

## O BACHOVSKI TROBENTI

Marijan Lipovšek

Miroslav Adlešič je v svojem velikem delu »Svet zvoka in glasbe« na kratko obdelal tudi problem bachovske trobente. Iz fizikalnega stališča ga je odlično pojasnil, s tem pa se je dotaknil najnovejših, prav izrednih dognanj o načinu igranja visoke trobente Bachovega časa. Ker pa problem le ni zgolj akustičen, čeprav je ravno akustično spoznanje — kar Adlešič pravilno poudarja — rešilo vprašanje in dokazalo način igranja teh visokih trobent, je vendar ostalo nerešenih še nekaj mnenj, ki jih ne smemo podcenjevati, ko gre za estetsko vrednost različnih inštrumentov, ki z njimi danes rešujemo naloge visokih trobentinih leg. Kakor je bil način igranja dolga leta glasbenikom nerazumljiv in je povzročal obilo razpravljanja, tako še vedno ni jasno, za katero rešitev naj bi se odločili, ko moramo izvajati skladbe s takimi zahtevnimi parti. Odločitev pa je precej bistvena za verno sliko te glasbe, ki sega preko vseh dob in slogov. Zato hočem s to kratko razpravo zajeti celotno vprašanje in ga osvetliti z različnih gledišč.

B a c h o v o ali bolje: bachovsko trobento imenujemo danes majhno trobento z ventili, to je tisti inštrument, ki nam omogoča izvajanje visokih leg trobentinega parta v mnogih skladbah iz dobe okrog 1650 do 1750, na primer v Purcellovih, Händlovih in Bachovih delih. Te visoke lege, v katerih se obseg uporabljene motivike in figur giblje pretežno v dvo- in tričrtani oktavi, so na naši običajni trobenti neizvedljive. Saj je v znanem drugem Bachovem Brandenburškem koncertu predpisan v prvem stavku za trobento (F) celo ton g<sup>'''</sup>, pa tudi sicer se tamkaj trobentini part pogosto drži lege okrog c<sup>'''</sup> do e<sup>'''</sup> in f<sup>'''</sup>. Tako tudi v mnogih drugih skladbah. Vendar pa bi ime »Bachova« trobenta moglo zavesti v zmotno, da so Bach in njegovi sodobniki prav s takim inštrumentom izvajali svoja dela. Oziroma, če že ne s tako majhnim inštrumentom z ventili, ki jih v tistem času še ni bilo in jih je iznašel, kot je znano, šele Blühmel v prvih letih 19. stoletja (1831),<sup>1</sup> pa vsaj z »n a r a v n i m« inštrumentom primerno manjše dolžine, s katero bi mogli lažje doseči tiste visoke lege. Vendar bi bilo tako sklepanje docela zmotno. »Bachovo trobento« je evropski simfonični inštrumentarij dobil šele proti koncu 19. stoletja, in sicer ob priliki prve izvedbe Bachove maše v h-molu, ki jo je dirigiral J. Joachim ob odkritju Bachovega spomenika v Eisenachu, Bachovem rojstnem kraju, 28. septembra 1884.

Znano je, da je Bachova velika dela prvi rešil pozabljenja šele Mendelssohn z izvedbo Matejevega pasijona 11. marca 1829. Od tedaj je v evropskem kulturnem krogu začelo rasti spoznanje o Bachovem pomenu. Izvedba prej omenjene velike maše v h-molu (Die hohe Messe, ime, ki ga je ta maša dobila šele v 19. stoletju) je bila prva izvedba po delnih Bachovih izvedbah samih,<sup>2</sup> zato se je tedaj prvič pojavilo vprašanje, kako naj bi izvajali predpisane visoke lege trobent.<sup>3</sup> Znanje o tem, kako so glasbeniki v prejšnjem stoletju to zmogli, se je do takrat že docela izgubilo. Joachimu je pomagal odlični trobentač Julius K o s l e c k (1825—1905), ki je bil član kraljeve kapele v Berlinu in učitelj za

trobento in pozavno na tamkajšnji visoki šoli, kjer je bil Joachim direktor. Kosleckova nova majhna trobenta z ventili v D<sup>4</sup> je bila od takrat v rabi za izvedbo večine starih klasičnih skladb, omogočila je torej njihovo izvedbo, ni pa mogla dati tiste barve in specialnega karakterja, kakor ga je Bach zahteval in kakor so mu ga mogli dati njegovi trobentači. Še več. Izkazalo se je, da so instrumentalne zasedbe v zvezi s trobentami tako nenavadne, da ostajajo problematične ali celo neizvedljive glede na dinamično različnost posameznih instrumentov med seboj in da so zato v zvočnem ravnovesju skoraj nedosegljive, čeprav so se visoke lege same s Kosleckovo trobento poslej pač dale izvajati. Spoznanje o vsem tem pa je med glasbeniki le počasi rastlo, saj so se tudi izvedbe Bachovih skladb le počasi programirale. Obenem pa je ta majhna trobenta, kakorkoli je že bila edina mogoča pomoč, s svojim nazivom »Bachova« povzročila zmedo v pravilnem historičnem imenovanju in pojmovanju tega vprašanja sploh.

Zgodovina trobente je nekoliko bolj zapletena, kakor nam jo navadno podajajo knjige o instrumentih. Pravilno nam jo npr. prikazuje Hans Kunitz (Die Instrumentation, Teil VII: Trompete, ki pa je za nekatere podatke precej vezan na Teil VI: Horn) in pa naš Miroslav Adlešič v svojem že prej omenjenem odličnem delu. Dejstvo je, da ni direktne razvojne črte od antičnih glasbil te vrste (tuba, lituus) do evropske trobente. Vzroki za to so manj specifično glasbeni kakor splošno zgodovinski zaradi razburkanih časov po razpadu rimskega imperija, torej bolj splošno kulturnega značaja in pa v upadanju sposobnosti, ki ni več znala biti kos tehnološkemu procesu vliivanja daljših kovinskih cevi iz tenke pločevine. Saj se je na primer po poročilih šele l. 1680 posrečilo viliti za rog dolgo, zaokroženo cev iz enega samega kosa. Toda konična rogova cev je povzročala izdelovalcem precej več težav kakor cilindrična ali vsaj pretežno cilindrična cev trobente. Zgodnji srednji vek je poznal instrument s tako kratko, ravno cevjo in ga je imenoval *claro* (clarion). Ker pa je bil obseg le premajhen, so si pozneje pri daljših instrumentih pomagali tako, da so več vzporednih cilindričnih cevi zvezali s kratkimi, polkrožnimi cevastimi nastavki in tako dosegli akustično enotno daljšo cev. Sicer pa razni primerki ohranjenih trobent v muzejih<sup>5</sup> kažejo, kako številni so bili poskusi, da spravijo razmeroma dolgo trobentino cev v primerno obliko, ki bi bila brez posebnih težav prilagojena zahtevam igranja. To velja tudi že za tedaj edino obstajajoče naravne trobente, ker bi bile sicer premalo priročne. Tem bolj pa bi bil ta problem pereč pri trobentah z ventili, ki morajo biti nameščeni na cevi v dosegu trobentačevih prstov ene roke in to na čisto določenih mestih. Toda tedaj, ko je trobenta prevzela ventile, je bilo vprašanje oblike cevi že davno rešeno in četudi so bili načini upogibanja cevi in njene dokončne oblike precej različni, ni bilo več problema, kako spraviti celotno dolžino v praktično upognjeno obliko. To so izdelovalci dosegli že precej zgodaj, saj je ta oblika v glavnem obveljala od konca srednjega veka pa tja do trobente z ventili. Vendar so bile še dolgo potrebne zunanje opore, ki so omogočale trobenti večjo trdnost (leseni, z vrstico prevezani vložki med posameznimi deli vzporedno tekočih cilin-

dričnih cevi, prav tako z vrstico prevezani tulci in vanje vtaknjeni povezujoči polkrožni deli). Proti koncu 17. stoletja pa so bile trobente že odlično in trdno izdelane. Poznamo jih v raznih uglasitvah.

