

Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi.  
Kritische Anmerkungen zum gleichnamigen Aufsatz  
von Thomas G. MacCracken\* 4  
(T)

Von Don L. Smithers (West Nyack / NY)

Es gibt vier verschiedene Verfahrensweisen, um bei einem Instrument mit Kesselmundstück die Tonhöhe zu verändern:

1. Verlängerung oder Verkürzung der Gesamtlänge der schwingenden Luftsäule (Beispiel: Posaune);
2. Veränderung der Höhe des jeweils erklingenden Partialtones durch Änderung des Ansatzes (Einsatz von Lippenspannung, Zunge und Atemdruck);
3. Stopfen oder Dämpfen der am Schallstück abgestrahlten und reflektierten Energie;
4. Unterbrechung der schwingenden Luftsäule durch Anbringung von Grifflöchern (Beispiel: Zink) beziehungsweise von Öffnungen, die durch eine spezielle Mechanik geschlossen oder geöffnet werden (Beispiel: Klappentrompete).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren alle vier Methoden im Gebrauch, während die Blechbläser (Trompeter, Posaunisten, Hornisten) sich vom 15. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nur der ersten drei Verfahrensweisen bedienten. Zum Stopfen (bei gleichzeitiger Erhöhung des Stimmtons) und Dämpfen scheinen für Trompeten und Posaunen ausschließlich Sordinen aus Holz verwendet worden zu sein. Das Handstopfen scheint für Trompeten oder Hörner vor der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht in Frage zu kommen.

Bei der Posaune ist die Verwendung eines Zugmechanismus<sup>1</sup>, um die Rohrlänge und damit die Tonhöhe zu verändern, a priori mit Typ und Spielweise des Instruments verbunden. Weniger bekannt als dies ist die Tatsache, daß die Posaune einen Vorläufer besaß, bei dem es sich um eine Naturtrompete handelte, ausgestattet mit einem beweglichen, teleskopartig ausziehbaren Rohr, das mit dem Mundstück verbunden und in den ersten geraden Teil des Trompetenrohres eingepaßt war. Mit diesem Verfahren, bei dem Mundstück und „Zug“ mit einer Hand festgehalten und das übrige Instrument mit der anderen Hand bewegt werden mußten, ließen sich die Tonhöhe verändern und der sonst auf die Partialtöne beschränkte Tonvorrat erweitern. Gegenüber der Posaune bestanden hier zwei Nachteile: 1. Beim Blasen mußte der leichtere Teil des Instruments fixiert, der schwerere bewegt werden, so daß die Sicherheit des Ansatzes beeinträchtigt wurde; 2. die Beschränkung des Zugsystems auf ein Rohr ließ lediglich drei Positionen zu, so daß ein Partialton im äußersten Fall um drei Halbtöne erniedrigt werden konnte.

\* Der hier wiedergegebene Aufsatz wurde zusammen mit der in Jahrgang 1987 abgedruckten Arbeit desselben Verfassers über Gottfried Reiche bereits vor mehreren Jahren vorgelegt, mußte aus Umfangsgründen jedoch bis jetzt zurückgestellt werden. – Anm. der Redaktion.

Die Geschichte dieser Zugtrompete ist noch keineswegs erhellt. Praetorius, der das Instrumentarium seiner Zeit in aller Ausführlichkeit beschreibt, erwähnt diese Trompetenart nicht. Gleiches gilt für Mersenne, Trichet und alle anderen Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts, die sich zu musikpraktischen oder instrumentenkundlichen Fragen geäußert haben. Gleichwohl ist der Gebrauch eines solchen Instruments nachzuweisen, und zwar durch ikonographische Zeugnisse, musikalische Befunde und zumindest ein Kircheninventar. Am wichtigsten ist jedoch die Existenz eines Instruments, das „HANS VEIT“ bezeichnet ist, 1651 angefertigt wurde und sich jetzt unter Nr. 639 in der Sammlung des Musikinstrumentenmuseums Preußischer Kulturbesitz in Berlin (West) befindet. Es stammt aus der Wenzelskirche Naumburg (Saale) und könnte mit einer der beiden „Zugtrompeten“ identisch sein, die in den Kircheninventaren von 1663 und 1728 erwähnt werden.

Die Schwierigkeit besteht hierbei darin, daß das Instrument in jeder Hinsicht eine normale Barocktrompete darstellt und sich die primäre Bestimmung als Zugtrompete nicht nachweisen läßt. Zudem ist der „originale“ Zug während des zweiten Weltkriegs beziehungsweise kurz danach abhanden gekommen. Mit einem Ersatzzug sowie bei Verwendung eines barocken Trompetenmundstücks ergibt sich (bei ganz hineingeschobenem Zug) für das Instrument eine Stimmung in E (bezogen auf  $a' = 440$  Herz). Nimmt man an, daß das Instrument, wie in der Zeit üblich, mit besonders kurzer Rohrlänge ausgestattet war, um durch Aufsteckbögen die gewünschte Stimmtonehöhe zu erzielen, so ergeben sich für die Veit-Trompete die gebräuchlichen Tonarten Es, D und möglicherweise auch C. Da die tiefere Stimmung sich auch auf die benötigte Länge des Zuges auswirkt, dürfte dieser statt drei nur noch zwei Positionen zugelassen haben, so daß die Töne der Naturtonreihe lediglich um ein bis zwei Halbtöne erniedrigt werden konnten und die verfügbare Skala sich entsprechend reduzierte.

Für Musikaufführungen in Leipzig scheint die Zugtrompete in der Tat verwendet worden zu sein. Hervorzuheben ist hier ihre Erwähnung im Zusammenhang mit einer Stadtpfeiferprobe, bei der die Kandidaten wie üblich ihre Fertigkeiten auf verschiedenen Instrumenten nachweisen mußten. Aus dem Bericht des Thomaskantors Johann Friedrich Doles vom 2. August 1769 (und auch aus anderen Quellen) geht hervor, daß „Zugtrompete“ keinesfalls lediglich eine andere Bezeichnung für eine Posaune war.

Über den „2ten Kunstgeiger [Johann Gottlieb] Herzog“ schrieb Doles 1769: „Mit dem concertirenden Choral konnte er auf der Zugtrompete gar nicht fortkommen und mußte er es auf der Altposaune versuchen, so gut es gehen wollte.“

Über den „1sten Kunstgeiger [Johann Michael] Pfafe“, den jüngeren Bruder des 1745 durch Johann Sebastian Bach geprüften Carl Friedrich Pfafe, heißt es dagegen:

„Den concertirenden Choral auf der Zugtrompete hat er richtig geblasen . . . Den simplen Choral auf der Discant-Alt-Tenor und Bass-Posaune . . . hat er gut geblasen.“

In etwas rätselhafter Weise erwähnt Johann Kuhnau von der Zugtrompete in seiner 1700 erschienenen Erzählung „Der musicalische Quacksalber“ (von Mac-

Cracken nicht herangezogen), sie sei „nach iletziger Invention eingerichtet . . . , daß sie sich nach Art der Trombonen ziehen lasset“. In seiner Kantate „Gott der Vater, Jesus Christus, der heilige Geist wohn uns bei“ („Conc[erto]: a 10 ov[ero] 14 Voci“; wahrscheinlich zum 1. Sonntag nach Trinitatis) schrieb Kuhnau „Oboe, ov[ero] Tromba da tirarsi“ vor. Hier könnte die italienische Bezeichnung für das 1700 von Kuhnau und 1769 von Doles Zugtrompete genannte Instrument vorliegen. Ob mit der bei Kuhnau beziehungsweise Bach geforderten „tromba (beziehungsweise dem „corno“) da tirarsi“ ein Instrument wie das 1651 von Hans Veit angefertigte gemeint ist (und dieses wiederum mit dem Naumburger Kircheninventar zusammenhängt), bleibt im einzelnen noch zu zeigen.

