Neuntes Buch.

Orchestersatz.

Einleitung.

Die Benennung Orchester ist zwar gelegentlich schon für die Masse der zur Harmoniemusik vereinten Instrumente gebraucht worden. Genauer aber bezeichnet dieser Name (S. 3) den Verein von Saiten- namentlich von Streichinstrumenten, in mehrfacher Besetzung, und Blasharmonie zu massenweiser Wirksamkeit.

In diesem bestimmtern Sinne wird der Name von nun an gebraucht. Der Orchestersatz, den das neunte Buch abzuhandeln hat, ist der Satz für die in Massen vereinten Streich-, auch sonstigen Saiteninstrumente und die Blasharmonie, also für den Verein von

Streichinstrumenten,
Rohrinstrumenten,
Blechinstrumenten,

zu dem die Schlaginstrumente, auch sonstige Saiteninstrumente und die Orgel zutreten können.

Dieser Verein von Instrumenten kann mehr oder weniger umfassend sein.

Umfasst er blos Blasinstrumente, so heisst er, wie wir wissen, Harmoniemusik. Hierüber hat das vorige Buch berichtet.

Beschränkt er sich auf die massenweise Verwendung von Streichinstrumenten, so müsste er Orchester oder Chor der Streichinstrumente genannt werden. Es ist übrigens dem Verf. kein Kunstwerk dieser Art bekannt*).

Verbindet er mit dem Streichchor**) Blasinstrumente, — ist also Orchester im eigentlichen Sinne vorhanden, — so können weni-

*) Dass in Paris eigentliche Quartette (für Solo-Streichinstrumente komponirt) mit vier- oder sechsfacher Besetzung gegeben worden, — entschieden gegen die Absicht der Komponisten und gegen den Sinn der Kompositionsgattung, die in jeder Stimme durchaus individuelle Feinheit will, — kommt hier nicht in Betracht, weil die Werke eben nicht für Orchester gesetzt sind.

**) Diesen Chor nennt man meistens nach der gewöhnlichen Zahl seiner Stimmen Streichquartett. Es ist gegen Sprachgebrauch schwer anzukämpfen und in der Regel hat derselbe irgend einen wenn nur einseitig haltbaren Grund; so der Name Streichquartett. Allein es bezeichnet auch den nicht orchestralen (mehrfach besetzten), sondern Soloverein von vier Streichinstrumenten zu der Kunstform des Quartetts.

ger oder mehr Blasinstrumente in Thätigkeit kommen und dies in gar mannigfacher Zahl und Auswahl. Es ist unnöthig, diese verschiednen Zusammenstellungen aufzuzählen und durch Kunstbenennungen zu unterscheiden. Nur eine Unterscheidung ist in der Kunstsprache so eingebürgert, dass sie nicht übergangen werden darf. Es ist der Gegensatz von

Orchester, oder kleinem Orchester*),

und von

grossem Orchester.

Mit der Benennung: kleines Orchester oder Orchester schlechtweg bezeichnet man nämlich oft den Verein von Streichchor oder Streichquartett mit Rohrinstrumenten (mehrern oder wenigern), auch wohl mit Zuziehung von Hörnern. Im Gegensatz hierzu bezeichnet der Ausdruck grosses Orchester den Verein von Streicherchor, Rohrinstrumenten (mehr oder weniger, mit oder ohne Hörner) und Trompeten und Pauken, mit oder ohne Posaunen. Erwägt man, dass die Hörner (wie wir von S. 137 an auch gethan) wohl geeignet sind, sich den Rohrinstrumenten anzuschliessen, gleichsam in ihren Chor einzutreten: so liesse sich der Unterschied von kleinem und grossem Orchester kurz dahin aussprechen, dass im letztern Rohr- und Blechchor wesentlich vertreten sind, im erstern nicht. — Im Lehrgange werden wir übrigens von dieser Unterscheidung keine Anwendung zu machen haben.

Eine noch umfassendere Kombination, als das grosse Orchester ist

das Doppel-Orchester,

oder auch der Verein von noch mehrern Orchestern, von denen jedes ein geschlossnes Ganze für sich ausmacht, alle zusammen aber zu einem grössern Ganzen zusammentreten. Auch hierüber bedarf es für uns keiner besondern Mittheilungen. Die Fälle, wo es eines Doppel-Orchesters bedarf, sind äusserst selten, und beschränken sich fast nur auf die Einführung eines Instrumentenchors auf der Bühne (in Opern) zu dem eigentlichen Orchester. Wer aber ein Orchester zu behandeln weiss, hat auch für die Behandlung eines Nebenchors keine weitere Anweisung nöthig. — Bachs matthäische Passion ist bekanntlich für Doppelchor und Doppel-Orchester geschrieben.

Die Lehre nun vom Orchestersatz findet zunächst einen ganz neuen Stoff, — die Saiten- und besonders die Streichinstrumente, — auf dessen Aneignung und Behandlung es zunächst ankommt. Von diesen sind

die Streichinstrumente

*) Nicht zu verwechseln mit kleiner, nämlich wenig zahlreicher Besetzung der Stimmen.

in so fern die wichtigsten, weil sie einen ganzen Chor im Orchester, gewöhnlich

das Streichquartett

genannt, bilden und zwar den hauptsächlichsten Chor des Ganzen. Die andern Saiteninstrumente, von denen das Klavier bereits Th. III. S. 17 zur Sprache gebracht worden, dienen meist nur als Soloinstrumente und treten nur selten zum vollen Orchester.

Wir werden also zuerst den Chor der Streichinstrumente kennen und behandeln lernen, dann denselben in verschiednen Abstufungen mit den Chören der Bläser vereinen und zuletzt erst die übrigen Saiteninstrumente, sofern sie Theil nehmen am Orchester, kennen lernen.

Bei dem Orchestersatze kommen neue Kunstformen, — oder vielmehr neue Anwendungen schon bekannter, — zur Sprache.

Hiermit ist also der Inhalt des neunten Buchs wenigstens in allgemeinen Umrissen bezeichnet.

Erste Abtheilung.

Kenntniss der Streichinstrumente.

Erster Abschnitt.

Betrachtung der Streichinstrumente im Allgemeinen.

Streichinstrumente heissen bekanntlich diejenigen Saiteninstrumente, die aus einem Körper oder Kasten (Resonanz-Kasten), dessen Miterschallen den Schall des Instruments verstärkt, — einem Hals und Griffbrett, — vier Saiten, die über einen Steg und das Griffbrett laufen und am Ende des Körpers in einem Brettchen (Saitenhalter, Saitenfessel), am Ende des Halses aber (das der Kopf heisst) in einer Höhlung (dem Wirbelkasten) an Wirbeln befestigt sind, — bestehen und in der Regel durch Anstreichung mit einem Bogen zum Schallen gebracht werden. Am Bogen (seine Gestalt ist wie das Instrument selbst bekannt) ist der Griff und die Spitze zu bemerken: von einem zur andern sind die Rosshaare ausgespannt, mit denen die Saiten angestrichen und zum Erschallen gebracht werden.

Die Saiten haben auf jeder Art von Streichinstrumenten ihre

ein für allemal*) feststehende Stimmung. Sie können aber Erstens durch die Finger des Spielenden an das Griffbrett fest angedrückt werden; dadurch schneidet man für die Dauer des Drucks einen Theil der Saite von dem zum Schallen kommenden andern Theile gleichsam ab und erhält von der so verkürzten Saite einen höhern Ton**). Diese die Saite abkürzenden Griffe können von der kleinsten Abstufung aus fortgesetzt werden, so weit die Spannung der Hand gestattet und der für den Ton frei bleibende Theil der Saite für Schallschwingung lang genug bleibt.

Zweitens können die Saiten durch leises Anlegen der Finger an gewissen Stellen zu einer besondern Schwingungsart, zu den Längen- oder Longitudinal-Schwingungen***) gebracht werden. Die so entstehenden Töne heissen Flageolett-Töne.

---

*) Nicht durchaus; einzelne Spieler haben bisweilen abweichende Stimmung der Saiten zu besondern Zwecken angewendet. Im Orchester ist indess nur die normale Stimmung vorauszusetzen und man thut wohl, auch für Solosatz keine andre zu fodern, da eine fremde den wenigsten Spielern genehm sein kann.

**) Vergl. Allgem. Musiklehre S. 45 und 143. Saiten verhalten sich wie Pfeifen; je kürzer, desto schneller schwingen, also desto höher ertönen sie.

***) Um das Flageolettspiel zu begreifen, muss man sich (vergl. allgem. Musiklehre S. 45) erinnern, dass Saiten oder die in Blasinstrumenten zum Tönen kommenden Luftsäulen je nachdem sie in schnellere oder langsamere Schwingungen gerathen, höhere oder tiefere Töne zu vernehmen geben. Eine Saite, die noch einmal so schnell schwingt als die andre, bringt einen um eine Oktave höhern Ton hervor; folgende Reihe von Schwingungsverhältnissen, —

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6

giebt zum Grundton (1) die Tonverhältnisse

der Oktave, höhern Quinte (Duodezime) zweiten Oktave, grossen Terz (von der letzten Oktave) und die Oktave der Quinte,

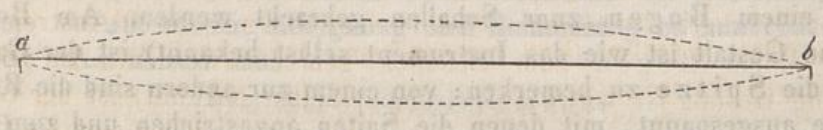
also z. B. von dem Grundton *C* aus die Tonreihe

$C, - c, - g, - \underline{c}, - \underline{e}, - \underline{g},$

an.

Je länger aber eine Saite (oder Luftsäule) ist, desto langsamer, je kürzer, desto schneller schwingt sie. Und zwar verhalten sich die Längen umgekehrt, wie die Schwingungen; eine Saite, die halb so lang ist als die andre, giebt noch einmal so viel Schwingungen; also 4, 2, 1 Länge geben Grundton, Oktave, zweite Oktave.

Lässt man nun eine gespannte Saite (a—b) frei schwingen, so schwingt sie von einem befestigten Punkte (a) zum andern (b) so:



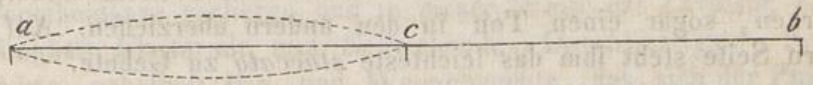
Drückt man eine Saite (a—b) auf irgend einem Punkte (z. B. bei c) fest an den Steg, so wird das untre Stück (c—b)

Wir haben schon oben bemerkt, dass die Töne der Streichinstrumente in der Regel durch den Anstrich der Saiten mit dem Bogen hervorgebracht würden. Ausnahmsweise geschieht es aber auch durch Anziehen und Loslassen mit dem Finger, in derselben Weise, wie bei der Harfe, Guitarre u. s. w. Dieses Gerissenwerden der Saiten wird

pizzicato (*pizz.*)

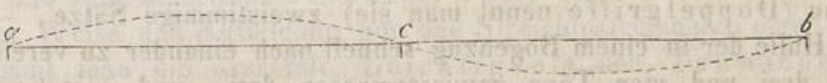
genannt.

Kehren wir nun zu der vornehmlichen Behandlung der Streichinstrumente zurück, so steht schon durch diese, abgesehn vom Flageolettspiel, jedem Streichinstrument vom Ton seiner tiefsten Saite aufwärts eine durch mehrere Oktaven reichende, vollständige Tonreihe zu Gebot. Jeder Ton innerhalb dieser Reihe ist vollkommen sicher und rein zu haben; — Tonfolgen aller Art kann das Streichinstrument ungleich zahlreicher und meist sicherer und leichter hervorbringen, als die Blasinstrumente; — in allen Tonarten kann es sich mit überlegner Leichtigkeit bewegen; — den einzelnen

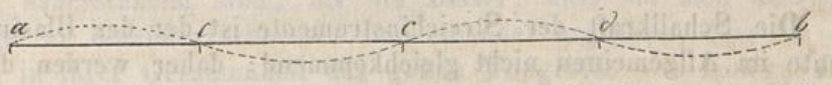


gleichsam abgeschnitten, ausser Theilnahme und Thätigkeit gesetzt; es ist nicht mehr die Saite a—b, sondern die Saite (das Saitenstück) a—c schwingungsfähig; das Saitenstück c—b ist gehemmt, gleichsam nicht vorhanden.

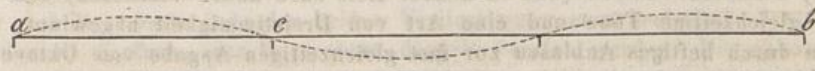
Legt man aber endlich den Finger an irgend einem Punkte, z. B. in der Mitte der Saite bei c, —



nur leise an, so schneidet man die Schwingungen bei c nicht ab, wohl aber hindert man die Saite, in ihrer Ganzheit (wie im ersten Falle) zu schwingen; die Schwingungen brechen sich am berührten Punkt und es schwingt jede Hälfte der Saite, a—c und c—b, gleich zwei besondern Saiten, jedoch gleichzeitig, für sich. Folglich vernimmt man dann die Oktave des Tons, den die Saite a—b geben würde, von der Hälfte a—c und von der andern Hälfte c—b angegeben. Legt man den Finger auf einem Viertel der Saite an, z. B. bei d, —



so theilt sich die Saite in gleicher Weise in vier Theile (gleichsam in die besondern Saiten a—c, c—c, c—d, d—b) und giebt die zweite Oktave des von a—b gegebnen Grundtons. Legt man den Finger auf einem Drittel, z. B. bei e



an, so zerlegt sich die Saite in drei Theile und giebt die höhere Quinte (Duodezime) des Grundtons. Dies ist die Tonerzeugung des Flageolettspiels, dem übrigens noch andre Töne ausser den hier angegebnen zu Gebot stehen.

Ton kann es so schnell wiederholen, als die Hand den Bogen auf- und abzuziehn vermag; in den bequemern Tonfolgen ist es der schnellsten Bewegung fähig und auch hierin den Bläsern meist überlegen.

Jeder Ton kann ferner so lange, als es beliebt, ausgezogen werden, auch ab- und zunehmen. Hierin stehen die Streichinstrumente den Bläsern in so fern nach, als letztere überlegne Schallkraft und dadurch die Möglichkeit eines stärkern An- und Abschwellens haben. Auch kann das Blasinstrument den Ton ruhiger bis zu Ende halten, jedoch nicht länger, als der Athem währt. Das Streichinstrument dagegen kann allerdings den Ton beliebig lange halten, indem der Bogen wechselnd auf- und abgeführt wird; das kann aber nicht mit vollkommner Ruhe geschehn (der Bogenstrich bleibt bei langsamer Führung nicht vollkommen gleich) und auch nicht in grösserer Kraftfülle.

Die Bindung eines Tons an den andern oder ganzer Tonfolgen kann das Streichinstrument inniger als irgend ein andres Instrument mit leisem feinem, oder vollem und breitem Uebergang bewirken, sogar einen Ton in den andern überziehen. Auf der andern Seite steht ihm das leichteste *staccato* zu Gebote.

Endlich hat das Streichinstrument die Fähigkeit, zwei Töne auf verschiednen Saiten gleichzeitig, ja drei und vier Töne auf verschiednen Saiten in einem Bogenzug so schnell nach einander zu nehmen, dass sie fast wie gleichzeitige (als schnellstes Arpeggio) wirken; es können sogar mit Hülfe der gleichzeitigen Angabe zweier Töne (Doppelgriffe nennt man sie) zweistimmige Sätze, — ja mit Hülfe der in einem Bogenzug schnell nach einander zu vereinenden drei und vier Töne gewissermassen drei- und vierstimmige Sätze auf einem einzigen Instrumente hervorgebracht werden. Mag auch diese Zwei- oder Mehrstimmigkeit, mögen selbst die einzelnen Doppelgriffe nur auf wenig Fälle (im Vergleich zu allen in der Musik vorhandnen, — im Orchester, auf dem Klavier und der Orgel erreichbaren Möglichkeiten) beschränkt sein: immer bleibt sie ein Vermögen, das das Streichinstrument vor den Bläsern*) voraus hat.

Die Schallkraft der Streichinstrumente ist der der Blasinstrumente im Allgemeinen nicht gleichkommend; daher werden diesel-

*) Dass ein Vivier (und in älterer Zeit auch andre Virtuosen) dem Horn drei gleichzeitige Töne und eine Art von Dreistimmigkeit abgewinnt, auch Flöten durch heftiges Anblasen zur fast gleichzeitigen Angabe von Oktaven gezwungen werden können, das sind so vereinzelte und auf so engen Raum beschränkte Geschicklichkeiten, dass der Komponist wenigstens im Orchester nicht auf sie rechnen darf.

ben im Orchester stets mehrfach besetzt*). Allein die Schallstärke ist nicht blos eine geringere, sie ist von andrer Form: sie kann nur durch schärfern Druck und besonders grössern Verbrauch des Bogens, dessen Reibung die Saite zum Erschallen bringt, — durch schnellern, reissenden Bogenstrich erlangt werden. Die höchste Stärke kann also nur einen Augenblick dauern; nachher kann der Ton wohl noch verlängert werden, aber nicht in gleicher oder entsprechender Stärke. Anders verhält es sich mit der Schallkraft des Blasinstruments; sie kann gleichmässig oder in allmähligem An- und Abschwellen festgehalten werden, soweit die Athemkraft des Bläsers reicht.

Kurz ausgesprochen: die Kraft des Blasinstruments ist Aushallen, die Kraft des Streichinstruments ist Schlag oder Riss; ein Schlag übrigens, der durch das Zusammenfassen von zwei bis vier Saiten vervielfältigte Stärke erhält.

Wenn die Schallkraft des Streichinstruments verhältnissmässig beschränkt ist, so kann es dagegen bis zum leisesten Gelispel gemässigt werden, sich bis in das fast Unhörbare oder Ununterscheidbare verlieren und in dieser Weise das Zarteste, schmetterlinghaft Flatternde und Schwebende, Durchsichtigste, Schwankendste, nebelhaft Hin- und Weggehauchte, das sich der Phantasie des Tondichters darbieten mag, durch das lauschend gespannte, zweifelnde Ohr in die Seele und Vorstellung des Hörers bringen.

Jene schnell und kurz treffende Schlagkraft, in rechter Weise und hinlänglicher Besetzung alle andern Organe durchbrechend, — und diese ätherische Feinheit: beides sind Extreme, die in solcher Weise und Ausbildung nur den Streichinstrumenten eigen sind. Nimmt man die äusserste Leichtigkeit der Tonwiederholung, der Tonfolge, des Staccato und die vollkommenste Bindung dazu: so stellt sich schon hier die höchste Ueberlegenheit des Streichinstruments hinsichts der Vielseitigkeit seines Vermögens an das Licht. Nehmen wir nun ferner hinzu, dass die Streichinstrumente an Bauart, Behandlung, Schallkraft und Klangweise, — kurz nach ihrem ganzen Wesen einander weit verwandter und näherstehend sind, als die Bläser, dass sie sich desswegen enger an einander schliessen und einander ergänzen, dass sie endlich in ihrer Gesammtheit das ganze Tongebiet von Kontra-*E* bis

*) Wenn das Orchester zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner enthält, müsste jede der beiden Violinstimmen etwa sechsfach, Bratsche und Violoncell vierfach, der Kontrabass doppelt besetzt werden. Die nähere Erörterung dieser Verhältnisse gehört nicht hierher; es sollte nur ein Anhaltepunkt gegeben werden, nach dem der Jünger sich die Stärke des Streichquartetts im Orchester vorstellen kann.

zum viergestrichnen *c* oder *e* umfassen: so muss man schon hier den Chor der Streichinstrumente als

Hauptchor und Kern des ganzen Orchesters

erkennen, wie er es denn in der That bei allen Meistern stets gewesen ist.

Auch die Klangweise der Streichinstrumente trägt zu deren Vielseitigkeit bei; sie selber ist eine sehr vielseitige. Wir haben hier vor allem die Weisen zu unterscheiden, wie das Instrument zum Tönen gebracht wird.

Erste Behandlungsweise.

Die erste Behandlungsweise ist die einfache, mit dem Bogenstrich auf blosser (ungegriffner) oder auf festgegriffner Saite. Der Klang*) ist materieller und, weil man stets das Rieseln oder Reiben des Bogens hört, — minder glatt als auf irgend einem Blasinstrument; er ist im Vergleich zu dem Bläserklang enger, schärfer einschneidend und kann nicht das Luftartige, Quellende der tönenden Luftsäule haben. Daher ähnelt ihm am meisten der Klang der materiellern, durch ein Doppelblatt intonirten Instrumente, — der Oboe und des Fagotts; während die luftfreiern, Klarinette, Flöte, Waldhorn u. s. w., weit von ihm abstehn.

Allein dieser Klang erleidet durch mancherlei Nebenumstände Veränderungen, die dem Komponisten ebensowohl bekannt sein müssen, wie dem Spieler.

Erstens ist der Klang der leeren oder blossen Saiten ein hellerer und stärkerer, als der der gegriffnen, weil durch den Aufdruck des Fingers die Saite (oder vielmehr der zum Tönen kommende Saitentheil) nicht so scharf abgeschnitten werden kann, wie durch den Steg und den Rand des Kopfes, sondern immer durch einen überragenden Theil der Fingerkuppe gedämpft wird, also dumpfer erklingt.

Zweitens ist der Klang der tiefern Saiten (die besponnen sind) ein rauherer, als der der höhern, zugleich aber — schon vermöge der tiefern Stimmung — ein vollerer, während die höhern Saiten heller und glatter, aber weniger voll, sondern geschärfter oder gespitzter erklingen.

Drittens geben die Saiten, wenn man sie am Steg (*sul ponticello*) anstreicht, einen etwas rauh klirrenden, metallnen, —

*) Es muss hier wieder in Erinnerung gebracht werden, dass keine Sprache und kein Gleichniss das Wesen des Klangs erschöpfend oder nur unzweideutig bezeichnen, dass also die Lehre nur andeuten, nur erinnern kann, in der Voraussetzung vorangegangner und fortwährender Beobachtung des Lernenden.

wenn man sie über dem Griffbrett (*sur la touche*) anstreicht, dumpfen, etwas vermischten, surrenden Klang.

Viertens kommt die Art des Bogengebrauchs in Betracht. Wenn der Bogen niederstreicht, wird der Klang breiter und etwas rauher — wenn er hinaufstreicht, wird er etwas schärfer und nimmt — wenn auch nur in leiser Färbung, etwas metallischen oder gläsernen Beiklang an. Man bezeichnet den Niederstrich mit

⌐¬ oder Λ

den Aufstrich dagegen mit

⌊⌋ oder V;

auch die Ueberschrift

martellato (gehämmert)

für hart zu spielende Stellen bedeutet, dass jede Note mit Niederstrich, und zwar mit vollem Bogen genommen werden soll.

Wird ferner mit der Spitze des Bogens (*punto del arco*) gespielt, so erhält man perlend leichte Töne von rundem, nicht aber energischem Wesen; wird mit dem untern Ende des Bogens aufgesetzt, so erklingt das Instrument härter, wird der ganze Bogen über die Saite geführt (breiter Bogenstrich), so gewinnt es die ganze Klangfülle und Klangrundung, deren es überhaupt fähig ist.

Zweite Behandlungsweise.

Die zweite Behandlungsweise ist die des Flageolettspiels. Die Flageoletttöne haben einen hellen, fast flötenartigen Klang von durchdringender Feinheit.

In der ersten wie zweiten Behandlungsweise kann noch eine eigenthümliche Klangweise durch das Aufsetzen von Dämpfern (*con sordino**)) erlangt werden, kammartig eingeschnittnen und der Länge nach abermals offnen Holzplättchen, die auf den Steg des Instruments gesetzt werden. Die Dämpfung mindert die Einwirkung der Saitenschwingung auf den Resonanzkörper des Instruments, macht also den Klang dumpfer, gleichsam verschleiert und dunkel und theilt ihm (weil der Dämpfer ebenfalls in Schwingung und Erzitterung geräth) ein gewisses Beben mit, das dem nächtigen, elegischen Karakter des Sordinenspiels entsprechend und förderlich ist. Auch die Schallkraft wird gemindert.

Dritte Behandlungsweise.

Die dritte Behandlungsweise der Streichinstrumente ist das *pizzicato*, die harfen- oder guitarrenähnliche Rührung oder An-

---

*) Die Wegnahme der Dämpfer wird mit *senza sordino* angezeigt.

schnellung der Saiten mit dem Finger statt mit dem Bogen*). Hier hört das Instrument auf Streichinstrument zu sein, es wird harfenartig. Die Töne sprechen kurz und mit sehr geringem Nachhall an, sind aber besonders bei den kleinern Arten der Streichinstrumente weniger voll- und aushallend, kürzer, härter, gleichsam klopfender. Es ist dies die Folge von der Kürze der Saiten und ihrem dichten Anliegen am Körper des Instruments, im Gegensatz zu den freischwingenden Harfen- und längern Guitarresaiten. Auch ist das *pizzicato* der Streichinstrumente nicht so zarter Mässigung fähig, als das Spiel auf Harfe oder Guitarre.

Fassen wir aber diese vielfachen Klangweisen der Streichinstrumente zusammen, so zeigt sich auch hier — ungeachtet des Mindergünstigen in Einzelheiten — eine Vielseitigkeit, mit der die Fähigkeit keines andern Instrumentchors wetteifern kann. Auch abgesehn davon, dass das Streichinstrument im *pizzicato* sich gleichsam in ein andres lauten- oder harfenartiges Instrument verwandelt und doch auch wieder eine von den Harfenarten verschiedne — härtere und holzartigere Klangweise darbietet, finden wir flötenartige, hellere und dumpfere, weiche und rauhere, verschleierte und metallen klirrende Klänge in mannigfachster Darstellung, die eine ganze Reihe karakteristischer Färbungen bieten.

Es kommt noch Eins hinzu: dass nämlich der Klang der Streichinstrumente in seinem Grundwesen, ungeachtet aller Färbungen und Schattirungen die man ihm geben kann, nicht so gesättigt, so bestimmt karakterisirt ist, als der der Bläser. Jedes Blasinstrument z. B. die Trompete oder Klarinette, ist ungleich beschränkter, ist im Vergleich zu Streichinstrumenten einseitig zu nennen. Aber diese eine Seite ist bei ihm vollausgesprochen, diesen beschränktern Beruf erfüllt es entschieden. Es folgt eben hieraus abermals, dass das unbestimmtere Streichinstrument sich zu ungleich vielseitigerm und vielfältigerm Gebrauch hergiebt, also eine ungleich ausgedehntere Verwendbarkeit besitzt.

Dies ist aber einer von den Hauptgründen, die Streichinstrumente erst nach dem Studium der Blasinstrumente im Lehrgang einzuführen. Das Einfachere und Bestimmtere ist leichter zu fassen und sicherer zu verwenden; das Mannigfachere ist schwerer zu bewältigen und zieht mannigfaltigere und zusammengesetztere Aufgaben nach sich.

Bis hierher haben wir die Streichinstrumente im Ganzen und Allgemeinen betrachtet. Wir gehen nun zu der Kenntniss der einzelnen Arten über und haben

---

*) Soll nach dem *pizzicato* wieder Bogenspiel eintreten so wird dies mit *coll' arco* oder kurzweg *arco* angezeigt.

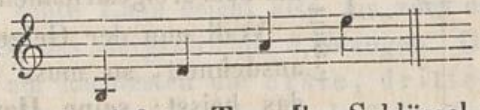
die Violine,
die Bratsche,
das Violoncell und
den Kontrabass

besonders zu betrachten.

Zweiter Abschnitt.

Technik der Violine.

Die Geige oder Violine (*Violino*, *Violon*) ist bekanntlich das kleinste der Streichinstrumente und hat für ihre vier Saiten (deren tiefste besponnen ist, deren höchste die Quinte, *chanterelle* heisst) in der Regel*) diese Stimmung,

255 

mithin das kleine *g* als tiefsten Ton. Ihr Schlüssel ist der *G*- oder Violinschlüssel. Um den Reichthum und die Behandlungsweise dieses Instruments klarer überschauen zu können, betrachten wir a b gesondert

I. die natürliche Behandlungsweise,

nämlich die mit dem Bogenstrich und festgegriffnen Tönen, von der bereits S. 246 geredet worden ist.

Durch Aufsatz — und zwar festen Aufsatz der Finger**) ge-

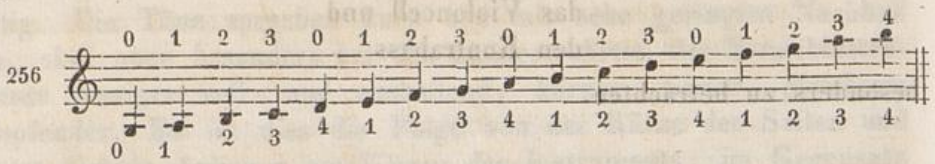
---

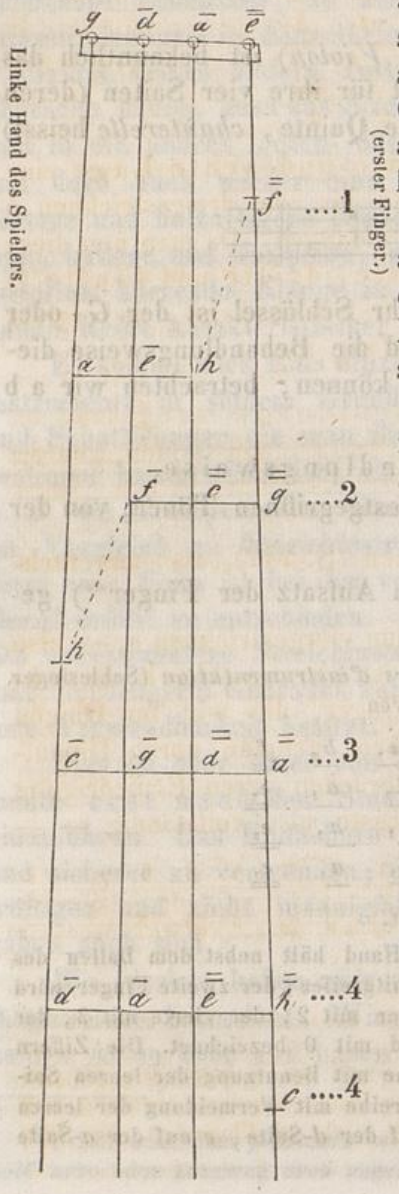
*) Berlioz in seinem gehaltreichen *cours d'instrumentation* (Schlesinger in Berlin) erwähnt abweichender Stimmungen von

Paganini,	in	*as*,	*es*,	*b*,	*f*.
de Beriot,	in	*a*,	*d*,	*a*,	*e*,
Baillot,	in	*fis*,	*d*,	*a*,	*e*,
Winter,	in	*f*,	*d*,	*a*,	*e*,

über die die erste Anm. S. 242 nachzulesen ist.

**) Der Daumen der greifenden (linken) Hand hält nebst dem Ballen des Zeigefingers das Instrument, kann also nicht mitgreifen; der zweite Finger wird als erster gerechnet und mit 1, der Mittelfinger mit 2, der vierte mit 3, der kleine mit 4 bezeichnet. Die leere Saite wird mit 0 bezeichnet. Die Ziffern über den Noten in No. 256 zeigen die Tonreihe mit Benutzung der leeren Saiten; die Ziffern darunter zeigen dieselbe Tonreihe mit Vermeidung der leeren Saiten; nämlich *d* wird auf der *g*-Saite, *a* auf der *d*-Saite, *e* auf der *a*-Saite gegriffen.

winnt die Geige ausser den Tönen der blossen Saiten zunächst folgende Reihe von Tonstufen,

die sich, wie man sieht, bis zum zweigestrichnen *h*, also über zwei Oktaven und eine Terz erstreckt. Dehnt man die Hand aus, so kann mit dem ersten Finger der nächste tiefere Halbton, dessgleichen mit dem kleinen Finger auf jeder Saite, — also namentlich auf der höchsten — noch der nächste Halbton erreicht (abgelangt oder abgereicht, in der Sprache der Geiger) werden, so dass also die oben angegebne Tonreihe um einen Halbton, bis zum dreigestrichnen *c*, sich erweitert.



Will nun der Geiger seine Tonreihe ausdehnen, so muss er höher greifen, das heisst: seine Hand in eine höhere Lage (näher nach dem Körper des Instruments) bringen.

Solcher Lagen hat man acht angenommen. Die erste, oben in Noten angegebne, stellen wir so:

0	1	2	3	4
e	*f*	*g*	*a*	*h*
a	*h*	*c*	*d*	*e*
d	*e*	*f*	*g*	*a*
g	*a*	*h*	*c*	*d*

dar. Man rücke das Lagenbild so, dass die Namen der leeren Saiten dem Lesenden gegenüber, die Namen der höchsten Töne ihm zunächst stehen, — (wie nebenstehendes Schema zeigt) so vertritt es den Versuch auf einer wirklichen Geige.

In der zweiten Lage stellt sich der Finger eine Stufe höher, — also auf der *G*-Saite auf *h*, auf der *D*-, *A*-, *E*-Saite auf *f*, *c* und *g*, — und somit reicht diese Lage ohne Ablangen bis zum dreigestrichnen *c*.

Die dritte Lage ist diese:

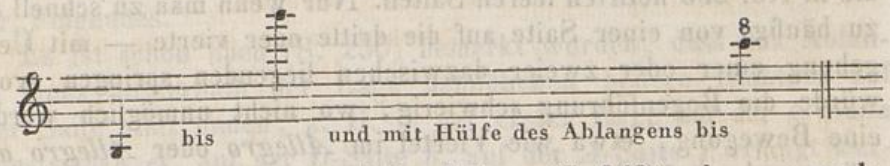
0	1	2	3	4
e	a	h	c	d
a	d	e	f	g
d	g	a	h	c
g	c	d	e	f

die vierte Lage geht vom eingestrichnen *d* bis zum dreigestrichnen *e*, die fünfte Lage ist diese:

0	1	2	3	4
e	c	d	e	f
a	f	g	a	h
d	h	c	d	e
g	e	f	g	a

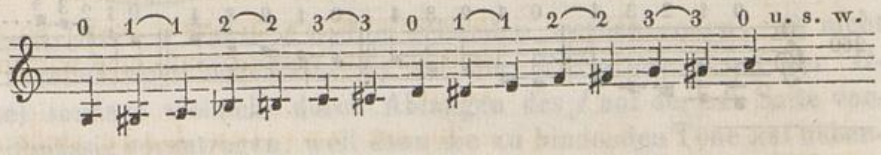
so rücken auch die sechste, siebente und achte Lage eine Stufe höher. Die achte Lage reicht also bis zum dreigestrichnen *h* und kann (S. 250) das viergestrichne *c* ablangen. Da man nun diese Lagen (und zwar am leichtesten die erste, dritte und fünfte*)) im Laufe des Spiels unter einander verknüpfen kann, so ergiebt sich für die Geige zunächst ein Tonumfang von

257

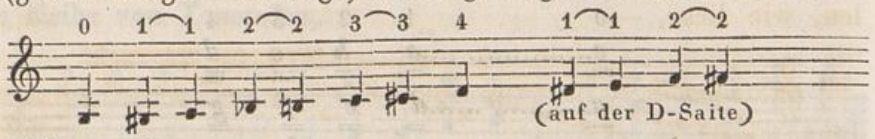


und zwar blos von den natürlichen Tönen (S. 242), also ungerechnet die Flageoletttöne.