Precej različna so bila imena. Dva od najvažnejših poročevalcev iz zgodnje dobe inštrumentov, Sebastian Virdung (*Musica getuscht und aufgezoogen*, l. 1511) in Michael Praetorius (*Syntagma musicum — Theatrum instrumentorum*, l. 1620) imata za trobento sledeča imena — Virdung: Feldtrummete in clareta, Praetorius: Trommer, Jäger-Trommer in Hölzern-Trommer. Gotovo se že s tem ločijo trobente deloma po svojih nalogah (visoke — nizke lege) deloma pa po raznih vrstah. Ravno ta imenovanja pa so pri problematiki bachovske trobente precej značilna.

Kakor navaja že Adlešič, so imele v partiturah trobente različnih nalog različna imena in so prej navedena, nekakšna »obča« imena veljala bolj za vso skupino in za posamezne vrste kakor konkretno za posamezne naloge trobent. Izjema je bila clareta, ki je s svojim imenom kazala na uporabo v klarino-registru. Sicer pa so se trobente po svoji rabi imenovala: zgornja, najvišja — klarino. Potem pa po vrsti: quinto ali alto — alto e basso ali tudi principal — vulgano ali tenor ali principal ali toccato — basso. Torej pet vrst trobent glede na zaporedno višino od zgoraj navzdol in glede karakterja njihovih nalog. Vendar je prizadevanje, da bi orkester poenostavili in staro, zborsko zasedbo opustili, pripeljalo do tega, da so bile kmalu okrog leta 1700 predpisane večinoma le tri trobente z imeni klarino, principal in toccato. Večinoma pa so se tudi ta imena opuščala in ravno Bach uporablja največkrat le besedo tromba za vse tri enako. Seveda pa jih loči po karakterju in nalogah, skladno z navado tistega časa.

Te trobente so bile v različnih uglasitvah, ki so zahtevale različno dolge cevi. Njihova srednja mera je bila okrog 2 m. Ker so bile to le trobente z naravno vrsto tonov, so jih skladatelji navadno predpisovali v tisti tonaliteti tj. uglasitvi, kakor je bila napisana skladba. Kako so se skladatelji glede tega omejevali, dovolj pove dejstvo, da Bach po svojem prihodu v Leipzig vse do smrti ni uporabljal druge kot le D-trobento. Sicer pa tonalitet, ki bi bile od C-dura zelo oddaljene, sploh niso radi uporabljali. Najpogostejše trobente so bile »angleška« v G, »francoška« v F in »nemška« v D in C.

Oblika trobent je bila povsem ista: dvakrat prepognjena cev, torej trije vzporedni deli približno enakih dolžin. Tretji, zadnji del cevi se je razširjal v odmevnik. Krožno zavita trobenta, ki ima v našem vprašanju tolikšno vlogo, pa je bila trobenta »druge vrste«, kakor bom pozneje pojasnil.

Različne vloge trobentinega parta so opravljali z različnimi ustniki, ki so bili tem globlji, čim nižji parti so bili predpisani in tem plitvejši in v premeru manjši, čim višje tone je bilo treba izvajati. Eichborn (1846—1918) v »Trompete alter und neuer Zeit, ein Betrag zur Musikgeschichte und Instrumentationslehre«, 1881, navaja sledeče mere klarino-ustnika: zgornji premer 18 mm, globina 8 mm, širina roba 6 mm, odprtina v dnu 3 mm. Klarino pomeni trobento za najvišje lege. Altenburg (Johann Ernst, 1736—1801, sin dvornega trobentača

J. Kasperja Altenburga) je l. 1795 objavil »Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter — u. Pauker-Kunst«. Za klarino pravi, da se razume s to besedo približno isto, kar imenujemo diskant pri pevskih glasovih, namreč »eine gewisse Melodie«, ki jo trobimo ponajveč v dvočrtani oktavi, in sicer visoko in svetlo. Principal je bil druga ali tretja, včasih so imenovali drugo tudi klarino II. Toccato pa je bila tista, ki je igrala ritmično enako ali zelo podobno kot tolkala, uporabljajoč le nekaj naravnih tonov. Za vzgled navajam pasus iz Hohe Messe (Gloria), kjer Bach uporablja tudi trombo I kot klarino in trombo II kot drugi klarino. Tromba III (toccato) pa ima med drugim take naloge.

Prim. 1.

Iz tega primera pač lahko vidimo, zakaj se je tretja trobenta imenovala toccato. Res igrajo tudi tu v nekaterih taktih vsi štirje instrumenti (tri trobente in timpani) ritmično enako. Toda medtem ko imata prva in druga trobenta (klarino in klarino 2. ali principal) prej ali pozneje še prave klarino-naloge, se tretja (toccato) drži v nižjih legah. Povedati pa je treba, da imenuje Bach tu vse tri instrumente enako, namreč z imenom tromba I., II. in III.

Vendar je ambitus tretje precej bolj svoboden in razširjen kakor pri drugih komponistih. Začetek »Cum sancto spiritu«, točka 11. te maše, se glasi za tri trobente takole:

Prim. 2.

$\vee D$   
 tr. I.  
 tr. II.  
 tr. III.

V teh taktih ima klarino — tromba I — kot najvišji 18. alikvotni ton, tromba II. 15. alikvotni ton, tretja pa 12. alikvotni ton. Če pomislimo, da je običajna «toccato», tromba III, uporabljala le alikvote od tretjega do osmega, potem tu lahko vidimo njeno razširjeno vlogo, saj seže ravno v tem primeru (v tretjem taktu) celo nad prvo. Toda naloga, kakor jih ima prva, nima tretja nikoli. Pravo »klarino« mesto je npr. tole (iz Glorije Bachove maše):

Prim. 3.

tr. I.  
(D)

Ker sega tudi druga trobenta (principal ali klarino 2.) v tej maši do zvenečega d<sup>'''</sup>, je jasno, da je Bach, kakor tudi današnji skladatelji, pojmoval trobento vedno bolj kot *enoten* instrument, ki v svojem ambitusu nima drugih meja mimo tistih, ki so določljive po naravnem zaporedju treh istih instrumentov, namreč takó, da prva (največkrat) igra zgornje lege, druga nižje, tretja še nižje, da pa po potrebi segajo njihovi obsegi tudi eden v drugega. Po tehničnih nalogah trobentinih

partov v Bachovih delih vidimo, da so bile tedaj — kakor so danes — najtežje, eksponirane naloge pridržane seveda za zgornji glas, tj. za prvo trobento, nato za drugo, tretja pa ima najmanj zahtevne naloge in največkrat le barvno dopolnjuje temni zvok timpanov, kar je bilo že od nekdanj pogosto uporabljeno v akustični simbiozi. To je razvidno tudi iz prejšnjega primera št. 1.

