

Fünfte Abtheilung.

Vollendung der Harmoniemusik.

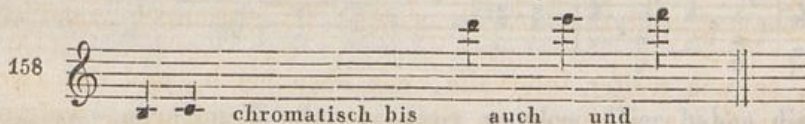
Der Inhalt der jetzigen Abtheilung ist die Fortsetzung der vorigen; wir überliefern nach einander die übrigen Röhre und die sich ihnen anschliessenden Schlaginstrumente und führen sie allmählig in Verbindung mit den Blechen zur vollständigen Harmoniemusik zusammen. Die Scheidung des Stoffes in zwei Abtheilungen mag dem Jünger ein Wink sein, nicht eher in die jetzige Abtheilung einzudringen, als bis er des Stoffes der vorigen in Kenntniss und Behandlung mächtig geworden. Es lässt sich mit diesem Stoffe gar viel ausrichten, mancher erfreuliche und selbst gehaltreiche Satz bilden.

Erster Abschnitt.

Kenntniss der Oboe und Flöte.

A. Die Oboe.

Die Oboe ist bekanntlich ein der Klarinette ähnlich gebautes Rohrinstrument; nur ist das Rohr kürzer, Rohr und Schallbecher sind enger und das Mundstück wird von zwei aneinandergebundenen Blättern gebildet. Sie hat einen Tonumfang von



Das kleine *h* ist erst in neuerer Zeit den Oboen gegeben worden. Einige Instrumente haben auch noch klein *b*; doch kann man nicht überall darauf rechnen, thut also besser, sich seiner zu enthalten. Die höchsten Töne, das dreigestrichne *e* und *f*, sprechen nicht bequem an; man thut also, wenn man sich ihrer überhaupt bedienen will, wohl, sie, besonders das *f*, nicht frei einsetzen zu lassen, sondern auf sie hinzuführen. Das tiefste (eingestrichne) *fis* intonirt auf vielen Oboen zu tief; der Bläser kann mit der Zunge nachhelfen, jedoch nur bei langsamerer Tonfolge. In schnellerer Bewegung sollte man daher wenigstens nicht bei zarten oder besonders hervortretenden Stellen dieses *fis* als wesentlichen und hervorstechenden Ton setzen.

Innerhalb dieses Tongebiets nun und abgesehen von den schon bemerkten Schwierigkeiten ist die Oboe fähig jeden Ton sicher einzusetzen, auszuhalten, anschwellen und abnehmen zu lassen, oder schnell hinter einander zu wiederholen. Besonders leicht erfolgt die Tonansprache in diesem Tonraume,



während die höhern und tiefern Töne schwerer und ungefügiger erscheinen, namentlich die tiefern Töne (*h, c, d*) kein solches *piano* und Abnehmen bis in das *pianissimo* gewähren, wie die mittlern.

Im bequemern Tongebiet ist die Oboe aller Arten von Tonfolgen mächtig, kann diatonische Läufer und Arpeggien schnell, auch chromatische Gänge mit Geläufigkeit hervorbringen, auch grosse Sprünge sicher intoniren, nicht aber weit entlegne Töne gut binden. Auch Triller stehn ihr zu Gebote; nur diese —



und die noch höhern sind unausführbar und die folgenden



sind schwer; das letztere gilt auch von der Bindung der tiefsten Töne, wie hier —



bei a, so wie weiter Intervalle, wie oben bei b, und des zweigestrichnen *fis—*a**, während im Stakkato alle Tonfiguren, wofern sie nicht (wie bei d) in den höchsten Regionen liegen, bequemer erlangt werden.

Endlich ist noch eine Eigenthümlichkeit der Oboe nicht aus dem Auge zu lassen. Der Oboebläser braucht nämlich, im Gegensatz zu andern Bläsern, zu seinen Intonationen nur sehr wenig Luft, muss daher die nicht zu verwendende Luft ausathmen und hierzu das Rohr aus dem Munde nehmen. Dies kommt dabei aus der Lage und muss jedesmal beim Athemholen erst wieder mundrecht gesetzt werden. Man thut daher wohl, der Oboe nicht zu lange Folgen gehaltner und gebundner Töne zu geben, vielmehr ihre Kantilene durch Pausen (wenn auch nur kleinere) gelegnen Orts zu unterbrechen, oder sie wenigstens aus nicht zu langen Abschnitten und

Gliedern zu bilden, zwischen denen der Bläser ohne Störung absetzen könne.

Im Allgemeinen sind der Oboe die Tonarten bis zu zwei Kreuzen und drei Beenen, — also von *D*dur oder *H*moll bis zu *E*sdur oder *C*moll, — die bequemsten; es versteht sich dabei immer von selbst, dass auf den Inhalt das Meiste ankommt, dass namentlich einfache Sätze und langsamere Bewegung auch in entlegnen Tonarten keine Schwierigkeiten haben können.

Die Schallkraft und der Klang der Oboe werden zunächst durch die enge Mensur und Kürze des Rohrs und durch das als Mundstück dienende Doppelblatt bestimmt. Bei der im Vergleich mit der Klarinette oder gar dem Fagott geringen Ausdehnung der Luftsäule hat die im Mundstück schon eintretende Beengung des Luftstrahls und die Erzitterung der beiden Blätter einen weit hervortretenden Einfluss auf den Klang. Derselbe verliert ungleich mehr von dem Luftartigen des Klarinettklangs und wird körperlicher, körniger und gewinnt eine gewisse eindringliche, ja selbst im *piano* noch einschneidende Schärfe. Diese hier bloß allgemein bezeichnete Eigenschaft nimmt aber in den verschiedenen Tongebieten des Instruments einen wohl unterscheidbaren Charakter an.

Die tiefsten Töne, bis zum eingestrichnen *e* oder *f*, sind hart, gleichsam scharfkantig und aufdringlich, plärrend und schnarrend, dem Nasalen im Gesang (den Nasentönen) verwandt, dabei aber von erheblicher Schallkraft. Dies gilt vorzüglich von den zwei oder drei untersten Stufen, die an Schallkraft und Eindringlichkeit dem Klang der Trompete fast gleichkommen und alle übrigen Instrumente überschreien können, so weit sie auch von dem klaren, metallisch glänzenden, heldenhaften Charakter jenes Instruments fern bleiben. Diese Töne, besonders die tiefsten, geben auch kein rechtes *piano* her, ihr Charakter lässt sich nicht sonderlich verbergen oder ändern. — Die folgenden Töne bis zum zweigestrichnen *d* oder *e* mildern sich stufenweis, bleiben aber, besonders nach der Tiefe zu, immer noch eckig und scharf eingreifend. — Von *f* oder *fs*, besonders von *a* an verfeinert sich nun der Klang, er wird hier, ohne seine Schärfe aufzugeben, überaus zart, des feinsten Ausdrucks fähig, bis er endlich in der Höhe, besonders vom dreigestrichnen *d* an, wieder ein mehr spitzes und weniger biegsames, behandlungsfähiges Wesen annimmt, durch dasselbe auch wieder etwas Durchdringendes erhält, das ihm in der zarten Region nicht eigen ist. Es lassen sich also ungefähr folgende Klangregionen, —

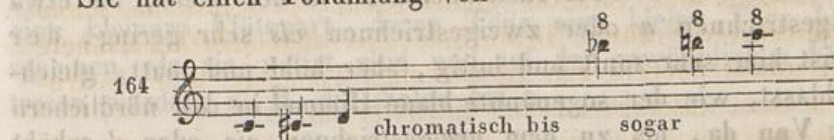


in denen wieder Tiefe, Mitte, Höhe charakteristisch von einander treten, unterscheiden, wiewohl durch sie alle hindurch der Klang sein scharf abgeschlossnes, — man möchte bisweilen sagen: sein präziöses Wesen — behält. Daher fehlt der Oboe das Schmelzende, Flüssige der Klarinette, sie ist spröde; und darum sagen ihr lebhaft und besonders weit fortgesetzte Passagen, namentlich schnelle Arpeggiofiguren — wenngleich sie sie technisch hervorbringen kann — ihrem innern Wesen nach nicht zu. Feiner, inniger Gesang, zierliche, kokette Bewegungen, tiefeinschneidende Accente, — das ist es, was sie besser als irgend ein andres Blasinstrument vorzubringen vermag.

B. Die Flöte.

Die Flöte ist bekanntlich ein Rohrinstrument, das aus einem oben geschlossnen Kopfstücke mit dem Mundloche, Mittelstücken und einem Endstücke (Fuss) besteht und durch den unmittelbar die innere Luftsäule streifenden Anhauch des Bläusers zum Tönen gebracht wird.

Sie hat einen Tonumfang von



Doch sind die zwei letzten Töne meist (es kommt hier allerdings auf den Bau des Instruments und das Geschick des Bläusers an) zu hart, als dass ihr Gebrauch rathsam wäre.

Früher reichte die Flöte nur bis zum eingestrichnen *d* hinab und ist der *c*-Stufe erst durch den *C*-Fuss mächtig geworden. Einige Flöten können jetzt sogar das kleine *h* geben; allgemein kann man wohl nur das eingestrichne *c* fodern.

Dieses Instrument ist der schnellsten und leichtesten Bewegung in allen Arten von diatonischen und akkordischen Figuren, auch weiter Sprünge in schneller Bewegung, z. B. dieser



und ähnlicher — und zwar in allen Tonarten, so wie auch schneller Tonwiederholung, z. B.



fähig. Nur darf die Tonwiederholung nicht zu anhaltend gefodert werden, weil der Zungenstoss, durch den man sie bewirkt, ermü-

det. Auch Sprünge in langen, grossen Bogen und Arpeggien von grossem Umfange sind wegen der für sie nöthigen Lippenänderung schwer ausführbar oder ermüdend.

Triller gelingen, besonders in der zweigestrichnen Oktave, — und in der dreigestrichnen bis zu *e**) oder *fis*, leicht. Dagegen wäre die Tonfolge des Dominantakkordes auf *b*, wie z. B. hier —



bei *a*, so wie die Bindung der bei *b* angegebenen Terzen, besonders in schneller Folge, nicht bequem.

Am günstigsten sind der Flöte die Tonarten *C*-, *G*-, *D*-, *A*- und *F*dur nebst ihren Parallelen; in den mit mehr als einem *B* vorgezeichneten Tonarten ist der Klang des Instruments weicher, in den Kreuztonarten heller.

Die Schallkraft des Instruments ist in der Tiefe, bis etwa zum eingestrichnen *a* oder zweigestrichnen *cis* sehr gering, der Klang ist hier sehr sanft und luftig, aber hohl und matt, gleichsam verblassend, wie der sogenannte blaue Himmel in den nördlichen Breiten. Von da, bis zu dem dreigestrichnen *cis* oder *d* erhöht sich die Schallkraft, der Klang bleibt sanft und mild, wird aber etwas fester, — bis weiter nach der Höhe die Kraft des Instruments zunimmt und der Klang heller, endlich grell und etwas hart wird, obwohl er nie die durchgellende Kraft der gleich hohen Klarinetten-Töne erlangt. Auch auf diesem Instrument unterscheiden sich also die drei Tonregionen, die man so —



umschreiben könnte. Selbst das hat die Flöte mit den andern Instrumenten gemein, dass ihre tiefsten Töne einer gewissen Verstärkung fähig sind; sie bleiben aber doch hohl und weit unter der Schallkraft der tiefsten Klarinetten- und Oboetöne.

Im Ganzen herrscht in der Flöte Luftklang, — man könnte ihren Charakter der himmel- oder blassblauen Farbe vergleichen; dies ist der unmittelbare Ausdruck ihres Wesens und Baues, da ihre Luftsäule im Vergleich zu ihrer Länge mehr Weite hat als die der Klarinette — und viel mehr als die der Oboe, auch kein

*) Auf neuern Flöten ist das dreigestrichne *e* nicht ganz rein, sondern etwas zu tief; daher wird der Triller oft nicht ganz rein gelingen, auch im *pianissimo* der Fehler des Instruments bemerkt werden, während beim Anschwellen oder *forte* der Bläser im Stande ist, den Ton rein darzustellen.

den Athem zusammenfassendes Mundstück oder ihn materialisirendes Blatt oder Doppelblatt einwirkt, sondern der reine Anhauch den Ton erweckt, Luft unmittelbar auf Luft wirkt. Dieser Luftklang ist glatt, weich, auch hell, — aber ohne Färbung, ohne Leidenschaftlichkeit oder Erwärmung, die erst aus dem Zusammentreffen verschiedner und einander widersprechender Elemente hervorgeht. Auch fehlt ihr natürlich jener romantische, fernhin und gleichsam von fern herüber tönende Klang, den das Waldhorn vorzüglich der Form seines Rohrs und der Erweiterung seiner Luftsäule von dem engen Mundstück bis zu dem sehr weiten Schalltrichter verdankt. Heitre, leichte, kindliche Weisen sind es, die der Flöte zunächst zusagen; was sie im Verein mit andern Organen werden kann, davon ist späterhin zu reden.

Von der Flöte sind, um höhere Lagen mit Leichtigkeit und Kraft benutzen zu können, noch einige Nebenarten in Anwendung gebracht worden, die wir hier aufzählen. Es ist

1. Die Terzflöte,

eine kleinere Flötenart, deren Töne eine kleine Terz höher erscheinen als sie notirt sind und auf der gewöhnlichen Flöte eintreten würden, z. B. die Noten bei a



so wie bei b geschrieben ist, mithin als *f* bis *a* aus der ein- bis dreigestrichnen Oktave. Die Tonreihe der Terzflöte beginnt übrigens — den Noten nach — mit dem eingestrichnen *d*, in der Wirklichkeit also mit dem eingestrichnen *f*.

Die Terzflöte hat vermöge ihres kürzern und engern Rohrs härtern, in der Höhe bald grell werdenden Klang und wird besonders bei starker Harmoniemusik (z. B. in Militair-Musikhören) statt der gewöhnlichen Flöten gebraucht, deren Schallkraft hier nicht ausreichen würde. Im grossen Orchester ist sie unsers Wissens selten (von Haydn, Mozart, Beethoven nie, von Spohr in seiner Weihe der Töne) gebraucht worden. Man kann sie wohl in den meisten Fällen hier entbehren und thut dann gewiss gut, nicht auf sie zu rechnen. Doch wollen wir weder hier noch sonst wo uns oder Andre zum Verzicht auf ein Kunstmittel verurtheilen, wenn dasselbe zweckgemäss erscheint.

2. Die Oktavflöte.

auch kleine Flöte*), *flauto piccolo*, Pikkolflöte, genannt. Sie steht eine Oktave höher als die gewöhnliche Flöte und intonirt auch ihre

*) Im Gegensatze zu den kleinern Flötenarten heisst die gewöhnliche Flöte „die grosse“; — oder auch vorzugsweise (im Gegensatz zu den andern Blas-

Noten eine Oktave höher. Ihr Tonumfang geht — den Noten nach — vom eingestrichnen *d* bis zum *a* oder *b*, also



in der Wirklichkeit aber vom zweigestrichnen *d*,

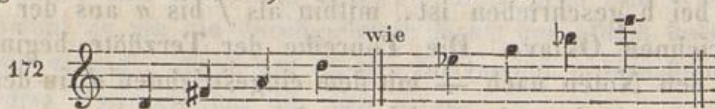


bis in die viergestrichne Oktave. Ihr Klang ist bei der Kürze und Enge des Rohrs knapp und im Vergleich zu der grossen Flöte hart oder doch herb; in der Höhe wird er, — besonders in der dritten der oben angedeuteten Tonregionen sehr grell und schneidend eindringlich. In der ersten Oktave (in der ersten der oben abgezweigten Regionen) dagegen ist die Schallkraft zu gering und der Klang daher verblasen. Sie hat sowohl in der Harmoniemusik, wie im Orchester ihre Stelle gefunden und ist an beiden Orten unentbehrlich.

Ausschliesslich dagegen der Militärmusik eigen ist

3. die *Es*-Flöte,

oder Nonen-Flöte, deren Töne eine kleine None höher ansprechen, als sie geschrieben werden, — also die Noten —



und

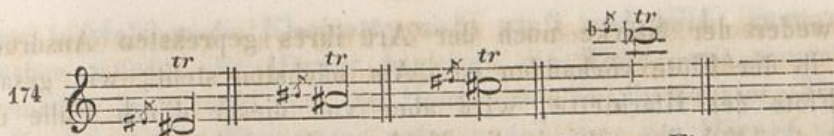
4. die *F*-Flöte,

oder Oktavterz-Flöte, deren Töne eine kleine Dezime höher ansprechen, also die Noten



Alle diese Flötenarten werden im Allgemeinen behandelt, wie die grosse Flöte. Nur sind wegen der Kleinheit des Mundlochs und der engern Lage der Tonlöcher die Griffe sowohl wie die Intonation (der Ansatz, *l'embouchure*) schwerer und weniger bequem; besonders fallen den Oktav- und noch kleinern Flöten sehr schnelle Tonfiguren in Tonarten mit mehr als vier Kreuzen und mehr als drei Beenen, ferner chromatische Läufer und Triller, vornehmlich diese —

Instrumenten, obgleich alle kleinen Flöten denselben Namen in Anspruch nehmen könnten) Querflöte, *Flûte traversière*. Wird in einer Partitur Flöte (*Flauto*) ohne Zusatz vorgeschrieben, so ist stets die grosse gemeint.



schwer. Aus denselben Gründen sind den kleinen Flöten, namentlich der Pikkol-Flöte, auch die stark vorgezeichneten Tonarten schwerer; am bequemsten ist *D*dur (*H*moll), *G*-, *C*- und *F*dur mit ihren Parallelen. Je höher übrigens die Stimmung, desto schwerer spricht die Höhe an; schon die Pikkolflöte sollte nicht über dreigestrichen *f*is, höchstens *a* (in Noten) geführt werden*).

Zweiter Abschnitt.

Verein von Flöten mit Klarinetten, Fagotten und Hörnern.

Für unsre letzten Aufgaben hatten wir ein Orchester von Klarinetten, Hörnern und Fagotten mit Kontrafagott zusammengebracht. Der Trompeten und Pauken enthielten wir uns, weil der Chor der Rohrinstrumente noch nicht stark genug besetzt war; der Posaunen theils aus diesem Grunde, theils weil die Oberstimmen (abgesehen von den tonarmen Trompeten) nur von Klarinetten besetzt, mithin im entschiedensten Nachtheil gegen die Unterstimmen waren. Es soll übrigens damit nicht in Abrede gestellt werden, dass auch zu jenen Aufgaben Trompeten und Posaunen hätten zugezogen werden können; wir konnten ja die Klarinettenstimmen uns vielfach besetzt denken, oder statt zwei oder drei Klarinettpartien vier oder fünf schreiben. Nur würde dann wieder die eine Instrumentart auf eine geistlose Weise das Uebergewicht über jede andre erhalten haben, der Klarinettklang hätte alle Eigenthümlichkeit der andern Instrumente überdeckt.

Jetzt stehn uns noch andre Instrumente für die Oberstimmen zu Gebote; wir ziehen sie nach und nach in unsern Chor. Indem wir Schritt für Schritt vorwärts gehen, knüpft sich eine Reihe von kleinern und grössern Versuchen und Aufgaben an. Die erste Stufe bildet der Zutritt der Flöten, die sich den bis jetzt von uns gebrauchten Rohrinstrumenten zunächst anschliessen.

Die Flöte hat vermöge ihres Luftklangs Verwandtschaft mit Klarinette und Horn, besonders mit der Klarinette; die Sanftheit und Rundung ihres Schalls giebt ihr eine gewisse Beziehung zum Fagott, obgleich dieses Instrument dunklern, schattigern Klang hat und in der hohen Tonlage eine Leidenschaftlichkeit annimmt,

*) Früher hatte man grössere, eine Quarte tiefer stehende Flöten, die in unserer Zeit (wo man oft von neuen — oder vergessenen alten — und gebäuften Mitteln neue „Effekte“ hofft) unter dem Namen Panaulon wieder zum Vorschein gekommen. Wir müssen hauptsächlich auf den Anhang F Bezug nehmen.

die weder der Stärke noch der Art ihres gepressten Ausdrucks nach in der Flöte vorhanden ist. Am nächsten steht, wie gesagt, die Flöte der Klarinette, wird aber von dieser durch Fülle und Kraft des Schalles, durch die Macht weit stärkern Anschwellens, durch Wärme, Leidenschaftlichkeit und Ueppigkeit des ganzen Ausdrucks weit überboten. So zeigen sich auch hier wieder (S. 115) Beziehungen und Unterschiede unter den verschiedenen Instrument-Arten. Wir können Flöten und Klarinetten als die einander nächststehenden Instrumente, — Flöten und Fagotte als ähnliche, besonders gleich sanfte Organe — allenfalls Flöten und Hörner vermöge des Luftartigen in ihrem Klange verbinden; wir werden Flöten, Klarinetten und Fagotte vereinen und den Abstand der äussersten Instrumente durch die Klarinetten vermittelt, die üppige Kraft der Klarinetten von den stillen Fagotten und kühleren Flöten umhüllt und gedämpft sehn; auch Flöten und Hörner werden durch den Zutritt der Klarinetten besser verschmelzen.

Ein Fall, wie geschaffen, um unsrer Auffassung als Beispiel zu dienen, findet sich in Beethovens Overture zum Fidelio, gegen das Ende*). Hier

175 Adagio.

Flöte.

A-Klarinetten.

E-Hörner.

