

Vierte Abtheilung.

Die wichtigsten Rohrinstrumente.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Betrachtungen und Lehren.

A. *Struktur der Rohrinstrumente.*

Mit dem Namen Rohrinstrumente oder Röhre bezeichnen wir (S. 42) alle Blasinstrumente, deren Schallrohr ganz oder hauptsächlich von Holz angefertigt ist. Beide Benennungen (so wie auch die weitläufigere: Holzblasinstrumente) sind nicht ohne Einschränkung treffend. Zunächst könnte man mit den erstern Namen diejenigen Holzblasinstrumente bezeichnen, — Klarinetten, Fagotte u. s. w., — die mittels eines Blattes oder Rohrs (Rohrblattes) angeblasen werden, im Gegensatz zu denen, — den Flöten, — wo das nicht der Fall ist. Sodann ist bei einigen hierher gerechneten Instrumenten, z. B. den Bassethörnern*), eine metallne Stürze (Schallbecher) angefügt, mithin nicht das ganze Rohr von Holz. Endlich werden hierhergehörige Instrumente bisweilen von anderm Stoffe verfertigt, — z. B. Flöten von Krystall, und haben wir durchaus metallne Instrumente (z. B. die Ophikleide) hierher zu stellen gehabt, weil sie nach Struktur und Behandlung sich den Rohrinstrumenten anschliessen. Allein bei allen Kunstnamen kommt es zunächst auf bequeme Kürze an und ist eine vorgängige Verständigung nicht zu entbehren.

Alle Rohrinstrumente (und die ihnen zugerechneten) kommen darin überein, dass ihre Röhre nicht von einem Ende zum andern geschlossen ist, wie das der Naturblechinstrumente, die nur im Mundstück zum Anblasen und im Schalltrichter offen sind, — sondern dass es an den Seiten (vorn und hinten) noch

Tonlöcher

hat, Oeffnungen, durch die — wenn sie unverschlossen sind, die äussere Luft mit der im Rohr befindlichen Luftsäule in Verbindung tritt. Durch diese Tonlöcher, die bald unmittelbar mit den Fingern, bald mit Hülfe von Klappen (Tonklappen) geschlossen und geöffnet werden können, ist auf den Rohrinstrumenten eine (ganz oder meist) vollständige chromatische Tonreihe innerhalb des dem Instrument gegebenen Tonumfangs darstellbar; in welcher Weise dies

*) Etymologisch richtiger — aber schwerfälliger — würde man Bassethorn schreiben.

geschieht, gehört nicht in den Kreis der dem Komponisten als solchem nöthigen Kenntnisse.

Eine zweite Vorrichtung ist wenigstens der Mehrzahl der Rohrinstrumente eigen: das Blatt, (S. 12) mit dessen Hülfe sie angeblasen werden. Das Tönende in jedem Blasinstrument ist zunächst die in ihm eingeschlossene, durch den Einhauch oder Anhauch des Bläfers (durch den aus dessen Mund eingestossnen Luftstrahl) in Schwingung gesetzte Luftsäule. Dieses Anblasen der Luftsäule findet unmittelbar nur bei den Flöten, durch ein besondres Mundstück vermittelt in den Blechinstrumenten durchgängig, in der Klasse der Rohrinstrumente bei den Serpents und Ophikleiden statt.

Die andern Röhre haben in ihrem Mundstück ein am einen Ende festgebundnes, am andern aber freischwingendes (nur durch die Lippen und den nahe liegenden Holztheil des Mundstücks in der Bewegung gehemmt) Blatt, — ein dünngeschabtes, plattes Rohrstückchen, — oder das Mundstück wird zunächst durch zwei übereinander liegende, am einen Ende festgebundene Blätter (Doppelblatt) gebildet. Auf dieses Blatt oder Doppelblatt trifft der Luftstrahl aus dem Munde des Bläfers zuerst und setzt es in Schwingung, so weit die der freien Bewegung entgegen tretenden Hemmnisse dies gestatten. Die Schwingungen oder Erhebungen des Blattes haben auf den Klang des Instruments wesentlichen Einfluss; sie theilen ihm ein mehr materielles, mehr körniges Wesen mit, das sich von dem glatten Luftklang der Flöten wesentlich unterscheidet, während bei Serpent und Ophikleide die Massenhaftigkeit und Rauheit des Schalls den Luftklang nicht charakteristisch empfinden lässt. Dass bei dem Doppelblatt der Einfluss noch hervortretender ist, versteht sich. Doch hängt auch hier, wie überhaupt, viel von der Mensur des Instruments ab; je grösser die Masse seiner Luftsäule, — je weiter und länger das Rohr, — desto mehr muss der Charakter des Luftklangs vorherrschend bleiben.

B. *Allgemeine Charakteristik der Rohrinstrumente.*

Abgesehn nun von den einzelnen Unterschieden, ist der Klang der Rohrinstrumente glatt und weich, der Helligkeit, Fülle und auch in einzelnen Arten einer gewissen Kernigkeit und einschneidenden Gewalt theilhaftig, in diesen Eigenschaften aber den Blechinstrumenten nachstehend. Dieser allgemeine Charakter gestaltet sich indess je nach der Tonlage, nach Weite und Gestalt des Rohrs, nach der Weise der Anblasung (mit Blatt, Doppelblatt, Posaunenmundstück, unmittelbarem Anhauch) u. s. w. vielfältigst um, so dass uns in der Klasse der Rohrinstrumente eine ganze Reihe von Individuen entgegentreten, alle von wesentlich verschiedenem, — wenn auch diese oder jene von mehr oder weniger ähnlichem, ver-

wandtem Charakter. Diese verschiedenen Charaktere können, wie sich von selbst versteht, Erstens einzeln, Zweitens unter sich vereinigt, sodann Drittens mit andern Instrumentklassen, z. B. den Blechinstrumenten, verbunden werden. In beiden letztern Fällen verschmelzen sie mehr oder weniger unter einander, oder mit den hinzutretenden Instrumenten andrer Klassen und es geht dann die Besonderheiten mehr oder weniger im Gesamtklang und Gesamtkarakter des Ganzen auf. Selbst bei dieser Verwendung in Masse wird aber noch der Charakter der Individuen je nach der Stellung und Thätigkeit, die man einem jeden zuertheilt, unterscheidbar — und für die Weise des Zusammenklangs mitbestimmend sein; wie vielmehr bei der Verbindung weniger oder dem Gebrauch einzelner Rohrinstrumente. Es ist daher eine genauere Auffassung der einzelnen Charaktere durchaus nothwendig.

C. Beherrschung des Tongehalts.

Das über die Struktur der Rohrinstrumente Gesagte deutet bereits den ungleich grössern Tonreichthum, die Vollständigkeit des Tonsystems an, die wir von dieser Instrumentklasse zu erwarten haben. Allein die Benutzung dieses Tonreichthums ist auch hier an mancherlei Bedingungen geknüpft, die noch dazu bei den verschiedenen Arten der Rohrinstrumente vielfach verschieden sind. Im Allgemeinen — das Besondere bringen wir bei den einzelnen Instrumenten — ist Folgendes zu bemerken.

Erstens. Alle Tonleitern (oder Theile derselben) in *C.*, *G.*, *D.*, *F*- und *B*-Dur sind, wenn nicht gar zu schnelle Bewegung gefordert wird, auf allen Rohrinstrumenten ausführbar: eben so Tonfolgen aus den Tonleitern von *C.*, *G.*, *D.*, allenfalls *E*-Moll, — besonders aus den nicht streng methodisch gebildeten (Th. I. S. 470) sondern fließender und sanfter umgestalteten Tonleitern, z. B. dieser

c, d, es, f, g, a, h, c—c, b, as, g, f, es, d, c

*C*moll-Tonleiter. Bedenklicher und mit minderer Leichtigkeit ausführbar sind Folgen aus den Tonleitern von *A*- oder *E*sdur, *H*- oder *F*ismoll und noch stärker vorgezeichneten Tonarten.

Zweitens. Uebermässige und verminderte Intervalle sind nicht ohne Schwierigkeit zu erreichen, namentlich das der verminderten Septime. Dagegen sind grosse Intervalle — namentlich grosse Sexten, die bekanntlich enharmonisch gleich den verminderten Septimen sind — leicht ausführbar. Hier, wie überhaupt, erinnert die Natur der Blasinstrumente an die des Gesangorgans.

Drittens. Triller auf Ganztönen (*dis—cis*, *b—as* u. s. w.) sind theils schwer, theils ganz unausführbar. Ausnahme machen die Triller mit unversetzten Ganztönen (*d—c*, *e—d*, *g—f*, *a—g*,

h—a), die alle ausführbar sind, wofern nicht einer von beiden Tönen auf diesem oder jenem Instrumente zu hoch oder zu tief steht.

Viertens. Brechungen der Dominantakkorde auf *g, c, d*, allenfalls auf *f* und *a* sind leicht, auf andern Tönen (besonders in schneller Bewegung) weniger bequem; ausführbarer sind die Brechungen aller verminderten Septimenakkorde.

Fünftens. Am gewandtesten für alle Arten von Figuren sind die Flöten, dann die Klarinetten, weniger (besonders für sehr schnelle Bewegung) die Fagotte, am wenigsten die Oboen, alle diese Instrumente mit ihren Abarten.

Sechstens. Die fortschreitende Technik aller Rohrinstrumente bewirkt, dass Manches, was bis heute, — oder auf diesem Instrument — oder von diesem übrigens ganz geschickten Bläser schwer oder unerreichbar zu nennen war, morgen oder auf einem andern Instrument, von einem andern Bläser wohl erreicht wird. Der Komponist thut daher wohl, nicht unnöthige Schwierigkeiten zu bieten, darf aber auch nicht allzu ängstlich gehn, wenn die Idee seines Werkes ihn nöthigt, auf die Hingebung der Ausführenden — natürlich in den Grenzen des Möglichen — zu rechnen.

D. *Uebung und Lehrmethode.*

Hier treten wir also in ein weit mannigfaltigeres Leben und an zusammengesetztere, vielseitigere Aufgaben heran und es wird einer bestimmten Lehr- und Uebungsmethode bedürfen, um mit möglichster Sicherheit und ohne Zeitverlust in dem neuen Gebiete heimisch zu werden.

Was zunächst

1. das Lehr- und Uebungsverfahren

betrifft, so theilen wir unsern Stoff. Wir überliefern nicht alle Rohrinstrumente auf einmal, sondern zunächst nur die nächstnöthigen, die zugleich die nächstzusammengehörigen und der Kern des vollständigen Satzes für Rohrinstrumente (der sogenannten Harmoniemusik) sind; gelegentlich — und zwar ehe noch alle Röhre beisammen sind — werden auch Blechinstrumente, wenn sie eben am Brauchbarsten erscheinen, zugezogen. Die nähern Beweggründe für dieses Verfahren werden sich bei seiner allmählichen Entwicklung aus ihm selbst ergeben.

Sodann aber treten aus der Anschauung der Instrumente, ihrer Verwandtschaft und Verschiedenheit, gewisse

2. allgemeine Grundsätze

hervor, die uns einen begünstigenden Anhalt bieten, obwohl wir rücksichts ihrer wiederholen müssen, was wir längst (Th. I. S. 15) von allen Kunstregeln gesagt und durch das ganze Lehrbuch nach-

gewiesen haben: dass keine Kunstregel die Gültigkeit eines absoluten Gesetzes in Anspruch nehmen kann.

Diese Grundsätze finden wir, wenn wir die Instrumente nach ihren Wesenheiten

als töngebende — und

als klanggebende Organe,

ferner, wenn wir sie nach ihrer zwiefachen Wirksamkeit,

einzeln und

in Masse vereint,

betrachten.

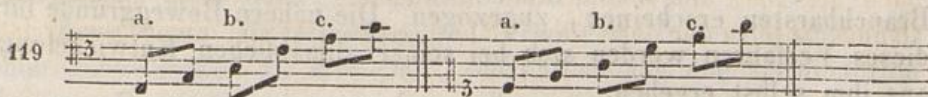
a. Die Tonregion.

