

Corno da caccia

Wenn heute in Sinfoniekonzerten wunderbare Waldhorn-Soli erklingen, so ist den wenigsten Hörern im Publikum bewusst, dass dieses Instrument in seiner heute gebräuchlichen Form eine ganze Anzahl von Vorläufern hat, die alle auf ihre Weise zur Erscheinungsweise des heutigen Waldhorns beigetragen haben. Genannt seien das Hirtenhorn, das Posthorn, das Türmerhorn, das Jagdhorn. Und diese Ahnen haben – wie es in jeder Familiengeschichte der Fall ist – ihrerseits wieder ganz unterschiedliche Entwicklungen genommen.

Im 17. Jahrhundert berichtete der französische Gelehrte Marin Mersenne über so genannte „Trompe de Chasse“ von mindestens sieben Fuß Länge. Diese kreisförmig gezogenen Blechblasinstrumente entsprechen, wenn wir den heutigen und den damaligen Stimmtönen ins Verhältnis setzen, einer Stimmung von D alto. Sie waren sehr schlank in ihrer Mensurierung, hatten keinesfalls das ausladende Schallstück, wie wir es vom heutigen Waldhorn kennen, sondern – wie auf Abbildungen der damaligen Zeit und an Museumsinstrumenten ersichtlich – einen ausgesprochen kleinen Schalltrichter. Das Mundrohr konnte von seiner Weite her den Schaft eines Trompetenmundstücks aufnehmen. Das bedeutet, dass auf einem solchen Instrument die zweigestrichene Oktave und auch Töne darüber erreichbar waren.

Natürlich waren diese Hörner, wie der Name schon sagt, im Jagdwesen notwendig und selbstverständlich auch bekannt. Nachdem sich die Trompeter aus vielerlei Gründen diesem Instrument zuwandten, fand es bald auch im Orchester Verwendung. Von Georg Friedrich Händels Lehrer Friedrich Wilhelm Zachow in Halle wissen wir, dass er in seiner Kirchenmusik das Horn bereits Ende des 17. Jahrhunderts verwendete. Um 1710 wurden Hornisten in Dresden angestellt, woraufhin aus Böhmen angehende Hornisten zu den Dresdner Hoftrompetern in Unterricht geschickt wurden.

Museumsfunde dokumentieren, dass sich bei der Herstellung, ähnlich wie bei anderen Blechblasinstrumenten, Nürnberger und Wiener Instrumentenbauer besonders hervortaten. Und selbstverständlich fanden die technischen Gepflogenheiten jener Zeit – der bei den Trompeten übliche Einsatz von Setzstücken, Intonationskorrektur, aber auch entsprechenden Stimmbögen zur Erreichung eines anderen Stimmtones – Verwendung. Dass die Hörner im Vergleich zur Trompete lieblicher und ausfüllender klangen, berichtet nicht zuletzt der Musiktheoretiker und Komponist Johann Mattheson in seiner 1713 erschienenen Schrift „Das neueröffnete Orchestre“, in der er betont, dass diese Instrumente sehr beliebt geworden waren. Ihre Partien tragen in den Partituren von Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach, Johann Friedrich Fasch, Johann Keiser und anderen, die alle aus dem mittelsächsisch-thüringischen Raum stammten, die Bezeichnung „Corno da caccia“, einfach „Corno“ oder auch „Cor de chasse“.

Da sich Johann Sebastian Bach nicht nur auf Orgel, Cembalo und Violine, die er selber spielte, sondern auch bei allen anderen Instrumenten en détail auskannte (Im vorliegenden Fall ist es wichtig, dass es in seiner näheren Verwandtschaft allein über zehn Hoftrompeter gab.), lassen sich aus der Art der Verwendung des Corno da caccia in seinen fast 200 erhaltenen Kirchenkantaten Rückschlüsse auf viele uns heute interessierende Details ziehen. Welche Naturtöne zu spielen waren und welche nicht (besonders im hohen Register bis zum 24. Partialton hinauf), welche Chorstimmen diese Instrumente in unterschiedlichen Stimmungen verstärkten – all das lässt Rückschlüsse auf Timbre und Klang der Hörner zu. Die Trompete, um diese zum Vergleich heranzuziehen, verwendet Bach mit einigen wenigen Ausnahmen zur Verstärkung der Chorsoprane (Knabenchor), ausnahmsweise auch im Alt. Dabei handelt es sich in den meisten Fällen um die Tromba da tirarsi. Das Corno da caccia verwendet er ausschließlich zur Verstärkung des Soprans. Mit nur einer Ausnahme, in der das Corno den Alt verstärkt – aber in dieser Partie gibt es keinen Sopran, sodass der Alt die höchste Stimme darstellt. Daneben zieht Bach zur Verstärkung des Chorsoprans im Allgemeinen die erste Violine, die Oboe (auch Oboe d’amore) und die Flöte (in einigen Fällen

oktaviert) heran; die Blockflöte in jedem Fall eine oder sogar zwei Oktaven höher. Dies alles lässt den Schluss zu, dass das so eingesetzte Corno da caccia keinesfalls den voluminösen, so genannten „großen Ton“ des heutigen Waldhorns gehabt haben kann.

Wenn man den heute in Museen vorhandenen Corni ein Trompetenmundstück aufsetzt, erzeugt man damit sehr wohl einen vom Trompetenton unterschiedenen, deutlich lieblicheren Ton. Freilich liegt er näher bei der Trompete als beim heutigen Waldhorn. Die unterschiedlichen Stimmungen, in denen das Horn verwendet wurde, sind auch hierfür maßgebend. Je höher die verwendete Stimmung ist (vor allem bei G, A, B, hoch C und hoch D), desto mehr ähnelt der Klang dem der Trompete, anders als bei jenen Corni, die in F, B, Es oder gar tief D gespielt wurden.

