

Nochmals: Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach

Erwiderung auf Don L. Smithers' „Kritische Anmerkungen“

Bei zufälliger Lektüre der einschlägigen Veröffentlichungen könnte der Eindruck entstehen, als gingen die Ansichten von Smithers und mir in allen Aspekten von Bachs Umgang mit Blechblasinstrumenten auseinander.¹ Und sicherlich haben wir aus demselben musikalischen und dokumentarischen Befund höchst unterschiedliche Schlußfolgerungen abgeleitet, insbesondere hinsichtlich der für die Blechbläserpartien in bestimmten Vokalwerken Bachs erforderlichen Instrumente und Spieltechniken. In mehreren Punkten stimmen unsere Ansichten allerdings auch überein:

1. Einige Trompeten- bzw. Hornstimmen bei Bach verlangen an wichtigen Stellen nicht in der Naturtonskala enthaltene Töne und weichen damit von den Gepflogenheiten der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts ab.
2. Die entsprechenden Stimmen sind gelegentlich, jedoch keineswegs konsequent als „Tromba da tirarsi“ beziehungsweise „Corno da tirarsi“ bezeichnet.
3. Eine Ausführung durch Cornetto (Zink), Naturhorn mit Anwendung der Handstopftechnik oder Posaune jeglicher Größe ist von Bach nicht vorgesehen.

Über das Wie der von Bach gemeinten Ausführung gehen unsere Ansichten freilich grundsätzlich auseinander. Während ich die Verwendung der Zugtrompete für plausibel halte (weil die betreffenden Stimmen technisch zu bewältigen sind), auch wenn dieses Instrument nicht ausdrücklich gefordert wird, weist Smithers dem Trompeter Gottfried Reiche eine Schlüsselrolle zu und glaubt an eine spezielle Ansatztechnik, die ein Hervorbringen der „nichtharmonischen“ Töne auf Naturtrompete beziehungsweise -horn ermöglicht hätte. Hierbei stützt Smithers sich nicht nur auf unterschiedliche historische Zeugnisse, sondern auch auf seine praktischen Erfahrungen im Spiel historischer Blasinstrumente (Originale und exakte Kopien) während der letzten eineinhalb Jahrzehnte.² Aus Platzgründen sollen im folgenden nur die wichtigsten Argumente sowie vor allem die von Smithers entwickelten Hypothesen diskutiert werden.

Eine ausführliche Widerlegung des Vorwurfs, die im BJ 1984 vorgelegten Untersuchungen über Bachs Verwendung der Zugtrompete gingen nicht

¹ T. G. MacCracken, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi*, BJ 1984, S. 59–84; D. L. Smithers, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi. Kritische Anmerkungen zum gleichnamigen Aufsatz von Thomas G. MacCracken*, BJ 1990, S. 37–51.

² Smithers, a. a. O., S. 41 f., 46 und passim. Vgl. auch seinen Aufsatz *Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluß auf die Musik Johann Sebastian Bachs*, BJ 1987, S. 113–150. Wenn nicht anders bemerkt, beziehen sich alle folgenden Angaben auf den Aufsatz von 1990.

