in C, Tromba III in C, and Timpani c-G. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into four systems. The first system shows the initial rhythmic patterns for each instrument. The second system shows the continuation of the patterns, with the timpani part marked with a '1' at the end. The third system shows the continuation of the patterns, with the timpani part marked with a '5' at the end. The fourth system shows the continuation of the patterns, with the timpani part marked with a '5' at the end.

Abbildung 1: Beginn des Sanctus in C, BWV 237, aus: Edward Tarr und Uwe Wolf (Hrsg.), *Bach for brass*, Band 3, Stuttgart 2002, 33, mit knappen Angaben zur Quellenlage. Die Winkel über der 1. Trompetenstimme bezeichnen die Chorbeteiligung (Alle Abbildungen erfolgen mit freundlicher Genehmigung des Carus-Verlags, Stuttgart).

Auch die anderen Angaben im Vorspann dienen einem solchen kritischen und kompetenten Umgang mit dem Notentext: Angaben zur Aufführungen unter Bach, Fassungen und Parodievorlagen, Angaben zu den Neuausgaben und Angaben zu den Instrumentennamen (siehe den komplizierten Fall in Abb. 2).

Zu 2(b): Die Instrumentenbezeichnungen

Auch in den Angaben zu den Instrumenten liegt manchmal mehr als nur ein kleines Problem. Vieles ist klar. Doch oft genug passen Instrumentenname und Notation oder auch Instrumentenname und Tonvorrat nicht zueinander. Solche Fälle gibt es besonders häufig in frühen Leipziger Kantaten.⁹ Obwohl diese Probleme der Forschung seit langem bekannt sind, manche These und auch manche vollmundig so bezeichnete endgültige Lösung vorgelegt wurde, gelöst sind die Probleme noch lange nicht und folglich kann es auch nur unsere Aufgabe sein, auf die Probleme und mögliche Lösungen hinzuweisen.¹⁰ Zu einigen Stücken werden wir auch Alternativen anbieten. So erscheint die *Corno*-Stimme zur Kantate 60 *O Ewigkeit, du Donnerwort* freilich in Heft 5 unter den Hornstimmen. Da die besondere – und unter den Hornstimmen singuläre – Notationsweise eher auf den Zink denn das Horn deutet, geben wir die Stimme zusätzlich im Anhang von Heft 1 und 7 unter den Stimmen für Trompete beziehungsweise Zink.¹¹ Und umgekehrt wird auch die *Clarino*-Stimme zur Kantate 24 *Ein ungefärbt Gemüte* in Heft 1 unter den Trompetenstimmen und zusätzlich im Anhang des Hefte 5 unter den Hornstimmen zu finden sein, denn vieles deutet hier wiederum eher auf ein Horn.¹²

9 Siehe: Uwe Wolf, „Von der Hofkapelle zur Stadtkantorei. Beobachtungen an den Aufführungsmaterialien zu Bachs ersten Leipziger Kantatenaufführungen“, in: *Bach-Jahrbuch* 2002, 181–91, ins besondere 184–6.

10 Es ist nicht möglich, hier die Fülle der Literatur zu diesem Thema anzuführen. Es sei hier lediglich auf die Beiträge von Thomas MacCracken und Don Smithers in den *Bach-Jahrbüchern* 1984, 1990 und 1992 verwiesen. Nur der Vollständigkeit halber sei auch auf: Gisela und Jozsef Csiba, *Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken*, Kassel 1994, verwiesen. Die hier vollmundig vorgetragenen Thesen entbehren jeder historischen Relevanz.

11 Die Transposition dieser Stimme (Sekunde tiefer) läßt sich als „in D“ oder aber als „im Chorton“ deuten. Angesichts der Notation im Sopranschlüssel (für Hornstimmen absolut unüblich, für Zink mehrfach belegt) und des Tonvorrats (Klang: d1, e1, fis1, g1, a1, h1, cis2, d2 dis2, e2; Notation: c1, d1, e1, f1, g1, a1, h1, c2, cis2, d2) ist mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, daß diese Stimme für Zink bestimmt war.

12 Siehe: Kirsten Beißwenger, Uwe Wolf, „Tromba, Tromba da tirarsi oder Corno? Zur Clarino-Stimme der Kantate ‚Ein ungefärbt Gemüte‘ BWV 24“, in: *Bach-Jahrbuch* 1993, 91–101.