Hierfür ist eine kritische Würdigung des bisher zu diesem Fragenkreis Publizierten erforderlich, insbesondere eine Auseinandersetzung mit der Darstellung von Thomas G. MacCracken im Bach-Jahrbuch 1984.

Der Gegenstand selbst ist wichtig genug, und zwar sowohl in Hinsicht auf eine möglichst exakte Interpretation von Bachs Kantaten als auch wegen des Verständnisses der professionellen Fertigkeiten seiner Ausführenden. Leider wird MacCrackens Aufsatz höheren Erwartungen kaum gerecht, da die von ihm herangezogenen Schriften von Urban, Lewis, Ohl, Bate und Detlef Altenburg und einige nicht unbedingt zur Sache gehörige Zitate aus Arbeiten von Dürr, Schulze und Wolff nicht wesentlich über den Erkenntnisstand der älteren Forschung (Schering, Sachs, Terry) hinausführen. Davon abgesehen sind manche Beobachtungen schlicht falsch. Das schwierige Gebiet der historischen Blechblasinstrumente erfordert neben theoretischen Kenntnissen ein nicht kleines Maß an praktischer Erfahrung, sollen Fehlschlüsse und andere Irrtümer vermieden werden.

Die Probleme beginnen bereits beim Quellenbefund. Bei Bach gibt es kaum einen Fall, in dem die präzisierende Angabe „da tirarsi“ nicht nachträglich oder sogar erst in größerem zeitlichem Abstand in Partitur beziehungsweise Stimmen eingetragen worden wären. Die genauere Bezeichnung von Trompete oder Horn als „da tirarsi“ erfolgte stets in abweichender Schrift, mit anderem Schreibgerät und gelegentlich auch von anderer Hand als der des Komponisten und wurde in keinem einzigen Falle auf den Titelumschlag von Partitur beziehungsweise Stimmen übertragen.

Wenn wir alle die Fälle ausschließen, in denen die Verwendung eines Zuginstruments nur vermutet wurde, bleiben sieben Werke übrig (den bei MacCracken genannten sechs ist BWV 124 hinzuzuzählen). Es handelt sich um die folgenden:

BWV 5	Stimmen	<i>St Thom 5</i> . Der Umschlagtitel (um 1750) erwähnt nur „Tromba“, der Kopftitel der von Johann Andreas Kuhnau geschriebenen Stimme lautet „Tromba“ (Zusatz J. S. Bachs:) „da Tirarsi“.
	Partitur	London, British Library. Der Umschlagtitel (Schreiber Johann Andreas Kuhnau) nennt „Tromba“.
BWV 20	Stimmen	<i>St Thom 20</i> . Der Umschlagtitel (um 1750) erwähnt nur „Tromba“, der Kopftitel der von Johann Andreas

- Kuhnau geschriebenen Stimme lautet „Tromba“ (Zusatz J. S. Bachs:) „da Tirarsi“.
- Partitur  
 BWV 46 Stimmen  
 Partitur  
 BWV 67 Stimmen  
 Partitur  
 BWV 77 Stimmen  
 Partitur  
 Partitur  
 Abschrift  
 BWV 124 Stimmen
- Basel, Paul-Sacher-Stiftung. Der Umschlagtitel (Schreiber Johann Andreas Kuhnau) nennt „Tromba“.
- St 78.* Der Umschlagtitel (Schreiber Johann Andreas Kuhnau) enthält zwischen „4 Voci“ und „2 Flauti“ als Nachtrag Carl Philipp Emanuel Bachs (um 1750) „1 Tromba“, der Kopftitel der von Johann Sebastian Bach geschriebenen Stimme lautet „Tromba. ó Corno da Tirarsi“ (vgl. das Faksimile in NBA I/19, S. X).
- Nicht erhalten.
- St 40.* Der Umschlagtitel (Schreiber Johann Andreas Kuhnau) enthält zwischen „4 Voc.“ und „Traversa“ als (wohl gleichzeitigen) Nachtrag „Corno“, der Kopftitel der von Johann Andreas Kuhnau geschriebenen Stimme lautet „Corno“ (Zusatz J. S. Bachs:) „da Tirarsi“.
- P 95.* Kein Umschlagtitel vorhanden. Die erste Partiturseite (Bl. 1r) trägt den Kopftitel „J. J. Concerto Do[*min*]ica Quasimodogeniti“. Das erste System der ersten Akkolade ist „Corno“ bezeichnet. Satz 6 (auf Bl. 7r beginnend) enthält in den ersten acht Ritornelltakten ebenfalls einen Part für „Corno“ (notiert in C, klingend A), der von Bach wieder gestrichen und durch einen „tacet“-Vermerk ersetzt wurde; das für den Corno-Part vorgesehene System blieb in den folgenden Akkoladen leer.
- Nicht erhalten.
- P 68.* Kein Umschlagtitel vorhanden. Die erste Partiturseite trägt den Kopftitel „J. J. Concerto Do[*min*]ica 13 p. Trinitatis“. Die erste Akkolade umfaßt 9 Systeme, deren erstes Pausen enthält; in die drei Anfangstakte wurde (von J. S. Bach?) „Tromba da tirarsi“ eingetragen. Andere Besetzungshinweise sind nicht vorhanden. Die Aria Nr. 5 beginnt mit nur 2 Systemen, da der Alt erst in T. 17 einsetzt; das obere System ist „Tromba“ bezeichnet, ohne weitere Zusätze oder Erläuterungen.
- St Thom 124.* Der Umschlagtitel (um 1750) nennt kein Blechblasinstrument, der Kopftitel der von Johann Sebastian Bach geschriebenen Stimme lautet „Corno“, eine spätere Eintragung mit Rötel nennt „Tromba da Tirarsi“.
- P 876.* Der Umschlagtitel (Schreiber Johann Sebastian Bach) nennt kein Blechblasinstrument.
- St 396.* Die von Christian Friedrich Penzel geschrie-

	benen Stimmen enthalten eine Stimme „Fagotto“, jedoch keine für „Corno“.
BWV 162 Stimmen	St 1. Der Umschlagtitel (Schreiber Johann Sebastian Bach) auf Bl. 1 r der Violone-Stimme nennt kein Blechblasinstrument, dafür enthält Bl. 1 v der vorhandenen Weimarer Violino-I-Stimme als Leipziger Nachtrag (Schreiber Johann Sebastian Bach) einen Part für „Corno. da Tirarsi“. In diesem einen Falle scheint die Eintragung des Kopftitels der Stimme in einem Zuge erfolgt zu sein (vgl. Dürr St 2, S. 33–35, und Dürr Chr 2, S. 62).
Partitur	Nicht erhalten.