Fagott.

treten zwei Hörner auf, denen sich als Oberstimme eine Klarinette (S. 138) zugesellt. Die Klarinettenmelodie wird von der Flöte — also vom verwandtesten Instrument aufgefasst und in die Höhe ge-

*) S. 32 der Pariser Partitur.

führt, in welcher die Klarinette nicht sanft und leicht genug ansprechen würde; die Hörner begleiten die Flöte, wie zuvor die Klarinette. Nun senkt sich die Komposition in die dunklere Unterdominante und die Klarinetten nehmen den Satz der Hörner. Hier tritt das dunklere Fagott mit dem Gegensatz auf, wie vorher die Klarinette. Es wird fortgesetzt von dem Violoncell und damit (wie wir später bei der Lehre vom Streichquartett erkennen werden) in das Materiellere und Dunklere geführt, wie zuvor die Klarinette durch die luftartigere Flöte in das Hellere und Stoffleichtere*).

Es tritt aber noch ein besondres Verhältniss hervor, das wohl beachtet werden muss.

Die Flöte hat — abgesehn von den ihr mangelnden Tönen der kleinen Oktave — dieselbe Tonreihe mit der Klarinette. Allein ihre eingestrichne Oktave ist so matt und verblasen, dass sie unmöglich mit denselben Tönen der Klarinette gleichen Rang behaupten kann; ihre zweigestrichne Oktave wird zwar stärker, bleibt aber wieder hinter der durchdringenden Kraft derselben Tonreihe auf der Klarinette zurück; — sie steht ungefähr in gleicher Macht mit der eingestrichnen Oktave der Klarinette. Eben so verhält es sich mit der dreigestrichnen Oktave der Flöte; sie hat ungefähr gleiche Macht mit der zweigestrichnen Oktave der Klarinette. Diese Notenreihen

176

Flöte.

Klarinette.

zeigen uns, welche Tonregionen in beiden Instrumenten einander an Kraft und Helligkeit des Klangs am besten entsprechen.

Diese Betrachtung giebt uns einen wichtigen Grundsatz für die Behandlung der Flöte an die Hand: wir müssen sie eine Oktave höher setzen, als die Klarinette, wenn wir gleiche Wirkung von ihr begehren, — wir müssen

die Flöte so ansehn, als ständ' sie im Vierfuss-
ton gegen die Klarinette,

obgleich dies im Grunde nicht der Fall ist. Nun treten also für diese Instrumente dieselben Grundsätze in Anwendung, die wir für alle Organe verschiedner Tonregion, für männliche und weibliche

*) Dass die Instrumente, namentlich Klarinette, Flöte und Fagott, zugleich in den günstigsten Lagen auftreten, ist gewiss; man darf aber nicht hierin den ersten Bestimmungsgrund für die Komposition suchen, denn er würde sich sogleich als nicht durchgreifend erweisen lassen. Abgesehn von den möglicherweise einzumischenden Streichinstrumenten könnten in Rücksicht auf die Tonlagen statt der Klarinetten Oboen und statt des Fagotts ein Waldhorn genommen werden.

Stimmen (S. 113, Anm.), für Trompeten und Hörner (S. 112, Anm.) u. s. w. gefunden haben.

Wollen wir also irgend einen Satz von Klarinetten und Flöten in der Verdopplung vortragen lassen, so darf dieselbe nicht im Einklange, wie hier, —

177
Flauti.
Clarineti in A.

sie muss in Oktaven —

178
Flöten.
A-Klarinetten.

geschehn. Erst hier wirken die Flöten (freilich immer nach ihrem Vermögen und in ihrer Weise) mit gleicher Frische und Eindringlichkeit, wie die Klarinetten, steigern also, was diese auszusprechen haben, in der angemessensten und in einer durchaus kräftigen Weise. Eben so müsste ein Gang oder Satz, den die Flöten von den Klarinetten aufnehmen und weiter führen sollten, nicht in derselben Tonregion, z. B.

179
Flöten.
A-Klarinetten.

sondern in der höhern Oktave —

180
Flöten.
A-Klarinetten.

intonirt werden. Hier treten jedoch (wie wir schon S. 113 bei ähnlichem Anlass bemerken mussten) dann Abweichungen ein, wenn die wirkliche Fortführung (z. B. in diatonischen und chromatischen Gängen die Fortführung einer Tonleiter) in der Idee des Kunstwerks nothwendig und auf ein und demselben Instrumente nicht darstellbar ist. So ist in diesem Satze —

181

Flöten.

A-Klarinetten.

weder die Hinaufführung der Klarinette bis zum dreigestrichnen *e* (ertönt als *cis*), noch die Erhöhung der Flöte in die drei- und viergestrichne Oktave rathsam und ausführbar; der Gedanke des Komponisten lässt sich auf den vorgeschriebnen Instrumenten nicht anders, als oben geschehn, ausführen.

Wir kehren von diesem Falle, wo die Nothwendigkeit uns zwang, von unserm obigen Grundsatz (S. 159) abzugehn, auf den ersten Fall (No. 177) zurück. Würde so gesetzt, was wäre die Folge? Die Flöten würden das, was die Klarinetten volltönend und hell vernehmen lassen, in matten, verblasnen Tönen geben. Diese Töne würden also den Klarinettklang nicht etwa stärken und erhöhen, sondern mit ihrem hohlen Wesen gleichsam einhüllen und schwächen; die vereinigten Instrumente würden also weniger stark und volltönend wirken, als die Klarinette allein. Es muss also wie in No. 178 gesetzt werden, wenn der Zutritt der Flöten den Satz wirklich verstärken und nicht schwächen soll.

Noch einmal zeigen wir dieses Verhältniss der Flöten, — ihren Registerstand gleichsam — zu den andern Instrumenten an der bekannten anmuthig süssen Stelle im zweiten Theil der Zauberflöten-Ouverture. Mozart hat hier sein reizvolles Spiel mit dem Hauptmotiv des Fugenthema's und unterbricht die wimmelnde Hast dieser Sätzchen durch denjenigen Gang, auf den es uns hier ankommt. Hier —

182 Allegro.

Flöte 1.

Oboe 1.

Fagott 1.

Violine 1.

Violine 2.

Bratsche.

steht der ganze Satz. Betrachten wir das Fagott als tenorisirendes Instrument, in dem Register der Männerstimmen stehend: so würde ein diskantisirendes Instrument, z. B. Oboe oder Klarinette, den Fagottgang in dieser Tonlage —

183

haben begleiten müssen. Dies bewährt Mozart auch an derselben Stelle, wo er zum Schluss derselben an der Stelle der Flöten Klarinetten einsetzt und nun Flöten und Fagotte —

184

Flöten.

B-Klarinetten.

Fagotte.

zutreten, die Fagotte (gleich den Männerstimmen) eine Oktave tiefer (als die diskantisirenden Klarinetten), die Flöten eine Oktave höher, gleichsam als Klarinetten im Vierfussston.

Fassen wir nun diese Betrachtungen zusammen, so ergeben sich aus ihnen znnächst drei sehr wichtige Lehren.

Erstens.

Die Flöten wirken nur eine Oktave höher als die Klarinetten mit einer diesen angemessnen Kraft.

Zweitens.

Sie können bei ihrem Zusammentritt mit Klarinetten und Fagotten in der Regel als Verdopplung der Klarinetten in der höhern Oktave — und die Klarinetten als die eigentlich wesentlichen (realen) Stimmen, — folglich Klarinetten und Fagotte als der eigentliche Kern des Satzes (daher wir auch den Satz für Rohrinstrumente S. 125 mit ihnen ausschliesslich begonnen haben) und Flöten als blosser Zusatz (zur Verstärkung, Füllung u. s. w.) angesehen werden*). Die Melodie des Sätzchens No. 184 ist also nicht etwa so —



zu fassen, sondern so, wie sie in der Klarinettenstimme steht; so ist sie zuvor (No. 182) dagewesen und so, auf dem eingestrichnen *es* schliessend, wird sie von den Violinen auf demselben Ton aufgefasst und weiter geführt. Diese Auffassung leidet, wie jede Regel, ihre Ausnahmen; wird sich aber als leitender Grundsatz nützlich erweisen. Sie bezeichnet dem angehenden Tonsetzer sogleich den Mittelpunkt, von dem aus die Stimmen gesetzt und beurtheilt sein wollen. Es ist die mittlere Lage (man denke an das vorlängst Th. I. S. 147 aufgefundenne Gesetz) des Tonsystems, der von der Natur des Tonwesens selbst bezeichnete Sammelpunkt und Kern der Harmonie, den er — in der Regel — zuerst bedenken und besetzen und am kräftigsten befestigen muss.

Drittens

erkennen wir hier zum ersten Male**), dass nicht jeder Zutritt neuer Organe eine Verstärkung ist. Treten schwache Stimmen zu starken, z. B. Flöten mit ihrem matten Tonregister zu Klarinetten in der hellern Tonlage, wie in No. 177: so hat sich freilich die Zahl der Stimmen und die Schallmasse — die Masse der hörbar schwingenden Luft — unleugbar vermehrt. Aber der hellere Klang des kräftig wirkenden Instruments wird durch den matten Klang des schwachen oder in schwacher Wirkung zutretenden umhüllt und gedämpft. So wird, um ein Gleichniss zu gebrauchen, die Masse des Schwertes, wenn man es in seine Scheide steckt, allerdings

*) Vergl. S. 167.

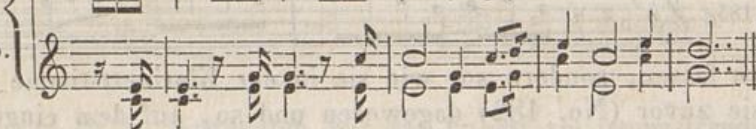
**) Vergl. S. 89 und 103.

vermehrt, die Schlagkraft und Schärfe der Klinge aber vermindert oder ganz aufgehoben.

Dass diese dritte Lehre, die wir dem Zutritt der Flöten zu den Klarinetten verdanken, sich nicht auf den einen Fall beschränkt, sondern noch vielfache Anwendung zulässt, erkennt Jeder im Voraus. Wir wollen sie gleich auf eine andre Zusammenstellung übertragen, zu der bald Gelegenheit sein wird, auf die von Trompeten und Hörnern. Die Trompete ist hell, scharf eindringend, schmetternd; das Horn ist dumpf oder dunkel, quellend rund, selbst im *forte* weit entfernt von der Schmetterkraft der Trompete, beiläufig auch für die der Trompete eigenthümliche Schmetterfigur (S. 47) bei Weitem weniger geschickt. Wollten wir nun einen Trompetensatz mit Hörnern im Einklang verdoppeln, z. B.

186 Maestoso.

Trombe in B. 

Corni in B alto. 

so würde zwar die Schallmasse vermehrt, die Schärfe der Trompeten aber und damit die Eindringlichkeit des Satzes beeinträchtigt*), — obgleich hier noch die Gedrungenheit günstig einwirkte, die dem Hornklang in den hohen Stimmungen eigen ist. Entfernte man die Hörner um eine Oktave (nähme man z. B. statt der hohen tiefe *B*-Hörner, oder *Es*-Trompeten und *Es*-Hörner) so würden die Trompeten wenigstens in ihrer eignen Tonlage frei sein. Am ungehemmtesten, reinsten und kräftigsten würden sie wirken, am energischsten würde der Satz heraustreten, wenn die Trompeten allein gelassen würden und die Hörner ganz wegblieben. — Wollte man umgekehrt die Hörner (hoch *B*) noch enger den Trompeten anschliessen, sollten sie auch den Schmettertton derselben mitmachen, so würde damit die letzte Eigenthümlichkeit der Trompeten durch die mindre Beweglichkeit der Hörner unterdrückt.

Schreiten wir nunmehr zu der Bildung von Sätzen, so zeigen sich folgende Kombinationen für sie.

Erstens können alle unsre Bläser zusammen harmonische Massen bilden. Hier —

*) Wer mit Farbengebung einigermaassen Bescheid weiss, stelle sich die Wirkung der Trompeten als Scharlachroth vor. Führt man über diese Farbe ein Blau, so ist mehr Farbe angewendet; aber die Kraft der Lichtfarbe ist gebrochen, aus Roth ist schattiges Violett geworden.

187 *Maestoso.*

Flauti.

Clarinetti in C.

Corni in D.

Fagotti.

Contrafagotto.

stehe der erste Versuch. Für die Tonlage des Ganzen, für die etwas rauhen *D*-Hörner und die hohe Intonation der Flöten haben wir statt der zu weichen *A*-Klarinetten die härteren in *C* genommen. Das zu weit abliegende Kontrafagott musste mit dem zweiten Fagott unterstützt werden; folglich war es rathsam, das erste Fagott auch tiefer zu setzen, um beide nicht zu trennen. Nun war zwischen den Ober- und Unterstimmen (zwischen Klarinetten und Fagotten) eine Leere entstanden, die zufriedenstellend ausgefüllt werden musste; dazu vereinigen sich die Hörner im Einklang. Hätten wir bereits irgend ein kräftigeres Blasinstrument oder deren mehrere, so dass wir nicht nöthig gehabt, die Fagotte von den übrigen Instrumenten wegzuziehen und in die — ohnehin für sie nicht günstige tiefe Lage zu bringen; dann würde der Satz sich eher so

188

Flöten.

C-Klarinetten.

Fagotte.

D-Hörner.

Bass.

stellen. Hier wird der Hauptgedanke (in den Klarinetten und Flöten) noch von den Fagotten in wirksamer Tonlage unterstützt und die Hörner treten, ihrem weithintönenden Wesen gemäss, breit und volltönend in die Mitte. Bei dem zweiten Einsatze wird die Melodie vom zweiten Fagott, dagegen die vom ersten Horn übernommene Mittelstimme vom ersten unterstützt. Bei dem dritten Einsatze verdoppelt die zweite Klarinette den Gesang der ersten Flöte, die zweite Flöte und erste Klarinette werden Mittelstimmen und beide Klarinetten gewinnen dabei eine bessere — nämlich höhere und helltönendere Lage und engeren Zusammenhalt.

Wollten wir endlich die weite Lage aufgeben, so könnte der Satz eine dritte Stellung

189

The musical score for measures 189-192 is arranged in five staves. The first staff is for Flöten (Flutes), the second for C-Klarinetten (C Clarinets), the third for D-Hörner (D Horns), the fourth for Fagotte (Bassoons), and the fifth for Kontrafagott (Contrabassoon). The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measures 189-192 show a complex texture with multiple doublings of the main melodic line across the instruments. The Flöten and C-Klarinetten play the highest parts, while the Fagotte and Kontrafagott provide a lower, supporting texture. The D-Hörner play a middle part, adding to the overall richness of the sound.

annehmen, in der der Zusammenklang durch die hohe Lage aller Instrumente und durch vierfache Verdopplung noch gekräftigt wäre, die Melodie ebenfalls durch Verdopplung der Klarinetten und Flöten durch Hörner noch stärker betont würde, — freilich aber das Kontrafagott zu seinen höchsten, gezwängt ansprechenden Tönen (um sie nur einführen zu können, haben wir eine Einführung in den ehemaligen Anfang vorausgeschickt) genöthigt wäre, überhaupt die vielfache Verdopplung und die hohe und enge Lage aller Instrumente dem Ganzen etwas Gewaltiges aneignete, das in der ursprünglichen Anlage des Satzes (No. 187) keineswegs vorhanden oder veranlasst war. Zum Schluss übernimmt die erste Flöte, das erste Horn zu verdoppeln; Klarinette, zweite Flöte und zweites Horn können für die eigentliche Melodie um so eher genügen, da nichts verloren geht, wenn man wirklich zuletzt *e* statt *d* als Melodieton auffasst.

Beiläufig haben wir hier in No. 189 und vorher in No. 188 Fälle vor uns, wo (am Schlusse) die Flöte nicht blosse Verdopplung der Klarinette ist, sondern ihre eigne Melodie geltend macht, so dass man diese und nicht die Klarinettemelodie als Hauptstimme auffassen kann*). Dies kann man daher als Ausnahmen von dem S. 159 ausgesprochenen Grundsatz betrachten. Wie wenig sie aber den Grundsatz erschüttern, zeigt der Augenschein. Es ist klar, dass der Gedanke, — der Kern des Satzes kein andrer, als dieser, —



(drei- oder vierstimmig gesetzt, mit dieser oder der Schlusswendung von No. 187) gewesen und dass man ihn zunächst auf das Geradeste und Einfachste hat aussprechen lassen, dann aber gelegentlich die Klarinette heller intoniren, oder die Schlussharmonie durch einen für die erste Flöte hervorgezogenen Ton in eine andre, höhere Lage bringen wollen. — Diese zweite Auffassung, in der die Flöten sich als wirkliche Melodieführer — und dann also die Klarinetten als deren blosse tiefer (in der Klarinetregion) liegende Unterstützung — geltend machen, tritt dann besonders in ihr Recht, wenn der Zusammenhang des Ganzen eine hochliegende Melodie fodert, oder wenn der Chor der Bläser so eng vereinigt ist, und zugleich die Flöten so kräftig eintreten, dass man die Bläser als eine ganz verschmolzene Masse auffassen und die Flöten als herrschende Stimme vernehmen kann. Das letztere ist bei den vorigen Sätzen wohl der Fall, so gewiss auch ihr Kern wie in No. 190 aufzufassen ist. Das Erstere würde von dem Satze No. 182 selbst dann gelten, wenn Mozart der Flöte einen Klarinettersatz (über dem Fagott oder statt desselben) gegeben hätte; denn die Lage der ersten Geige bezeichnet die Melodie



als eine hoch liegende, der Flötenregion angehörige.

*) So wollen wir es uns auch gern gefallen lassen, wenn ein naturalistisch, nach dem blossen sinnlichen Eindruck Urtheilender den Mozartschen Gang aus No. 184 — durch den anziehenden hohen Eintritt der Flöte verleitet — so auffasst, wie er in No. 185 geschrieben ist. Dann wäre dieselbe eine Ausnahme mehr, die eben so wenig den Grundsatz erschüttern könnte.

Zweitens haben wir nun noch mehr, wie früher, Stoff, den Gegensatz von grössern und kleinern Massen darzustellen. No. 189 giebt uns folgendes Beispiel an die Hand.

Allegro moderato.

192

Flöten.

A-Klarinetten.

D-Hörner.

Fagotte.

Kontrafagott.

dolce

p

dolce

p

Statt der C-Klarinetten sind die weichern A-Klarinetten genommen, die für den sanftern Zwischensatz, von Hörnern und Fagotten unterstützt, geeigneter sind. Im Tutti (in der grössern Masse) werden die Klarinetten durch Flöten in der Höhe verdoppelt und durch die festgeschlossene Masse der Hörner und Fagotte getragen; diese mittlere Lage unterstützt zwar die Hauptstimmen, ohne sich ihnen jedoch zu sklavisch, Ton für Ton, anzuschliessen. Es haben sich — abgesehen von dem einfacher gesetzten Kontrafagott — zwei

zwar eng zusammengehörige, aber doch unterscheidbare Massen gebildet; die höhere melodieführende von Flöten und Klarinetten — und die tiefere harmonieausfüllende von Hörnern und Fagotten.

Drittens haben wir nun erst genügenden Stoff, den Gegensatz von Höhe und Tiefe in Massen, z. B. hier —

193 Andante.

Flöten.

A-Klarinetten.

D-Hörner.

Fagotte.

Kontrafagott.

zu dem früher für die höhere Masse nichts als Klarinetten zu Gebote gestanden hätten. Jetzt haben wir ausser den Klarinetten noch ein andres und zwar höher liegendes Stimmregister. Im vorliegenden Beispiel (das man sich als Fragment, vielleicht als Schluss eines grössern Satzes denken mag) ist die höhere Masse von einem Fagott, dann von Fagott und Horn unterstützt.

Allerdings haben zur Darstellung dieses Gedankens eigenthümliche, im Bisherigen noch nicht zur Sprache gekommene Wege eingeschlagen werden müssen. In der tiefern Masse führt das erste

Horn vermöge seiner überlegnen Schallkraft und der Anmuth seines Klangs die Melodie; ihm zunächst tritt das erste Fagott mit seinen eindringlichen höhern Tönen; beide Stimmpaare mischen sich so, dass der muthigere Hornklang wohl die Melodie heben kann, doch aber durch die dumpfer, gedrängter hineinredenden Fagotte eine tiefere Schattirung über das Ganze sich breitet. Den reinsten Gegensatz hätten nun Flöten und Klarinetten (allenfalls mit einem Horn, wenn das Tonvermögen desselben genügt hätte) gegeben: Höhe und heller Luftklang gegenüber der dunklern Färbung und tiefern Lage. Hier sollte der Zutritt des Fagotts vor allem die Stimmung des Anfangs weiter klingen lassen und einheitsvoll durchführen; dann durfte man auch durch den fremden Fagottklang anreizende Einmischung (S. 115) für die ohnedem zu gleichförmige höhere Masse hoffen. — Noch auffallender kann nach dem Bisherigen der Gebrauch der Flöten Takt 3 und 4 sein; sie dienen als Mittelstimmen zwischen den Klarinetten, und zwar in ihrer mattern Tonlage. Allein — andre Instrumente für die Mittelstimmen waren nicht vorhanden. Hätten wir die Melodie der Flöte, die Mittelstimmen aber den Klarinetten geben wollen, so wäre dieselbe entweder (in der zweigestrichnen Oktave) zu unkräftig und besonders zu kühl, zu wenig angeregt und anregend (S. 163) aufgetreten, oder wir hätten sie zu Gunsten der Flöte in die höhere Oktave legen müssen. Aber dies sowohl, wie überhaupt der Flötenklang wäre ihr und dem Zusammenhang des Ganzen nicht angemessen gewesen. — Bei dem zweiten Eintritt der höhern Masse hebt sich die Melodie, gleichsam aus Takt 3 und 4 heraus; hier tritt die Flöte wieder in ihre gebührende Tonlage und wird melodieführend (also wieder eine Abweichung von dem S. 159 ausgesprochenen Grundsatz) während die Klarinetten als Mittelstimmen dienen.