Sedaj se seveda vprašamo, kako so trobentači te težke klarino-parte izvajali. Znano je, da so mnenja o tem precej različna in se od tedaj, ko se je vprašanje pojavilo, tj. od konca 19. stoletja naprej, ocene o kvaliteti tega igranja precej križajo in nasprotujejo.

Predvsem je treba vedeti, da je bila *s p l o š n a* uglastev približno za pol tona nižja (415,3 Herzov). Tako je bil uglašen komorni a'. Kakšnih visokih naravnih trobent v Bachovem času *niso* uporabljali. In to ne samo tako kratkih, kakor so danes »Bachove« trobente, temveč tudi ne take dolžine, kakršne so danes naše običajne trobente (B, C). Zakaj šele četrta oktava alikvotnega zaporedja *velikih* trobent ima tisto diatonično lestvico, ki je potrebna za izvedbo klarino-partov. Hočes-nočes so morali uporabljati ravno *nizko* uglašene trobente z dolgo cevjo, s katero sta izvedljivi četrta in deloma peta oktava alikvotov, čeprav z velikimi težavami. Vrsta naravnih tonov te trobente, ki je njen osnovni ton veliki C, nam to takoj pojasni:

Prim. 4.

VELIKA MALA ENOČRTANA  
1.oktava 2.oktava 3.oktava  
aliquotov

DVOČRTANA  
4.oktava

TRIČRTANA  
5.oktava

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

(O prenizko zvonečem sedmem in štirinajstem tonu ter o previsokem enajstem in trinajstem v tej vrsti in o problematiki v zvezi s klarino-igranjem ob tem, glej Adlešič, str. 521.)

Nizka trobenta je torej mogla s svojimi naravnimi toni doseči tisto območje, kjer se ti toni nahajajo v primernem zaporedju, da so mogoči smiselni motivi in figure. Medtem pa ima naša sedanja navadna trobenta v C svoj osnovni ton za oktavo *višje* od one stare velike trobente, torej mali c. Njen zračni steber je povprečno še enkrat krajši. Toda z navadnim ustnikom in s sedaj običajno menzuro cevi, ki je preračunana na polno zvonečo srednjo in srednje-visoko lego, pač ne moremo dosežati visokih klarino-tonov, kvečjemu posamezne okrog c<sup>'''</sup>, predvsem

z ožje menzurirano jazz-trobento, pa niti ta niti običajna simfonična tonsko ne zadostujeta in nimata klarino-zvoka.

Bolj primerne so majhne bachovske trobente z ventili, ki jih poznamo, kot smo rekli, od konca 19. stoletja naprej. Te so uglasene večinoma v D (pa tudi v Es, F itn.) in imajo seveda drugačne tehnične možnosti kot stare klarine, saj izvajajo visoke tone s kombinacijo naravnih tonov in ventilov. Ti omogočajo na isti način kakor pri običajnih nižjih simfoničnih trobentah zadevanje poljubnih tonov njihovega obsega. Naravni toni so tu razvrščeni tako, da je npr. pri visoki F-trobenti, ki jo uporabljamo za izvedbo drugega Brandenburškega koncerta, 'ton g'" — najvišji ton, ki je bil napisan za trobento<sup>7</sup> — komaj devet naravni ton. Iz tega vidimo, kako drugače je mogoče izvajati s temi trobentami klarino-lege. Vendar rešujejo »bachovske« trobente samo tehnično doseganje klarina, ne pa tudi tonskega. Pozneje bomo videli, kako se v tem križajo mnenja in kako različno strokovnjaki ocenjujejo estetski dosežek, tj. barvo in dinamiko majhnih trobent v primeri s pravim klarino-onom starih velikih trobent. Te so dosegale klarino-lege z ožje menzurirano cevjo in z ustnikom, ki je s svojim prej opisanim profilom omogočil, da so lažje in bolj zanesljivo izvajali visoke alikvote. Njihova vrsta je, kakor je razvidno iz primera 4, od osnovnega tona naprej vedno bolj gosta. Prva oktava nima nobenega vmesnega tona, druga dva, tretja štiri, četrta pa že diatonično tonsko lestvico, tj. od osmega do (ekskluzive) šestnajstega tona, ki začenja peto oktavo. Toda klarino-naloge so se gibale tudi v tej peti oktavi, tj. do 20. in 22. alikvotnega tona. V tej oktavi je že 16 alikvotov. Od 13. alikvotnega tona naprej se namreč alikvoti kromatično, višje pa še gostejše (četrtrtonske) zaporedno razvrščajo. Akustično razlago in nadrobno tolmačenje je pregledno dal Adlešič v svojem Svetu zvoka in glasbe.

Ni pa šlo le za doseganje teh tonov nasploh, temveč tudi za virtuosno igranje v hitro si sledečih, majhnih notnih vrednostih. Na E. G. Haussmannovi sliki, ki predstavlja znamenitega Bachovega klarinista Gottfrieda Reicheja, drži ta v roki list z domnevno sledečim odstavkom (»Abblasen«, kakor so to tedaj imenovali, namreč nekaj značilnega, virtuosnega, težkega odtrobiti):

Prim. 5.

*Allegro*





Še vse težje kakor take prazne figure, s katerimi so dokazovali svoje znanje, pa so bile muzikalno-tehnične naloge npr. v že omenjenem Bachovem Brandenburskem koncertu, njegovi tretji orkestralni suiti in drugod. Da so klarinisti to dobro izvedli, so poleg ozke cevi in poleg že opisanega ustnika, ki je omogočal preciznejšo oporo ustnic, potrebovali za to tudi izredno veliko posebne vaje, se pravi, morali so se specializirati. Igranje klarina je bila tedaj posebnost, a precej pogostna. Part prve trobente je bil tolikokrat pisan za klarino, tj. tako visoko in težko, da so morali prvi trobentači-klarinisti biti stalno zanj uvežbani. Ne moremo si misliti, da bi sicer mogli te naloge izvajati, zakaj poleg višine, hitrosti in težkih figur, je prišla še tale težava: ker izvajamo pri tem alikvote v četrty in peti oktavi, kjer so tesno drug ob drugem, je razlika v pozicijah ustnic tako minimalna, da en ton le prerad zdrkne v drugega, preciznost teh pozicij mora torej biti kljub minimalnim razlikam dovršena, da je igra čista. Skoraj nerazumljivo je, kako se je dalo to doseči, saj je ravno to ogrožalo kvaliteto igranja in kakšna je bila ta, je pravzaprav še sporno.<sup>8</sup> Eichborn pravi, da so včasih toni klarinistov spodrsnili, ker so taka mesta pač tvegana in da tega nihče ni jemal za hudo. Pravi, da so sicer tudi med klarinisti bili veliki umetniki občudovanja vredne tehnike, sile in vztrajnosti na svojem tako upornem instrumentu, da pa bi danes kmalu izgubili svojo veljavo, če bi jih poslušali. (Misli: spričo današnje tehnične dovršenosti na manjših trobentah). Vendar je k temu že treba reči, da bi Bach in Händel ne predpisovala vedno znova tako težkih partov prvim klarino-trobentam, če bi jih ne bilo mogoče dobro izvajati. Kar pa zadeva »upornost« trobente, ki o njej govori Eichborn, tole: on namreč meni, da v teh višinah niti s klarinskim ustnikom niti pri kakšnem drugačnem ustniku ne moremo govoriti o »tonu«, češ, »od tona a'' naprej izgublja zvok trobente svojo polnost, mehko in zveni ostro, surovo, suho, trdo in stisnjeno ter je brez vsakega muzikaličnega čara. Ta lega je dosegljiva le, če se odrečemo lepoti in polnosti zvoka...«