Messe in h

h-moll-Messe / B Minor Mass
„Die große catholische Messe“
BWV 232 / BC E1

Als Ganzes 1748/49 aus früheren Werken zusammengestellt.

Erst- und Wiederaufführungen:

I. *Missa* = Satz 1–12 (als *Missa in h*, BC E2, am 27.7.1733 dem neuen Kurfürsten von Sachsen gewidmet)

- Satz 4 und 5 (wahrscheinlich aus einem früheren Werk entlehnt) sowie Satz 12 wurden 1743–46 wieder verwendet in BWV 191 / BC E16, Satz 1a, 1b und 3.
- Satz 7 geht auf BWV 29 / BC B8, Satz 2 (zum 27.8.1731) zurück.
- II. *Symbolum Nicenum* = Satz 13–21 (1748/49 von Bach zusammengestellt)
- Satz 14 geht auf BWV 171 / BC A24, Satz 1 (zum 1.1.1729?) zurück, dieser auf ein verschollenes früheres Werk.
- Satz 18 geht auf BWV Anh. 9 / BC [G14], Satz 1 (zum 12.5.1727) zurück.
- Satz 21 geht auf BWV 120a / BC B15, Satz 1 (von 1729) zurück; weiterverwendet zum 26.6.1730 in BWV 120b / BC [B28], Satz 2; zuletzt um 1742 in BWV 120 / BC B6, Satz 2.

III. *Sanctus* = Satz 22 (als BC E12 bereits als eigenständiges Werk am 25.12.1724 aufgeführt, siehe S. 30)

- Der Satz wurde 1726 oder 1727 und nochmals um 1743–48 wiederaufgeführt.

IV. *Osanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem* = Satz 23–27

- Satz 23 (= Satz 25) geht auf BWV Anh. 11 / BC [G16], Satz 1 zurück (zum 3.8.1732), wieder verwendet in BWV 215 / BC G21, Satz 1 (zum 5.10.1734, aufgeführt mit Gottfried Reiche am Abend vor seinem Tod).
- Satz 27: siehe Satz 7.

Quellen: autographe Partitur (I–IV), autographe Originalstimmen (I)

Moderne Ausgaben: NBA II/1; Frankfurt, Peters-Verlag 1997; eine Ausgabe der *Missa* (1733) für NBA II/1a ist in Vorb.

Instrumentennamen in den Quellen:

- in der Partitur mit wenigen Ausnahmen „Tromba“ und „Tamburi“ (Ausnahmen: „Principal“ für die 3. Trompete und „Tympali“ für die Pauken in Satz 4; „Clarino 1“ für die 1. Trompete in Satz 7)
- die Stimmen haben die Überschriften „Clarino 1.“, „Clarino 2.“, „Principale“, „Tympana.“

I. Missa

1. Coro: Kyrie eleison / 2. Duetto (S 1, S 2): Christe eleison / 3. Coro: Kyrie eleison – **tacit**

4. Coro: Gloria

Vivace

Abbildung 2: Beginn der *Missa in h*, BWV 232, aus: Edward Tarr und Uwe Wolf (Hrsg.), *Bach for brass*, Band 3, Stuttgart 2002, 8f. Der komplizierte Befund erfordert ausführlichere Informationen.

Dennoch sind auch diesem Verfahren rein wirtschaftliche Grenzen gesetzt. Eigentlich müssten wir sämtliche *collaparte Corno*-Stimmen der Choralkantaten sowohl unter den Horn- als auch den Trompeten- und Zink-Stimmen abdrucken; denn wir wissen einfach nicht, was Bach sich da vorgestellt hat; beziehungsweise – wenn eine jüngst veröffentlichte These stimmt – müsste man von Fall zu Fall aus den genannten Instrumenten das passende herausuchen.¹³