Dass nun diese Gegensätze und Massen auf noch viel mannigfaltigere Weise sich bilden lassen, ist gewiss. Wir hätten in No. 193 die tiefere Masse durch tiefgelegte Klarinetten vergrößern, die erste höhere auf Klarinetten und Flöten, oder eine Klarinette und zwei Flöten

194

Flöten.

A-Klarinette.

(die Flöten würden freilich etwas verblasen klingen) oder Klarinetten und ein Horn

195

A-Klarinetten.

D-Horn.

beschränken können. Selbst in Tuttisätzen mit verdoppelnden Stimmen (wie z. B. in No. 189 oder 192) kann dem Ganzen mehr Leichtigkeit und der Melodie mehr Eindringlichkeit gegeben werden, wenn man nur die erste Flöte die Melodie — natürlich in der höhern Oktave — verdoppeln, die zweite schweigen lässt. Alle diese Besonderheiten werden dem Durcharbeiten und geistigen Durchhören des Jüngers überlassen.

Viertens endlich bietet sich uns eine reichere Auswahl hinsichtlich des melodieführenden Instruments. Allerdings wird hier im Allgemeinen die Klarinette, besonders wenn wir eine dritte als Prinzipalstimme nehmen können, stets den Vorzug behaupten; als Diskantinstrument gebührt er ihr vor den tieferliegenden, vermöge ihrer überlegnen Schallkraft und ihres wärmern, vielseitigern Ausdrucks fähigern Klang vor den Flöten. Allein der besondre Sinn eines Satzes, das Bedürfniss hoher Melodielage, schon der Wunsch, dem Ganzen Wechsel und Mannigfaltigkeit zu geben, kann die Flöte an die Stelle der Klarinette berufen oder beide abwechseln lassen. Aus gleichen Gründen kann gelegentlich einer tiefern Mittelstimme, wie hier —

Allegro moderato.

196

Flauti.

Clarineti in B.

Corno solo in Es.

Fagotti.

Contrafagotto.



oder dem Basse, —

197 *Maestoso.*

Flauti.

f Clarinetti in B.*f* Corni in D.*f* Fagotti e Contrafagotto.

2 Fag.

Ctra-F.

die vorherrschende Melodie übergeben werden; von den Mittelstimmen würde vorzugsweise das Horn durch seine Schallkraft und Klangschöne für Melodie geeignet sein. Das einzelne Fagott wäre meist zu schwach; wollte man aber beide Fagotte vereinen, so bliebe nur das fernliegende und dumpfe Kontrafagott für den Bass übrig. —

Dass übrigens der Stimm- wie der Massenwechsel nicht willkürlich, nach Laune und ungeordnet geschehn darf, ist schon aus der Formlehre von selbst einleuchtend. Jedes Instrument ist für die Stimme einer Person zu achten, — eines Wesens, das Selbständigkeit hat, das Recht, sich voll auszusprechen und seiner Eigenthümlichkeit nach zu behaupten; jede Instrumentmasse ist einem Chor, einer vereinten Anzahl von Individuen gleich zu achten. So wenig wir in irgend einer Form Stimmen willkürlich wegwerfen dürfen, so wenig darf es im Orchestersatz geschehn. Und noch weniger. Denn im Orchester sind die einzelnen Instrumente durch die Ver-

chiedenheit des Klangs noch bestimmter und kenntlicher von einander geschieden, als etwa die Stimmen in einem Klavier- oder Orgelsatze; folglich wird jede leichter aufgefasst und verfolgt und ein etwaniger Fehlgriff oder Mangel in ihrem Eintreten oder Absetzen um so deutlicher und empfindlicher bemerkt. Hier haben also unsre längst beobachteten Regeln über den Eintritt und das Ausscheiden der Stimmen doppelten Anspruch auf Geltung.

Dritter Abschnitt.

Zutritt der Oboen.

Bei den Versuchen des vorigen Abschnitts wurden unsrer Blasharmonie Flöten zugesellt, weil diese den Klarinetten am ähnlichsten und darum zur innigsten Verschmelzung mit ihnen am geschicktesten sind. So gewiss das wahr ist, so liegt doch eben in der Aehnlichkeit beider Instrumentarten eine gewisse Eintönigkeit, die leicht auch Mattigkeit zur Folge haben kann. Klarinetten und Flöten sind dem Klange nach zu ähnlich, als dass sie sich als verschiedene Stimmen deutlich auffassen liessen; die letztern sind — wo man sie nach ihrer nächstliegenden Bestimmung behandelt — gewissermassen nur Wiederholung der erstern in der höhern Oktave.

Anders stellt sich das Verhältniss zu den Oboen.

Die Oboe ist mit ihrem scharfgeschnittenen, spröden, in der Tiefe härtlich und herb, in der Höhe fein einschneidenden Klang von allen uns bis jetzt zugänglichen Instrumenten, namentlich von dem üppig schwellenden Klang der Klarinetten und noch mehr von den Flöten in ihrer weichen, runden, kühlen Klangweise durchaus geschieden. Durch sie kommt in den bisher zu gleichartigen Zusammenklang das eine fremde, nicht in den andern aufgehende, sondern sich behauptende und durchsetzende Wesen; sie bringt den Gegensatz und weckt den Reiz.

Am nächsten steht sie, der Tonregion nach, zu der Klarinette. Diese hat die Töne der kleinen Oktave für sich allein, ist in der eingestrichnen Oktave zwar nicht so eingreifend wie die Oboe; aber doch nicht gar zu schwach, hat auch in der zweigestrichnen Oktave ihren günstigsten, von Grellheit und Schwäche gleich weit entfernten Klang, wie die Oboe in ihrer Weise ebenfalls. Dagegen ist die Flöte in der eingestrichnen Oktave viel zu schwach, um neben der Oboe in derselben Tonregion bestehen zu können; und wo sie ihre Kraft gewinnt, — in der dreigestrichnen Oktave, — da findet die Oboe die Gränze ihres Wirkens.

Daher ist die nächste Bestimmung der Oboen, im Tutti-Satze: mit den Klarinetten zu gehen, dieselben in gleicher Tonhöhe, z. B.

198

Oboi.

Clarinetti in A.

zu verdoppeln, während sich umgekehrt die Flöten zu den Oboen eben so verhalten, wie zu den Klarinetten, nämlich als Instrumente gleichsam (S. 159) von Vierfusston, mithin sie der Regel nach in der Oktave verdoppeln. Der obige Satz würde also mit Flöten so —

199

Flöten.

Oboen.

A-Klarinetten.

zu stehen kommen.

Soviel, um die Stellung der Oboen vorerst im Allgemeinen, namentlich hinsichts der Tonregion zu bestimmen. Dies kann jedoch nicht genügen, wenn es um die treffendern, charakteristischen Wendungen zu thun ist. Hierzu müssen wir die Weise der Oboe und ihr Verhältniss zu jedem der andern Instrumente beobachten.

1. Oboe und Klarinette.

Die Schallkraft der Oboe ist am stärksten, ihr Schall namentlich am gefülltesten, stoffhaltigsten in der untern Tonregion (S. 152), in derselben Tonlage, wo die Klarinette gerade ihre stillste Partie hat, — wenn auch bei weitem nicht zu der Mattigkeit der Flöte (S. 154) herabsinkt. In der zweiten Oktave werden die Töne der Oboe spitzer, aber auch feiner und weniger materiell, die Klarinetttöne dagegen werden gedrungner, mächtiger, zuletzt gellend. Ueberall aber bieten Klarinette und Oboe den Gegensatz von quellen- dem und rundem (Klarinette) und von scharfkantig oder spitz ein- dringendem Klang (Oboe) dar.

Hiernach ist die Anwendung beider Instrumente zu erwägen.

Findet man nur den Klang der Oboe, oder nur den der Klarinette dem Sinn seines Satzes angemessen und dabei die eine Instrumentart ausreichend, so entsagt man, wie sich von selbst versteht, der andern ganz.

Will man, ohne besondere Rücksicht auf den eigenthümlichen Klangcharakter, von beiden Instrumentarten nur die stärkste Wirkung: so muss man jede in ihre mächtigste Region versetzen, die Klarinetten also höher stellen, als die Oboen. Hier —

200 *Serioso.*

Oboen.

C-Klarinetten.

C-Hörner.

Fagotte und
Kontrafagott.

haben wir mit Zuziehung einiger Instrumente (deren Beitritt die scharfe Lage der Oboen und Klarinetten rechtfertigen kann, indem sie einen angemessen starken Untersatz bieten) ein Beispiel gegeben, in welchem die hoch und hell — schon etwas grell einsetzende Klarinettenmelodie eine ihr gewachsne Unterlage fodert und damit den Oboensatz in den scharfkantigen und materiellsten Tönen der untersten Oktave rechtfertigt. Das Schnarrende und Quarrende dieser Tonlage — besonders bei dem ersten Einsatze wird durch den quellenden und mächtigen Klang der hocheinsetzenden Hörner und durch den starken Bass, auch durch Mitwirkung der hinzutretenden zweiten Klarinette umhüllt und ermässigt. Wenn in diesem Beispiele die Melodie bestimmend war, so tritt hier —

201 *Risoluto.*

Oboi. *f*

Clarinetti in
B.

Corni in F.

Fagotti.

Contrafagotto.

nur die reine Neigung zu der kräftigsten und schärfsten Intonation des ganzen Satzes hervor. Man kehre diesen Satz um, gebe die Oboenpartie den Klarinetten, die Klarinettpartie den Oboen: so hat er die Hälfte seiner Schallkraft und Eindringlichkeit eingebüsst und sein Charakter ist verändert. Dann würde auch die Verstärkung des Haltetons übertrieben sein, man müsste ihn den Hörnern allein überlassen und die Fagotte — etwa in dieser Weise —



(die Klarinetten — mit der jetzigen Oboenpartie — schlossen auf *e—g*) zur Unterstützung der Hauptstimmen verwenden; das Kontrafagott bliebe dann besser ganz weg.

Bedarf man umgekehrt nicht einer besondern Kraft und Schärfe, sondern nur des Zusammenklangs der Röhre, so wird man besser thun, die Oboen in die höhere und feinere, die Klarinetten aber in ihre tiefere und sanfter ansprechende Tonlage zu bringen. Dies ist die gewöhnliche Setzweise, theils weil es den Komponisten meistens eher um Wohllaut als um charakteristische Schärfe zu thun ist, theils weil sich allerdings im Orchester noch andre — bisweilen blos wohllautendere, bisweilen aber auch charakterisirende — Organe für mächtigen oder scharfen Ausdruck vorfinden. Indess muss der Künstler jedes Mittel kennen und bereit haben, und keines aus Weichlichkeit oder Schönthuerei scheuen, wenn es der Idee seines Werkes entspricht. Für jene Weise geben wir ein Beispiel aus dem Finale von Beethovens*) heroischer Symphonie

203 Poco Andante.
Corni in Es.

Corno in Es 3zo.

p con espressione

Oboe I.

p con espressione *sf* cresc. *sf* *p*

Clarineti in B.

p *sf* cresc. *sf* *p*

Fagotti.

p con espressione *sf* cresc. *sf* *p*

*) S. 211 der bei Simrock herausgegebenen Partitur.

Dass für diese Melodie und die Idee des ganzen Satzes die Oboe das einzig geeignete Instrument für die Hauptstimme war, kommt hier nicht in Betracht. Wenn man auch die Klarinette für eben so angemessen halten wollte, so würde doch die Oboe den Vorzug erhalten müssen, weil die Klarinetten wohl einen mässigen und verschmelzenden Untersatz für die Oboen, nicht aber diese für jene abgeben können.

Wir wenden uns zu dem Verhältnisse von

2. Oboe und Flöte.

Die Oboe bildet durchweg den entschiedensten Gegensatz zur Flöte. Sie hat ihre vollsten und materiellsten Klänge, wo die Flöte matt und verblasen anspricht, sie wird spitz, wo die Flöte Rundung und Fülle gewinnt, sie muss schweigen, wo die Flöte zur höchsten Kraft gelangt; ihr Klang ist materiell, scharfgeschnitten, einschneidend oder spitz eindringend, während der Flötenklang luftartig, weich und glatt, selbst in der stärker ansprechenden Höhe noch rund ist. Wie können diese beiden Instrumente mit einander gehn? — Dies muss sorgfältig erwogen werden, wenn nicht Missverhältnisse entstehn sollen.

Oboen für sich allein als Untersatz für die Flöte werden in den meisten Fällen zu scharf, Flöten als Unterlage für eine Oboemelodie für sich allein umgekehrt zu matt und schwach sein. Treten aber andre Instrumente als Unterlage hinzu, so können Flöte und Oboe einen reizvollen Gegensatz unter einander und zu jenen bilden. Das Andante*) von Beethovens C-moll-Symphonie bietet ein treffendes Beispiel dazu in einem aus dem Hauptsatz entspringenden Gange.

204 Andante.

Flöte 1. *dol.*

Oboe 1. *dol.*

B-Klarinetten. *p*

*) S. 67 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.



Die Schärfe der Oboe wird umhüllt und gemildert durch die dicht darüber liegende Flöte und den Gegensatz der weichen, erst bei dem höchsten Aufschwung*) der Oberstimmen heller werdenden Klarinetten. Zugleich aber schärft und würzt sie den Zusammenklang der weichen Instrumente und kommt besonders der kühlen Flöte zu Hülfe; sie unterstützt die tiefen und mattern Tonlagen derselben mit ihrem Mark, und ihre spitzern, leicht einschneidenden Töne werden von den vollern und doch weichern der Flöte überdeckt. Nähme man statt der Oboe eine zweite Flöte, so würde das Ganze fade und flau klingen; nähme man — wär' es auch nur für die erste Hälfte — statt der Flöte noch eine Oboe, so würde das Ganze breit, herb und schnarrend, Fluss und Schmelz wären verloren.

Daher gereicht auch die Verdopplung der Oboen durch Flöten im Einklange (wie wir schon früher, S. 161, bei weichen und scharfen Instrumenten befunden haben) zwar zur grössern Schall-

*) Hier haben wir wieder einen Belag für die Ueberlegenheit des melodischen Elements über das harmonische, wovon früher (Th. I. S. 507) mehrmals zu reden gewesen. Der Zusammenklang von *des—es—f—g* in derselben Oktave oben bei *a* ist harmonisch nicht zu rechtfertigen, aber die Stimmentwicklung eine Nothwendigkeit — und darum jener Zusammenklang recht.

füllung, nicht aber zur Verschärfung, sondern zur Milderung des Klangs. Statt vieler Beispiele stehe hier

205. Adagio.

Flöten.

Oboen.

Fagotte.

Streichinstrumente und Posaunen.

VCelle.

VC.

Tr. 1.

Tr. 2. B. 3.

der Eingang zu der Prüfungs scene in Mozarts Zauberflöte*). Flöten wären zu matt, Oboen zu scharf, Klarinetten zu üppig gewesen. Die Schärfe und Milde der Oboen und Flöten musste verschmolzen werden zu einer Mischfarbe (wie Blau und Karmin zu Violett), um dem mysteriösen Karakter der Scene gleich vom ersten Anfang den rechten Klang zu gewähren. — Die hochgedrückten Fagotte, das eingreifende Violoncell, die Altposaune thun das ihrige dazu.

3. Oboe mit Fagott und Waldhorn.

Von Fagott und Waldhorn ist die Oboe schon durch die Tonregion geschieden, sie kann sich ihnen nicht so weit nähern, wie die Klarinette. Auch kann sie nicht so angemessen, wie die Klarinette, in der höhern Oktave decken oder begleiten, da die Schallkraft ihrer Tonalen, — wie dieses Schema

206.

Oboe.

C-Klarinette.

C-Horn.

Fagott.

feiner werdend

quellender

quellender

gedrungener

f *p*

*) S. 284 der bei Simrock in Bonn erschienenen Partitur.

veranschaulicht, — mit jenen nicht übereinstimmt. Endlich ist ihre Klangweise und selbst ihr Tonsystem, besonders von dem Hornklang, gänzlich verschieden; das Horn luftartig, quellend, weithin tönend, verhallend, die Oboe materiell, scharf, positiv begränzt, stets bestimmt; das Horn zu akkordischen Figuren, überhaupt zum Aufschwunge geeignet und geneigt, die Oboe gerade für sie dem Charakter nach ungünstig, scharf, fein und innig, nicht aber schwungvoll sich aussprechend.

Näher steht sie dem Fagott, das materieller, begränzter ist als Horn und selbst Klarinette; aber hier ist wieder der Unterschied der Schallkraft erheblich und macht den Zutritt vermittelnder Instrumente, — wenn es Röhre sein sollen, am besten der Klarinetten, — wünschenswerth. Selbst die Flöten können hier (wie schon an No. 205 gezeigt worden) hülffreich werden. Legt man sie mit den Oboen im Einklang zusammen,

207
Flauti.
Oboi.
Corni in C.
Fagotti.

so umhüllen und mildern sie als weichere Instrumente (S. 161) die Schärfe derselben, legt man sie höher, so decken sie, wie schon bei No. 204 zur Sprache gekommen. Nur ist im vorstehenden Satze keine Nothwendigkeit ersichtlich, eben diese Instrumente zu nehmen. Man hätte statt der Flöten Klarinetten, oder diese allein nehmen können.

Nach diesen gesonderten Betrachtungen wird uns nun die Verwendung der Oboen im Verein mit unserm bisherigen Orchester leichter und sichrer gelingen.

Sollen die vereinigten Bläser Masse bilden, so können die Oboen zunächst als blosse Verstärkung der Klarinetten mit denselben im Einklang gehen, wie in No. 199, oder auch in Oktaven, wie in No. 201 und in der umgekehrten, ebenfalls schon S. 176 betrachteten Weise. Auch der (seltnere) Fall ihres Vereins mit den Flöten ist in No. 207 schon aufgewiesen worden. Inniger werden die Instrumente zu einer Masse verschmolzen, wenn Flöten und

Klarinetten — als die verwandtesten höhern Stimmen — einander verdoppeln und die Oboen verbindend dazwischen treten, —

208. *Maestoso.*

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Corni in B.

Fagotti.

Contrafagotto.

indem sie den untern Flöten- und obern Klarinett-Ton verdoppeln, wie oben bei a, oder die Klarinetten verstärken, weil dies ihrer Lage zusagt, oder Zwischentöne zwischen die Flöten oder Klarinetten (letzteres oben bei b) einschieben und durch dieselben die Reihe der übereinander gestellten Harmonietöne ausfüllen. Treten zu einem solchen Akkordaufbau nicht blos ein Paar Hörner, sondern auch noch Trompeten und Posaunen: so entfaltet der Bläser-Chor seine ganze Pracht. Eine kleine Probe davon giebt die Einleitung zum zweiten Theil von Mozarts Overture zur Zauberflöte.

209*) Adagio.

Flauti.

Hier legen sich zwei Massen an und in einander; erstens die Röhre in den sechs Oberstimmen den Akkord vollständig besetzend, die Fagotte den Grundton mehr als zwei Oktaven davon entfernt nehmend; zweitens die Bleche in voller Lage vom Grundton der Röhre bis zum tiefsten Ton der Oberstimmen

dazu und in die Röhre hineintretend, das Ganze in breiter, voller Pracht der Vielstimmigkeit. Dies ist der Intention des Satzes vollkommen angemessen. Wäre sie aber eine andre gewesen, wär' es dem Komponisten um die möglichst energische Angabe dieser Akkorde zu thun gewesen, so würde ein Zusammenziehen der kräftigern Instrumente in die Mitte der Harmonie, etwa in dieser Weise, —

*) Hier — man vergleiche die Anm. S. 141 und die allgem. Musiklehre, S. 178 — tritt der Blechchor in der Anordnung der Partitur unter den Chor der Rohrinstrumente, weil auch in ihm der Bass vollständig enthalten ist und nun die Oberstimmen, die in den Röhren enthalten sind, auch die oberste Stelle (allg. Musiklehre S. 181) erhalten.

211.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Trombe in Es.

Corni in Es.

3 Tromboni.

wirksamer gewesen sein. Hier sind die Flöten blosse Verdopplung ihrer Unterlagen; die Oboen mischen ihre Schärfe mit der Helligkeit und Gefülltheit der Klarinetten; die Hörner haben die müßige Quinte des Akkordes (Th. I. S. 100) aufgegeben und ihre Kraft auf die Oktave des Grundtons geworfen; die Posaunen haben sich aus ihrer breiten, prachtvollen und schöngeordneten (S. 68, Th. I. S. 56) Lage auf die entscheidendsten Akkordtöne zurückgezogen; — ob nicht das Zusammentreten von Bass- und Tenorposaune zuletzt auf dem hohen *b* übertrieben heftig und dröhnend sei? — muss der Sinn und Zusammenhang der ganzen Komposition zeigen. An dieser Stelle hat die Bassposaune, bei dem ersten Einsatz haben die beiden Oboen und die Tenorposaune ihre harten Tonlagen besetzt; dies ist der Grund, warum die Oboen nicht auch hier die Klarinetten blos verdoppeln.

Es knüpft sich hier noch eine Betrachtung von Wichtigkeit an, die nicht früher anschaulich zu machen gewesen.