Bei den Überlegungen MacCrackens geht es fast ausschließlich um die Frage der „nichtharmonischen“ Töne, also um Töne außerhalb der Naturtonskala. Diese Frage erweist sich geradezu als Prüfstein. Im Unterschied zur Mehrzahl seiner Zeitgenossen beschränkte Bach sich in seinen Trombastimmen nicht auf die dem Naturinstrument erreichbare Partialtonreihe. Vielmehr schrieb er gelegentlich – darin manchen seiner italienischen Zeitgenossen, zum Beispiel Bononcini, gleichend – Trompetenstimmen (für Instrumente ohne Grifflöcher oder andere mechanische Vorrichtungen), die eine Veränderung bestimmter Naturtöne fordern. Am häufigsten wird (bezogen auf ein Instrument in C) das  $h'$  als Nachbarton des  $c''$  gefordert. Zumeist (entgegen MacCrackens Annahme jedoch nicht immer) handelt es sich bei Bach und anderen um kurze, unbetonte Durchgangstöne.

MacCrackens Aufsatz nennt noch andere Töne außerhalb der Naturtonskala, gibt aber weder eine exakte Aufstellung über ihr Vorkommen noch eine zutreffende Beschreibung ihres Auftretens. Vielmehr heißt es (BJ 1984, S. 64):

„Gelegentlich läßt Bach nichtharmonische Töne in diesen Trompeten- und Hornstimmen auftreten, allerdings nur bestimmte und in bestimmter Umgebung. Der häufigste ist das  $h'$ , wenn es als unbetonte untere Nebennote zu  $c''$  gebraucht wird. Im allgemeinen findet sich derartige, wenn überhaupt, in der Stimme der zweiten Trompete, wenn sie mit der ersten in Terzparallelen spielt.“

Dem widersprechen in vielfacher Hinsicht die Trompetenstimmen in BWV 19, 20, 31, 41, 43, 51, 63, 66, 70, 71, 76, 77, 90, 103, 126, 128, 130, 171, 215 beziehungsweise 232, 237, 248 und 1047. Nirgends ist hier von einem „da tirarsi“ zu spielenden Part die Rede. Die einzige überhaupt denkbare Ausnahme betrifft BWV 77, Satz 5. Bei dieser Arie ist „Tromba“ vorgeschrieben, obwohl bei Satz 1 „Tromba da tirarsi“ eingetragen wurde (gleichzeitige Niederschrift? autograph?). Alle genannten Partien können auf einem Naturinstrument (ohne jegliche konstruktive Veränderungen) gespielt werden. Hinsichtlich BWV 41, 51, 66, 77, 90, 103 und 128 kann dies durch Einspielungen unter der Leitung von Gustav Leonhardt und Nikolaus Harnoncourt belegt werden.

Im folgenden betont MacCracken (BJ 1984, S. 64):

„Es sei nochmals hervorgehoben, daß diese vier nichtharmonischen Töne ( $h'$ ,  $cis''$ ,  $gis''$  und gelegentlich  $dis''/es''$ ) nur als unbetonte Nebennoten und normalerweise nur ein- bis zweimal innerhalb eines Satzes auftreten . . .“

Dem widerspricht der Befund folgender Werke: BWV 20, 31, 41, (43), 51, 70, 76, 77, 103, 126, 232, 214 beziehungsweise 248 und 215.

Bei dem ebenda angeführten Zitat aus Johann Gottfried Walthers „Musicalischem Lexicon“ 1732,

„daß ‚große Practici . . . mit Mühe‘ die nichtharmonischen Töne dis‘, gis‘ und h‘ bilden könnten; andere erwähnt er nicht.“

wäre zu ergänzen, daß Walther im selben Artikel („Clarino“) bemerkt

„das zweygestrichene fis spricht reiner als das f an.“

Johann Philipp Eisels „Musicus Autodidactos“ (1738) erklärt,

„auf dem Wald-Horn können weiter keine Semiton'a gemacht werden, ausgenommen B und Fis, und das sind sie alle“

„womit er die Grenzen noch enger zieht“ (BJ 1984, S. 64). Hier sind jedoch nur Eisels Bemerkungen „Von dem Wald-Horne“ (S. 74ff.) zitiert. In dem von MacCracken dagegen nicht berücksichtigten Abschnitt „Von der Trompeten“ (S. 87ff.) heißt es bei Eisel (S. 92):

„Soll auch der Componist derer Semitonien, sie seyn hart oder weich, sich enthalten, damit die Zuhörer, sie seyn Music-Verständige oder nicht, von solchen heraus gemarterten Semitonien den Ohren-Zwang nicht bekommen mögen: Denn es lassen sich ja wohl selbe noch zwingen, aber mit gröster Mühe, und das gehöret vor rechte Künstler.“

Wer einmal die Mühe auf sich genommen hat, die Kunst des Clarinblasens nach den originalen Prinzipien wiederzugewinnen, gelangt zu der Überzeugung, daß Bachs erster Trompeter Gottfried Reiche ein „rechter Künstler“ im Sinne Eisels war. In Leipzig war man dieser Meinung, auch Johann Mattheson dachte so, und was Bach von Reiche hielt, läßt sich am besten an den in Leipzig zwischen 1723 und 1734 (bis kurz nach Reiches Tod im Herbst 1734) entstandenen Trompetenpartien ablesen, unter denen sich – durchweg geschmackvoll gearbeitet – die bemerkenswertesten Sätze finden, die die Zeit hervorgebracht hat. Näheres berichtet mein Aufsatz „Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluß auf die Musik Johann Sebastian Bachs“ (BJ 1987).

Nach meiner Auffassung zeichnete Reiche sich als Trompeter und Hornist durch drei spezifische Fertigkeiten aus: 1. durchgehend druckschwacher Ansatz, 2. Fähigkeit zum Hervorbringen zahlreicher Töne außerhalb der Naturtonskala, 3. vorbildliche Kontrolle der Atmung. In neuerer Zeit ist es üblich, das Ansehen Reiches in Zweifel zu ziehen (New GroveD, Artikel Reiche), und auch MacCracken unterschätzt die Bedeutung des Virtuosen für die Geschichte des Komponierens wie hinsichtlich eines Ausgleichs zwischen Wissenschaft und Praxis auf einem so heiklen Gebiet wie dem der Bachschen Trompetenpartien.

Die Frage der Ausführung besonders problematischer Trompetenpartien bei Bach läßt sich auch ohne die Annahme eines mechanisch umstimmbaren Instruments befriedigend beantworten, wenn die Fähigkeit zur Änderung der Tonhöhe durch Verändern des Ansatzes a priori eingeräumt wird. Daß einige Trompeter der Barockzeit über diese Fähigkeit verfügten, geht nicht nur aus musikalischen Befunden hervor, sondern auch aus einigen – wengleich selte-

nen – Äußerungen bei Girolamo Fantini, dem im frühen 17. Jahrhundert in Florenz wirkenden Feldtrompeter und Lehrer, bei Père Mersenne sowie – im späten 18. Jahrhundert – dem Lexikographen Ernst Ludwig Gerber.

In seinem „Modo“ von 1638 bemerkt Fantini, es gäbe einige zu Beginn nicht erwähnte Töne, die ausgehalten sehr unvollkommen herauskämen, aber im schnellen Durchgang benutzt werden könnten. In den in sein Lehrwerk aufgenommenen verschiedenen Stücken („toccate“, „chiamate“, „sonate“) werden solche Töne außerhalb der Naturtonskala in großer Zahl verlangt. In mehrjähriger Unterrichtspraxis am Königlichen Konservatorium Den Haag und anderwärts hat sich für mich die Bedeutung von Fantinis Umgang mit solchen Tönen für das heutige Erlernen einer konsequenten Clarintechnik klar herausgestellt.