Jedes Instrument gilt uns als ein selbständiges Wesen, als eine Person gleichsam, die ihre eigenthümliche Tonreihe, ihr Ton-system hat und in demselben — wie wir schon längst (Th. III. S. 354) von den Singstimmen gesagt haben, die drei Stimmregionen: Mitte, Tiefe und Höhe, dargestellt*). Wenn wir nun in den folgenden Abschnitten erfahren werden, dass die verschiednen Rohr-instrumente verschiedne Tonregionen besetzen, dass z. B. die Tonreihe der Fagotte aus den Konträtönen bis in die eingestrichne Oktave, die der Klarinetten aus der kleinen in die zwei- und drei-gestrichne Oktave reicht u. s. w.: so ergibt sich sogleich als

erster Grundsatz:

wir müssen Instrumente verschiedner Tonregion mit einander verbinden, um unsre Komposition in günstiger Melodie- und Harmonie-lage darzustellen.

Jede Stimmregion ferner hat bekanntlich ihren eignen Karakter: die Tiefe in jeder Stimme ist minder bewegsam, minder stark und voll (oder wird bei hervorgerufner Stärke rauh) — die Höhe wird heftiger und gedrungner, heller oder auch gellender, — die Mitte ist die mildeste, zugleich aber klangvolle Region. Diese Charakteristik (deren Bezeichnung hier nur sehr allgemein und andeutungsweise gegeben werden konnte) ist auf jedes Musikorgan anwendbar, in welcher Tonregion es auch erschalle. Wenn wir z. B. dieselbe Tonfolge im Tenor und Diskant setzen,



so ist für beide Stimmen (Th. III. S. 358) die Tongruppe a der tiefen, die Tongruppe b der mittlern, die Tongruppe c der hohen Stimmregion zugehörig. Hieraus ergibt sich für solche Organe, deren

*) Dasselbe gilt von den Blechinstrumenten; nur war bei ihnen die Betrachtung unwichtig, weil sie ohnehin nicht zu vollständiger Harmoniedarstellung bestimmt sind.

Tonregion eine Oktave (oder ungefähr soviel) auseinander liegt, die also gegen einander im 16- und 8-, oder im 8- und 4-Fusston stehn, ein sehr tiefgreifender

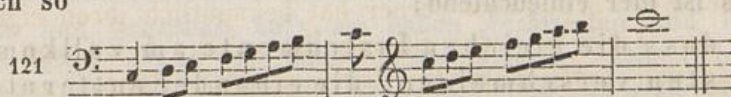
Zweiter Grundsatz:

Instrumente von (gleichsam oder wirklich) verschiedenem Fusston oder wesentlich verschiedner Tonregion können sich nicht nach der abstrakten Reihe ihrer Töne ablösen, ergänzen und fortsetzen*).

Zur Erläuterung geben wir hier ein einfaches Beispiel.



Im abstrakten Tonsystem oder auf dem abstrakten Klavier (oder von einem einzigen Instrument, z. B. dem Violoncello, vorgetragen) bietet diese Zeile eine stetig emporschreitende Tonfolge dar. Wollte man sie aber unter Organe verschiedner Tonregion oder verschiednen Fusstones vertheilen, z. B. die Tonfolge A dem Bass oder Tenor, Fagott oder Violoncell, — und die Tonfolge B dem Alt oder Diskant, der Klarinette, Geige oder Oboe übertragen: so würde das Ganze nicht mehr eine stetige Fortschreitung bilden, sondern B würde zur blossen Wiederholung von A (wenn auch in höherer Region) werden, weil es wieder in der Tiefe oder Mitte anfangt, während A nach gleichem Anfang bereits zur Höhe gelangt wäre. Wollte man die stetige Fortschreitung beibehalten, so müsste das nachfolgende Organ eine Oktave höher als oben einsetzen, der Satz also sich so



gestalten, — wobei dahin gestellt bleibt, ob diese Höhe für jedes der oben genannten Organe wohlgerathen wäre.

So gewiss übrigens der Grundsatz und die ihn stützende Beobachtung richtig ist, so hat man doch eben von ihm mannigfachen Anlass abzuweichen, namentlich dann, wenn die stetige Fortschreitung nach der Idee der Komposition nothwendig, nach dem Umfang der Organe aber in der oben (No. 121) gezeigten Weise unausführbar ist.

b. Das Klangwesen.

Der Klang der Rohrinstrumente hängt, wie wir schon oben (S. 109) gesagt, von ihrer ganzen Struktur, namentlich auch von der Weise der Anblasung und von der Grösse (Stärke) der Luft-

*) Derselbe Grundsatz hätte schon bei der Charakteristik der männlichen und weiblichen Sinstimmen ausgesprochen werden sollen, wenn der Verf. es nicht — übersehn hätte.

säule ab. In ersterer Beziehung haben wir bereits den Unterschied aufgefasst:

1. der Flöten, die durch unmittelbaren Anhauch des Bläfers zum Erschallen gebracht werden,
2. der Serpents und Ophikleiden, die zur Auffassung des Anhauchs ein kesselartiges Mundstück (gleich den Posaunen) haben,
3. der Klarinetten, in deren Mundstück ein durch den Anhauch in Schwingung gerathendes Blatt befindlich ist,
4. der Fagotte und Oboen, deren Mundstück aus zwei auf einander liegenden Blättern gebildet wird.

Man kann schon im Voraus entnehmen, dass sich hiernach der Charakter der Instrumente scheidet, dass — von den Serpents und Ophikleiden für diesmal abgesehen — die Klarinetten (als Instrumente mit einem einzigen Blatt) den Flöten näher stehn, als die Oboen. Die Fagotte müssten den Flöten eben so fern stehn, als die Oboen; bei ihnen aber wird der Einfluss des Mundstücks durch die überwiegende Masse der Luftsäule gemildert, — überdem aber der Vergleichspunkt und das Gefühl des Unterschieds ferner gerückt durch die grosse Verschiedenheit der Tonregion zwischen den Fagotten, die Bassinstrumente — und den Flöten u. s. w., die Diskantinstrumente sind.

So stehn uns also schon bei flüchtigem Ueberblick vier Arten von Rohrinstrumenten gegenüber, deren jede von den andern charakteristisch verschieden, jede aber mit einer der andern Klassen übereinstimmender, näher verwandt ist, als mit einer andern. Ohne Weiteres ist hier einleuchtend:

dass die gleichen Instrumente am vollkommensten verschmelzen, die einander entferntesten am wenigsten, die einander ähnlichen oder verwandten besser als die entgegengesetzten;

eine Beobachtung, die, so nahe sie zu liegen scheint, — doch oft genug selbst von wackern Musikern zum Nachtheil ihrer Werke aus dem Auge verloren worden.

Der Komponist nun bedarf — und hier fassen wir die Verwendung für abgesonderte und Massenwirkung in das Auge — beider Formen; er muss die innigste Verschmelzung, er muss eine mehr oder weniger scharfe Scheidung oder Individualisirung der Stimmen in seiner Gewalt haben. Damit die erstere nicht gar zu sehr beeinträchtigt werde, ist als

dritter Grundsatz

auszusprechen: dass jede Klasse der Rohrinstrumente doppelt besetzt werde, man also zwei Flöten, zwei Klarinetten u. s. w. zur gleichartigsten Verschmelzung bereit habe. Dass hiervon vielerlei Aus-

nahmen statt finden, dass man bisweilen einen Chor drei- und vierfach (wie bei dem Blechchor Hörner und Trompeten) besetzt, bisweilen nur einfach, sehn wir voraus. Hierüber wird später zu reden sein.

Abgesehn nun von der doppelten oder mehrfachen Besetzung einer Instrumentklasse tritt für grössere Massenverschmelzung aus der obigen Betrachtung ein

viertes Grundsatz

hervor: die gleichartigen oder näher stehnden Instrumente vereinigen sich und verschmelzen am besten. Es vereinigen sich also z. B.

Flöten und Klarinetten

besser, als Flöten und Oboen; ferner vereinigen sich besser

Klarinetten und Fagotte,

weil der Unterschied des einfachen und Doppelblatts durch die grössere Luftmasse im Fagott ausgeglichen und durch die Entlegenheit der Tonregion weniger fühlbar gemacht wird.

Diesem Grundsatz steht als sein Gegenüber der

fünfte Grundsatz

zur Seite: entgegengesetzte Instrumente unterscheiden sich besser von einander, als gleichartige oder verwandte; Flöten z. B. und Oboen, oder auch Oboen und Klarinetten bilden eher einen Gegensatz zu einander, trennen sich und stossen sich zurück, als dass sie sich einigten und verschmölzen.

Zuletzt fassen wir das Wesen der Blasinstrumente im Ganzen zusammen. Sie haben insgesamt selbst bei dem zartesten Anblasen ganz bestimmte Intonation, jeder ihrer Töne tritt ganz deutlich und kenntlich auf; sie haben gesättigten und füllenden, an sich selber schon den Hörer befriedigenden, zudem durch Anschwellen und Abnehmen noch höher beseelten und nach seinem ganzen Wesen der menschlichen Stimme verwandten Klang. In diesem positiven Wesen ist es begründet, dass der Inhalt, den der Komponist seinen Bläsern giebt, viel entschiedner, deutlicher und eingreifender hervortreten muss, als auf den Saiteninstrumenten nothwendig ist. Auf Klavier und Harfe mischen sich die Stimmen leicht in einander, auf den Streichinstrumenten ist zwar sehr entschiedner, — aber auch sehr unbestimmter, verschwimmender Einsatz möglich und durch ihn kann Manches gemildert oder der Auffassung entzogen werden, was in der Harmoniemusik mit unerbittlicher Deutlichkeit heraustritt.

Hieraus ergibt sich der

sechste Grundsatz:

es darf in den Bläsern nicht leicht etwas gesetzt werden, das man nicht deutlich vernehmen lassen will. Bedenkliche oder auch unsangbare Stimmführungen, regelwidrige Auflösungen, ungünstige Akkord-

lagen oder auch nur schärfere Widersprüche des Akkordes mit länger bleibenden oder sonst willkürlich zutretenden Tönen sind in den Bläsern weit gefährlicher, als in den Saiteninstrumenten; die naturnächsten Bildungen und Führungen (Th. I. S. 239 und 530) haben für die Luftnatur der Bläser — im Allgemeinen und abgesehen von allem besondern Inhalt und der aus ihm hervortretenden höhern Nothwendigkeit — den Vorzug.

Mit diesen Vorbegriffen gehn wir nun wieder zur Praktik über. Instrumentkenntniss und Verwendung der erkannten Instrumente zur Komposition, wenn auch nur zu kleinern gleichsam versuchsweisen Sätzen und leichtern Aufgaben müssen nun miteinander wechseln bis die ganze Harmoniemusik beisammen ist.

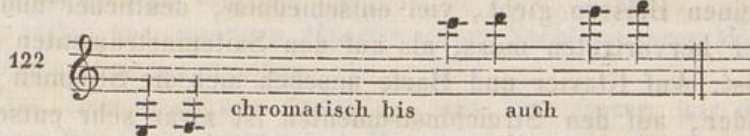
Zweiter Abschnitt.

Kenntniss der Klarinette und des Fagotts.

A. Die Klarinette.

Die Klarinette hat ein aus einem Mundstück (Schnabel mit Blatt und Birn), Mittelstücken und einem Schalltrichter (Becher) zusammengesetztes, in gerader Richtung fortlaufendes, ziemlich weites Rohr, auf dem mittels Tonlöcher und Klappen eine vollständige chromatische Tonreihe hervorzubringen ist. Man bedient sich dieses Instruments in mehrern Stimmungen. Wir gehn daher, wie bei den Trompeten und Hörnern, von einer dieser Stimmungen, der in *C* (die ihre Töne so angiebt, wie notirt wird) als der Normal-Klarinette aus.

Die (Normal-) Klarinette hat einen Umfang von



ja selbst bis zum viergestrichnen *c*. Diese äusserste Höhe steht jedoch nicht jedem Bläser sicher und wohlklingend zu Gebote; man thut wohl, im Orchestersatz nicht über das dreigestrichne *c* oder *d*, höchstens *e* oder *f* hinauf zu gehn.

Innerhalb dieses Tongebiets ist die Klarinette fähig, jeden Ton, so lange der Athem des Bläfers reicht, stark oder schwach auszuhalten, aus leisem Anhauche bis zu bedeutender Fülle anschwellen und umgekehrt wieder abnehmen zu lassen, einen Ton schnell und oft zu wiederholen, Arpeggien (besonders grosser Dreiklänge und

Dominantakkorde), diatonische — auch chromatische Läufe gebunden und gestossen, in grösser Leichtigkeit und Schnelligkeit auszuführen, in langsamerer Bewegung auch Sprünge innerhalb einer Dezime und noch viel weiter zu machen, Triller in grosser Schnelle und Ab- oder Anschwellen, Forte und Piano, melismatische Figuren in jeder Form der Bindung und Absonderung hervorzubringen; kurz, es steht diesem Instrument fast alle Tonbewegungen und Verbindungen zu Gebote, — wenn auch allerdings einige weniger leicht und günstig, als andre. In dieser Hinsicht bemerken wir Folgendes.