wesentlich über Schering, Sachs und Terry hinaus,³ erübrigt sich an dieser Stelle, da die genannte Arbeit neben der – nicht auf jene drei Autoren beschränkten – Literatur auch die Quellen sowie den Kontext von Bachs Schreibweise für Blechblasinstrumente aller Art berücksichtigt. Die vorgelegten Erkenntnisse zum Transpositionsverfahren sowie zur Identifizierung von Handschriften belegen überdies, daß die Untersuchung sich keinesfalls einseitig auf die „nichtharmonischen“ Töne richtet,⁴ sondern insbesondere den Instrumenten nachzuspüren sucht, die für die Ausführung der fraglichen Partien geeignet scheinen. Tatsächlich wird in dem genannten Aufsatz das über bloße Zufälligkeiten hinausgehende Vorkommen von „nichtharmonischen“ Tönen in einer Trompeten- oder Hornstimme als Indiz für die Verwendung eines Instruments mit Zugvorrichtung gewertet, und zwar auch dann, wenn die Quellen hierfür keinen verbalen Beleg enthalten. Dies stützt sich auf die Beobachtung, daß Bach – mit einigen zu begründenden Ausnahmen – derartige Töne bei Sätzen für mehr als ein Blechblasinstrument grundsätzlich zu vermeiden sucht. Hier, wie auch in einigen solistischen Partien, scheint Bach auf die bekannten Grenzen der Naturtoninstrumente seiner Zeit Rücksicht zu nehmen. Die generelle Feststellung, Bach habe sich „im Unterschied zur Mehrzahl seiner Zeitgenossen ... in seinen Trombastimmen nicht auf die dem Naturinstrument erreichbare Partialtonreihe“ beschränkt, müßte also dahingehend präzisiert werden, daß dies lediglich für einige für eine einzelne Trompete vorgesehene Stimmen zutrifft. Das zu Sätzen für mehrere Blechblasinstrumente und den hier vorkommenden Ausnahmen Gesagte⁵ wird auch nicht durch die in Smithers' Aufsatz (S. 41f.) vorgelegte Zusammenstellung widerlegt, da die Hälfte der dort angeführten Beispiele⁶ Sätze mit nur einer Trompete (in zwei Fällen sogar ausdrücklich mit Tromba da tirarsi)⁷ betrifft.

Im folgenden sollen nun die im BJ 1990 (S. 47ff.) zusammengestellten „Einsprüche gegen weitere Aussagen MacCrackens“ behandelt werden.

³ „... da die von ihm herangezogenen Schriften ... nicht wesentlich über den Erkenntnisstand der älteren Forschung (Schering, Sachs, Terry) hinausführen“ (S. 39).

⁴ „Bei den Überlegungen MacCrackens geht es fast ausschließlich um die Frage der ‚nichtharmonischen‘ Töne ...“ (S. 41).

⁵ „Gelegentlich läßt Bach nichtharmonische Töne in diesen Trompeten- und Hornstimmen auftreten ...“ (MacCracken, S. 64). „Diesen“ bezieht sich auf den ersten Satz des vorangehenden Abschnitts: „In den hier zur Diskussion stehenden Stimmen, nämlich für drei Trompeten oder ein Hörnerpaar ...“ (a. a. O., S. 63). Diese Einschränkung wird am Ende des Abschnitts, dem Smithers beide Zitate entnimmt, wiederholt: „... die mit mehrfachen Trompeten oder Hörnern besetzten Sätze ...“ (a. a. O., S. 64).

⁶ BWV 19, 31, 41, 43 (außer Satz 11, wie in BJ 1984, Tabelle 4 bereits angegeben), 63, 71, 130, 171, 215, 232, 237 und 248. Smithers vermißt bei mir eine genaue Übersicht der „nichtharmonischen“ Töne in Bachs Bläserpartien, doch führt er seinerseits keine Stellen an, die meinen Feststellungen widersprechen.

⁷ BWV 20 [Tromba da tirarsi], 51, 66, 70, 76, 77 [Tromba da tirarsi], 90, 103, 126, 128 und 1047.

1. Eine Korrektur mittels Änderung des Lippendruckes soll „nur nach unten möglich“ sein. In Ermangelung eigener Erfahrungen kann ich mich lediglich auf Autoritäten des 18. und des 20. Jahrhunderts berufen. So schreibt Johann Ernst Altenburg über den 11. Partialton:

„Als fis suche man ihn aufwärts zu treiben oder zu erhöhen; welches letztere auch beym a zu beobachten ist, indem das ebenfalls um etwas zu niedrig klingt;“

Über das b heißt es:

„Nur muß man ihn im Gebrauche, vorzüglich bei langen Noten, etwas zu erhöhen suchen ...“⁸.