Ergänzend zu Fantinis Ausführungen und praktischen Beispielen sei folgendes aus Mersennes „Harmonicorum liber Secundus“ (Paris 1635, S. 109) zitiert:

„Ich glaube, daß die geschicktesten Trompeter ihren Atem so in der Gewalt haben, daß sie von der Terz oder der Quinte an aufwärts jeden Ton herausbringen können; das heißt, sie können von Stufe zu Stufe aufsteigen. Diese meine Überzeugung wird sehr bestärkt durch einen Brief, den der gelehrte Herr Bourdelorius Medicus mir aus Rom sandte; darin sagt er, daß er von Girolamo Fantini, dem hervorragendsten Trompeter in ganz Italien, erfahren habe, daß dieser fähig sei, alle Töne auf seiner Trompete zu spielen, und daß er dies zusammen mit der Orgel von Kardinal Borglese getan habe, auf der Girolamo Frescobaldi, Organist des Herzogs von Etrurien sowie der Peterskirche in Rom, überaus geschickt spielte.“

Zu erwähnen ist des weiteren der Hamburger Clarintrompeter Johann Heinrich Cario, gleichsam der Gottfried Reiche der Hansestadt. Geboren um 1736 in Eckernförde, kam Cario im Alter von vier Jahren nach Hamburg und blieb hier für sein weiteres Leben. Wie Reiche war er noch als Sechzigjähriger aktiv. Sein Wirken reicht von den letzten Jahren der Ära Telemann bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Die anspruchsvollen Trompetenpartien Carl Philipp Emanuel Bachs fielen ihm zu, desgleichen diejenigen in den von dem „Hamburger Bach“ wiederaufgeführten Kompositionen Johann Sebastian Bachs, insbesondere in dem 1786 dargebotenen Symbolum Nicenum (Credo) aus der h-Moll-Messe. Nach Ernst Ludwig Gerber (Gerber NTL, Bd. 1) spielte Cario noch 1800

\*,eben sowohl mit dem Ausdrücke von zärtlichen Gefühlen eines Jünglings, als er zur andern Zeit, mit dem Feuer desselben, seine Trompete schmetterten läßt. Außer der Gleichheit seiner Töne, die er bey aller Fülle und Rundung doch bis zu dem sanftesten Flötengelispel moderiren kann, außer seiner Präcision und Fertigkeit, mit der er selbige hervorbringt, kann er noch, vermittelst seiner Inventionstropete, aus allen Tönen blasen, was ihm als Thürmer zum Ablblasen der Choräle um so nothwendiger ist. Er geht aber mitunter weiter, und schafft sich selbst Schwierigkeiten, um sie zu überwinden. So hat man ihn einmal ein sehr großes Prälüdium aus Es moll blasen hören. Und wenn es übrigens wahr ist, daß eine stets reine und heitere Luft, die uns umgiebt, zur Erhaltung unserer Gesundheit und unserer Kräfte beyträgt, so ist es kein Wunder, diesen braven Alten noch so wirksam und thätig in seiner Kunst zu finden...“

Die hier erwähnte „Inventionstropete“ (wörtlich übersetzt „Einrichtungs-“ oder „Erfindungstropete“) erscheint gelegentlich unter der Bezeichnung

„italienische Trompete“. 1795 beschreibt Johann Ernst Altenburg sie (S. 12) als in ihrer Gestalt abweichend von der normalen, zweimal gewundenen Heeres-trompete:

„Den fernern Unterschied dieser Blasinstrumente macht aber nicht nur die verschiedene Größe, sondern auch die öftere Windung, Gestalt und Materialien derselben.“

Nach Altenburg waren die „italienischen“ Trompeten der Heerestrompete klanglich zu vergleichen, jedoch bequemer in der Handhabung:

„Hier verdient wol die sogenannte Inventions- oder italiänische Trompete den ersten Rang, weil sie, wegen der öfteren Windung, auf eine bequeme Art inventirt ist. Sie sind vorzüglich in Italien gebräuchlich, haben den nemlichen Trompetenklang, wie die vorigen und sind in verschiedener Größe . . .“

Besonders praktisch war die „italienische“ Trompete („tromba da caccia“) im Orchestergraben der Oper zu verwenden, zumal wenn, wie in Wien, unterschieden wurde zwischen den gewundenen Orchesterinstrumenten („trombe da caccia“) und den auf der Bühne postierten Heerestrompeten („trombe lunghe“). Cario war nicht der einzige, der seine Zeitgenossen durch das Hervorbringen von Zwischentönen auf der Naturtrompete beeindruckte. Gerber berichtet noch von einem „Thürmer der St. Peterskirche“ in Hamburg namens Meyer (gestorben 23. Juli 1768):

„Er wurde als Trompeter besonders bewundert; indem er auf diesem hartnäckigen Instrumente, vermittelt eines Mundstücks, das er mit seinem Bruder erfunden hatte, die halben Töne, und zwar die tiefen sowohl als die hohen, mit der größten Reinigkeit ausdrücken konnte.“

Hinsichtlich der bei Bach ausdrücklich mit „da tirarsi“ bezeichneten Tromba- und Cornostimmen gilt es verschiedene Hypothesen zu überprüfen, um zu einer Erklärung zu kommen, die der historischen Wahrheit nahestehen könnte. Manche Partien sind – ein normales Naturinstrument vorausgesetzt – tatsächlich ohne eine Umstimmvorrichtung nicht zu spielen. MacCrackens Behauptungen hinsichtlich der Stimmung von Trompeten, Hörnern, Trombonen und Zinken (Cornetti) in der Bach-Zeit haben freilich eher Verwirrung gestiftet. Wie bereits erwähnt, wurden Hörner, Trompeten und sogar Posaunen in ungebräuchlich hoher Stimmung hergestellt. Trompeten und mindestens ein Typus des Naturhorns waren von vornherein für die Tieferstimmung vorgesehen. Trompeten standen normalerweise in D oder Des (bezogen auf  $a^1 = 440$  Herz). Die Anbringung von Krümmbogen und Setzstücken zwischen Mundstück und dem eigentlichen Instrument ermöglichte die Tieferstimmung nach C, B, A, G, F (und tiefer). Setzstücke, Posaunenzüge und auch die sogenannten Stengel der Kesselmundstücke wiesen fast immer Standardabmessungen auf, insbesondere bei Herkunft aus Nürnberg, der Hochburg des Blechblasinstrumentenbaus im 17. und 18. Jahrhundert. Kombinier- und Austauschbarkeit waren damit gesichert und boten vielfältige Möglichkeiten, insbesondere bei einem Stadtpfeifer, der sich mit vielerlei Instrumenten auskennen mußte. Die Praxis des Umstimmens von Hörnern und Trompeten innerhalb ein und desselben Werkes im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ist zweifellos nicht

über Nacht entwickelt worden, sondern entstand viel früher und dürfte auch bei Bach vorzufinden sein. Demnach konnte ein Trompeter mit einem Instrument in C bei einem Chor oder einer Arie mitwirken und dieses anschließend durch Krümmbogen und Setzstücke nach G umstimmen, um beim Schlußchoral mitzuwirken. MacCrackens Annahme einer hohen „Englischen“ Trompete in G für den Instrumentalsatz BWV 75/8 läuft nicht nur dem musikalischen Sinn von Bachs einziger Choralfantasie für Instrumentalensemble zuwider, sondern ignoriert die Tatsache, daß viele Kantaten Schlußchoräle in G aufweisen, bei denen die Trompete *colla parte* mit dem Sopran geführt ist, nicht etwa eine Oktave höher.