Im Allgemeinen ertönt die Klarinette am reinsten und ist am brauchbarsten in ihrer ursprünglichen Stimmung, z. B. die oben angeführte Normal-Klarinette in *C*dur. Je weiter sie sich von dieser Stimmung, von ihrem Hauptton, entfernt, desto unreiner werden ihre Scalen. Muss sie aber in neue Tonarten übergeführt werden, so bewegt sie sich bequemer und sichrer in *B*-Tonarten, am Besten bis zu drei Beenen, — (also *E*sdur oder *C*moll) und auf der andern Seite bis zu zwei Kreuzen, — also bis zu *D*dur oder *H*moll. Dies ist keineswegs so zu verstehn, als wär' es der Klarinette unmöglich, sich in Tonarten mit mehr Beenen oder Kreuzen zu bewegen; man muss sich nur, wenn sie in solchen Tonlagen wirken soll, auf ruhigere und einfachere Tonfolgen beschränken und alles Schwierigere noch sorgfältiger meiden.

Besonders sind nachfolgende Tonverbindungen



nicht gut zusammenzuschleifen und schnell zu wiederholen (a ist etwas leichter, b schwerer) auch nachfolgende Triller



theils unausführbar, theils schwer und ungünstig; indess im schnellen Ueberhingehn, z. B. in diatonischen oder chromatischen Läufern oder Arpeggien wird das Stocken auf diesen Punkten nicht auffallen, besonders wenn man die Stelle durch andre mitgehende Instrumente deckt. Ueberhaupt hängt hier viel mehr noch wie anders-

wo von der Geschicklichkeit des Bläfers ab, da die Klarinetten nicht einmal ganz übereinstimmend eingerichtet und durch einzelne Abänderungen bald die eine, bald die andre Schwierigkeit beseitigt wird. Im Allgemeinen kann man jetzt innerhalb des bequemen Tonumfangs alles Sangbare und Fliessend-Bewegte schreiben; nur bei besonders hervorstechenden oder entscheidenden und bei eigenthümlich gebildeten Stellen ist mit Vorsicht zu Werke zu gehn und lieber ein Nebenzug im Satze zu opfern, als etwas Unausführbares oder ungünstig Herauskommendes zu wagen.

Die Schallkraft der Klarinette ist nicht durchaus gleich. Die drei tiefsten Töne (klein *e*, *f*, *fs*) sind stark, das folgende kleine *g* schwächer, klein *gis* wieder stärker, klein *a* schwächer, klein *b*, *h* eingestrichen *c*, *cis* stärker, die Töne von da bis etwa zum eingestrichnen *b* sind wieder stiller, von da bis gegen das zweigestrichne *b* voller und klarer, die höhern härter und gleichmässiger. Auch hierauf ist indess nicht zu ängstlich und zu sehr ins Einzelne gehend Rücksicht zu nehmen. Vor allen Dingen ist es Aufgabe des Spielers, seine Tonleiter auszugleichen, indem er die schwächern Töne zu stärken, die härtern zu mässigen sucht; man kann also, in Rechnung hierauf, Läufer und andre Figuren, besonders aber getragne Melodien von den tiefsten Tönen bis gegen die Höhe hin in gleichmässigem Grade des Forte oder Piano und in jeder vom Sinn der Komposition bedingten Form des Ab- oder Zunehmens fodern. Sodann entspricht die grössre Helligkeit und Härte oder das Gellendere der hohen Tonlage dem allgemeinen Sinn der Tonhöhe und Tontiefe in aller Musik (Th. I. S. 22), wird also den Intentionen des Komponisten in der Regel nur zu Hülfe kommen, selten widerstreben. Dann endlich wird sich bei der Einführung in die Komposition immer deutlicher ergeben, dass der Klarinette in den meisten Fällen schon von selbst die ihr günstigste Tonlage zugewiesen und die bedenklichere meistens durch andre Instrumente verschlossen wird, die in der Höhe ihre bequemere, oft ihre einzig wirksame Stellung finden. Sollten also Stellen, wie diese —



ausgeführt werden, so würden sie auf der Klarinette hell, ja gellend und wild heraustreten, während andre Instrumente, z. B. die Flöte, sie auch sanft hervorbringen könnten. Es früge sich daher, ob das

Erstere oder das Letztere dem Sinn der Komposition entspräche; im erstern Falle, besonders bei wilden, starken Tuttisätzen, wäre die Anwendung der Klarinette wohl zu rechtfertigen; in den meisten Fällen würde sie zu grell hervortreten, die andern hohen Instrumente (Flöten, Oboen) von der ihnen vorzugsweise eignen Stelle verdrängen oder überschreien. — Was in Konzertsätzen statthaft sein kann, ermisst sich nach der vorzüglichen Geschicklichkeit der Virtuosen, die nicht bloß über höhere Tonlagen sichrer gebieten, sondern auch (wie wir von Hermstädt, Bärmann, J. Müller und so manchem jüngern Meister gehört) die höchsten Töne zu säuf-tigen und zart zu verschmelzen wissen.

Uebrigens ist die Klarinette bis zu den höhern Regionen einer Mässigung bis zum leisesten Hauche fähig, wie ausser ihr von allen Blasinstrumenten nur noch das Horn, und auch dies nur in seinen günstigsten Tonlagen.

Auch der Klang der Klarinette ist nicht durchweg ein ganz gleicher. Die tiefsten Töne (besonders die oben als stark bezeichneten) treten im *forte* leicht mit einer gewissen Ueberfüllung — man möchte fast sagen: blökend — hervor. Damit soll aber keineswegs etwas durchaus Hässliches oder gar Unverbrauchbares bezeichnet sein. In der ohnehin durchaus phantastischen Instrumentenwelt braucht man allerlei Farben und Klänge, und oft die wunderlichsten; und so hat namentlich und zuerst K. M. v. Weber die tiefsten Klarinetten-Töne zu unheimlichen, koboldhaften Effekten benutzt. Gemildert haben dieselben Töne etwas gläsern oder wasserhaft Durchschimmerndes, eine gewisse Hohlheit des Klanges, die eben so wenig, wie der Forteklang von irgend einem andern Instrumente wiedergegeben werden kann. Die eingestrichne Oktave (besonders von *d* oder *f* an) hat bedecktern, etwas dumpfen, aber sehr sanften Klang; in der zweigestrichnen Oktave gewinnt das Instrument immer mehr Helligkeit und Glätte und wird dem luftartigern Flötenklang ähnlicher, jedoch mit grosser Ueberlegenheit an immer gedrungner Füllkraft*). Legt man nun mit diesen Rücksichten eine Klarinettenstimme so an, dass sie sich vorzugsweise in der klangvollern Region hält, aus der stillern Tiefe sich wieder in jene erhebt, auch wohl vermöge ihres grossen Tonumfangs in die höchsten Tonlagen aufschwingt und die Kraft der tiefsten Töne gelegentlich mit benutzt: so nimmt das In-

*) Niemand kann mehr, als der Verf. selber, das Uneigentliche, Unzulängliche, Unsichre aller hier und anderwärts gebrauchten Bezeichnungen und Gleichnisse empfinden. Allein er muss wiederholen, was schon S. 4 vorausgesagt worden: die Sprache hat keine genügenden Ausdrücke, es können nur Andeutungen gegeben werden, zu deren Verständniss eine vielfältige und genaue Wahrnehmung oder Beobachtung unerlässliche Vorbedingung ist. Mehr in der Musikwissenschaft.

strument im Ganzen einen Karakter von sinnlicher Fülle, von gefühlvoll edlem Wesen, auch von Ueppigkeit und Wildheit an, der es als das gebietende und vorherrschende in der Klasse der Röhre bezeichnet. In seiner sinnlichen Fülle und Anmuth hat Mozart es oft (in den Opern) konzertirend angewendet.

Endlich ist noch zu bemerken, dass einige Tonarten der Klarinette ganz besonders zusagend sind; und zwar nicht blos leichter ausführbar, sondern auch geeignet, ihrem Karakter eine eigne oder günstige Entwicklung zu geben. So gewinnt die Klarinette in der Tonart *Bdur* einen eigenthümlichen zarten Klang; dasselbe gilt von *Gmoll*. In *Gdur* wird der Klang heller und frischer, in *Ddur* schärfer und etwas schreiend. Die Mitte zwischen *B-* und *Gdur* würde etwa *Fdur* sein, während *Cdur* kalt klingt. — Wir werden gleich auf den Karakter der verschiednen Klarinett-Arten zu sprechen kommen, auf den weichern der *B-* und den härtern der *C-Klarinette*. Eben hier nun lässt sich die Einwirkung der Tonart ermessen. Eine *C-Klarinette*, in *Bdur* geblasen, nähert sich der weichen Fülle der *B-Klarinette* während eine *B-Klarinette* in *Cdur* geblasen (Vorzeichnung von *Ddur*) sich der Härte der *C-Klarinette* nähert.

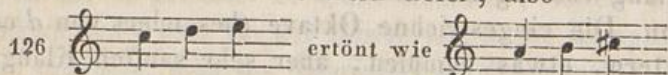
Um nun die Klarinette überall möglichst bequem und vortheilhaft anwenden zu können, hat man sie von verschiedner Grösse gebaut und dadurch verschiedene Stimmungen oder

Arten der Klarinette

hergestellt. Die gebräuchlichsten und in jedem Orchester zu fodern- den sind

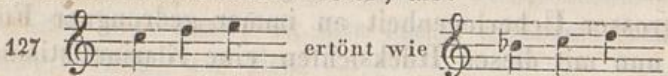
1. die *A-Klarinette*.

Ihre Noten ertönen eine kleine Terz tiefer, also



2. die *B-Klarinette*;

ihre Noten ertönen eine Stufe tiefer, also



3. Die *C-Klarinette*,

(die wir als Normal-Klarinette angenommen haben) deren Noten ertönen, wie sie geschrieben sind.

Fassen wir zunächst diese gebräuchlichsten Arten zusammen, so zeigt sich in Bezug auf Stimmung Folgendes.

Die *B-Klarinette* ist am geeignetsten für alle *B-Tonarten*; ohne Vorzeichnung stellt sie *Bdur*, mit einem Kreuz *Fdur*, mit einem Be *Esdur*, mit drei Been *Desdur* dar.

Die *A-Klarinette* ist am geeignetsten für Kreuz-Tonarten; ohne Vorzeichnung stellt sie *Adur* dar; mit einem und zwei Kreuzen *E-* und *Hdur*, mit einem und zwei Been *D-* und *Gdur*.

Die *C*-Klarinette wird noch bequem genug bis *Es*- und *D*dur gebraucht werden können, wenn man nicht die andern Klarinetten anwenden will. — Die Parallelmolltonarten sind überall eben so zu vertheilen; nur darf man nicht vergessen, dass jede einen in der Vorzeichnung nicht ausgedrückten erhöhten Ton hat.

Die Behandlung dieser drei — so wie aller übrigen Klarinettenarten ist eine ganz gleiche. Aber eben desswegen ist auf der einen Klarinette leicht und wohl zu erlangen, was der andern weniger gut gelingt.

Der Klang ist dagegen auf den Klarinettenarten merkwürdiger verschieden, und so auch die Schallkraft. Dies wird nicht blos durch die verschiedene Länge, sondern auch durch die engere oder weitere Mensur des Rohrs bewirkt. Die *A*-Klarinette, deren Rohr das längste und weiteste unter den hier genannten Arten ist, erklingt sehr sanft; ihre Töne treten etwas dumpf, verblasst, gleichsam farbloser und hohler hervor. Die *B*-Klarinette, etwas kürzer und enger von Rohr, hat vollern und saftigern, dabei aber noch sanftern und weichen Klang. Die *C*-Klarinette hat ein schon erheblich engeres und kürzeres Rohr, daher auch hellern, schon etwas spröden oder harten Klang. Dass in allen Klarinettenarten die Schallkraft gesteigert und gemildert werden kann und sie (wie der Klang) sich in den verschiednen Tonregionen verschieden modifiziren, versteht sich nach dem S. 120 Gesagten von selbst*).