2. Zum Gebrauch von „nichtharmonischen“ Tönen ist das oben Gesagte zu vergleichen.

3. Smithers stellt Johann Ernst Altenburg (1734–1801) als Autorität in Sachen Trompetenspiel in Frage, weil dieser in einer Zeit gelebt habe, als das Clarinospiel im Aussterben begriffen war, und weil Altenburg selbst es allenfalls bis zum Feldtrompeter gebracht habe. Dem ist entgegenzuhalten, daß Altenburgs Vater Johann Caspar Altenburg (1689–1761), unter dem er eine volle Lehrzeit durchgemacht hatte, 35 Jahre lang als Hof- und Kammertrompeter in Weißenfels angestellt war und als besonders befähigt im Clarinospiel galt.⁹ Dies spricht für gründliche Kenntnisse des Sohnes in allen Fragen der Trompeterkunst; die Legitimation für die Anwendung seiner Mitteilungen auf Bachs Musik ergibt sich aus der Tatsache, daß Johann Caspar Altenburg in Weißenfels dreizehn Jahre lang an der Seite von Bachs zweitem Schwiegervater Johann Caspar Wilcke tätig war.¹⁰ Die von Smithers zur Widerlegung Altenburgs außerdem angeführten „Äußerungen einer Reihe Fachleute des 17. und 18. Jahrhunderts“ sowie die entsprechenden musikalischen Quellen müßten im Detail vorgelegt werden.

4. Nach Smithers müßte man annehmen, daß eine Trompete zum Mitspielen einer in G stehenden Choralmelodie durch Krumbogen und Setzstücke nach G umgestimmt werden müßte. Die Stimmen für die Choralsätze BWV 43/11 sowie BWV 147/6 und 10 sind jedoch klingend notiert und können ohne weiteres auf einer Zugtrompete in C gespielt werden, während andere Sätze derselben Kompositionen ohnehin kein Umstimmen erfordern (vgl. auch Nr. 12, 14 und 20).

5.–7. Der Kontext zeigt, daß in Fußnote 24 meines Beitrages von der Verwendung eines Ganztonstimmbogens gesprochen wird, mit dessen Hilfe eine D-Trompete nach C (bezogen auf Kammerton) umgestimmt werden konnte. Der für die meisten vorkommenden Fälle angenommene Verzicht auf diesen Kunstgriff schließt keinesfalls den Gebrauch eines anderen Stimmbogens zur Erlangung der von Smithers geschilderten praktischen Vorteile aus. Mir ging es hauptsächlich um die Feststellung, daß Bachs Trompetenpartien meist die höhere Stimmung verlangen, wobei das Weimarer C (Chorton) dem Leipziger D (Kammerton) entspricht.¹¹

8. Hier liegt ein Mißverständnis bezüglich des in meiner Fußnote 28 Beabsichtigten vor. Es sollte lediglich unterstrichen werden, daß – obwohl Zweiunddreißigstelpassagen wie in der Arie BWV 90/3 auf den ersten Blick nicht eben trompetengerecht wirken (auch Smithers' Einspielung dieses Satzes kann diesen Eindruck nicht verwischen) – solche Passagen in anderen Sätzen, die im Unterschied zu BWV 90/3 eindeutig für Trompete

⁸ J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795, S. 73. Zu neueren Veröffentlichungen vgl. P. Bate, *The Trumpet and Trombone*, New York, 2. Aufl. 1978, S. 23, sowie E. Tarr, *Die Trompete: Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, Bern und Stuttgart 1977, S. 59f.

⁹ Altenburg, a. a. O., S. 33–39 und 59–62.

¹⁰ Ebda. sowie C. Wolff in *New GroveD*, Bd. I, S. 793. Vgl. auch A. Schmiedeck, *Zur Geschichte der Weißenfelser Hofkapelle*, Mf 14, 1961, S. 416–423, bes. S. 417.

¹¹ Diese Übereinstimmung bestätigt Altenburg, a. a. O., S. 11.

bestimmt sind, jedoch durchaus vorkommen. BWV 119/4 und 172/3 sind in der Tat als Beispiele besser geeignet als BWV 66/1.