Diese Tonreihe vom kleinen *g* bis zum viergestrichnen *c*, — also von drei Oktaven und einer Quarte, — ist chromatisch durchaus vollständig; denn dieselben Finger, die wir im Obigen für die reinen Stufentöne angegeben haben, nehmen durch Hinaufrücken deren Erhöhung und durch Hinabrücken deren Erniedrigung um eine halbe Stufe. Die Tonreihe müsste also vollständig so —

258

*) Die zweite Lage ist öfter zu entbehren, weil ihr höchster Ton (dreigestrichen *c*) in der ersten Lage abgelangt werden kann; die vierte ebenfalls, weil man ihren höchsten Ton (das dreigestrichne *e*) leicht im Flageolett (No. 320) erlangen kann.

oder (gleichmässiger im Klange) mit Umgehung der leeren Saiten so —

259

aufgestellt werden.

Kräftig erschallt übrigens die Geige nur bis zum dreigestrichnen *d* oder *e*; für höhere Töne sind die Saiten so kurz gegriffen, dass sie an Schallfülle verlieren müssen. Daher wird auch das Orchester nicht gern höher, als bis zum dreigestrichnen *fis* oder *a* geführt*).

Da ferner in den höhern Lagen das Spiel und besonders das Reingreifen schwerer wird (die Finger müssen je höher, um so enger gesetzt werden) so lässt man das Orchester nicht gern höher als auf dem dreigestrichnen *d* oder *fis* (*f* ist schwerer) oder dem im Flageolett genommnen *e* einsetzen.

Auf dem weiten Tongebiet der Geige sind nun

A. im einstimmigen Satze,

wie sich von selbst versteht, am leichtesten erlangbar,

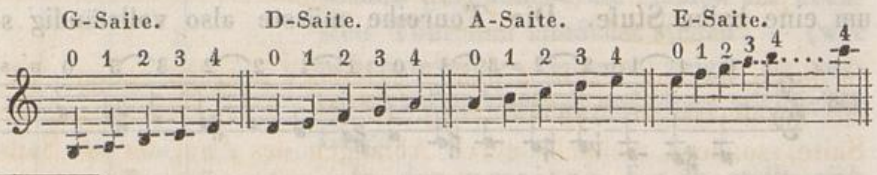
1.

die in No. 255 notirten leeren Saiten. Nur wenn man zu schnell (und zu häufig) von einer Saite auf die dritte oder vierte — mit Uebergehung einer oder zweier dazwischen liegenden springen wollte, würde die Bogenführung schwierig, wo nicht unmöglich werden; eine Bewegung, etwa wie Viertel im *Allegro* oder *Allegro assai* wäre noch ausführbar.

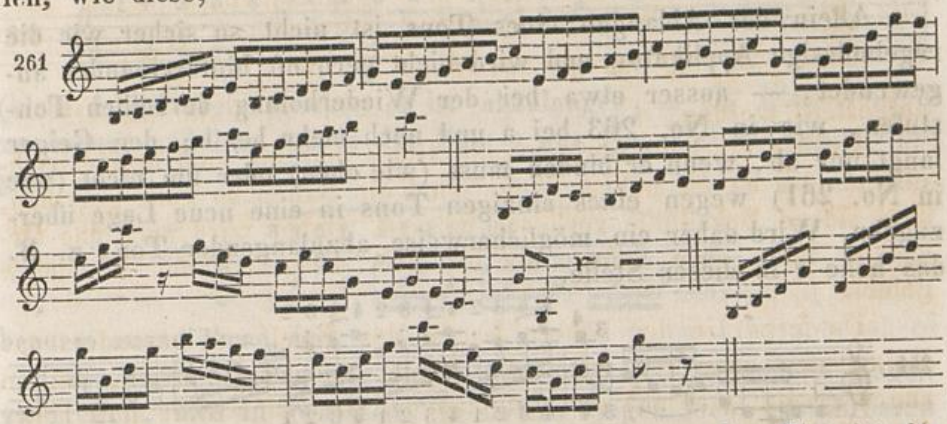
Zunächst leicht sind

2.

im Allgemeinen die in einer einzigen Lage vorfindlichen Töne. Bringen wir nun noch einmal die der ersten Lage in Noten vor Augen, —

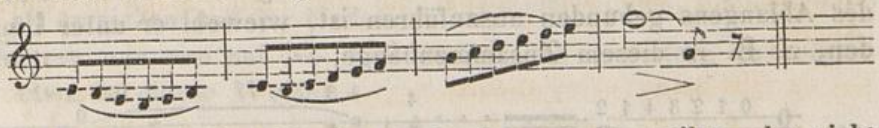
260

*) Auch hier kann kein absolutes Gesetz gegeben werden; die Idee eines Satzes schreibt bisweilen gebieterisch die Ueberschreitung der im Allgemeinen räthlichen Schranken vor. So hat Beethoven in der Egmont-Ouvertüre die Geigen wiederholt (S. 44, 45 der Breitkopf-Härtelschen Partitur) bis zum viergestrichnen *c* hinaufführen müssen. Die Stelle wiederholt sich zum Schluss in der Siegssymphonie S. 160 und 161.

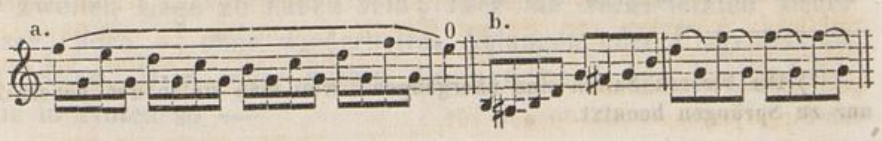
(das oberste *c* ist abzulangen) so erkennt jeder sogleich, dass Stellen, wie diese, —

261

leicht ausführbar sein müssen; für jeden kommenden Ton ist der erfoderliche Finger frei und der Bogen wird stets nur zur nächstliegenden Saite (S. 252) geführt, muss nie eine zwischenliegende überspringen.

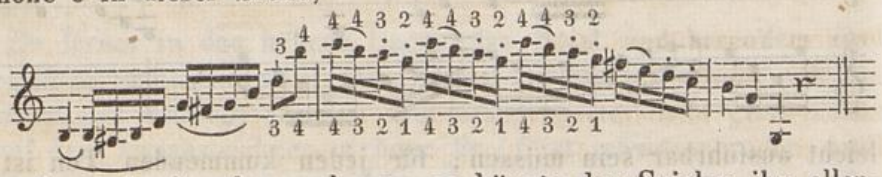
Um von dieser Bemerkung Vortheil zu ziehn, muss man aber bei jedem Satze vor allem genau ermessen, in welcher Lage er überhaupt ausführbar ist und in welcher von mehrern für ihn möglichen Lagen er am sichersten und günstigsten stehen kann. Hierüber Folgendes.

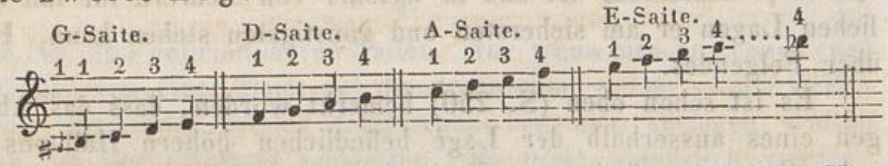
Es ist schon oben (S. 250) bemerkt worden, dass das Ablangen eines ausserhalb der Lage befindlichen höhern Halbtons auf jeder Saite statt finden, z. B. in der ersten Lage auf der *G*-Saite eingestrichen *es*, auf der *D*-Saite *b*, auf der *A*-Saite *f* erlangt werden kann. Diese Töne sind zwar auf der nächst höhern Saite ebenfalls zu haben; allein das Ablangen ist namentlich wegen der Bindung solcher Töne bisweilen vorzuziehn, die nach der regelmässigen Applikatur auf zwei nicht nebeneinander liegenden Saiten zu nehmen sein würden. Folgende Stelle z. B.

262

in deren letztem Takte *f* und *g* gebunden werden sollen, ist nicht mit regelmässiger Applikatur (*f* auf der *E*-Saite, *g* auf der *D*-Saite) sondern vielmehr durch Ablangen des *f* auf der *A*-Saite vorschriftmässig vorzutragen, weil dann die zu bindenden Töne auf nebeneinander liegenden Stufen liegen. Dasselbe würde von dieser Stelle —

263

gelten, wenn sie in erster Lage und gebunden vorgetragen werden sollte.

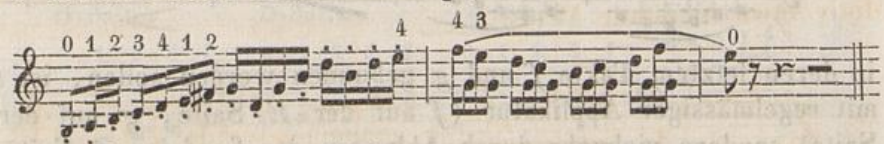
Allein das Ablangen eines Tons ist nicht so sicher wie die regelmässige Applikatur und wird nicht gern oft hintereinander angewendet, — ausser etwa bei der Wiederholung derselben Tonstufen, wie in No. 263 bei a und noch mehr bei b; der Geiger langt nur ab, wenn er binden muss (wie oben) oder um nicht (wie in No. 261) wegen eines einzigen Tons in eine neue Lage überzugehn. Wird daher ein möglicherweise abzulangender Ton, z. B. das hohe *c* in dieser Stelle,

264

mehrmals nach einander verlangt: so könnte der Spieler ihn allerdings mehrmals ablangen; mithin die über den Noten angegebnen Finger anwenden; er wird indess mit Recht nur das erste *c* ablangen, dann aber auf *h* den dritten Finger (mit einem Wort, die unter den Noten verzeichnete Fingersetzung) nehmen, das heisst: in die zweite Lage

265

(klein *ais* und dreigestrichen *des* ist abzulangen) übergehn*). Hier würde die letzte Hälfte des vorigen Satzes, so wie z. B. auch dieser

266

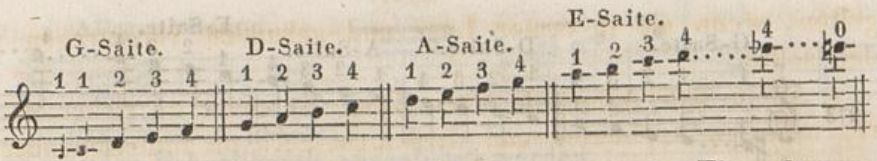
ganz bequem liegen. Wir erkennen jetzt, dass auch der in No. 263 bei a mitgetheilte Fall in der zweiten Lage ohne den Nothbehelf des Ablangens gebunden auszuführen ist, wiewohl er unter Umständen, z. B. in diesem Zusammenhange,

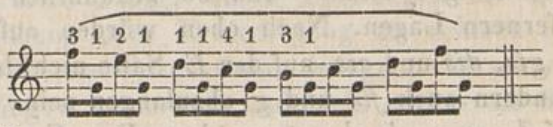
267

der ersten Lage angehörig bleibt.

Allein die zweite Lage wird (wie schon S. 251 bemerkt worden) nicht so gern genommen, als die dritte —

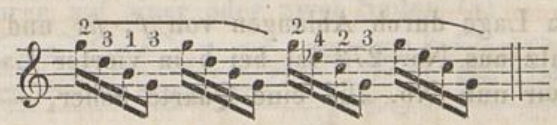
---

*) Die blossen Saiten sind übergangen, weil man sie in den höhern Lagen nur zu Sprüngen benutzt.

268

(klein *h* und dreigestrichen *es* ist abzulangen, *e* als Flageolettton zu haben) und hier würde der Satz a aus No. 263 mit diesen Fingern —

269

bequem auszuführen sein.

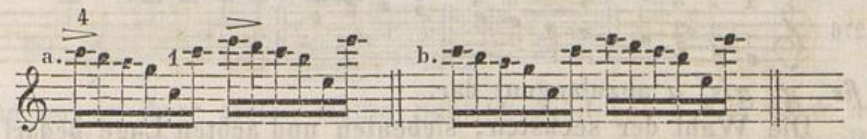
Bis hierher haben wir die Nothwendigkeit, zu andern Lagen zu greifen, blos in gewissen, in tiefern Lagen nicht ausführbaren Bindungen gezeigt; dass höhere Tonreihen höhere Lagen fodern, versteht sich von selbst. Allein es kann auch schon die leichtere Ausführbarkeit (allein oder im Zusammenhang mit dem ersten Beweggrunde) die Wahl höherer Lagen bedingen. So würde dieser Satz —

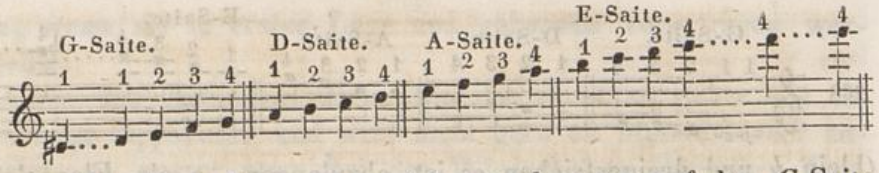
270

seinem Tongehalt nach allerdings der ersten Lage angehören, in derselben aber drei Saiten (*E*, *A*, *D*,) fodern, mithin für Bogenführung und Bindung, besonders bei schneller Bogenführung, nicht ohne Schwierigkeit sein. In der zweiten oder dritten Lage, — in letzterer mit dieser Fingersetzung, —

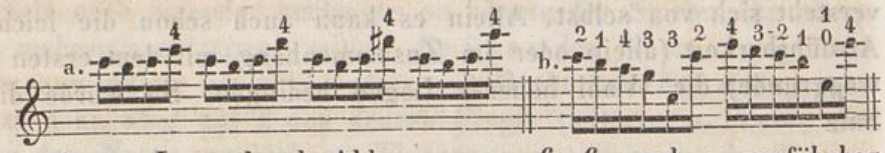
271

finden sich alle seine Töne auf zwei Saiten (*A* und *D*), sind also leicht zu erreichen und zu binden.

Kehren wir nun auf No. 266 zurück und erweitern das erste Motiv etwa in dieser Weise, —

272

so würden die ersten sechs Noten (wie bei a angedeutet ist) wohl in der zweiten Lage zu haben sein, aber die sechs letzten weder in dieser, noch — ohne wiederholtes Ablangen oder Flageolett — in der dritten. Hier wäre mithin die vierte Lage vorzuziehn, die wir in Noten so —

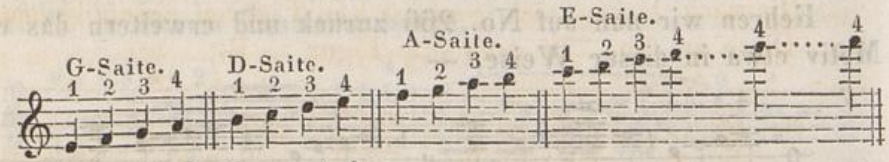
273

darstellen. In dieser Lage ist zunächst nach unten auf der *G*-Saite *cis* abzulangen; auf den andern Saiten würden nach unten noch *gis*, *dis* und *aïs* abzulangen sein — und so bekanntlich auf allen bisherigen und fernern Lagen. Nach oben würden auf der *G*-, *D*- und *A*-Saite *gis*, *dis* und *aïs*, auf der *E*-Saite nicht blos der nächste Halbton *f*, sondern auch *fis* und *g* abzulangen sein; eben so könnte in der dritten Lage *e* abgelangt werden. Der Grund ist, dass in den höhern Tonlagen die Griffe näher an einander liegen, mithin allmählig enger werden und die Finger weiter reichen, so dass sich z. B. folgende Stelle (a)

274

in der vierten Lage durch Ablangen von *f*, *fis* und *g* ausführbar zeigt. Der Satz aus No. 272 ist bei b in vierter Lage gegeben.

Setzen wir nun No. 264 eine Quarte höher, —

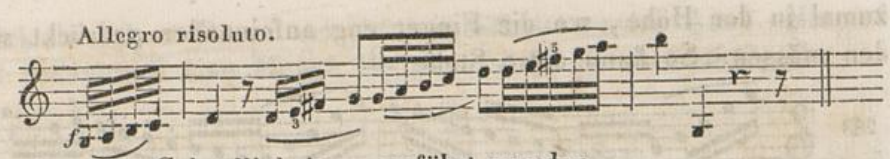
275

so ist klar, dass die Ausführung jetzt in der vierten Lage eben so — durch Ablangen des *f* — möglich wäre, wie die von No. 264 in der ersten, dass man aber eben so gewiss sicherer gehen wird, statt des wiederholten Ablangens gleich in eine höhere Lage, also in die fünfte Lage (wie bei No. 264 in die zweite) zu rücken, in der No. 275 eben so zu behandeln sein würde, als No. 264 in der zweiten. Die fünfte Lage stellen wir nun so —

276

(*fis*, *g*, *gis*, *a* abzulangen) dar.

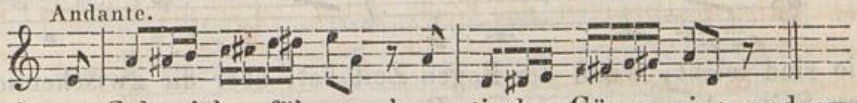
Die Wahl der sechsten, siebenten und achten Lage bedarf nun keines weitern Nachweises. Dass von allen diesen Lagen die erste, dritte und fünfte am meisten gebraucht werden, ist schon S. 257 gesagt.

Alle diatonischen Tonfolgen nun, die in einer Lage enthalten sind, können leicht und schnell, ja auf kurze Strecken,

277 Allegro risoluto.

mit reissender Schnelligkeit ausgeführt werden.

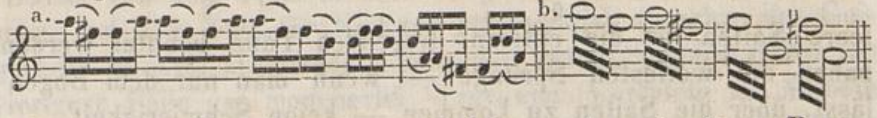
Chromatische Tonfolgen sind weder so rasch noch so ausgedehnt ausführbar, weil — wie wir schon bei No. 258 und 259 gesehn — derselbe Finger durch Fortrücken die natürliche Stufe und ihre Erhöhung oder Erniedrigung zu nehmen hat. Man thut wohl, vom Orchester chromatische Gänge nicht schneller, als etwa Achtel im *Allegro moderato*, und nicht weiter als über das Intervall einer Quinte ausgedehnt, z. B.

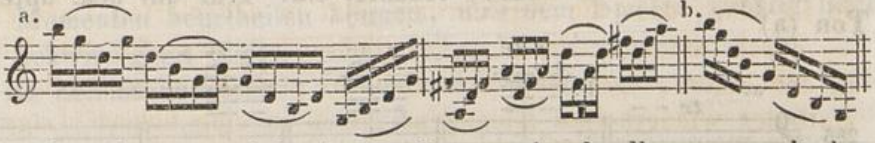
278 Andante.



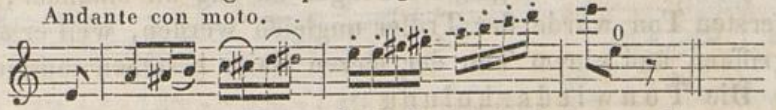
zu fodern. Solospieler führen chromatische Gänge eine und zwei Oktaven weit.

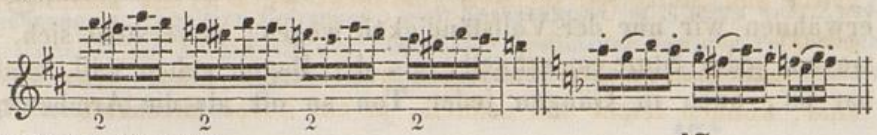
Harmonische in einer Lage enthaltne Figuren sind um so leichter, je weniger schnell und häufig mehrere Saiten gebraucht werden. Figuren auf einer oder zwei Saiten (a)

279

sind offenbar hier die leichtesten und können in schnellster Bewegung, z. B. als *tremolo* (b) ausgeführt werden, während die schnelle Anwendung mehrerer Saiten, z. B.

280

stufenweis schwerer wird, je häufiger und schneller man mit den Saiten wechseln muss. Das Ueberspringen der Saiten würde, wenn es nöthig, noch grössere Schwierigkeit bringen.

Hiernach lassen sich gemischte Figuren ebenfalls beurtheilen. Diese an No. 278 geknüpfte Figur z. B.

281 Andante con moto.

kann nur in ihrer ersten Hälfte Schwierigkeit haben und zwar nur die bei No. 278 gezeigte; besonders schwierig ist in rascherer Bewegung die chromatische Tonleiter abwärts, z. B.

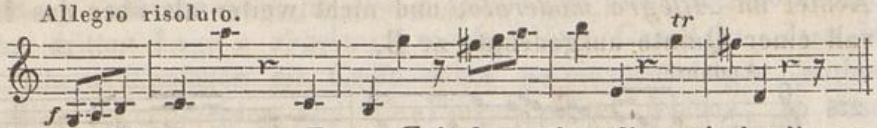
282

zumal in der Höhe, wo die Finger eng aufeinander gedrückt werden müssen. So kann diese Stelle —

283

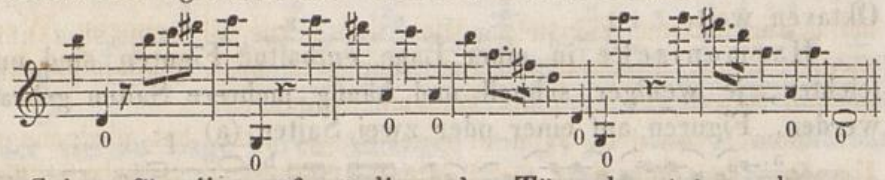
nur darin etwas weniger leicht sein, dass die beginnende harmonische Figur über drei Saiten geführt werden muss, wie aber schon aus No. 280, b zu ersehn gewesen.

Dasselbe gilt von Sätzen, die weite Sprünge enthalten, dabei aber in einer einzigen Lage zu greifen sind, z. B.

284



Sie sind leicht, wenn der Bogen Zeit hat, über die zwischenliegenden Saiten hinwegzukommen- Können, wie z. B. hier

285

leere Saiten für die entfernt liegenden Töne benutzt werden, so haben die weitesten Sprünge — wenn man nur dem Bogen Zeit lässt, über die Saiten zu kommen — keine Schwierigkeit.

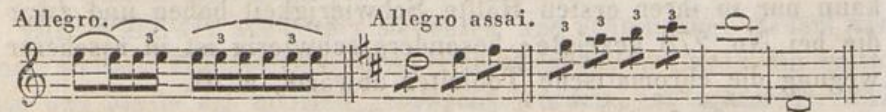
Als Anhang zu den gemischten Figuren führen wir noch Triller und Tonwiederholungen auf. Dass der Triller auf allen Tonstufen ausführbar sein muss, leuchtet ein. Nur auf dem untersten Ton (a)

286

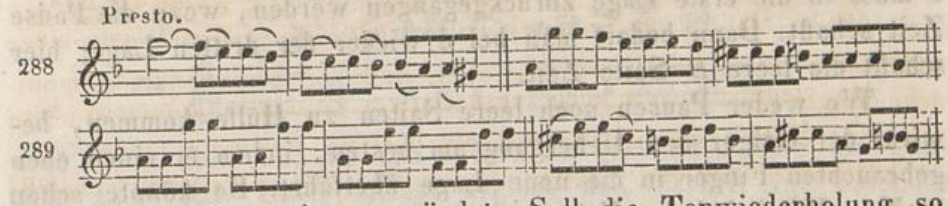
— wo ohnehin der Nachschlag unmöglich wäre — und in den obersten Tönen, etwa vom dreigestrichnen *g* oder *a* an, ist er unpraktisch; in der Höhe liegen die Finger zu eng an einander, auf dem untersten Ton würde der Triller ungleich werden, weil er aus einem gegriffnen uud einem Ton der leeren Saite bestehen müsste.

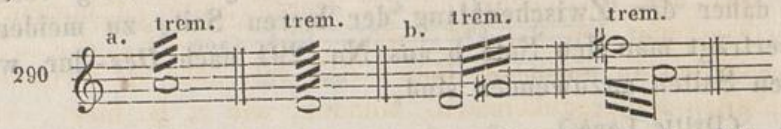
Die Tonwiederholung

287



erwähnen wir nur der Vollständigkeit wegen; es versteht sich, dass sie auf jeder Stufe so schnell, als der Bogen gehen will, ausführbar ist, auch in Gängen jeder Ton so oft als die Armbewegung

innerhalb seiner Dauer erlaubt wiederholt werden kann. Hierauf sind bekanntlich eine Menge Figuren, z. B. die oben angegebne, so wie die hier —

zusammengestellten vier, gegründet. Soll die Tonwiederholung so schnell wie möglich ohne bestimmte Geltung der einzelnen Striche erfolgen, so bezeichnet man dies mit dem Namen *tremolo* in der hier



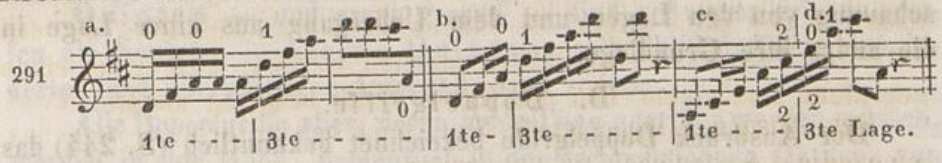
bei a angegebnen Weise*). Auch der möglichst schnelle Wechsel zweier Töne, gleichviel ob auf einer oder zwei neben einander liegenden Saiten (b) wird als Tremolo bezeichnet.

Soviel von dem Spiel in einer Lage. Man hat übrigens nicht Ursache, bei dem Satz für Violinen zu ängstlich zu gehn; das Geigenspiel ist so weit ausgebildet, dass den guten Spielern selbst für schwierigere Fälle gar mancherlei Wege und Vortheile zu Gebote stehn, die dem Komponisten (wenn er nicht ebenfalls ein guter Spieler ist) nicht alle vor Augen sein können, während er schreibt. Allein er muss wenigstens im Allgemeinen und in allen wichtigern Momenten beurtheilen können, was dem Spieler günstig liegt oder Schwierigkeit bietet.

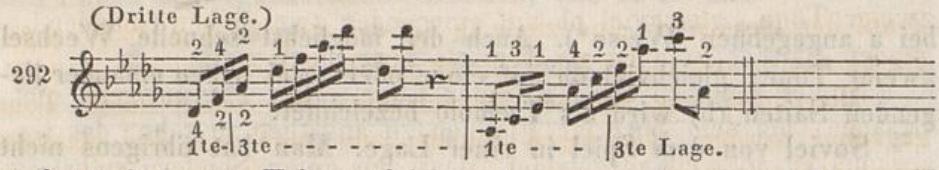
Es kommt nunmehr

3.

die Verbindung der Lagen in Betracht, die Art, wie im Spiele von einer Lage in die andre übergegangen wird.

Am leichtesten geschieht dies durch Vermittlung von eingestreuten Pausen mit Hülfe blosser Saiten. Hier z. B.

*) Man begnügt sich auch allenfalls im Allegro mit Sechszehntelstreichung und im Adagio mit der Angabe der Zweiunddreissigstel. Sichrer scheint jedoch eine Bezeichnung in schnellern Geltungen, weil Sechszehntel im Allegro und Zweiunddreissigstel im Adagio oft als Taktglieder bestimmter Geltung vorkommen und dann nicht die Schnelligkeit und Unbestimmtheit haben, die den Karakter des Tremolo ausmachen.

sehn wir bei a und b den Uebergang aus der ersten in die dritte Lage durch die leere *A*-Saite vermittelt, da während deren Gebrauch die Hand hinaufrücken kann; bei a hat sie dazu mehr Zeit. Bei c muss in die erste Lage zurückgegangen werden, wozu die Pause Zeit schafft. Dann bedarf man bei d wieder der dritten Lage; hier schafft die leere *E*-Saite Zeit.

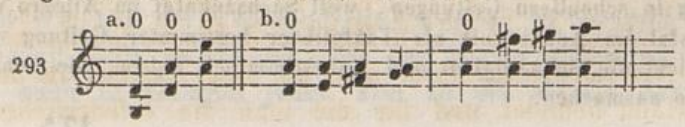
Wo weder Pausen noch leere Saiten zu Hülfe kommen, bewirkt der Geiger den Uebergang am besten, indem er einen eben gebrauchten Finger in die neue Lage überführt. So könnte schon in No. 289 bei d der Uebergang in die dritte Lage dadurch erfolgen, dass man den zweiten Finger von *cis* auf *e* führte; dies könnte wohl rathsam sein, wenn man sanft und gleichmässig vorzutragen und daher den Zwischenklang der leeren Saite zu meiden hätte. Ueberträgt man den Satz b aus No. 291 nach *Des*-dur, wo keine leeren Saiten anzuwenden sind,

so kann der erste Takt sogleich und ganz in der dritten Lage genommen werden; der Anfang des zweiten Takts gehört aber nothwendig der ersten Lage an und der Uebergang in die dritte würde sich durch Ueberführung des zweiten Fingers von *c* nach *es* machen. Müsste man (des Vorhergehenden wegen) den ersten Takt ebenfalls in erster Lage einsetzen, so geschähe dieselbe Ueberführung von *f* nach *des*.

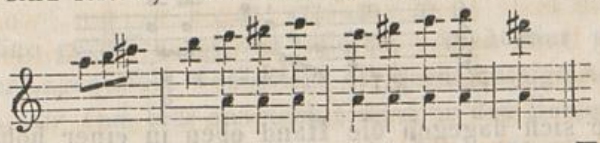
Am leichtesten verbindet sich übrigens (wie S. 251 gesagt worden) die erste Lage mit der dritten und diese mit der fünften, so wie umgekehrt die fünfte mit der dritten und diese mit der ersten.

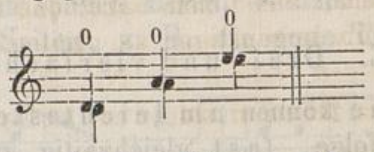
So viel, um das einstimmige Spiel für den Nicht-Geiger zur Anschauung zu bringen, wenigstens für weitere Beobachtungen und Ueberlegungen Anhalt zu geben. Die weiter hier folgenden Betrachtungen finden in dem Obigen, namentlich in einer klaren Anschauung von den Lagen und dem Uebergang aus einer Lage in die andre ihre Grundlage.

B. Doppelgriffe.

Der Ausdruck Doppelgriffe bezeichnet bekanntlich (S. 244) das gleichzeitige Anstreichen zweier Saiten.

Am leichtesten ist der gleichzeitige Gebrauch zweier neben einander liegender blosser Saiten, wie hier

bei a; sodann zweier neben einander liegender Saiten, von denen nur die eine gegriffen werden muss, wie bei b. Selbst die weitesten Doppelgriffe sind leicht, wenn man für den einen Ton, wie hier —

294

eine blosse Saite und für den andern zu greifenden Ton die günstige Lage hat. Unter andern ergiebt sich hierbei eine besondre Verstärkung der Töne *d*, *a* und *e*; man kann sie nämlich zugleich auf den blossen Saiten und gegriffen auf der jedesmaligen tiefern, —

295

d auf der blossen *d*- und zugleich auf der gegriffnen *g*-Saite, *a* auf der blossen *a* und zugleich auf der gegriffnen *d*-Saite nehmen u. s. w.

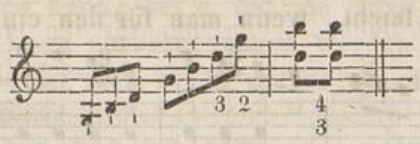
Hiernächst sind von den Doppelgriffen, zu denen beide Töne gegriffen werden, diejenigen bequem, die man mit den einander nächstliegenden — oder doch mit nicht zu entfernten Fingern greifen kann. Daher sind — man blicke immer auf die Lagentabellen — Sexten, besonders grosse, am leichtesten zu greifen, weil man sie mit dem ersten und zweiten, oder zweiten und dritten, oder dritten und vierten Finger fasst; nach ihnen Septimen, zu denen man den ersten und dritten oder zweiten und vierten Finger, — dann Oktaven, zu denen man den ersten und vierten Finger braucht. — Nonen sind schwer, Dezimen nur von einer grossen Hand zu spannen, beide daher im Orchesterspiel nicht zu fodern. — Quarten werden wieder mit neben einander liegenden Fingern, — Terzen mit erstem und drittem, oder zweitem und viertem, — Sekunden mit erstem und viertem Finger gefasst, wonach der Grad ihrer Spielbarkeit zu ermessen. Es ergiebt sich, dass Sexten und Terzen die bequemsten Doppelgriffe sind.

Quinten — und zwar grosse — sind schwerer rein zu greifen als Sexten, — kleine Quinten, wie überhaupt alle verminderten und übermässigen Intervalle sind schwer.

Alle Doppelgriffe aber, deren beide Töne gegriffen werden müssen, werden in der Höhe, namentlich in der dreigestrichnen Oktave, von Schritt zu Schritt schwerer, weil die Finger zunehmend enger und darum unbequemer gesetzt werden müssen.

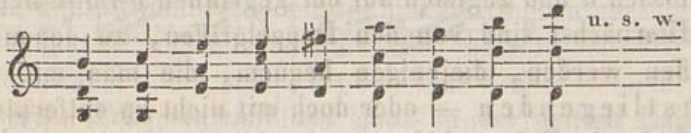
Der Gebrauch der Doppelgriffe ist leichter oder schwerer, je nach der Stellung, in der sich Hand und Finger bei ihrem Eintritte befinden. Am leichtesten fasst man die Doppelgriffe, in deren Lage sich die Hand befindet und für die man die erfoderlichen Finger

frei hat, — die die Leichtigkeit des Doppelgriffs an sich voraussetzt, z. B.

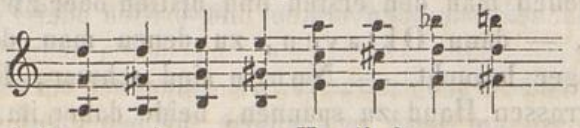
296

Befände sich dagegen die Hand eben in einer hohen Lage und sollte schnell einen Doppelgriff in der Tiefe der ersten Lage fassen, so wäre dies durch die Umstände erschwert; noch mehr das Umgekehrte, wenn man aus tiefer Lage hohe Doppelgriffe fassen sollte, da letztere ohnehin ungünstiger zu greifen sind.