Schon vielfältig — durch die ganze Lehre — ist auf den Sinn der verschiedenen Intervalle*) hingedeutet worden; wir haben namentlich längst erkannt, dass von den im tonischen Dreiklang enthaltenen Intervallen die Oktave Verstärkung und Bekräftigung des Grundtons ist, die Terz einen fest bestimmten, ein-

*) Vergl. Allg. Musiklehre S. 319.

greifenden Charakter hat, die Sexte sanft, fliegend, die gemilderte Umkehrung der Terz ist, die Quinte ein weit — in das Unbestimmte hintönendes, und darum in sich selber nicht bestimmtes Wesen hat. Dass dieser Sinn der Intervalle nicht bloß in der Melodie, sondern auch in der Harmonie zum Ausdruck kommt, dass — um nur ein einziges Beispiel zu geben, der Dreiklang



mit verdoppelter Terz (a) von dieser Terz*) überschrieben und selbst schreiend, mit obenliegender Terz (b) scharf eingreifend, ohne Quinte (c) heller tönend wird, als mit der eingemischten Quinte (d) und am mildesten wirkt, wenn (e) alle Intervalle in weiter Harmonie sich auseinander setzen, — ist bekannt. Daher greifen die Posaunen in No. 211 fester ein, als in No. 209, weil sie sich auf Grundton und Terz beschränken; und die Hörner treten schlagender mit dem Grundton, als mit Grundton und Quinte ein.

Aber der Ausdruck der Intervalle macht sich auch in ihrer Anordnung in der Instrumentation geltend. Wenn man starkschallenden Instrumenten weichere oder weniger entschieden eingreifende Intervalle giebt, so schwächt man ihre Wirkung. Der Eintritt der Klarinetten und obern Posaunen in No. 211 mit einer Sexte kann daher schon nach dem Charakter des Intervalls nicht die Kraft der nachfolgenden Terz haben, auch abgesehen von der Erhöhung der Tonlage.

Hiermit haben wir nun einen Ueberblick über die nächstwichtigen Anwendungen der Oboe im Verein mit andern Blasinstrumenten, namentlich über ihren Beitritt zu der Massenwirkung. Dass sich nicht alle Rücksichten vereinen, selbst für einen einfachen Zweck nicht alle Stellungen oder Vortheile gleichzeitig benutzen lassen, ist leicht einzusehen. So treten z. B. in No. 211 die Oboen Anfangs in ihren tiefsten Tönen (S. 152) enggeschlossen (S. 115) im Intervall einer Terz auf. Aber diese Terz enthält die Quinte des Akkordes (S. 183) und die erste Oboe kann nicht die erste Klarinette verdoppeln (S. 180); nachher geschieht dies, aber die Oboen haben ihre schallstärkste Lage verlassen. Welche Seite nun der Komponist benutzen will, das muss er in jedem einzelnen Fall nach Sinn und Stimmung desselben und nach dem Gang seiner Stimmen erwägen. Es würde den Fluss und die Kraft des ganzen Satzes beeinträchtigen, wollte man, um in jedem einzelnen Moment

*) Th. I. S. 134.

die günstigsten Lagen und Intervalle zu fassen, die Stimmen willkürlich und gegen die Gesetze der Melodie und Stimmführung hin und her reissen. Vielmehr kommen wir auf einen der wichtigsten Grundsätze (S. 149) zurück und wollen die möglichst einfache Gestaltung und Führung der Bläser unausgesetzt zur Pflicht machen*).

Vierter Abschnitt.

Zutritt der Pikkolflöten.

Die Pikkolflöte steht gegen die gewöhnliche Flöte im Vierfuss-ton, mithin eine Oktave höher. In dieser ihrer höhern Stellung zeigt ihre Tonreihe dasselbe Verhältniss der Schallstärke, das wir (S. 154) an der grossen Flöte erkannt haben; ihre unterste Oktave (geschrieben die eingestrichne, der Tonhöhe nach die zweigestrichne) ist schwach und hohl oder verblasen; ihre mittlere Oktave füllt sich zu stärkerm Schall; ihre höchste Oktave wird stark, ja hart, grell und durchbohrend.

Hiernach bestimmt sich ihre Stellung sowohl zur Flöte, als zu den andern Rohrinstrumenten.

In der Regel wird sie geschrieben werden im Einklang mit der Flöte, also eine Oktave höher ertönen und hiermit die angemessne Klangstärke haben. Wollte man wirklichen Einklang beider Instrumente erzwingen, so müsste man die Pikkolflöte eine Oktave tiefer schreiben, wie hier —

213. a. (Eine Oktave höher ertönend.)

b.

bei a geschehn. Allein es ist hiervon keine günstige Wirkung abzu-sehn; die Pikkolflöte würde zu Anfang mit ihrer matten Tiefe der Schallkraft der grossen Flöte eher Abbruch thun, nachher ihr nicht zu grosser Kraft verhelfen. Es wäre besser gewesen, zwei grosse Flöten im Einklang gehen zu lassen, wenn einmal die Flöte durchaus von einer andern Flöte im Einklang verdoppelt werden sollte. — Wenn auf den ununterbrochnen Fortgang weniger ankommt, oder derselbe noch durch andre Instrumente aufrecht erhalten wird (z. B. durch die Violinen im Einklang, Klarinetten und Oboen in der tiefen Oktave), dann kann man die Pikkolflöten, wie oben bei b, erst im Einklang, dann in der tiefen Oktave mit den Flöten führen. Nun aber wissen wir, dass die Flöte im Verein mit Klarinetten und

*) Hierzu der Anhang II.

Oboen gleichsam als ein Vierfuss-Instrument zu betrachten ist, wenn sie kräftig wirken soll. Zu ihr steht wieder die Pikkolflöte im Vierfusston; folglich muss sie, um kräftig einzugreifen, zu den Klarinetten und Oboen als im Zweifusston stehend betrachtet, und mit den grossen Flöten im Einklang geschrieben werden, um eine Oktave höher wie sie und zwei Oktaven höher wie Klarinetten und Oboen zu ertönen. Es bedarf hierzu keines besondern Beispiels. Sollte irgend einer unsrer Sätze, — z. B. der dem Mozartschen Satze (mit Uebertreibung der Kraft) nachgebildete in No. 211, — noch durch Pikkolflöten verstärkt werden; so müsste man sie über die Flöten stellen und mit denselben im Einklang setzen.

In dieser durch die Rücksicht auf das Tonische gebotnen Behandlung nehmen aber allerdings die Pikkolflöten mit dem kieselharten, grell und spitz eindringenden Klang ihrer Höhe eine solche Heftigkeit an, dringen durch diese und ihre isolirte Höhe mit solcher Gewaltsamkeit hervor, dass nicht nur die Schallkraft des Ganzen bedeutend gesteigert, sondern sehr leicht die Masse der tiefer liegenden Diskant-Instrumente überschrieben wird und die Pikkolflöten gleichsam für sich allein gehört werden, ohne eigentlich mit der Gesamtmasse in Eins zu verschmelzen. Der Komponist hat zweierlei sehr reiflich zu erwägen: Erstens: ob seiner Idee die Verstärkung und Härte der Pikkolflöten, in solcher Weise gebraucht, überhaupt zusagt? — und Zweitens: wie er die übrige Masse der Instrumente zusammensetzen und behandeln will, damit sie einen genügenden Untersatz für die Pikkolflöten biete und diesen möglich mache, mit ihnen zu verschmelzen? Nur die zweite Frage beschäftigt uns hier; die erste muss in jedem einzelnen Fall nach der besondern Intention des Komponisten entschieden werden.

Sollen also Pikkolflöten in ihrer vollen Kraft wirken und doch nicht vordringlich und vereinzelt heraustreten, so muss vor allen Dingen das Orchester zahlreich genug besetzt sein, um den Zutritt dieser heftigen Organe zu tragen und erträglich zu machen. Abgesehn von den uns für jetzt noch unzugänglichen Instrumenten würde also der Verein von Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Kontrafagott, ferner ein voller Blechchor, — wenigstens Hörner, Trompeten und Pauken, wo möglich auch Posaunen, — rathsam werden. Könnten zu den gewöhnlichen Klarinetten noch andre von höherer Stimmung, zu dem gewöhnlichen Hornpaar ein zweites treten, statt der grossen Flöten Terzflöten genommen werden: so würde ein noch tüchtigerer Unterbau gewonnen.

Sodann muss im Satze selbst für eine kräftige Mittellage in der Harmonie (Th. I. S. 147) gesorgt werden. Bisweilen wird schon der Verein von Oboen und Klarinetten im Einklang und von Fagotten in der tiefern Oktave diesen Zweck erfüllen; meistens aber

werden die Blech-Instrumente die Mitte der Harmonie zu stärken, oder auch (wie No. 209) allein zu besetzen haben.

Endlich muss, so weit es der Gang des Ganzen zulässt, engere Verknüpfung des hohen Registers (Flöten und Pikkolflöten) mit der untern Lage befördert werden, indem man die geeignetsten Instrumente hoch genug legt, um den Pikkolflöten und Flöten näher zu kommen. Hierzu bieten sich, wenn nicht besondere höhere Klarinetten (in *Es* oder *F*) vorhanden sind, als geeignetste Instrumente die Oboen dar, die durch ihre spitzeindringende und im Klang so unterscheidbar hervortretende Höhe sich geltend machen und verhindern, dass die Pikkolflöten allein zu stehen scheinen. Doch kann auch unter Umständen entgegengesetzte Behandlung, die Stellung der Oboen in ihre markige Tiefe und der Klarinetten in ihre durchdringende Höhe, zu demselben Resultat führen.

Wir zeigen Beides an einem unserer frühern Sätze, No. 201. Sollte derselbe in höchst gesteigerter Schallkraft mit Pikkolflöten auftreten, so würden wir vor allen Dingen noch Flöten, Trompeten und Posaunen zuziehn, — vielleicht auch eine höhere Klarinette, Pauken und ein zweites Hornpaar. Dann könnte er — eine Stufe tiefer gerückt — so

214. Risoluto. *ff*

Flauti picc.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti e Contrafag.

Trombe in Es.

Corni in Es.

3 Tromboni.

auftreten. Die Klarinetten bilden in ihrer heftigen Tonlage den nächsten Untersatz zu den Flöten und werden dabei von dem stärksten Schallregister der Oboen, also in der untern Oktave unterstützt; die höhern Posaunen, die Fagotte, Trompeten und Hörner bilden die Mittellage. Das Solo der Klarinetten (Takt 2) unterstützt die Oboen im Einklang mit jenen; so schärfen sie den Klang, während sie wenn sie in der tiefern Oktave blieben, den Gang verbreitern und belästigen würden.

Nun treten wir mit demselben Satz und denselben Instrumenten eine Quarte höher; —

215.

Pikkolflöten.

Flöten.

Oboen.

B-Klarinetten.

Fagotte und Kontrafagott.

Es-Trompeten.

Es-Hörner.

3 Posaunen.

die Flöten und Klarinetten liegen weniger hoch und einschneidend, Fagotte und Oboen unterstützen aber ihr Motiv in der Gegenbewegung und zwar letztere in der Verkehrung, die den Schall der Flöten und Klarinetten durchschneidet und dadurch mässigt. Das Motiv Takt 2 würde von Klarinetten und Oboen in der etwas tiefern Lage weniger stark gegeben werden, wird also durch verdoppelnde Flöten und Fagotte verstärkt. Im Hauptmotiv sind es besonders die höhern Posaunen, nach Lage und Führung, die eine Steigerung in

Vergleich zu No. 214 bewirken, überhaupt hat man den neuen Satz als eine Folge und Steigerung von No. 214 anzusehn.

Dass man nun diese heftigste Wirkung der Pikkolflöten nicht überall, im Ganzen nur weniger oft beabsichtigt, ist leicht zu ermessen. Für minder heftige Schallmassen begnügt man sich daher entweder für die ganze Komposition mit einer einzigen Pikkolflöte, oder lässt — wenn im Ganzen ihrer zwei nöthig gewesen — in den mildern Stellen die zweite Pikkolflöte pausiren.

Die Wirkung einer einzigen Pikkolflöte ist bei der bisher in das Auge gefassten Anwendung die, dass die Melodie (Oberstimme) eines Satzes, von ihr in noch höherer Oktave begleitet, nicht bloß stärker, sondern auch heller — wir möchten lieber sagen: erhellter oder besser in das Licht gestellt — wird. Das Ganze gewinnt so an Klarheit und Stärke in der Hauptpartie, ohne in ein schreiendes Durcheinander getrieben zu werden. So würden die Sätze No. 214 und 215, wenn man die zweite Pikkolflöte schweigen liesse, weniger an Schallmasse verlieren, als an Bestimmtheit der Melodie gewinnen; sie würden civilisirter werden.

Die Beschränkung auf eine *einzige Pikkolflöte bietet aber sogleich noch eine andre Verwendung dar. Indem die übrigen Instrumente der Regel nach Paarweis — und in den starken Partien meist in Verdopplungen — wirken und so zu einer einzigen Masse verschmelzen, bleibt die eine Pikkolflöte vermöge ihrer Einzelheit, ihrer Tonhöhe, ihrer eigenthümlichen Klangweise als besondere Stimme stehn und sondert sich ab, um in der höchsten Region einen Gegensatz gegen die Melodie zu bilden. In folgender Stelle aus Beethovens Siegs-Symphonie*) — (Siehe das umstehende Beispiel.)

finden sich alle diese Wendungen benutzt. In rauschender Pracht — nicht in durchdringender Kraft oder Heftigkeit — soll sich der Triumphmarsch entfalten; daher legt Beethoven alle seine Rohr-Instrumente (und die Streichinstrumente zumal) in Verdopplungen durch vier, und mit der Pikkolflöte durch fünf Oktaven breit auseinander; die Klarinetten in die eingestrichne Oktave, bekanntlich nicht ihre stärkste Tonlage. Die Mittellage halten ausser den Klarinetten erst vier, dann zwei Hörner; Trompeten und Pauken (und Kontrabässe mit den Violoncellen) heben den Rhythmus, führen und unterstützen den Bass, gelegentlich auch (die Trompeten Takt 2

*) S. 70 der Partitur von „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“, bei Steiner in Wien herausgegeben. In der obigen Anführung ist das Streichquartett ausgelassen, dessen Geigen (zum Theil in ihrer Weise figurirt) mit Oboen, die Bratschen (zweistimmig gebraucht) mit den Fagotten, die Bässe mit den Pauken gehn. Die Posaunen treten erst später zu.

Allegro con brio.

216.

Flauto piccolo.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in D

Trombe in D

Timpani.

The musical score is arranged in ten staves. The first four staves are for woodwinds: Flauto piccolo, Flauti, Oboi, and Clarineti in B. The next four staves are for brass: Fagotti, Corni in D (first and second endings), Trombe in D (first and second endings), and Timpani. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

17

und 4) die Melodie. Die Pikkolflöte nun geht Anfangs im Einklang mit der ersten Flöte, liegt aber dabei in den hellen Tönen ihrer zweiten Oktave. Dann (Takt 8 bis 11) legt sie sich mit einem Halteton — mit Unterstützung der ersten Trompeten — über die Melodie und zuletzt (Takt 11, 12) schwingt sie sich zur Oktave der ersten Flöte auf, steht also zwei Oktaven über den Oboen und der in der Regel den Klarinetten eignen Tonlage.

Nicht immer dient indess die Pikkolflöte als Verstärkung und Verdopplung der grossen Flöten; sie wird auch an der Stelle derselben angewendet, wenn ihr Charakter den Intentionen des Komponisten besser entspricht, wenn statt des selbst noch in der Höhe seine Weiche und Rundung, sein flüssiges Wesen behauptenden Flötenklangs der härtere, greller und kurz abspringende Klang und die durchdringendere Schallkraft der Pikkolflöte der Melodie und dem Ganzen zusagen. Die oben angezogene Symphonie von Beethoven gewährt uns zwei treffende Beispiele. Dem Schlachtgemälde ihres ersten Theils gehen die Märsche der Engländer (*Rôle Britania*) und der Franzosen (*Marlborough s'en va't-en guerre*) voraus. Beide haben statt der grossen Flöte eine Pikkolflöte als Oberstimme. Der englische Marsch setzt ohne Streichinstrumente, so —

217. Flauto picc.

The musical score is for a piece numbered 217, titled 'Flauto picc.'. It consists of seven staves, each representing a different instrument. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is written in a single system. The instruments and their parts are as follows:

- Flauto picc.:** The first staff, starting with a *p* (piano) dynamic. It plays a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Clarinetti in B.:** The second staff, starting with a *pl* (pianissimo) dynamic. It plays a similar melodic line to the Piccolo flute.
- Fagotti. unis.:** The third staff, starting with a *p* dynamic. It plays a lower, more sustained line.
- Corni in Es.:** The fourth staff, starting with a *p* dynamic. It plays a harmonic line.
- Tromba in Es.:** The fifth staff, starting with a *p* dynamic. It plays a harmonic line.
- Triangolo e Piatti.:** The sixth staff, starting with a *p* dynamic. It plays a rhythmic pattern.
- Gran Tamburo.:** The seventh staff, starting with a *p* dynamic and marked *sempre.* It plays a rhythmic pattern.



ein; erst die Schlussformel, die wir hier übergeln, wird von dem vollen Orchester (mit Zutritt der Streichinstrumente) wiederholt und bestärkend erhoben. Wie diesem Marsche das Spiel englischer Trommeln und der Signalarf englischer Trompeten (in *Es*) vorausgegangen: so setzen nun, in lebhafterer Bewegung, französische Trommeln ein; ihnen folgt der Signalarf französischer Trompeten (in *C*) und der französische Marsch*), — ebenfalls ohne Streichinstrumente —

(Siche das umstehende Beispiel.)

die (nebst grossen Flöten, in der höhern Oktave mit den Oboen gehend) erst bei der Wiederholung des Marsches zutreten und denselben ebenfalls bekräftigt zu Ende führen.

Diese beiden Tonsätze geben bei all ihrer Einfachheit Mancherlei zu erwägen und zu lernen.

Zunächst hatte der Komponist in beiden die Aufgabe, beide zum Kampf antretende Nationalitäten zu charakterisiren, — wobei ihm allerdings die gewählten Volkslieder glücklichen Vorschub leisteten, — in beiden Märschen aber durchaus den kriegerischen (oder vielmehr: soldatischen Ausdruck festzuhalten. Dies Letztere bestimmte ihn, für beide die Pikkolflöte zur Erhärtung der Melodie zu nehmen. Die gewählten charakteristischen Tonarten, — das dunklere, wei-

*) S. 11 der Partitur.

218.

Flauto piccol.

Oboi.

Clarineti in C.

Fagotti.

Corni in C.

Tromba in C.

Triangolo e Piatti.

Gran Tamburo.

chere und feierliche *Esdur* für England, das helle etwas schreierische gemüthlose *Cdur**) für Frankreich, — brachten die Pikkolflöte im englischen Marsch in eine höhere und durchgreifendere Ton-Region, als im französischen. Für letztern die Pikkolflöte in eine höhere Oktave zu stellen, hätte übertriebne Hefigkeit und Wildheit in den Satz gebracht und eine weit vollere und stärkere Unterlage (S. 186) bedingt, als hier zuträglich sein konnte.

Der englische Marsch wird nur von den milden *B*-Klarinetten, von Fagotten und weichen *Es*-Hörnern drei oder vierstimmig vorgetragen, die Melodie aber von der hochliegenden ersten Klarinette und der Pikkolflöte hell, durchdringend, warm zu Gehör gebracht. In dem französischen Marsche setzen sich harte *C*-Hörner und, — im Einklang mit ihnen, also tiefliegend, — *C*-Klarinetten, eine Oktave höher Oboen (deren härthlicher etwas schnarrender oder näselnder Klang hier unbedeckt heraustritt) unter die Pikkolflöte, um über dem französisch-eintönigen Fagottbasse (man denke an die Orgelpunkt-Anfänge so vieler französischen Ouverturen, an die charakteristisch nationalen Musetten des *ancien régime*) die Melodie breit und prahsig — mit vielem Aufheben — durchzusetzen.

Beiden Märschen darf das kopfverdrehende Charivari des Soldatenwesens nicht abgehn; Triangel, Becken, grosse Trommel müssen mitreden. Im englischen Zuge klingeln sie (namentlich der Triangel) etwas unschuldig hinein; im französischen Marsche schliessen sie sich dem Rhythmus näher an und setzen sich damit entschiedner durch. Dasselbe thut hier die Trompete (deren Fanfaronaden Takt 4 und 8, — im letztern redet sie gar in den Fagottbass hinein, — nicht unbemerkt bleiben dürfen) während sie im englischen Marsche mehr willkührlich nebenher geht, lustig und launig, nicht eben sehr martialisch**).

Fünfter Abschnitt.

Verstärkungen der Harmoniemusik.

Bei dem allmählichen Anwachsen des Chors der Rohr-Instrumente ist deutlich geworden, dass es für grosse Massenwirkung besonders an zwei Stellen noch an ausreichenden Organen fehlt. Wir haben erstens im Chor der Röhre noch nicht Instrumente genug zu voller Besetzung der Mittelstimmen, während die hohe

*) Allg. Musiklehre S. 323.

**) Hierzu der Auhang K.

Tonlage durch Pikkolflöten, grosse Flöten, Oboen und Klarinetten (deren kräftigeres Eingreifen ja ebenfalls der Höhe angehört) vertreten ist. Noch weit mehr fehlt uns zweitens eine angemessene Besetzung des Basses (in No. 190 haben wir dieselbe unbestimmt lassen müssen) da dem Kontrafagott sowohl die Schallkraft, als Hel-
ligkeit und Beweglichkeit mangelt um den Mittel- und Oberstimmen gewachsen zu sein.

Genannt haben wir (S. 122) allerdings für die Mittellage*) die Alt-Klarinette, noch aber sie nicht gebraucht, weil mit jeder Verstärkung der höhern Tonlagen die Unzulänglichkeit der Bassbesetzung sich empfindlicher gemacht hätte.

Unter solchen Umständen wird die Mittellage vom Chor der Blechinstrumente (S. 182) vertreten und kann die Bassposaune den Bass verstärken. Allein auch das ist nicht immer anwendbar und ausreichend. Wir bedürfen einer Verstärkung im Chor der Rohr-Instrumente selber; und diese finden wir, abgesehen von den Alt-klarinetten und allen sonst schon aufgeführten Organen, in folgenden Instrumenten.