9. Nach Smithers ist meine Annahme eines musikalischen Wortspiels in BWV 46/3 (erste Textzeile) weit hergeholt. Eine Verwechslung von „aufziehen“ und „ausziehen“ ist mir tatsächlich unterlaufen, doch hat die Berichtigung im Blick auf das von mir gemeinte Wortspiel nichts zu bedeuten. Mit „der entsprechenden Note des Motivs“ ziehe ich auf die vierte Note der Gesangsstimme (T. 14, 1.–2. Viertel, Text „zog“) beziehungsweise die vierte Note des Trompetenparts (T. 2, 1.–2. Viertel) mit dem betonten und ausgehaltenen (notierten) *h'*, das, wie auch mein Notenbeispiel 5a zeigt, bei der Zugtrompete eine Betätigung des Zuges erfordert.

10.–11. Smithers führt nicht einen einzigen Satz an, der meine Feststellung entkräften könnte, Bach habe – mit Ausnahme von BWV 65 und 205 – für paarweise eingesetzte Hörner durchweg die F- beziehungsweise G-Stimmung verwendet. Der Hinweis auf Schlußchoräle ist insofern irreführend, als Bach den Cantus firmus immer nur von einem Horn mitspielen läßt; das zweite Horn, sofern an anderer Stelle gefordert, pausiert hier entweder oder übernimmt einen eigenen Obligato-Part.

Ob in BWV 65/1 und 5 die Hörner in hoch oder tief C zu spielen sind, ist für das in meiner Fußnote 31 Gesagte von lediglich peripherer Bedeutung; im Blick auf die Verwendung von einem Hörnerpaar in C nimmt das Werk in jedem Falle eine Ausnahmestellung ein. Smithers' Forderung nach Hörnern in C alto für das im Charakter eher prächtige als pastorale Werk gibt Anlaß zu der Gegenfrage, weshalb hier Hörner statt der traditionell „königlichen“ Trompeten verlangt worden sein sollen.¹² Smithers läßt diese Frage unerörtert und geht auch nicht auf Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majers unzweideutige Feststellung ein (in: *Museum Musicum*, S. 41; das Werk erschien 1732, lediglich acht Jahre nach der Komposition von BWV 65), daß Hörner in C eine Oktave tiefer als Trompeten in C stehen. Die von Smithers angenommene Mitwirkung des Corno I im Schlußchoral BWV 65/7 spricht ebenfalls gegen ein Horn in hoch C, denn die dort geforderten Töne *fis'*, *a'* und *h'* lägen bei einem Horn in hoch C als „nichtharmonische“ Töne zwischen dem dritten und achten Partialton, während sie auf einem Horn in tief C in den Bereich vom zehnten bis zum achtzehnten Partialton fielen und sich ohne weiteres hervorbringen ließen.

12. Die Behauptung, Bach habe häufig Hörner in Es und E verwendet, läßt sich anhand von Quellen nicht stützen, denn transponierte Hornstimmen, notiert in Es oder E, liegen nicht vor.¹³ Vielleicht geht diese Behauptung von der stillschweigenden Annahme aus, daß eine Chormelodie wie „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (BWV 140/7) auf einem nach Es umgestimmten Horn gespielt worden sein müsse. Dem widerspricht jedoch die Tatsache, daß die – hier von Bach selbst ausgeschriebene – originale Corno-Stimme nicht transponierend sondern klingend notiert ist.¹⁴ Nach meiner Meinung weist dieser Fall nebst vielen ähnlichen auf ein Instrument in C.

¹² Dies ist besonders verwirrend, da hohe Hörner, wie ich betonte, in derselben Lage erklingen wären wie Trompeten. Außerdem verbindet Bach ein Hörnerpaar oft mit Assoziationen an Hirtenmilieu oder Naturschilderung, wie in BWV 1, 40, 88, 112 und 208.

¹³ Die Anhaltspunkte für die Verwendung von B-Hörnern sind zumindest schwach und stecken voller Doppeldeutigkeiten, wie im Anhang meines Beitrages in BJ 1984 gezeigt wird.