Zu 2(c): Notationskonventionen

Gelegentlich stimmt die Notation in den Handschriften nicht mit unserer heutigen Notenorthographie überein. Das reicht von belanglosen Dingen – etwa fehlender Triolendreien – bis hin zu rechnerisch „falschen“ Notenwerten und scheinbar „unsinniger“ Artikulation. Wir müssen dabei unterscheiden zwischen eindeutig zu Übertragendem auf der einen und zu Erklärendem auf der anderen Seite. Nicht gesetzte – da durch Kontext und Balkung entbehrliche – Triolendreien können bedenkenlos gesetzt werden; dadurch ändert sich am Notentext nichts. Rhythmische Konventionen – in der Regel geht es dabei um den „variablen Punktgebrauch“ – müssen hingegen aufgelöst werden; die Originalnotation bleibt aber in den Fußnoten zugänglich, da die Auflösung eine Interpretation des Quellenbefundes darstellt (Abb. 3).¹⁴

Und heute nicht mehr verständliche Artikulationsformen – wie etwa die „Haue“ – werden im Vorspann zu dem jeweiligen Stück erklärt, wie dies jüngst im gerade erschienen Band 4 geschehen ist.¹⁵

13 Siehe: Uwe Wolf, „Überlegungen zu den Corno-Stimmen der Choralkantaten Johann Sebastian Bachs“, in: Ulrich Bartes und Uwe Wolf (Hrsg.), *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden 2004, 180–90.

14 Unter „variablem Punktgebrauch“ versteht man eine Art der verkürzten Notation, bei der Augmentationspunkt den Notenwert nicht nur exakt um Hälfte verlängert, sondern je nach Zusammenhang auch kürzere oder längere Verlängerungen möglich sind.

15 BWV 1068, siehe: Edward Tarr und Uwe Wolf (Hrsg., unter Mitarbeit von Frans Berlund und Philip Tarr), *Bach for brass*, Band 4, Stuttgart 2002. Unter der „Haue“ versteht man eine besondere Artikulation angebundener Noten gleicher Tonhöhe. Diese werden nicht neu angestoßen, sondern erhalten lediglich einen Atem-Impuls.

Ouvertüre Nr. 4 in D

BWV 1069

Erstaufführung: vor Ende 1725 (da der erste Satz am 25.12.1725 in BWV 110, Satz 1, wieder verwendet wurde).

Nach einer Theorie könnte das Werk (in Weimar um 1716?) ohne Trompeten und Pauken entstanden und diese Stimmen könnten erst bei der Entstehung von BWV 110 hinzu komponiert worden sein; siehe Rampe und Sackmann, *Bachs Orchestermusik*, S. 265, 276. Allerdings fehlen frühe Quellen, die diese Ansicht untermauern könnten.

Quellen: nur Abschriften (Partitur und ein Stimmensatz aus der Hand CFPs; ein Stimmensatz unbekannter Herkunft aus der 2. Hälfte des 18. Jh., Tr 2–3 und Timp fehlen); der vorliegenden Ausgabe liegt der Stimmensatz CFPs zu Grunde.

Moderne Ausgabe: NBA VII/1

Instrumentennamen in den Quellen: „Tromb. 1. 2. | Tromb. e. | Timp.“ (1. Akkoladen in der Partitur), „3. Trombe. | Tympani“ (Deckblatt des Stimmensatzes von Penzel), „Tromba 1.“, „Tromba 2.“, „Tromba 3.“, „Tamburi.“ (Stimmtitel von Penzel), „3 Tromb. | Tamburi“ (Deckblatt des unvollständigen Stimmensatzes), „Tromba. 1.“ (Stimmtitel der erhaltenen Tr I-Stimme dieses Stimmensatzes)

1. Ouverture

[Grave]

Tromba I in D

Tromba II in D

Tromba III in D

Timpani d-A

5

2

2

2

2

11

Ob/V I

8

8

8

8

* T. 1–4, Timp: stets zwei Sechzehntelnoten statt der Zweiunddreißigstelnoten notiert und dies trotz richtiger Pausensetzung (ein offensichtlicher Fehler).