Eichborn je moral navezati svoje mnenje in izkustvo na tedaj obstajajoče trobente, ki nikakor niso bile »majhne« bachovske trobente, saj je Kosleck šele tri leta po izidu Eichbornove knjige (1881) praktično uporabil to novo majhno trobento (1884). Eichborn je sicer nekaj let pozneje še enkrat govoril o tem problemu (Das alte Clarinblasen auf Trompeten, 1894), toda prej navedene besede se nahajajo v prvem njegovem delu (Trompete alter u. neuer Zeit...) in tudi pozneje Eichborn svojega mnenja ne spreminja. Pa ne samo majhnih trobent tedaj ni



bilo, tudi starih dolgih naravnih trobent z osnovnim tonom veliki C niso več uporabljali. Opuščali so tudi velike trobente z ventili in vedno bolj uporabljali le manjše, to je sedanje velikosti, seveda opremljene z ventili. Karakter velikih starih naravnih trobent pa je drugačen in novejša dela govore večinoma s simpatijo o klarinskem registru, ki so ga dosegale v svoji četrti in peti oktavi.

Kar zadeva obvladanje inštrumentov v Bachovem času, je značilna Scheringova pripomba, ko pravi: »V presoji obvladanja cinkov, trobent, pozavn in rogov ne smemo preslabo soditi o muzikih okrog Bacha. Manj dobri pa so bili na pihalih in godalih.« — Na drugi strani pa je tudi res, da si Bach ni mogel privoščiti kdo ve kako izdelanih izvedb. Schering pravi, da ni bilo misliti, da bi skladbe izpilili do tiste stopnje, ki ji danes pravimo koncertna zrelost. Saj je morala za izvedbo zadostovati ena sama skušnja, in to ob sobotah popoldne po zadnji cerkveni moteti. Vendar se ta pripomba nanaša bolj na ansambelsko kakor na solistično igro. O tem, da je npr. Gottfried Reiche odlično obvladal trobento, skoraj ne moremo dvomiti. Pripoveduje se, da je umrl zaradi naporov pri izvedbi Bachove kantate »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen«, oktobra 1. 1734. Vendar bo bržkone bolj pravilna misel, da je 67-letni mož umrl zaradi strupenega dima bakel, ki so jih nosili v sprevodu in ki so gorele v dvorani, pa vsekakor tudi zaradi naporov svojega poklica, ki so ga oslabili. Kako pa so ti odlični muziki živeli, naj pojasni Scheringova pripomba, da so mérila stanovanja mestnih piskačev, med katere se je prišteval tudi Reiche, v tako imenovani »Stadtpfeiffergässlein«, v obsegu le 14 komolcev (Ellen). Eden od teh bednih stanovalcev je bil tudi Reiche.

Ponekod naletimo na mnenje, da sta obvladala klarino dva trobentača. Bila da sta na voljo koncertist in ripienist in sta si torej naloge razdelila, s tem pa napore nekoliko olajšala. Tudi Kunitz pravi »auch lösten sich oft mehrere Spieler in der Ausführung dieser Stimmen ab«. Treba pa je pomisliti, da so bile razmere v kantoriji sv. Tomaža v Leipzigu zelo skromne in pri izvedbah glasbe v štirih cerkvah, obenem ali zapored, nikakor niso dovoljevale dveh glasbenikov za naloge enega samega inštrumenta. Denarne in »kadsrske« možnosti so bile premajhne, enako tudi v posvetni glasbi.

Vendar se mnenja strokovnjakov v oceni klarino igranja zelo razhajajo. Monk (Christopher W. Monk, The Older Brass Instruments, enajsto poglavje v knjigi: Musical Instruments through the ages, by Anthony Baines) pravi: v klarino-registru ima naravna trobenta posebno lep ton. Seveda smo vajeni slišati klarino-part v Purcellovih, Bachovih in Händlovih delih, izveden z veliko spretnostjo in tonsko lepoto na modernih instrumentih, ki pa so čisto različni od onih starih. Prava trobenta (Monk misli tu staro naravno trobento v nasprotju z moderno majhno bachovsko trobento) se v orkestrih redko čuje. Moderni inštrument se zvočno težko podreja, a prava trobenta je v zvoku (barvi) bogatejša in igravec se mora potruditi za drugačen slog igranja. Če jo preglasno igramo, se v spodnjem registru zlomi, v visokem pa kriči. Nasprotno pa bo ob primerni dinamiki imela jasen zvok, sličen flavti,

ki je očarljiv in se čudovito prilega manjšemu zboru pevcev ali inštrumentov. Tudi zmerno močnega solopevca ne bo preglasila. Bach je napisal več arij za pevski glas in za dve ali tri trobente, teh kompozicij pa se sedaj izogibamo zaradi problemov zvočnega ravnovesja. Tudi dvomi in ugibanja zaradi trobentinega parta v drugem Brandenburškem koncertu so nastali iz istih vzrokov. Instrument, ki sta ga igrala Gottfried Reiche in Valentin Snow (ta je bil znameniti Händlov klarinist), pri navadnih skladbah ni bil nič posebnega, pač pa se je izkazal v solističnih partijah ter je zvenel tako jasno in mehko, kakor je le bilo želeti. Mogli so ga igrati visoko, enakomerno in izenačeno, ne da bi se bili izgubili zanesljivost zadevanja in polnost zvoka. Nižji, principalni register trobente pa so gojili in izvajali drugi trobentači.

Že omenjeni Kunitz je drugega mnenja. Pravi, da ni kaj ugovarjati proti rabi majhnih modernih bachovskih trobent (D, Es, F in drugih), ne s stališča zvoka niti zaradi tehnične izvedbe. Osnovni, specifični, tj. s kotlastim ustnikom dobljeni trobentini zvok se s tem ne spremeni. Kunitz zato meni, da naj bi obveljala pri tem enaka stališča kakor za rabo modernih oboj in angleškega roga v Bachovih delih, ker gre tudi pri tem za rabo istih, toda zvočno in tehnično izboljšanih inštrumentov. Da so dosegli z dolgim zračnim stebrom stare naravne trobente višino do dvajsetega ali celo dvaindvajsetega alikvotnega tona, so morali uporabljati ozko menzuro in klarinski ustnik, s tem pa so spremenili zvočno barvo (isto meni tudi Eichborn). Pri modernih majhnih visokih trobentah je treba sicer tudi uporabljati plitve ustnike, a ne izrazito klarinskih. Tako dobimo z njimi močnejši in polnejši zvok, ta pa je ustrezen pri današnji številnejši zasedbi godal in pevcev. Ker izvajajo majhne trobente, kot je bilo že povedano, visoke tone s kombinacijami ventilov in naravnih tonov, nima izvedba klarinskih leg s temi trobentami v tehničnem pogledu s prejšnjim »igranjem klarina« nobene zveze več. S tem, da lažje dosegamo visoke tone, se družijo tudi večja zanesljivost v zadevanju, ker ima naravna skala alikvotov v nižjih oktavah seveda manj tonov, med njimi pa večje razdalje, torej so alikvoti, ki jih potem na različne načine v kombinacijah vseh treh ventilov znižujemo, lažje in bolj zanesljivo dosegljivi, s tem pa je seveda igra čistejša. Tudi ni treba uporabljati posebnega ustnika. Že nekoliko ožje menzurirani omogoča mehkejši in polnejši ton, kakor pa so ga mogle dati stare naravne trobente. Po vsem tem ni treba, da bi posegli nazaj na prejšnjo tehniko igranja klarina, ker je čista tehnika klarina mogoča le na nizko uglašeni trobentah, dolgih, ožje menzuriranih in opremljenih s klarinskim ustnikom. Bilo bi zgrešeno v ta namen znova posnemati one stare inštrumente in s tem ponovno vzbuditi tehnične težave, ki jih je iznajdba ventilnega sistema odpravila in premagala.