¹⁴ Vgl. das Faksimile in NBA I/27, S. XI, sowie – zum colla-parte-Spiel in G – das unter 4. Gesagte.

13. Edward H. Tarrs umfassender Katalog der erhaltenegebliebenen Zinken¹⁵ scheint Smithers' Feststellung zu bestätigen, daß es keine Zinken im Kammerton gäbe. Wie Tabelle 2 meines Aufsatzes (BJ 1984, S. 80) zu entnehmen ist, liegen jedoch zu vier Leipziger Kantaten (BWV 25, 64, 101, 133) Stimmen für Zink vor, die im Verhältnis zum übrigen – auf Kammerton bezogenen – Instrumentarium nicht transponiert sind. Gibt es eine bessere Erklärung als meine Annahme, Bachs Orchester hätte wenigstens in einigen Fällen über einen Kammerton-Zink verfügt?

14. Zu Hörnern in Es vgl. das unter 12 Gesagte.

15. Die Arie BWV 103/5 ist ein Musterbeispiel für unsere gegensätzlichen Auffassungen. Nach meiner Meinung verlangt der prononcierte Gebrauch „nichtharmonischer“ Töne den Einsatz einer Zugtrompete, während Smithers unter Hinweis auf die Stimmenbezeichnung „Tromba“ an einer Naturtrompete festhalten möchte (vgl. auch unter 19 und 23). Als Mittel der Textausdeutung von „betrübt Sinnen“ sollte der verminderte Septimakkord eigentlich ausreichen, doch müßte nach Smithers auch der Bläser „betrübt“ sein, weil er gezwungen ist, ein ausgehaltenes (notiertes) es⁷ herauszubringen. Wenn aber Gottfried Reiche (und andere) ohnehin diesen Ton ohne Mühe rein und sicher spielen konnten – worin liegt dann „Bachs Ironie“?

16. Die Frage ist nicht so sehr, „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“ [recte: C basso], sondern ob Bach dies von seinen Musikern in den Jahren kurz nach 1723 erwartete. Mir kommt es hauptsächlich darauf an, daß eine das d⁷ übersteigende Chormelodie auf einem Horn in C basso nicht herausgebracht werden kann, ohne die Grenzen von Bachs üblicher, an seiner Schreibart für Hörnerpaare ablesbarer Verfahrensweise zu überschreiten.

17. Die (nichttransponierten) „Clarino“-Stimmen in BWV 185 und 24 enthalten zahlreiche Töne außerhalb der auf C basierenden Naturtonskala, darunter fis⁷, gis⁷, a⁷, h⁷ und cis⁷ (von f, a und f⁷ in BWV 24/6 gar nicht zu reden). Auch hier sieht Smithers keinen Anlaß zur Verwendung einer Zugtrompete, gibt seinerseits jedoch keinen Hinweis auf das erforderliche Instrument beziehungsweise die notwendige Spieltechnik (die nach seiner Meinung offenbar universell einsetzbare Ansatztechnik?).

18. In BWV 118 hat der Zink tatsächlich keine Singstimme zu verdoppeln, doch ist sein Part nichts weniger als unabhängig; es handelt sich um die höchste Stimme eines vierstimmigen Bläasersatzes, der hier an die Stelle des sonst den Chor begleitenden Streicherensembles tritt.

19. Die „Corne“-Stimme in BWV 68/1 möchte Smithers auf einem F-Horn ausgeführt wissen, obwohl eine derartige Transposition nicht vorliegt und außerdem verschiedene „nichtharmonische“ Töne vorkommen. Im Unterschied zu meiner Auffassung bedeutet dies kein Hindernis. Welcher Erklärung der Vorzug zu geben ist, hängt von den Prämissen ab (vgl. auch unter 15 und 23).