Ausser diesen gebräuchlichsten Klarinettenarten sind, besonders in Militair- und Harmoniemusik

*) Viele Klarinettenisten scheuen die Härte der *C*-Klarinette im Orchesterspiel und nehmen statt ihrer eigenmächtig die *B*-Klarinette zur Hand. Dies kann nicht gebilligt werden. Man muss voraussetzen, dass der Komponist nicht ohne Bedacht, dass er mit Rücksicht auf den Charakter seiner Komposition die Klarinettenart bestimmt habe — und darf ihn in dieser seiner Intention nicht beeinträchtigen, indem man eine andre Art des Instruments unterschiebt. Mozart hat zu seiner Titus-Ouverture (bekanntlich *C*dur) *B*-Klarinetten statt der näher liegenden *C*-Klarinetten gesetzt, weil ihm der weichere und dabei vollere, üppigere Klang derselben für diese Komposition mehr zusagte. So gewiss er dabei in seinem Rechte war, so gewiss kann ein andrer Komponist in der Stimmung seines Werks Gründe finden, statt der (vielleicht sogar näher liegenden) *B*- oder *A*-Klarinetten *C*-Klarinetten zu wählen.

Eigenthümlich ist, dass Spontini in seinen drei berühmtesten Opern (*Vestalin*, *Kortez*, *Olympia*, — die Partituren der spätern sind dem Verf. nicht bekannt) nur *C*-Klarinetten gebraucht (und zwar selbst zu den sanftesten Sätzen) auch nirgends angedeutet hat, dass er eine Uebertragung auf *B*- oder *A*-Klarinetten will. Ist dies eine zufällige Nichtbeobachtung des besondern Charakters der verschiednen Klarinetten-Arten? — oder eine Folge seines eignen vorzugsweise auf das Heroische (wir möchten sagen: Napoleonisch-Militairische) und Starke hingewendeten Sinnes? — dieses Sinnes, der ihn hoch emporgetragen in den heroischen Jahrzehnten und der nachher, in der Restaurations- und Rococo-Periode, nicht mehr allgemeinem Anklang finden konnte?

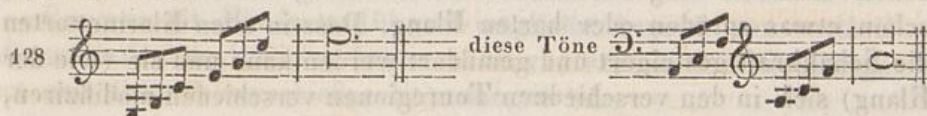
4. Die *Es*-Klarinette, deren Noten eine kleine Terz höher (also zweigestrichen *c* wie zweigestrichen *es*) ertönen und

5. Die *F*-Klarinette, deren Noten eine Quarte höher (also zweigestrichen *c* wie zweigestrichen *f*) ertönen, fast überall zu haben. Die *Es*-Klarinette hat, besonders in der hohen Region, einen harten, gellenden Klang, ist auch wegen der engern Lage der Tonlöcher und Klappen etwas schwerer zu behandeln. Alles dies gilt in noch höherm Grade von der noch enger mensurirten *F*-Klarinette*).

Eine besondere Art der Klarinette ist noch zu erwähnen,

6. Die Alt-Klarinette.

Sie ist grösser und unter dem Mundstück in einem stumpfen Winkel nach unten gelenkt, damit ihre Behandlung durch die grössere Länge des Rohrs nicht erschwert werde. Behandlung und Tonsystem ist dem der Normal-Klarinette gleich, nur dass das Letztere eine Quinte tiefer steht, der tiefste Ton also nicht klein *e*, sondern gross *A* ist. Sie wird eine Quinte höher im *G*-Schlüssel notirt, so dass also die Noten



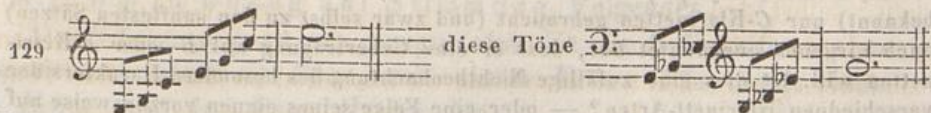
bedeuten**).

B. Das Fagott.

Das Fagott besteht aus einem im Verhältniss seiner Länge nicht eben weit mensurirten Rohr, das der bequemern Handhabung wegen aus zwei unterwärts verbundenen Rohrstücken besteht, mit einer blossen Schallöffnung nach oben. Von diesem Hauptrohr, dessen Länge den Grundton des Instruments bestimmt und das mit Tonlöchern und

*) Noch andre Klarinettarten, — die *D*-Klarinette, deren Noten eine Stufe höher ertönen (*c* als *d*) die *E*-Klarinette, deren Noten eine grosse Terz höher ertönen (*c* als *e*) die *G*-Klarinette, deren Noten eine Quinte höher ertönen (*c* als *g*) die *H*-Klarinette, deren Noten eine halbe Stufe tiefer ertönen (*c* als *b*) übergehen wir, da sie nur an einzelnen Orten gefunden werden, mithin der Komponist nicht wohl thun würde, auf sie zu rechnen.

**) Eine zweite Art der Alt-Klarinette steht eine Quinte tiefer, als die *B*-Klarinette, so dass die Noten

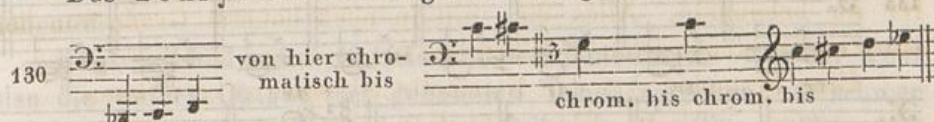


bedeuten. Sie ist, soviel wir wissen, in Deutschland seltner zu finden; beide Arten müssten mit dem Zusatz (*clarinetto alto* oder *contralto*) in *C* — in *B* unterschieden werden.

Hierzu der Anhang **G**.

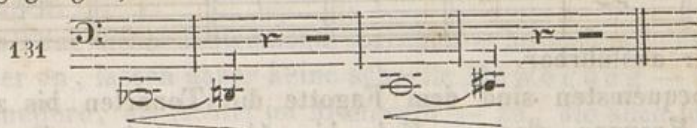
Klappen versehn ist, führt ein enges, in Gestalt eines S gebogenes Metallrohr (das S genannt) zu dem eigentlichen Mundstück, das durch zwei übereinander gebundene Blätter (ein Doppelblatt) gebildet wird. Dieses Doppelblatt empfängt im Munde des Bläfers den Luftstoss, die Metallröhre leitet den Luftstrahl, das Hauptrohr empfängt ihn und bestimmt den Ton, während alle genannten Theile Klang und Schallkraft bedingen.

Das Tonsystem des Fagotts ist folgendes:



und wird im *F*-Schlüssel, in den hohen Tonlagen im Tenor-, ja allenfalls für die höchsten Gänge im *G*-Schlüssel notirt.

Die Töne Kontra-*H* und Gross-*Cis* fehlen auf den ältern Instrumenten; auf neuern sind beide Töne — oder auf andern wenigstens das grosse *Cis* durch besondere Klappen erreichbar gemacht, während ein Theil der Fagottisten diese Klappen dem Instrumente nicht vortheilhaft erachtet. Beide Töne sind auch, wenn die tiefen vorausgegangen, —



aus diesen mit schärferm Anblasen hervorzutreiben (*B* und *C* werden hinaufgetrieben bis zur nächsten Halbstufe), können aber dann nicht so sicher, rein, sanft und wohl lautend gegeben werden, als ursprünglich gegriffne Töne. Man thut also wohl, auf diese Töne, besonders auf Kontra-*H* nicht zu rechnen, sie wenigstens nicht als unbedingt nothwendige zu setzen, sondern nur da, wo der Bläser statt ihrer die höhere Oktave nehmen kann, oder andre Instrumente den Ton, der auf den Fagotten vielleicht ausbleibt, geben.

Auf der andern Seite sind die hohen Töne des Fagotts schwer ansprechend, weil das Zusammenpressen der Lippen anstrengt und das Blatt, wenn es für die Tiefe gut, das heisst dünner und weicher ist, die für die Höhe nöthige Steifigkeit nicht hat. Man thut daher wohl, im Orchester nicht — oder nur selten und nothgedrungen über das eingestrichne *g*, *a* oder *b* hinaus zu gehen, selbst den Solosatz nicht leicht höher hinaufzuführen und die genannten Töne (*g*, *a*, *b*) nicht *piano* oder für sehr zarte Stellen zu fordern, auch nicht zu lange und oft aushalten zu lassen. Die Töne der zweigestrichnen Oktave sind nur für Virtuosen zu setzen.

Innerhalb der hier bezeichneten Sphäre nun ist das Fagott sowohl zum Aushalten in *piano* und *forte*, Ab- und Anschwellen aller Töne (nur die tiefsten geben, wie die höchsten, nicht leicht ein *pia-*

nissimo her) als zu schneller Tonwiederholung, zu gebundnem *) und gestossem Vortrag und rascher Bewegung in diatonischen, chromatischen Läufern, harmonischen Figurationen aller Art und weiten Sprüngen, wenn sie nicht gar zu schnell erfolgen (nicht schneller als Achtel im *Allegro*, höchstens Sechszehntel im *Moderato*), geschickt. Auch Triller stehn ihm überall — am günstigsten zwischen dem grossen *G* und eingestrichnen *f* — zu Gebote; nur folgende



sind — zum Theil schon wegen fehlender Töne — unausführbar, werden auch in solcher Tiefe selten begehrenswerth erscheinen; und folgende



sind schwer ausführbar.

Am bequemsten sind dem Fagotte die Tonarten bis zu drei Beeren oder Kreuzen, also von *Esdur* bis *Adur* und deren Parallelen.

Die tiefsten Töne, Kontra *B*, gross *C* und *D* sind voll, stark, von etwas rauhem Klang; bis zum grossen *B* bleibt der Klang ziemlich gleichmässig stark und voll, von da bis zum kleinen *b* ist er stiller und dumpf, gleichsam verschlossen wie der Gesang einer Bassstimme mit verschlossnen Lippen; dann wird er allmählich wieder gedrungner und stärker, gewinnt aber schon vom eingestrichnen *e* oder *f* ein gepresstes Wesen, das in den höhern und höchsten Tönen noch fühlbarer hervortritt und leicht den Charakter übertriebner Sentimentalität annimmt, wozu dann die Stille und Dumpfheit der kleinen Oktave wohl stimmt. Den tiefen Tönen ist dieser Charakter weniger eigen; sie treten voller, auch bei kurzer Angabe härter hervor und können dadurch bei unbedachtem Gebrauch leicht auffällige oder komische Wirkung haben, da dem vorherrschend bleibenden stillen Wesen des Instruments das plötzliche Hervorplatzen kurzer einzelner Töne nicht angemessen erscheint.

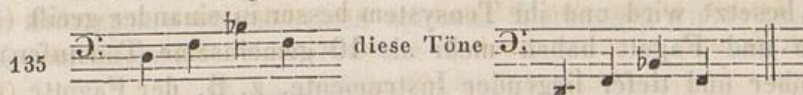
*) Nur sind Bindungen von unten nach oben in folgenden Figuren:



schwierig.

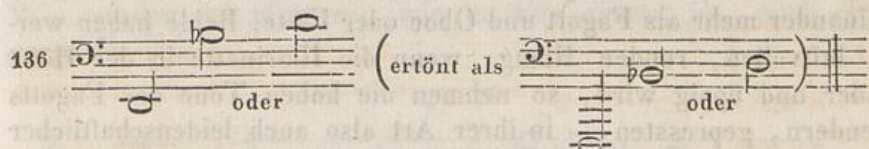
Eine besondere Art*) des Fagotts ist

C. das Kontrafagott, das von gleicher Konstruktion und Behandlung ist, auch gleich notirt wird, dessen Töne aber eine Oktave tiefer erscheinen, als die gleich notirten des Fagotts, so dass die Noten



bedeuten.

Kontra *B* und gross *C* (nämlich den Noten nach — in der That also die tiefere Oktave der genannten Töne) sprechen zu schwer und schlecht an; dasselbe ist der Fall mit den Tönen über dem kleinen *b* oder höchstens eingestrichenen *d* (den Noten nach, in der That das kleine *d*) so dass man wohl thut, das Kontrafagott nur in dem Umfange von



anzuwenden.

Die Töne dieses Instruments sprechen — besonders in der Tiefe — langsamer an, lassen daher keine schnelle Bewegung — nicht gern eine schnellere, als Achtel im *Moderato* — zu, die auch für den Charakter des Instruments nicht passen würde.