Kakor vidimo, je Kunitzovo mnenje prav nasprotno od Monkovega. Naj navedem še enega strokovnjaka: Helmut Kirchmeyer poroča o tem problemu v *Neue Zeitschrift für Musik* (April 1961) takole:

S tako imenovanimi bachovskimi trobentami je bila dosežena sicer občudovanja vredna zanesljivost v zmagovanju visokih klarino-leg, vendar le na račun zvočne izbranosti. Kot drugod je bila tudi tu večja tehnična

zmogljivost plačana z nezaslišano izgubo zvoka. Tretja oktava teh trobent (primerjaj razlago na strani 63) je odločno premočna in preveč toga. Zvok brezobzirno prodira tudi skozi najmočnejši orkester in se ne meša z nobeno drugo instrumentalno barvo. Zlasti se je to poznalo in občutilo pri snemanjih na plošče. Kirchmeyer pripoveduje, kaj vse so delali in poizkusili, da bi dosegli vsaj približno zvočno ravnovesje: trobente so sordinirali, jih postavljali stran od drugih instrumentov, celo v stranske prostore in na galerije, ojačili so drugi ansambel, poskušali z dodatnimi mikrofoni, montažami in tako naprej.

V pojasnilo te problematike naj navedem primer iz Bachovega Božičnega oratorija, točka 8, z zasedbo: trobenta, prečna flavta, godala, fagot, continuo (orgle) in bas-solo. Ta odstavek ni kakšen velik Tutti, temveč ima naslov Arija.

Prim. 6.

The image displays a musical score for Example 6, consisting of two systems of staves. The first system includes five staves: Tromba (D), Fl. tran. vl., Vi II, Viola, and Fagotto continuo organo. The second system includes five staves: Fl. tran. vl., Tromba (D), Vi II, Viola, and Fagotto continuo organo. The music is in 2/4 time and D major. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Ta odstavek, inštrumentiran za moderno trobento, bi bil zgled za neprimerno inštrumentacijo, ker se flavta in trobenta nikakor ne moreta zvočno ujeti in uravnovesiti, zlasti v nižjih legah flavte ne, medtem ko tam trobenta obdrži svojo polnost. Trobenta bi nasilno izstopala, seveda tudi v zgornjih legah.

Tudi drugi Brandenburški koncert je zelo problematičen. Zasedba: trobenta (v F), flavta, oboa, violina, vsi štirje kot koncertantni inštrumenti, spremljajo jih godala in čembalo. Ker Bach običajno zelo točno navaja za flavto karakteristiko »traverso«, kadarkoli želi, da je to prečna flavta, je upravičeno mnenje, da je tu mislil na kljunasto piščal (Blockflöte, flûte à bec, flauto dolce), kakor je tako tudi v četrtem Brandenburškem koncertu. Zato tudi Charles Sandford Terry v svojem natančnem delu »Bach's Orchestra« navaja tu uporabo kljunaste flavte. Kako je potem njen malce majavi, slabotni glas mogoče spraviti v sklad z zvokom trobente, pa celo oboe, ki ima še vedno veliko večjo tonsko substanco kakor kljunasta flavta, je za nas uganka. Zato pravi Kirchmayer: cel štab dirigentov, interpretov, snemalcev in tonskih mojstrov se je mučil z nerešljivo nalogo, da bi spravil trobento (mišljena je majhna moderna bachovska trobenta z ventili) v zvočno ravnovesje z drugimi inštrumentalnimi barvami in dinamičnimi možnostmi, da bi kdo ne prišel na misel, da se je Bach šalil, ko je pustil kljunasto flavto koncertirati s trobento.

In sedaj nam ravno Kirchmayer pojasnjuje zadnje izsledke in dognanja o problemu klarina. Ta njegov zanimivi članek ima naslov: »Rekonstrukcija bachovske trobente«.

Zahodnonemška skupina radijskih postaj (Köln) je od l. 1955 naprej skušala z vso temeljitostjo ustvariti inštrumentalni ansambel, ki bi kolikor mogoče verno izvajal tako imenovano staro glasbo. Glavna vprašanja niso bili samo inštrumenti, temveč prav tako način izvedbe in seveda tedanji slog, ki so se mu morali čim bolj približati. Zakaj priznati moramo, da natančnega o tem slogu še vedno precej malo vemo. Saj se to odraža na primer v neverjetno različnih obdelavah, priredbah in interpretacijah te stare glasbe. Dinamika, tempo, fraziranje, izraz, vse to je še dokaj negotovo in naši pojmi o tem so precej megleni. Tudi slog je odvisen od materiala, s katerim se manifestira, in treba je bilo ugotoviti, kako je bilo mogoče izvajati skladbo v pogojih, ki so tedaj veljali. Dolgoletno raziskovalno in eksperimentalno delo pa je rodilo lepe uspehe, čeprav so bile ovire znatne.

Glede gradnje inštrumentov je bilo treba bistroumno pogoditi način izdelave, saj so nekdam mojstri ob pomanjkljivi patentni zaščiti svojim zaupnikom, bodisi sinovom, bodisi pomočnikom, ki so jih imeli za vredne tega, izročali svoje načine izdelovanja le kot neke vrste tajno znanost, tajno spretnost, ki ni bila skoraj nikoli zapisana ali zabeležena, saj tega niti ni bilo treba. Ker je šlo to izročilo ustno iz roda v rod, se je v teku let znanje o tem izgubilo, kakor hitro so prihajali na dan v rabo novi ali spremenjeni inštrumenti in so stari prenehali veljati. Ravno za klarino-trobente je trajalo zares poldrugo stoletje ali morda celo več, preden so dohnali, kaj je bilo pravzaprav z njimi. Drugi inštru-

menti so bili manjši problem. — Sicer je Kölnski simpozij o gradnji instrumentov l. 1955 izpadel čisto negativno. Kirchmayer pravi, da celo najuglednejši predstavniki te stroke niso vedeli dosti povedati. Zato je Radio Köln delal na svojo roko naprej in razen na univerzah je bilo storjenega izredno mnogo znanstvenega raziskovalnega dela na tem področju.