20. Daß „eine Reihe von bei Bach vorgeschriebenen Noten“ sich auf einer in tiefere Stimmung als D versetzten Zugtrompete im Blick auf den zu kurzen Zug nicht spielen ließen, trifft nicht zu. In den hier zu behandelnden Stimmen kommt lediglich zweimal ein (klingendes) cis⁷ vor, das auf einem Instrument in C zu spielen wäre.¹⁶ Wenn Korrekturen

¹⁵ E. H. Tarr, *Ein Katalog erhaltener Zinken*, in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 5, 1981, S. 11–262.

¹⁶ In BWV 83/5, T. 11 (einzelne Viertelnote innerhalb einer Chormelodie), sowie BWV 162/1, T. 33 (eine Sechzehntel- und eine Achtelnote, schnell aufeinanderfolgend als Verdoppelung des Leittons der Viola in einer d-Moll-Kadenz). Die letztgenannte Stimme ist zufälligerweise von Bach selbst als „Corno da tirarsi“ bezeichnet worden.

durch Änderung des Ansatzes wirklich so leicht möglich sind, müßten diese beiden Töne von der dritten Position des Zuges (d') aus hervorgebracht werden können.¹⁷

21. Hier gibt es vielerlei Verwirrung über Chorton- und Kammertonnotation sowie über die Funktion von Zink und Posaunen in Bachs Kompositionen. Meine Theorie über die Aufführungstonart von BWV 118 kann durch die Behauptung, in Bachs Partituren seien „diese (Bläser-)Stimmen jedoch notiert wie die Singstimmen“, nicht entkräftet werden; BWV 118 stellt die einzige erhaltene Partitur dar, in der diese Instrumente auf eigenen Systemen eingetragen sind. Anderwärts verdoppeln sie lediglich die Singstimmen und sind deshalb in der Partitur nicht gesondert notiert.¹⁸

22. Zugegebenermaßen läßt sich nicht belegen, daß für die Aufführung von BWV 1046 und 208 Hornisten von außerhalb herangezogen worden seien. Aber irgendwer muß diese Stimmen gespielt haben, und Bach hatte weder in Köthen noch in Weimar Hornisten zu dauernder Verfügung.

23. Vgl. unter 15 und 19. Zu den von Smithers angebotenen Alternativen ist mein Beitrag im BJ 1984 (S. 71, 73, 89) zu vergleichen. In Frage kommt für BWV 105/1 allein eine Zugtrompete.

24. Es gibt tatsächlich Stimmführungsprobleme, wenn BWV 143 entweder mit drei Hörnern in tief B, die in Clarinlage spielen, oder mit Hörnern in hoch B bei Verwendung der späteren Handstopftechnik (wie ich vorgeschlagen habe) aufgeführt wird. Daß dies Bachs Intention entsprochen habe, habe ich nicht behauptet, lediglich eine praktische Notlösung für eine Zeit eingeräumt, in der Clarino-Spieler für Horn beziehungsweise Trompete nicht mehr zur Verfügung standen.

Betrachten wir nunmehr Smithers' eigene Beiträge, so gilt es, zunächst einige Irrtümer hinsichtlich der Beschreibung von „da tirarsi“ bezeichneten Quellen auszuräumen. Im BJ 1990 heißt es (S. 39):

„Bei Bach gibt es kaum einen Fall, in dem die präzisierende Angabe ‚da tirarsi‘ nicht nachträglich oder sogar erst in größerem zeitlichen 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 ...“

In Wirklichkeit stammt in zwei von sieben Fällen die Eintragung von Bach selbst und ist augenscheinlich in einem Zuge geschrieben sowie unmittelbar im Zusammenhang mit dem Ausschreiben der betreffenden Stimme.¹⁹ In drei weiteren Fällen hat der Komponist eigenhändig den von seinem Kopisten Johann Andreas Kuhnau geschriebenen kürzeren Stimmittel um das „da tirarsi“ ergänzt.²⁰

An derselben Stelle heißt es, „den bei MacCracken genannten sechs (Werken) ist BWV 124 hinzuzuzählen“. Der Zusatz „tromba da tirarsi“ im Kopftitel der von

¹⁷ In BWV 83/5 könnte das cis' auch durch die Oboe „eingeschmuggelt“ werden, da diese die Choralweise gleichfalls mitspielt.