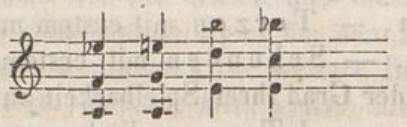
C. Drei- und vierfache Griffe.

Drei Töne können am leichtesten mit einem Bogenstrich in engster Zeitfolge, fast gleichzeitig genommen werden, wenn einer oder zwei ihrer Töne, wie hier, —

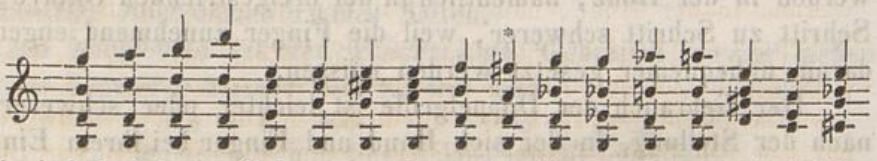
297

auf blossen Saiten zu haben sind.

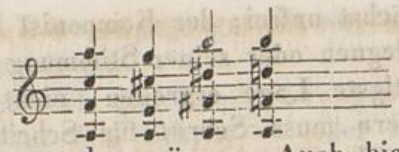
Hiernächst sind diejenigen dreifachen Griffe die bequemsten, deren Töne durch nebeneinanderliegende Finger (man sehe die Lagentafeln) z. B. in der ersten Lage diese —

298

oder doch in nicht zu unbequemer Handhaltung

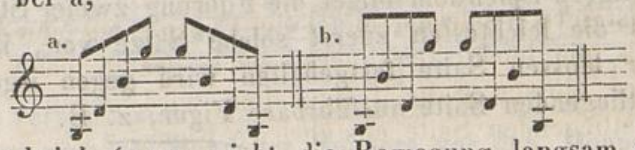
299

gefasst werden können. Man geht dabei nicht gern höher, als die dritte Lage reicht, — also bis zum dreigestrichnen *d*.

Vierfache Griffe sind im Orchester nur rathsam, wenn man zu einem bequemen dreifachen oder Doppelgriff eine oder zwei leere Saiten fassen kann, z. B.

300

bei * sind drei leere Saiten zu einer gegriffnen gekommen) bedürfen aber grösserer Vorsicht, wenn wie hier, —

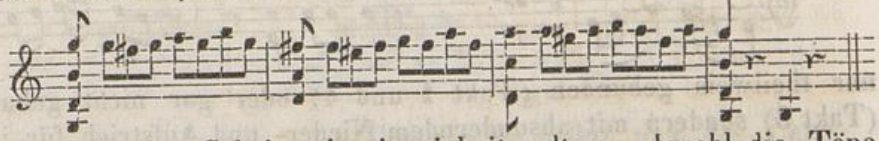
301

alle vier Töne gegriffen werden müssen. Auch hier giebt die Betrachtung der Lagentafeln wenigstens die nächstnöthige Anschauung*).

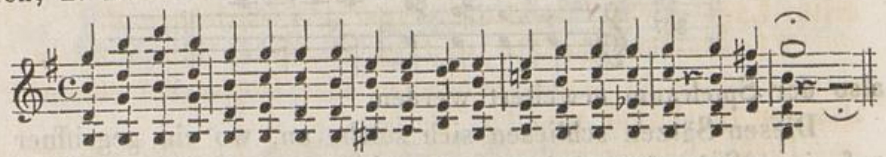
Kehren wir von hier aus noch einmal zu den Bemerkungen über harmonische Figuren und Sprünge (S. 257) zurück: so ist jetzt ohne Weiteres klar, dass alle Töne, die gleichzeitig in Doppelgriffen oder fast gleichzeitig in drei- und vierfachen Griffen verbunden werden können, auch mit gleicher oder noch grösserer Leichtigkeit nach einander sich spielen lassen, — aber wohlzumerken — in der Reihenfolge der Saiten, z. B. die erste Tongruppe in No. 300 so, wie bei a,

302

nicht so wie bei b (wenn nicht die Bewegung langsam genug ist, um das Ueberspringen des Bogens von der ersten zur dritten Saite möglich zu machen) und wenn der Bogen nicht durch zu schnelle Tonfolge genöthigt wird, zu schnell über die Saiten zu gehn.

D. Mehrstimmiges Spiel.

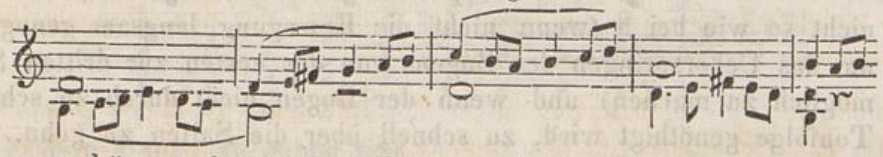
Eigentliche Mehrstimmigkeit ist auf der Geige nur in sehr beschränktem Raume möglich. Die Einmischung von drei- oder vierfachen Griffen, z. B.

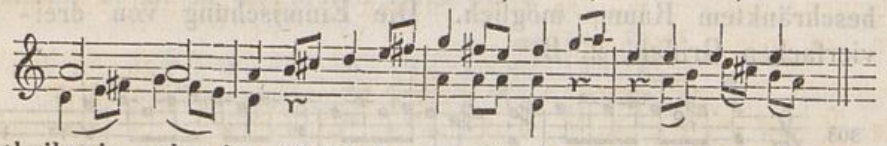
303

kann nur als eine Scheinmehrstimmigkeit gelten, obwohl die Töne der mehrstimmigen Griffe dem harmonischen Inhalte nach zusammenhängen. Die wirkliche Führung von drei- oder vierstimmigen Griffen, z. B.

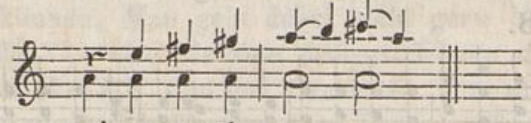
304

*) Nur das Nächstnöthige kann (wie uns scheint) dem, der das Instrument nicht selber spielt oder lange beobachtet und studirt hat, mit wahrem Nutzen gewiesen werden. Berlioz theilt grosse Massen drei- und vierstimmiger Griffe mit und sein Fleiss ist auch hier rühmenswerth. Allein ohne eigne Einsicht müsste der Tonsetzer sie alle auswendig lernen oder stets nachschlagen und würde damit eher befangen und gehemmt werden, als gefördert.

ist jedenfalls höchst unfrei; der Komponist kann nicht die systematisch nächst gelegnen oder seiner Stimmung zusagenden Harmonien, nicht die günstigste Lage ergreifen, nicht reiche Harmoniefolgen entfalten, sondern muss Schritt für Schritt den Bedingungen gehorchen, die das Instrument und seine Behandlung ihm vorschreibt. An freie Stimmentfaltung *) oder auch nur an freiere Führung der Oberstimme ist noch weniger zu denken; und dazu ist die Darstellungsweise der Harmonie in schnellem Arpeggio mit reissendem Bogen schon an sich ungünstig. Man erkennt aus Allem, dass eigentliche Harmonieführung gar nicht oder nur äusserst beschränkt von der einzelnen Geige gefodert werden kann und dass die drei- und vierfachen Griffe hauptsächlich nur zur Darstellung oder Verstärkung einzelner Schlagmomente bestimmt sind.

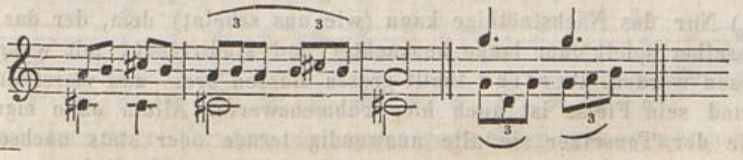
Günstigern Spielraum bietet die Führung zweier Stimmen. Hier treten als die leichtesten zuerst solche Sätze vor, in denen der Ton einer blossen Saite festgehalten wird gegen irgend eine auf der nächstliegenden Saite ausführbare Figur, z. B.

305

und zwar können dergleichen Sätze in beiden Stimmen durchaus gebunden (die eine hält aus, die andre bindet, nimmt ihre Töne in einen einzigen Bogenstrich zusammen) oder, wie hier, —

306

nur theilweis gebunden (Takt 1 und 4) oder gar nicht gebunden (Takt 3) sondern mit absonderndem Nieder- und Aufstrich für jeden einzelnen Ton dargestellt, es kann auch über solchem liegenbleibenden Ton auf der gegriffnen Saite in höhere Lagen übergegangen, —

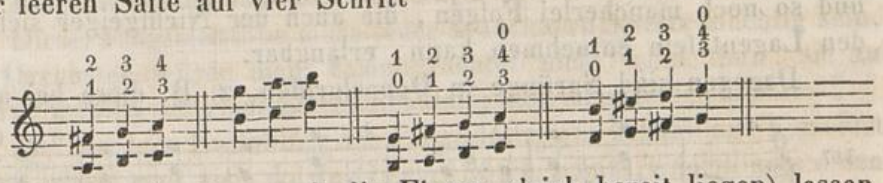
307

also der Spielraum erweitert werden.

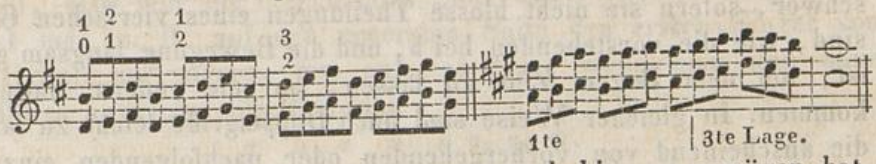
Diesen Sätzen schliesen sich solche an, wo ein gegriffner Ton auf einer Saite festgehalten und, wie hier —

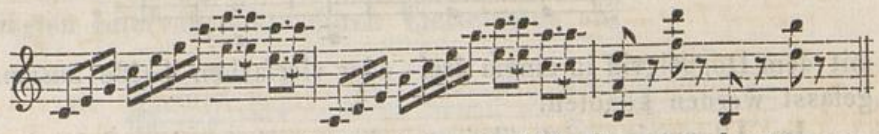
308

*) Wogegen man die Quinten Takt 4 allzufrei finden dürfte.

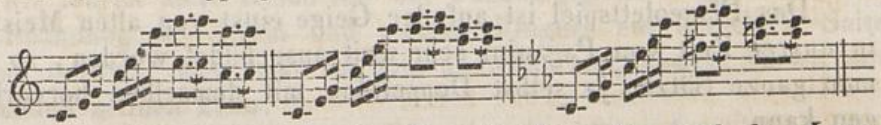
auf der andern Saite die Töne entgegengestellt werden, die mit den freien Fingern noch erlangbar sind.

Sollen beide Stimmen sich gleichzeitig bewegen, so sind zunächst Sextenfolgen auf drei Schritt — oder mit Zuziehung einer leeren Saite auf vier Schritt

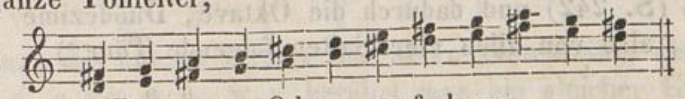
309

am leichtesten (weil so weit die Finger gleich bereit liegen) lassen sich aber auch in mannigfacher Weise, z. B. so

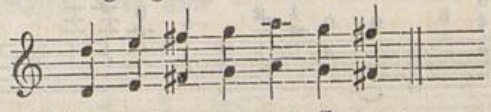
310

fortsetzen. Es versteht sich, dass man auch hier zu erwägen hat, in welcher Lage sich die Hand des Spielers vor den Doppelgriffen befunden. Die nachfolgende Stelle z. B.

311

muss nach dem früher und besonders S. 261 Gesagten bequem erscheinen; dagegen würden diese Stellen — wir greifen bei ihnen vor, zu andern Doppelgriffen —

312

stufenweis schwieriger sein, der Doppelgriffe selbst und der Lage wegen.

Terzenfolgen, besonders in erster und dritter Lage sind durch die ganze Tonleiter,

313

auch in langsamer Bewegung Oktavenfolgen,

314

ferner wechselnde Septimen und Sexten,

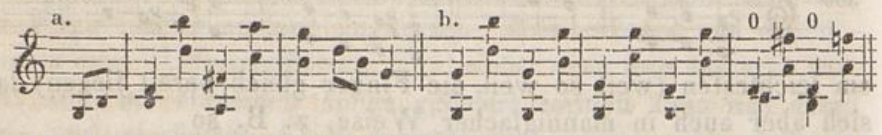
315

Oktaven und Sexten, Oktaven und Septimen

316

und so noch mancherlei Folgen, die auch der Nichtgeiger sich aus den Lagentafeln entnehmen kann, erlangbar.

Dagegen sind Sprünge in Doppelgriffen, z. B. diese bei a,

317

schwer, sofern sie nicht blosse Theilungen eines vierfachen Griffes sind, wie die vorstehenden bei b, und die Bewegung langsam genug ist, um dem Bogen Zeit zu lassen, auf die andern Saiten zu kommen. In gleicher Weise sind auch Doppelgriffe leicht zu fassen, die anscheinend von vorhergehenden oder nachfolgenden einzelnen Tönen weit abliegen, wenn diese nämlich, wie hier, —

318

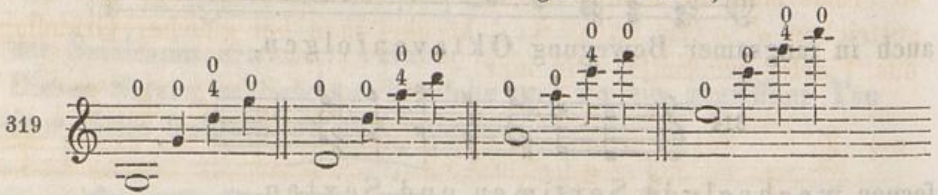
mit dem Doppelgriff in einem drei- oder vierfachen Griffe zusammengefasst werden könnten.

Im Allgemeinen ist übrigens das zweistimmige Spiel in Dur leichter als in Moll.

II. Das Flageolettspiel.

Das Flageolettspiel ist auf der Geige einst von alten Meistern, in unsrer Zeit von Paganini sehr weit ausgebildet worden, so dass man ganze Sätze, ja selbst Doppeltöne mit demselben hervorbringen kann.

Die einfachste Weise des Flageolettspiels ist die, dass man die leere Saite an ihrer Hälfte, ihrer Eindrittel- oder Zweidrittellänge, ihrer Einviertel- oder Dreiviertellänge mit dem Finger leise berührt (S. 242) und dadurch die Oktave, Duodezime und zweite Oktave, also von allen vier Saiten folgende Töne *)

319

gewinnt.

---

*) Die ganzen Noten stellen die vier leeren Saiten, die Viertelnoten die auf jeder erlangten Flageolett-Töne (nebst deren Bezifferung für den Spieler) dar.

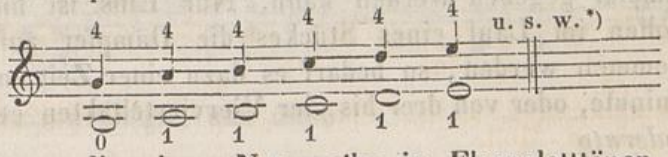
Hiermit erweitert sich vor Allem der S. 251 mit dem viergestrichnen *c* abgegränzte Umfang der Geige noch um einen höhern Ton, das viergestrichne *e*. Sodann zeigt sich mancher Ton, mit Hülfe des Flageolettspiels leichter erreichbar; endlich hat man an den Flageolettönen eine andre Klangart (S. 247) gewonnen.

Dieser Flageolettöne muss jeder brauchbare Spieler mächtig sein. Im Orchester würde man demungeachtet nicht wohl thun, sie zu fodern, weil da der reine Zusammenklang bisweilen fehlen könnte.

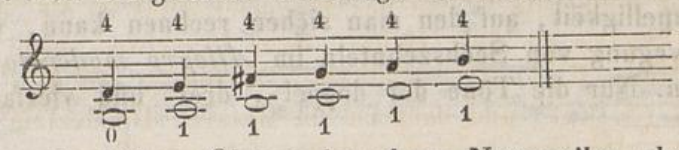
Die weitere Entfaltung des Flageolettspiels beruht nun zunächst darauf, dass man sich neue Grundtöne schafft, indem man einen Finger fest auf die Saite setzt, und dann einen andern Finger leise anlegt, also von der verkürzten Saite den Flageolettton gewinnt. Setzt man z. B. auf der untersten Saite den ersten Finger von einer Stufe zur andern, fest auf, so dass, wenn man nun ohne Weiteres anstriche, die Tonreihe

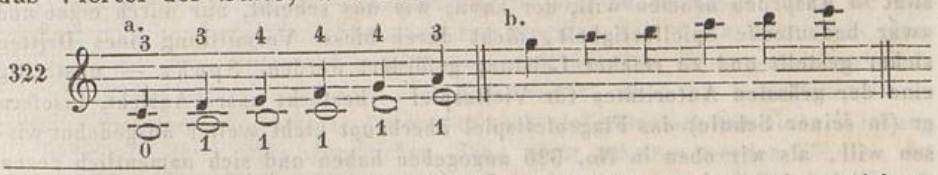
a h c d e u. s. w.

entstehen würde, legt aber zugleich den vierten Finger auf der jedesmaligen Hälfte der Saite leise an, — wir deuten hier und in den nachfolgenden Beispielen die festgegriffnen Töne durch Ganznoten, die berührten Intervallpunkte durch Viertelnoten an,

320

so gewinnt man die obere Notenreihe in Flageolettönen. Allein — wir führen diese Reihe nur der Vollständigkeit wegen an; denn die Spannung des ersten und vierten Fingers auf derselben Saite ist so schwer, dass man sie fast unausführbar, gewiss höchst unpraktisch nennen kann.

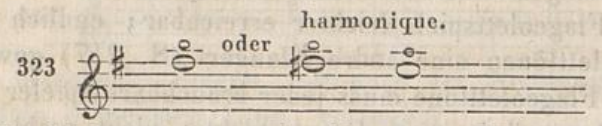
Berührt man bei gleicher Grundlage das Drittel der Saite,

321

so erhält man die höhere Oktave der obern Notenreihe, also zweigestrichen *d*, *e fis*, u. s. w.; berührt man bei gleicher Grundlage das Viertel der Saite, wie hier —

322

*) Man führt auf der *G*-Saite nicht gern höher als bis zum eingestrichnen *a* oder *h*, weil höher hinauf die starke und zu kurz gegriffne Saite einen pfeifenden Klang annimmt.

bei a, so erhält man die zweite Oktave der Grundtöne (oben bei b) in Flageoletttönen. Man bemerkt, dass die letzte Tonreihe (No. 322ª) die man so:

323



bezeichnet, die leichteste, so wie die erste (No. 321) wegen der weiten Spannung die schwerste der hier gegebnen ist. Allein demungeachtet ist keine dieser Tonreihen (wie schon bei den ersten in No. 319 bemerkt) im Orchester mit Sicherheit zu verlangen, eben so wenig und noch weniger die sonst noch möglichen und zum Theil noch schwierigern — und ungleichern, oder gar das Doppelflageolett. Wir dürfen also dies Alles bei Seite lassen*).

Uebrigens können Flageoletttöne nicht so schnell eintreten, wie festgegriffne, weil das Anlegen des Fingers mehr Feinheit und Sorgfalt fodert, als der feste Griff.

III. Das Spiel mit Dämpfung.

Es versteht sich von selbst, dass Alles, was überhaupt auf der Violine zu spielen ist, ebenfalls und eben so leicht mit aufgesetztem Dämpfer gegeben werden kann. Nur Eins ist hier anzumerken. Sollen im Lauf eines Stückes die Dämpfer aufgesetzt oder weggenommen werden, so bedarf es dazu einer Zeit von etwa einer Viertelminute, oder von drei bis vier Viervierteltakten etwa im *Allegro moderato*

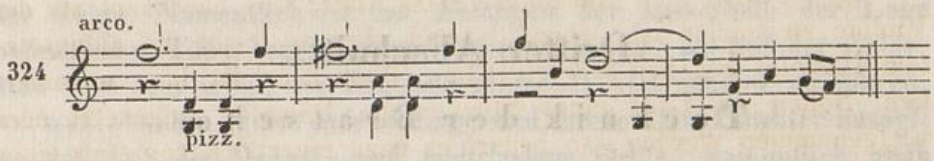
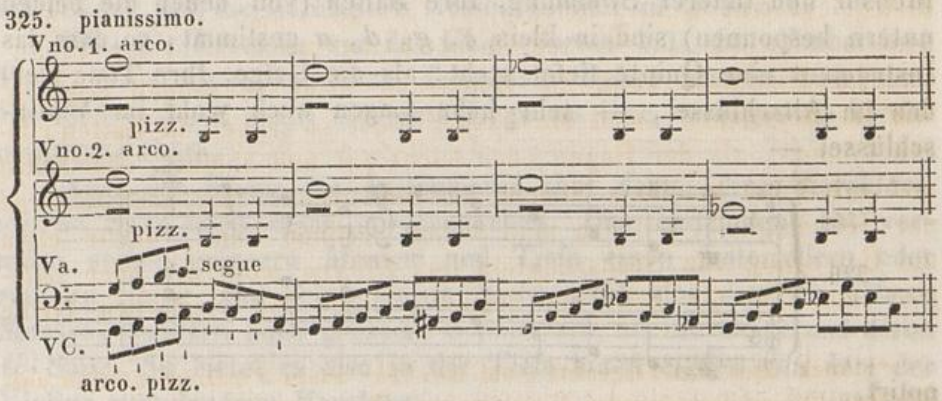
IV. Das Pizzikato.

Im Pizzikato kann die Bewegung nicht so schnell erfolgen, wie im Bogenspiel, weil die Finger nicht so schnell die Saiten rühren können, als der Bogen, der leicht auf und abfährt, oder selbst mehrere Töne in einem Striche zusammenfasst. Der höchste Grad der Schnelligkeit, auf den man sicher rechnen kann, dürfte etwa die Bewegung von Sechszehnteln im *Allegro moderato* oder *Allegro* sein. Nur die Töne der doppel-, drei- und vierfachen Griffe

*) Auch über das Flageolett giebt Berlioz *cours d'instrumentation* ausführliche und schätzenswerthe Mittheilungen. Wer aber über das, was im Orchester (und Quartett) sicher gefodert werden darf, hinausgehen, wer Virtuosität in Anspruch nehmen will, der kann, wie uns scheint, nur durch eigne und zwar bedeutende Spielfertigkeit, nicht durch blosse Vermittlung eines Dritten sicher gestellt und zu reicher Leistung gefördert werden. Spohr — unstreitig eine der grössten Autoritäten für Violinspiel — bestärkt unsre Ansicht, insofern er (in seiner Schule) das Flageolettspiel überhaupt nicht weiter ausgedehnt wissen will, als wir oben in No. 320 angegeben haben und sich namentlich gegen den reichern Gebrauch erklärt, den Paganini vom Flageolett gemacht. Dies — als Eingriff in die künstlerische Freiheit — können wir nun wiederum nicht billigen.

lassen sich einmal vom untersten zum obersten oder umgekehrt schneller geben. Uebrigens würde der kurz abgebrochne harte Klang des Pizzikato eine schnellere Bewegung nur in seltnen Fällen rathsam machen.

Je höher man steigt, desto kürzer wird die Saite, folglich desto hervortretender der harte Bruch des Pizzikatoklangs. Man thut daher wohl, im Pizzikato nicht über das zweigestrichne *h*, höchstens das dreigestrichne *d* zu steigen*). — Dass übrigens Flageolettspiel und Pizzikato nicht vereinigt werden können, ist klar. Aufsatz der Dämpfer und Pizzikatospiel sind vereinbar; allein der Klang würde dabei doppelt unterdrückt — und nur selten (wenn je!) dürfte dieser Verein sich dienlich oder gar nothwendig erweisen.

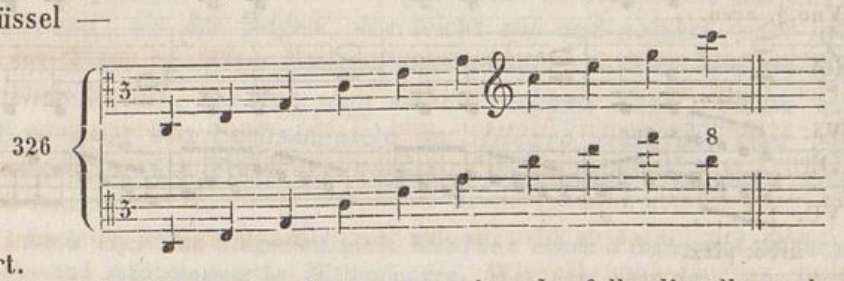
Der Vollständigkeit wegen wollen wir bemerken, dass in einzelnen Sätzen das Pizzikato- und das Bogenspiel auf demselben Instrumente gleichzeitig angewendet werden können, wenn nämlich die auf dem Griffbrett beschäftigte Hand so weit frei ist, das Pizzikato neben den zu greifenden Tönen abzulangen. So könnte diese Stelle

auf einer einzigen Geige, und diese

*) Noch eine Weise der Tonerzeugung ist hier zu erwähnen, weil sie wenigstens eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Pizzikato hat. Sie besteht darin, dass die Saite mit dem Bogenstab geschlagen, statt mit dem Haar gestrichen wird. Der Klang hat etwas Surrendes oder Knisterndes, aber die Schallkraft ist so gering, dass nur bei grösserer Besetzung noch einigermassen von einer Wirkung die Rede sein kann. Dass dergleichen Töne nicht gehalten werden können, ist ohnehin klar. Dem Verf. ist nicht erinnerlich, dass in einem bedeutendern Kunstwerke von dieser Spielweise Gebrauch gemacht worden wäre; schwerlich wird sie irgend wo tiefere Bedeutsamkeit zeigen.

in einem Quartettsatze (bei einfacher Besetzung, wie gewöhnlich) ausgeführt werden. Ungleich kühnern Gebrauch hat Paganini, zu höchst phantastischer Wirkung, von diesem Doppelspiel gemacht. Gleichwohl dürfte ihm schwerlich ein andrer Schauplatz, als das Solo für Virtuosen, und eine eigentliche Wichtigkeit in der Entfaltung der Kunstidee zuzugestehn sein, daher wir auch hier nicht weiter darauf eingehn.

Fassen wir zuletzt noch alle Spielweisen zusammen, so bleibt für sie alle im Allgemeinen noch zu bemerken, dass der Geige zwar alle Tonarten zu Gebote stehn, dass sie sich aber im Allgemeinen am bequemsten in *D*, *G*, *A*, *C*, *F*, *B*, *Es*, *E*, *H*dur, dessgleichen in *E*, *H*, *Fis*, *D*, *G*, *A*, *C*, *F*-moll, weniger bequem in *As*, *Cis*, *Fis*-dur und *B*, *Es*, *As*, *Des*-moll bewegt. Man wird ihr daher in den schwerern Tonarten weniger Schwierigkeiten zumuthen dürfen. Am kräftigsten wirkt die Geige in den Tonarten *D*, *A*, *G*, *F*, *C*, *E*, *H*-dur, *E*, *G*, *A*-moll, — weicher in *B*, *Es*, *As*-dur, *C*, *F*, *B*-moll.

Dritter Abschnitt.

Technik der Bratsche.

Die Bratsche ist nichts anderes, als eine Violine von grösserer Mensur und tieferer Stimmung. Ihre Saiten (von denen die beiden untern besponnen) sind in klein *c*, *g*, *d*, *a* gestimmt, so dass das Instrument eine Quinte tiefer steht, als die Geige. Ihre Töne werden im Altschlüssel, — sehr hohe Lagen auch wohl im Violinschlüssel —

notirt.

Die Behandlung des Instruments ist ebenfalls dieselbe, wie die der Violine; die erste Lage stellt sich also — natürlich eine Quinte tiefer als auf der Violine — so, —

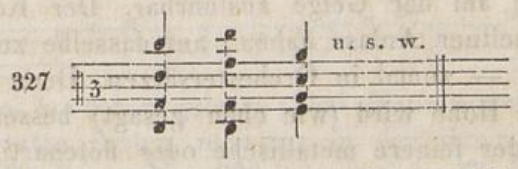
0	1	2	3	4
a	*h*	*c*	*d*	*e*
d	*e*	*f*	*g*	*a*
g	*a*	*h*	*c*	*d*
c	*d*	*e*	*f*	*g*

ihre dritte so —

0

a	*d*	*e*	*f*	*g*
d	*g*	*a*	*h*	*c*
g	*c*	*d*	*e*	*f*
c	*f*	*g*	*a*	*h*

dar und so fort.

Nur hat die grössere Mensur des Instruments zur Folge, dass die Griffe weiter sind, mithin die weiten Griffe, also auch weitausgedehnte Doppel- und mehrfache Griffe etwas schwerer zu erlangen (wofern nicht, wie hier —

blosse Saiten zu Hülfe kommen) auch eine gleich schnelle Bewegung, ausser in den bequemsten Figuren, nicht so leicht ist, wie auf der Geige. Namentlich ist das Ablangen der ausserhalb der Lage befindlichen Töne begreiflicher Weise schwerer, als auf der Geige. Man thut also wohl, die Bratsche einfacher und ruhiger zu führen, — was ohnehin ihrer tiefern Lage und ihrem Klangkarakter zusagt, — und sich der Doppel- und mehrfachen Griffe, namentlich auch des zweistimmigen Satzes mit noch grösserer Zurückhaltung, mit Beschränkung auf die leichtesten Kombinationen zu bedienen.

Was die Bratsche vor der Geige voraus hat, ist offenbar ihre Tiefe, die *C*-Saite mit ihrem Tongehalt. Daher erweist sich eben die Tiefe — und somit die erste Lage als ihre vorzugsweis karakteristische Seite.

Auch der Klang des Instruments thut dazu, diese karakteristische Seite noch mehr hervorzuheben. Das Instrument hat vermöge seiner grössern Mensur und Tiefe einen materiellern oder rauhern Klang und seine tiefste Saite nicht blos dies im höhern Maasse, sondern auch grössere Schallkraft, als die Geige und deren *G*-Saite. So bietet es also in der Tiefe einen eignen von dem der Violine verschiednen Karakter.

Dass die Bratsche in der Höhe wenigstens um fünf Stufen der Violine nachsteht, ist schon aus ihrer Stimmung klar. Ueberhaupt aber bedient man sich in der Regel ihrer hohen Lagen weniger gern, als der tiefen. Denn die hohen Tonreihen sind im Streichquartett Eigenthum der Geigen und können von diesen leichter dargestellt und weiter verfolgt werden, während die Bratsche, um sie zu geben, die ihr eigenthümliche und von der Geige nicht erreichbare Tiefe aufgeben müsste. Hierzu kommt, dass die hohen Ton-

lagen der Bratsche aus doppeltem Grund einen verdunkelten, gepressten und näselnden Klang haben; einmal, wie alle hochgegriffnen und damit verkürzten Saiten, dann, weil diese Verkürzung stärkere Saiten betrifft, als auf der Violine. Man thut daher wohl, die Bratsche nicht leicht über das zweigestrichne *g* oder *a* hinaufzuführen und selbst diese Höhe nur in dringenden Fällen in Gängen oder im Einklang mit den Geigen (oder in Solosätzen zu besondern Effekten) zu gebrauchen. Die beste Wirkung leistet jedes Instrument — und so auch die Bratsche — in dem ihm eigenthümlichen und bequemen Gebiete.

Auch das Flageolettspiel ist auf der Bratsche in derselben Weise, wie auf der Geige ausführbar. Der Komponist wird aber hier noch seltner Anlass haben, auf dasselbe zu rechnen, als bei der Violine, — zumal in Orchestersätzen. Denn die durch dasselbe erreichbare Höhe wird (wie oben gesagt) besser den Geigen überlassen und der feinere metallische oder flötenartige Klang des Flageoletts eignet sich in den allermeisten Fällen ebenfalls mehr für die den Geigen zugefallne Aufgabe im Orchester; wie weit aber der Spieler sich auch auf der Bratsche des Flageoletts bedient, um einzelne Töne besser zu erreichen, kommt hier nicht in Frage.

Doch darf auch ein Fall nicht unerwähnt bleiben, in dem das Flageolett der Bratsche reich ausgebeutet worden: es ist die nur von einer Bratsche begleitete Liebesromanze Raouls in Meierbeers Hugenotten,

Doux comme hermine.

Vielleicht war es dieses Bild, das dem geistreichen, in dergleichen raffinirt bezeichnenden und eigenthümlichen Mitteln unerschöpflichen Künstler den glattkühlen Schimmerschein, das streichelweiche Spiel — *doux comme hermine* — des Bratschen-Flageoletts vor die Seele geführt*).

Vierter Abschnitt.

Technik des Violoncells.

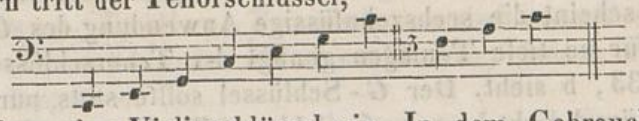
Das Violoncell ist bekanntlich ein der Violine ähnlich gebautes, nur weit grösseres Instrument, das zwischen den Knien des Spielenden ruht, mit aufwärts gerichtetem Halse, und dessen vier Saiten (die beiden tiefsten mit Silberdrath besponnen) in gross *C*, *G*, klein *d* und *a* gestimmt sind. Die Zwischentöne werden wie bei der Geige, durch festen, die Saite verkürzenden Aufsatz oder durch

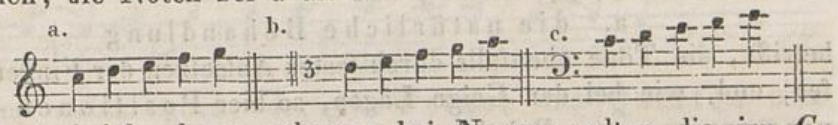
---

*) Hierzu der Anhang **M.**

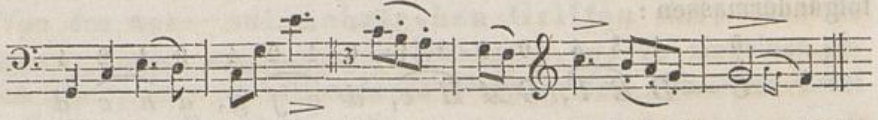
Anlegen der Finger an die Schwingungsknoten*) der Saiten, — also in natürlicher Weise oder im Flageolett erlangt.