Poleg godal, ki niso povzročala večjih težav s svojimi znanimi starimi menzurami, je bilo treba zgraditi ali prirediti tudi pihala, ki so jih izdelali predvsem po vzorcih sedaj še ohranjenih starih tovrstnih instrumentov. Ker so se konstrukcije menjale od mojstra do mojstra, pa tudi pri enem samem mojstru v teku letu, ker je obstajala obilica novosti, ki so jih skušali uvesti pri teh tako občutljivih instrumentih in ker poznamo zato celo vrsto različnih vzorcev, se je bilo precej težko odločiti, kateri so uporabni, kateri ne, namreč kateri so bližji zvočnemu idealu tistega časa. Vendar so tudi tu rešili nalogo precej zadovoljivo in Capella Coloniensis, kakor se je imenoval novi ansambel starih instrumentov, je končno lahko koncertirala s starimi prečnimi in kljunastimi flavtami, oboami, fagoti, dulcijani, cinki, ukrivljenimi in naravnimi rogovi in z godali starih menzur. Vsi ti instrumenti so bili seveda uglašeni primerno nižje, kar je dalo zelo mehak, zastrt ton.

Toda vsi poizkusi, da bi oživili staro umetnost klarino-igranja na trobentah, so spodleteli. Kazalo je — ravno nasprotno, kakor trdi Eichborn — da so današnje sposobnosti trobentačev manjše in da ne dosegaajo virtuosne tehnike trobentačev stare klarino-umetnosti, saj si nihče ni znal razlagati, kako so pravzaprav igrali.

Ob tem se Kirchmayer dotakne tudi vprašanja, zakaj je ta umetnost propadla, in sicer prav po letu 1750, z Bachovo smrtjo in zakaj se je izgubilo poznavanje klarino-tehnike. Tu navajam še nekaj drugih pogledov na to vprašanje, ne samo Kirchmayerjevih. Kirchmayer trdi, da uporaba klarina ni bila posebna značilnost Bachovega časa, temveč da je tedaj celo že pojenjavala. Vzroki za to naj bi bili stilistično-kompozicijski. Z razvojem sonate, ki je takrat vzcvetela, ta oblika ni več dopuščala, da bi se instrument omejeval na eno tonaliteto oziroma na samo njihovo pičlo število (pri tem so mišljene tako modulacije in prehodi v druge tonalitete v teku sonatne oblike same, njenih ostalih stavkov, kakor tudi vedno večje poseganje celotne oblike v druge tonalitete, izven običajnih z majhnim številom višajev in nižajev). Specializacija v klarinu je bila posebnost v najvišjem pomenu besede. Če se je torej trobentač moral sproti prilagajati igranju tudi v drugih tonalitetah, kar je lahko dosegel le na različno dimenziranih in tudi z nekoliko drugačno tehniko igranih instrumentih, je moral opustiti tisto posebno specializacijo, ki ga je usposabljala za klarino-igranje. Vedno bolj so se omejevali na srednjo lego in na stereotipne figure trobentinega parta, ki so nam vsem dobro poznane iz klasične glasbe, obenem pa so poskušali to srednjo lego zvočno čim lepše izoblikovati in izdelati. Toda to so mogli doseči le z globljimi ustniki, na katerih je tehnika spet malo drugačna, a so ob tem izgubljali sposobnost za igranje klarino-leg.

Toda to niso edini vzroki za tako nenaden upad klarino-tehnike. Že omenjeni Monk je mnenja, da so vplivali na to tudi sociološki razlogi: v zmedbi po francoski revoluciji je propadlo mnogo manjših dvorov, ki so vzdrževali svoje orkestre, med njimi tudi klariniste. Če ob tem vemo, da je veljala ravno v drugi polovici 18. stoletja prejšnja glasba (pred 1750) res za starinsko in da je bil ves splošni in osebni interes obrnjen v novo nastajajočo glasbo, postaja razumljivo, da umetnost klarina ni imela nobene vzpodbude niti možnosti za razvoj in obstoj, saj tudi ni bilo zanjo ne starih ne novih malog več. Sicer pa tudi Monk potrjuje z drugimi besedami to, kar meni Kirchmayer, da so bili z novimi nalogami domala vsi trobentači postavljeni pred odločitev, da so se morali prilagoditi novim zahtevam. Pri tem so pač opustili naporno vajo in naporno prizadevanje za klarino-igranje. Zanimivo je, da je npr. W. A. Mozart preinštrumentiral Händlovega Mesijo, a pri tem opustil vse visoke klarino-tone. Težko je reči, ali klarino zvok, namreč pravi, baročni klarino-zvok konec 18. stoletja ni več ustrezal okusu ali pa ga niso več znali realizirati in so ga zato opuščali.

Klarino pa sta pojasnila Otto Steinkopf in Hellmuth Finke. Steinkopf je fagotist v Capelli Coloniensis in dober praktični znanstvenik na akustičnem področju, Finke pa je izdelovalec inštrumentov iz Herforda. Steinkopf je v Frankfurtu našel neko staro naravno trobento, ki je imela na določenem mestu v cevi okroglo luknjico, približno 3 mm v premeru. Steinkopf, tako poroča Kirchmayer, si je že prej ustvaril teorijo, ki je bila s tem potrjena. Ta luknjica je namreč narejena ravno na tistem mestu, kjer se tvorijo tresljajni vozli trobentinih tonov. Ker je o tem Adlešič dal dobro in lahko razumljivo razlago, ne bom ponavljal vsega tega, čeprav je to odločilno za spoznavanje o igranju klarina. Akustično dejstvo je, da imajo vsi lihi alikvoti v sredini centralni tresljajni vozle (Adlešič pravi temu pravilneje »valovni vrh«). Brž ko ga uničimo — s tem, da naredimo tam majhno odprtino — eliminiramo te tone. S tem pa damo obenem sodim alikvotom možnost, da se zlasti v visokih legah, kjer se alikvoti tesno vrste drug ob drugem, neprimerno bolj zanesljivo oglašajo — ker nimajo ob sebi — med tem izločenih — sosednjih tonov. V tej luči in ob teh spoznanjih pa je seveda razumljivo, da je bilo mogoče neprimerno lažje izvajati klarino-lege. Zakaj tudi za sode tone je mogoča eliminacija, dasi ne tvorijo centralnega nihajnega vozla. Treba je navrtati cev tamkaj, kjer izločimo kolikor mogoče veliko število teh sodih tonov, ne da bi pri tem prizadeli druge, zaželene naravne tone. Zato je — tako meni Kirchmayer — točno mesto, kjer bo izdelovalec navrtal cev za sode alikvote, vedno stvar intuicije, spretnosti in posebnega mojstrstva.

Če torej trobentač odpre luknjico za lihe tone, se le-ti ne oglašajo in s tem v določenih pozicijah, ki si sledijo s tisto hitrostjo, kakor se luknjica odpira in zapira — torej praktično poljubno hitro — sodim tonom omogoči, da se precizno oglašijo. Če pa nasprotno odpre luknjico za sode tone, jih precejšnje število izloči. Na inštrumentu, kakor ga je potem izdelal mojster Finke po Steinkopfovih idejah, se ti eliminirani sodi alikvoti nahajajo ravno v klarino-legi. Nevarnost da se ton prelomi

in zdrsne v sosednjega, je zares odstranjena, če upoštevamo siceršnjo spretnost in uvežbanost trobentača. Tako je problem klarino-igranja rešen.