** T. 4, 12, Timp: = eine Art Kurzschrift

Abbildung 3: Anfang der Ouvertüre in D, BWV 1069, aus: Edward Tarr und Uwe Wolf (Hrsg., unter Mitarbeit von Frans Berlund und Philip Tarr), *Bach for brass*, Band 4, Stuttgart 2002, 32, mit Fußnote zum „variablen Punktgebrauch“

Zu 3: Alle Blechbläserstimmen

Es klang schon an: *Bach for brass* ist kein „complete trumpet repertoire“, sondern eine umfassende Ausgabe aller Blechbläserstimmen Bachs; und dies erscheint auch dringend erforderlich. Zwar gibt es bereits ältere Studien-Ausgaben für Trompete wie für Horn und sogar eine neuere für Zinken und Posaunen, doch alle entsprechen den an sie zu stellenden Anforderungen nicht.¹⁶ Daß eben mehr geleistet werden muß, als lediglich die entsprechenden Stimmen aus einer Neuausgabe herauszuschreiben – beziehungsweise daß diese Arbeit doch einiges an Hintergrundwissen voraussetzt – beweist die relativ neue Studienausgabe für Posaune und Zink auf das Deutlichste: sie ist voller Mißverständnisse und Falschaussagen; und das betrifft nicht nur die Textteile: Sie ist auch zum Spielen praktisch nicht zu gebrauchen.¹⁷

Allerdings stellt gerade das Heft mit den Zinken und Posaunenstimmen Herausgeber vor knifflige Entscheidungen; Entscheidungen, bis zu denen die Herausgeber der ersten Studienausgabe gar nicht vorgedrungen sind. In *Bach for brass* erscheinen grundsätzlich alle Stimmen in der Originalnotation. Bei Trompeten und Hörnern geht das völlig problemlos, ja es gibt gar keine Alternative dazu. Für Bläser von sogenannten historischen Instrumenten ist die Originalnotation erforderlich, und Spieler der modernen Instrumente sind es gewöhnt, aus transponierter Notation zu spielen. Bei den Zinken und Posaunen sieht das anders aus. Beide zählen normalerweise nicht zu den transponierenden Instrumenten, zu Bachs Zeit sind sie jedoch durch die Entwicklung der Stimm-töne dazu geworden. Im späten 17. Jahrhundert kam mit den französischen Holzblasinstrumenten auch der tiefe französische Stimmton nach Deutschland. Zunächst wurden für die andersartig gestimmten Oboen und *Bassoni* transponierte Stimmen geschrieben, dann – im früheren 18. Jahrhundert – paßte man sich den Holzbläsern an und stimmte die Streicher herunter. In der alten Stimmung blieben die nicht ohne weiteres umstimbaren Blechblasinstrumente

16 Holger Eichhorn und Rolf Handrow (Hrsg.), *Bach-Studien für Posaune. Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden 1999.

17 Es sind der Fehler und Mißverständnisse in dieser Ausgabe zu viele, um hier aufgezählt zu werden. Neben Fehlinformationen im Vorwort haben vor allem die folgenden Fehler schwerwiegendere Konsequenzen: die irrige Annahme, es habe zu Bachs Zeit keine Sopranposaune gegeben (Instrumente, unter anderem aus Leipzig sind erhalten) führt dazu, daß die Sopranposaunenpartien teilweise der Altposaune zugewiesen wurden. Bei einer Kantate mit verschiedenen Fassungen wurde der Studienausgabe die Fassung ohne Blechbläser zugrunde gelegt (BWV 23), bei einer anderen wird eine falsche Stimme dupliziert (BWV 121). Angaben zur originalen Besetzung fehlen ebenso wie *Tacet*-Vermerke. Darüber hinaus gibt es falsche Textunterlegungen, kaum nachzuvollziehende Artikulationsvorschläge, falsche Auszeichnungen und vieles andere mehr.