Der Klang desselben ist dem Fagottklang gleich, nur weniger glatt, gleichsam weniger konsistent; man fühlt besonders bei den tiefen Tönen noch die Luftschwingungen oder Erzitterungen etwas durch, deren Summe den Ton ergibt. Dass das Geschick des Bläasers und des Instrumentenbauers dem Klang erhöhten Voll- und Wohlklang geben kann, versteht sich hier, wie überall, von selbst.

Dritter Abschnitt.

Der Satz für Klarinetten und Fagotte.

Für unsre ersten Uebungen vereinigen wir nun Klarinetten und Fagotte, — und zwar nach unserm dritten Grundsatz (S. 114) zwei Klarinetten und zwei Fagotte.

*) Eine andre, aber nur an wenigen Orten übliche Art ist das Tenor- oder Quintfagott, das eine Quinte höher steht, so dass z. B. die Noten gross *D*, *F*, *B* ertönen als gross *A*, klein *c* und *f*.

Schon in Hinsicht auf das Tonische, auf Melodie und Harmonie, erscheint diese Wahl, — wenn es einmal methodisch rathsam ist, mit der geringsten zureichenden Instrumentenzahl*) anzufangen, — gerechtfertigt, da diese zweimal zwei Instrumente die Möglichkeit vierstimmigen Satzes darbieten, da durch sie Tiefe und Höhe besetzt wird und ihr Tonsystem besser in einander greift (Klarinette und Fagott haben mehr als 10 gemeinsame Tonstufen) als das höher und tiefer liegender Instrumente, z. B. der Fagotte (oder gar Kontrafagotte) und Flöten. Auch das schadet nicht, dass die Schallkraft der Klarinette der des Fagotts im Allgemeinen überlegen ist; denn die Klarinette lässt bis auf ihre höchsten Regionen einen bedeutenden Grad von Mässigung zu und in den meisten Fällen, namentlich im homophonen Satze, kann ein — nur nicht übermässiges Vordringen der Oberstimme günstig wirken.

In Hinsicht des Klanges nähern beide Instrumentarten (S. 115) sich einander mehr als Fagott und Oboe oder Flöte. Beide haben weichen, luftvollen, runden Klang; wenn die Klarinette in der Höhe gellender und üppig wird, so nehmen die hohen Töne des Fagotts dringender, gepresster — in ihrer Art also auch leidenschaftlicher eindringender Charakter an.

Unsre Uebung nun, an die sich die weitem Betrachtungen hängen, beschränkt sich auf leichte, höchst einfache Sätze, — gleichsam blosser Federproben, — bei denen es uns durchaus nicht auf geistigen oder künstlerischen Gehalt ankommen darf, sondern schlechterdings nur darauf,

dass wir bei ihnen Klang und Wesen der Instrumente vor der Seele haben und aus ihnen heraus setzen.

Wir müssen den Instrumenten zu Willen sein, ihnen dienen, damit sie später auch uns willig und förderlich werden.

Bei zweimal zwei verwandten Instrumenten tritt kein einzelnes mit Entschiedenheit hervor. Die Oberstimme (erste Klarinette) liesse sich als Hauptstimme mit Auszeichnung behandeln; aber dann blieben drei, und zwar unter einander ungleiche Instrumente zur Begleitung übrig, von denen das oberste (die zweite Klarinette) eher geneigt wäre, mit der Hauptstimme, als mit den Unterstimmen zu verschmelzen. Diese Betrachtung weist auf den Standpunkt, auf den sich die ersten Uebungssätze beschränken müssen. Es können nur

A. *einfache Sätze mit verschmolzenen Stimmen* werden.

*) Bei Trompeten und Hörnern konnten wir schon mit zwei Instrumenten anfangen, weil der Klang und die Schallkraft dieser Instrumente in sich mächtiger und darum befriedigender ist und bei ihnen ohnehin nicht auf vollständige Harmoniedarstellung, sondern nur auf Naturharmonie (Th. I. S. 55) ausgegangen wird.

Wir wählen die weichen und dabei doch vollklingenden *B*-Klarinetten statt der verblasen *A*- oder härtern *C*-Klarinette. Nach unserm dritten und vierten Grundsatz (S. 115) werden wir, soweit sich beides vereinigen und auf den gegebenen Inhalt anwenden lässt, zunächst jedes Stimmpaar für sich zusammenhalten, zugleich auch beide Stimmpaare verschmelzen müssen. Versuchen wir es zunächst an diesem Satze:



Wir würden ihn nicht so, wie er hier gesetzt ist, auch nicht in enger Harmonie



billigen können, — hier wie überall von besondern Intentionen des Komponisten oder einwirkenden Verhältnissen abgesehen. Denn in No. 137 liegen die Instrumente zu vereinzelt (und die Klarinetten bei *a* zu weit von einander geschieden) als dass sie einen Vollklang oder wahrhaft verschmelzenden Zusammenklang bilden könnten; bei No. 138 aber würde das hinaufgetriebne erste Fagott sich störend hervordrängen und das Klarinettpaar für sich allein bei *b* keinen guten Zusammenklang haben, weil seine Stimmen ungleich gehn und keine fließenden Intervalle (Terzen und Sexten), sondern der Fortführung unfähige Quartan und Quinten haben. Am vollsten und frischesten träte der Satz so, wie hier bei *a*, —



hervor, wo jedes Stimmpaar auf das engste geschlossen und beide einander verdoppelnd emporschreiten; die rhythmische Aenderung und das Vortragszeichen sind aus dem Sinn dieses Zusammenklangs hervorgegangen. Bei *b* ist das Hinaufsteigen in milderer Weise geschehn.

In gleichem Sinne mit No. 139, *a* ist der nachstehende Satz —

Allegretto animato.

B-Klarinetten. 140

Fagotte.

ten.

cresc.

ritard. *tempo.*

erfunden. Hier ist das Hauptmotiv geradezu der Naturharmonie entlehnt, wenn auch bald über sie hinausgeführt; die Stimmpaare sind in den Hauptmomenten jedes in sich geschlossen und mit dem andern in Verdopplung oder doch gleicher Bewegung und Motivierung verbunden. Zugleich ist aber die erste Klarinette zu einer hervortretenden Bedeutsamkeit gelangt. Dies war in dem erregtern, so früh eintretenden Aufschwung der Melodie bis in das hohe *b* (*c* der Klarinette) bedingt, hatte aber die grössere Absonderung bald beider Klarinetten, bald der ersten allein zur Folge und zog so — als

Gegensatz fast nothwendig — auch das im Anfang erscheinende Hervortreten der Fagotte (nach dem Th. II. S. 72 angesprochenen Grundsatz) nach sich. An solchen Stellen ordnen sich die begleitenden Stimmen, in eine Masse vereinigt, durchaus unter oder pausiren; hier ist auch gelegentlich (Takt 3) zu Gunsten des grössern Vollklangs in der Begleitungsmasse der zweiten Klarinette eine minder nahe und sangbare Fortschreitung zugemuthet worden. — Wir werden später auf diesen Satz mit neuen Betrachtungen zurückkommen.

Einfacher gestaltet sich in melodischer Beziehung dieser Satz, —

141
B-Klarinetten.
Fagotte.

Larghetto.

der seiner Stimmung nach nicht im nächsten Takte schon befriedigend schliessen könnte, sondern vielleicht zu einer der einfachern Rondoformen führen müsste. Hier ist (Takt 6, 8, 11) schon mancher fremdere Zusammenklang eingetreten, weniger an sich, als durch seine Darstellung in Blasinstrumenten — und zwar so wenigen — bedenklich. Jedenfalls werden diese Stellen mit Rohrinstrumenten lugubrer (oder, wenn man will, sentimentaler) heraustreten, als mit Saiteninstrumenten; gewiss würde Takt 8 die zweite Klarinette statt *d* lieber *h* nehmen, während — abgesehen vom Instrumentcharakter — die Schreibart in No. 141 wohl den Vorzug verdiente.

Uebrigens sei bei diesen ersten Versuchen nochmals bemerkt, dass man bei so feinen Unterschieden noch weniger, wie früher in

der Entwicklung der Formen oder der Harmonie entschieden und mit Gründen das Eine für besser, das Andre für schlechter oder auch nur weniger wohlklingend u. s. w. erklären kann. Wie schwankend, unbestimmt, unzureichend und darum unzulässig die Bezeichnungen gut und schlecht, richtig und falsch, wohl- und übelläutend u. s. w. ohne nähere Motivierung sind, ist theils von selber einleuchtend, theils bei verschiedenen Anlässen nachgewiesen worden. Bei den noch mehr als die Tonwelt in das Gebiet des unmittelbaren, nicht weiter aufzuklärenden Empfindens fallenden Klang-Phänomenen würde mit solchem Ueberhinfahren noch weniger auszurichten sein; man muss sie vielfach gehört und durchempfunden, dann sich eingeprägt haben, um sie im Moment des Schaffens so sicher, wie der Maler die Farbe von der Palette, zu ergreifen oder zu mischen — oder an einem schon vorliegenden Werk ihre Weise mit der Intention und Stimmung des Werks beurtheilend zusammen zu halten und zu wissen, ob Beides einander entspricht. Nur so scheint ein Urtheil, nur so wahre Bildung nach dieser Seite hin möglich*) Ohne wahre Bildung aber, — die im Grunde nichts andres ist, als ein (nur bewusstes und geleitetes) Hineinleben in die Kunst, — bleibt die Instrumentation stets der zu irgend einer Manier und Einseitigkeit führenden Routine, oder der platten Nachahmung irgend eines Vertreters — und dem guten Glück anheim gegeben, und kann es bei günstiger Anlage und Erregung des Komponisten wohl zu einzelnen (vielleicht eben darum noch auffallenderen und blendenderen) Effekten und Aperçu's bringen, niemals aber zu fortwirkender, stets der Idee sich zueignender Macht.

Mehr Bedenken findet bisweilen eine anscheinend leichtere Aufgabe, die

B. Zurichtung gegebner Sätze für bestimmte Instrumente.

— hier also für zwei Klarinetten und zwei Fagotte; die grössere Schwierigkeit hat darin ihren Grund, dass wir hier nicht aus den Instrumenten heraus erfinden, sondern an einen für andre Organe gebildeten Satz gebunden sind und für ihn die möglichst günstige Seite der neuen Instrumente herausfinden müssen, was nicht immer vollkommen gelingen kann. Versuchen wir dies an dem schon Th. I. S. 344 vielseitig betrachteten Choral: „Nun ruhen alle Wälder“, 142. B-Klarinetten.

*) Hierzu der Anhang III.



Hier ist zu Gunsten der Bläser (um *A*- oder gar *C*-Klarinetten, oder drei Erhöhungen für die *B*-Klarinetten zu vermeiden) *F*dur statt *G*dur gewählt, auch an der Melodie Manches geändert oder verziert worden, wie es besonders dem beweglich weichen und zierlichen Klarinetten-Karakter annehmlich schien. Ob alle diese Aenderungen und die ganze Behandlung kirchlich, — das heisst der in der Kirche gewohnten Weise entsprechend und nicht störend, — das kommt hier nicht in Betracht; wollte man dies auf das Sicherste erreichen, so musste der Choral so gesetzt werden, wie in der Lehre vom Choralsatz gezeigt worden. Nicht hierauf kam es jetzt an, sondern darauf: den Choral ohne zu weit gehende Aenderung seines Inhalts dem Sinn der Instrumente näher zu bringen, jedes derselben nach seinem Charakter zu behandeln und sie unter einander möglichst gut zu verschmelzen.

Allerdings haben sich die beiden Paare, besonders die Klarinetten, nicht so einträchtig führen lassen, wie in den vorhergehenden Beispielen; es wäre, — z. B. für die erste Strophe, die so, wie hier bei a oder b



hätte geführt werden können, — nicht ohne noch weitere Entfernung vom Choral-Karakter ausführbar gewesen. Die Fagotte trennen sich noch mehr, können es aber besser dulden, wie die Klarinetten, da ihnen vermöge des Doppelblatts schon eine schärfer sich zeichnende Intonation — wenn gleich bei mindrer Schallkraft im Ganzen — eigen ist, welche die abgesonderte Führung der beiden Stimmen begünstigt. Das erste Fagott sinkt übrigens besonders am Schlusse der ersten und vierten Strophe in die unvortheilhaft matten Mitteltöne. Man hätte im ersten Falle so, wie oben bei c abhelfen können, wollte aber nicht die Möglichkeit einer Steigerung aufgeben.