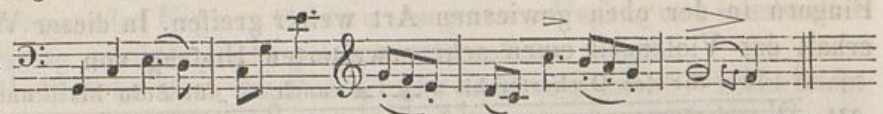
Die Töne werden hauptsächlich im *F*-, oder Bassschlüssel notirt, für die höhern tritt der Tenorschlüssel,

328

für noch höhere der Violinschlüssel ein. In dem Gebrauche dieses letztern herrscht aber keineswegs die wünschenswerthe Uebereinstimmung. Bei ältern Komponisten wird er häufig sechszehnfüssig verstanden, die Noten bei a also

329 

werden wie bei b oder c gelesen; bei Neuern gelten die im *G*-Schlüssel gesetzten Noten meistens in der ihnen eigenthümlichen Tonhöhe, z. B. die in No. 329 bei a notirten für Töne der zweigestrichnen Oktave. Folgt der *G*-Schlüssel auf den Tenorschlüssel, z. B.

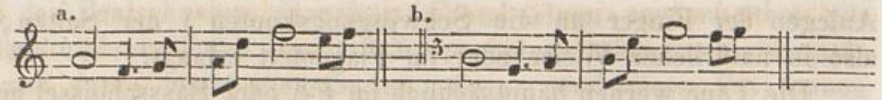
330

so ist es klar, dass er in seiner eigentlichen Bedeutung auftritt; denn sonst wäre seine Einführung unnütz und man wäre mit dem Tenorschlüssel bequemer fertig geworden. So kann auch der Zusammenhang ergeben, dass nach dem Bassschlüssel der *G*-Schlüssel ebenfalls in seiner eignen Weise (achtfüssig) gelesen werden soll; die obige Stelle hätte z. B. eben sowohl (und noch einfacher) so

331

geschrieben werden können; die aufstrebende Richtung der Melodie macht es wenigstens unwahrscheinlich, dass die im *G*-Schlüssel notirten Töne eine Oktave tiefer genommen werden sollten. Umgekehrt kann man in dieser Stelle

332

nicht annehmen, dass vom eingestrichnen *e* aus eine Dezime weit hinaufgesprungen werden sollte; hier muss der *G*-Schlüssel sechszehnfüssig verstanden werden. Tritt derselbe endlich zu Anfang eines Satzes ein, z. B. wie hier

*) So heissen die Punkte, wo die Scheidung von Aliquotheiten der Saiten (oder überhaupt hörbar schwingender Körper) liegt, also die Gränzpunkte von einem Halb, einem Drittel, einem Viertel u. s. w.

333

bei a, so wird er meistens sechszehnfüssig verstanden.

Uns scheint die sechszehnfüssige Anwendung des *G*-Schlüssels unnütz; für so tiefe Tonlagen genügt der Tenorschlüssel, wie man in No. 333, b sieht. Der *G*-Schlüssel sollte stets nur für die dem Tenorschlüssel nicht bequem erreichbaren Tonlagen (z. B. in No. 331) angewendet werden, dann aber in seiner eigentlichen Bedeutung.

Gehen wir nun auf die Behandlung und den Gehalt des Instruments näher ein, so werden, was

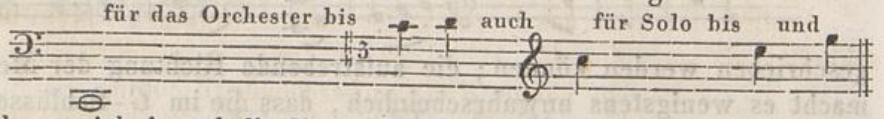
a. die natürliche Behandlung

betrifft, die Töne ebenfalls durch festes Aufsetzen der Finger gegriffen, und, wie bei der Geige Lagen, so hier Positionen — ihrer vier angenommen. Bei dem weit grössern Bau des Instruments ist es bequemer, auf die Spannung des Ganztons den je dritten Finger zu verwenden und den ausfallenden Finger für den zwischenliegenden Halbton aufzubewahren. So bildet sich denn die erste Position folgendermassen:

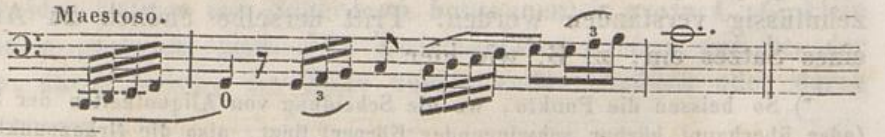
0 1 3 4 0 1 3 4 0 1 2 4 0 1 2 4

C — D E F, G A H c, d e f g, a h c d

die zweite von *E*, die dritte von *F*, die vierte von *G* aus. Dies ergiebt eine Tonreihe vom grossen *C* bis eingestrichnen *g*. Für höhere Tonlagen bietet sich indess dem Violoncellisten ein Mittel, das der Geiger nicht hat. Da jener sein Instrument schon zwischen den Knien fest hält, so kann er den Daumen*) aufsetzen, hiermit also die Saite zu einer höhern Intonation verkürzen und nun mit den übrigen Fingern in der oben gewiesnen Art weiter greifen. In dieser Weise erhält das Violoncell einen sehr erweiterten Umfang von

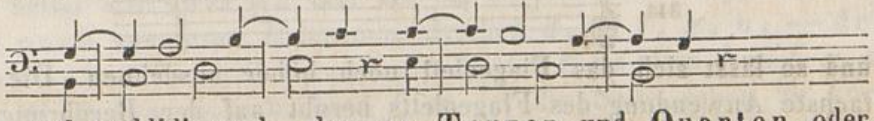
334

und kann sich innerhalb dieses Tonumfangs, besonders bis zum eingestrichnen *a*, mit Leichtigkeit bewegen. Doch ist rathsam, nicht höher als eingestrichen *fis*, *g*, *a* einsetzen zu lassen, auch bei neuen hohen Einsätzen im Lauf einer Komposition dem Spieler durch eine kleine Pause zu Hülfe zu kommen.

In diatonischen Figuren, die sich nicht über vier oder fünf Stufen erstrecken, z. B.

335

*) Das Zeichen für den Daumenaufsatz ist: ♀

ist das Instrument einer Schnelligkeit gleich der der Geige (No. 277) fähig; bei ausgedehntern Gängen kann man — abgesehn von besondern Schwierigkeiten — eine Schnelligkeit, ungefähr gleich der der Sechszehntel im *Allegro* oder *Allegro con brio* fodern. Tonwiederholung, Triller, Tremolo — sind wie auf der Geige ausführbar, chromatische Gänge ebenfalls, jedoch nicht ausgedehnt und langsamer.

Von den Doppelgriffen sind Quinten und Sexten (besonders grossen) ferner Folgen von abwechselnden Quinten und Sexten, oder Sexten und Septimen —

336

leicht und wohlklingend, dagegen Terzen und Quarten oder Folgen beider Intervalle weniger günstig; Oktaven in der Tiefe nicht leicht mit Daumenaufsatz (also in den höhern Lagen) leicht. Weite Griffe, z. B. Dezimen sind nur dann erlangbar, wenn der tiefere Ton auf blosser Saite genommen werden kann.

Von den drei- und mehrfachen Griffen sind, ebenfalls wie bei der Geige, diejenigen die leichtesten, wo zu einzelnen gegriffnen Tönen oder gut erlangbaren Doppelgriffen eine oder zwei blosse Saiten, z. B. wie hier —

337

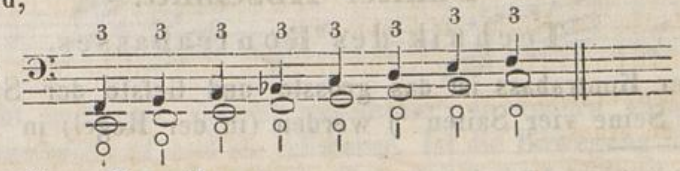
hinzugenommen werden.

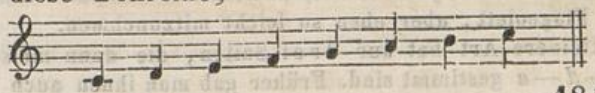
Ebenfalls aus der weiten Mensur des Instruments folgt, dass harmonische Figurationen von grossem Umfang und in schneller Bewegung weniger leicht gelingen als auf der Geige.

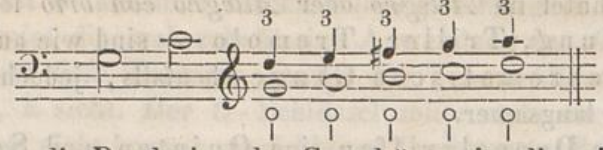
Endlich ist auch das Pizzikato nicht so schnell — nicht leicht schneller als ungefähr die Achtel im *Allegro* — ausführbar.

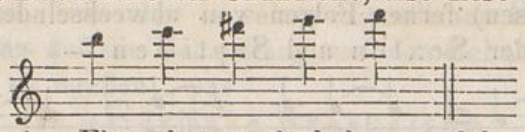
b. Das Flageolettspiel

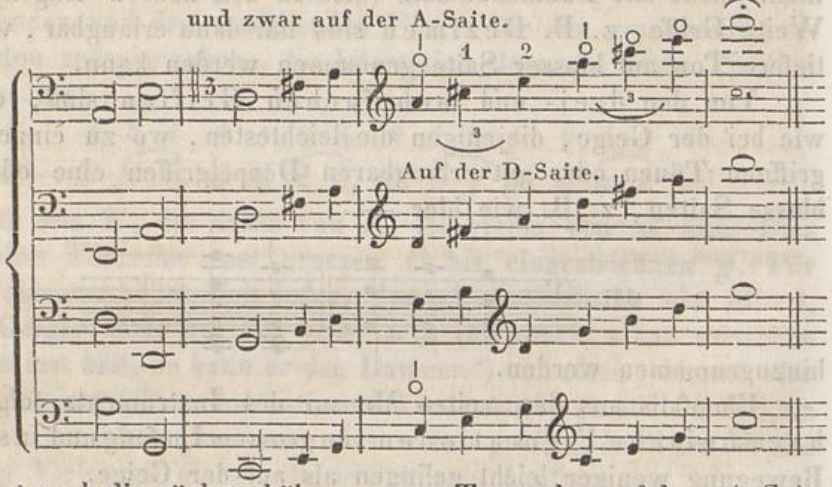
ist auf den Violoncell eben so reich ausgebildet — und im Solospiel in unsrer Zeit vielleicht noch reicher in Anwendung gebracht, als auf der Geige. Wenn unter festem Daumenaufsatz die Quarte berührt wird,

338

so erscheint diese Tonreihe, —

339

nämlich die Doppeloktave; wenn — was aber nur in den höhern Tonlagen ausführbar ist, wo die Griffe enger liegen — unter festem Daumenaufsatze die Quinte leicht berührt wird,

340

so erhält man die Duodezime der Grundtöne, also diese Tonreihe, —

341

und so lässt sich das Flageolett noch höher ausdehnen. Die einfachste Anwendung des Flageoletts beruht auf der Berührung der Schwingungsknoten, in denen die Aliquottheile der Saite sich abgränzen. Man erhält damit auf den vier Saiten folgendes Flageolett;

342

und selbst noch die nächste höhere grosse Terz, also auf der *A*-Saite viergestrichen *cis*. Diese Töne*) folgen einander im reinsten, zarten Wohlklang bis zur dritten Oktave des Grundtons, der blossen Saiten; sie haben im Klang eine Aehnlichkeit von den höchsten Geigentönen, aber mehr Fülle und doch ein etwas verschleiertes Wesen.

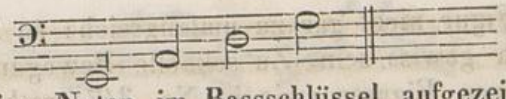
Fünfter Abschnitt.

Technik des Kontrabasses.

Der Kontrabass ist das grösste und tiefste der Streichinstrumente. Seine vier Saiten**) werden (in der Regel) in

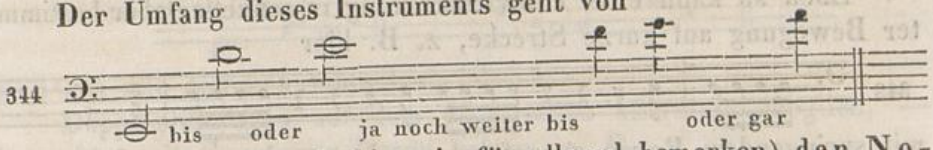
*) Der siebente Ton in jeder Reihe, z. B. auf der *A*-Saite das zweigestrichne *cis*, ist nicht Flageolett, aber eben so leicht mitzunehmen.

**) Eine kleinere Art hat nur drei Saiten, die dann meist in *G*—*d*—*a* oder auch *A*—*d*—*a* gestimmt sind. Früher gab man ihnen auch bisweilen einen

343 

gestimmt und seine Noten im Bassschlüssel aufgezeichnet. Allein das Instrument hat Sechszehnfusston, seine Saiten stehen also dem wirklichen Tone nach in Kontra-*E*, *A*, gross *D* und *G*.

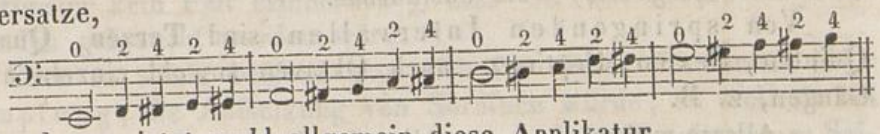
Der Umfang dieses Instruments geht von

344 

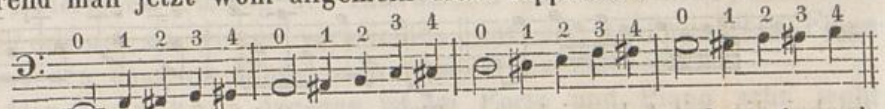
das heisst also (was wir hier ein für allemal bemerken) den Noten nach von gross *E* bis eingestrichen *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, — der wirklichen Tonhöhe nach von Kontra-*E* bis klein *d*, *e*, *f*, *g*, *a*.

Allein vom eingestrichnen *f* an ist die Saite schon zu kurz gegriffen und der ohnehin nicht helle Klang der starken Saiten wird gar zu gedrückt und stumpf. Es ist also rathsam, das Instrument nicht höher als zum eingestrichnen *d* oder höchstens *e* (den Noten nach) zu führen.

Die ältere Behandlung dieses Instruments beruhte auf folgendem Fingersatze,

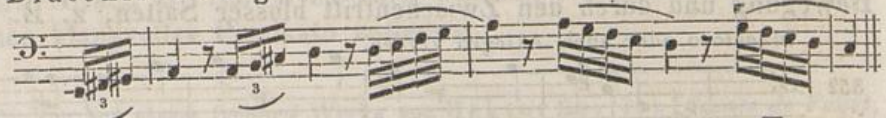
345 

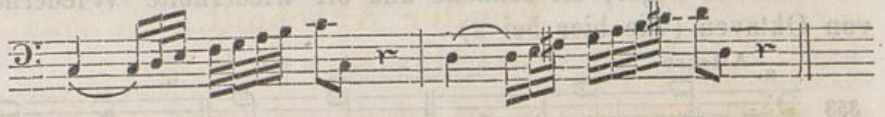
während man jetzt wohl allgemein diese Applikatur

346 

anwendet und ungleich grössern Schwierigkeiten gewachsen ist, als früher.

Diatonische Figuren innerhalb weniger Stufen, z. B.

347

ferner dergleichen Folgen innerhalb einer Oktave in den Tonarten *C*, *D*, *Es*, *E*, *F*-dur, und nicht höher, als bis zum eingestrichnen *d* oder *e*, z. B.

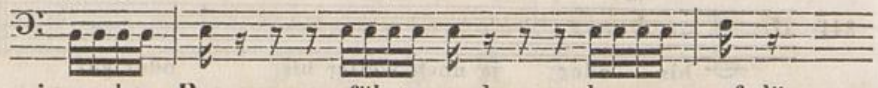
348

sind leicht und sehr schnell ausführbar; in andern Tonarten oder höher hinaufreichend sind sie schwerer. Ist die Bewegung indess nicht zu schnell, — nicht schneller, als etwa Achtel im *Allegro assai*,

---

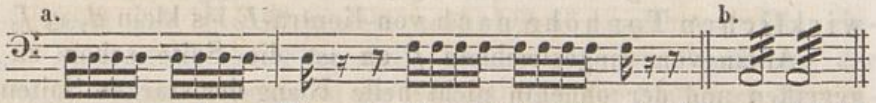
Bezug von fünf in *E*—*A*—*d*—*fis*—*a* oder *F*—*A*—*d*—*fis*—*a* gestimmten Saiten.

— und die Figur nicht gar zu umfangreich: so kann man des Gelingens schon gewiss sein. Zu schnelle Bewegung ist ohnehin nur bei ganz kurzen Figuren (wie in No. 347) rathsam, da sie selbst bei dem fertigsten und sichersten Spiel wegen der Tiefe des Instruments (besonders in seinen untersten Lagen) Undeutlichkeit zur Folge hat.

Eben so kann eine Tonwiederholung in schneller aber bestimmter Bewegung auf kurze Strecke, z. B. hier

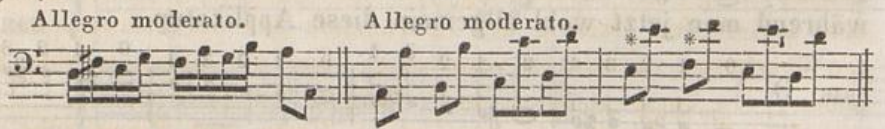
349 

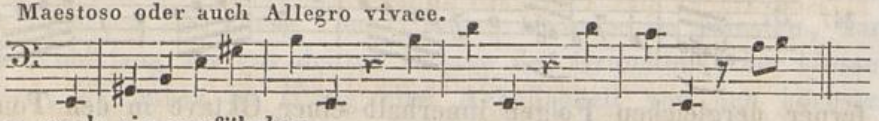
mit springendem Bogen ausgeführt werden; schwerer auf längerer Strecke, wie hier bei a

350

wogegen das eigentliche Tremolo (bei b) in jeder Ausdehnung leicht ausführbar ist.

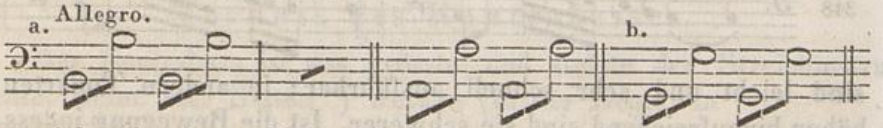
Auch chromatische Gänge sind eine Quinte weit und in nicht zu schneller Bewegung (etwa Sechszehntel im *Allegro moderato* oder *Allegretto*) wohl ausführbar.

Von springenden Intervallen sind Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, auch Oktaven sowohl einzeln als in Gängen, z. B.

351

(wobei die mit * bezeichneten Töne natürlich auf der *A*-Saite genommen werden) von nicht zu rascher Bewegung wohl ausführbar, dagegen Arpeggien von weiter Ausdehnung schwerer. In langsamer Bewegung und durch den Zwischentritt blosser Saiten, z. B.

352

werden auch sie ausführbar.

Dagegen ist eine bei ältern Meistern, z. B. J. Haydn oft erscheinende Figur, die schnelle und oft wiederholte Wiederholung von Oktaven (wie hier bei a)

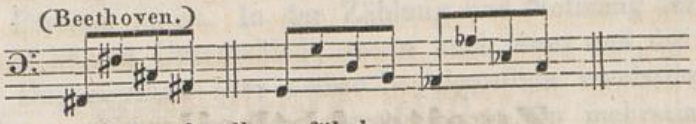
353

wofern nicht eine leere Saite dabei benutzt werden kann (wie bei b) nicht leicht ausführbar.

Auch harmonische Figuren innerhalb einer Oktave und in den Tonarten *C*, *D*, *Es*, *E*, *F*-dur, z. B.

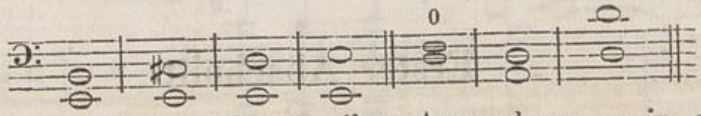
354

wofern sie nicht Saiten zu überspringen haben, z. B.

(Beethoven.)

355

sind gut und ziemlich schnell ausführbar.

Doppelgriffe sind auf dem Kontrabass allerdings möglich, — besonders mit Benutzung leerer Saiten, z. B.

356

allein äusserst selten wird man ihre Anwendung — in solcher Tiefe und auf einem ohnehin schon dumpfen Instrumente, das vermöge der Dicke und Länge seiner Saiten selbst einzelne Töne nicht so vollkommen klar und deutlich hervorbringen kann, wie andre Instrumente — rathsam finden. Dem Verf. ist aus den Werken der Meister kein Fall erinnerlich*), dass der Kontrabass zu Doppelgriffen gebraucht worden wäre.

Eben so wenig bedient man sich für dieses Instrument der Dämpfung; die Aufsetzung von Sordinen würde, so weit sie bei dem materiellen Umfang des Instruments und der Stärke seiner Saiten überhaupt zu wirken vermöchte, nur die unerwünschte Folge haben, den dumpfen Klang noch dumpfer zu machen.

Das Pizzikato dagegen ist im Forte und Piano sehr wohl anwendbar. Nur ist es rathsam, es nicht zu hoch zu führen (nicht gern über das kleine *h* oder eingestrichne *c* hinauf) weil bei den höhern Griffen die Saiten zu kurz werden, als dass sie ein einigermassen klangvolles Pizzikato zuliessen.

---

*) Nur aus einem frühern Werke von Hektor Berlioz (*Scenes de Faust*, Partitur bei Schlesinger in Paris) das ihm leider nicht gleich zur Hand ist, erinnert er sich der Anwendung von Doppelgriffen der Kontrabässe.

Zweite Abtheilung.

Zusammenstellung des Streicherchors.

Erster Abschnitt.

Regelmässige Organisation.

Es ist schon S. 246 bemerkt worden, dass der Chor der Streichinstrumente als Kern des Orchesters und unter den zwei oder drei Orchestermassen (Bläser und Saiten, oder Blech- und Rohrinstrumente und Streichinstrumente) als die vielseitigst verwendbare angesehn werden muss. Daher ist es nöthig, mit verdoppelter Umsicht an seinen Gebrauch heranzutreten, wie wir auch schon bei dem Einblick in die Technik der einzelnen ihm angehörigen Instrumente gethan haben. In Bezug auf diese Technik war auch so Vieles mitzutheilen, dass es rathsam schien, alles Weitere davon abzusondern. Es wird im Folgenden seine Stelle finden.

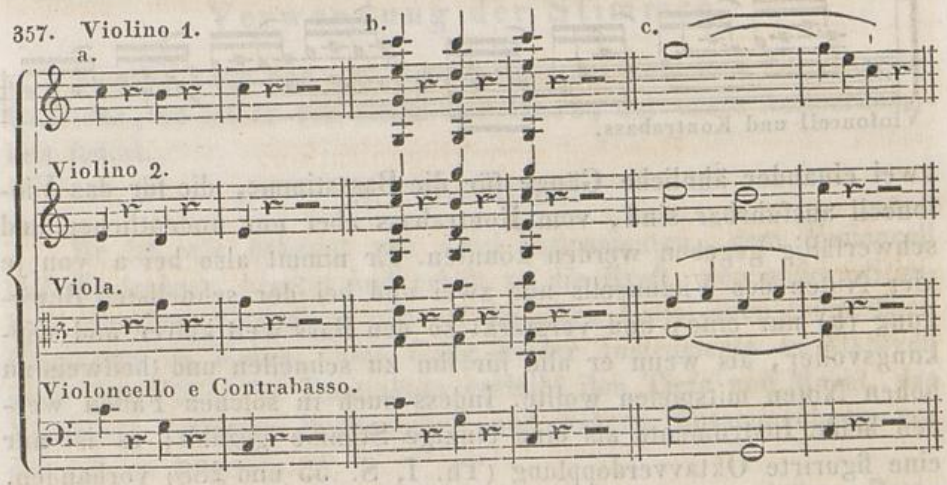
In der Regel wird der Chor der Streicher in vier Stimmen zusammengestellt, so dass auch hier die Normalstimmzahl (Th. I, S, 93) sich geltend macht. Die vier Stimmen sind bekanntlich

die erste Violine,
die zweite Violine,
die Bratsche,
Violoncell und Kontrabass;

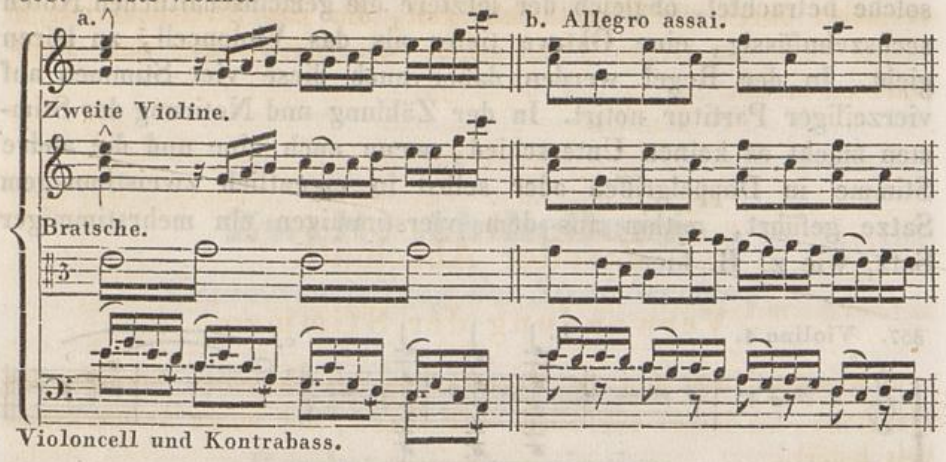
jede der Stimmen wird im Orchester mehrfach*) besetzt. Violoncell

*) Die geringste orchestrale Besetzung würde etwa aus 3 oder 4 ersten, eben so viel zweiten Geigen, 2 oder 3 Bratschen, 1 Kontrabass und 2 Violoncellen bestehn, für Mitwirkung des Blechs aber fast zu schwach sein; 6 erste, eben so viel zweite Geigen, 4 Bratschen, 2 Kontrabässe und 4 Violoncelle würden für 8 oder 9 Rohrinstrumente, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken wohl ausreichen; bei 12 ersten und eben so viel zweiten Geigen, 8—12 Bratschen, 4—6 Kontrabässen und 8—12 Violoncellen müssten die Rohrinstrumente und Hörner, auch wohl die Trompeten verdoppelt werden. Es kann hier nur annäherungsweise gesprochen werden, weil auf die Tüchtigkeit der Spieler, auf das Lokal und manches Andre viel ankommt. Doch genügt dies, um dem Komponisten eine Vorstellung von der Wirkung zu geben.

und Kontrabass sind zu einer Stimme verbunden und werden als solche betrachtet, obgleich der letztere die gemeinschaftlichen Noten sechszehnfüssig, eine Oktave tiefer als das Violoncell, zu hören giebt. In der Regel werden daher auch diese vier Stimmen auf vierzeiliger Partitur notirt. In der Zählung und Notirung der Stimmen macht es keinen Unterschied, wenn auch eine und die andre Stimme in Doppelgriffen oder selbst in eigentlich zweistimmigem Satze geführt, mithin aus dem vierstimmigen ein mehrstimmiger Satz, wie z. B. hier —

357.

bei b, wo der einfache vierstimmige Satz a — abgesehn von der Verdopplung der Violoncellnoten durch den Kontrabass in der tiefern Oktave — mit 12 und dreizehn Noten vollgriffig dargestellt wird. Bei c ist offenbar fünfstimmiger Satz vorhanden, da die Bratsche zwei Stimmen enthält: allein auch dies hindert, als eine vorübergehende Abweichung, nicht, den Satz im Ganzen für vierstimmig zu achten.

Abgesehn von den vorübergehenden Mehrstimmigkeiten, die auf Doppelgriffen oder kurzen zweistimmigen Sätzen in einer oder mehrern Stimmen (No. 357) ihren Grund haben, ist es besonders die Bassstimme; die den Anschein geben kann, als sei ein mehr als vierstimmiger Satz vorhanden. Zunächst steht bekanntlich (S. 277) der Kontrabass im Sechszehnfusston und giebt die Noten des Violoncells in der tiefern Oktave. Allein wir wissen längst (Th. I, S. 53) dass die Oktavenverdopplung für eine blosse Verstärkung, nicht für eine besondre Stimme gilt. Sodann kann der Kontrabass vermöge seiner beschränktern Beweglichkeit bisweilen an Gängen, die dem Violoncell gegeben werden, nur unvollkommen Theil nehmen; man lässt ihn nur die wesentlich nöthigen Töne des Ganges verstärken. So sehen wir hier

358. Allegro con spirito.

zwei einander ähnliche Gänge für die Bassstimme, die für das Violoncell ausführbar sind, vom Kontrabass aber nur undeutlicher und schwerfällig gegeben werden könnten. Er nimmt also bei a von je vier Noten des Violoncells nur zwei und bei der schnellsten Bewegung (b) nur eine, und verstärkt so den Bass weit klarer und wirkungsvoller, als wenn er alle für ihn zu schnellen und theilweis zu hohen Noten mitspielen wollte. Indess auch in solchen Fällen werden beide Instrumente als eine einzige Stimme gezählt; es ist nur eine figurirte Oktavverdopplung (Th. I, S. 55 und 288) vorhanden.

Umgekehrt wird, wie sich von selbst versteht, der Begriff und Karakter der Vierstimmigkeit im Ganzen nicht aufgehoben, wenn eine Zeitlang eine Stimme pausirt oder zwei Stimmen, z. B. die beiden Geigen, oder mehr mit einander im Einklang oder in Oktaven gehn, wie oben bei a.

Die Fälle, in denen man von Haus aus und für ganze Kompositionen auf die Vollständigkeit des Quartetts verzichtet, sind äusserst selten und möchten noch seltner eine innre Nothwendigkeit für sich haben*). Schon an sich bietet die Vierstimmigkeit, wie wir längst

*) In neuerer Zeit wüssten wir nicht einmal ein Beispiel dazu. Aus älterer Zeit und aus eignem Einblick in die Partitur kennen wir ebenfalls nur zwei Werke, — ein *Miserere* von Giuseppe Sarti, das keine Geigen, sondern nur drei Bratschen hat, — und eine französische Oper (irren wir nicht, so ist es: *Ossian ou les Bardes* von *Lesueur*, oder vielleicht die auch von Berlioz angeführte Oper Uthal von Mehul) in der ebenfalls durchweg keine Geigen angewendet sind. Sarti hat damit den Ausdruck der Trauer, der französische Komponist den elegischen Grundzug im Karakter Ossians oder der gaëlischen Heldensage treffen wollen. Man sieht, wie einseitig und oberflächlich diese Anschauung und wie verhängnissvoll das ihr gebrachte Opfer des allgemein wichtigsten Orchester-Organs war. Beide Werke sind trocken und von geringem Gehalt; es fehlt ihnen — von Schritt zu Schritt empfindlicher — Licht und Kraft.

(Theil I, S. 340) wissen, entschiedne Vortheile; sie werden noch vermehrt durch die Eigenthümlichkeit, die das Streichquartett in seinen einzelnen Organen und seiner Gesammtwirkung dem Komponisten bietet.

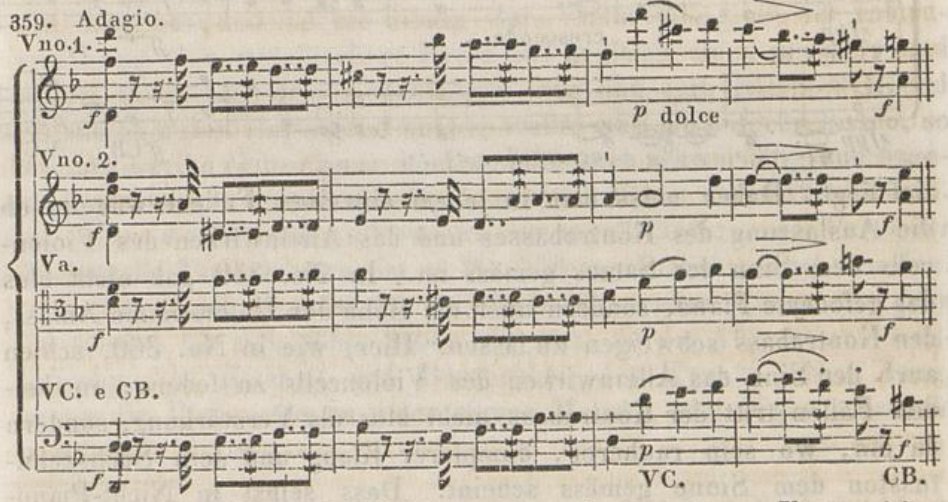
Zweiter Abschnitt.

Verwendung der Stimmen.

Erwägen wir nun die Verwendung der einzelnen Stimmen des Quartetts, so ist es vor allem der Bass, der unsre Aufmerksamkeit fodert.

A. Der Bass.

Er ist wie bekannt von zwei Instrumenten, dem Violoncell und Kontrabass, besetzt und erhält so die Kraft, den andern Stimmen eine feste Grundlage und erfoderlichen Falls einen energischen Gegensatz zu bieten. Der Gang beider Instrumente in Oktaven giebt ihm Fülle, der Kontrabass verleiht ihm Tiefe und Macht, das Violoncell schärfere Bestimmtheit und nähern Zusammenhang mit den höhern Stimmen.

Wird in einzelnen Momenten eine sanftere, zarte, höhere Bassführung gefodert, so lässt man in ihnen den Kontrabass schweigen und wendet allein die Violoncelle an. So in diesem Satze,

den man sich etwa als Einleitung zu einer grössern Komposition zu denken hat. Es wird stark, also mit vereintem Violoncell und Kontrabass eingesetzt; an dem Pianosatz im dritten und vierten Takte — der ohnehin im Ganzen und namentlich in der Unterstimme

zu hoch liegt für den Kontrabass — nehmen blos die Violoncelle Theil; bei dem Forte treten die Kontrabässe wieder zu. Dass die Violoncelle allein spielen sollen, wird mit

VC oder *Violoncelli* oder *Violoncelli soli*

auch mit

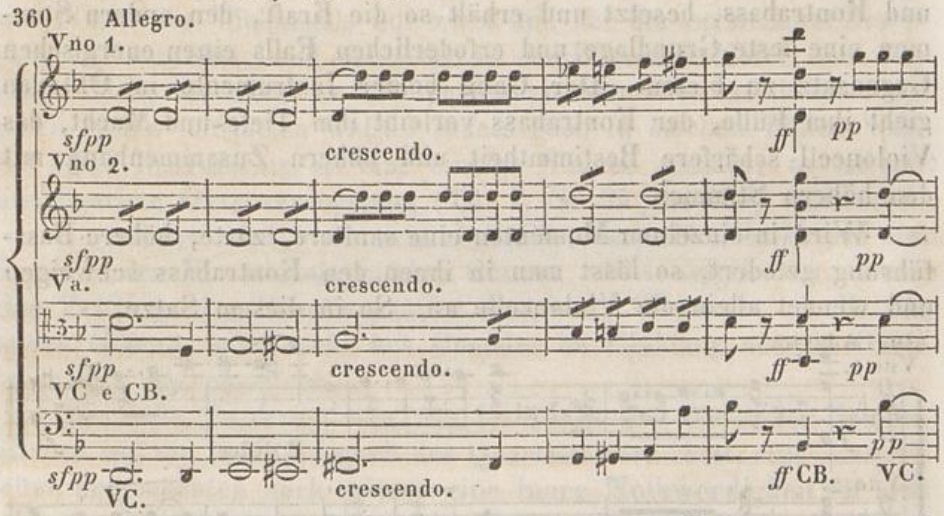
senza Contrabasso,

dass der Kontrabass wieder zutreten soll, wird mit

C. B. oder *c. CBasso* oder *c. B.*

angedeutet.