¹⁸ In BWV 25 haben die Bläser zwar ebenfalls einen selbständigen Satz auszuführen, doch ist hier die Originalpartitur nicht erhalten, so daß sich nicht sagen läßt, wie Bach diese Stimmen notiert hat.

¹⁹ Es handelt sich um „*Tromba. o Corno da Tirarsi*“ in BWV 46 (St 78) und „*Corno da Tirarsi*“ in BWV 162 (St 1), (nur das letztgenannte von Smithers anerkannt). Die Eintragung „*Tromba da tirarsi*“ in BWV 77 (P 68) auf der ersten Partiturseite stammt möglicherweise, aber nicht sicher von Bachs Hand.

²⁰ BWV 5 und 20 („*Tromba*“; St. Thom) sowie 67 („*Corno*“; St 40).

Bach selbst geschriebenen Corno-Stimme stammt jedoch von einem unbekanntem Schreiber aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (vgl. NBA I/5 Krit. Bericht, S. 101 und 103, zu Quelle St Thom) und hat demzufolge keine Bedeutung für Bachs Verfahrensweise. Indessen gehört das Werk zu den in Tabelle 3 meines Aufsatzes zusammengestellten elf autographen Hornstimmen, deren Ausführung ein Zuginstrument erfordert, wenngleich Bach auf einschlägige Angaben in den Stimmen verzichtet hat.

Zu einigen anderen Belegen.

Den Mitteilungen aus Johann Philipp Eisels „*Musicus Autodidactus*“ (1738) bezüglich der auf der Trompete „heraus gemarterten Semitonien“ (BJ 1990, S. 42, als Ergänzung zu BJ 1984, S. 64) wäre hinzuzufügen, daß Eisel als für die Trompete erreichbare Töne nichts anderes als die Partialtonreihe anführt. Dies dürfte eher für meine als für Smithers' Deutung sprechen.

Wenn Girolamo Fantini überaus geschickt „nichtharmonische“ Töne spielen konnte, wie sein Lehrwerk sowie der aus zweiter Hand stammende Bericht Mersennes (BJ 1990, S. 43) bezeugen, so bedeutet dies nicht, daß dergleichen 85 Jahre später in Leipzig in Gebrauch war. Nach wie vor scheinen mir Bachs Sätze für mehrere Trompeten beziehungsweise Hörner die technischen Möglichkeiten für Instrumente und Spieler überzeugender darzutun als die Annahme, Gottfried Reiche habe als hervorragender Virtuose irgendwelche besonderen Kunststücke auf dem Blasinstrument vollführen können.

Und wenn, nach Ernst Ludwig Gerbers Bericht, der Hamburger Trompeter Johann Heinrich Cario „vermittelt seiner Inventionstrompete, aus allen Tönen blasen“ konnte (BJ 1990, S. 43f.), muß das nicht bedeuten, daß er mittels Ansatzveränderung „nichtharmonische“ Töne einbezog. Mit „Inventionstrompete“ wurde zeitweilig ein zirkulär gewundenes Instrument bezeichnet, aber allgemein meint dieser Terminus eine ungewöhnliche Bauart. Sollte im speziellen Falle nicht ein Zuginstrument gemeint sein, wie Cario es als Türmer ex officio zum Blasen von Chorälen verwendet haben wird?

Gleiches gilt für den Hamburger Musiker Meyer, der – ebenfalls nach Gerber – „die halben Töne, und zwar die tiefen sowohl als die hohen, mit der größten Reinigkeit“ spielen konnte, „vermittelt eines Mundstücks, das er mit seinem Bruder erfunden hatte.“ Diese Beschreibung zielt eher auf ein speziell eingerichtetes Instrument als auf eine besondere Blastechnik. Da Meyer gleichfalls Türmer war und da bei einer Zuginstrumente der Zug mit dem Mundstück verbunden ist, scheint hinter seinem Erfolgsgeheimnis ein ebensolches Instrument zu stecken.