Zuletzt sei bemerkt, wie das erste Fagott in allen diesen Choral-sätzen den Charakter der Tenorstimme (Th. I. S. 320) annimmt. Fodert einmal die Aufgabe Auflösung der Stimmpaare — deren Zusammenhalt wir in freien Sätzen besser bewirken konnten, — so nimmt das erste Fagott fast unabsichtlich (auch in No. 140 und 141 zeigen sich Spuren davon) diese Richtung; die gepressten und dadurch schon leidenschaftlichern hohen Töne des Instruments entsprechen ihr und befördern sie. Bei grössern Zusammenstellungen werden wir denselben Hang des Instruments wieder finden; nur werden wir ihn da günstiger benutzen können, während ihm hier nicht ohne Beeinträchtigung des Zusammenklangs und Schmelzes, der die Blasharmonie ziert und hebt, gewillfahrt werden kann.

Vierter Abschnitt.

Erweiterte Aufgaben.

Die bisherigen Uebungen sind besonders desswegen beschränkt zu nennen, weil die gewählten Instrumente den Hang haben, verbunden zu bleiben und hierdurch eine freiere und reichere Entwicklung der Melodie gehindert — oder eben nur auf Kosten des Zusammenklangs erreicht wird. Wir hätten dazu eine Stimme, am besten die erste Klarinette, absondern müssen; aber dann wären nur drei Instrumente — und zwar verschiedenartige, eine Klarinette und zwei Fagotte — zur Begleitungsmasse übrig geblieben.

Diese einfache Bemerkung zeichnet den Fortschritt vor, den wir zunächst zu thun haben: wir müssen ausser unsern vier Instrumenten ein fünftes (oder vielmehr erstes) für freie Melodieführung haben. Wie wichtig demungeachtet der Beginn mit den zwei Instrumentpaaren war, wird sich immer mehr zeigen. Da wir noch keine andern Instrumente für die der Melodieführung günstigste

Oberstimme besitzen, so muss es eine Klarinette sein, die wir zufügen. Diese heisst dann Prinzipal-Klarinette, oder Solo-Klarinette, oder erste, während die andern Ripienstimmen heissen oder zur zweiten und dritten werden. Die nächste Aufgabe ist also

A. *Satz für eine Prinzipal-Klarinette mit Begleitung von zwei Klarinetten und zwei Fagotten.*

Hier haben wir nun in den zwei Paaren verwandter Instrumente eine verschmelzende Harmonie und ausser ihr, ohne ihre Beeinträchtigung, ein Organ für freie Melodie. Dies beides ist festzuhalten; die Melodie entwickelt sich, wie die Aufgabe, die Stimmung des Augenblicks und die Natur des Instruments es gewähren; ihr gegenüber bilden die vier Ripienstimmen eine innig verbundene Masse, in der sich der Schmelz der Bläser, ihr breiter, sanfter und doch voller, des schönsten Anschwellens fähiger Zusammenklang erhalten lässt. An eigentliche Fünfstimmigkeit, wie wir sie einst erstrebt, (Th. I und II) ist hier nicht zu denken. Es kommt nicht darauf an, fünf Stimmen selbständig und eigenthümlich zu führen; dies wäre hier der Natur der Organe und der Aufgabe zuwider. Unsre Tongebilde haben vielmehr nur zwei einander entgegenstehende Bestandtheile: die Hauptstimme — und die zu einer einzigen Masse möglichst verschmolzenen Begleitungsstimmen.

Was aber hauptsächlich hier zur Anschauung kommen und geübt werden muss, ist dieses Massebilden, der schmelzvolle Zusammenklang, in dem die Blasharmonie ihren eigensten Reiz und ihre Bestimmung findet. Denn wie im aushallenden, an- und abschwelenden Schall das Blasinstrument allen übrigen Instrumenten überlegen ist: so überbietet auch der Zusammenschall wohlgeählter und wohlbenutzter Bläser den Zusammenklang der andern Instrumente, wenn eben das Aushalten, An- und Abschwellen, die Massenwirkung schmelzender Harmonien der Intention des Komponisten entspricht.

Die Begleitungsmasse nun kann sich in ruhenden Harmonien darstellen.

144. Adagio.

Clarinetto in B principale.

Clarinetti in B.

Fagotti.



oder sich rhythmisch bewegen, —

145. Allegretto.

B-Klarinette 1.



oder harmonisch figurirt werden, —

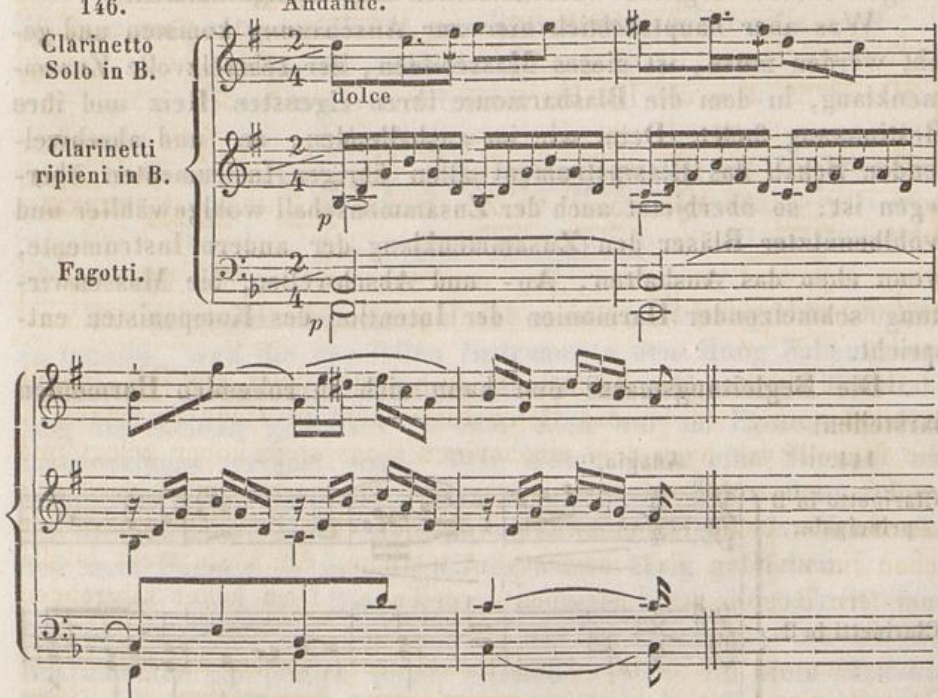
146.

Andante.

Clarinetto
Solo in B.

Clarinetti
ripieni in B.

Fagotti.



stets ist es rathsam, sie in der einfachsten Weise zusammen zu halten und fortzuführen; um so wohlthuender wird sie verschmelzen und die Hauptstimme hervorheben.

Was in den vorstehenden Sätzen dem Heraustreten der Hauptstimme entgegenwirkt, das ist ihre vollkommene Gleichartigkeit mit zwei Begleitungsstimmen; alle drei sind Klarinetten — und sogar Klarinetten gleicher Stimmung. Das Nächste ist, dass wir wenigstens eine höhere Stimmklasse für die Prinzipal-Klarinette nehmen, z. B. eine *Es*-Klarinette als Solo-Instrument und zwei *B*-Klarinetten zur Begleitung. Da die höhern Klarinetten engere Mensur und darum gepresstern, hellern Klang haben, so unterscheidet sich die von ihnen geführte Stimme von der Begleitung anderer Klarinetten besser, als würde sie auf gleichartiger Klarinette vorgetragen, wie die Prinzipalstimme in den vorigen Beispielen. Das letzte derselben würde in eine günstigere Tonart übertragen, sich etwa so

147. Andante.

Clarinetto in Es.

Clarinetti in B.

Fagotti.

darstellen lassen. Die Tonart ist eine Stufe tiefer gewählt, damit es nicht nöthig würde, das Haupt-Instrument in *D*dur zu setzen*). Die Melodie ist nach dem allgemeinen Tonsystem höher gelegt und geführt, hat aber auf dem Tonsystem der *Es*-Klarinette doch seinen Sitz in einer etwas tiefern Tonlage; eben desshalb musste sie schon im zweiten Takt umgestaltet werden, damit sie nicht in die dumpfere Region des Instruments versänke. Dem heller klingenden

*) Sollte die frühere Tonart beibehalten werden, so hätte man statt der *Es*-Klarinette eine *C*-oder *F*-Klarinette wählen können. Doch scheinen im Allgemeinen die in Quarten von einander abstehenden Klarinetten, — also *B*- und *Es*-Klarinetten, *C*- und *F*-Klarinetten, — besser zusammen zu stimmen, als willkürlich gemischte.

Hauptinstrumente gegenüber ist die Begleitungsmasse enger zusammengerückt und damit (Th. I. S. 147) gekräftigt, gleichsam saftiger geworden.

Zuletzt wollen wir nicht unbemerkt lassen, dass manche für die eine Klarinett-Art ungünstig liegende Tonfolge auf einer andern Klarinette leichter ausführbar wird. No. 145 bietet einige Beispiele solcher Tonverbindungen, namentlich in Takt 6, dessen Töne zarter verschmolzen werden können, wenn man den Satz in *Es* übertrüge und zur Hauptstimme die *Es*-Klarinette wählte. Ob Tonart und Instrument eben für diesen Satz geeignet wären, kommt hier nicht in Betracht.

Allein der Zutritt eines Prinzipal-Instruments, zumal in höherer Stimmung und hellerem oder grellerem Klange, regt eine neue Sorge an. Lässt man das heller und heftiger wirkende Prinzipal-Instrument nach dem muthvollen, üppigen Charakter der Klarinettgattung (S. 120) gewähren, sich — wie es schon die weitere Ausführung der oben angefangnen Sätze mit sich bringen würde — frisch und frei entfalten: so fehlt es ihm gegenüber der Begleitungsmasse an Fülle und Blüthe; zwei sanfte Klarinetten und zwei stille Fagotte — zumal in der Behandlungsweise, die wir hier für die angemessene erkennen müssen — geben zu matten Klang im Gegensatz und als tragender Untersatz zu einer üppig geschwungenen *Es*-Klarinette. Namentlich sind diese vier Instrumente nicht wohl im Stande, einen kräftig heraustretenden Bass abzugeben; die in Nr. 146 genommene Wendung ist offenbar ein Nothbehelf, nicht immer anwendbar, noch weniger immer befriedigend.

Wir müssen also unser Orchester erweitern.

B. Zuziehung des Kontrafagotts.

Zur Führung des Basses nehmen wir das einzige für jetzt noch zu Gebot stehende Instrument, das Kontrafagott. Es wird bald allein den Bass führen, bald sich vom zweiten Fagott dabei unterstützen lassen; schon mit seiner Hülfe allein gelangen wir, wie sich hier

148. Allegretto.

Clarinetto in *Es*.



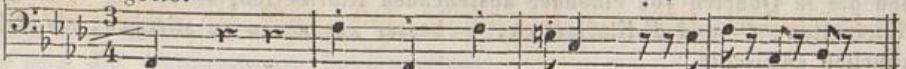
Clarinetti in *B*.



Fagotti.



Contra-Fagotto.



an einer Umarbeitung von No. 146 zeigt, — zu einem freieren und wirksamern Basse, zu einer ruhigern Massenwirkung der Mittelstimmen und damit der ganzen Begleitung, gelegentlich auch (Takt 5) zu Harmonisirungen, die mit weniger Instrumenten nicht füglich darstellbar gewesen wären.

Uebrigens kann, wie wir auch hier gethan, dem Kontrafagott nach seiner mindern Lenksamkeit und dem Karakter seines dumpfern und unebnen Klangs nur untergeordnete Mitwirkung zu Theil werden; wollte er sich z. B. hier der Bewegung des zweiten Fagotts anschliessen, so würde er plump und für die Form der Begleitung beschwerend auftreten. Selbst bei solcher Zurückhaltung, wie wir oben geübt, wird sein Klang, und seine abgelegne Tiefe bisweilen unerwünscht hervortreten. Man wird ihn also in ausgeführtern Kompositionen bei den zartern oder leichtern Stellen pausiren lassen, oder — für einen ihm das Gleichgewicht haltenden vollern Klang der Mittelstimmen durch stärkere Besetzung oder die Weise ihres Gebrauchs (engere Lage, wie in No. 148, — höhere Stimmlage, regere Bewegung u. s. w.) sorgen müssen.