Die Corno-Stimmen sind von einer ausgesprochen virtuoson Beweglichkeit und haben einen großen Ambitus. Die von Mattheson beschriebene Tatsache, dass die Instrumente leichter, mit einer größeren Facilité angeblasen werden konnten, zieht nach sich, dass die Horn- im Gegensatz zu den Trompetenpartien oft länger konzipiert und die Pausen zwischen den einzelnen Partien oft wesentlich kürzer sind, als bei den Trompeten. Auch hier gibt es natürlich Ausnahmen.

Das Corno da caccia als ein ausgesprochenes Diskant-Instrument unterscheidet sich also sehr stark und grundsätzlich vom heutigen Waldhorn. Letzteres, in Ausdruck und Spielweise im moderneren Sinne vor allem durch die Romantik geprägt, hat sich von einem Diskant-Instrument, wie es uns teilweise noch bei Haydn und Mozart begegnet, zu einem Instrument in Alt-, später Tenor- und schließlich teilweise sogar in Bariton- und Basslage entwickelt. Diese Bass- und auch Bassettfunktionen sind im Hornduo im klassischen Orchester, ja selbst bei Johann Sebastian Bach in Einzelfällen anzutreffen. Per Mensurerweiterung und durch konsequente Verwendung des Trichtermundstücks mit teilweise extrem schmalem Rand wurde das Horn zu dem Instrument, wie wir es heute kennen: zum konkurrenzlosen „Schönsänger“ der Romantik mit großer Tonfülle, Gravität, Weichheit des Klanges und hoher Anpassungsfähigkeit.

Bereits als Student tauschte ich mich mit vielen Hornkollegen über das Dilemma aus, in das hervorragende Hornisten gerieten, wenn sie zu wirklich hohen Hornpartien bei Johann Sebastian Bach herangezogen wurden. Damit gemeint sind solche wie etwa in den Kantaten Nr. 1, 14 oder 143 (um nur einige wenige zu nennen), denn die im allgemeinen Bewusstsein verankerten – etwa im Brandenburgischen Konzert Nr. 1 oder in der 4. Kantate des Weihnachtsoratoriums – gehören unter den Bach'schen Partien eher zu den vergleichsweise tiefen.

Letztlich durch den Fund der Originalhandschrift des als Trompetenkonzert veröffentlichten Hornkonzertes von Johann Baptist Neruda (1706-1780) wurde ich von der Stichhaltigkeit und der Richtigkeit meiner hier ausgeführten Betrachtungen und Einschätzungen noch einmal bestärkt. Jeder angehende Blechbläser, der versucht hat, mit seinem Trompetenmundstück auf einem Tenor- oder Waldhorn zu spielen, wird feststellen, dass beispielsweise ab einer bestimmten engen Mensur eine Reihe von tiefen Naturtönen gar nicht angewendet werden kann – sie sind einfach zu tief. Entsprechend vermeidet das Corno-da-caccia-Konzert von Neruda alle Töne ab dem 7. Naturton abwärts – es ist vom 8. bis zum 24. Partialton zu spielen. Auch auf Abbildungen von Hornisten, die in der in dieser Zeit den Stil- und Spielwandel wesentlich mitprägenden „Mannheimer Kapelle“ spielten, findet man ein erstaunlich kleines Schallstück bei den dort verwendeten Hörnern.

Die von mir zusammen mit dem Leipziger Instrumentenbaumeister Friedbert Syhre Anfang der 1980iger Jahre entwickelten Corni da caccia gehen deshalb von der Personalunion von Trompeten- und Corno-da-caccia-Spielern aus. Mit einem entsprechenden breitrandigen, jedoch angenähert trichterförmigen Mundstück wird das Corno offen – wie historisch üblich – angeblasen. Die unterschiedlichen Stimmungen F, G, B, A, C bis D alto ermöglichen eine historisch angenäherte, virtuose Ausführung der entsprechenden Partien.

Nun muss man sich den Wechsel von den heroischen Trompetern zu den als Hornisten bezeichneten Corno-da-caccia-Spielern viel pragmatischer vorstellen, als das gelegentlich formuliert wird. Die Trompeter mit solistischen Qualitäten haben sofort auf diesem neuen Instrument Corno da caccia gespielt, zumal sie über umfangreiche Fähigkeiten im Spiel auch anderer Instrumente, selbst Holzblas- und Streichinstrumente, verfügten. Der berühmte Bachtrompeter Johann Gottfried Reiche (1667-1734) hinterließ dementsprechend in seinem Instrumentenfundus nicht nur Trompeten, sondern auch Hörner. Allerdings gab es Trompeter, die durch ihr hoch differenziertes Können künstlerisch als Trompeter „überlebten“ und so auch an der weiteren Vervollkommnung der Instrumente teilhatten. Wenn der Dichter und Musiker Christian Friedrich Daniel Schubart 1784 in seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ 1784 berichtet: „Wir besitzen jetzt Trompetenkonzerne, welche die Vorwelt für Zauberei halten würde.“, dann müssten wir heute, nachdem viele der Corno-da-caccia-Konzerte und -Doppelkonzerte wieder aufgefunden wurden, sagen: „Wir besitzen jetzt Corno-da-caccia-Konzerte, welche mehrere Generationen von Musikern vor uns und mit ihnen ihr Publikum für Zauberei halten würden.“ Dies beweisen insbesondere die Konzerte für zwei Corni da caccia von Antonio Vivaldi, Johann Friedrich Fasch, Johann Matthias Sperger, Johann Melchior Molter und weiteren Komponisten.

Ludwig Güttler