und die Orgel. Während man sich bei Hörnern und Trompeten mit Satzstücken behelf, vor allem aber die Grundstimmung einfach Umdefinierte (C alt = D neu), behielten Zinken und Posaunen den alten höheren Chorton bei. Bach notierte die Posaunen konsequent transponiert (Sekunde tiefer), die Zinken mal klingend, mal transponiert, wobei es sich bei den klingenden Stimmen meist um leicht transponierbare Chormelodien handelt. Daß funktionierte damals gut, bereitet heute aber erhebliche Probleme. Wir haben mit Bachaufführungen in – im Wesentlichen – zwei unterschiedlichen Stimmtönen zu rechnen: *circa* 440 Hz („modern“) und *circa* 415 Hz („historisch“). Für 440 Hz haben Zinkenisten wie Posaunisten auch Instrumente in 440 Hz, brauchen also klingend notierte Stimmen. Bei Aufführungen in 415 Hz nimmt der Zinkenist – wie damals bei Bach – ein Instrument im Chorton (*circa* 466 Hz), muß also, so fern er keine transponierte Stimme bekommt, manchmal transponieren, was ihm aber heute wohl ebenso zugemutet werden kann wie damals. Schwierig wird es mit den Posaunen. Heutige Spieler verwenden in der Regel Satzstücke, um ihre Instrumente an 415 Hz anzupassen, statt „im Chorton“ zu spielen (was hieße, ihre 440er-B-Posaunen als A-Posaunen zu betrachten). Die Mehrzahl der Posaunisten kann also mit der Bachschen Originalnotation nichts anfangen, sondern braucht Klangnotation, gleich ob in 440 Hz oder 415 Hz musiziert wird. (Da viele der Posaunenstimmen weitaus anspruchsvoller sind als die Zinkstimmen, kann man transponierendes Spiel von den Posaunisten nicht erwarten).

Die Tendenz steht im Augenblick danach, in *Bach for brass* die Posaunen abweichend von den Quellen nur in Klangnotation zu bieten, ganz entschieden ist dies derzeit aber noch nicht.

Die Zinkstimmen kommen zusätzlich auch in den Trompetenheften vor (dort in Originalnotation). Bei Aufführung mit den sogenannten modernen Instrumenten liegt es nahe, den Zink durch eine Trompete zu ersetzen, Trompeter müssen also auch die Möglichkeit bekommen, sich auch auf diese Stimmen vorzubereiten.

Anders als ältere Studienausgaben werden in *Bach for brass* auch die Paukenstimmen wiedergegeben, wobei wir uns für die platzsparende – und zugleich auch übersichtliche – Notation mit einer Linie entschieden haben.

Zu 4. Taugliches Aufführungsmaterial

Zuletzt – und so schließt sich der Kreis – mußten die anfangs angesprochenen Fehler der älteren Studienausgaben vermieden werden, die Ausgabe auch für Aufführungen benutzbar sein. *Tacet*-Vermerke gehören ebenso dazu wie Stichnoten und gute Wendestellen. Als über das Übliche hinausgehende, aus der Erfahrung geborene Ergänzungen wird zusätzlich angezeigt, wann der Chor einsetzt, wann er wieder schweigt, in den Pausen werden die Fugen-Einsätze gekennzeichnet, *collaparte*-Führungen oder vokale Themen sind textiert. Das

ist alles nichts wirklich Spektakuläres, es sind aber erprobte Hilfen – verbunden mit einer Menge an Detailarbeit. Hier kommt der Ausgabe der große Erfahrungsschatz Edward Tarrs als Interpret Bachsche Partien zugute (Abb. 4).

Um stets gute Wendestellen zu erzielen, werden in *Bach for brass* Faksimiles nicht wie üblich nur zu Anfang des Heftes geboten, sondern mitunter auch eingestreut und so hin und wieder das *recto-verso*-Verhältnis umgekehrt; eine vielleicht ungewöhnliche, aber ebenso nützliche wie informative Maßnahme.

Doch führt die ganze Quellenarbeit zu praktischen Problemen; die Studien-Ausgabe entwickelt sich partiell von den vorhandenen Ausgaben weg. Dennoch ist es das wert. Die überwiegende Mehrzahl der Lesarten verursacht dabei keine Konflikte; und steht wirklich mal eine Tonhöhe im Widerspruch zu anderen Stimmen in der Lesart gängiger Ausgaben, so wird in Fußnoten darauf hingewiesen. Abweichende Artikulation wird in den seltensten Fällen zu hörbaren Unstimmigkeiten führen – lediglich den Trompetensatz hier und da stimmiger machen – und vielleicht so manchen Dirigenten zum Nachdenken über die eine oder andere Artikulation bewegen.