Unter den uns schon bekannten Instrumenten sind es nun unstreitig die Hörner, die sich dem jetzt versammelten Chor am günstigsten zugesellen.

C. Zuziehung von Hörnern.

Sie gehören zwar einer andern Klasse, den Blechinstrumenten, an, sind aber durch die Weichheit und Luftartigkeit ihres Klangs ebensowohl, — fast noch mehr geneigt, sich den Klarinetten und Fagotten anzuschliessen, als den übrigen Blechen. Voll und zugleich luftweich, langhintönend, des Verhallens und des Anquellens fähig, in der Höhe (besonders den hohen Stimmungen) leicht etwas Gelendes annehmend, — zeigen sie sich in alle diesen Charakterzügen den Klarinetten nahe verwandt und verschmelzen mit ihnen in Stellen wie diese, —

149. *Andante.*

Clarinetti in B.

Corni in Es.

oder vereinigen sich als Begleitung mit einer Klarinettemelodie, z. B. —

150. Adagio.

Clarinetto.
Solo in B.

Corni in F.

auf das Innigste. Dagegen sind sie von ihnen und allen Rohrinstrumenten bekanntlich durch das Tonsystem unterschieden und eben so durch den Klang, wenn sie *sforzato assai* angeblasen, oder bis zu ihrer höchsten Stärke getrieben werden; dann nähert sich ihr Klang mehr dem der Trompete oder vielmehr Posaune.

Weniger verwandt sind die Hörner mit dem Fagottklang. Das Fagott hat, vermöge seines Doppelblatts, seines engern Mundstücks (des S) und seines gleichmässigen — nicht sich erweiternden, nicht durch einen weiten Schallbecher gelüfteten Rohrs mehr Materielles und weniger Luftklang (weniger Durchsichtigkeit gleichsam oder Durchschimmer des Klangs) auch weniger Fähigkeit des Verhallens und Anquellens, auch überhaupt weniger Schallkraft; werden seine Töne, besonders in Tiefe und Höhe, zur Stärke getrieben, so nimmt der Klang in der Tiefe ein rauhes, unebnes Wesen an und wird in der Höhe gepresst und ängstlich, während die hohen Horntöne bei starker Ansprache zwar auch beenzt, aber dabei nur mächtiger und kühner, gellend erklingen.

Aus diesen Gründen bietet die Mischung von Hörnern und Fagotten im Allgemeinen einen weniger günstigen Klangkörper dar, als die von Klarinetten und Hörnern oder Klarinetten und Fagotten; die Fagotte beeinträchtigen den reinern anmuthigern Hornklang, sie mischen in die Naturpoesie des schwärmerischen Horns ein wenig von dem Positivismus der Prosa — und sind doch an sich selber nicht einmal der Schallkraft des Horns gewachsen. Nur wenn der Tongedanke des Komponisten sich nicht anders darstellen lässt (weil z. B. das Tonsystem der Hörner für sich nicht ausreicht) oder wenn er sogar diese ungleiche Verknüpfung fodert, — z. B. in einem Harmoniesatze die Hornmelodie durch eine anschliessende aber untergeordnete Begleitung gehoben werden soll, —

151.
Corno
in Es
Solo.

Fagotti.

Contra-
Fagotto.

nur dann kann, — wie Alles am rechten Ort, — auch dieser Verein günstigen Erfolg haben.

Gleiche Bewandniss hat es mit der Zusammenstellung von drei Hörnern und Fagott in der Leonoren-Arie in Beethovens Fidelio^{*)}. Wir geben hier

152. Adagio.

Corno 1
in E.

Corno 2
in E.

Corno 3
in E.

Fagotto.

^{*)} S. 226 (Akt 2) der Pariser Partitur. Die Scene enthält noch mehr Belege für die obige Ansicht.



nur zwei Sätze zur vorläufigen Anschauung. Schon hier erkennt man Erstens, dass die Hörner gar nicht zu dem vollen Ausdruck ihres tiefeindringenden Naturlautes kommen sollen, sondern mehr konzertierend — und dabei allerdings der Stimmung des Augenblicks entsprechend gebraucht werden; dies beweisen die häufigen Stopftöne und viele Melodiewendungen. Zweitens kommt solcher Anwendung die Unterlage eines tonfestern und materiellern Fagotts wohl zu Statten. Drittens werden diese Sätze vom Streichquartett begleitet und das Fagott dient (wie wir später erkennen werden) zwischen diesem und dem Horntrio als vermittelndes Bindeglied.

Ohnehin wird der Verein von Hörnern und Fagotten nur in seltenen Fällen in seiner Reinheit und Nacktheit auftreten; meist wird man zu den tiefliegenden Instrumenten wenigstens ein Paar höher liegende fügen, um die der Melodieführung günstigeren Tonregionen, eine vollständige und wohlgelegte Harmonie und Stimmführung zu erlangen. Dann aber lösen sich die einzelnen Ungleichheiten der Instrumente im Zusammenklang aller, dienen selbst dazu, die geistige Mattigkeit oder Einförmigkeit, die aus durchgehender Gleichartigkeit des Klangs entspringen kann, zu überwinden. So würde der Satz No 149 sich mit vier Hörnern (und allenfalls einer verstärkenden Prinzipal-Klarinette)

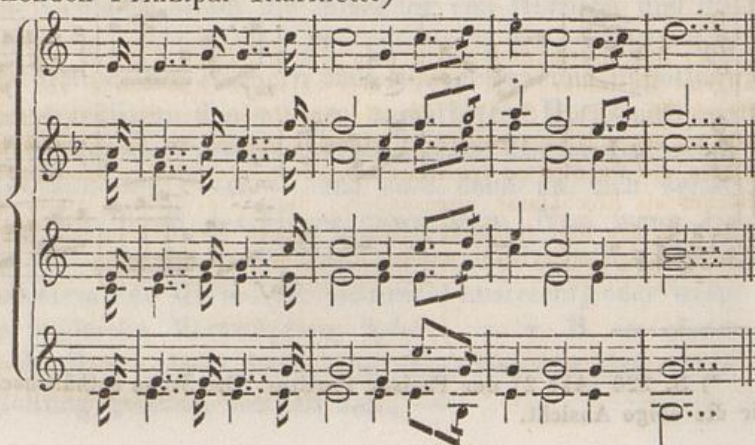
153.

Es-Klarinette.

B-Klarinetten.

Es-Hörner 1
2

Es-Hörner 3
4



allerdings vollklingender ausnehmen und durch den mächtiger gewordenen Hornklang an Frische, gleichsam an Naturlaut gewinnen. Allein eine neue Farbe würde in ihn hineinkommen, sein Karakter ein mehr in sich gefasstes und befriedigtes Wesen annehmen, wenn man statt des zweiten Hörnerpaars — oder sogar neben ihm noch Fagotte mit Unterstützung eines Kontrafagotts

154 *)

Es-Klarinette.

B-Klarinetten.

Es-Hörner $\frac{1}{2}$

Es-Hörner $\frac{3}{4}$

Fagotte.

Kontrafagott.

zuzöge. Wie der Maler nicht gern mit Einer Farbe oder Farbenklasse, z. B. mit lauter Roth malt, sondern nach dem Vorbilde der Natur selbst zu den scheinbar einfachsten Färbungen, — einer Rose, einer jungfräulichen oder Kinderstirn, dem Abend- oder Morgenroth, — gar mannigfache, oft entgegengesetzte Farbtöne vereinigt: so reizt es auch den Musiker, abweichende Klänge zu mischen und aus ihrer Mischung einen dritten Gesamtklang zu seinen Zwecken zu bilden.

*) Bei diesem und mehrern folgenden Sätzen weichen wir von der in der allgem. Musiklehre (S. 177) vorgeschlagenen Anordnung ab. Nach der ersten Regel (Musiklehre S. 179) für die Anordnung der Stimmen in einer Partitur, — alle zu einer Klasse gehörigen Stimmen ungetrennt zu einander zu schreiben, — hätten die Fagotte zu den Klarinetten treten (die Röhre beisammen stehn) und die Hörner als Blechklasse abgesondert, über die Röhre gestellt werden müssen. Allein in den hier fraglichen Sätzen dienen die Hörner als Mittelstimmen des Ganzen und ordnen sich den Röhren unterschiedlos bei.

Fünfter Abschnitt.

Betrachtungen über die Vereinigung und Mischung der Instrumente.

Wir haben nun eine Reihe von Versuchen und Uebungen an uns vorübergehen lassen und den Kreis unsers Orchesters schon einigermaßen erweitert; es stehen uns zwei oder drei Klarinetten, Fagotte und Kontrafagott, zwei oder vier Hörner — also eine Harmoniemusik von vier bis zehn Stimmen zu Gebote; Trompeten, Pauken, Posaunen sind einstweilen noch bei Seite geblieben. Aber auch ohne sie sind wir mittlereich genug, um über Wahl und Verwendung unsers Vermögens uns zu besinnen und haben schon einige praktische Erfahrung, die uns des abstrakt-leeren Theoretisirens überhebt. Es ist also an der Zeit, unsre vorläufigen Betrachtungen (S. 116) fortzusetzen und mit der Ausübung näher zu verknüpfen.

Nach welchen Gesichtspunkten haben wir unser Orchester zusammen zu stellen und die versammelten Organe in Thätigkeit zu führen? — Dies ist die Frage. Wir können sie nur dann befriedigend beantworten, wenn wir uns vollständig vorstellen, was das Orchester zu leisten haben wird.

1. Tonsystem.

Wollen wir unser Inneres in Fülle und Vollständigkeit in der Musik verlaublichen, so bedürfen wir eben auch der vollständigen Tonsprache; was uns an letzterer fehlt, können wir auch nicht aussprechen. Mag daher ein unvollständiges Tonsystem, z. B. das der Naturharmonie, eine Seite unsers Seelenlebens zum Ausdruck bringen, — und vielleicht zu einem tief eingreifenden: dennoch kann umfassenden Ausdruck nur das umfassende, vollständige Tonsystem gewähren. Daher hat die eigentliche Komposition erst mit dem Satz für Klarinetten und Fagotte wieder begonnen; erst diese Instrumente boten eine vollständige und zugleich Höhe und Tiefe umfassende Tonreihe. Die vorangegangne Blechmusik, — zunächst Trompeten und Hörner, — verhält sich zu diesem Satze, wie einst (Th. I.) die Naturharmonie zur Kunstharmone; sie hat Tiefe und Macht ihres Inhalts, aber dieser Inhalt ist ein höchst beschränkter. Auch die Posaunen ändern den Charakter nicht wesentlich; sie sind in Tonumfang und Behandlung zu beschränkt, in ihrem Charakter zu wenig mannigfaltig, in ihrer Kraft zu unbändig, als dass ihre Wirksamkeit, — wenn man sie allein lässt oder das Blech zusammenfasst, — vielseitig und reich sein könnte.

Vollständigkeit und Ausdehnung des Tonsystems, das waren also unsre ersten Bedürfnisse und sie wurden schon durch die zuerst gewählten vier Röhre einigermaßen befriedigt. Sobald wir aber (S. 132) Anlass fanden, über die erste Anlage hinauszugehen, entstand ein drittes Bedürfniss: das des Gleichgewichts in Bezug auf die Tonlage der Instrumente.

Höhe, Tiefe und Mitte des Tonsystems sind uns im Allgemeinen gleich wichtig, müssen also gleichmässig bedacht werden, sonst wird die Melodie gegen die übrigen Stimmen oder Bass und Diskant gegen die Mittelstimmen zu stark oder zu schwach erscheinen und Eins vom Andern unterdrückt werden. Sobald wir daher (in No. 145) Anlass nahmen, in der Höhe ein melodieführendes Instrument zuzufügen, trat auch das Bedürfniss hervor, den Bass — und gegen beide die Mittelstimmen zu verstärken. Wie uns dies gelungen, wie das Tongebiet von unsern zuerst in No. 154 zusammengebrachten Instrumenten besetzt ist, sehn wir hier —

Es-Klarinette.

B-Klarinette.

Es-Hörner.

Fagotte.

Kontrafagott.