A. Für die Mittellage.

1. Das Bassethorn.

Das Bassethorn (*corno di bassetto*) ist eine Klarinette von längerem Rohr und deshalb, um bequemer gehandhabt werden zu können, in einen stumpfen Winkel (in ein Knie) gebrochen, unten in einen elliptisch geöffneten Schallbecher von Metall ausgehend.

Vermöge seiner grössern Länge steht das Bassethorn eine Quinte tiefer, als die C-Klarinette. Hiernach würde sein Tonsystem in der Tiefe bis zum grossen A reichen; durch zwei besondere Klappen sind ihm aber noch zwei tiefere Stufen, gross F und G, gegeben worden. In der Höhe erstreckt sich seine Tonreihe von gross A chromatisch bis zum dreigestrichnen c, — oder selbst f. Da aber die Höhe wegen des dünnern Blatts im Mundstücke des Bassethorns weniger gut anspricht; auch leicht unrein intonirt: so ist es rathsam, das Instrument nicht höher, als bis zum dreigestrichnen c zu gebrauchen.

Nach der Weise der wirklichen Klarinetten werden die Töne des Bassethorns nach dem Normal C im Violinschlüssel notirt, erscheinen aber eine Quinte tiefer. Das Tonsystem würde also so —

*) Genannt ist auch für den Bass (im Anhang F) die Bassklarinette. Sie würde aber ebenfalls nicht genügen, abgesehen davon, dass sie wenig verbreitet ist, man also nicht wohl thut, auf sie zu rechnen.



zu notiren sein und so



zu Gehör kommen.

Um übrigens für tiefe Töne die Menge der Nebenlinien zu sparen, bedient man sich für die tiefere Tonreihe, etwa vom kleinen *f* an, des Bassschlüssels; dann aber wird eine Quarte tiefer notirt. Hier —



sind beide Schreibweisen mit der von ihnen ausgedrückten Tonhöhe zusammengestellt.

Die Behandlung des Bassethorns ist gleich der der Klarinette, doch aber die Schwierigkeit grösser, weil das Instrument unbequemer zu halten und die Tonlöcher weiter von einander liegen. Die tiefsten Töne (gross *F* und *G*, geschrieben *c* und *d*) können nicht gebunden werden, oder schnell auf einander folgen, weil die Klappen beider mit dem rechten Daumen gegriffen werden müssen. Ueberhaupt wird man die Tiefe nicht zu schnellern Läufen u. s. w. brauchen. Wie die Klarinette, so liebt auch das Bassethorn die *B*-Tonarten.

Die Schallkraft des Instruments ist der der Klarinette überlegen, entwickelt sich aber besonders in der Tiefe bedeutend. Der Klang ist allerdings dem der Klarinette sehr ähnlich, hat aber vermöge der Grösse des Instruments, seines dünnern und daher stärker schwingenden Blatts, — auch die Brechung des Rohrs im Knie und der angesetzte metallne Schallbecher mögen wohl mitwirken, — ein dunkleres, schattigeres Wesen, mehr Bebung (lässt die

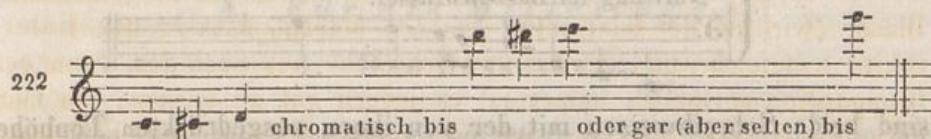
*) Neuere Bassethörner haben auch gross *Fis* und *Gis*, mithin die ganze Tonreihe chromatisch vollständig.

Schwingungen des Blatts deutlicher vernehmen), mehr nasale Belegtheit und erlangt selbst in den hohen Tonregionen die reine Hel-
ligkeit der Klarinette nicht ganz.

So vereinigen sich Tonlage, mindere Beweglichkeit und das Eigenthümliche des Schalls und Klangs, dem Instrument ein dunkleres Wesen, einen trübern aber dabei pathetischen, schwermüthigern Ausdruck zu geben. Mozart hat in seinem Requiem keine andern Rohrinstrumente, als Fagotte und Bassethörner gebraucht, letztere auch sonst (namentlich im Titus) mit Vorliebe und glücklicher Auffassung — wie man bei solchem Meister schon voraussetzt — gebraucht.

2. Das englische Horn,

corno inglese, auch früher (z. B. von Seb. Bach) *Oboe di caccia* genannt, ist eine grössere Oboen-Art, wie das Bassethorn in ein Knie gebrochen, oder auch von oben bis unten zu einem flachen Bogen geformt. Gleich dem Bassethorn wird das englische Horn notirt, wie die Oboe, giebt aber die notirten Töne eine Quinte tiefer an. Sein Tonsystem geht in Noten von



also der wirklichen Tonung nach von



hinauf; die höchsten Töne sind aber bedenklich und zugleich entbehrlich, weil man sie weit bequemer und sichrer — und dabei von ähnlichem Klang auf der Oboe haben kann. Am besten wirkt das Instrument vom eingestrichenen *e* bis zweigestrichenen *a*, dem Tone nach: vom kleinen *a* bis zweigestrichenen *d*.

Die Schallkraft dieses Instruments ist grösser als die der Oboe, der Klang ist dem Oboenklang am verwandtesten, aber körniger und bedeckter zugleich, von lugubrem Ausdruck. Die Ansprache des Instruments ist schwerer, erfolgt langsamer; es ist daher nur für langsamere, einfache Weisen oder Begleitungsfiguren wohl geeignet*).

*) In den deutschen Orchestern ist das englische Horn nur selten (wohl nur in einigen der grössten) zu haben, es ist also bedenklich, auf dasselbe zu rechnen.

B. Für den Bass.

3. Der Serpent.

Der Serpent oder das Schlangenrohr hat den Namen von seinem schlangenartig gewundenen, weiten und bald sich noch erweiternden, dann aber ohne Schallbecher endenden Rohr. Er wird mit einem Mundstück gleich dem der Posaune angeblasen.

Seine Tonreihe geht von



und erscheint so, wie sie hier geschrieben ist. Die höchsten Töne gelingen nicht jedem Bläser; man thut desshalb wohl, es nicht höher, als bis zum eingestrichnen *d* oder *es* zu gebrauchen.

Seine Schallkraft ist gross, doch nicht gleichmässig; klein *d*, *a* und eingestrichen *d* sind stärker, klein *des* und *es* schwächer, als die übrigen Töne. Allerdings darf man von einem geschickten Bläser (wie bei der Klarinette, S. 118) fordern, dass er den Unterschied ausgleiche und Stärke und Schwäche nur nach dem Sinn der Komposition vertheile; immer ist es jedoch gut zu wissen, wo man besondere Stärke findet und wo man nicht auf ihren höchsten Grad rechnen darf.

Der Klang des Serpents ist schroff und rau und hat bei aller Schallkraft etwas Dumpfes, kann aber doch in der höhern Hälfte des Tonsystems glatter und heller werden. Hier kann man dem Instrumente sogar hervortretende Töne oder Motive anvertrauen; in der Regel wird man es aber nur in Verbindung mit andern Bassinstrumenten (Fagotten, Kontrafagott) gebrauchen, die durch seine Kraft unterstützt werden, indem sie zugleich seine schroffe Härte umhüllen und mildern. Auch mit der Bassposaune kann es verbunden werden; allein der edlere Metallklang der letztern würde darunter leiden und selten wird es nöthig sein, einem so starken Instrument mit einem gleichmächtigen zu Hülfe zu kommen. Nur zu ganz besondern Wirkungen oder bei sehr grossen Instrumentmassen wird ein solcher Verein nöthig.

Der Serpent bewegt sich gleich allen tiefen und dabei schallvollen und rauhen Instrumenten gern langsam, ist jedoch auch einer lebhaftern Bewegung fähig, kann z. B. diatonische Läufer in der Schnelligkeit von Sechszehnteln etwa im *Allegro moderato* ausführen. Chromatische Gänge lassen sich nicht schnell und nicht weit machen. Im Allgemeinen sind die *B*-Tonarten leichter zu behandeln.

4. Die Ophikleide.

Sie besteht aus zwei weiten, nach Art des Fagottbaues neben einander liegenden, unten durch einen Bogen verbundenen Rohrstücken, deren eines in die geschlungne enge Röhre des Mundstücks, deren anderes in einen weiten Schallbecher ausläuft. Das Instrument ist von Messing (oder auch Kupfer) gebaut, aber mit Tonlöchern und Klappen versehen und desshalb, wie nach seiner ganzen Bauart (die eigentlich ein verstärktes und erweitertes metallnes Fagott darstellt) füglich zu den Rohr- als Blechinstrumenten (S. 108) zu zählen.

Ihr Tonsystem geht von



kann aber nur bis zum eingestrichenen *g* oder *a* sicher benutzt werden.

Die Schallkraft des Instruments ist gross, der Klang rau, dumpf und in der Höhe wildheftig. Es ist nur in langsamer Bewegung und einfacher Weise zur Unterstützung des Basses bei grosser Besetzung der Harmonie zu gebrauchen.

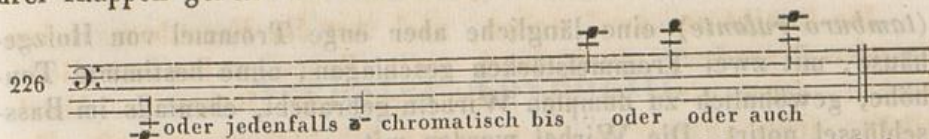
Abarten der Ophikleide, — die Alt-Ophikleide, die Kontrabass-Ophikleide (sechszehnfüssig) dann das Bass-Instrument Bathyphon (nach der Klarinette gebildet) dürfen bei Seite gelassen werden, da sie unsers Wissens in Deutschland noch keine ausgebreitete Aufnahme, wenigstens keine Stelle in grössern Kunstwerken gefunden haben. Der Bass-Ophikleide bedient sich unter andern Meierbeer in den Hugenotten zur Verstärkung des Posaunenchores, in dem sie mit der Bassposaune bald im Einklang, bald in der tiefern Oktave geht. Selbst bei den Militair-Musikchören ist sie von der Tuba und dem Bombardon (denen die Bläser allgemein grössere Brauchbarkeit beizumessen scheinen) verdrängt und wird nur beibehalten, wo man einmal das Instrument besitzt und die Kosten eines neuen Ankaufs scheut.

5. Das Basshorn,

auch englisches Basshorn (*corno basso*) genannt, ist ein fagottartiges Instrument, dessen Rohr von Holz, kurz, aber weit und unten verschlossen*), oben in einen weiten Schallbecher von Messingblech ausläuft und mit einem *S* (wie das Fagott, aber weiter) auf diesem aber durch ein posaunenartiges (kegelförmiges) Mundstück von Elfenbein oder Horn angeblasen wird. Sechs Tonlöcher und eine bis

*) Dieser Verschluss verdoppelt, wie bei gedeckten Orgelpfeifen (allg. Musiklehre S. 172) die Tiefe des Instruments, macht aber den Klang noch dumpfer, als er ohnehin bei der Weite und sonstigen Konstruktion sein würde.

drei Klappen geben dem Instrument eine vollständige Tonleiter von



in der es sich in mässiger Geschwindigkeit und nicht verwickelten Figuren bewegen, besonders in einfacher Stimmführung und langsamer Bewegung zur Unterstützung des Basses wohl verwenden lässt. Am bequemsten sind ihm die Tonarten *C*, *G*, *F*, *B*, und *Es*-dur und ihre Parallelen.

Der Klang des Instruments ist dumpf und dabei doch vorzüglich durch die erhebliche Schallstärke. Es ist in neuester Zeit von den Tuben und Bombardons meist verdrängt, auch unsers Wissens im grossen Orchester nie zu erheblicher Anwendung gekommen.

6. Das Bombardon

endlich ist der Basstuba in Bauart*) und Wirkung ähnlich und hat einen Umfang von



wo nicht noch höher. Die tiefern, der Tuba erreichbaren Töne sind auf dem Bombardon theils unerreichbar, theils schlecht, die Höhe dagegen soll es leichter und biegsamer haben, als die Tuba. Ueber die gegenseitigen Vorzüge beider Instrumente ist nichts Sicheres mitzutheilen. Jeder Bläser belobt das seinige und schilt das andre roh und plump; vielleicht haben beide Theile Recht. Im grossen Orchester sind beide Instrumente wenigstens in deutschen Werken unsers Wissens nicht einheimisch geworden.

Zu diesen Verstärkungen treten nun noch als blosse

C. Schall- und Klangwerkzeuge

folgende Instrumente.

7. Die grosse Trommel

(*Gran tamburo*) bekanntlich von Holz gebaut, mit einem lederumhüllten Schlägel zum Schallen gebracht, von tiefem aber nicht tonbestimmtem dumpfem, mächtigem Schalle, gewöhnlich auf einem Liniensystem mit Bass-Schlüssel**) notirt.

*) Das Bombardon hat drei Ventile, die Tuba fünf, sechs, sieben.

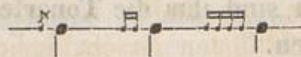
**) Die Vorzeichnung des  in No. 217 ist wohl ein Druckfehler in der Beethovenschen Partitur.

8. Die Rolltrommel

(*tamburo rulante*) eine längliche aber enge Trommel von Holzgehäuse, mit zwei Trommelstöcken geschlagen, ohne bestimmte Tonhöhe, gewöhnlich zu dumpfen Wirbeln gebraucht, ebenfalls im Bassschlüssel notirt. Die Wirbel werden mit

tr-----

angezeichnet, kurze einfache oder mehrfache Vorschläge mit kleinen Noten,



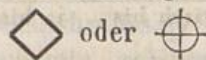
wie in gewöhnlicher Notenschrift.

9. Die Militairtrommel

(*tamburo militare*) von bekannter Beschaffenheit, notirt wie die Rolltrommel.

10. Der Tamtam*),

eine grosse kesselförmige Schale von eigenthümlich zusammengesetztem Glockengut, in der Tenor- oder Altlage, jedoch ohne bestimmte Tonhöhe, machtvoll metallisch schallend und lange nachhallend, mit irgend einer Note auf einem der Liniensysteme oder auch durch ein blosses Zeichen von beliebiger Form, z. B.



angeschrieben.

11. Der Triangel,

(*Triangolo*) das bekannte in ein offnes Dreieck gebogene Stab-Instrument von Stahl, das, mit einem Stahlgriffel angeschlagen, fein- und glockenhell klingende Schalle von hoher, nicht näher zu bestimmender Tonlage giebt und im Violinschlüssel notirt wird.

12. Die Becken,

(*piatti, cinelli*) die ebenfalls bekannten Metallschalen, die zu klirrendem Schall zusammengeschlagen und im Violinschlüssel notirt werden **).

*) Das Instrument ist chinesischen Ursprungs, unsers Wissens zuerst von Spontini in seinen Opern und von Cherubini in seinem Requiem gebraucht.

**) Der türkische Mond (Schellenmond, Muhamedsfahne) ist von der Militairmusik her, die ihn allein gebraucht, bekannt.

Sechster Abschnitt.

Die Zusammenstellung grosser Harmoniemusik.

Fassen wir nun alle allmählig aufgeführten Instrumente für Harmoniemusik zusammen, so finden wir allerdings deren eine grosse Zahl von der mannigfaltigsten Beschaffenheit. Wir haben

1. den Chor der Blechinstrumente,
2. den Chor der Ventilinstrumente,
3. den Chor der Rohrinstrumente,
4. eine Reihe von Schlag- und Schallorganen.

Sie alle können möglicher Weise, — wenn es auch vielleicht noch nie geschehn ist und äusserst selten rathsam sein dürfte, — zu einem Satze mit einander verbunden, oder aus allen vier Chören kann eine Auswahl getroffen werden. Dies ist das Häufigere und der nächste Gegenstand unsrer Betrachtung.

Es fragt sich zunächst also: welches ist die zweckmässigste Auswahl und Zusammenstellung für grosse Harmoniewirkungen? — Dass hier nicht allgemein anwendbare Verzeichnisse von dem, was man nehmen müsse oder nicht nehmen dürfe, zu erwarten sind, weiss der mit unsern Grundsätzen Vertraute schon voraus. Es können nur allgemeine Gesichtspunkte*) aufgestellt werden, nach denen man sich in jedem einzelnen Falle zu bestimmen hat. Diese Gesichtspunkte aber ergeben sich, wenn wir uns die verschiedenen Seiten eines Tonstücks vorstellen.

A. Tonwesen und Schallkraft.

Für Melodie und Harmonie bedürfen wir einer Auswahl solcher Instrumente, die geeignet sind, Oberstimme, Mittelstimmen und Bass zu besetzen. Fassen wir die tongebenden Instrumente aller Chöre zusammen, so finden wir

*) Einen wollen wir voraus in Betracht nehmen, wenn er auch kein rein künstlerischer ist. Es ist die Rücksicht auf die Ausführbarkeit und Verbreitung unsrer Musikstücke. Sie widerräth den Gebrauch solcher Instrumente, die nur an wenig Orten zu haben sind. Daher wollen wir auf englisches Horn, Bassklarinette, Alt- und Kontrabass-Ophikleide, Bombardon, Bathyphon, so wie auf mancherlei andre, theils nicht Orchestermässig gewordne, theils wieder veraltete Instrumente (Flageolett, *Flute d'amour*, Posthorn — Laute, u. s. w.) nicht weiter eingehn. Dieselbe Rücksicht warnt auch, überhaupt nicht zu viel Instrumente zu fodern. Es ist ein bedenkliches Zeichen, von der Menge der Mittel die Kraft des Kunstwerks zu hoffen.

1. für die Oberstimmen

Pikkolflöten,	hohe Hörner,
Flöten (und Terzflöten),	Ventil-Trompeten.
Oboen,	hohe B-Kornette.
Klarinetten,	Klappenhorn;
Trompeten,	

2. für die Mittelstimmen.

Oboen.	Hörner
Klarinetten,	Alt- und Tenor-Posaune,
Alt Klarinetten,	Alt- und Tenor-Trompete,
Bassethörner,	Es-Kornette,
Fagotte,	Tenorhorn;
Trompeten,	

3. für den Bass

Fagotte,	Ventil-Hörner,
Kontrafagott,	Basstrompete,
Serpent,	Tenorbass,
Ophikleide,	Basstuba
Hörner,	Pauken.
Bassposaune,	

Halten wir nun blos den Gesichtspunkt des Tonwesens fest, so haben wir zunächst auf ein Gleichgewicht unter den drei Stimmklassen zu achten; es ist im Allgemeinen wünschenswerth, dass die Besetzung der Ober-, Mittel- und Basspartien gleichmässige Schallstärke gewähren, nicht eine dieser Partien im Verhältniss zur andern zu stark oder zu schwach wirke*).

Es ist aber klar, dass bei dem Ermessen der Stimmkraft nicht blos die Wahl der Instrumente, sondern auch die Stärke der Besetzung in Betracht kommt. Der Komponist als solcher hat hier nichts zu bestimmen, wohl aber muss ihm ein ungefährer Maassstab dessen, was er zu erwarten hat, erwünscht sein, damit er sich sicher vorstellen könne, welche Schallkraft er ungefähr zu verwenden habe. Um hier einen thatsächlichen Anhalt zu finden, geben wir ein Verzeichniss der Besetzung, die (wenigstens vor einigen Jahren) zwei preussische Musikhöre (des Alexander- und des zweiten Garderegiments) gehabt. Ob diese und die nach ihr mitgetheilte wieprechtsche Besetzung beibehalten worden, hat nur ein lokales Interesse und bleibt hier ausser Frage.

*) Bei unsern Uebungssätzen fehlte es zuerst an melodieführenden, nachher an hinlänglich starken Bassinstrumenten.

	(Alexander)	(Zweite Garde)
Pikkolflöte.....	1	
Flöte.....	2	2. (für die auch eine oder zwei Pikkol- flöten eintreten).
Klarinette in <i>F</i>	2	2 oder 3.
Erste Klar. in <i>C</i>	6	6.
Zweite Klar. in <i>C</i>	6	6.
Bassethorn.....	2	1.
Alt Klarinette.....	-	1.
Fagott.....	4	4.
Kontrafagott.....	2	2.
Serpent.....	1	1.
Ophikleide.....	1	1.
Basshorn.....	1	1.
Bombardon.....	1	-
Tuba.....	1	2.
Hörner.....	4	4.
Trompete.....	5	5.
(3 Basspos.) Posaune.....	5	4. (2 Basspos.)

Die Schlaginstrumente können bei Seite bleiben.

Nach dem Vorschlage des Herrn Wieprecht, Direktors der preussischen Gardemusikhöre, stellt sich — mit Beseitigung der Walddhörner und Zuziehung der Ventilinstrumente — der Bestand der Infanteriemusik für Garde folgendermassen her:

Hohes und leichtes Register*).

	(Garde)	(Linie)
Flöte.....	2	1. (grosse und kleine in allen Stimmungen.)
Klarinette in <i>As</i> oder <i>G</i>	2	2.
dergleichen in <i>Es</i> oder <i>D</i>	4	2.
dergleichen in <i>B</i> oder <i>A</i>	8	6.
Oboe in <i>Es</i> oder <i>D</i> **).	2	2.
Fagott.....	2	2.
Bathyphon.....	2	2.

*) Aus der Berl. mus. Zeitung.

**) Es sind hier Stimmungen in Anschlag gebracht, die wir als gar nicht oder nur in Militairhören üblich nicht erläutert haben, die sich aber von selbst erklären. Oboen in *D* oder *Es* z. B. sind solche, die 1 oder 1½ Stufen höher stehen, deren *C* (Note) als *D* oder *Es* ertönt, Tenor- und Bassposaune in *A* und *E*, die eine halbe Stufe tiefer stehen, deren Grundton nicht *B* und *F*, sondern *A* und *E* sind.