Es scheint jedoch nicht rathsam, von dieser Zurückstellung des Kontrabasses blos um des Piano willen und häufiger Gebrauch zu machen. Denn Piano und Pianissimo sind auch vom Kontrabasse zu erlangen. Mit dem Rücktritte desselben geht aber die Tiefe, Fülle und Würde des Streichquartetts zum guten Theil verloren und es tritt der schärfer eindringende, heissere Karakter des Violoncells mehr in den Vordergrund: dies ist selbst dann der Fall, wenn das Violoncell, wie hier —



tief liegt. Daher muss man in jedem einzelnen Falle erwägen, ob die Auslassung des Kontrabasses und das Alleinwirken des Violoncells dem Sinn des Satzes gemäss ist. In No. 359 gab nicht blos das gefoderte Piano, sondern auch die Höhe der Unterstimme Anlass, den Kontrabass schweigen zu lassen. Hier, wie in No. 360, schien auch der Sinn das Alleinwirken des Violoncells zu fodern; in beiden Fällen tritt der Kontrabass nicht blos als Verstärkung, sondern da ein, wo sein rauherer, dumpferer Klang und sein Sechszehnfusston dem Sinne gemäss scheint. Dass selbst in Nicht-Pianosätzen die Auslassung des Kontrabasses sinngemäss und wirksam sein kann, mag eine Stelle aus Spohrs Oratorium*), der Fall

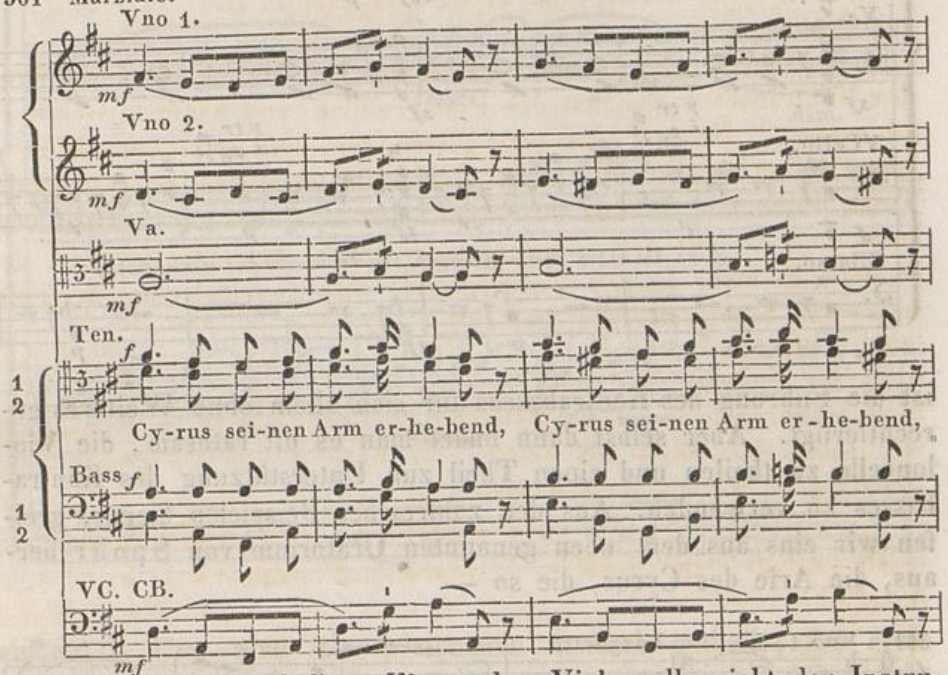
*) Partitur bei Breitkopf und Härtel. S. 97.

Babylons, anschaulich machen. In einem stark instrumentirten Kriegerchor,

Hoch empor, du Siegesfahne,
Perserbanner in die Luft,
Fürcht' es, tapfre Stadt, und zittre!

soll der Preis des Feldherrn wärmer und edler, aber dabei stark verkündigt werden. Spohr setzt zum Kriegerchor diese Begleitung;

361 Marziale.



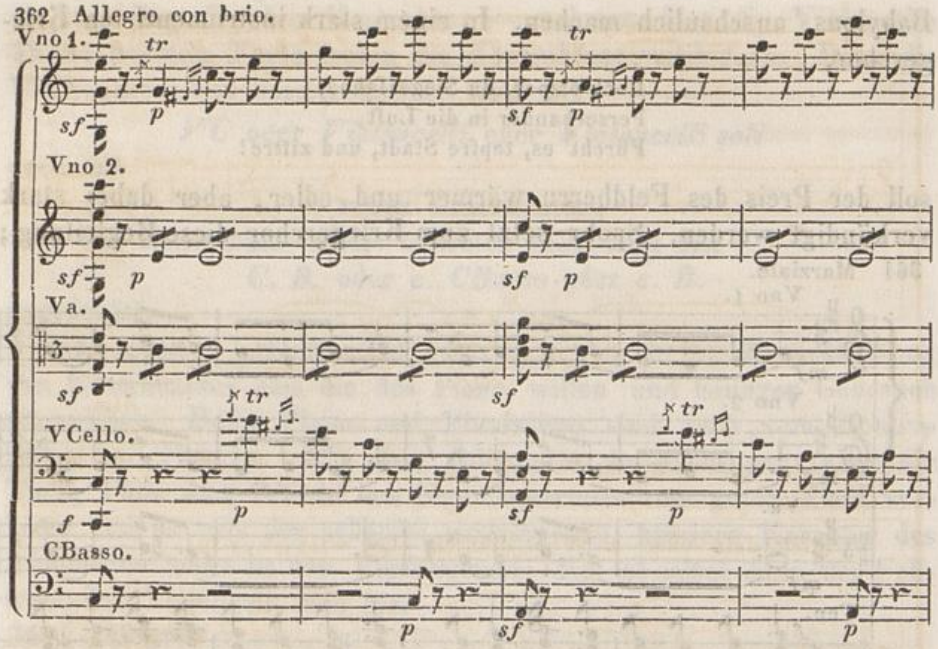
der schärfere und hellere Klang der Violoncelle giebt der Instrumentirung eine metallischere Farbe und zugleich einen leichtern und edlern Schwung. Die Kontrabässe (zugleich mit Klarinetten und Fagotten) treten erst zuletzt hinzu; wollte man sie mitgehn lassen, so würden sie das Ganze zwar stärker, aber auch schwerfällig und ungestüm gemacht und jenen metallisch scharfen Klang unterdrückt haben.

Dass die Kontrabässe bisweilen nur unvollständig an der Partie der Violoncelle Theil nehmen, ist an No. 358 anschaulich gemacht worden.

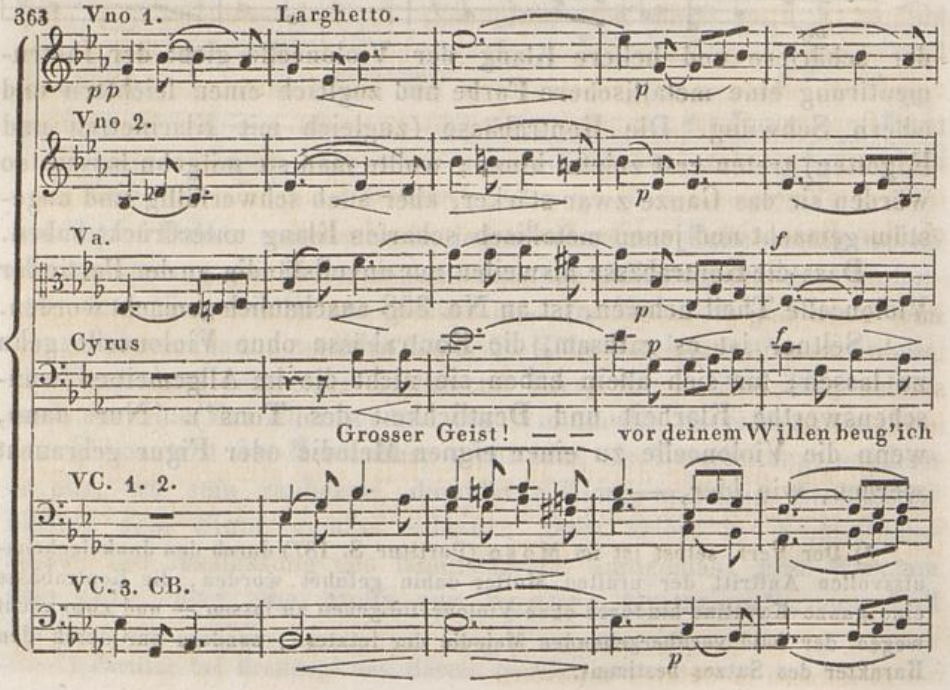
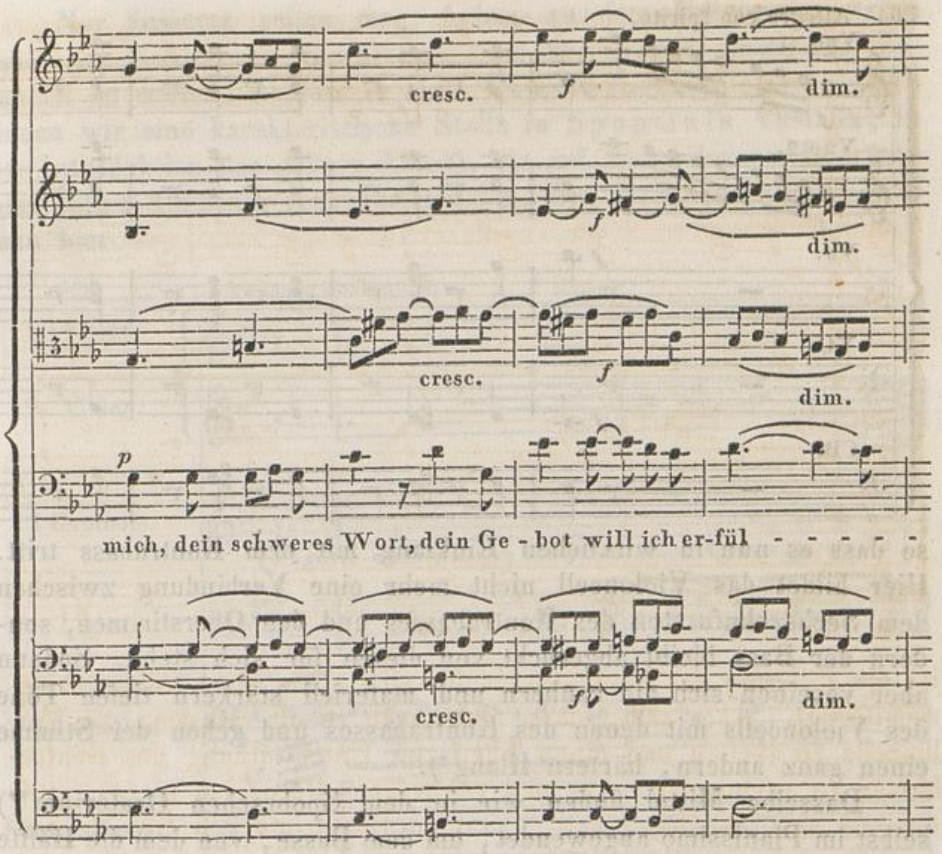
Seltner ist es rathsam, die Kontrabässe ohne Violoncelle gehn zu lassen; für sich allein haben sie nicht die im Allgemeinen wünschenswerthe Klarheit und Deutlichkeit des Tons*). Nur dann, wenn die Violoncelle zu einer eignen Melodie oder Figur gebraucht werden, wie hier, —

*) Der Verf. selbst ist im Mose (Partitur S. 187) durch den dunkelgeheimnissvollen Auftritt der uralten Mutter dahin geführt worden, die Kontrabässe eine ganze Kavatine hindurch ohne Violoncelle gehen zu lassen — und zwar nicht wegen der bald vorübergehenden Melodie der letztern, sondern nur durch den Karakter des Satzes bestimmt.

362 Allegro con brio.



ist die Führung des Kontrabasses für sich allein ohne Weiteres gerechtfertigt. Aber selbst dann findet man es oft rathsam, die Violoncelle zu theilen und einen Theil zur Unterstützung des Kontrabasses zu verwenden. Aus den zahlreichen Beispielen hierzu, greifen wir eins aus dem oben genannten Oratorium von Spohr heraus, die Arie des Cyrus, die so —

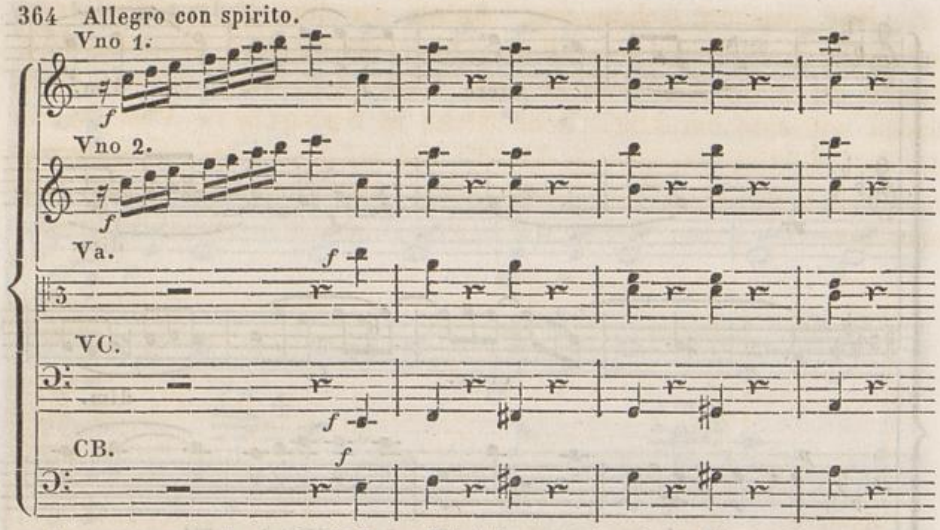
363



anfängt*). Hier sind die Violoncelle dreifach getheilt; das erste hat seinen vom Bass ganz abweichenden Gang, das dritte geht durchaus, das zweite grösstentheils mit dem Kontrabasse. Der weitere Bau des Satzes kommt später in Betracht. — In den Fällen übrigens, wo das Violoncell seinen mehr oder weniger vom Kontrabass abweichenden Weg geht, hat der Komponist zu erwägen: ob der Bass einer andern Unterstützung bedarf.

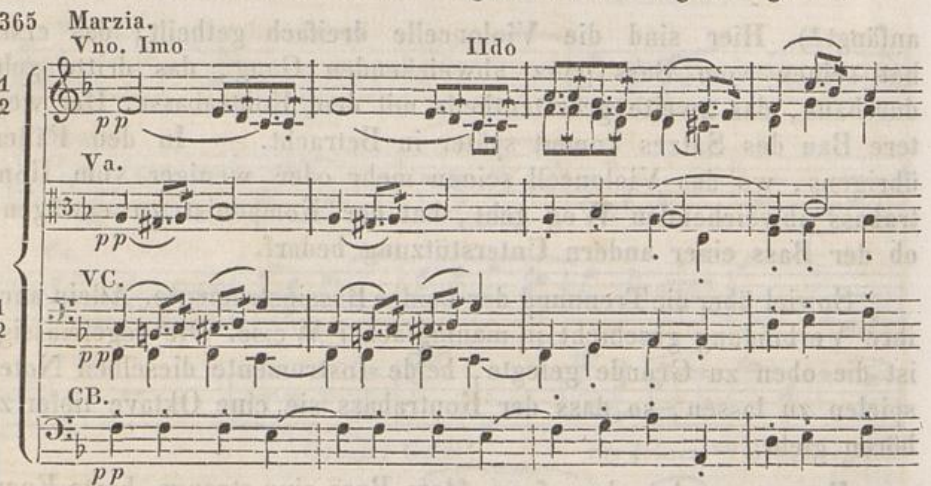
So viel über die Trennung der beiden Bassinstrumente. Allein auch ihre Verbindung geschieht in mannigfacher Weise. Die regelmässige ist die oben zu Grunde gelegte, beide Instrumente dieselben Noten spielen zu lassen, so dass der Kontrabass sie eine Oktave tiefer zu hören giebt.

Kommt es aber darauf an, dem Bass eine strenge, harte Energie zu verleihen, so kann dem Violoncell die tiefere Oktave (in Noten) gegeben werden, wie hier, —

*) S. 67 der Partitur. Das *B—es* in den ersten Takten der Bassstimme wird von *Es*-Hörnern in Oktaven unterstützt.

364 Allegro con spirito.

so dass es nun in wirklichen Einklang mit dem Kontrabass tritt. Hier bildet das Violoncell nicht mehr eine Verbindung zwischen dem Sechszehnfusston des Kontrabasses und den Oberstimmen, sondern der Bass bleibt abgerückt von diesen für sich stehn. Sodann aber vereinen sich die rauhern und materiell stärkern tiefen Töne des Violoncells mit denen des Kontrabasses und geben der Stimme einen ganz andern, härtern Klang*).

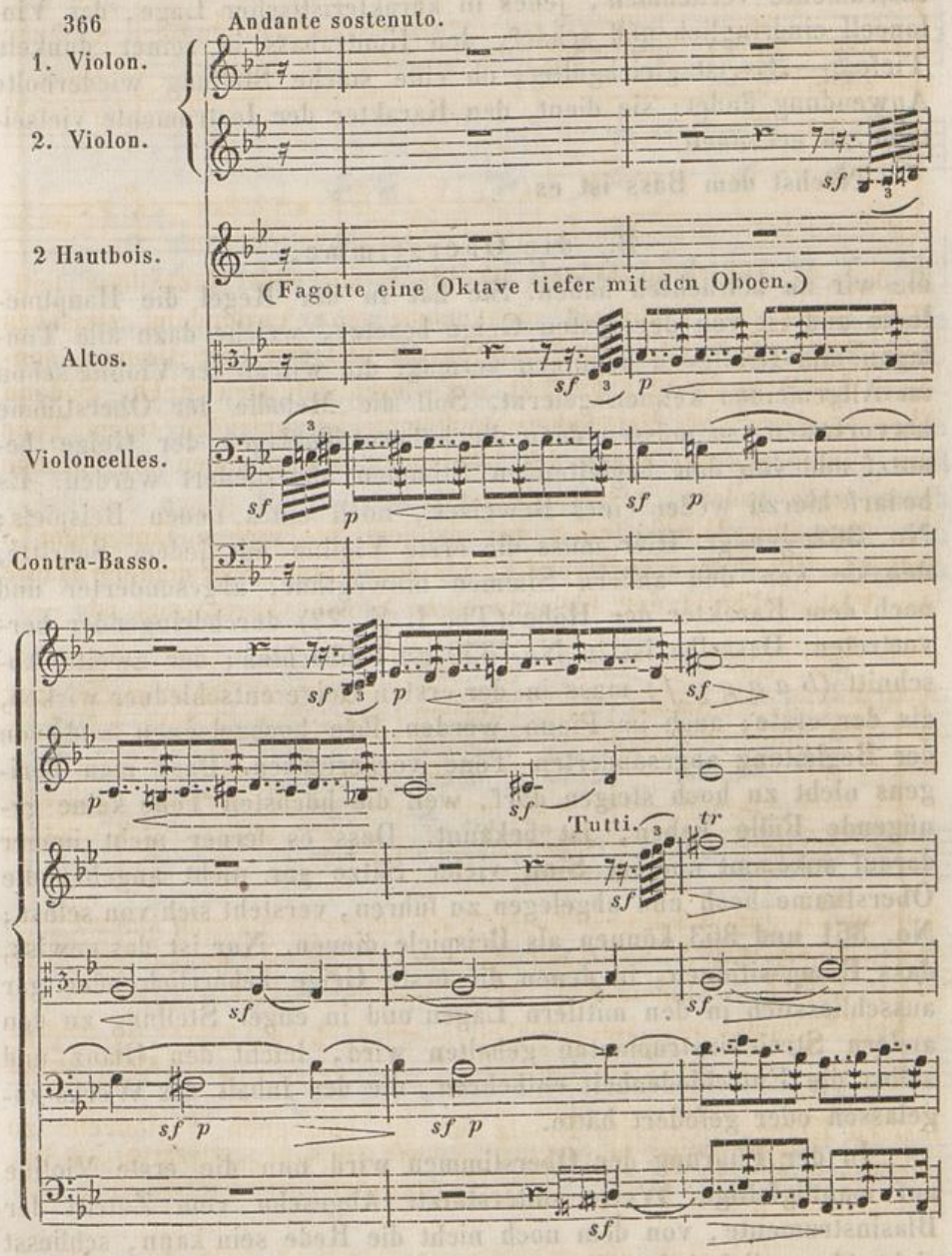
Dasselbe Mittel finden wir in dem Spohrschen Oratorium**) selbst im Pianissimo angewendet, um dem Basse, von dem die Hälfte der Violoncellbesetzung für eine eigne Stimme abgezweigt ist, —

365 Marzia.

festern Klang, gleichsam Ersatz für die entzognen Violoncelle zu geben. — Es ist der Anklang eines Marsches, der den Sturm des Perserheers gegen Babylon andeuten soll.

*) Man mag sich die Oberstimmen im obern Beispiel durch Harmoniemusik verstärkt und ausgefüllt denken, um den Bass nothwendig zu finden.

**) S. 202 der Partitur.

Nur äusserst selten mag Anlass zu dem Entgegengesetzten sein, den Kontrabass eine Oktave (den Noten nach) unter das Violoncell zu stellen, so dass er zwei Oktaven darunter ertönt. Doch finden wir eine karakteristische Stelle in Spontinis Vestalin, in der Introduktion des dritten Akts*), die auf die, schwerer Bedrängniss vollen Momente vorzubereiten hat. Der Komponist führt, wie man hier —



*) S. 342 der Partitur.

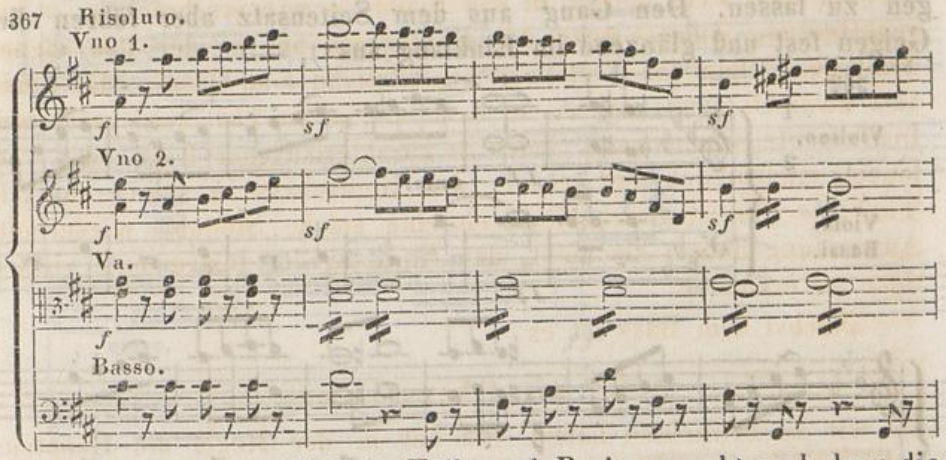
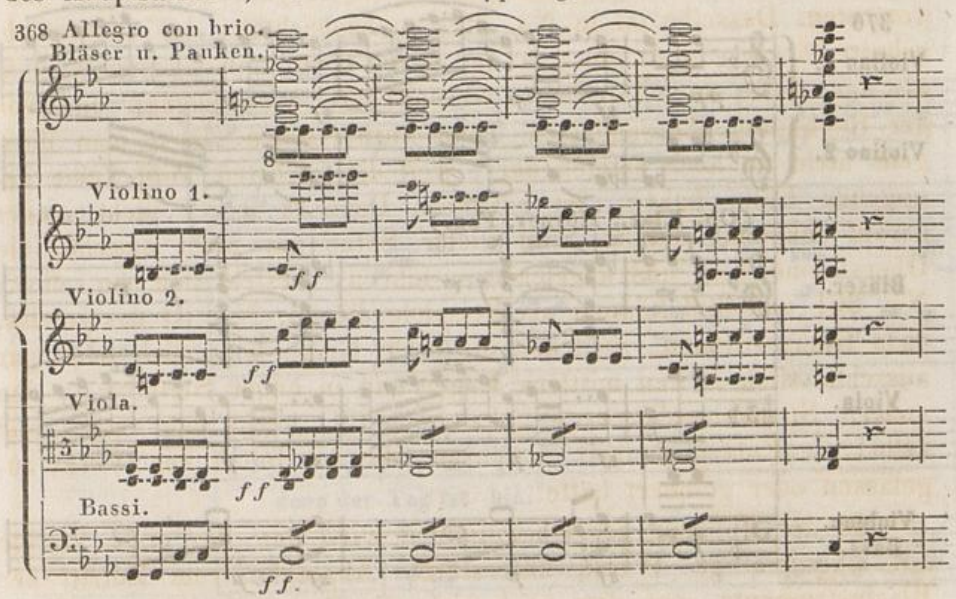
sieht, seine Streichinstrumente nach einander ein, das Violoncell zuerst, ein jedes heftig zufahrend und scharf accentuirt (beides, wie Spontinis impetuoser Karakter es liebt und der Moment zu fodern schien) doch stets wieder in das Piano — wie erschrocken — zurücktretend. Zuletzt tritt der Kontrabass auf in der ihm eignen Tonlage. Allein das Violoncell begleitet ihn eine Oktave (das heisst also zwei Oktaven) höher, so dass wir in der That zwei geschiedne Instrumente vernehmen, jedes in karakteristischer Lage, das Violoncell eindringlich und scharf, den Kontrabass in seiner dunkeln Tiefe. — Es ist gleichgültig, ob eine solche Stellung wiederholte Anwendung findet; sie dient, den Karakter der Instrumente vielseitiger zu erkennen.

Nächst dem Bass ist es

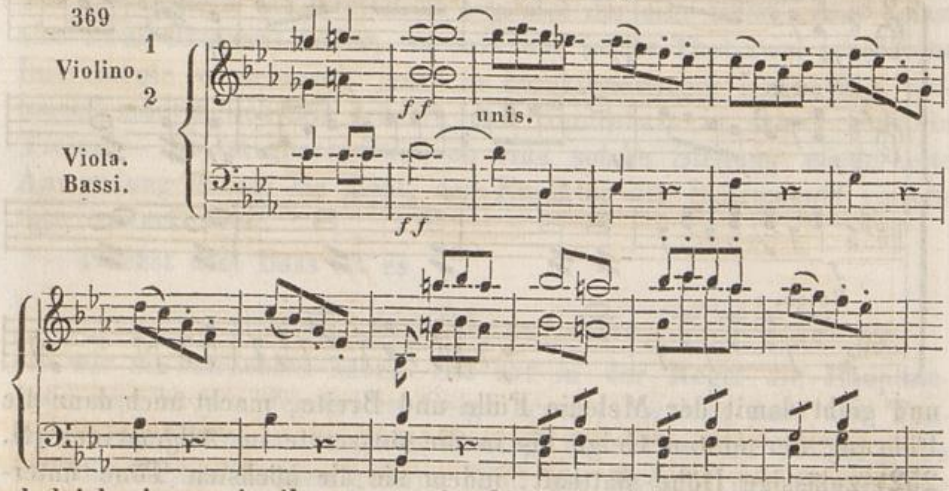
B. die Oberstimme,

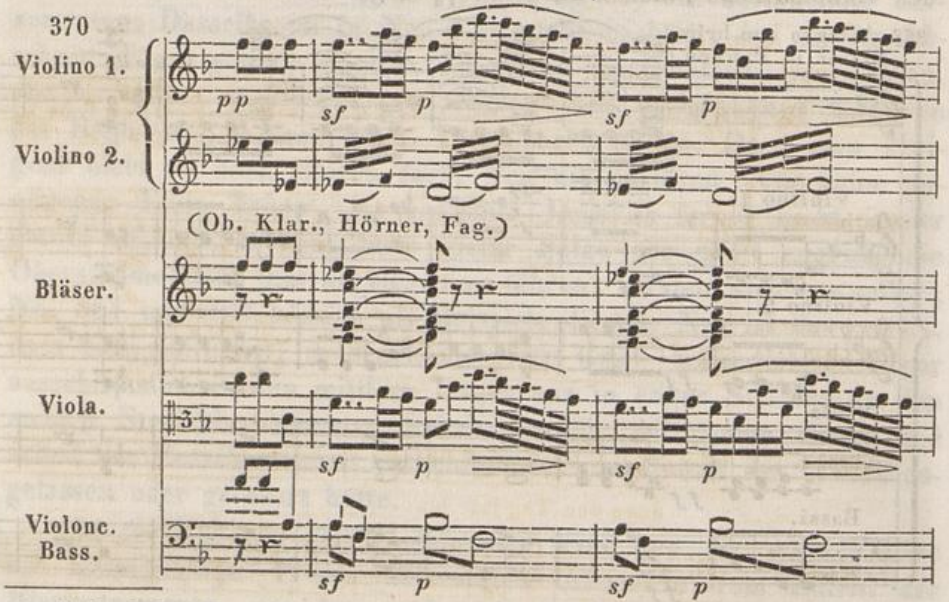
die wir zu betrachten haben. Sie hat in der Regel die Hauptmelodie und ist von der ersten Geige besetzt, welche dazu alle Tonlagen und Kräfte zu benutzen vermag, die wir an der Violine schon im Allgemeinen kennen gelernt. Soll die Melodie der Oberstimme hervortreten, so müssen dazu die höhern Tonlagen der Geige benutzt und von den begleitenden Stimmen abgesondert werden. Es bedarf hierzu weder eines Beweises, noch eines neuen Beispiels; No. 362 genügt. Hier muss die erste Violine mit jedem Schritte, den sie von den andern Simmen hinwegthut, abgesonderter und nach dem Karakter der Höhe (Th. I, S. 22) durchdringender hervortreten. Dasselbe ist in No. 359 zu beobachten; der zweite Abschnitt (*b a a g g f*) muss in der ersten Geige entschiedner wirken, als der erste; auch im Piano werden ihre hochgelegnen und von der Begleitung abgesonderten Töne vorherrschen. Dass man übrigens nicht zu hoch steigen darf, weil die höchsten Töne keine genügende Fülle haben, ist bekannt. Dass es ferner nicht immer darauf ankommt und im Sinn vieler Sätze gar nicht angeht, die Oberstimme hoch und abgelegen zu führen, versteht sich von selbst; No. 361 und 363 können als Beispiele dienen. Nur ist das gewiss, dass Kompositionen, in denen die erste Geige beharrlich oder gar ausschliesslich in den mittlern Lagen und in enger Stellung zu den andern Streichinstrumenten gehalten wird, leicht den Glanz und selbst die Entschiedenheit entbehren, die der Inhalt des Werks zugelassen oder gefodert hätte.

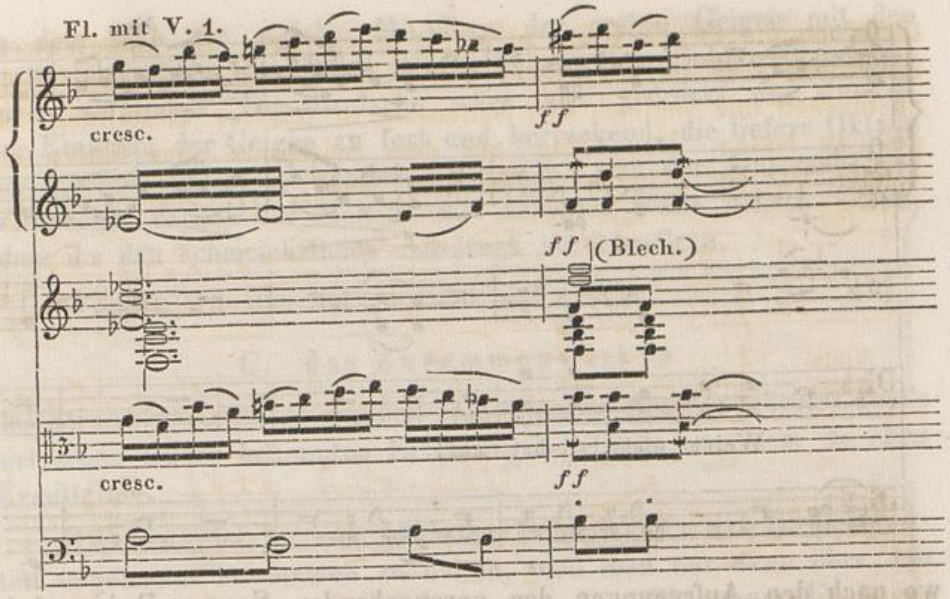
In der Führung der Oberstimmen wird nun die erste Violine auf mannigfaltige Weise unterstützt. Abgesehn vom Zutritt der Blasinstrumente, von dem noch nicht die Rede sein kann, schliesst sich gelegentlich jedes Streichinstrument (mit Ausnahme des Kontrabasses) der ersten Geige unterstützend an.