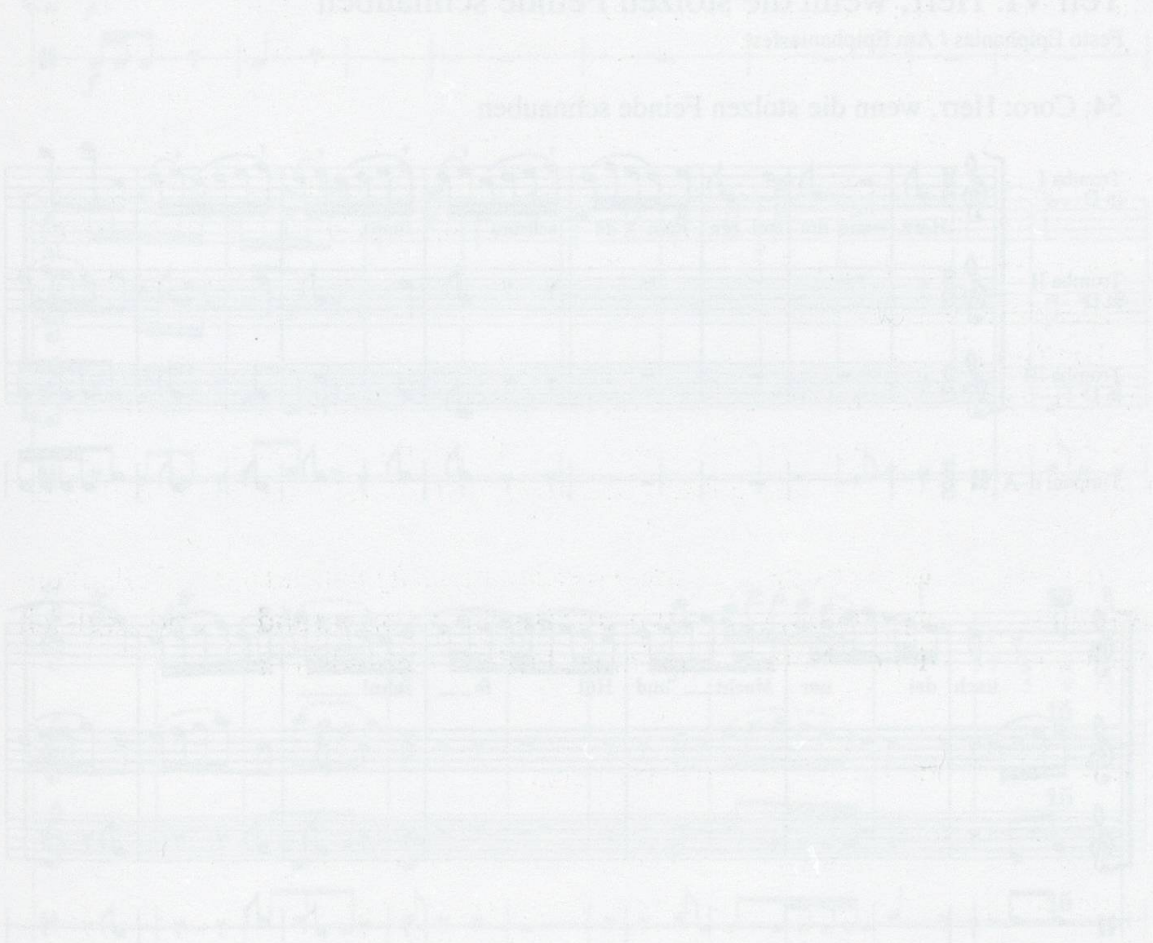


Abbildung 4: Aus dem Weihnachtsoratorium, BWV 248, von Edward Tarr und Uwe Wolf (Hrsg.), *Bach for Brass*, Band 3, 4. Auflage 2002, 60–1, aus: Takt 1 (Takt 49), Horn- und Trompeten- (Takt 1–3, 4–12, 24–25) und Fagottensätze (Takt 49).

15

p

p

p

p

23

f Wir wollen dir al - lein ver - trau - (en)

f

f

f

31

tr

b

tr

tr

41

tr

#tr

p

f

15

T	S	A	B
1	5	9	13

15

15

15

Abbildung 4: *Aus dem Weihnachtsoratorium, BWV 248, aus: Edward Tarr und Uwe Wolf (Hrsg.), Bach for brass, Band 3, Stuttgart 2002, 60–1, mit Tacet-Vermerken (Takt 49), Textunterlegung (Takt 1–5, 8–12, 24–29) und Fugeneinsätzen (Takt 49).*