Mittelregister (etwas schwerer).

(Garde) (Linie)

Kornetts in <i>B</i> oder <i>A</i>	2		1.
dergleichen in <i>Es</i> oder <i>D</i>	2		1.
Tenorhorn in <i>B</i> oder <i>A</i>	2		2.
Tenorbass (Barit.) in <i>B</i> od. <i>A</i>	1		1.
Basshorn in <i>F</i> oder <i>E</i>	2		1.

Tiefes und stärkstes Register.

(Garde) (Linie)

Trompete in <i>Es</i> oder <i>D</i>	4		4.
Tenorposaune in <i>B</i> od. <i>A</i>	2		2.
Bassposaune in <i>F</i> oder <i>E</i>	2		2.
Basstuba in <i>F</i> oder <i>E</i>	2		2.

ausser den Schlaginstrumenten.

Allerdings ist nicht überall auf so starkbesetzte Chöre zu rechnen, vielweniger überall dieselbe Stimmauswahl zu finden. Doch hat man hiernach schon einen durch Erfahrung geprüften Maassstab, nach dem das Mehr und Minder sich ermessen lässt. Wir versuchen hier noch ein Paar Zusammenstellungen für vollzählige, aber doch minder starke Chöre.

(stark, schwächer, noch schwächer)

Pikkolflöte.....	1		1		1.
Flöte.....	2		2		1.
Oboe.....	2		2		2.
hohe Klarinette.....	2		1		1.
(in <i>Es</i> , <i>F</i>)					
Erste Klarinette.....	5		4		3.
(in <i>A</i> , <i>B</i> , <i>C</i>)					
Zweite Klarinette.....	5		4		3.
(in <i>A</i> , <i>B</i> , <i>C</i>)					
Bassethorn.....	2		2		
Fagott.....	4		3		2.
Kontrafagott.....	2		1		1.
Serpent.....	1		1		1.
Basshorn.....	1		1		
Horn.....	4		4		2.
Trompete.....	4		4		2.
Bassposaune.....	1		1		1.
Tenorposaune.....	1		1		1.
Altposaune.....	1		1		1.
Tuba.....	1				
Tenorhorn.....	1		1		

Man bemerke, das überall die grossen Klarinetten am zahlreichsten besetzt sind. Dies ist nothwendig, da sie (mit Hülfe der hö-

hern Instrumente) die geeignetsten Instrumente zur Melodieführung sind und zugleich als Mittelstimmen dienen, namentlich am brauchbarsten zu figurirten Mittelstimmen sich erweisen, daher nicht selten in vier verschiedene Stimmen auseinander treten.

Im Obigen ist zuvörderst die Gesamtwirkung des ganzen Chors im Auge gewesen und hat sie das Gesetz gegeben für Zusammenstellung und Besetzung der Stimmen. Soll nun in einzelnen Partien einer Komposition, z. B. in Pianosätzen, nicht das Ganze zusammenwirken, so müssen hier wieder die Stimmen für Melodie, Bass und Mitte in das Gleichgewicht gebracht werden. Es könnte z. B. ein sanft vorzutragender Satz folgende Besetzung

Erste Klarinette in *B*,

Zweite Klarinette in *B*, (nach Erfodern in zwei Partien zu theilen.)

Bassethörner,

2 Fagotte,

2 Hörner,

Kontrafagott und ein drittes Fagott

haben; die nächste Verstärkung würde durch den Zutritt einer Flöte und einer hohen Klarinette, dann zweier Flöten, zweier Oboen, zweier Hörner und Trompeten und statt des dritten Fagotts eines Serpents oder einer Ophikleide erreicht.

Diese Ansätze können und sollen indess nur als Beispiele gelten; es lassen sich, wie sich von selbst versteht, schwächere Besetzungen und noch mehr Abstufungen von der schwächsten Besetzung bis zur stärksten, so wie auch mannigfach abweichende Wahlen und Zusammenstellungen der Instrumente treffen. Je sicherer man sich nach unserm ersten und wichtigsten Rath (S. 4) die Wirkung jedes einzelnen Instruments eingeprägt, je heller man ihr Zusammenwirken nach Schallkraft und Klangweise erfahren und zur bleibenden Vorstellung gemacht, desto treffender wird man in jedem einzelnen Fall das Rechte zu ergreifen verstehn.

B. *Klangwesen.*

Ueber den Klang der einzelnen Organe und Klassen haben wir schon Betrachtungen angestellt, die sich jetzt leicht erweitern lassen.

Wir wissen, dass jede Instrumentart ihre eigenthümliche Klangweise hat und hierin ein vorzüglich hervortretender Charakterzug aller liegt.

Wir haben ferner beobachtet, dass verschiedene Instrumentarten im Klange sich mehr oder weniger ähnlich, daher von dieser Seite her mehr oder weniger einander verwandt, geeignet sind zu verschmelzender Einigung.

Zunächst waren alle Klarinettarten ungeachtet des Ein-

flusses ihrer engern oder weitem und kürzern oder längern Mensur unter einander verwandt. Ihnen schliessen sich jetzt die Bassethörner an, zwar durch den Einfluss des verhältnissmässig dünnern Blatts, des grössern und in ein Knie gebrochenen Rohrs und des metallnen Schallbechers von plattgedrückter Form von dunklern, bebenderm Klang und von grösserer Schallkraft der Tiefe, aber doch den Klarinetten am ähnlichsten.

Wie die Flöten und Fagotte (mit Kontrafagott) sich den Klarinetten anschliessen mochten, so treten sie auch mit den Bassethörnern in ein Verhältniss, — wenngleich erstere (nach der oben angedeuteten Verschiedenheit) in ein weniger vertrautes.

Zu den Oboen treten jetzt (wenn man sich ihrer bedienen will) die englischen Hörner. Auch die Bassethörner stehn ihnen durch die Bedecktheit und Bebung ihres Klanges näher, als die Klarinetten, obwohl der Tonlage nach ferner. Sie bieten aber eine Klangvermittlung zwischen Oboe und Klarinette und letztere wieder eine Tonvermittlung zwischen jenen. Den englischen Hörnern, wenn sie gebraucht werden, würden die Fagotte an Schallkraft noch weniger gewachsen sein, als den Oboen, auch durch den stillen runden Klang ihrer Mittellage entschieden von ihnen abgewendet. Doch liesse sich unter der mildernden und verschmelzenden Mitwirkung andrer Instrumente der Verein aller drei genannten Arten mit Erfolg benutzen. Auch hier sind es die Bassethörner, die nach Klang und Ton den Fagotten näher stehn, als die übrigen genannten Instrumente.

Aus dem Chor der Blechinstrumente schliessen bekanntlich Trompeten und Posaunen zusammen, allenfalls auch zu besondern Wirkungen Posaunen und Hörner.

Die Hörner schliessen sich von dieser Klasse zunächst den Klarinetten und Fagotten an; sie werden sich nun auch mit den Bassethörnern gut vereinigen.

Ist so der Chor der Rohrinstrumente stark genug angewachsen und vielleicht auch durch den Zutritt der Hörner dem Metallklang näher gebracht, so treten Serpent oder Basshorn mit dem Gesamtklang in angemessene Verbindung.

Noch eine Anknüpfung zwischen dem Chor der Rohr- und dem der Blechinstrumente liesse sich in einer gewissen Aehnlichkeit von Trompete und Oboe in der tiefen Tonlage finden. Die Oboe ist in der That hier von einer Schärfe und Gefülltheit des Klangs, von einer Schallkraft, von einem so dezidirt einschneidenden Wesen, dass man an die gleichen Eigenschaften der Trompete erinnert wird. Kommt es nun blos auf scharfbestimmten und vollstarken Zusammenhang an, so kann eine Lage von Oboen, Trom-

peten und Posaunen wohl eingreifen. Allein bei tieferm, innigerm Eingehn kann der grosse Unterschied des metallisch glänzenden, hehren und innerlich mächtigen Trompetenklangs von dem holzig gezwängten, mehr gespreizten, als mächtigen Wesen der tiefen Oboetöne Niemandem entgehen; der Trompetenklang wird verunreinigt durch solche Verbindung, wenn nicht besondere Intentionen sie fodern oder Massen andrer Instrumente sie bedecken.

Von dem Chor der Ventil-Instrumente schliessen sich die Ventiltrompeten ihren edlern Schwestern, den Naturtrompeten und damit den Posaunen an, würden übrigens in einer Verbindung mit den Oboen weniger zu verlieren haben.

In demselben Verhältniss stehen die Ventilhörner zu den Naturhörnern. Dass sie an Reinheit, Freiheit und Luftfülle des Klanges gegen jene sich im Nachtheil befinden, wird wohl nicht mit Grund geleugnet werden können.

Die Kornette haben ebenfalls Verwandtschaft mit den Hörnern, aber nicht deren freies, weithin und gleichsam von fern herüber hallendes Wesen; sie sind verschlossener, beschränkter, bei-läufig auch weniger der quellend starken Höhe, der schmetternden Schallkraft der Tiefe und umgekehrt, des leisesten Verhallens, wie in Luft, wie Echo vom Echo fähig, das eben dem Horn diesen schwärmerisch romantischen Karakter zuertheilt. Sie lassen sich daher allerdings mit Hörnern nahe genug verbinden, können mit ihnen zu einer Masse zusammenschmelzen, allein der geistigere Reiz des Horns geht dabei verloren.

Die tiefen Ventil-Instrumente, Tenorhorn, Tenorbass, Tuba, stehn ebenfalls dem Horn nahe, bilden aber vermöge ihrer Grösse und Schallkraft allmählig der Posaune sich annähernde Mittelstufen zwischen dieser und dem Horn.

Dasselbe gilt von der Ventilposaune, die die dröhnende Schmetterkraft der Posaune zu dem dunklern und rundern Hornklang ermässigt, doch aber diesem an Schallstärke und Helligkeit überlegen bleibt.

Vermöge ihres geschlossnern, begränztern, weniger luft- und metallfreien Wesens treten nun auch die Ventilinstrumente näher zu dem Chor der Rohrinstrumente heran, als die natürlichen Blechinstrumente; sie bilden einen Mittelchor zwischen dem reinen Blech- und dem Rohrchor. Den Uebergang machen hier die Ophikleiden mit ihrem Metallkörper und die Serpents mit ihrem Posaunenmundstück. Ohne Frage können die Ventilinstrumente daher mit den Rohrinstrumenten inniger verschmolzen werden als die Naturblechinstrumente, und stehen wiederum in einem nähern Bezug zu letztern, als diese zu den Rohrinstru-

menten; denn sie bilden eine Mittelgattung zwischen den beiden andern Chören. In diesem Sinne stellt auch Herr Dir. Wieprecht (S. 206) sie als „Mittelregister“ zwischen die Rohrinstrumente und die Blechinstrumente (die er mit Basstuben unterstützt) und bezeichnet ganz treffend hinsichtlich der Schallkraft die Rohrinstrumente als das „leichte“, die Ventilinstrumente als das „etwas schwerere“, die Blechinstrumente als „stärkstes Register.“

Allein eben hierin liegt das Bedenkliche*) ihrer Anwendung in Masse. Sie als Mittelgattung verschmelzen die beiden andern Chöre so durchgreifend, dass deren eigenthümlicher Charakter seine Schärfe verliert und der grosse, selbst im Tutti noch wirksame Gegensatz von Blech und Rohr gebrochen wird. Allerdings kann ihn der Komponist in einzelnen Partien aufrecht erhalten; er kann einen Satz blos den Rohrinstrumenten, einen andern blos den Naturblechinstrumenten zuertheilen. Aber jedenfalls wird er in andern Partien die Ventilinstrumente, oder sie mit dem einen oder andern Chor, oder (in den meisten Fällen, namentlich zum Schluss) alle drei Chöre in Verein bringen — und dann wird eben doch der Charakter der drei Chöre in einander fliessen, das heisst, mehr oder weniger geschwächt und aufgehoben werden. Hierzu kommt die eigenthümliche Anziehungskraft der Instrumente für den Komponisten. Sobald er ihnen die Schranken seiner Partitur einmal geöffnet hat, umstehen, locken und drängen sie ihn gleich selbständig lebenden Wesen, wollen auch herbeigerufen sein, auch mitreden und sich geltend machen und man muss sich selber und sie schon sicher beherrschen und seiner Idee voll und getreu sein, wenn man nicht von ihnen zu unzeitiger Anhäufung oder unbegründetem Wechsel geführt werden soll.

Anders verhält es sich mit der Herbeiziehung einzelner Ventilinstrumente zu den andern Chören. Das chromatische Tenorhorn kann sich vortrefflich mit Naturhörnern und Posaunen zu tiefstönenden, voll aber dabei mild erschallenden Klängen verbinden; die Tuba kann für grosse Harmoniemassen im Verein mit Fagotten und Kontrafagotten geeignet sein zur Führung des Basses; jedes Ventilinstrument kann für besondere Intentionen günstig, ja das einzig Rechte sein. — Selbst die Einführung des vollen Ventilchors können wir nach unserm obersten Grundsatz (Th. I. S. 15) so wenig, wie irgend eine künstlerische Gestaltung für unstatthaft oder falsch erachten. Wohl aber mussten

*) Für die Einführung des Ventilchors in die Militair-Musik hat Herr Dir. W. noch ganz besondere in der militairischen Aufstellung und Anordnung beruhende Gründe vorgetragen, die aber ausser dem Kreis unsrer rein künstlerischen Betrachtung liegen.

wir die Folgen dieser Einführung bezeichnen, waren um so mehr dazu verpflichtet, je mehr die Richtung des heutigen Tages auch in der Musik sich von dem Charakteristischen, Bestimmten und darin Wahrhaften abwendet.

Siebenter Abschnitt.

Der Satz für grosse Harmoniemusik.

Nach allem Vorangegangnen können wir die Lehre jetzt auf wenig Sätze und Beispiele beschränken.

Je grösser die Masse der vereinten Bläser ist, desto mehr tritt die Besonderheit der einzelnen Klassen, Arten und Stimmen zurück und desto entschiedener macht sich das vorherrschende Element aller Blasinstrumente, — der tönende Hauch, der Schall, — geltend. Daher ist es dringend rathsam, mit der Vergrösserung der Masse immer umsichtiger der Einfachheit zuzustreben. Der Mozartsche Satz No. 209, die Beethovenschen Märsche No. 216 und 217 geben hier schlagende Beispiele; wir fügen ihnen in der Beilage I, 1, noch ein instrumentreicherer aus der Feder eines auf diesem Felde vorzüglich erprobten Tonsetzers*) zu. Man hat bei der Betrachtung dieses Marschsatzes eine Besetzung gleich (oder ziemlich gleich) den S. 205. angeführten vorzusetzen, da er für dieselben oder gleichstehende Militärmusikhöre geschrieben ist.

Hier führen im Forte Pikkolflöte, *F*-Klarinette (wahrscheinlich 2) und erste *C*-Klarinette (wahrscheinlich 6) die Melodie und zwar in hoher, scharfansprechender Tonlage. Dieser Oberstimme steht ein Bass gegenüber, vom zweiten Fagott (doppelt besetzt), Serpent,

*) Aus einem Geschwindmarsche von A. Neithardt (damals Direktor eines Gardemusikchors, jetzt Direktor des Berliner Domchors), bei Schlesinger in Berlin unter No. 94 als Armeemarsch in Partitur herausgegeben. Bei der vorliegenden Komposition und den meisten Arbeiten gleicher Bestimmung kann die Beantwortung der Frage: ob die Erfindung charaktervoll oder doch mehr oder weniger ansprechend sei? dem Tonsetzer niemals ohne Weiteres einen Vorwurf erregen. Denn wer kennt nicht die hunderterlei Wünsche und — Andeutungen, die im mühsigen Garnisonleben aus Gärten, Theatern, Bällen u. s. w. auf die Parade geschleppt werden und denen sich der Musikdirektor schwerlich versagen kann? Er muss zufrieden sein, wenn er — wie unser hochgeachteter Tonsetzer, Kraft und Gelegenheit gefunden, sein Talent und seinen Sinn in zahlreichen eignen Arbeiten glücklich zu bewähren.

Für unsern Zweck ist dieser Punkt vollends unerheblich; für uns ist nur das die Frage: wie kann und soll eine gegebne, z. B. diese Melodie behandelt werden?

Kontrafagott (doppelt besetzt) und Bassposaune (2 oder 3) durchgeführt; vielleicht ist dabei noch auf Basshorn oder Ophikleide gerechnet. Solchen Aussenstimmen dienen nun die zweiten Klarinetten (6), die Bassethörner, das erste Fagott (doppelt besetzt) vier Hörner — und unbedenklich die sonst wegen ihrer Schärfe nicht wohl zur Begleitung geeigneten Oboen, dann auch die Trompeten (5) und höhern Posaunen (2) als Mittelstimmen.

Die Kraft der Mittelstimmen liegt hauptsächlich in der kleinen und eingestrichnen Oktave; dies bezeichnet schon der Antritt der Bassethörner und des ersten Fagotts (a)



der Hörner und Posaunen (b) und der Trompeten (c). Während diese Hauptlage der Mittelstimmen sich den Bassinstrumenten eng anschliesst, treten Oboen und zweite Klarinette (d) darüber, um die Verbindung mit der hochliegenden und scharf intonirten Melodie zu bilden.

Im Pianosatze tritt die Pikkolflöte von der Melodie zurück, die nur von der *F*- und ersten *C*-Klarinette geführt wird, mit einer Gegenstimme, die sich unter einer *B*- und Ventil-*F*-Trompete (soweit es angeht, soll die *B*-Trompete als Naturinstrument wirken) vertheilt. Von der Begleitung treten Oboen und Trompeten zurück und alle Instrumente werden in gemässiger Weise gebraucht.

Im ganzen Satze herrscht durchaus einfachste Behandlung.

In Bezug auf Klang und Karakter ist — wenn man jene Gegenstimme in den Trompeten nicht in Anrechnung bringen will — kein erheblicher Gegensatz hervortretend; alle Instrumente sind zu einer einzigen Masse zusammengeschmolzen.

Die Beilage 2*) zeigt eine ähnliche Benutzung des Orchesters erst im Piano, dann im Forte. Im Piano wird die Melodie blos von der ersten Klarinette (sechsfach besetzt) vorgetragen. Die zweite Klarinette mit dem ersten Fagott führt eine fliessende Begleitungsfigur (a) durch,



*) Die Beilagen, 2, 3, 4, sind aus No. 46, die Beilage 5 aus No. 84 der bei Schlesinger erschienenen Armeemärsche; beide Märsche sind von A. Neithardt gesetzt.

während zweites Fagott, Basshorn und Kontrafagott den Bass und die Hörner mit den Bassethörnern vereint (b) die Mittellage der Harmonie bilden. Die Begleitung würde nach Zahl und Schallkraft der Instrumente zu stark sein, im Verhältniss zur Besetzung der Melodie, wenn sie nicht dreifach getheilt wäre, — zwei Stimmen figuriren, der Bass und die übriggebliebenen Mittelstimmen wechseln viertelweise. Im Forte wird dieselbe Melodie von den Pikkolflöten, *F*-Klarinetten, der ersten *C*-Klarinette und ersten Oboe vorgetragen, die Figur in ihrer Oberstimme von der zweiten Klarinette und Oboe und dem ersten Bassethorn, — in ihrer Unterstimme von dem zweiten Bassethorn und ersten Fagott ausgeführt; zu der in geschlossenen Akkorden Viertel auf Viertel auftretenden Begleitung sind ausser den obigen Instrumenten noch Trompeten und Posaunen getreten; die Trompeten lösen das je zweite Viertel in Sechszehntel auf und tragen dadurch ein neues Element der Erregung in das Ganze.

Auch in diesem Fall ist keine Sonderung der Stimmchöre vorgenommen worden, Alles vereinigt sich zu einem einzigen Schallkörper. Dagegen tritt in der Beilage 3 der Chor der Rohrinstrumente in Gegensatz zu dem der Blechinstrumente; nur die Bassethörner, Fagotte und Bässe des Rohrchors treten zum Blech, — letztere, um eine tüchtige Grundlage für das Ganze herstellen zu helfen, erstere, weil sie die Figur der Röhre nur in der tiefern Oktave (und dabei die Fagotte in ihrer gezwängt-heftigen Tonlage) geben könnten und dadurch ihr bewegtes Wesen beschweren und hemmen würden.

Dieselbe Form zeigt sich wieder zu Anfange der Beilage 4. Dann aber tritt in diesem Satze die Hauptmelodie in die erste *C*-Klarinette (zuletzt mit Unterstützung der zweiten, der Bassethörner und Fagotte; die Begleitungsharmonie unter dieser Melodie aber wird durch den Zutritt der Oboen, *F*-Klarinetten und Pikkolflöten über jene hinaus aufgebaut, so dass die Melodie gewissermassen zur Mittelstimme wird. Takt 4 und 5 würde sie daher verdunkelt werden, besonders durch die ebenfalls figurirten Pikkolflöten,

230.

Pikkolflöten und zweite
F-Klarinette (in *C* umgesetzt.)

Erste *F*-Klarinette
(in *C* umgesetzt).
Erste *C*-Klarinette.



wenn nicht am bedürftigsten (und zugleich rhythmisch geeignetsten) Punkte die *F*-Klarinette in heller Hochlage unterstützend eingriffe.

Noch reiner stellt sich der Gegensatz beider Massen in der Beilage 5 dar. Alle Hörner und Trompeten, von Triangel und kleiner Trommel unterstützt, stellen im Piano den Hauptgedanken dar, alle Röhre nebst der grossen Trommel und den Becken bilden die Begleitung in einfachen Akkordschlägen. Im Forte treten Flöten und Klarinetten zum Hauptgedanken und dafür G-Hörner zur Begleitung. Die Posaunen sind durchweg begleitend, weil die Figur des Hauptgedankens für sie zu leichtbeweglich ist.