Unnötig war ein derartiges Umstimmen in Fällen, in denen 1. ein Bläser zur Verfügung stand, der auf die geschilderte Weise Töne außerhalb der Naturtonskala hervorzubringen wußte, 2. zwei oder mehr Instrumente benutzt wurden und gegebenenfalls ein Stadtpfeifergeselle oder „Beiständer“ seinem Meister assistierte.

Der Unkenntnis dieser Verfahrensweise entspringt die gegenwärtig noch immer verbreitete (beispielsweise in einigen neueren Schallplattenaufnahmen unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt dokumentierte) Praxis, Bach Irrtümer oder Schreibfehler bei den Besetzungsangaben zu unterstellen, für „Corno“ oder „Clarino“ bestimmte Obligat- beziehungsweise *Colla-parte*-Stimmen als im 18. Jahrhundert auf diesen Instrumenten unspielbar zu deklarieren und sie – ohne Rücksicht auf Klangspezifik, Tonsymbolik, Idiomatik etc. – etwa dem Zinken („Cornettino“) zu übertragen.

Hinsichtlich der Frage eines Zugmechanismus' für gewundene Trompeten oder Hörner wiederholt MacCracken lediglich die Argumente von Detlef Altenburg. In seinen „Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)“, Regensburg 1973, sagt Altenburg, daß ein Zugmechanismus bei einer zirkulär gewundenen Trompete nicht möglich sei. MacCracken beschreibt den Sachverhalt so:

„Andererseits kann nicht geleugnet werden, daß die genaue Beschaffenheit des Corno da tirarsi immer noch unklar ist. Ein ganz wörtlich verstandenes ‚Zughorn‘ wäre in sich widersprüchlich, insofern Naturhörner damals aus einem kontinuierlich gewundenen, konischen Rohr bestanden; diese beiden Eigenschaften schließen die Einführung eines Zuges an jeder Stelle des Instruments aus.“

In Wirklichkeit war nur ein Horninstrument des 18. Jahrhunderts in voller Länge konisch, das Parforce- beziehungsweise Jagdhorn („Cor de chasse“). Es wurde in verschiedenen Größen hergestellt, die Windung war weit genug, um es bei der Jagd zu Pferde bequem umhängen zu können. In das Rohrende konnte lediglich ein engdimensionierter, spitz zulaufender „Stengel“ eines Mundstücks eingeführt werden.

Daneben existierte als zweiter Corno-Typ das sogenannte Waldhorn, in einigen Quellen aus Böhmen, Polen und Sachsen sowie in BWV 118 auch „Lituus“ genannt. Dies ist ein enger gewundenes Horn mit einem kleineren Schallstück (Stürze) als das Jagdhorn, jedoch einem wichtigen Unterscheidungsmerkmal: Das Rohr ist weitgehend zylindrisch und vom selben Durchmesser wie bei vielen Trompeten. Gewöhnlich wurden diese Instrumente paarweise hergestellt. Er-

haltene Exemplare weisen die gleichen Aufsteckmöglichkeiten auf, wie die meisten Trompeten und Posaunen der Zeit. Zum Umstimmen wurde die gleiche Art von Krümmbogen und Setzstücken verwendet, wie Trompeter sie im Gebrauch hatten, und sie wurden tatsächlich – wie die meisten Hörner vor 1750 – von Trompetern mit deren eigenen Mundstücken geblasen. (Einige Mundstücke für Parforchörner, also mit engdimensioniertem „Stengel“, weisen mit ihrem großen Umfang und breiten Rand ebenfalls auf den Gebrauch durch Trompeter.) Nachbauten derartiger – von Nikolaus Harnoncourt „Trompetenhörner“ genannten – Instrumente sind für Einspielungen von Bach-Kantaten verwendet worden. Eine Kopie nach Friedrich Ehe (Nürnberg, um 1710; Hörnerpaar im Museum Carolino Augusteum, Salzburg) wurde vom Verfasser in Aufnahmen von BWV 107, 114 und 127 gespielt. Hierbei wurde ein normales Barocktrompetenmundstück verwendet und das Instrument, entsprechend sämtlichen ikonographischen Quellen vor 1750, mit der Stürze nach oben gehalten, was jede Möglichkeit des Handstopfens ausschließt. Die vielen nicht in der Naturtonreihe befindlichen Töne wurden nach historischem Vorbild ausgeführt: mit speziell geübtem, kontrolliertem Ansatz und Atemdruck – nicht mehr und nicht weniger.

Was die „Unmöglichkeit“ betrifft, ein zirkulär gewundenes Instrument – Trompete oder Waldhorn – mit einem Zug auszustatten, so dürfte nichts einen Stadtpfeifer gehindert haben, den Zug einer Diskantposaune mit den passenden Anschlüssen einer entsprechend eingerichteten Tromba beziehungsweise eines Corno da caccia zu verbinden. Diese Kombination könnte zwar einen etwas ungewöhnlichen Anblick geboten haben, doch unterscheidet sie sich nicht prinzipiell von Instrumenten, die sich auf Abbildungen von Militärorchestern aus Hannover finden: Ein rundes, hornähnliches Instrument, oft mit einem Schallstück in Form eines Schlangenkopfes, wird vertikal gehalten, Stürze nach vorn wie bei einer Posaune, und mit einem Doppelzug wie diese gespielt.

Die Annahme der Verwendung eines derart konstruierten Corno da tirarsi ergab sich aus der Beobachtung, daß in vielen mit Blechblasinstrumenten besetzten Bach-Kantaten ein bestimmtes Tonartenverhältnis anzutreffen ist, innerhalb dessen Reiche auf seiner zirkulär gewundenen „italienischen“ Tromba (beziehungsweise Corno) einen Chor in C oder D mitzuspielen hatte, vielleicht auch eine Arie, wobei lediglich Töne aus dem Vorrat der Naturtonskala verlangt wurden, dann aber einen Schlußchoral, in dem die Tromba colla parte mit dem Sopran geführt ist und folglich viele Töne in mittlerer Lage außerhalb der Naturtonskala verlangt. Chor beziehungsweise Arie und Schlußchoral stehen oft im Tonartenverhältnis C–G oder D–A.

Nach Auskunft des Bremer Instrumentenmachers Heinrich Thein, eines Spezialisten für den Nachbau historischer Blechblasinstrumente, wird der Stimmtönen einer im Chorton stehenden Trompete durch die Anbringung des Zuges einer Diskantposaune exakt um eine Quarte tiefer versetzt. Praktische Erprobungen, also die Kombination eines solchen Zuges mit Tromba beziehungsweise Corno, sind erfolgreich verlaufen und haben gezeigt, daß die Bedeutung des Terminus Corno da tirarsi und des etwas rätselhaften Hinweises auf eine Zugtrompete bei Kuhnau so eine befriedigende Deutung finden.

Zu erwägen bleibt überdies, ob Bachs Zusatz „da tirarsi“ auf einigen Stimmen

nicht zu einer Zeit eingetragen wurde, als auf die besonderen Fähigkeiten Gottfried Reiches nicht mehr zurückgegriffen werden konnte. Denkbar wäre, daß viele (wenn nicht alle) von diesen problematischen Partien von Reiche zunächst mittels Ansatzveränderung, Gebrauch von Aufsatzstücken sowie vielleicht der Verwendung von mehr als einem Instrument (oder gar Heranziehung eines weiteren Musikers) ausgeführt worden sind. Merkwürdigerweise enthalten gerade die problematischsten Partien für Tromba beziehungsweise Corno, nämlich die in BWV 105 und 109 keinerlei da-tirarsi-Zusatz. Die Verwendung der einen oder anderen speziell erfundenen Mechanik in diesen beiden Werken und in den mit einem da-tirarsi-Instrument bedachten Kantaten kann nicht völlig ausgeschlossen werden, aber jedenfalls gibt es mehrere Möglichkeiten, die bei MacCracken nicht im einzelnen erwogen beziehungsweise eingehend untersucht worden sind.