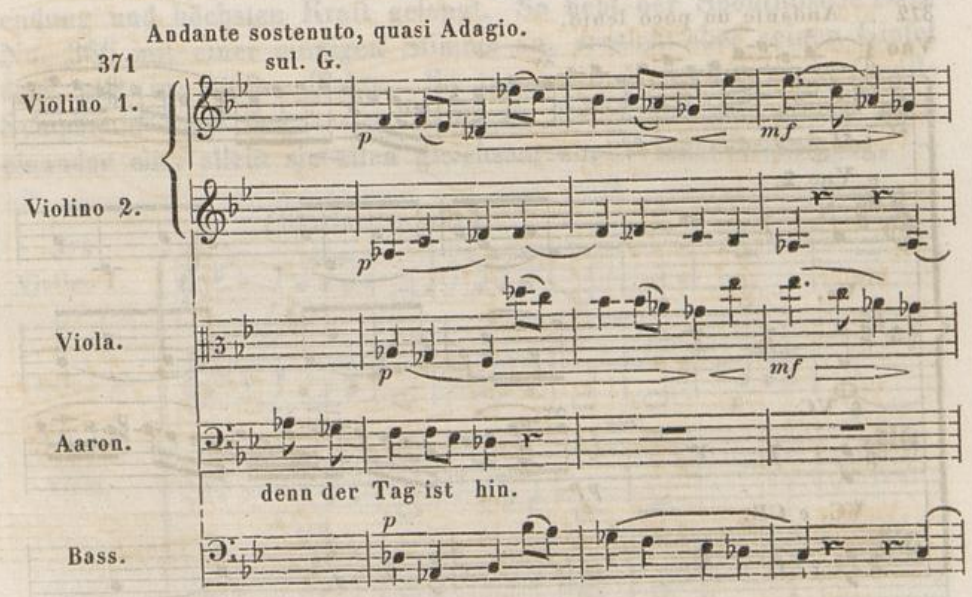
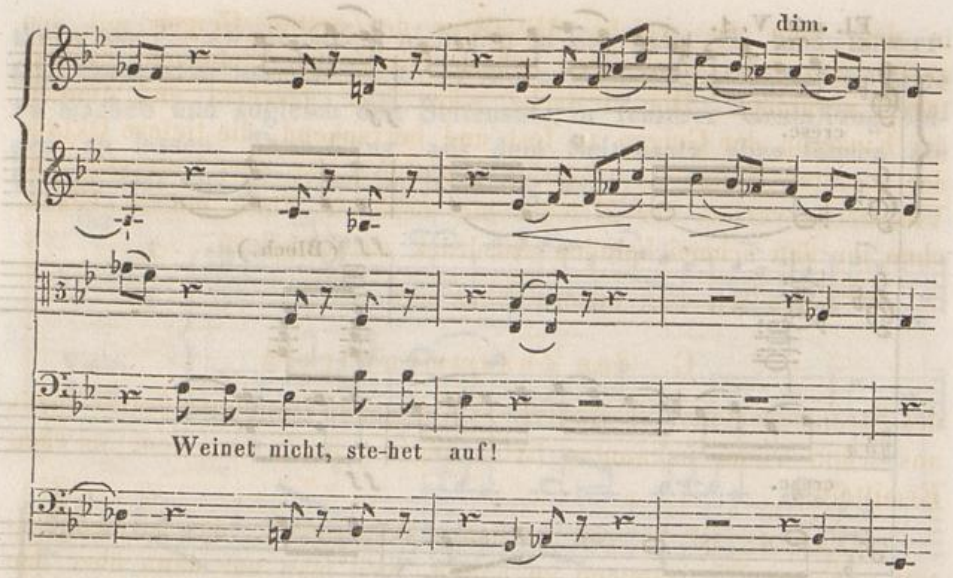
Zunächst die zweite Geige, als das nächstliegende und durchaus gleichartige Instrument. Entweder geht sie in der tiefern Oktave mit, —

und giebt damit der Melodie Fülle und Breite, macht auch dann die Führung der ersten Geige bis in die äusserste im Allgemeinen (S. 252) zulässige Höhe statthaft, indem sie die höchsten Töne unterstützt und mit der Masse verbindet. Oder sie geht mit der ersten Geige im Einklang, verdoppelt also die Zahl der Spielenden*) und verleiht dadurch der Oberstimme gedrungne Kraft und einen durch die Oktavverdopplung nicht erreichbaren Glanz. So bedient sich Beethoven im ersten Satze seiner *C*moll-Symphonie zum Schluss des Hauptsatzes**) der Oktavverdopplung,

*) — und zwar, nach der gewöhnlichen Stellung über die ganze Breite des Orchesters, was die Wirkung natürlich auch akustisch erhöht.

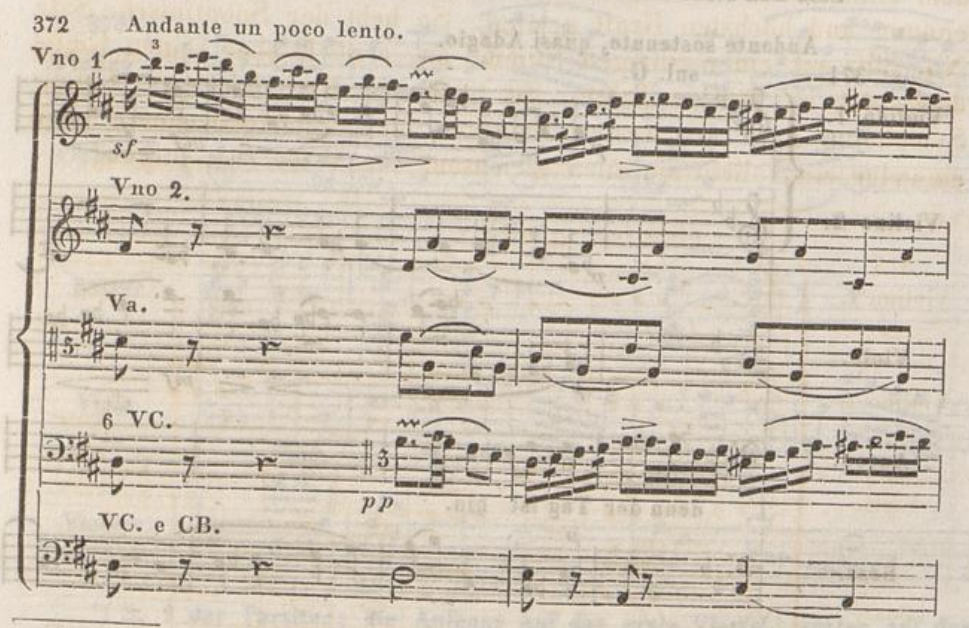
**) S. 6 der Partitur.

theils um die zweite Geige nicht bis in das hohe *Es* hinaufzuwerfen, theils aber um mit breiter Fülle schnell und entschieden Ende zu machen und sogleich den Seitensatz in feinerer Gestaltung folgen zu lassen. Den Gang aus dem Seitensatz aber führen die Geigen fest und glänzend im Einklang aus*), —

obgleich sie unmittelbar zuvor in Oktaven gegangen waren und in der Mitte wieder Oktaven nehmen.

Statt der zweiten Geige verdoppelt die Bratsche die Oberstimme, wenn man durch ihren in der Höhe gepressten Klang der Melodie eine dunklere Farbe geben will. So verfährt Spontini im Andante der Ouverture zur Vestalin**);

*) S. 9 der Partitur; die Anfangs auf das erste Viertel, später auf das zweite schlagenden Bläser sind weggelassen. Aehnliche Beispiele sind zu häufig, als dass es weiterer Anführungen bedürfte.

**) S. 5 der Partitur.

die zweite Geige füllt die Mitte aus, an ihrer Statt verdoppelt die Bratsche und giebt mit ihren eindringlichern Tönen der Melodie wärmere Färbung. — Eine Stelle aus dem Mose*) darf angeführt werden, weil in derselben kurz nach einander der Einklang der ersten Geige mit der Bratsche und dann mit der zweiten Geige gefodert wurde. Es ist in der Einleitung zum Abendgottesdienste, nach den Worten Aarons:

Seid nun stille mit Weinen. Versammlet euch zu einander ....

*) S. 59 der Partitur.

wo nach den Aufregungen der vorangehenden Scenen Ruhe wird und den mühseligen Tag die beschwichtigenden Schatten des Abends erlösen. Hier bot der Einklang der Bratsche die willkommne Farbe; der Einklang der Geigen deutet weiter, auf den erhobnern Sinn des nachfolgenden Gesangs.

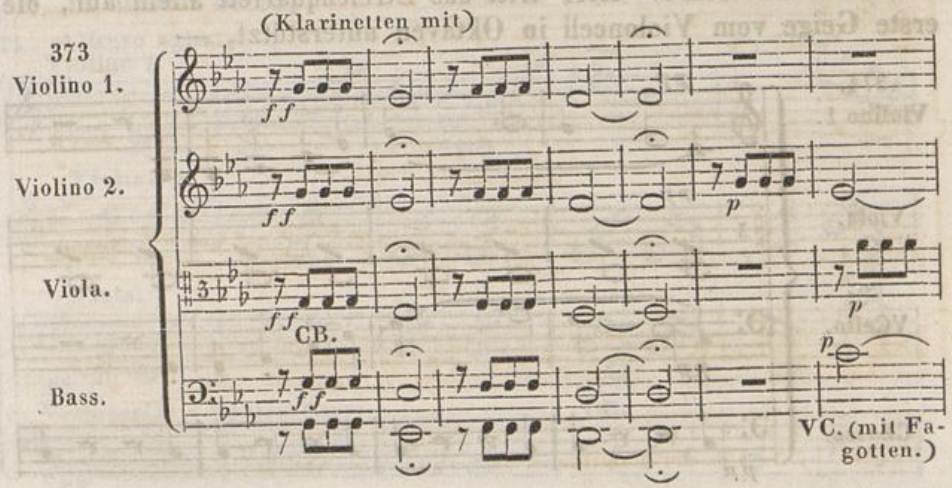
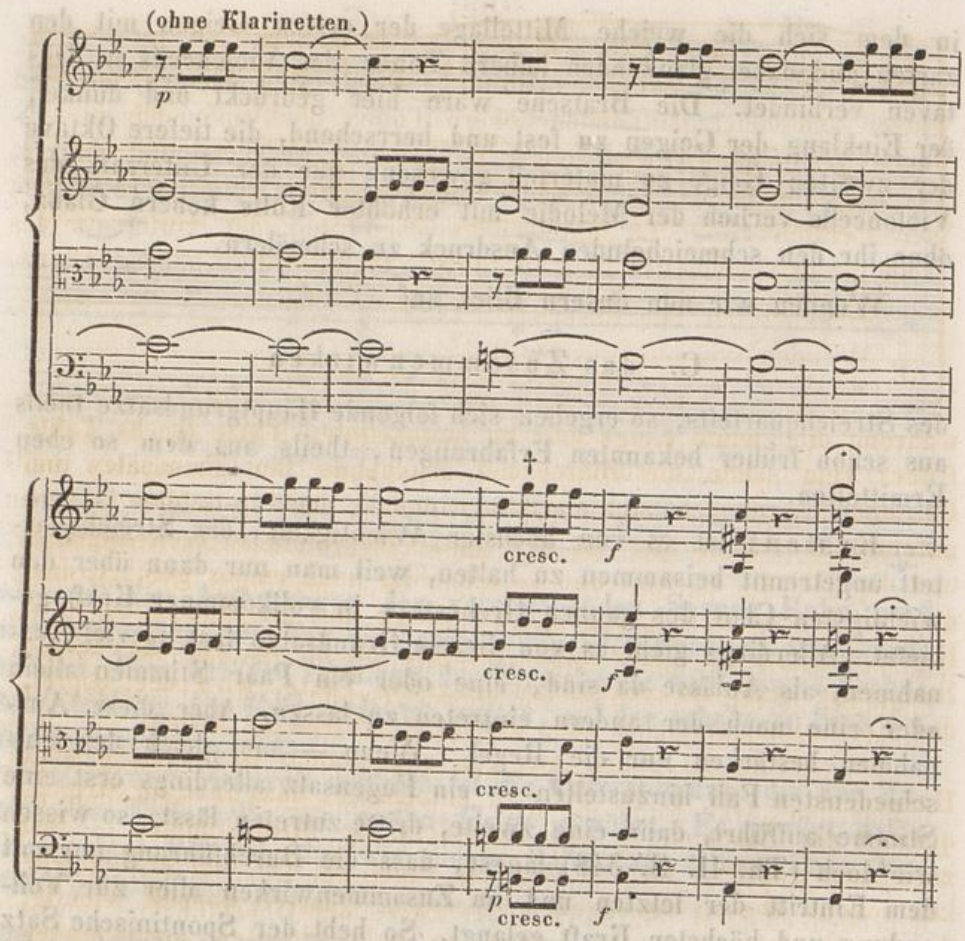
Zart und glanzvoll zugleich ist die Unterstützung, die der Zutritt des Violoncells zur ersten Geige gewährt. Es genügt dafür ein einziges Beispiel, das wir einem Ballet aus Spontinis Vestalin*) entlehnen, —

*) Akt 1, S. 166 der Partitur.

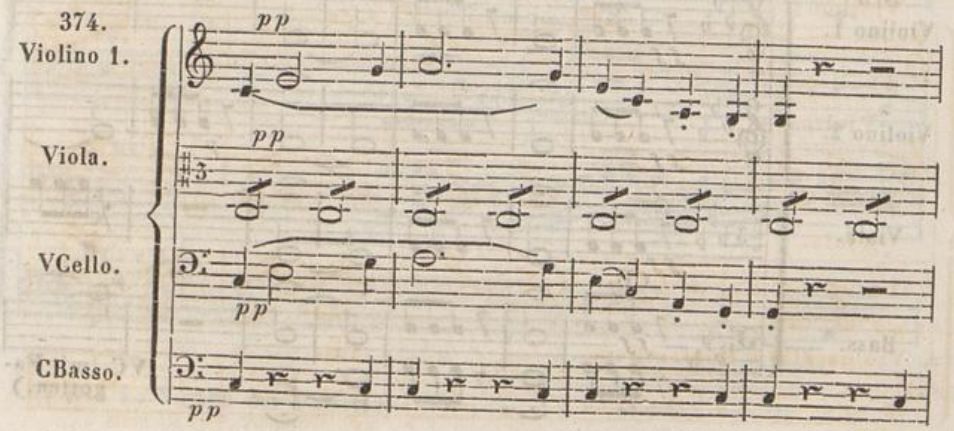
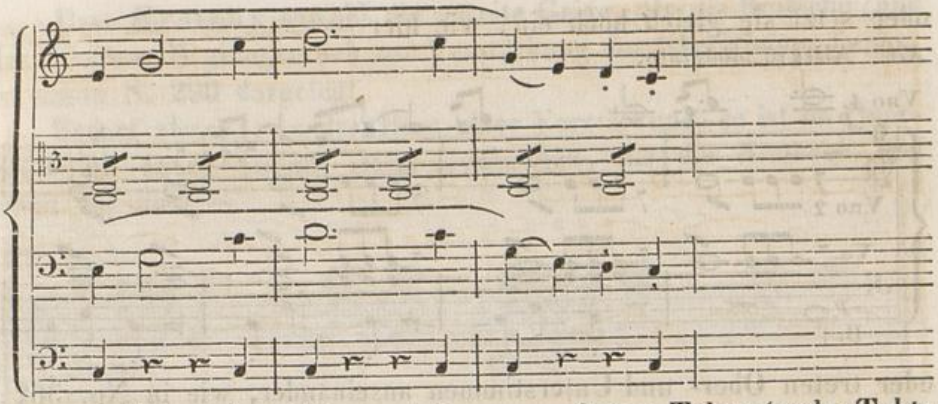
in dem sich die weiche Mittellage der ersten Geigen mit den zarten und dabei glänzenden höhern Tönen des Violoncells in Oktaven verbindet. Die Bratsche wäre hier gedrückt und dunkel, der Einklang der Geigen zu fest und herrschend, die tiefere Oktave der zweiten Geige zu materiell gewesen; nur der Untersatz des Violoncells verlieh der Melodie mit erhöhter Fülle höhern Glanz, ohne ihr den schmeichelnden Ausdruck zu schmälern.

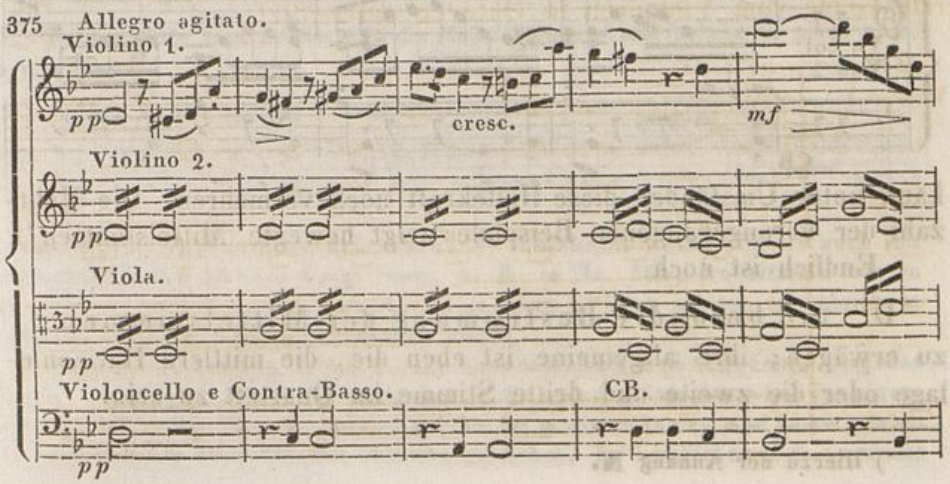
Wenden wir nun unsern Blick auf

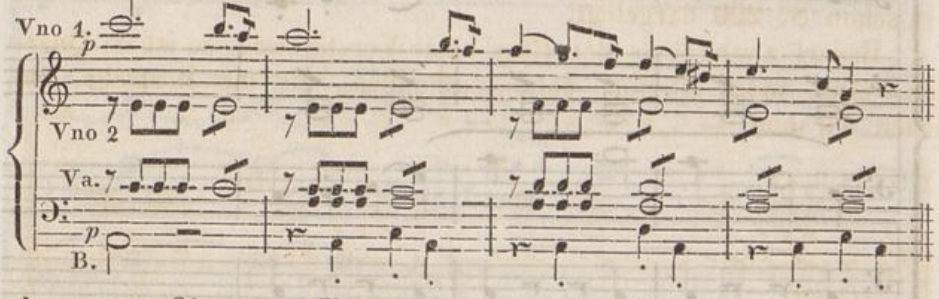
C. das Zusammenwirken

des Streichquartetts, so ergeben sich folgende Hauptgrundsätze theils aus schon früher bekannten Erfahrungen, theils aus dem so eben Ermittelten.

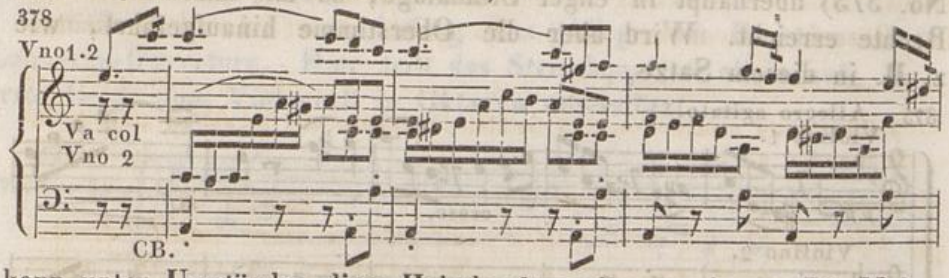
Erstens ist es von höchster Wichtigkeit, das Streichquartett ungetrennt beisammen zu halten, weil man nur dann über den wichtigsten Chor des ganzen Orchesters in vollkommner Kraft gebietet. Allerdings giebt es von diesem Grundsatze fast so viel Ausnahmen, als Anlässe da sind, eine oder ein Paar Stimmen allein oder eine nach der andern eintreten zu lassen. Aber diese Ausnahmen bestärken nur die Regel. Wenn — um gleich den entschiedensten Fall hinzustellen — ein Fugensatz allerdings erst eine Stimme aufführt, dann eine zweite, dritte zutreten lässt: so wissen wir doch (Th. II. S. 348) längst, dass die Durchführung nur mit dem Eintritt der letzten und im Zusammenwirken aller zur Vollendung und höchsten Kraft gelangt. So hebt der Spontinische Satz No. 366 mit einer einzigen Stimme an, erreicht aber seinen Gipfel doch erst im fünften Takte. So treten in Beethovens *C*moll-Symphonie nach den ersten Schlägen die Streichinstrumente nach einander ein, allein sie eilen gleichsam zur Wiedervereinigung, —

nachdem sie vereint in voller Kraft aufgetreten waren; — bei † ist Tutti des ganzen Orchesters. Diese Form wiederholt sich mehrmals in demselben Satze.

Auffallender ist der Anfang des Allegro in Beethovens Leonoren-Ouverture. Hier tritt das Streichquartett allein auf, die erste Geige vom Violoncell in Oktaven unterstützt, —

während die zweite Geige erst im neunzehnten Takte (sechs Takte früher sind schon die Bläser mit Ausnahme der Trompeten und Posaunen eingetreten) sich anschliesst und die erste in tieferer Oktave unterstützt. Allein hier ist der ganze Hauptsatz so breit angelegt und die Melodie so weit und so allmählig hoch empor geführt, dass die Verhältnisse sich durchgängig erweitern und der Komponist seine Kräfte sorgsam zu Rathe halten musste, um für die weitausgedehnte Steigerung (erst im neunundzwanzigsten Takte wird der Gipfel, das Fortissimo, erreicht) stets genügende Mittel zu finden.

Zweitens ist schon aus den allgemeinen Grundsätzen über Harmonielage (Th. I. S. 146) zu entnehmen, dass auch im Streichquartett die Stimmen — und besonders die Mittelstimmen — fest zusammen gehalten werden müssen, wenn sie fest und kräftig wirken sollen. Dieser Grundsatz ist bei dem Quartett doppelt wichtig, da die Streichinstrumente keinen so vollgesättigten aushallenden Klang haben, wie die Bläser, mithin nur durch Zusammenwirken Fülle und Kraft erlangen können. Steht nun ein Satz (wie z. B. No. 373) überhaupt in enger Stimmlage, so ist damit schon das Rechte erreicht. Wird aber die Oberstimme hinaufgeführt, wie z. B. in diesem Satze,

oder setzt sie gleich hoch ein, wie hier —

376 Allegro moderato.

oder treten Ober- und Unterstimmen auseinander, wie in No. 362: so müssen die andern Stimmen oder wenigstens die Mittelstimmen zusammengehalten werden, wenn nicht das Ganze an Haltung und Energie verlieren soll. Und zwar muss um so sorgfältiger für eine feste Mitte gesorgt werden, je weiter und länger die Hauptstimmen sich von ihr entfernen.

Der Zusammenhalt wird übrigens befördert, wenn es nach dem Inhalte des Satzes möglich ist, den Mittelstimmen eine Bewegung zu geben, die durch Tonwiederholung oder tonhäufende Figuration ersetzt, was den Streichinstrumenten an Klangfülle (im Vergleich zu Bläsern) abgeht. Wollte man daher in No. 376 Bratsche und zweite Geige in dieser Weise —

setzen, so würde zwar derselbe abstrakte Toninhalt, nicht aber die rhythmische und Schallkraft erzielt sein, die dem Ganzen Halt gäbe. Eine Figuration der Mittelstimmen, z. B.

kann unter Umständen diese Haltekraft noch vermehren. Die Mehrzahl der vorangegangenen Beispiele zeigt bewegte Mittelstimmen*).

Endlich ist noch

D. die besondre Bestimmung der Mittelstimmen

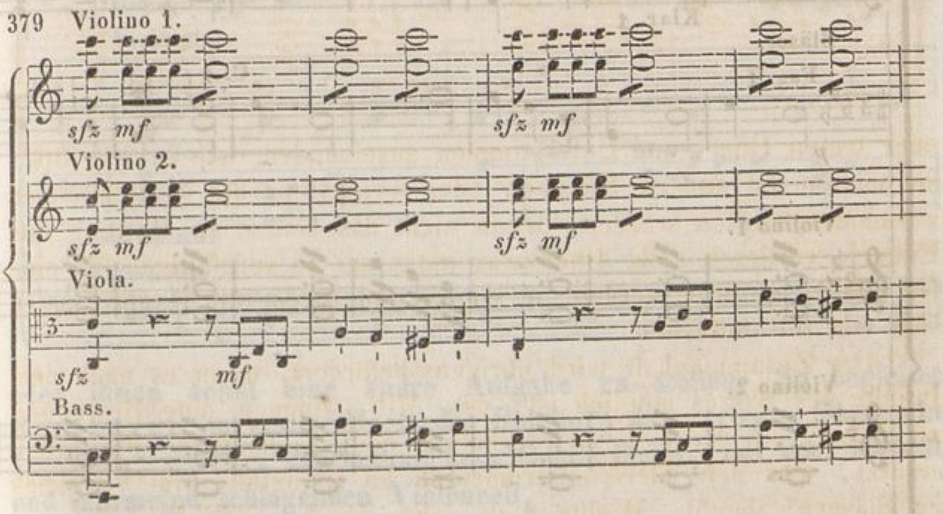
zu erwägen; ihre allgemeine ist eben die, die mittlere Harmonielage oder die zweite und dritte Stimme im Quartett zu sein.

---

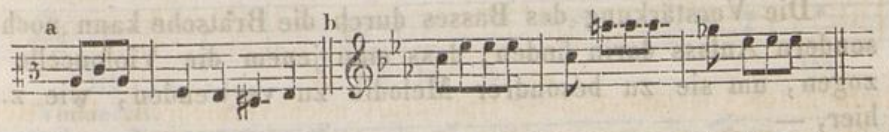
*) Hierzu der Anhang **N.**

Dass Erstens sowohl die zweite Geige, als die Bratsche (und das Violoncell) gelegentlich zur Verstärkung der Oberstimme dienen, ist schon S. 290 dargelegt.

Bedarf zweitens der Bass einer Verstärkung, so ist im Quartett keine andre Stimme dafür vorhanden, als die Bratsche. So sehen wir hier —

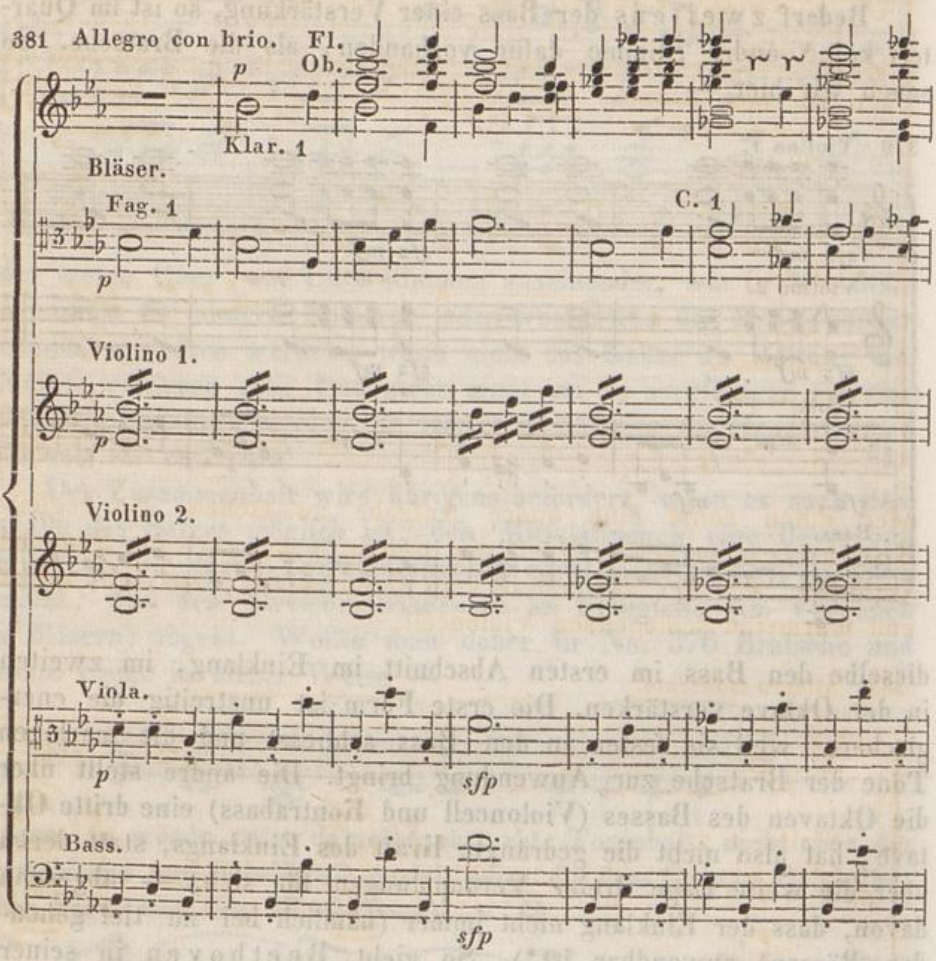
379

dieselbe den Bass im ersten Abschnitt im Einklang, im zweiten in der Oktave verstärken. Die erste Form ist unstreitig die energischere, weil sie fester an den Bass schliesst und die markigen Töne der Bratsche zur Anwendung bringt. Die andre stellt über die Oktaven des Basses (Violoncell und Kontrabass) eine dritte Oktave, hat also nicht die gedrängte Kraft des Einklangs, statt deren aber die weite Lage dreier Verdopplungen für sich, — abgesehn davon, dass der Einklang nicht immer (nämlich bei zu tief gehenden Bässen) anwendbar ist*). So giebt Beethoven in seiner

*) Oder hätte man in No. 379 die Melodie ändern und sobald es ging, z. B. so wie hier bei a, —

380

in die tiefere Tonlage einlenken sollen? — Aehnliches liesse sich oft auch mit der verstärkenden zweiten Geige thun, z. B. in No. 368, wo dieselbe wie in No. 380, b geführt werden konnte, da es nicht rathsam schien, sie gleich so hoch wie die erste Geige einsetzen zu lassen.

Allein dieser Ausweg leidet an der Zweideutigkeit und Schwäche, die jeder Halbheit eigen sind. Durch das Umlenken in die andere Tonregion wird der eigenthümliche Gang der Melodie gebrochen; sie ist gewissermassen eine andre geworden und doch im Wesentlichen dieselbe geblieben. So verstärken sich zwar die

heroischen Symphonie dem berühmten Andrang der Bässe gegen den Gesang der Bläser —

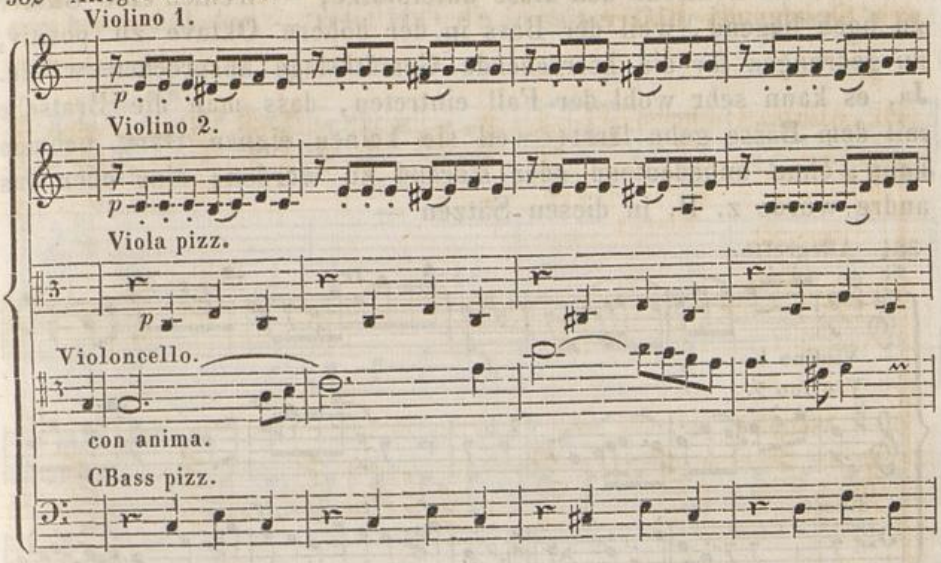


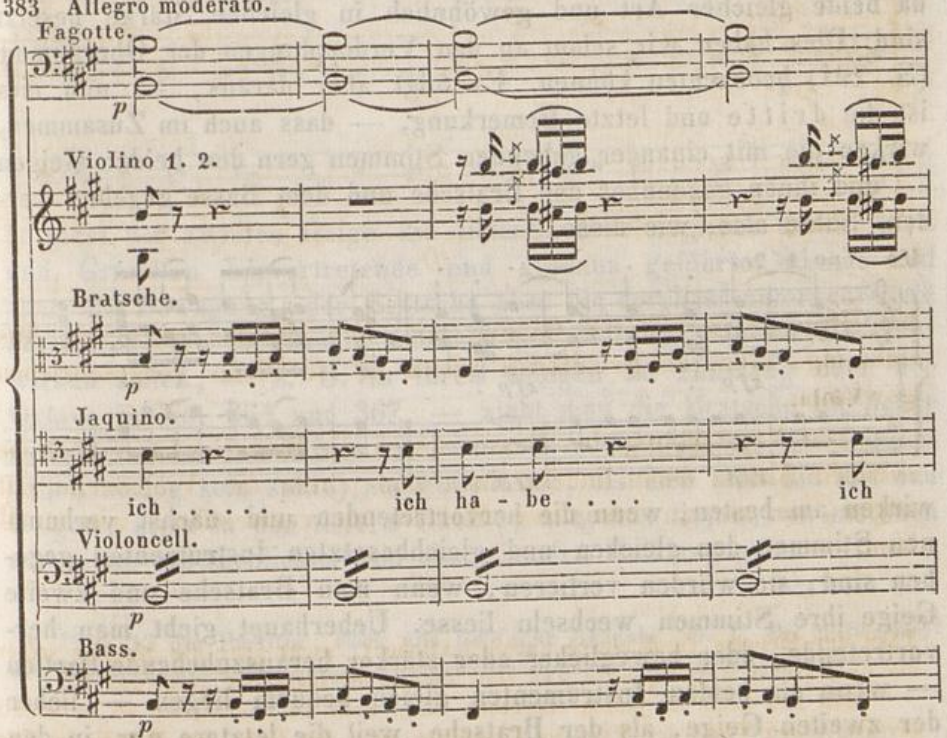
die Bratsche in höherer Oktave mit. Die Stimme sollte an Ausdehnung, nicht an Schallkraft (denn es ist Piano vorgeschrieben) gewinnen.

Die Verstärkung des Basses durch die Bratsche kann noch besondern Anlass darin finden, dass man jenem die Violoncelle entzogen, um sie zu besondrer Melodie zu verwenden, wie z. B. hier, —

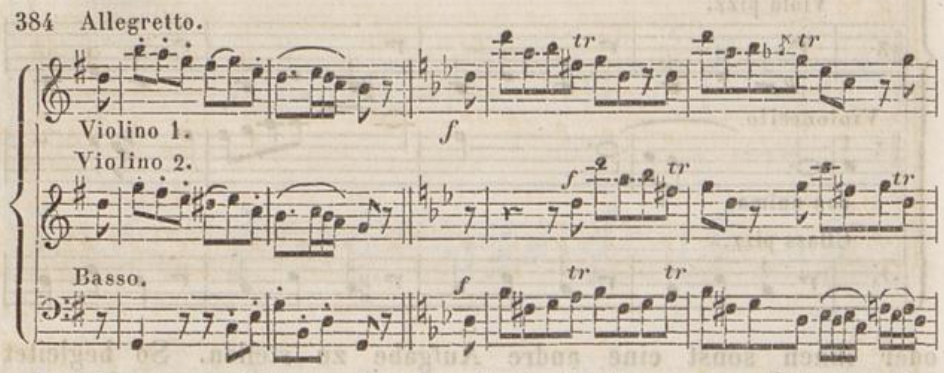
Töne der Melodie (und einige nachdrücklicher), nicht aber die Melodie selber, die unterstützt werden sollte und statt dessen zweigestaltig geworden ist.