In der Beilage II, 1 geben wir ein Beispiel, wie im grossen Tutti die Melodie in einer Mittelstimme behandelt werden könnte; man hat die gegebenen Takte als Bruchstück eines grössern Ganzen anzusehen. Hier stellt sich der Satz schon weniger einfach; es sind vier Partien, —

1. die Melodie,
2. der (einigermassen wenigstens) selbständig hervortretende Bass,
3. die Begleitungsfigur in den Klarinetten u. s. w.
4. die harmoniefüllenden Eintritte der Trompeten u. s. w. zu unterscheiden.

Die Hauptstimme wird von den vier Hörnern und dem chromatischen Tenorhorn vorgetragen, ihr Heraustreten durch die Pause zu Anfang jedes Takts in den figurirenden Stimmen und durch die Pausen der Begleitung begünstigt. Stiege sie für die zweiten Hörner zu hoch, oder sollte sie in Klang und Schallkraft gesteigert werden; so könnten von dem Zeichen * in Takt 4 an die höhern Posaunen zu ihr und die zweiten Hörner zur übrigen Blechmasse treten. Diese würde dann aber an Schallkraft verlieren und von dem Metallglanz ihres Klanges einbüssen. Nachtheilig für die Macht des Klangs und den Charakter der Melodie würde die Zuziehung von Fagott oder Bassethörnern oder beiden vereint sein. Der Hornklang würde beschränkt und verfärbt. Ja die ganze Melodie wäre — für Fagotte und Bassethörner gedacht — eine Unwahrheit; den Hörnern sind ihre weiten akkordischen Schritte, ist ihre Beschränkung auf die beiden harmonischen Massen (Th. I, S. 56) angehörig; Fagotte und Bassethörner wollen mehr Fliessendes, Diatonisches, haben uns sanftere, wehmüthige, nicht herausfahrende Dinge zu erzählen. Und wollte man sie in solcher Weise



einführen, so würde für sie wieder die grosse Besetzung unpassend, das Blech charakterwidrig und erdrückend, die hohe Lage der Pikkolflöten u. s. w. zu schreiend, oder bei ermässiger Begleitung wieder die Melodie mit zwei Instrument-Paaren zu stark und angefüllt sein*). Uebrigens haben wir es hier mit dem Satz für grosse Massen zu thun, und da würden sich schwerlich andre als Blechinstrumente**) für eine Melodie in den Mittelstimmen eignen.

Der Melodie in der Mittelstimme muss eine wenigstens nicht ganz inhaltlose Oberstimme gegenüber stehn; dies bedingte die Begleitungsfigur in den Klarinetten u. s. w. Sehr leicht konnte eine bedeutendere oder reichere Gegenstimme gefunden werden; allein dann durfte sie nicht so viel Instrumente an sich ziehen, oder wurde erdrückend für die Hauptmelodie. Die Figur nun ist den beweglichsten und weichsten Instrumenten, Flöten und Klarinetten, übergeben; die *Es*-Klarinetten durften nicht in ihrer durchdringenden Höhe gesetzt werden, wenn sie nicht die Figur zu heftig und der Hauptstimme gefährlich machen sollten. Fagotte und Bassethörner waren der Figur nicht gerade nöthig (sie entziehen ihr sogar durch die tiefe Lage einen Theil ihrer Leichtigkeit und Helle) schliessen sich aber ihr besser an, als der Masse der Bleche, — bei der man sie so —



einführen könnte, — in der sie den reinen Blechklang beeinträchtigen würden. Ob sie in einem grössern Zusammenhange nicht lieber pausiren sollten? — liegt ausser unsrer Betrachtung, die nur auf die Behandlung des grossen Tutti gerichtet ist.

Einfacher und in sofern fasslicher wäre das Ganze geworden, wenn wir die Bassposaune mit Serpent und Kontrafagott geführt

*) Dass hier und überall der Vortrag viel thun und ändern kann, dass mehrere Instrumente, wenn sie eine Melodie *piano* vortragen, vielleicht nicht zu stark, vielleicht schwächer als ein einziges *forte* blasendes sind, — versteht sich. Aber die Lehre von der Abwägung der Kräfte in der Komposition kann sich auf diese endlos veränderbaren äusserlichen Hülfen des Vortrags nicht einlassen und hat es nicht nöthig. Denn wer die Instrumente erst nach ihrem Wesen kennt, weiss sich auch ihre Wirkung im *Piano* und *Forte* vorzustellen.

**) Namentlich könnte auch die Bass tuba hier gute Anwendung finden. Wenn gleich ihre Tiefe, (wenigstens nach dem Gefühl des Verf.) leicht etwas Schroffes, Unbändiges, Unverschmelzbares annimmt, so ist ihr doch gerade in der Tenorlage ein edlerer, den andern Kornetten verwandter aber an innerlicher Kraft überlegener Klang erreichbar.

hätten, statt diese mit ihr zu kreuzen; es schien aber vortheilhaft, das Blech in einfachster Form zu dem ungebrochensten Zusammenwirken bei einander zu lassen.

Die Führung einer Bassmelodie bedarf keiner neuen Aufweisung; es genügt das bei No. 197 Gezeigte, wenn man sich die Bassmelodie gleichmässig mit der entgegenstehenden Masse der Oberstimmen verstärkt denkt. Diese Aufgabe lässt eine einfachere und in so fern für Harmoniemusik günstigere Lösung zu, als die vorige, in welcher die Hauptstimme Begleitung oder gar Gegensätze oben und unten, also wenigstens drei gegen einander tretende Partien foderte.

Treten wir nun an die mehr polyphonen Bildungen heran, so wächst hier die Schwierigkeit. Es ist unmöglich, polyphone Sätze für grosse Massen von Stimmen so einfach darzustellen, als der Grundkarakter der Harmoniemusik wünschenswerth macht; nicht bloß sollen die drei oder vier Stimmen, die den wesentlichen Inhalt des Satzes vortragen, gleichzeitig geführt und vom Hörer gefasst werden; sondern die Masse der Instrumente fodert für die verschiedenen Lagen ihres Tonsystems und für die verschiedenen Fähigkeiten und Charaktere Verdopplungen in Terzen, Oktaven u. s. w., füllende Stimmen, neue Motive — und so geräth man unvermerkt von der einfachen Grundlage in immer zusammengesetztere Gestaltungen und Schritt für Schritt immer mehr in die (vielleicht nie ganz zu vermeidende) Gefahr, überladene und verworrene Sätze zu bilden. Veranschaulichen wir uns dies an einem Beispiel.

Der hier



gebildete Satz, den man als Bruchstück eines grössern Ganzen anzusehen hat, würde von zwei oder drei (oder vier) Instrumenten klar vorgestellt werden können. Allein eine so stimmarme und dabei mit den Stimmen so weit auseinander bleibende Behandlung würde dem Charakter der Blasinstrumente, ihrem Hang nach Voll-

klang unangemessen sein. Sie wäre sogar für grosse Besetzung — die wir hier ausschliesslich im Auge haben — unausführbar; einige Instrumente können die Stimmen des Satzes gar nicht vortragen, die übrigen würden durch ihre Aufhäufung im Einklange den Stimmen übertriebne Klangfülle geben.

Man müsste daher den Satz Aller, — etwa in dieser Weise

234

ausführen um für höhere und tiefere Mittelstimmen und eine neue Oberstimme für die höchstliegenden Instrumente Raum und Stoff zu finden. Denken wir uns den Satz in solcher Gestaltung von Klarinetten (durch Oboen verdoppelt, oder eine Oboe als erste und eine Klarinette als zweite Stimme der mittlern Partie) und Fagotten, einer Flöte und einem hinlänglich starken Bass ausgeführt: so würde er zwar nicht jene Klarheit, jenen reinen, weithin reichenden Zusammenklang haben, der die eigenste und darum schönste Aeussderung der Blasharmonie genannt werden kann, aber doch deutlich und verständlich genug herauskommen, um im rechten Zusammenhang gelten zu können.

Sollte endlich derselbe Satz im vollen Chor der Bläser auftreten, so würde er sich etwa so, wie in der Beilage II, 2 zu sehn ist, gestalten müssen. Die oberste Lage der figurirenden Mittel-

stimmen haben Klarinetten und Oboen, die Flöten haben sich auch nirgends besser anschliessen können; die dritte (und vierte) jener Stimmen wird abwechselnd von Bassethörnern und Fagotten gegeben, zuletzt nur von Fagotten, während die Bassethörner zu den Klarinetten treten*). Die Oberstimme hat erste Pikkolflöte und erste *Es*-Klarinette, die zweiten treten erst ganz zuletzt ein; das Blech tritt auf rhythmische Hauptpunkte und gewährt dem krausen Durcheinander so vieler Stimmen Anhalt. Allein es entsteht doch bei aller Vorsicht, die man angewendet zu haben meint, eine so zusammengesetzte Tongestalt für Harmoniemusik, dass man nur in eigenthümlichem Zusammenhange mit Recht darauf geführt werden könnte und dringend nach sofortigem Eintritt ruhiger, breiter Massen verlangen müsste, in deren klarem Zusammenhang sich der Friede wieder herstellte und die wahre Macht der Harmoniemusik wieder hervorträte.

Es scheint hier der Ort für eine

allgemeinere Betrachtung,

die weitgehende Lehren und Anwendungen nach sich ziehen kann und zu deren Veranschaulichung wir erst jetzt genügenden Stoff beisammen haben.

Jedes Organ und jede Klasse von Organen hat einen ihr angemessensten Wirkungskreis, kann aber über denselben hinausgeführt werden**). Dann tritt Ueberreizung und Verwilderung seines Wesens ein, die zwar bisweilen den Intentionen des Künstlers entsprechen kann, doch nicht ohne reiflichen Bedacht zugelassen werden darf, weil sie eben ausserhalb des natürlichen Kreises des Organs liegt.

Zunächst knüpfen wir diese Beobachtung an eine schon lang bekannte andre. Singstimmen und Blasinstrumente, die über die ihnen bequeme Tonhöhe hinausgeführt werden, gerathen in Heftigkeit, Härte, Gewaltbarkeit des Schalles. Hier sehen wir also an einer Seite des Organs, was oben allgemeiner ausgesprochen wurde. Eben so nehmen Organe, die man zu einem ihnen nicht bequem erreichbaren Grad von Stärke nöthigt, eine Härte, Grellheit oder Spitzigkeit des Klanges an (sie werden gellend, kreischend u. s. w.)

*) Da die Bassethörner anfangs in ihrer vollern Tiefe und die Fagotte in der Lage ihrer gedrunghern hohen Töne auftreten, sind sie den darüberliegenden Stimmen wohl gewachsen. Wollte man sie im Einklang zusammenlegen, so würde der Gegensatz, den sie gegen einander bilden, verloren gehn und die Mittelpartie noch angefüllter und lastender werden.

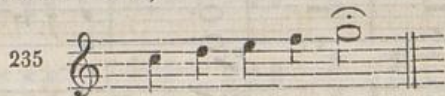
**) Dass sie unter ihrer Kraft gelassen werden können, z. B. die tiefsten Töne der Singstimmen, Hörner u. s. w. noch nicht geugsame Schallkraft haben, ein zu lang ausgehaltner Ton ermatten und hinsterben muss, ist ebenfalls wahr und bekannt, gehört aber nicht hierher.

die ihnen sonst keineswegs eigen sind. Nun zu einer geistigern Anwendung.

Das eigentliche Element des Blasinstruments ist der Schall, das Ausschallen, der gehaltne, getragne Ton und die aus solchen bestehenden oder auf ihnen doch beruhenden Harmonien und Melodien. Hierin zeigt sich — zumal bei angemessner Stellung und Führung der Stimmen — der Wohl- und Vollklang, die eigenthümlichste und schönste Wirkung des Blasinstruments und noch mehr eines vereinten Chors von Blasinstrumenten.

Man kann aber auch das Blasinstrument zu schnellen Tonbewegungen und Tonfolgen gebrauchen. Allein dann nimmt es einen Charakter von Wildheit oder Ueppigkeit an, der ihm sonst gar nicht, oder in weit geringerem Grad eigen ist. Und dies ist um so mehr der Fall, je mehr die Bewegung nach Schnelligkeit und Inhalt über das eigentliche Wesen des Instruments hinausgeht. Es entsteht dann für jeden einzelnen Fall die Frage: ob diese Wildheit oder Heftigkeit der Idee des Kunstwerks entspreche.

So ist z. B. der gehaltne Ton oder die ruhige Tonfolge auf der Trompete vom edelsten, Metallganz ähnlichen Klang, — und besonders sind es die Töne,



die schon nach der Natur des Instruments vorzugsweise für melodische Anwendung bestimmt sind. Die Schmetterfiguren dagegen (S. 47, No. 55, 75 u. a.) geben dem Instrument eine Wildheit, die für kriegerischen Ausdruck, aufregende Prachtentwicklung und ähnliche Aufgaben höchst charakteristisch ist, am unrechten Ort aber, oder im Uebermaass angewendet, das Instrument (und mit ihm den Tonsatz) leicht aus seiner reinen Sphäre in eine niedre, gemeine und rohe hinabzieht. Diese Ausartung macht sich nur deshalb seltner fühlbar, weil das Instrument schon seinem Charakter nach selber zum Heftigen und Gewaltigen hinneigt. Dasselbe wäre von den Schmettertönen der Posaunen zu sagen; nur wirken sie bei der grössern Schallkraft, mindern Beweglichkeit und tiefern Tonlage bekanntlich noch gewaltsamer und arten leichter in das Rohe aus. — Auch das Horn kann den Schmettertön, wenn auch kürzer



237.

F-Hörner.

B-Klarinetten.

Fagotte.

1 Geigen

2 Geigen

Bratsche.

Bass.

aus Beethovens Pastoral-Symphonie*), in der Piano vorgeschrieben, die sanftesten Rohrinstrumente in weicher Tonlage, die Hörner ebenfalls in weicherer Tonlage (ihnen lag es, abgesehen von der Schallwirkung näher, in der höhern Lage,

*) S. 7 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.



in der sie schon waren und die den Melodieton oben hat, zu bleiben) gebraucht werden, treten die Bläser angeregt hervor, — wie es diesem Aufbeben des Naturlebens und des Gemüths im neupulsirenden Frühlingserwachen vollkommen entspricht. — Bei stärkerer Anwendung, z. B. in solchen Stellen, —

239. Allegro maestoso.
Flauto piccolo.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in C.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in F.

Tromboni.

Timpani in F, C.

die noch wilder erklänge, wenn man die Klarinetten zu den Oboen stellte, die Trompeten mit den Hörnern gehen liesse, während die Posaunen im ersten und zweiten Takt an die Stelle der Trompeten träten, steigert sich sogleich die Schallkraft und tritt eine höhere Gereiztheit in die Bläser.

Schnelle Tonfolgen, zumal diatonische, kommen erst bei den Rohrinstrumenten in Anwendung. Hier steigern sie schon in den kleinsten Formen, z. B. hier

240. Presto.

Sostenuto.

Flauto piccolo.

Flauto.

Clar.

Oboi e Clarinetti in C.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in F.

Tromboni.

Fl. picc. e Flauti.

Oboi.

Clar. in Es unis.

Clar. in B.

Fag.

Trombe e Corni in C.

Tromboni.

in den Flöten, Oboen und Klarinetten die Heftigkeit des Einsatzes mehr, als blosse Verdopplung der Besetzung vermocht hätte. Im dritten Beispiel (zu dem man sich gern noch mehr Instrumente, vielleicht die Mitwirkung des Streich-Quartetts hinzudenkt) geht die Weise der Flöten und *Es*-Klarinetten bis zur Wildheit, die man noch hätte in den Oboen und *B*-Klarinetten durch ähnlich wirkende Figuren, z. B. diese,



steigern können. — Was hier an einzelnen Würfeln, nur gleichsam gelegentlich eingemischten Läufen und Vorschlägen bemerkt worden, gilt auch von ganzen Sätzen, die von einer den Bläsern nicht wesentlich eignen Bewegung erfüllt sind. In ihnen sind es nicht, wie oben, einzelne Riss- und Schlagmomente; sondern sie nehmen in ihrer ganzen Bildung eine Heftigkeit und Wildheit an, die man auf andre Weise nicht erlangen kann, die aber sorgsam abzuwägen, nach Idee und Stimmung der Komposition zu prüfen ist. Der in der Beilage II, 2 gegebne Satz mag auch hier als Beispiel dienen.

Selbst in einem einzelnen Blasinstrumente kann diese eigenenthümliche Wendung des Karakters beobachtet werden. Ein merkwürdiges Beispiel bietet die unsterbliche Einleitung zu J. Haydns Schöpfung, die der Meister „die Vorstellung des Chaos“ genannt hat. Wie hier Alles erst aus dem Dunkel hervor nach Gestaltung tappt und schleicht und ringt und erst im sechsundzwanzigsten Takt*) ein Moment grösserer Festigung eintritt, in dem mild und voll, sanft bewegt und beschwichtigend die zweite Klarinette mit ihrer Begleitungsfigur gleichsam hervorquillt. —



*) S. 4 und 5 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.

**) Die kleinen Noten deuten das Streichquartett an, die Oberstimmen im zweiten Takte sind Oboen. Das Meiste fehlt, — und gerade hier ist jedes einzelne Instrument von tiefstnigster Bedeutung. An einem andern Orte kommen wir darauf zurück.

das bleibe hier bei Seite; es ist der Schluss dieses Abschnitts (Takt 31, S. 5) der allein zur Betrachtung kommt. Wenn auf diesen Takt das Orchester (in diesem Augenblicke Streichquartett, eine Flöte, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, die höhern Posaunen) in den Quartsextakkord tritt, wirft sich, ohne weitere Motivierung, als dass man schon Klarinetten gehört hat, die erste Klarinette,

243*)

Klar. 1.

Streichquart.

a. b. c. d.

wie ein junger Stern emporschiessend, mit einem rapiden Lauf in die Höhe. Kein andres Instrument, alle vereinten Geigen würden nicht so glänzend-frisch, so übermuth-voll, so jugendlich üppig emporgestiegen sein. Dass aber dieser Klarinettenlauf das Instrument nicht bis zur Wildheit (S. 223) aufregt, liegt in dem Verhältniss der Schallstärke des einen Instruments gegen das Streichquartett und die kurz vorausgegangnen Bläser, in dem milden Charakter der *B*-Klarinette und in der Vorbereitung durch die unmittelbar zuvor (No. 242) hervorgehobne zweite Klarinette.

Achter Abschnitt.

Aufgaben.

In den vorangegangnen Abschnitten dieser und der vorigen Abtheilung ist so Vieles zu beobachten und zu versuchen gewesen, dass die Aufmerksamkeit nicht durch Einmischung fernerer Betrachtungen zersplittert werden durfte. Daher können wir erst hier**)

*) Die mit a angezeichneten Noten hat die erste Geige, b ist zweite Geige und Bratsche, c Violoncell, d Kontrabass, den wir Takt 2 geschrieben haben, wie er ertönt.

**) Im lebendigen Unterrichte schliessen, wie sich von selbst versteht, bestimmte Aufgaben sich an jeden Fortschritt der Lehre, und erhalten dadurch den Jünger in ununterbrochen künstlerischer Bethätigung. Wer in der Lage ist, die Instrumentation für sich allein zu studiren, wird sich eben so einzurichten suchen.

die Selbstthätigkeit des Lernenden bestimmter zur Sprache bringen. Vorausgesetzt wird, dass er Schritt für Schritt alle ihm allmählig überlieferten Organe in einzelnen Sätzen nach allen Seiten hin in Anwendung gebracht habe, wie auch schon früher begehrt worden. Diese kleinen Vorversuche machen es, wie schon S. 126 gesagt worden, dem Uebenden leicht, seine ganze Aufmerksamkeit und Theilnahme den Instrumenten zuzuwenden, sich ganz in ihr Wesen zu versenken und aus ihnen heraus zu erfinden, eben weil die Komposition selbst keinen eigenthümlich bestimmenden Inhalt hat.

Die wirklichen Kompositionsübungen nun, die sich den Vorversuchen anschliessen, müssen, wenn sie im Einklang mit der Lehre bleiben wollen, vornehmlich zwei Bedingungen erfüllen. Sie müssen Erstens jedesmal den bestimmten Umkreis von Instrumenten, der dem Jünger in den verschiedenen Lehrabschnitten gezogen ist, inne halten, sich also zuerst (S. 125) auf den Verein von zwei Klarinetten und Fagotten, dann von drei Klarinetten, zwei Fagotten beschränken, dann Kontrafagott, dann Hörner zuziehen u. s. w. Zweitens müssen sie dem Charakter der Harmoniemusik, und zwar auf jeder Stufe dem der eben vereinten Instrumente — jedes einzelnen und ihres Vereins entsprechen.

Im Allgemeinen entsprechen der Harmoniemusik von allen Kompositionsformen die einfachern am besten, weil die Blasinstrumente selber für einfachere Wirkungen am geeignetsten sind. Schon dies weist auf die Liedformen, namentlich Tanz und Marsch, und auf die kleinern Rondoformen. Sie alle haben für Harmoniemusik auch den Vortheil der Kürze. Denn das Blasinstrument — und so auch der Verein von Blasinstrumenten — ist von so bestimmtem und daher umgränztem Charakter, dass er denselben bald zum Ausdruck gebracht hat, dann aber bald in Gefahr geräth, einförmig und ermüdend zu werden, während die minder positiven Saiteninstrumente weit mannigfachere Stimmungen und Bedeutungen in sich tragen und längere Zeit brauchen, sich auszusprechen, ohne Gefahr der Eintönigkeit und Erschöpfung. Es fragt sich nun noch, welche Aufgaben auf jeder Stufe die angemessnern sein mögen? Hier soll und darf keine Vorschrift dem eignen Ermessen eines Jeden vorgreifen; was wir darüber äussern, sind Vorschläge, die nur unsre Ansicht vom Charakter und Vermögen jeder Stufe andeuten.