„Es gibt mehr Dinge im Himmel und auf Erden, als eure Schulweisheit sich träumen läßt“, erfährt Horatio im ersten Akt von Shakespeares „Hamlet“. Das Problem Tromba (beziehungsweise Corno) da tirarsi bleibt bestehen, wird vielleicht nie zu lösen sein. Praktische Versuche setzen jedoch Hypothesen voraus, und die Wissenschaft wird bemüht sein müssen, derartige Fragen von allen Seiten her zu erörtern, soll es nicht bei halbherzigen Anstrengungen und vagen Theorien bleiben.

Abschließend sei eine Anzahl von Einwänden gegen weitere Aussagen MacCrackens zusammengestellt.

1. BJ 1984, S. 64: „... da der Spieler ... nur durch Lippendruck den Ton je nach Bedarf herunter- oder herauf ‚treiben‘ konnte.“

Berichtigung: Aufgrund physikalischer Gesetze (vgl. deren Definition durch Max Planck) ist eine Korrektur nur nach unten möglich.

2. Ebd.: „In der Mehrzahl enthalten die mit mehrfachen Trompeten oder Hörnern besetzten Sätze in allen Stimmen keine derartigen nichtharmonischen Töne.“

Berichtigung: vgl. die kritischen Ausführungen, oben S. 39ff.

3. Ebd.: „In Johann Ernst Altenburgs gründlichem, retrospektivem ... ‚Versuch‘ ...“

Berichtigung: Altenburgs „Versuch“ von 1795 ist in seiner Ausdrucksweise oft vage, subjektiv und ungenau. Besonders problematisch sind Äußerungen über Trompetenspiel anspruchsvollerer Art und Clarinoteknik, weil Altenburg selbst es möglicherweise nur bis zum Feldtrompeter gebracht hatte (und dann in den Organistenberuf wechselte), und dies in einer Zeit, da die Zunft der Hoftrompeter im Aussterben begriffen war und auch das Clarinospiel der Vergangenheit angehörte. Altenburgs Behauptung, das Spielen von anderen Halbtönen als *fis*“ und *ais*“ hieße „eine Kunst übertreiben und fällt daher, sonderlich bey langen Noten, ins Lächerliche und Abgeschmackte“, widerspricht dem musikalischen Befund der Zeit vor 1750 und auch den Beobachtungen und gedruckt vorliegenden Äußerungen einer Reihe Fachleute des 17. und 18. Jahrhunderts, die als Zeitzeugen mehr Glaubwürdigkeit als Altenburg beanspruchen dürfen.

4. S. 65: „Darüber hinaus gibt es den scheinbaren, aber zweifelhaften Fall einer Trompete in G ...“

Berichtigung: Kantaten mit Trompetenbesetzung, deren Schlußchoräle in G stehen (beispielsweise BWV 43/11 sowie BWV 147/6 und 10) erfordern ein Colla-parte-Spiel, für das mittels Stimmbogen eine Umstimmung nach G vorzunehmen ist.

5. S. 65, Fußnote 24: „Bach bevorzugte die Trompete ohne Stimmbogen ...“

Berichtigung: Wie andere Komponisten seiner Zeit verwendete Bach Trompeten mit Aufsatzstücken, da dieses Zubehör die Ansprache erleichtert und außerdem die Ansammlung von

Kondenswasser verhindern hilft. Das häufig wiedergegebene Porträt Gottfried Reiches zeigt diesen – in Entsprechung zu anderen Abbildungen aus dem nichtmilitärischen Bereich – mit einer italienischen Tromba einschließlich eines Krummbogens.

6. S. 65, Fußnote 24: „... da die früheren Partituren im Chorton notiert sind, der im allgemeinen eine große Sekunde über dem Kammerton liegt.“

Berichtigung: In Bachs Weimarer Kantaten betrug die Differenz eine kleine Terz (zum Beispiel Notierung von Partitur und Vokalstimmen in C, Oboen in Es).

7. Ebd.: „In Leipzig geschriebene Stimmen für eine Trompete in C hätten allerdings die Verwendung eines Ganztonstimmobogens erforderlich gemacht.“

Berichtigung: Nach dem Zeugnis verschiedener Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts, das durch erhaltene Instrumente bestätigt wird, wurden Trompeten in unterschiedlichen Stimmungen hergestellt, „und sind von verschiedener Größe“ (Altenburg). Auch wenn wir annehmen, daß Reiche für Partien in C und D dasselbe Instrument benutzte, besagt dies lediglich, daß in beiden Fällen ein Stimmbogen erforderlich war, der für die C-Stimmung doppelt so lang wie derjenige für D sein mußte.

8. S. 66, Fußnote 28: „Man vergleiche ... BWV 66/1, wo eine Trompetenstimme ebenfalls Zweiunddreißigstelläufe enthält.“

Berichtigung: Im Unterschied zu dem a. a. O. mit BWV 66/1 verglichenen Satz BWV 90/3 weist BWV 66/1 keine Läufe auf, sondern lediglich wiederholte Umspielungen gewisser tonaler Zentren – keineswegs mit Sätzen wie BWV 90/3, 119/4 und 172/3 zu vergleichen, die MacCracken sämtlich hätte als „nicht besonders instrumentengerecht“ bezeichnen können.

9. S. 66: „... daß Bach hier mit einem musikalischen Wortspiel andeutet, daß er in dieser Arie die Verwendung einer Zugtrompete erwartet. Die erste Textzeile verwendet nämlich das Verb ‚ausziehen‘, ... und der Sänger singt die Silbe ‚zog‘ sogar genau auf der entsprechenden Note des Motivs, bei der der Trompeter seinerseits seinen Zug ausziehen mußte.“

Berichtigung: In dem von Bach komponierten Text zu BWV 46/3 ist von (Wetter) „aufziehen“ die Rede, nicht von „ausziehen“. Die angenommene Betätigung des Zuges fände in T. 2 statt, die Textsilbe „zog“ (bei Motivgleichheit mit T. 2) in T. 14 tritt mit einem f' (notiert g') der Tromba auf, das von T. 12 bis T. 16 ausgehalten wird. Der Gedanke an ein musikalisches Wortspiel ist demnach weit hergeholt.

10. S. 66: „Bei den paarweise verwendeten Hörnern gibt es nur zwei Ausnahmen zu Bachs Bevorzugung der F- und G-Stimmung.“

Berichtigung: In Wirklichkeit verlangt Bach Hörner in sehr verschiedenen Stimmungen, berücksichtigt man den in verschiedenen Schlußchorälen geforderten Tonvorrat.