Man hat daher in jedem einzelnen Falle wohl zu überlegen, ob es wichtiger ist, einen Theil der Töne im Einzelnen oder den Gang der Melodie im Ganzen zu verstärken; im Allgemeinen thut man gut, den letztern so selten und so wenig wie möglich zu beeinträchtigen.

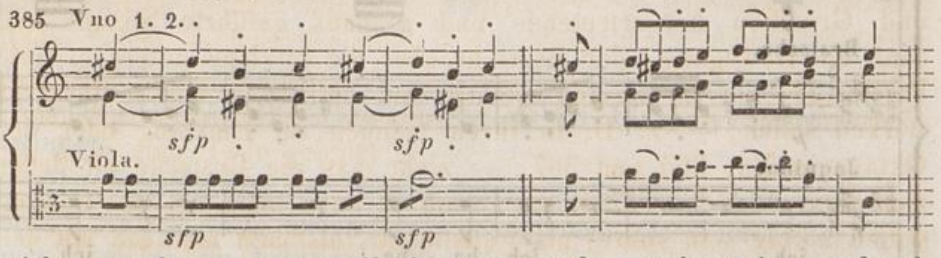
382 Allegro moderato.

oder ihnen sonst eine andre Aufgabe zu stellen. So begleitet Beethoven im ersten Duett des Fidelio*) das verlegne Stammeln Jaquino's, der bei Marzelline kein Gehör findet, mit dem zaghaft und murmelnd schlagenden Violoncell,

383 Allegro moderato.

*) S. 49 der Partitur.

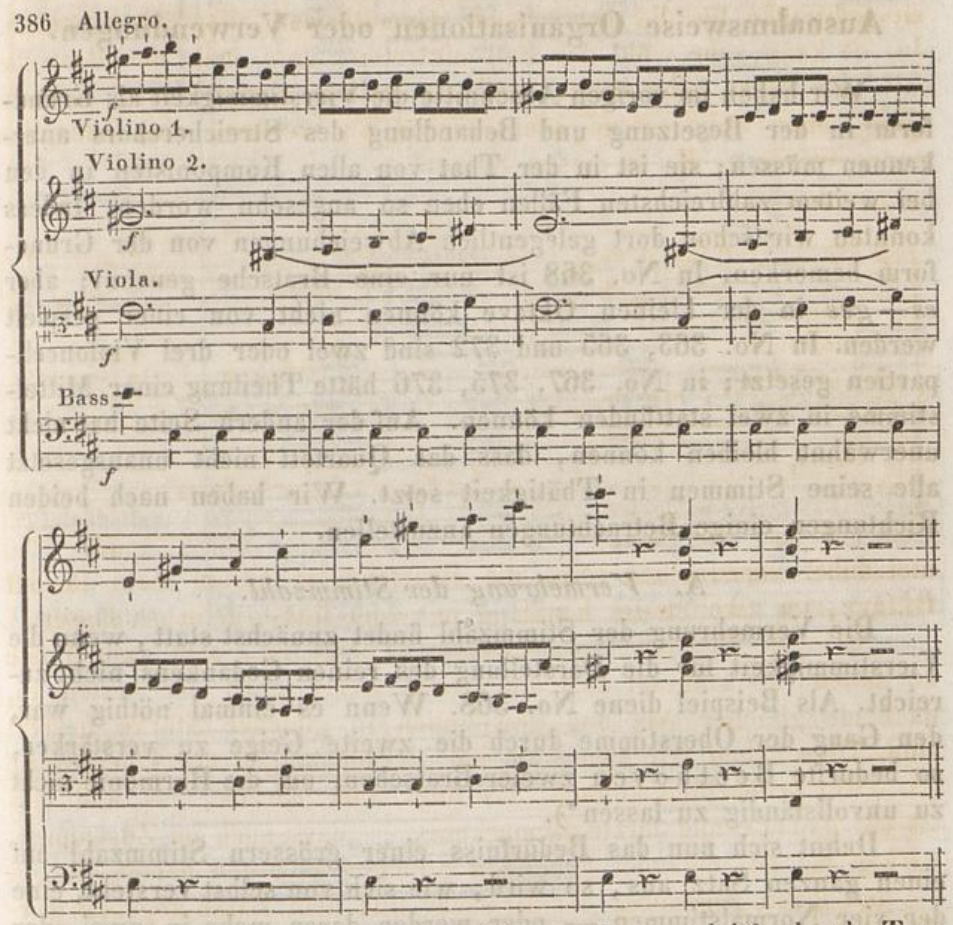
während die Bratsche den Bass unterstützt; — freilich eine Oktave zu hoch liegend, weil der Bass in der höhern Oktave zu positiv, zu gedrungen für die herrschende Gemüthslage ansprechen würde. Ja, es kann sehr wohl der Fall eintreten, dass man die Bratsche mit dem Basse gehn lässt, weil sie keinen eignen Gang nehmen kann, ohne unbedeutend oder störend zu werden; eins oder das andre würde z. B. in diesen Sätzen —

384 Allegretto.

und daher vorzuziehen sein, die Bratsche im ersten Satz in der Oktave, im zweiten im Einklang mit dem Basse gehn zu lassen.

Wie die Bratsche vorzugsweise geneigt ist, sich zum Basse zu halten: so schliesst sich die zweite Geige gern der ersten an, da beide gleicher Art und gewöhnlich in gleicher Stärke besetzt sind. Dies haben wir schon an den Verdopplungen der Oberstimme (S. 291) beobachten können. Es folgt aber daraus, — und dies ist die dritte und letzte Bemerkung, — dass auch im Zusammenwirken die mit einander gehenden Stimmen gern den beiden Geigen — und ihnen gegenüber der Bratsche und dem Basse gegeben werden. Sätze also, wie diese —

385 Vno 1. 2.

wirken am besten, wenn die hervortretenden und nächst verbundnen Stimmen den gleichen und gleichbesetzten Instrumenten gegeben sind; sie würden verlieren, wenn man Bratsche und zweite Geige ihre Stimmen wechseln liesse. Ueberhaupt giebt man hervortretende, oder beweglicher oder stärker herauszuhebende Partien — wenn sie beiden Instrumenten gleich bequem liegen — lieber der zweiten Geige, als der Bratsche, weil die letztere nur in den den Geigen fehlenden tiefsten Tonlagen grössere Kraft, in den höhern dagegen die Violine mehr Helligkeit und wegen der stärkern

Besetzung mehr Kraft hat. Daher — um aus zahllosen Beispielen eins herauszuheben — setzt Haydn in seiner *D*dur-Symphonie*) so:



er giebt der zweiten Geige die tiefere, aber sogleich durch Terz und Grundton hervortretende und gradaus geführte Stimme und dann die Bewegung, der Bratsche aber die durchaus untergeordnete Partie. Ja, wo die Geigen mächtig und hell nach ihrem Karakter wirken sollen, — z. B. in ihren Gängen im Einklang oder der Oktave in No. 364 und 367, — zieht man die Bratsche oft lieber zum Bass oder beschäftigt sie (wenn es auch nicht um des Ganzen willen nöthig sein sollte) als Füllstimme, als dass man sie mit den Geigen, etwa in der tiefern Oktave, mitgehen liesse, wo sie doch nur einen schwächlichen und abstechenden Beiklang gäbe.

*) S. 12 der Partitur, Bock und Bote'sche Ausgabe No. 1. Die mitwirkenden Bläser kommen für unsern jetzigen Standpunkt nicht in Betracht.

Dritter Abschnitt.

Ausnahmsweise Organisationen oder Verwendungen.

Wir haben im vorigen Abschnitte die Vierstimmigkeit als Grundform in der Besetzung und Behandlung des Streicherchors anerkennen müssen; sie ist in der That von allen Komponisten in den bei weitem zahlreichsten Fällen eben so angesehn worden. Indess konnten wir schon dort gelegentlich Abweichungen von der Grundform bemerken. In No. 368 ist nur eine Bratsche genannt; aber *es—ges* in der kleinen Oktave können nicht von einer gespielt werden. In No. 363, 365 und 372 sind zwei oder drei Violoncellpartien gesetzt; in No. 367, 375, 376 hätte Theilung einer Mittelstimme in zwei stattfinden können. Auf der andern Seite hat nicht unerwähnt bleiben können, dass das Quartett nicht unausgesetzt alle seine Stimmen in Thätigkeit setzt. Wir haben nach beiden Richtungen einige Betrachtungen anzustellen.

A. *Vermehrung der Stimmzahl.*

Die Vermehrung der Stimmzahl findet zunächst statt, wenn die Vierstimmigkeit für die Darstellung des reinen Gedankens nicht zureicht. Als Beispiel diene No. 368. Wenn es einmal nöthig war, den Gang der Oberstimme durch die zweite Geige zu verstärken, so bedurfte Beethoven zweier Bratschen, um die Harmonie nicht zu unvollständig zu lassen*).

Dehnt sich nun das Bedürfniss einer grössern Stimmzahl auf einen ganzen Satz aus, so wird, wie sich von selbst versteht, eine der vier Normalstimmen — oder werden deren mehr in zwei oder mehr Partien getheilt und in der Partitur — je nachdem die Stimme Raum fodert — jede der fünf, sechs oder mehr Stimmen, oder zwei und zwei zusammengehörige auf ein System gesetzt. So beginnt z. B. Spontini den Traueraufzug im dritten Akte der Vestalin, der Julie zum Tode geleitet**),

(Siehe nächste Seite.)

mit zwei Bratschen.

Ist aber die Theilung einer Stimme nur vorübergehend, so wird sie — wie wir ebenfalls bei Spontini sehn, durch

divise (*div.*)

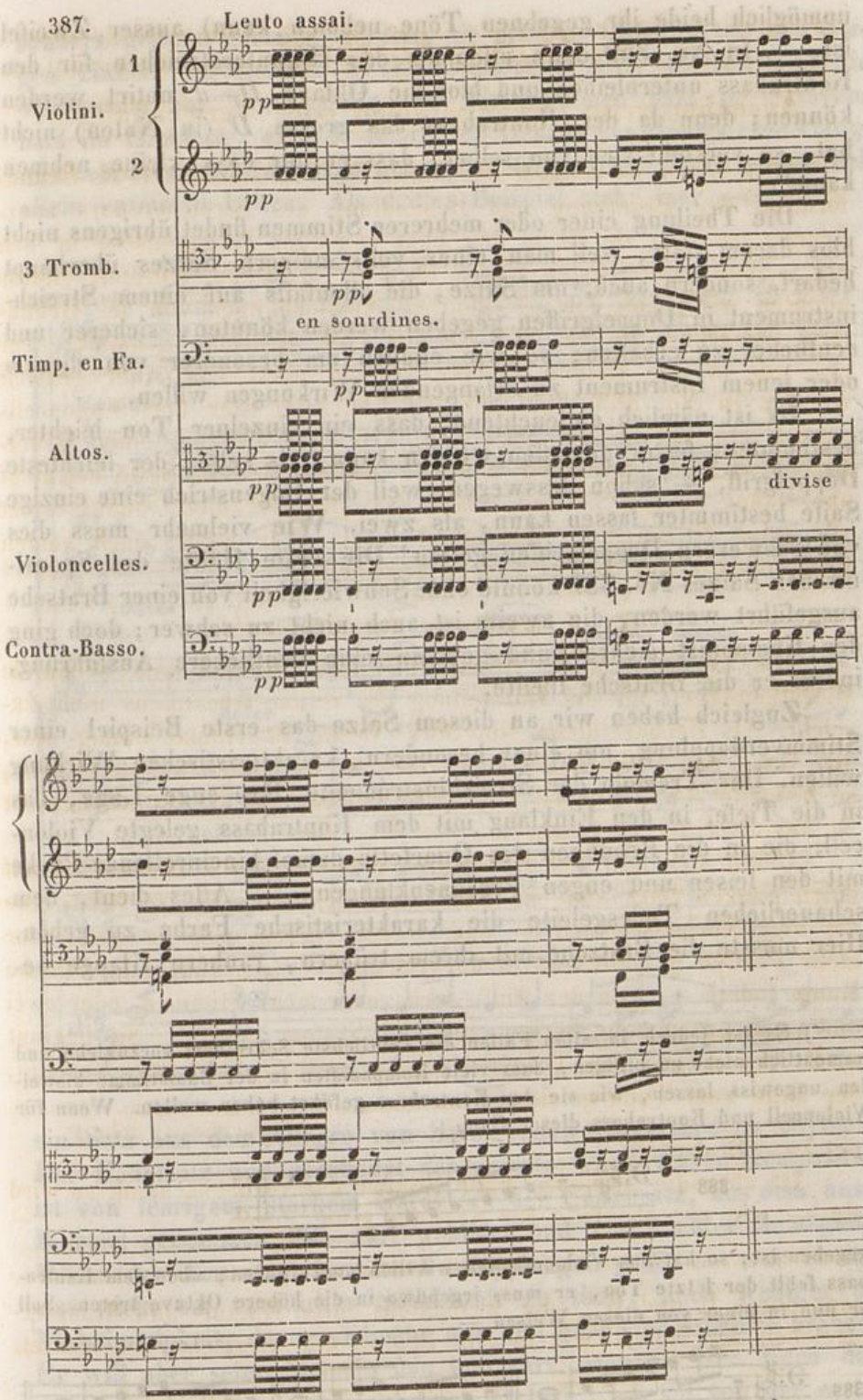
oder durch I° und II^{do} oder wenigstens durch Hinauf- und Hinunterstreichen der Noten (wie in No. 365 in der Bratsche) angedeutet.

---

*) Zwar ist sie im Bläserchor vollständig; sie musste es aber auch im Streicherchor sein; *c—es* oder *c—ges* allein hätte zu dürr durchgeklungen.

**) S. 389 der Partitur.

387. Lento assai.



Bisweilen unterlassen die Komponisten Beides, was nur dann zu billigen ist, wenn die Spielart (wie in No. 368, wo eine Bratsche

unmöglich beide ihr gegebnen Töne nehmen kann) ausser Zweifel ist. — In No. 359 hätte allenfalls das Hinunterstreichen für den Kontrabass unterbleiben und blos die Oktave *D—d* notirt werden können; denn da der Kontrabass das grosse *D* (in Noten) nicht hat, so versteht sich von selber, dass er nur dass kleine nehmen kann*).

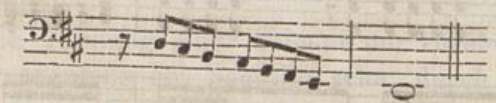
Die Theilung einer oder mehrerer Stimmen findet übrigens nicht blos darum statt, weil man eines vollständigern Satzes überhaupt bedarf, sondern auch, um Sätze, die allenfalls auf einem Streichinstrument in Doppelgriffen gegeben werden könnten, sicherer und deutlicher zu erhalten, so wie endlich um besondrer von diesem oder jenem Instrument zu erlangender Wirkungen willen.

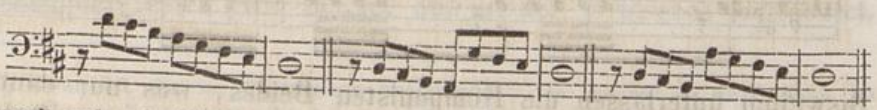
Es ist nämlich einleuchtend, dass ein einzelner Ton leichter, bestimmter, fester getroffen werden kann, als selbst der leichteste Doppelgriff, — schon desswegen, weil der Bogenstrich eine einzige Saite bestimmter fassen kann, als zwei. Wie vielmehr muss dies von schwerern Doppelgriffen gelten! Die erste Hälfte des Spontinischen Satzes No. 387 könnte ohne Schwierigkeit von einer Bratsche ausgeführt werden, die zweite ist auch nicht zu schwer; doch ging der Komponist sichrer und gewann eine deutlichere Ausführung, indem er die Bratsche theilte.

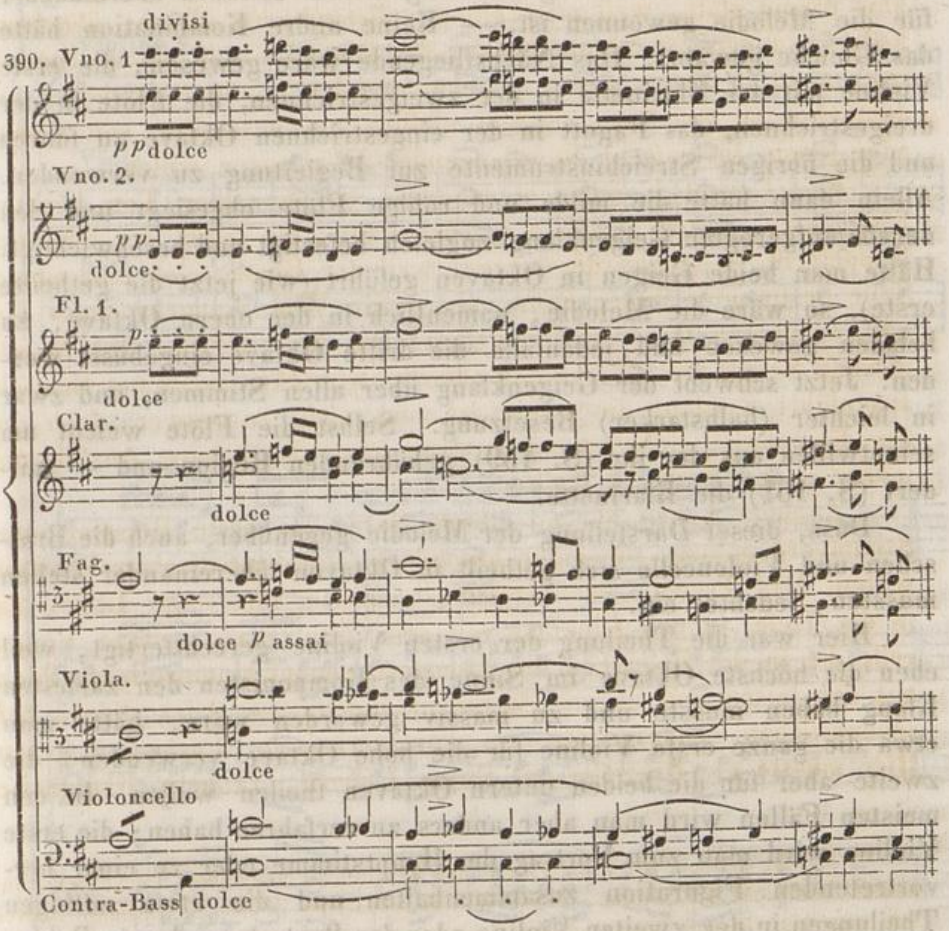
Zugleich haben wir an diesem Satze das erste Beispiel einer Stimmverdopplung, um einer besondern, karakteristischen Wirkung willen. Das Tremolo der Streichinstrumente, ihre enge Lage, das in die Tiefe, in den Einklang mit dem Kontrabass gelegte Violoncell, die in die Bebungen des Quartetts dumpf hineinrollende Pauke mit den leisen und engen Posaunenklängen, — Alles dient, dem schauerlichen Todesgeleite die karakteristische Farbe zu geben. Hier musste die Bratsche mit ihrem trübern, rauhern Klange be-

---

*) Es ist jedoch in allen Fällen die deutlichste Schreibart vorzuziehn und namentlich nicht zu billigen, dass viele Komponisten in der Bassstimme bisweilen ungewiss lassen, wie sie den Kontrabass geführt haben wollen. Wenn für Violoncell und Kontrabass dieser Gang

388

gegeben ist, so hat das Violoncell ihn wörtlich auszuführen; aber dem Kontrabass fehlt der letzte Ton, er muss irgendwo in die höhere Oktave treten. Soll er nun in einer von diesen Weisen —

389

oder noch anders spielen? — Das kann in vielen Fällen sehr zweifelhaft sein.

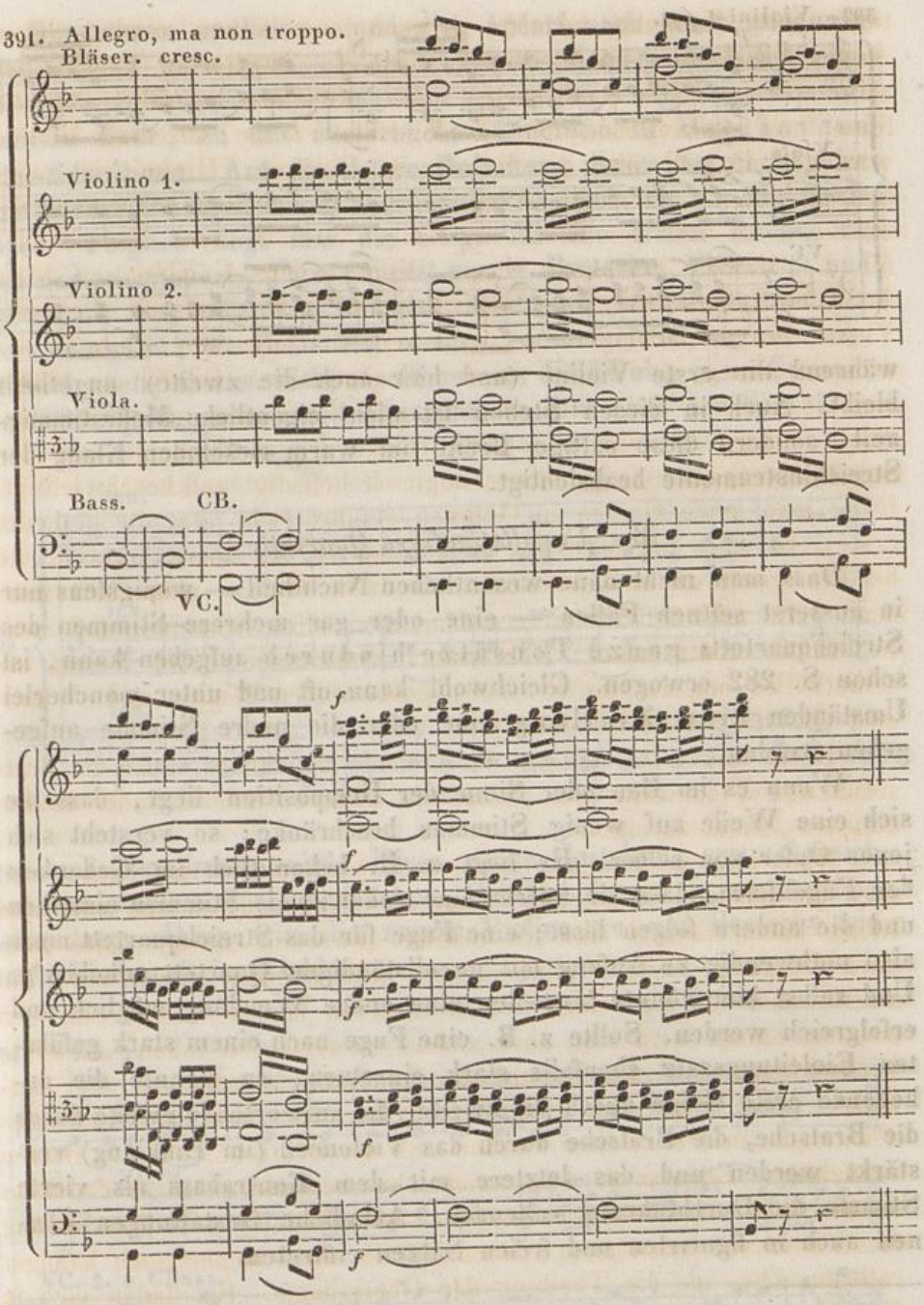
sonders geltend gemacht werden; sie geht in Oktaven mit den Geigen einher. In gleicher Weise braucht Spohr in No. 363 die Violoncelle zur Verdopplung der Mittelstimmen bald in Oktaven, bald im Einklang; er will damit dem Gesang des Königs eine klang- und würdevollere Unterlage geben, als Geigen und Bratsche für sich allein vermocht hätten. Als drittes Beispiel stehe hier —

ein Satz aus dem Allegro von Spontinis Ouvertüre zu Olympia. Der Hauptsatz und überhaupt der grösste Theil dieser Komposition ist von feurigem, starkem Karakter; der Seitensatz, aus dem unser Beispiel genommen, ist zart gebildet und von leichter Bewegung. Wenn der Tonsetzer hier zu Verdopplungen griff, so war es ihm also nicht um verstärkte Schallkraft zu thun, noch weniger um Vielstimmigkeit, da er vielmehr nur drei oder vier Stimmen braucht. Er will aber seine Melodie fein und zart betonen. Der Kern derselben liegt in der zweigestrichnen Oktave, wo sie von der ersten Violine, ersten Klarinette und ersten Flöte vorgetragen wird; das erste Fagott geht in der ihm gebührenden Tonlage (eine Oktave

tiefer) mit. Nun aber bedurfte es noch jenes feinen, eindringlichen Aroms gleichsam, mit dem der sonst so impetuose Tonkünstler seine zarten Sätze zu beseelen liebt. Und dies gewährt ihm die feine, hell eindringende hohe Tonlage der Violine; die erste Violine wird getheilt und führt die Melodie in Oktaven. Hiermit ist möglich geworden, die zweite Violine noch in der tiefern Oktave mitzuführen, so dass der Klang der Geigen drei Oktaven übereinander für die Melodie gewonnen ist. — Keine andre Kombination hätte das Gleiche gewährt. Das Nächstliegende wäre gewesen, die erste Violine mit der Klarinette in der zweigestrichnen, die Flöte in der dreigestrichnen, das Fagott in der eingestrichnen Oktave zu führen und die übrigen Streichinstrumente zur Begleitung zu verwenden. Allein dann hätte die milde und ruhige Flöte obgesiegt und den nervös aufgeregten Geigenklang zugleich befestigt und beschwichtigt. Hätte man beide Geigen in Oktaven geführt (wie jetzt die getheilte erste), so wäre die Melodie, namentlich in der obern Oktave, zu beladen gewesen und jedenfalls die dritte Oktave eingebüsst worden. Jetzt schwebt der Geigenklang über allen Stimmen, und zwar in leichter (halbstarker) Besetzung. Selbst die Flöte weicht um seinetwillen aus der ihr (S. 159) gebührenden Region und — mildert (S. 161) die Klarinette.

Dass, dieser Darstellung der Melodie gegenüber, auch die Bratschen und Violoncelle sich getheilt in Oktaven übereinander stellen mussten, leuchtet ein.

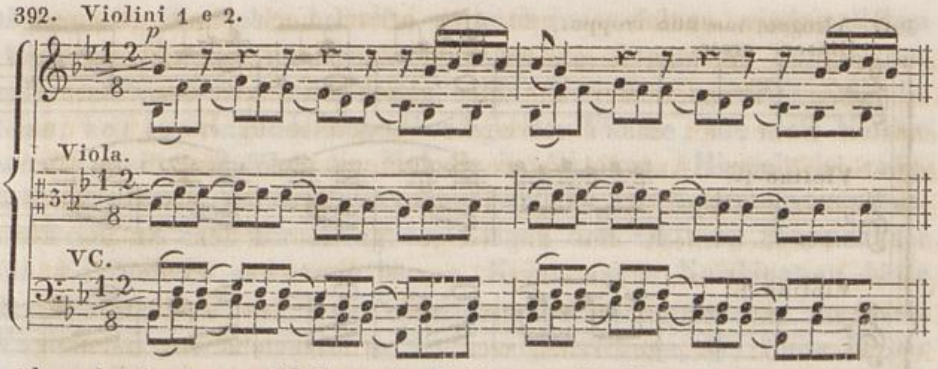
Hier war die Theilung der ersten Violine gerechtfertigt, weil eben die höchste Oktave im Sinne des Komponisten den zartesten Klang haben musste und zu massiv geworden wäre, hätte man etwa die ganze erste Violine für die hohe Oktave verwenden, die zweite aber für die beiden untern Oktaven theilen wollen. In den meisten Fällen wird man aber anders zu verfahren haben; die erste Violine wird man zum Vortrag der Hauptstimme oder zu einer hervortretenden Figuration zusammenhalten und die etwa nöthigen Theilungen in der zweiten Violine oder der Bratsche, oder in Beiden vornehmen. Eben so wird man nicht ohne besondern Anlass den Bass — die andre Hauptstimme — durch Abtrennung oder Zertheilung der Violoncelle schwächen; doch dürfte dies immer noch häufiger rathsam sein, als die Theilung der Oberstimme. So finden sich in Beethovens Pastoralsymphonie, in diesem von frühlingsfrischen Lebenssäften üppig überquellenden Naturbilde, häufige Verdopplungen der Bratschen entweder in eignen Gängen, oder zur Unterstützung der Geigen, z. B im ersten Satze*), —

*) S. 42 und 59 der Breitkopf-Härtelschen Partitur. Im erstern Satze sind die Bläser nur unvollständig angedeutet, im letztern geben die Hörner und Kon-

391. Allegro, ma non troppo.
Bläser. cresc.

oder der Violoncelle unter der zweiten Geige und Bratsche, z. B. im Andante,

---

trabässe (diese Pizzicato auf jedem ersten Viertel) den Grundton. In No. 391 sind die Bratschen geschrieben als hätten sie doppelgriffiges Spiel; es versteht sich aber von selbst, dass sie getheilt sind, — es fehlt die Bezeichnung *divise*.

392. Violini 1 e 2.

während die erste Violine (und hier auch die zweite) ungetheilt bleibt. Auch in diesen Stellen ist nicht eigentliche Mehrstimmigkeit, sondern diese saftige Breite im warm rieselnden Klang der Streichinstrumente beabsichtigt.

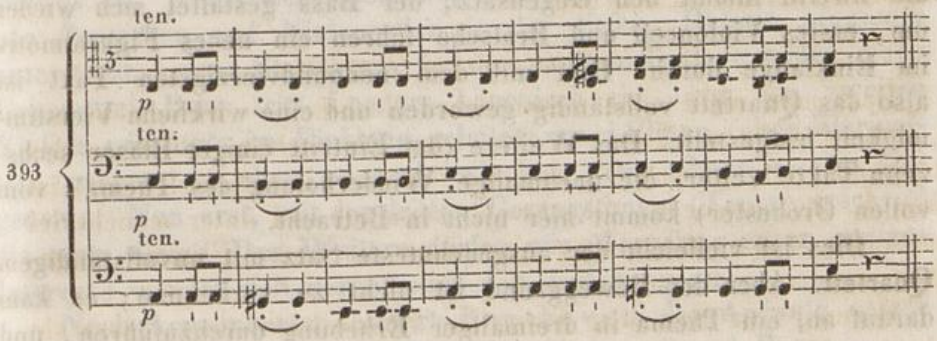
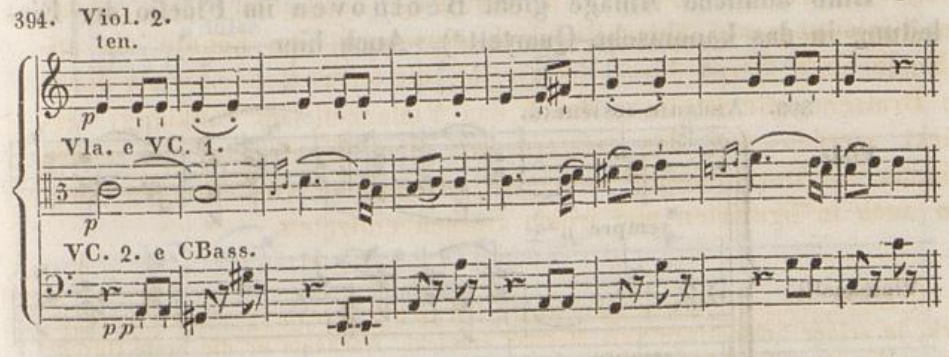
B. *Unvollständiges Quartett.*

Dass man nicht ohne wesentlichen Nachtheil — wenigstens nur in äusserst seltnen Fällen — eine oder gar mehrere Stimmen des Streichquartetts ganze Tonsätze hindurch aufgeben kann, ist schon S. 282 erwogen. Gleichwohl kann oft und unter mancherlei Umständen eine Zeitlang eine oder die andre Stimme aufgegeben werden.

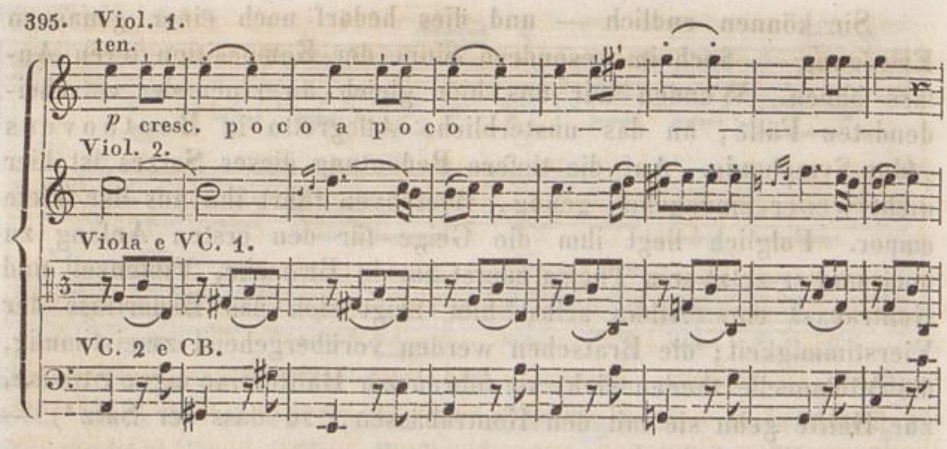
Wenn es im Bau oder Sinne der Komposition liegt, dass sie sich eine Weile auf wenig Stimmen beschränke: so versteht sich jenes Opfer von selber. Es liegt z. B. bekanntlich im Gedanken der Fugenform, dass sie zuerst eine (oder zwei) Stimmen eintreten und die andern folgen lässt; eine Fuge für das Streichquartett muss also nothwendig zu Anfang mit unvollständigem Quartett anheben*). Und selbst hier könnte bisweilen eine andre Wendung möglich und erfolgreich werden. Sollte z. B. eine Fuge nach einem stark geführten Einleitungssatz ebenfalls stark einsetzen, so könnte die anhebende erste Geige durch die zweite, die antwortende zweite durch die Bratsche, die Bratsche durch das Violoncell (im Einklang) verstärkt werden und das letztere mit dem Kontrabass als vierte Stimme die Durchführung vollenden. Aehnliche Gestaltungen können auch in figurirten und freien Sätzen eintreten.