Take trobente so v Nemčiji prvič uporabili januarja 1961, vendar so posebej za Capello Coloniensis narejene in v splošni prodaji še ne bodo tako kmalu. Tudi zato, ker so s i c e r ostale vse težave klarino-igre, namreč problem igranja na klarinskem ustniku in s tem določena specializacija.<sup>9</sup>

Deloma je s temi spoznanji rešeno tudi vprašanje kvalitete igre iz tistih časov. Lahko si sicer mislimo, da spričo vsesplošne slabe priprave niso bili kdovekaj natančni glede čistote tona, če niso bili niti glede drugih osnovnih zahtev interpretacije, vendar so tedanji mojstri-trobentači z uporabo izločevanja enih ali drugih alikvotov pač mogli neprimerno bolj čisto izvajati klarino-naloge, kakor bi jih mogli brez tega. Za dobre umetnike, ki jih je bilo sicer najbrž manj kakor dandanes, ker tehnična dognanost ni bila tako splošno razširjena, pa lahko z gotovostjo trdimo, da so bili prvovrstni.

Drugo vprašanje je, kaj naj bi sedaj uporabili, če hočemo izvajati skladbe s klarini. Iz doslej navedenega vidimo sledeča mnenja:

klarino-lega zveni (s starimi trobentami) trdo, suho stisnjeno — mehko, polno blagglasno;

majhne trobente dobro nadomeščajo stare inštrumente, tako dobro, da nam ni treba misliti na obnovo naravnih trobent in klarinov;

majhne trobente ne dajejo ustrezne barve klarino-leg, so ostre in prekričijo orkester.

Ker so to ravno nasprotujoča si mnenja, se moramo pri morebitni izvedbi Bachovih in drugih del, ki zahtevajo klarine, odločiti, kako bomo to izvajali. Po vsestranskem preudarku lahko rečemo:

majhne trobente so kar dobro nadomestovale stare klarine. Bile so dosedaj edina pomoč za njihovo izvedbo, res pa so nekoliko preglasne in se ne stapljajo zelo dobro z drugimi inštrumenti. Pretirano je trditi, da tako zelo istopajo, čeprav idealnega ravnovesja ne dajo. Vsak more za primer poslušati gramofonski posnetek drugega Brandenburškega koncerta v izvedbi berlinskega komornega orkestra (Hans v. Benda, klarinist Horst Eichler), kjer ima klarino tisti sloki, tenki, posebni ton, kakor mora biti v spajanju s flavto, oboo in violino. Res pa je tudi tu klarino nekoliko premočan. Seveda ne vemo, kakšna tehnično-akustična sredstva so snemalci uporabljali.

Dalje: zagotovo so stare klarine stilno ustrežnejše in se barvno bolje spajajo. Toda če bi jih imeli, bi morali za res dobro izvedbo najti trobentača, ki bi se klarino-igranju posvetil. To pa je posebno v naših razmerah skoraj nemogoče, zakaj nikoli ne bo tak specialist za svoj študij dovolj angažiran, saj bi moral, kot kaže, opustiti vsako drugo delo za več mesecev, pa še potem ima veliko težjo nalogo, kakor pa če bi uporabljal majhno bachovsko trobento, ki se je več ali manj naglo lahko nauči vsak dober trobentač.

Uporabljali bomo torej majhne bachovske trobente z ventili, medtem ko bodo stare klarine ostale privilegij posebnih združenj, ansamblov

ali kapel, ki se bodo specializirale za staro glasbo. Če bomo povečali ostalo zasedbo instrumentov (godal) in pevcev, kar že tako večkrat delamo, potem bodo majhne trobente nekako ustrezale. Čeprav ne tako vzorno kakor klarine v tistih davnih dneh, bodo vendarle realizirale zvočno podobo, ki si jo je zamislil ustvarjalec.

Nerešljiv problem pa bi bil, če bi hoteli izvajati drugi Brandenburški koncert s to majhno trobento in s kljunasto flavto. V mnogih izvedbah tega koncerta nadomeščajo kljunasto flavto s prečno, ki je z njo akustično spajanje majhne trobente veliko lažje.

Treba pa se je ravno ob tem pomeniti še o neki zadevi: Na Haussmannovi sliki, ki sem jo prej omenil, drži G. Reiche v roki krožno zaviti inštrument, za katerega so ugibali, kaj bi neki bil. Celó Kirchmayer v svojem artiklu obširno utemeljuje, zakaj ne more biti ta inštrument rog (ker je pač zaviti kot rog), temveč trobenta. Na trobento kaže cilindrična cev, ki je šele v zadnjem zavoju konična, pa tudi ustnik, na katerega se lahko skepa iz zunanje oblike, da je kotlast, torej trobentin, ne pa lijast kakor pri rogu. Kirchmayer razen tega zanimivo utemeljuje in razlaga vlogo roga v tedanji družbi, ko je bil nezazelen in celo prepovedan, razen v določenih privilegiranih krogih. In to zaradi pravadnega izročila o magičnem vplivu raznih zarotenj in čarovniške rabe. Omenja Scheringovo poročilo o sodnem zaslišanju (z mučenjem!) nekaterih muzikantov, ki so ga nedovoljeno uporabljali. Kirchmayer pravi, če bi bil to rog, kar drži Reiche v roki, bi bilo to prav tako, kakor če bi se dal današnji koncertni pianist slikati s harmoniko v roki.

Toda vsa ta ugibanja so brez potrebe. Inštrument, ki ga ima Reiche v roki, upodablja že *Praetorius* in sicer kot Jäger-Trommer, s točno tako sliko, kakor je Reichejev inštrument. To je bila trobenta, o čemer je težko dvomiti. Kolikor je znano, obstajajo še danes trije taki inštrumenti, in sicer v Leipzigu inštrument mojstra Heinricha Pfeiferja, na konservatoriju v Bruxellesu izdelovalca Leichnamschneiderja z Dunaja ter eden v Angliji mojstra W. Haasa iz Nürnberga.

Nekateri domnevajo, da je Bach napisal svoj drugi Brandenburški koncert prav za tako trobento (Monk), nekateri menijo, da za posebno obliko francoske F-trobente (Kirchmayer), drugi spet, da je bil napisan za nizko F-trobento, ki zveni za celo kvinto pod globoko C-trobento (Kunitz). Kunitz pa tudi meni, da je Reiche uporabljal za izvedbo visokih klarino-leg *corno da caccia*, ki je bil visoko uglasen (?), v tistih legah boljše in lažje odgovarjal kakor trobenta, imel pa da je enak barvni karakter in enak klarino-ustnik. Tudi Monk dopušča, da je bil brandenburški koncert napisan za *corno da caccia*, ki pa bi po njegovem zvenel v tem primeru za oktavo niže, kakor je pisan part trobente v koncertu. — Toda kdor danes posluša ta Brandenburški koncert, mu bo čisto jasno, da morajo figure in motivi zveneti zares v visoki legi, torej v tisti, ki jo zmore visoka trobenta oziroma klarino-lega stare naravne velike trobente. Te figure in motivi se prepletajo v čisto isti višini s flavto, violino in oboo. Sicer pa je popolnoma nerazumljivo, zakaj ni Bach predpisal res *corno da caccia*, če je že nameraval zanj napisati



ta koncert. Toda Bach izrecno in nedvoumno predpisuje: Tromba F. Docela zmedeno in napačno bi bilo iskati druge razlage in načine za izvajanje tega koncerta kakor s trobento.