11. S. 66f., Fußnote 31: „Ob Bach BWV 65 für Hörner in C-basso oder C-alto bestimmt hat, darüber gehen die Meinungen auseinander. Horace Fitzpatrick ... votiert überzeugend für das tiefere Instrument, da die vornehmlich pastorale Stimmung der Kantate eher nach dessen sanftem Timbre ... zu verlangen scheine ... Die Verwendung hoher Hörner würde ... im sechsten Satz (Tenorarie) in T. 37 und 62–64 zu Quartsextakkorden führen ...“

Berichtigung: Die Berufung auf Fitzpatrick's Urteil bietet eine zu schmale Basis für weitergehende Überlegungen. Der Affekt in BWV 65, Satz 1, ist keineswegs pastoral. Der zugehörige Bibeltext (Jesaja 60, 5–7) ist auf Sheba, ein reiches, hochentwickeltes Königreich im Süden der arabischen Halbinsel zu beziehen, und königlich ist der Gestus der Bachschen Musik, die „des Herrn Lob verkündigen“ will. Das Epiphaniastfest gehört zu den hohen Festen des Kirchenjahres, an dem im Mittelalter die Mächtigen der Kirche reiche Geschenke zuteil werden ließen. Die Weisen aus dem Morgenlande waren dem Rang nach Könige, mit deren Erscheinen sich Fanfarenklänge zu verbinden hatten.

Hinsichtlich der Oktavlage der Hörner ist neben dieser heraldischen Symbolik (die auf die hohe Lage zielt) die Führung der anderen Instrumental- und der Vokalstimmen zu berücksichtigen. Daraus ergibt sich eindeutig, daß die Hörner einzig und allein in der notierten Oktavlage zu erklingen haben. Harmonische Entstellungen in Satz 6, T. 37 und 62–64, werden durch die hohen Hörner keineswegs verursacht, vielmehr würde das Spiel der C-Hörner

in tiefer Lage Bachs harmonischen Bauplan empfindlich verändern und stören. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf BWV 65/1, T. 3, 8, 12 und die späteren Parallelstellen, dazu auf einige sehr untypische Kadenzharmonien, insbesondere wenn die Akkordterz direkt über einem Baß-C einträte; untypisch für Bach wären auch das Abbrechen und die fehlende Symmetrie in den Sequenzierungen T. 5 sowie an den analogen Stellen. In Satz 6 ergäbe sich in T. 5–9, 37–40, 61–64 und 85–88 gleichfalls ein für Bachs Schreibweise untypisches Bild, sofern die Hörner in der tieferen Oktave gespielt würden; harmonische Entstellungen träten in den Takten 2, 27, 32, 42, 66 und 101 auf.

Für den Schlußchoral (BWV 65/7) ist die Colla-parte-Mitwirkung wenigstens von Corno I anzunehmen (die autographe Partitur verzichtet hier wie üblich auf nähere Angaben, und die Originalstimmen sind nicht erhalten). Für den Fall einer solchen Mitwirkung käme auch nur die notierte Oktavlage für das Horn in Frage.

12. S. 67: „... daß es keine Blechblasstimme von Bach gibt, die ganz eindeutig für ein Horn in B bestimmt ist“; „Es gibt keine Partien, die ein Horn in E oder Es vorschreiben . . .“; Fußnote 32: „Bei den Aufführungen am 3. August 1725 (BWV 205) und am 19. Februar 1734 (BWV 205 a) müssen zusätzliche Blechbläser vorhanden gewesen sein. Vielleicht haben diese zusätzlichen Musiker Hörner in D mitgebracht.“

Berichtigung: Hörner, die nach B umgestimmt waren, hat Bach auf jeden Fall mehrfach verwendet. Bei Instrumenten in Es und E trifft das gleiche zu, sofern man die Colla-parte-Führung in Chorälen mit berücksichtigt. Für die D-Hörner ist wieder die Frage der Setzstücke zu berücksichtigen.

13. S. 68: „Möglicherweise standen Bachs Orchestermitgliedern in Leipzig zwei verschiedene Instrumente zur Verfügung, eines im Kammerton und eines im Chorton.“

Berichtigung: Es gibt keine Zinken im Kammerton. Die Alt-Zinken im Zinken- oder Cornetton (alte Renaissancestimmung, einen Ganzton höher als  $a' = 440$  Herz) beziehungsweise im Chorton der Bach-Zeit (einen Halbton höher als  $a' = 440$ ) galten als in F stehend. Alle von Bachs Musikern verwendeten Cornetti waren Sopraninstrumente, einen Halb- oder Ganzton höher als  $a' = 440$ . Dies erklärt die scheinbare Diskrepanz in der Notation zwischen Cornetto und anderen Instrumenten. Beispielsweise ist Georg Philipp Telemanns Sinfonia in D beziehungsweise F ähnlich manchen Bachschen Werken mit einer Mischung von älteren und neueren Instrumenten besetzt, wobei die (für Stadtpfeifer bestimmten) altertümlichen Kesselmundstückinstrumente Cornetto und Posaunen in D notiert waren, die moderneren Instrumente Blockflöte und Viola da gamba in F (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Mus. Ms. 1034/43, Partitur und Stimmen). Bezogen auf moderne Stimmtonhöhe spielten beide Gruppen in E.

14. S. 69: „Es ist jedoch kaum anzunehmen, daß Bachs Instrumentalisten ein derartiges Instrument [Horn in Es] besaßen . . .“

Berichtigung: Vgl. das oben unter 12. Gesagte.

15. S. 69, Fußnote 40: „Die obligate Tromba in BWV 103/5, einer Tenorarie, ist möglicherweise eine zweite Ausnahme, wiewohl der Sachverhalt mehrdeutig ist . . . Andererseits legen die betonten Noten  $h'$  und  $a'$  in T. 21–22 sowie die Tatsache, daß die Zugtrompete im anschließenden Schlußchoral benötigt wird, die Vermutung nahe, daß Bachs Spieler dieses Instrument auch für die Obligatstimme der Arie verwendete.“

Berichtigung: Die Trompetenstimme zu BWV 103/5 ist deutlich „Tromba“ bezeichnet und verlangt die bei Bach vielfach verwendete D-Trompete, ungeachtet des Vorkommens mancher Töne außerhalb der Naturskala. MacCracken scheint die Ironie Bachs nicht zu akzeptieren, die darin liegt, daß der Tenor „betäubte Sinnen“ und „ihr tut euch selber allzu weh“ zu singen hat und Bach hier einen erniedrigten 10. Partialton von der Trompete verlangt.

16. S. 70f.: „Selbst wenn man in Rechnung stellt, daß ein bestimmter Teilton auf einem tieferen Instrument leichter auszuführen ist als auf einem kürzer gewundenen, so scheint es doch unvernünftig, von einem Hornisten mit einem C-basso-Horn zu erwarten, daß er zum . . . 22

oder 24. Teilton hinaufklettert. Solche Tonhöhen mögen physiologisch noch möglich sein, wir haben jedoch keinen Beleg dafür, daß Bach sie je forderte . . .“

Berichtigung: Da die Frequenz eine absolute Größe darstellt, die Partialtöne dagegen relativ sind, stellt sich die Frage, ob ein Musiker des 18. Jahrhunderts imstande war, bis zum 24. Teilton (oder sogar höher) hinaufzusteigen, beispielsweise auf einem Horn mit großer Rohrlänge wie einem Corno in D basso, nicht so problematisch dar wie angenommen. Im Blick auf den „absoluten“ Charakter der Frequenz ist nur ein geringer Unterschied zwischen dem Herausbringen eines 24. Teiltons auf einem Horn in D basso und dem 12. Teilton auf einer D-Trompete mit der halben Rohrlänge; beide Töne haben die gleiche Frequenz und fordern ein entsprechendes Schwingen der gespannten Lippen. Ein gutes Beispiel hierfür sind die Capriccii von Jan Dismas Zelenka. Tatsache ist aber, daß es für die fragliche Ausführung des Corno-Parts in BWV 109/1 verschiedene Möglichkeiten einer Erklärung gibt.