Als kühne Idee kann sicherlich der Versuch gelten, ein gewundenes Instrument mit dem Zug einer Diskantposaune zu koppeln (BJ 1990, S. 46), um etwas herauszubekommen, das den bislang nicht deutbaren Namen „Corno da tirarsi“ verdient. Allerdings ist die Bezeichnung „Zughorn“ für eine Kombination von Trompete und Posaune nicht eben angemessen. Wenn nicht gerade ein Hornkorpus verwendet wird,²¹ sollte ein solches Zwitterinstrument lieber als

²¹ Eine auch von Smithers erwogene Möglichkeit, wenngleich es nicht die Kombination

Zugtrompete gelten; doch dann fragt sich, warum ein Typ „Tromba da tirarsi“ postuliert werden sollte, der mit dem für die Bach-Zeit nachweisbaren nicht übereinstimmt.²²

Der Versuch, eine – überflüssige – zweite Tromba da tirarsi zu erfinden, spiegelt das Dilemma von Smithers' Argumentation. Auch wenn man einräumt, daß Gottfried Reiche „nichtharmonische“ Töne mittels Ansatzänderung hervorbringen konnte, läßt sich damit doch nicht beweisen, daß ihm das einfachere Verfahren, das Spiel der Zugtrompete, unbekannt gewesen wäre – denn ein solches Instrument fand sich 1734 in seinem Nachlaß.²³ Diese einfachere Erklärung bedeutet keine Mißachtung von Reiches Virtuosität,²⁴ denn für deren Einsatz gaben Bachs Partien für die „normale“ Naturtrompete reichlich Veranlassung.

Smithers' Insistieren auf der – vereinfachend so zu nennenden – „Ansatz-Hypothese“ schwächt im Grunde genommen seine Position.²⁵ Genaugenommen gibt er dies selbst zu, wenn er seine Prämisse so formuliert:

„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.“²⁶

Der Behauptung, daß nur „ein nicht kleines Maß an praktischer Erfahrung“ vor Irrtümern und Fehlschlüssen bewahre,²⁷ ist entgegenzuhalten, daß ein Zugang „von außen her“ mehr Unvoreingenommenheit mit sich bringen kann, so daß historischer Befund und Erträge wissenschaftlicher Untersuchungen sich objektiv und unparteiisch würdigen lassen.²⁸

Thomas G. MacCracken (Washington, D. C.)

ist, die das wirkungsvolle Ergebnis einer vollkommenen Abwärtstransposition um eine Quarte erzielt.

²² Während allgemein über den terminus „Corno da tirarsi“ gerätselt wird, erklärt die Parallelbezeichnung „Tromba da tirarsi“ sich nahezu von selbst, da glücklicherweise ein derartiges Instrument erhalten geblieben ist. Warum Smithers Johann Kuhnaus Hinweise auf eine Zugtrompete (in deutscher oder italienischer Bezeichnung) „rätselhaft“ findet (S. 38f. und 46), ist unklar. Offenbar handelt es sich um ein in Leipzig in dem Vierteljahrhundert vor Bachs Amtsantritt allgemein gebräuchliches Instrument.

²³ Vgl. A. Schering, *Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775*, AfMw 3, 1921, S. 17–53, bes. S. 34.

²⁴ Wie Smithers anzunehmen scheint (vgl. BJ 1987, S. 134).

²⁵ A. a. O., S. 51, letzter Abschnitt.

²⁶ Ebd., S. 42.

²⁷ „Das schwierige Gebiet der historischen Blechblasinstrumente erfordert neben theoretischen Kenntnissen ein nicht kleines Maß an praktischer Erfahrung, sollen Fehlschlüsse und andere Irrtümer vermieden werden (a. a. O., S. 39).

²⁸ Für ihre Unterstützung beim Vorbereiten dieses Aufsatzes danke ich Reine Dahlqvist, Robert L. Marshall, Daniel R. Melamed und Edward H. Tarr.