Da Reichejev inštrument ni corno da caccia, dokazuje tudi odstavek iz že citiranega Altenburga. Ta razločuje najprej komorno nemško trobento v D in nemško zbarsko (chortönige) v C. Dalje francosko komorno v F in angleško komorno v G. Komorni inštrumenti so bili verjetno šibkejši, a zato finejše zvoneči. Pri njih je treba vedeti, da je bila tudi medenina, ki so jo uporabljali za izdelavo teh inštrumentov, precej tanjša in njena specifična tea manjša. Zvok tedanjih trobil je bil v splošnem svetlejši.

Toda Altenburg razlaga še naprej: Trobenta »druge vrste« je italijanska z a o k r o ž e n a trobenta (»gewundene«). Pravi takole: hier verdient die sogenannte italienische Trompete den ersten Rang, weil sie auf eine bequeme Art invertirt ist. Diese Trompeten haben den n e m - l i c h e n Klang, wie die vorigen (namreč nemške, francoske in angleške).

Reiche drži, sodeč po Prateoriusu in Altenburgu, v roki trobento, po vsej verjetnosti pač tisti instrument, s katerim je vsaj *najbolj pogosto* izvajal klarino-lege. Da bi bil to rog, je skrajnje neverjetno, tozadevna razlaga Kirchmayerja je docela logična in pravilna.

Sledeč temu so sedanji nemški mojstri izdelali za Capello Colonien-sis trobento po vzorcu Reichejeve trobente. Take so sedaj nove — stare klarine.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Po nekaterih podatkih sta bila to dunajska mojstra Anton in Ignaz Kerner, ki sta že 7 let prej izdelala trobento z ventilom. Njima bi torej šlo časovno prvenstvo v tej iznajdbi. Vendar pa je Blühmel tisti, čigar patent si je potem po Stölzlu (ta je patent odkupil) osvojil svet.

<sup>2</sup> Bach je izvajal dva dela svoje nove maše v h-molu, Kyrie in Glorio, dne 21. aprila 1733 v Leipzigu, v cerkvi sv. Nikolaja, in sicer ob slovesni zaobljubi in prisegi zvestobe novemu vladarju, Avgustu II. Saškemu, ki je bil katolik. Kyrie ima značaj rekvieva, medtem ko je Gloria izrazita slovesna »slava«. Kyrie je bil zato mišljen kot žalna glasba za tedaj 2 meseca pokojnim Avgustom Močnim, a Gloria pozdrav novemu vladarju. Tako tolmači A. Schering karakter in povezanost teh dveh stavkov maše, namreč tekstovno tolmačenje s priložnostnim namenom. Do tedaj pa ni bila skomponirana še vsa maša, temveč je Bach verjetno računal na to, da bo dobil naročilo za kompozicijo slavnostne cerkvene glasbe, ko bo novi kralj kronan v Krakovu. Vendar Bach tega naročila ni dobil in do sedaj zgodovinarji niso mogli ugotoviti, kateremu komponistu je bilo to poverjeno. Ni znano, da bi bila Bachova maša, ki jo je medtem dokončal, za njegovega življenja kdajkoli izvajana, tem manj pa pozneje, ko je pomen njegovega dela za več kot 50 let zbledel in se šele v 19. stoletju znovi dvignil z vedno večjo močjo in vplivom. — Bach je od Glorie pozneje uporabil tri odstavke za neko božično glasbo. Sanctus je po Scheringovem mnenju preobširen, da bi ga mogli izvajati v protestantskih cerkvah, kjer je liturgično na nepomembnem mestu. Hosanna, Benedictus in Agnus Dei pa se v protestantskem bogoslužju sploh ne nahajajo. Tako Schering. — Mnogo so razpravljali o tem, kako je mogel Bach komponirati katoliško mašo, ko je bil prepričan protestant. Maša pa

je tudi za katoliško bogoslužje neuporabna, ker je predolga, je izrazito koncertno oratorijsko delo.

<sup>3</sup> V tej omenjeni Bachovi maši je prva trobenta do (zvenečega) e''' druga do d'''.

<sup>4</sup> Manj znan je A. G. Wagner iz Dresdena, ki je prav tako izdelal manjšo trobento te vrste. Zgodovinski material za ugotovitev, če sta bila Kosleck in Wagner povezana, mi trenutno ni dostopen.

<sup>5</sup> Npr. fantastični zavoji Schnitzerjeve trobente iz l. 1598 v dunajskem Kunsth. Museum.

<sup>6</sup> Nastalega l. 1721, ko je bil Bach še v Cöthenu. Pozneje je uporabljal le trobento D.

<sup>7</sup> Pač pa govore razna poročila, da so trobentači sicer dosegali še višje tone, a le izjemoma, v vežbah in kot posebno bravuro.

<sup>8</sup> Cecil Forsyth v svoji *Orchestration* (1914) naravnost pravi: »V težkih pasažah (navaja za trobento dve, iz Božičnega oratorija in Maše v h), kaže, da je bilo precej narobe. Toda — nadaljuje — vprašamo se, ali so take pasaže sploh igrali. Na to je težko odgovoriti. Današnji orkestraši navadno rečejo, da jih niso. Strokovnjaki mrmrajo nekaj o »izgubljeni« tradiciji, oziroma da je bila tehnika orkestrašev iz 18. stol. čisto presenetljiva«. — To dokazuje, da si še v prvih desetletjih 20. stol. niso bili na jasnem, kaj je bilo s klarino-tehniko.

<sup>9</sup> Nikakor pa ni s tem pojasnjeno, kako da Monk v svojem prikazu klarina omenja s tako gotovostjo in poznavanjem karakter pravih klarinov. Kirchmayer sicer pravi, da je izšel v nekem angleškem strokovnem časopisu opis stare trobente, ki je imela enake luknjice kakor instrument iz Frankfurta. Vendar to še ne razloži do kraja Monkove pravilne orientacije v klarino-problemu. Kaže, da so v Angliji vendarle poznali staro klarino-igro in jo tudi praktično uporabljali, kadarkoli so želeli prikazati zvok orkestrrov izpred dveh stoletij.

#### LITERATURA

Miroslav Adlešič: Svet zvoka in glasbe.

Hans Kunitz: Die Instrumentation, Teil VII: Trompete.

Helmut Kirchmayer: Die Rekonstruktion der »Bachtrumpete«, *Neue Zeitschrift für Musik*, April 1961.

Christopher Monk: *The older Brass Instruments (Musical Instruments through the ages, by Anthony Baines)*.

Charles Sanford Terry: *Bach's Orchestra*.

Arnold Schering: *J. S. Bach und Musikleben Leipzig's im 18. Jahrhundert*.

Stefan Meyer-Alexander Wunderer: *Grundlagen der Instrumentenkunde*.

*Catalogue of the Adame Carse Collection of Old Musical Wind Instruments*.

*Musical Instruments — Horniman Museum*.

Cecil Forsyth: *Orchestration*.

Zvonimir Marković: *Muzički Instrumenti*.

The author quotes from sources which he indicated the historical development of the trumpet, in particular of the so-called »Bach«-trumpet. He describes the acoustical and historical problems involved in performing on the old Clarino-trumpet. Moreover he quotes different, in part quite contradictory opinions on the quality of performance of the old clarino-trumpeters and different views on the tone — colour and dynamics of the old clarino-trumpet as compared with the later »Bach«-trumpet. After detailed examination of all the facts and judgements he arrives at certain conclusions which in the given circumstances can be applied as the most exemplary in the performing of baroque compositions in which the high-register clarino trumpet is used.