Mit dem Quartett von zwei Klarinetten und zwei Fagotten scheinen blos einfache, bald sanftere, bald muthigere Liedsätze darstellbar zu sein, in denen weder eine Hauptstimme zu freier und reicher Entwicklung kommt, noch Individualisirung der einzelnen Stimmen weiter, als etwa in No. 140 verfolgt werden kann.

Mit dem Zutritt einer Prinzipal-Klarinette ist die Ausführung einer freien und reichern Hauptstimme mit voller Begleitung mög-

lich. Diese Hauptstimme, die Klarinette also, bedingt den Charakter des Ganzen. Wir suchen eine Liedform, deren Charakter dem der Klarinette entspricht und die eine reicher entfaltete Hauptstimme fodert; es scheint keine so geeignet, als die Form der Polonaise (No. 145, Th. II. S. 57) die also hier unsre Aufgabe wird. Andre Liedsätze sollen hiermit nicht ausgeschlossen sein.

Sobald das Kontrafagott und dann die Hörner zugezogen sind, können Tänze, Märsche zu ländlichen Aufzügen u. s. w. schon mit hinreichender Besetzung geschrieben, Ober- und Unterstimme schon in Gegensatz gebracht, — dann kann bei dem Zutritt der Flöten und Oboen die Melodie wechselnd bald diesem, bald jenem Instrument und den verschiedenen Zusammenstellungen derselben gegeben, auch in die Mitte gelegt werden. Besonders in Adagiosätzen (kleine Rondo- oder Liedformen) und Variationen ist dies unter steter Beobachtung des Charakteristischen jedes Instruments ausführbar.

Für grosse Harmoniemusik sind Märsche und Tänze, namentlich wieder die Polonaise, die nächsten Aufgaben.

In alle diesen Formen kann der Satz für Harmoniemusik künstlerisch auf mannigfaltige Weise geübt und eine Seite und Wirkungsart der Blasinstrumente nach der andern zur Geltung gebracht werden. Es fehlt aber noch eine Form, die Gelegenheit giebt: ein und denselben Gedanken durch Wahl der Organe und Behandlung in das mannigfaltigste Licht zu stellen; — oder umgekehrt: die verschiedenen Organe und ihre Verknüpfungen an demselben Gedanken zu bethätigen und dabei die Auffassung ihres Wesens und Charakters zu erproben. Keine von allen Kunstformen ist dazu so wohl geeignet, als — die Fuge.

Wir stellen also als letzte und höchste Aufgabe für das Studium des Harmoniesatzes

eine Ouvertüre in Fugenform; während die üblichen Formen der Ouvertüre an einem andern Orte zur Sprache kommen. Die hier zur Uebung vorgeschlagne*) Fuge wird desswegen als Ouvertüre**) bezeichnet, damit der Komponist sogleich darauf hingewiesen werde, ihr einen gewissen Charakter der Oeffentlichkeit, Grossartigkeit, Pracht, Feierlichkeit — und was sich ihm sonst zu Gunsten grossartiger und mannigfaltiger Orchesterwirkung vorstellt — zu geben. Denn dass die Fugenform auch ganz andre Stimmungen, — die der Stille, der Wehmuth, heittrer Laune u. s. w. in sich aufnehmen kann, wissen wir (Th. II. S. 234) längst,

*) Es braucht nicht erst gesagt zu werden, dass auch dieser Vorschlag unmittelbar aus der Lehrerfahrung des Verf. her stammt.

**) Die Ouvertüre ist bekanntlich zur Eröffnung irgend eines feierlichen oder festlichen Vorgangs, — einer dramatischen Darstellung u. s. w. bestimmt. Das Nähere späterhin.

wollen uns aber all' diese der Massenwirkung ungünstigen Wege versagen. Die Fuge ist auch in dieser Beschränkung desswegen für unsern Zweck die geeignetste Form, weil sie in der vielfachen Wiederholung ihres Themas Anlass giebt, dasselbe nebst seiner Umgebung auch vielfach anders zu instrumentiren.

Wie ist nun unsre Aufgabe auf das sachgemässeste zu lösen? —

Vor allen Dingen setzen wir fest, dass für diese grösste und grossartigste Aufgabe grosse Besetzung, — z. B. wie sie in der Beilage II. gewählt, vielleicht mit Zuziehung von Pauken, — genommen werde.

Sodann erkennen wir zwar die Vortheile, die die Fugenform bringt, dürfen aber dabei auch die Gefahr nicht übersehen, uns durch Hingebung an den polyphonen Satz (S. 216) von jener Einfachheit zu entfernen, in der die grossartigste Massenwirkung, also die mächtigsten Aeusserungen gerade der Harmoniemusik zu finden sind. Diese Massenwirkung — und zu ihren Gunsten selbst Rückkehr zu homophonem Satze — dürfen wir uns nicht versagen. Wir wollen daher zur Fuge eine Einleitung komponiren, in der die Massenwirkung unbeschränkt vorwalte; vielleicht kehrt die Einleitung als Schlusssatz wieder. Demnächst wollen wir in der Fuge selbst, und zwar in den Zwischensätzen uns gelegentlich leichtere und freiere Behandlung, sogar Rückkehr zum Homophonen gestatten, um grössere Ruhe und Einfachheit wieder zu gewinnen, als die Fuge gewährt. Auf diese Weise finden wir auch Gelegenheit zu einem Ruhe- und Sammelpunkt unsers Orchesters in dem wichtigsten und ausführlichsten Zwischensatz, am Schlusse des ersten Theils.

Prüfen wir nun in Bezug auf die Fuge selbst die Kräfte unsers Orchesters, so stossen wir vor Allem auf eine hier wesentliche Verschiedenheit. Ein Theil unsrer Instrumente ist zu lebhafter Bewegung und der Ausführung mannigfacher Figuren fähig, ein andrer weniger oder gar nicht; Flöten, Klarinetten, Fagotte, Oboen, Bassethörner, — in enger Begränzung allenfalls auch das Horn — gehören in die erste Reihe; Posaunen, Trompeten, Serpent, Kontrafagott u. s. w. in die zweite. Wir müssen daher die letztern Instrumente entweder von der Fugenarbeit ausschliessen und zur Ausfüllung der einfachern Zwischensätze u. s. w. gebrauchen, — wodurch die Hauptsätze durch Schallschwäche in Schatten gestellt würden; oder wir müssen die Fuge selbst so einrichten, dass alle, dass wenigstens die meisten Instrumente (allenfalls mit Ausschluss der Trompeten, Hörner und Pauken) in ihr als Realstimmen mitwirken können. Unangemessen wär' es aber, wollten wir zu Gunsten der schwerern Instrumente auch die leichten, die ganze Komposition von lebhafterer Bewegung zurückhalten; es muss für beiderlei gesorgt werden.

Dies ist füglich nicht besser zu erreichen, als in der Form der

Doppelfuge, in der ein schwereres und ein leichteres Subjekt gegen einander treten; setzen wir als Beispiel diese beiden Subjekte

244. Allegro maestoso.



fest, um an ihnen das Nöthige aufzuweisen. Zunächst bemerken wir, dass beide Subjekte zuletzt um eine Dezime auseinander treten, mithin bei der Umkehrung



einander kreuzen, wenn die Versetzung nicht um zwei Oktaven erfolgt. Günstig trifft es sich, dass die Subjekte, jedes einzeln und beide gleichzeitig, — wie hier



nur an ein Paar Kombinationen zu sehen ist, — die Verdopplung in der höhern oder tiefern, oder das eine in der höhern, das andre in der tiefern Terz zulassen*), mithin Anlass geben, dieses oder jenes Instrument in einer ihm günstigeren Tonlage höher oder tiefer einzuführen, oder durch Verdopplung in der Terz oder Sexte die Instrumente sogleich verbunden und verstärkt auftreten zu lassen.

*) Es hat sich also ein vierfacher polymorphischer Kontrapunkt gebildet, dessen zahlreiche Kombinationen aus Th. II. S. 475 bis 488 bekannt sind. Allein es ist in der That zufällig geschehn und man kann nicht rathen, hier, — wo alle Aufmerksamkeit auf die Instrumentation gerichtet sein soll, dergleichen Gestaltungen absichtlich zu bilden.

Setzen wir endlich noch hinzu, dass die zweite Form der Doppelfuge (Th. II. S. 442) für unsre jetzige Aufgabe die günstigste scheint, weil sie neben dem Festen und Ruhigen zugleich das Bewegtere und Anregendere giebt.

Soviel zur Vorbereitung. Es kann nun auf dieser Stufe des Lehrgangs nicht nöthig erscheinen, über die Fugenkomposition an sich etwas zu sagen, oder die oben vorgeschlagenen Subjekte zu einer vollständigen Fuge zu verarbeiten. Nur darauf kommt es noch an, zu erwägen: wie die Fuge von Harmoniemusik darzustellen, — und umgekehrt, wie diese in der Fugenform zu vielseitiger Geltung zu bringen ist? Um dies gleich in künstlerischer Weise zur Anschauung zu bringen, lassen wir eine Fuge in Gedanken in naturgemässer Ordnung sich vor uns entwickeln.

Nach der Einleitung hebt die erste Durchführung an, zuerst zweistimmig, dann drei- oder vierstimmig. Hier bedarf es keiner gesteigerten Kraft, auch ist es noch nicht an der Zeit, die Instrumente zu individualisiren; das Erstere wird durch den Verlauf der Fuge herbeigeführt, das Letztere findet seine angemessnere Stelle im zweiten Theile der Fuge, der bekanntlich vorzugsweise den eigenthümlichen, feinern, bewegtern und erregtern Partien*) gewidmet ist. Die erste Durchführung wird also von den Instrumenten, die sich am besten für die Tonlage eignen, und so stark, dass beide Subjekte den gebührenden Nachdruck erhalten, besetzt. Nehmen wir No. 244 als ersten Einsatz der Fuge an, so könnte das erste Subjekt von Fagotten und Bassethörnern, das zweite von der ersten B-Klarinette genommen werden. Die Antwort auf das erste Subjekt würde von der zweiten B-Klarinette und beiden Oboen, auf das zweite von den Bassethörnern

247.

Oboen. *unis.*

Zweite B-Klarinette.

Bassethörner. *unis.*

gegeben, wobei zwar die Oboen den ersten Ton aussetzen oder eine Oktave höher nehmen müssten, der Einsatz der Klarinette aber auf einen ihrer stärkern Töne (S. 118) fiel. Wollte man die Durchkreuzung der Stimmen vermeiden, so müssten statt der Bassethör-

*) Aus der Lehre von der Grundform der Fuge wissen wir, dass Einführung, Verkleinerung, Zergliederung, Verkehrung, neue und gesteigerte Gegensätze ihren Hauptsitz im zweiten Theil haben.

ner die Fagotte das zweite Subjekt eine Oktave tiefer nehmen; indess hat die Kreuzung der Stimmen um so weniger zu sagen, da die Klangverschiedenheit sie unterscheiden lässt.

Zum dritten und vierten Mal könnten die Subjekte folgendermassen auftreten; bei A

A. B.

248

würde das erste von Oboen und Flöten, das zweite von Fagotten, bei B das erste von Fagotten und dem Serpent, das zweite von den Flöten und der ersten Oboe, oder bei stärker besetztem Gegensatz der *Es*-Klarinette genommen werden können. Es würden also die Instrumente folgendermassen

- 1) I. Fagotte und Bassethörner,
II. erste *B*-Klarinette,
- 2) I. Oboen und zweite *B*-Klarinette,
II. Bassethörner, — oder Fagotte,
- 3) I. Oboen und Flöten,
II. Fagotte,
- 4) I. Serpent und Fagotte,
II. Flöten und erste Oboe, — oder *Es*-Klarinette

vertheilt sein; das erste, schwere Subjekt wäre stets schärfer und stärker, das zweite leichter und vorzugsweise von den flüssigern Instrumenten besetzt; die Klangfarbe würde bei jedem Eintritt eines Subjekts eine andre sein und dadurch jeder Eintritt hervorgehoben, das Ganze mannigfacher werden. Dass sich auch noch andre Kombinationen treffen liessen, beiläufig der zweimalige Eintritt der Oboen zum ersten Subjekt etwas einfärbig wirkt (sie sind nur geeignet, demselben Nachdruck und Schärfe zu geben) bemerkt man leicht.

Nehmen wir nun auch noch an, dass innerhalb dieser Durchführung noch andre Instrumente (Hörner z. B. und chromatisches Tenorhorn) den Gegen- oder Zwischensatz verstärkt haben: so fehlt es doch am letzten Nachdruck, an der Einführung des Tutti. Soll dieses erst im Zwischensatz auftreten, so wird der Nachdruck auf eine Nebenpartie gelegt. Wir würden vorziehen, noch innerhalb der Durchführung das Orchester zur vollen Wirkung zu bringen, mithin die Durchführung zu einer übervollständigen zu erweitern und zwar — dem Charakter jedes Subjekts gemäss — das erste Subjekt dem Basse, das andre der Oberstimme zu geben. Es könnte vom letzten Standpunkte der Thematik, *B*dur, zuletzt (nach längerem Zwischensatz oder ohnedem) das Orchester in dieser — oder einer ähnlichen Weise

249.

Flöten.

Oboen.

B-Klarinetten.

Fagotte.

Kontrafagott
und Serpent.

Es-Trompeten
und Hörner.

B-Pauke,
gr. Trommel
u. s. w.

The musical score is written for a full orchestra. The woodwind section (Flutes, Oboes, B-Clarinets, Bassoon, Contrabassoon and Serpent) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The brass section (Trumpets and Horns) provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The percussion section (Bass Drum, Snare Drum, etc.) plays a driving rhythmic pattern. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats.

in den Hauptton und zum letzten Eintritt beider Subjekte geführt werden. Hier nun legen wir das erste Subjekt in die tiefste, das zweite in die oberste, beide noch unbenutzte Tonlagen,



beide unter starker Besetzung und stellen in die Mitte die ganze nicht für jene verwendete Masse der Instrumente. Die Beilage III., 1 giebt einige Takte als Beispiel, wie diese Stelle sich bilden liesse; es wird vorausgesetzt, dass von da aus der Zwischensatz sich möglichst einfach, aber mit vollem Orchester fortsetze und den ersten Theil der Fuge mit Kraft abschliesse.

Volltönender hätte sich übrigens der in der Beilage gegebne Satz gemacht, wenn die erste Oboe und Klarinette das zweite Subjekt genommen und die Flöten es nur in der Oktave verdoppelt hätten. Allein dann würden jene Instrumente als Hauptstimme vernommen worden sein und das Thema wäre durch die Verdopplung für seinen Karakter zu stark und lastend geworden. Jetzt liegt es eine Oktave höher; in dieser Lage und der dabei nöthigen Besetzung würde es zu heftig und pfeifend hervortreten, wenn es nicht auf so vollstimmiger und starker Unterlage ruhte, als hier vorausgesetzt ist.

In dem weitem Fortgang der Fuge wird nun der reichlichste Anlass gefunden, neben der Entwicklung des Ganzen die verschiedenen Instrumente und ihre Zusammenstellung zur mannigfachsten Geltung zu bringen. Die Fuge wird leichtere und schwerere, beweglichere und minder bewegliche Durchführungen, Zwischensätze u. s. w. fodern; jeder dieser Momente bedingt die besondre Wahl der gerade für ihn geeigneten Instrumente. Eine leichtere und zartere Einführung beider Subjekte könnte z. B. in dieser Weise*) —

*) Hier ist, wie gesagt, weder (des Raumes wegen) ausführbar, noch rathsam, eine vollständige Ouvertüre vorzuarbeiten, oder die in ihr möglichen Kombinationen in grösserer Vollständigkeit aufzuführen; dies würde unnöthig sein und dem Jünger den Vortheil eigner Er- und Auffindung schmälern. Es bedarf nur einiger Andeutungen, die wir leichter Uebersicht wegen alle in den Hauptton setzen.

251. Flöten.

Imo

Oboen.

Imo

B-Klarinetten.

Imo

Bassethörner.

Imo

Es-Hörner.

Imo

Fagotte.

Imo

statt haben; erste Flöte und Oboe nehmen in Terzverdopplung das erste, Bassethorn das zweite, — dann Oboe und Klarinette das erste, Fagotte das zweite Subjekt in Verdopplung, — wobei die Unterstimme des letztern tonleichter gebildet wird, um den beweglichen Satz nicht zu sehr zu belästigen. Die Themate sind hier von verschiedener Klangfarbe; das erste setzt in der Flöte schwach ein, wenn nicht im voraussetzlichen Zusammenhange der erste Ton der Oberstimme von andern Instrumenten unterstützt wird; schärfer bildet sich der Einsatz in C moll, wo man annehmen muss, dass die erste Klarinette zu neuem bedeutendem Einsatze vorbehalten bleibt.

Hier ist die Bewegung in Unterstimmen gelegt und durch das schwerere erste Subjekt gehemmt. In leichter Weise tritt hier

252. Flöte.

Oboe.

B-Klarinetten.

Es-Horn.

Fagott.

das zweite Subjekt allein in den Oberstimmen, in einer nicht weit oder streng durchgesetzten Engführung auf. Es würde sich übrigens bei der Ausführung zeigen, was wir schon S. 216 bemerkt haben: dass die Individualisirung der Stimmen, der polyphone Satz in der Harmoniemusik selbst bei so leichter Besetzung wie die obige stets eine Schwere annimmt, die nicht immer der Intention des Komponisten entspricht. Auch in unserm Fugenprojekt würden die leichtesten Partien entweder ganz homophon gehalten (wie wir selbst von dem Hochmeister der Fugenkunst, Seb. Bach, aus seinen grossen Klavier- und Orgelfugen lernen können) oder doch weit leichter an den eigentlichen Fugensatz angeknüpft werden müssen. Es könnte vielleicht dem vorstehenden Satz eine leichtere Gangpartie vorausgegangen sein und in dieser —

253.

Flöten.

Oboen.

B-Klarinetten.

Es-Trompeten.

Es-Horn.

Fagotte.

Imo

p

Weise auf jenen und zur Rückkehr in das Spiel der Subjekte eingelenkt werden.

Diesen Herleitungen aus dem zweiten Subjekt gegenüber könnte auch das erste einmal ausschliesslich und mit dem ihm gebührenden Nachdrucke zur Geltung kommen wollen; es könnte sich eine Einführung



bilden, deren drei Stimmen (A, B, C) vielleicht so:

A — Alt-Tenorposaune, chromatisches Horn,

B — Bassposaune, Serpent,

C — Oboen, *Es*-Klarinette

zu besetzen wären, während Flöten, Klarinetten, Fagotte u. s. w. für den Gegensatz oder zu neuen Eintritten übrig blieben.

Zum Schlusse geben wir noch in der Beilage III, 2 einen Satz, der mit der Einführung beider verdoppelten und stark besetzten Subjekte anhebt, sich zum Tutti erhebt, dann aber das erste Motiv des zweiten Subjekts benutzt, um Instrument auf Instrument, — es treten nach einander

Bassethörner mit Fagott,

Oboen,

Trompeten,

zweite *B*-Klarinette,

erste *B*-Klarinette mit *Es*-Klarinette,

zweite Flöte mit *Es*-Klarinette,

erste Flöte mit Pikkolflöte

ein, — gleichsam herbeizulocken und so durch Ansammlung derselben ein *crescendo* der Instrumentation zu bilden.

Diese Weise des Anwachsens ist ein drittes Mittel zu einem Zwecke, der immer als derselbe erscheint: zur Steigerung. Wir können steigern

1. durch Emporschreiten in höhere Tonlagen,

2. durch das eigentliche *crescendo*, — indem wir uns aus *piano* oder *meno forte* zum *più forte*, *forte* u. s. w. erheben,

3. durch Stimmvermehrung,

die wir schon im Klavier- und Chorsatze beobachtet haben, die aber erst im Orchestersatz, wo jede Stimme durch eigne und meist klangverschiedne Organe dargestellt ist, wichtig wird. Allein der Zweck und Sinn dieser drei Steigerungen ist doch ein innerlich verschiedner.

Wenn eine Stimme oder mehrere mit einander zu höhern Tonlagen sich erheben, so ist dies (Th. I. S. 22) Spannung und Steigerung ihrer Stimmung, ihres Innern, des Inhalts der Tonfolge. Wenn die Musik sich in einzelnen Schlägen oder ganzen Partien zum *forte* erhebt, so spricht sich darin das Bewusstsein aus, dieser Schlag oder diese Partie sei eine vorzugsweis zu bemerkende — und der Wille, sie hervorzuheben. Die Ansammlung von Stimmen endlich ist der Ausdruck dafür, oder vielmehr die Folge davon, dass mehr und mehr Individuen an dem musikalischen Vorgang sich bethätigen, dass dieser ein allgemeinerer — und damit auch ein vielseitigerer wird. Diese letztere Gestaltung, die wir oben in das Auge gefasst, ist also eine mehrfach bedeutsame:

es treten mehr und mehr Stimmen zusammen —
es treten Stimmen verschiednen Klangs und Karakters zusammen, —

sie haben bei ihrer Theilnahme am Satze mehr oder weniger verschiednen Inhalt zu äussern, —

ihre Ansammlung vermehrt die Schallmasse, bringt also (gleichsam gelegentlich) dadurch auch ein eigentliches *crescendo* hervor;

aber sie ist von den andern Gestaltungen und namentlich vom *crescendo* im Innern wie Aeussern wesentlich verschieden.

Und eben diese Stelle giebt uns besonders in ihrem siebenten Takte nochmals zu bedenken, wie leicht man sich aus der den Bläsern zuträglichen Einfachheit hinaus locken lässt*).

*) Hierzu der Anhang L.