155

der Hauptsache nach dargestellt; am reichsten ist die Mitte vom kleinen *es* oder *g* bis zum zweigestrichnen besetzt, am vereinzeltsten die äusserste Höhe und Tiefe, die beide in der Regel nur für Verdopplung der Melodie oder des Basses bestimmt sind. Nach diesem Schema, das uns an ein älteres (Th. I. S. 60) erinnert, würde man sich eben so wohl orientiren können, wenn der Ton-satz um ein Paar Stufen höher oder tiefer stände, oder wenn die Höhe oder Tiefe noch grössere Verstärkung erhielte; stets müsste für gleichmässige Verstärkung der Tiefe oder Höhe und Mitte gesorgt werden. Erst mit dieser Herstellung und Erhaltung des Gleichgewichts unter den verschiedenen Stimmregionen kommt unser erster Grundsatz (S. 112) zu voller Bedeutung.

Dass übrigens diese Ebenmässigkeit in der Benutzung aller Tonregionen nicht eine bindende Regel ist, versteht sich von selber. Im Allgemeinen bietet sie uns das günstigste Feld für unsre Ton-

bewegung. In besondern Fällen aber kann der Komponist veranlasst sein, der Höhe oder der Tiefe das Uebergewicht zu geben, oder sich ganz (wenigstens eine Zeitlang) auf eine oder die andre zu beschränken. So würde z. B. schon die Verbindung von Fagotten und Kontrafagott, Hörnern und Posaunen (mit oder ohne Pauken) ein entsprechendes Kolorit für sehr ernste, düstre, lugubre Sätze bieten; wiewohl wir dazu später noch ganz andre Mittel finden werden.

2. Fülle des Schalls.

Eine zweite Rücksicht haben wir zu nehmen auf die Kräftigkeit und Sättigung, in der unser Satz erschallen soll. Allerdings kann für besondere Stimmungen weniger voller Schall, Beschränkung auf wenig Instrumente — ja sogar auf ein einziges — die angemessenste Satzweise sein. So hat Seb. Bach*) in seiner matthäischen Passion manchen seiner Sätze mit zwei Flöten oder zwei Oboen und Bass (No. 9, 10, 18, 19) oder mit Laute und Viol' da Gamba**) im Einklang und Bass begleitet. Meierbeer hat in seinem Feldlager und den Hugenotten sich ebenfalls bisweilen auf ein einziges Instrument beschränkt; und wenn auch einige dieser Sätze nicht aus innerer Nothwendigkeit — also nicht mit Recht so behandelt worden, so ist doch in andern diese Behandlung aus innerm Bedürfniss hervorgegangen. Ferner sind gewisse Instrument-Verbindungen in sich so wohl verschmolzen und befriedigend, dass ein Zutritt andrer Instrumente nur benachtheiligen könnte. So würde der Satz No. 151 wenigstens in den ersten vier Takten durch den Zusatz irgendwelcher Instrumente nur an Lauterkeit und Frische verlieren; eher könnten bei der Wiederholung von Takt 5 an gewisse andre Instrumente, die wir noch nicht in Besitz genommen, zutreten und dem Satz eine neue Färbung geben.

Allein diese Fälle stehn doch als vereinzelte Ausnahmen da und im Allgemeinen ist es Bedürfniss, das Auszusprechende mit einer gewissen Fülle, die der Ausdruck innerer Gesundheit, Kraft und Gewissheit ist, laut werden zu lassen. Was ich bestimmt will, spreche oder thue ich auch mit Festigkeit und Nachdruck; was Kraft und Fülle hat, tritt auch mit Frische und Vermögen auf; das eine Extrem: Spärlichkeit, schwächliche Dünne, — ist eben so vom Uebel, als das andre, unangemessene Massenhäufung. Ja, das Bedürfniss einer gewissen Fülle und Saftigkeit ist bei der Blasharmonie noch vorwaltender und allgemeiner, als in den Saiteninstrumenten. In diesen ist Beweglichkeit eine vorherrschende Eigenschaft,

*) Es ist übrigens hier wohl zu erwägen, was im Anhang B gesagt wird.

**) Eine Art von Violoncell, mit 5, 6 auch 7 Saiten, längst ausser Gebrauch.

also Bewegung (wie wir später noch besser erkennen werden) ein Hauptelement der Komposition, Schallkraft dagegen im Vergleich zu Blasinstrument und Singstimme nur von untergeordneter Macht und Wirksamkeit*). Im Blasinstrument aber ist der Klang und im Verein von Bläsern der Zusammenklang, die Schallmasse von überwiegender Kraft und Bedeutung; würde sie vernachlässigt, so träte der Mangel ein Hauptmoment der Wirksamkeit.

Hierzu kommt noch die Ungleichheit im Klang und in der Schallkraft der einzelnen Bläser. Klarinetten und Fagotte, — Klarinetten und Hörner, — Hörner und Fagotte sind einander mehr oder weniger verwandt oder ähnlich, doch aber jedes vom andern unterschieden; je vereinzelter die Individuen auftreten, desto deutlicher stellt sich der Unterschied heraus, desto weniger schmelzen sie zu einem einigen Schallkörper zusammen. Treten nun mehrere Instrumentarten zusammen, so finden sie unter einander mannigfache Beziehungen und Verwandtschaften, und die Verschmelzung erfolgt vielseitiger; auch überwindet die vergrößerte Schallkraft die vorhandenen Verschiedenheiten leichter und gründlicher. Klarinetten haben z. B. einen Luftklang und eine so hohe Kraft im Anquellen, dass sie in beiden Beziehungen dem Waldhorn verwandt erscheinen. Gleichwohl wirkt bei ihnen die gleichmässige (cylindrische) Mensur des Rohrs und das Blatt im Mundstücke dahin, dem Klang eine gewisse Materialität und Begränztheit — im Gegensatz zu dem gleichsam in ungemessene Ferne hin erklingenden Waldhorn — zu ertheilen, der sie vom Horn unterscheidet und dem Fagott näher bringt. Hörner und Fagotte wiederum stehn sich im Tongebiet nahe und haben eine gewisse Weise des Klangs mit einander gemein; dagegen trennt sich das Fagott durch seine Schwäche, durch die Gedrücktheit seiner Höhe vom Horn und nähert sich durch die materiellere Weise seines Klangs der Klarinette. So bildet sich also durch den Verein der drei Instrumentarten ein vielseitigerer Bezug, in dem auf der einen Seite ausgeglichen wird, was auf der andern nicht zusammenpassen wollte.

Wenden wir uns von diesen Betrachtungen auf einen bestimmten Fall, — den Satz No. 140, — zurück: so wird nun die Dürftigkeit der ersten Behandlung wohl klar. Schon die Schall-

*) Daher kann ein Quartett von Streichinstrumenten hohe Befriedigung gewähren, während man vier einzelnen Blasinstrumenten unmöglich gleich ausgedehnte Aufgaben mit gleichem Erfolg überlassen könnte. Haydn, Mozart, Beethoven haben bekanntlich sehr viele Streich-Quartette geschrieben, nie aber an Blasquartette gleicher Ausdehnung gedacht. Wenn A. Reicha in Paris Quintette für Bläser geschrieben, so hat ihn wohl zunächst seine und seiner Brüder Stellung unter den Bläsern — und die Absicht, den Parisern etwas Neues zu bieten, geleitet.

masse von zwei Klarinetten und zwei Fagotten erfüllt das Ohr nicht mit jenem Vollklang, der der Stimmung dieses Satzes die ihr gemässe Sicherheit und Nachdrücklichkeit, wir möchten sagen: Vollherzigkeit, giebt; dies ist um so gewisser wahr, da die Fagotte meist in den Mittellagen gehalten und nicht selten getrennt, also (S. 115) in ihrer Schallkraft noch mehr geschwächt werden mussten. Vereinigen wir für denselben Satz Klarinetten, Fagotte und Hörner in derselben Weise, wie in No. 154:

156.

Es-Klarinette.

B-Klarinetten.

B-Hörner $\frac{1}{2}$

B-Hörner $\frac{3}{4}$

Fagotte.

Kontrafagott.

The image shows two systems of musical notation, likely for piano accompaniment. Each system consists of six staves: three in the upper half (treble clefs) and three in the lower half (bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The first system shows a more active melody in the upper staves, while the second system appears to have a more sustained or harmonic texture.

so ist nun erst die Begleitung zu einer festen und volltönenden Masse geworden, die einen kräftigen Gegensatz, einen tüchtigen Träger der Melodie abgibt; die Melodie selbst wird hervortretend intonirt, der Bass ist ebenfalls verstärkt. Es bleibt nur die Frage, ob der Satz in seiner neuen Bearbeitung nicht zu massenhaft geworden? ob diese Schallfülle seiner Stimmung gemäss ist? — Vielleicht überzeugen wir uns bald von dem Vorzug einer dritten, mittlern Behandlung.

3. Klangwesen.

Zuvor haben wir danach getrachtet, den Schall aller Instrumente zu einem einzigen zusammen zu schmelzen, im Gesamtklang aller die Besonderheiten, den eigenthümlichen Klang eines jeden verschwinden zu lassen. Nun richten wir unsre Aufmerksamkeit auf die Klangverschiedenheiten, die das erweiterte Orchester darbietet. In No. 140 hatten sich Klarinetten und Fagotte, — in No. 150 Klarinetten und Hörner, — in No. 156 haben sich alle drei Klangorgane gemischt, — es wäre noch (wenn auch nicht für unsern Satz) eine Verknüpfung von Hörnern und Fagotten (ohne Klarinetten) möglich. In No. 156 sind nach dem Vorbilde von 154 vier Hörner angewendet, eine Folge davon war, dass auch die Melodie durch eine Prinzipal-Klarinette, folglich auch der Bass durch das Kontrafagott verstärkt werden musste. Allein innerlich nothwendig ist diese Beschwerung der Ober- und Mittelstimmen und des Basses durch verdoppelte Besetzung keineswegs; vielmehr widerstrebt sie dem beweglichen Sinn der Komposition und giebt zu viel, wie die erste Bearbeitung zu wenig gab. Angemessner wär' eine einfachere Behandlung, von der hier —

157. B-Klarinetten.

B-Klarinetten.

B-Hörner.

Fagotte.

wenigstens ein Paar Proben gegeben werden. Hier haben die Hörner kein Uebergewicht, sondern können bloß die vorhandne Masse der Röhre füllen und kräftigen; daher hat es weder der härtern *Es*-Klarinette, noch des Kontrafagotts bedurft. Der Anfang hat gegen No. 156 an Frische verloren, nicht bloß durch Verminderung der Schallmasse, sondern weil an die Stelle der muthigen Hörner wieder die stillen Fagotts getreten sind. Die Melodie der Mittelstimme im achten und zehnten Takte musste in No. 140 den Fagotten gegeben werden, die sie, zumal in der Mitteltonlage, nicht klingend und muthvoll genug vortragen können; in No. 156 ist sie massenhaft geworden durch zweistimmige Behandlung; jetzt hat sie den bessern, zugleich muthigen und doch leichten Vortrag gefunden.

Noch gar viele Umsetzungen wären möglich, deren jede der Stimmung des Satzes bald diese, bald jene Färbung ertheilen würde. Sie durchzusprechen oder gar alle aufzuweisen, scheint weder rathsam noch, des Raumes wegen, zulässig. Der Jünger mag wenigstens einige versuchen, darf aber — wenn sein Studium Frucht bringen soll — keinen Satz lesen oder verfassen, ohne sich den Klang der einzelnen Organe und den gemischten Zusammenklang der verbundenen klar vorzustellen. Und um dies sicher zu können, muss er bei jeder Gelegenheit (S. 4) den Klang der einzelnen Instrumente in allen Tonregionen und ihren Zusammenklang zu hören und sich einzuprägen trachten.

Dass übrigens unsre zehn Stimmen in No. 156 (wie in No. 154) nicht einen zehnstimmigen Satz bilden, sondern meist einen drei- oder vierstimmigen, — indem bald die *Es*-Klarinette mit der ersten *B*-Klarinette im Einklang, bald Hörner oder Fagotte mit den Klarinetten in Oktaven, oder die zwei Hornpaare unter einander oder mit den Fagotten im Einklang gehn, hat man schon bemerkt. Dieses Zusammenhalten der Bläser in möglichst wenigen (drei oder vier) Stimmen begünstigt die Klarheit des Klangs und — bei dem vollern Schall und der Neigung der Bläser zu schwellenden und abnehmenden Intonationen — auch die Deutlichkeit des Tongewebes, wogegen Auseinanderziehen in viele Stimmen, wenn diese auch gut geführt werden, leicht ein Durcheinander von Tönen und Dumpfheit des Zusammenklangs zur Folge hat. Manchem erfahrnern Setzer und Dirigenten von Harmoniemusik (bei den Regimentern) möchte selbst unsre Behandlung stellenweis noch zu wenig einfach, noch überladen erscheinen.