17. S. 73: „Eine kleine Gruppe von Ausnahmefällen bilden drei Werke, die aus den allerersten Wochen von Bachs Leipziger Anstellungszeit stammen: BWV 185 und 24 . . . und BWV 167. Alle drei benötigen eine Zugtrompete im jeweils ersten Satz . . .“

Berichtigung: Für BWV 24 und 185 ist keine Zugtrompete erforderlich.

18. S. 74: . . . eine selbständige, obligate Stimme erhält er [der Zink] im Gegensatz zur Zugtrompete nie.“

Berichtigung: Der Zink (Cornetto) in BWV 118 hat eine bemerkenswert und durchaus unabhängige Partie durchzuführen.

19. S. 74f.: „ . . . in derselben autographen Stimme zu BWV 68 . . . findet sich nämlich eine ‚Horn‘-Stimme (im ersten Satz), die so, wie sie dasteht, von einem Naturhorn mit den von Bach sonst sorgfältig beachteten Beschränkungen nicht spielbar ist.“

Berichtigung: Der Corno-Part zu BWV 68/1 kann durchaus auf einem Naturhorn gespielt werden. Die Stimme enthält folgende Töne (klingend): d', e', f', g', a', b', h', c'', cis'', d'', es'', f'', g''. Wenn einem Naturhorn die gleichen Möglichkeiten wie einer Naturtrompete eingeräumt werden, insbesondere das Erniedrigen der Teiltöne 7 und 8 sowie 12 und 13, um a' und h' beziehungsweise fis'' und gis'' herauszubringen, gibt es für einen erfahrenen Trombabeziehungsweise Cornospieler keine besonderen Probleme. Die Anwendung der entsprechenden Ansatztechnik fällt auf einem Horn wegen des längeren Rohres und der spezifischen Ansprache sogar leichter. Demnach enthält der Corno-Part zu BWV 68/1 keine Töne, die auf einem F-Horn nicht gespielt werden könnten.

20. S. 75: „Als beste Lösung bietet sich daher an, diese problematischen Partien der Zugtrompete zuzuweisen, . . . die technisch in der Lage ist, sämtliche zur Diskussion stehenden Partien zu spielen.“

Berichtigung: Wenn alle „problematischen“ Trompetenpartien auf der von MacCracken empfohlenen Trompete mit dem einfachen Zug gespielt werden sollten, so kann (ungeachtet der von Benjamin Peck vorgeführten Möglichkeiten) gezeigt werden, daß eine Anzahl Durchgangsnoten nicht gespielt werden kann. Wenn eine einzige Zugtrompete durch Aufsatzstücke tiefer als in D gestimmt werden muß (was für eine Anzahl Kantaten zutrifft, wo eine Zugtrompete angeblich verwendet werden soll), wird ihre Rohrlänge zu groß, als daß der Zug eine Erniedrigung um mehr als zwei Halbtöne zuließe. Damit entfällt die Möglichkeit, eine Reihe von bei Bach vorgeschriebenen Noten auf diese Weise zu spielen.

21. S. 77: „In Bachs Partitur [zu BWV 118] sind alle Sing- und Instrumentalstimmen außer den ‚litui‘ in B-Dur notiert, während diese eine große Sekunde höher und ohne Tonartenvorzeichnung erscheinen. Da aber die Posaunen in Bachs Leipziger Orchester immer (und die Zinken häufig) im Chorton standen, ist anzunehmen, daß dieses Werk in Chorton-B, der Entsprechung von Kammerton-C, erklingen ist . . . In der erneut kopierten Partitur [der Zweitfassung von BWV 118] sind die ‚litui‘ im Verhältnis zum übrigen Ensemble wiederum in B-Transposition notiert, so daß sie zumindest bei dieser Gelegenheit in Kammerton-B stehen mußten.“

Berichtigung: MacCracken vermischt hier Stimmen- und Partiturnotation. In Bachs Stimmen-

sätzen sind Cornetto und Tromboni tatsächlich oftmals einen Ganzton tiefer notiert als Singstimmen und/oder Streicher. In seinen Partituren sind diese Stimmen jedoch notiert wie die Singstimmen. Demnach ist es irrig anzunehmen, daß BWV 118 „in Chorton-B, der Entsprechung von Kammerton-C, erklingen ist“. Dieser Irrtum pflanzt sich in die Erklärung für die zweite Version von BWV 118 fort. Gemäß deutscher Tradition werden Stimmen für Naturinstrumente, deren Tonvorrat sich auf die Naturtonreihe beschränkt, in C notiert, während italienische Musiker Trompeten- und Hornstimmen klingend notierten.

22. S. 78: „Bach hat aber vor seiner Ankunft in Leipzig . . . nur bei zwei Gelegenheiten Hörner benutzt . . . In BWV 208 . . . und BWV 1046 . . . Für die ersten Aufführungen beider Werke wurden Hornspezialisten herangezogen, die Bach sonst nicht zur Verfügung standen.“  
Berichtigung: Es gibt keinen Beweis dafür, daß die in den Köthener Kammerrechnungen erwähnten Hornisten etwas mit der Aufführung von BWV 1046 (Brandenburgisches Konzert Nr. 1) zu tun hatten. Gleiches gilt für entsprechende Notizen in den für Weißenfels zuständigen Archivalien.

23. S. 78, Fußnote 73: „ . . . während BWV 105 sowohl für die Tenorarie als auch für den Anfangschor eine Zugtrompete erfordert.“

Berichtigung: Die Tenorarie BWV 105/5 kann sowohl mit einem F- als auch einem B-Horn begleitet werden. Problematisch ist in der Tat der Eingangschor dieser Kantate. Jedoch gibt es keinen Grund, Erklärungen auszuschließen wie den Gebrauch einer besonderen Ansatztechnik, die Verwendung spezieller mechanischer Verfahren oder das Spiel in den höchsten Registern auf einem Instrument in tiefer Stimmung.

24. S. 78, Fußnote 70: „Als praktische Notlösung hätte man deshalb [nach 1750] diese Stimmen [in BWV 143] den Hörnern übertragen, auf denen sie vermittels des . . . Handstopfens eine Oktave tiefer gespielt werden konnten.“

Berichtigung: Erforderlich sind Hörner in hoch B (wie in BWV 14, 90?, 105 und 118), anderenfalls würden Corno 2 und 3 häufig den Timpani-Part unterschreiten; auch ergäben sich zahlreiche Ungereimtheiten in Hinsicht auf Klang, Akkordlagen, Stimmführung, Kadenzierung.

Daß die Art und Weise des Anstellens von Beobachtungen und Zusammentragens von Fakten durch bestimmte Theorien beeinflusst werden kann, hat Albert Einstein betont. 1926 schreibt er an Werner Heisenberg, daß merkwürdigerweise manchmal die Theorie entscheide, was wir beobachten können. Nach Karl Popper ist es eine Hauptgefahr für Wissenschaftler, nach Dingen Ausschau zu halten, die sie zu finden hoffen. Hypothesen sind für die Wissenschaft unentbehrlich, doch muß man auf Ergebnisse gefaßt sein, die man nicht erwartet und nach denen man nicht gesucht hat. Nach etwas zu Erwartendem zu suchen, birgt die Gefahr in sich, daß es gefunden werden könnte. Leicht werden dann Experimente verfälscht und Daten – vielleicht unbewußt – übersehen. Tatsachen der Vergangenheit sollte man nicht zu eifertig aus der Perspektive gegenwärtiger Ungewißheit beurteilen, ganz gleich wie schwer es ist, das „visibilium omnium et invisibilium“ zu begreifen.