---

*) Einen der mächtigsten Effekte hat Händel, ohnehin in solchen Schlägen stark, in seiner Schlussfuge zum Messias erreicht. Nachdem er die erste Durchführung bis zum Tutti hinaufgeführt, intonirt die erste Geige in der Höhe ganz allein das Thema, die zweite antwortet unter dem Gegenspiel der ersten und nun tritt das ganze Orchester mit Trompeten und Pauken und der ganze Chor, das Thema im Basse, in höchster Gewalt und Pracht entgegen. Abermals führen beide Geigen allein einen Zwischensatz aus und abermals strömt die volle Masse von Chor und Orchester auf den angedonnerten Hörer nieder.

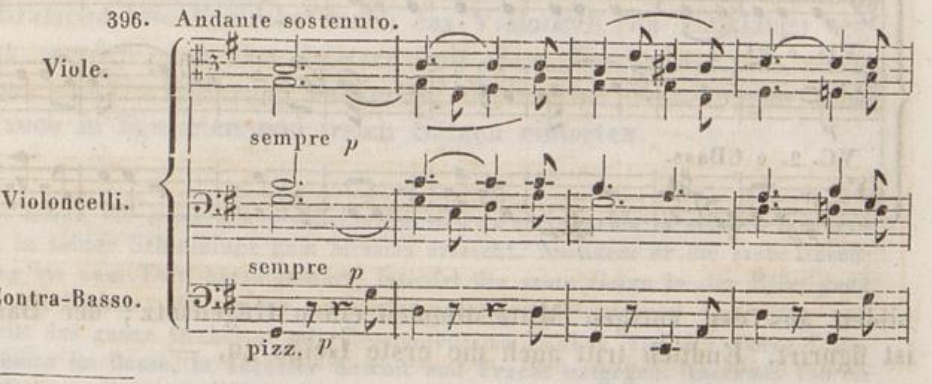
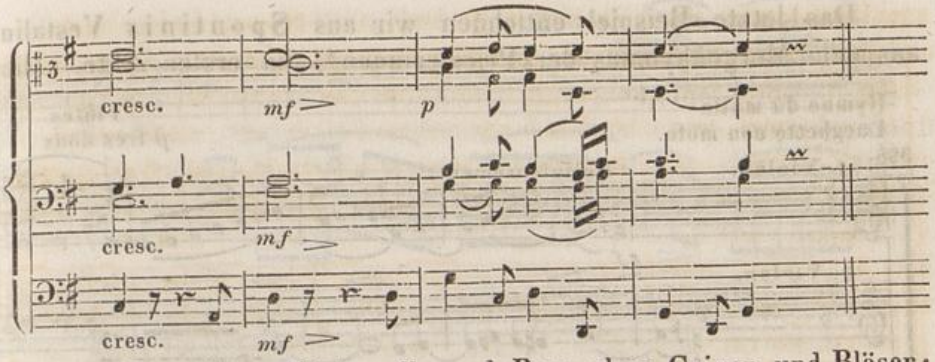
Sie können endlich — und dies bedarf noch einer genauern Erwägung — auch im besondern Sinne der Komposition ihren Anlass haben. Wenden wir uns hier gleich an einen der entscheidendsten Fälle, an das unsterbliche Allegretto in Beethovens *A*dur-Symphonie. Auf die tiefere Bedeutung dieses Satzes ist hier nicht weiter einzugehn; genug, Beethoven führt ihn aus der Tiefe empor. Folglich liegt ihm die Geige für den ersten Anfang zu hoch und er setzt sein Thema zuerst nur in Bratsche, Violoncell und Kontrabass ein. Allein selbst hier zeigt sich das Bedürfniss der Vierstimmigkeit; die Bratschen werden vorübergehend zweistimmig, die Violoncelle theilen sich, sie führen zur Hälfte eine eigne Stimme, zur Hälfte gehn sie mit den Kontrabässen, so dass der Satz*) —

drei- und vierstimmig wird. Diese ganze Gestaltung erstreckt sich über den zweiten Theil und dessen Wiederholung, vierundzwanzig Takte lang. Dann tritt die zweite Violine zu und Bratsche und erstes Violoncell im Einklange —

bilden aus den vorigen Mittelstimmen einen Gegensatz; der Bass ist figurirt. Endlich tritt auch die erste Geige zu, —

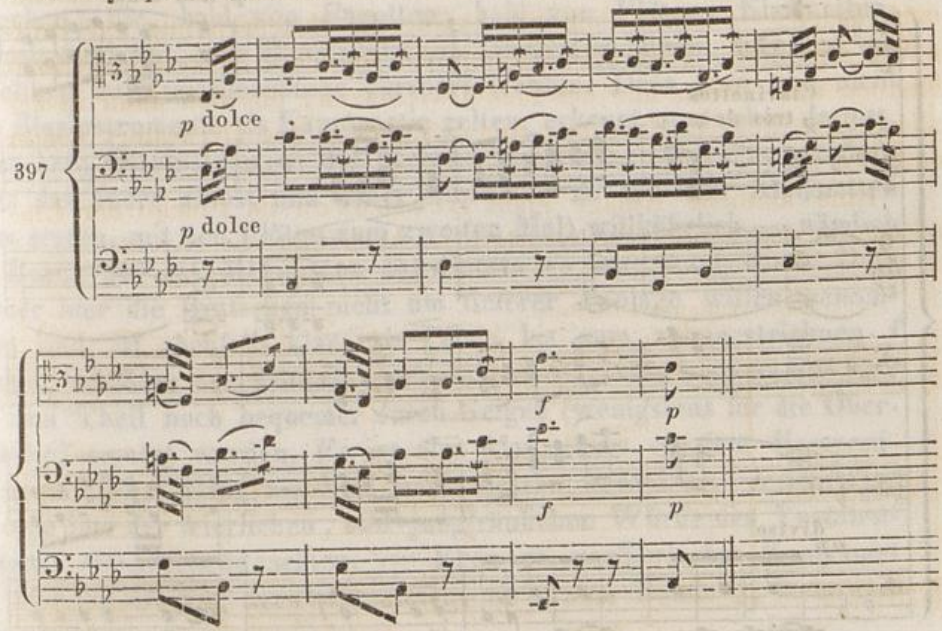
*) S. 65 der Partitur.

395.

die zweite nimmt den Gegensatz, der Bass gestaltet sich wieder um, erstes Violoncell und Bratsche führen ein neues Figuralmotiv im Einklange durch. Erst mit dem neunundvierzigsten Takt ist also das Quartett vollständig geworden und eine wirkliche Vierstimmigkeit festgestellt. Das Weitere (der Eintritt einiger Bläser sechszehn Takte weiter, die nochmalige Wiederholung des Thema's vom vollen Orchester) kommt hier nicht in Betracht.

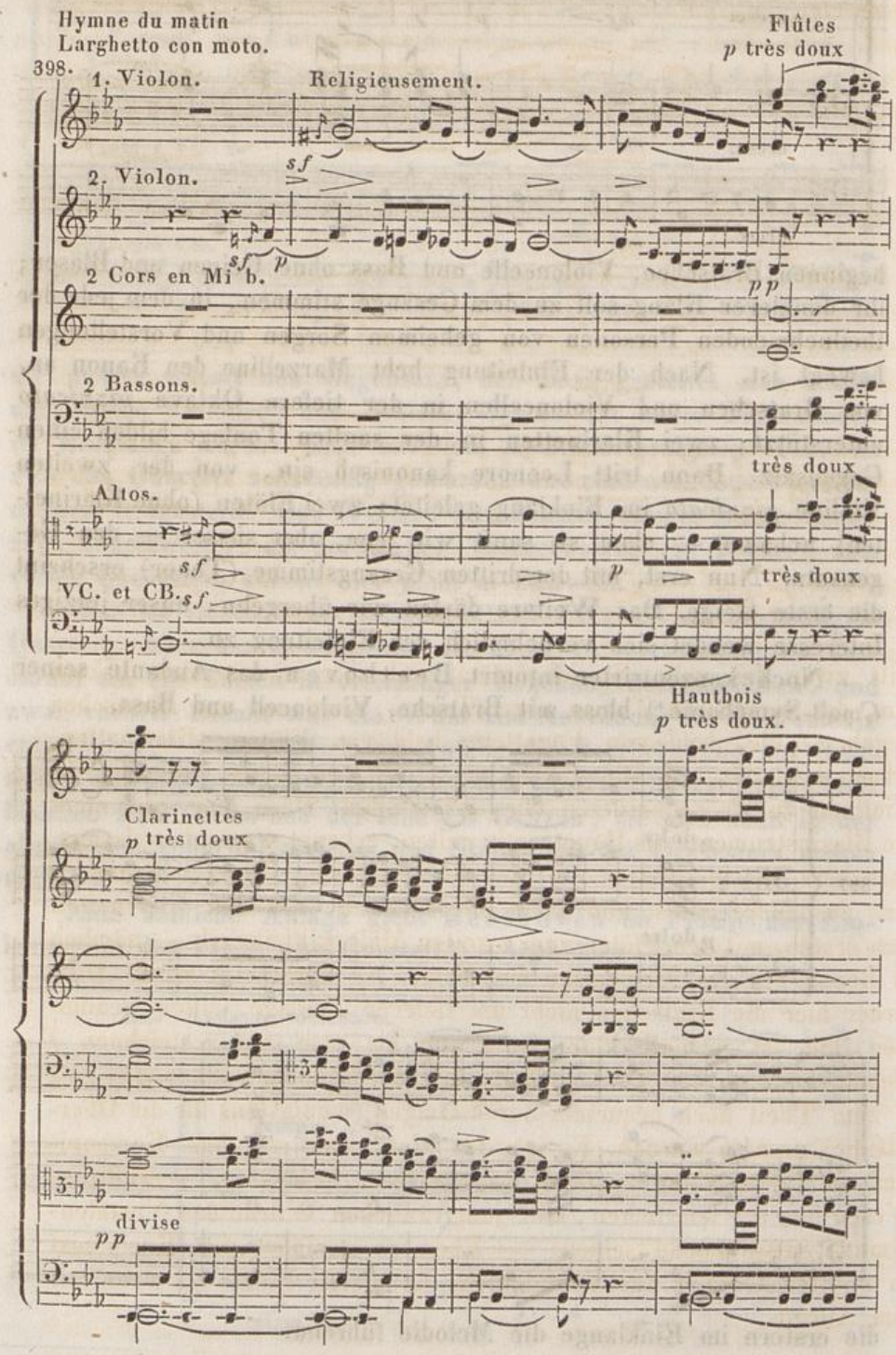
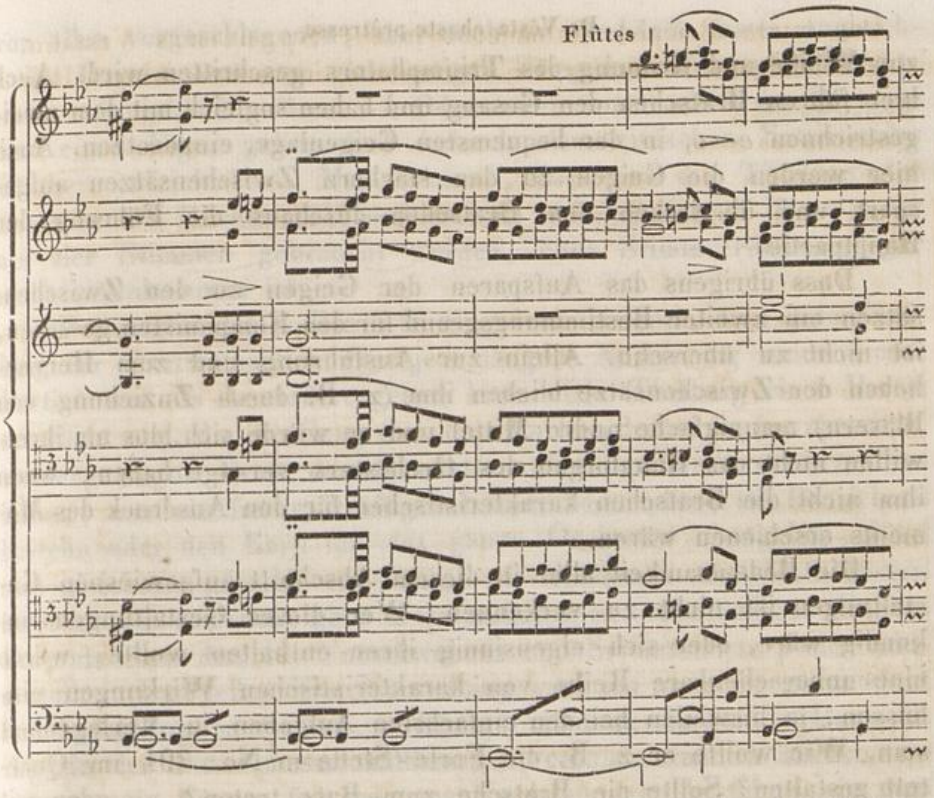
Dies ist vielleicht der ausgedehnteste Satz mit unvollständigem Quartett. Aber der Beweggrund ist nicht zu verkennen; es kam darauf an, ein Thema in dreimaliger Erhebung durchzuführen, und zwar variirt. Hiemit war die Wahl und Anordnung der Instrumente entschieden, — namentlich zu Anfang die Beschränkung auf Bratschen und Bässe. Glücklich stimmt der dunklere Klang dieser Kombination zum Thema und der Idee des Ganzen, die sich dann in der allmähligen höhern Erhebung und Steigerung des Orchesters weiter entfaltet.

Eine ähnliche Anlage giebt Beethoven im Fidelio der Einleitung in das kanonische Quartett*). Auch hier —

396.

*) S. 94 der Partitur.

beginnen Bratschen, Violoncelle und Bass ohne Geigen und Bläser; ihr dunklerer Klang soll zu dem Gesange stimmen, in dem jede der theilnehmenden Personen von geheimen Sorgen und Vorstellungen bewegt ist. Nach der Einleitung hebt Marzelline den Kanon an, von Bratschen und Violoncellen in der tiefern Oktave *pizzicato* unterstützt; zwei Klarinetten in der sanften Tonlage bilden einen Gegensatz. Dann tritt Leonore kanonisch ein, von der zweiten Violine *pizzicato* im Einklang geleitet; zwei Flöten (ohne Klarinetten) nehmen — eben so sanft wie jene, aber süsser — den Gegensatz. Nun erst, mit der dritten Gesangstimme (Tenor) erscheint die erste Geige. Das Weitere dürfen wir übergehn; unser jetziges Interesse wendet sich vornehmlich der Einleitung zu.

Noch konzentrirter intonirt Beethoven das Andante seiner *C*moll-Symphonie*) bloss mit Bratsche, Violoncell und Bass,

die erstern im Einklange die Melodie führend.

*) S. 45 der Partitur.

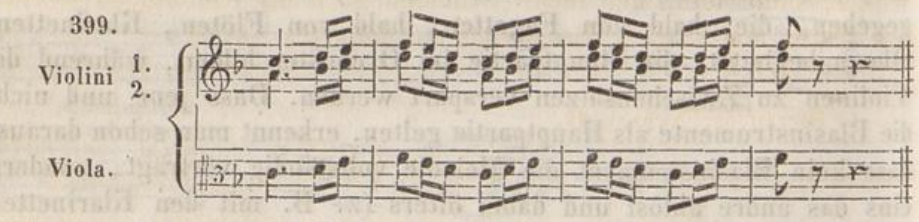
Das letzte Beispiel entlehnen wir aus Spontinis Vestalin, aus dem Morgenhymnus der Priesterinnen*) im ersten Akte. Hier

*) S. 57 der Partitur.

tritt zwar das volle Streichquartett mit vier einleitenden Takten ein, das eigentliche Thema aber (Takt 5) wird nur von Bratschen gegeben, die, bald von Fagotten, bald von Flöten, Klarinetten, Oboen begleitet, die Hauptpartie im Orchester bilden, während die Violinen zu Zwischensätzen verspart werden. Dass jene und nicht die Blasinstrumente als Hauptpartie gelten, erkennt man schon daraus, dass kein Blasinstrument die Melodie vollständig vorträgt, sondern eins das andre ablöst und dabei öfters (z. B. mit den Klarinetten zum ersten, mit den Flöten zum zweiten Mal) willkührlich — nämlich in Bezug auf das Melodische des Satzes — eingesetzt wird. Dass ferner hier die Bratschen nicht um tieferer Tonlage willen genommen sind, ist ebenfalls klar; sie gehen bis zum zweigestrichnen *f* hinauf, könnten der Tonlage nach fast durchgängig vollkommen gut, ja zum Theil noch bequemer durch Geigen (wenigstens für die Oberstimme) ersetzt werden. Es ist also klar, dass es dem Komponisten um ihren Klang zu thun war, dessen bedecktes, verhüllteres Wesen ihm der feierlichen, still-jungfräulichen Würde des Vestalenhymnus entsprechend schien. — Eben so verfährt der Komponist im zweiten Gesang der Vestalinnen, im ersten Finale*), wenn mit dem Anrufe

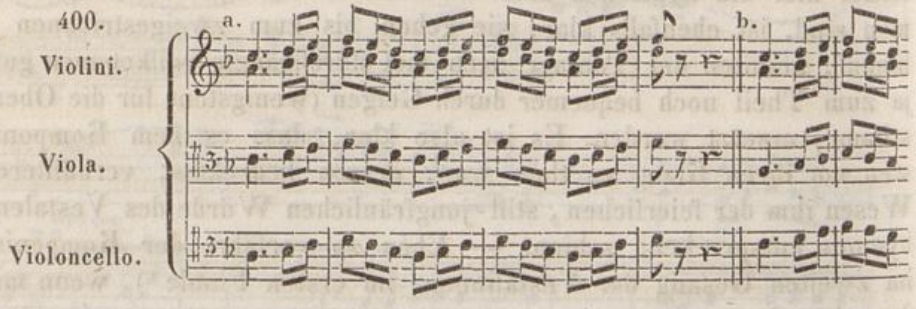
*) S. 121 der Partitur.

zur Weihe und Krönung des Triumphators geschritten wird. Auch hier führen Bratschen den Gesang und haben sogleich mit dem zweigestrichnen *e—c*, in der bequemsten Geigenlage, einzusetzen. Auch hier werden die Geigen zu den stärkern Zwischensätzen aufgespart und überlassen den Bratschen durchaus die Führung der Hauptpartie

Dass übrigens das Aufsparen der Geigen zu den Zwischensätzen ein zweiter Bestimmungsgrund für den Komponisten gewesen, ist nicht zu übersehn. Allein zur Ausführung und zum Hervorheben der Zwischensätze blieben ihm (z. B. durch Zuziehung von Bläsern) mannigfache andre Mittel und er würde sich blos um ihretwillen nicht das Hauptorgan des Orchesters versagt haben, wenn ihm nicht die Bratschen karakteristischer für den Ausdruck des Moments erschienen wären.

Die Bedeutsamkeit aller in diesem Abschnitt aufgewiesnen Gestaltungen ist nicht zu verkennen. Wer dieser Gestaltungen unkundig wäre, oder sich eigensinnig ihrer enthalten wollte, würde eine unberechenbare Reihe von karakteristischen Wirkungen einbüssen, ja bisweilen bei den einfachsten Aufgaben in Verlegenheit sein. Wie wollte er z. B. die Forte-Stelle in No. 391 im Quartett gestalten? Sollte die Bratsche zum Bass treten? — oder mit der ersten Geige Oktaven bilden

399.

zu schreierischer Verdopplung? oder statt dessen die zweite Geige überladen? oder wollte man ihr das Violoncell —

400.

wie bei a, zur Unterlage, oder — was wegen der überlegnen Helligkeit und Kraft desselben jedenfalls vorzuziehn wäre — zur Oberstimme geben, wie bei b? Dies wäre noch die beste Gestaltung

von allen vorgeschlagenen; aber auch sie verbände zwei ungleichartige Organe, wo man gleichartigen Klang braucht, und schwächte und verdumpfte den Bass. — Oder wollte man endlich der Bratsche eine eigne Figur geben und dadurch dem einfachen Satze seine Klarheit entziehn? — Man erkennt, dass nur die Theilung der Bratsche das Rechte giebt und dass in vielen Fällen, z. B. wo mehr als vier Stimmen gebraucht werden, ohne Stimmvermehrung gar nicht auszukommen ist.

Demungeachtet wollen wir eingedenk bleiben, dass jede Theilung der Quartettpartien oder jede längere Auslassung einer dieser Partien nur als Ausnahme gelten kann. Die Theilung einer Partie schwächt sie, die Theilung mehrerer Partien droht, die konzentrirte, wohlabgewogne Kraft des Quartetts aufzulösen und zerflattern zu lassen; was ein fester, kräftiger Körper sein sollte, um für sich zu bestehn oder den Kern für das ganze Orchester abzugeben, löset sich gleichsam gasartig auf, fähig, wie Schimmer und Duft unsern Sinn zu umschweben, aber nicht mehr einen selbständigen Gedanken, als eben den des Vorschwebens und Schimmerns, positiv hinzustellen. Und selbst diese Vorstellung wird um so mehr geschwächt und bedeutungslos werden, je häufiger man zu ihr greift. Denn es liegt in der Natur dieser Auflösungen, dass sie einander ähnlich sein müssen; sie können fast nur aus Verdopplungen bestehen, da man nicht leicht über vier reale Stimmen hinausgeht und wenn man es wollte, seine fünf oder mehr Stimmen gern auch energisch — also mit fester und starker Besetzung durchführt*).

*) Hierzu der Anhang ❶.

Dritte Abtheilung.

Ausdrucksweisen des Streicherchors.

Erster Abschnitt.

Die Komposition für den Streicherchor.

Bei der Komposition für Streichinstrumente kommt es nächst der technischen Kenntniss der einzelnen, ihrer Zusammenstellung und der Aufgabe, die innerhalb des Chors im Allgemeinen jedem Instrumente zufällt, nun auch zunächst auf die Prüfung an: was man von ihnen allen verlangen kann und wie man sie zu gebrauchen hat, damit sie auch den verschiednen dem Komponisten sich darbietenden Intentionen wirklich entsprechen. Vieles hier in Frage kommende ist bereits in der vorigen Abtheilung theils mitgetheilt, theils vorbereitet worden und wir werden uns darauf berufen und stützen können*). Ein Theil unsrer Betrachtungen wird uns durch Rückblicke auf die Anschauungen erleichtert und erhellt werden, die wir von der Natur und Wirkungsweise der Blasinstrumente im achten Buch der Lehre gewonnen haben. Der durchgreifende Gegensatz, der im Wesen der Streich- und der Blasinstrumente gegeben ist, wird die einen an den andern erläutern.

Zwei Hauptmomente der Karakteristik sind uns an den beiden Hälften des Orchesters nun schon bekannt geworden.

Das Schall- und Klangwesen

ist im Streicherchor bei weitem weniger mächtig und mannigfach ausgebildet, als im Bläserchor. Das einzelne Blasinstrument, wie der volle Chor der Bläser, hat im Allgemeinen einen stärkern und ganz besonders einen ausdauernder starken Schall, als das einzelne Streichinstrument oder der Chor der Streichinstrumente. Mag die Geige in einem einzigen Momente, besonders auf ihrer rauhern *G*-Saite

*) Ueberhaupt ist der Inhalt der vorangegangnen und der nachfolgenden Betrachtungen so eng zusammenhängend in der Sache, dass auch die Scheidung im Lehrgang nicht in absoluter Schärfe und Nothwendigkeit hat erfolgen können. Nothwendig war nur Scheidung und Abtheilung überhaupt, schon um der grossen Masse des theils zu Merkenden, theils zu Erwägenden und zu Uebenden sicherer und leichter Herr zu werden.

stärker ansprechen, als einzelne Blasinstrumente, z. B. die Flöte in der Tiefe und Mitte: so ist doch die höchste Kraft des Streichinstruments eben nur auf einen Moment beschränkt, sie ist (wie wir sie S. 245 bezeichnet haben) nur eine Schlagkraft; denn um sie hervorzubringen, muss der Bogen möglichst schnell über die Saite geführt, — gerissen werden. So auch verhält es sich mit dem Chor der Streicher im Gegensatz zu den Bläsern. Einen Augenblick lang kann ein vollgriffiger Schlag — oder etwa ein Einklang auf den leeren Saiten den ganzen Chor der Bläser, mit Trompeten, Pauken und Posaunen, durchdröhnen; aber eben nur einen Augenblick lang, während die Schallkraft der Bläser fortdauert oder auch anschwillt.

Der Klang des Streicherchors ist ebenfalls nicht so bestimmt karakterisirt und nicht so mannigfaltig als der des Bläserchors; die verschiednen Schattirungen des Auf- und Niederstrichs, des Spiels am Steg, in der Mitte und über dem Griffbrett, selbst des Flageolett- und natürlichen, des Sordinenspiels und des nicht gedämpften, so wie der verschiednen Streichinstrumente unter einander — sind gleichsam nur Grade derselben Farbe oder leise Beimischungen, während Oboe und Flöte, Trompete und Klarinette, Fagott und Posaune u. s. w. greiflich verschiedne Farben- oder Klangkaraktere bieten.

Auf der andern Seite ist

das Tonwesen

im Streichquartett bis zu einer fast unbegränzten Anwendbarkeit und Leichtigkeit ausgebildet. Alle Tonabstufungen sind erreichbar; Tonverbindungen, Tonfiguren aller Art stehn ungleich zahlreicher und leichter zu Gebote, als bei den Bläsern; die Bewegung kann in einer den Bläsern nur selten und vorübergehend möglichen Leichtigkeit und Schnelligkeit erfolgen — und zwar eben so im leisesten Piano als im Forte; endlich — dies ist wichtig — sind die Ausübenden an Streichinstrumenten bei weitem weniger und später der Erschöpfung ausgesetzt, als die Bläser, da bei jenen nur Finger und Arm, bei diesen Brust und Lippen in Thätigkeit gesetzt werden.

Indem wir diese schon bekannten Verhältnisse zusammen fassen, können wir uns über die Aufgabe der Streichinstrumente leicht und sicher aufklären. Wir sprechen als oberste Grundsätze für diese, wie für jede Klasse von Organen aus:

dass jedes Organ mit dem, was es am besten vermag, auch am besten in Wirksamkeit kommt,

und dass es ferner

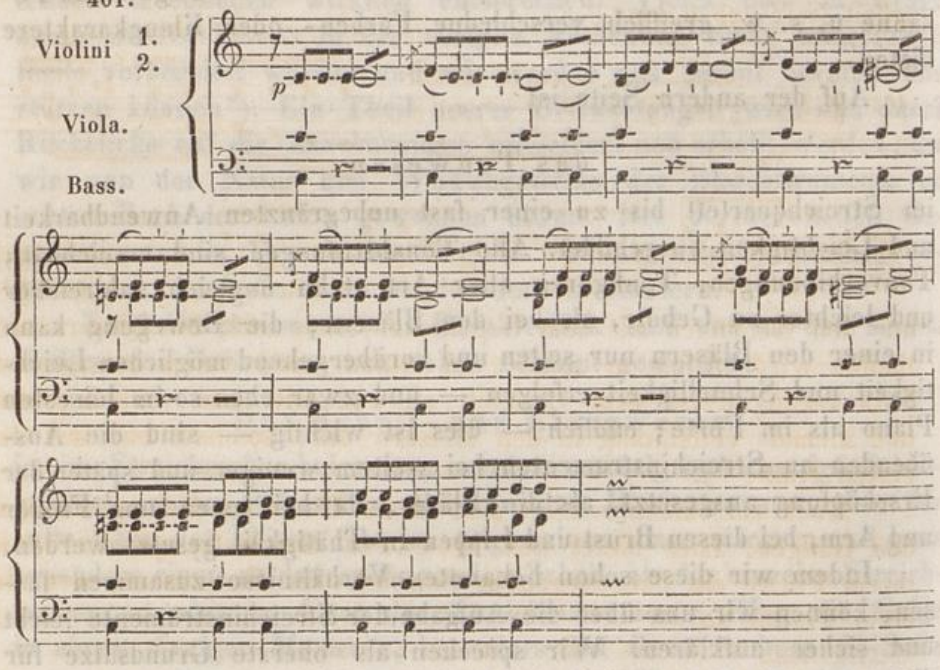
mit diesem seinem besten Vermögen auch das, was ihm nach andern Seiten hin abgeht, möglichst zu ersetzen hat;

Grundsätze, die jetzt, — wo uns der grosse Gegensatz von Blas- und Saiteninstrumenten belehrende Vergleiche bietet, — tiefer erkannt und angewendet werden können, als früher.

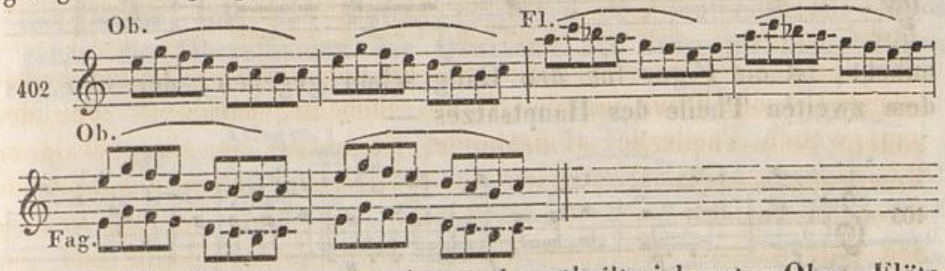
Fragen wir uns nun nach dem Karakter und der Aufgabe der Streichinstrumente, so dürfen wir als ersten Karakterzug derselben

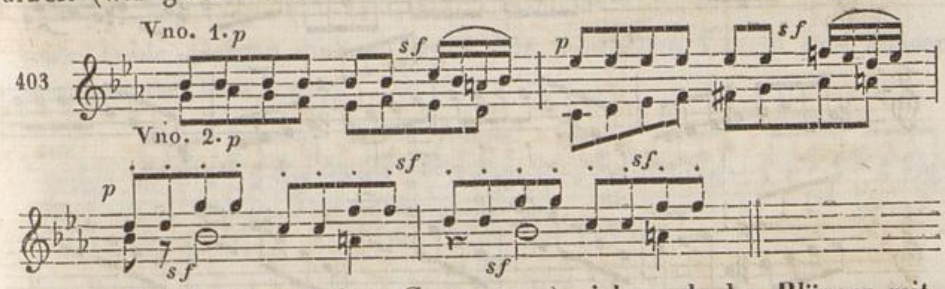
A. *Beweglichkeit.*

aussprechen. Die Streichinstrumente können sich am besten bewegen und darum bewegen sie sich am liebsten, darum — von der andern Seite angesehn — denkt der Komponist an sie, sobald er Bewegung braucht. Dies wird uns sogleich in allen zunächst für Streichinstrumente (oder besser gesagt: aus ihnen heraus) erfundnen Sätzen klar; die Schwierigkeit des Beweises kann hier nur darin liegen, dass sich zu viel Beläge anbieten, unter denen man zu wählen hat. Nehmen wir also zunächst Mozarts Ouvertüre zu *Cosi fan tutte*, so kann das Presto, das sich wie aus Nichts zusammenscherzt, gleich dem Tagestreiben der flatterigen vornehmen Welt, gar nicht anders anfangen, als mit dem lustigen Geflirr der Geigen, denen der Hauptsatz

401.

gehört. Kein Blasinstrument würde sich in dieser so weit geführten Bewegung vortheilhaft zeigen*), es würde nicht Leichtigkeit und

*) Dass die Klarinetten und in höhern Tonlagen noch leichter die Flöten dergleichen ausführen können, dass sie es in Arrangements der Orchesterwerke für Harmoniemusik oft müssen, beweist noch nicht, dass es ihnen

Anspruchlosigkeit genug dazu haben, würde schon durch seinen karakteristischern Klang eine Bedeutung hineinlegen, die Mozart nicht im Mindesten gewollt hat. Dies zeigt sich gleich im zweiten (oder dritten) Gedanken des Hauptsatzes. Hier geht die einmal angeregte Bewegung in die Bläser über, —

aber sie ist singender geworden und vertheilt sich unter Oboe, Flöte und wieder Oboe mit Fagott, so dass jedes Blasinstrument nur eine beschränktere Bewegung erhält, seinen Antheil gleichsam wie einen Einfall dem andern zuwirft.

Einen eben so treffenden Belag bietet das Allegro der Ouvertüre zur Zauberflöte*). Es ist bekanntlich fugirt, folglich kann man schon voraussehn, dass das Thema und überhaupt die Fugenarbeit (wir geben hier —

nur den Gefährten mit dem Gegensatze) sich auch den Bläsern mittheilen wird. Allein es gehört zu Anfang und durch den ganzen Satz vorzugsweise dem Quartett an und tritt nur vorübergehend und niemals vollständig in den Bläsern auf, sondern nur mit der ersten Hälfte**).

Noch entschiedner zeigt sich dieser Hang zur Beweglichkeit in den Gängen. Hier bietet uns Mozarts *G*moll-Symphonie***) in ihrem Finale ein überwiegendes Beispiel. Im Hauptsatze, den die erste Violine so —

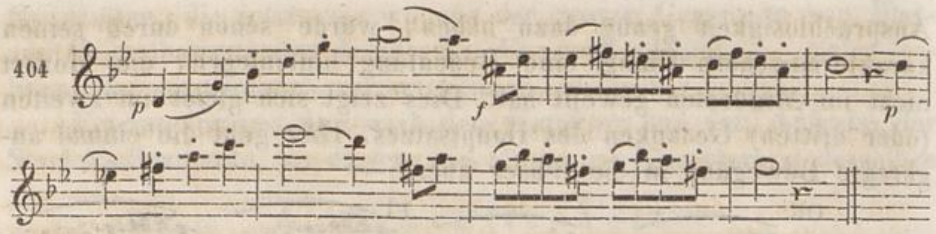
---

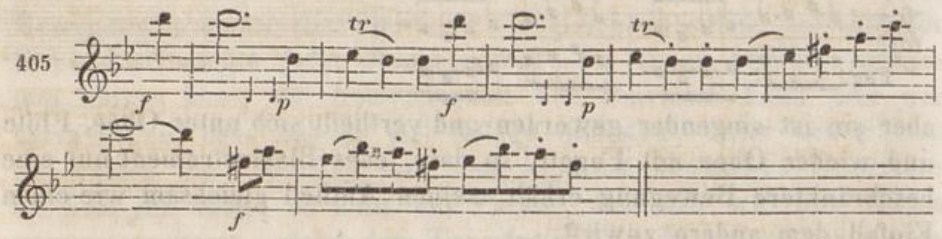
eigenthümlich zusagend ist. Jeder Tonsetzer sieht augenblicklich, wie vieles Vortheilhaftere man den Klarinetten geben könnte, wenn man ihnen den Hauptsatz geben wollte.

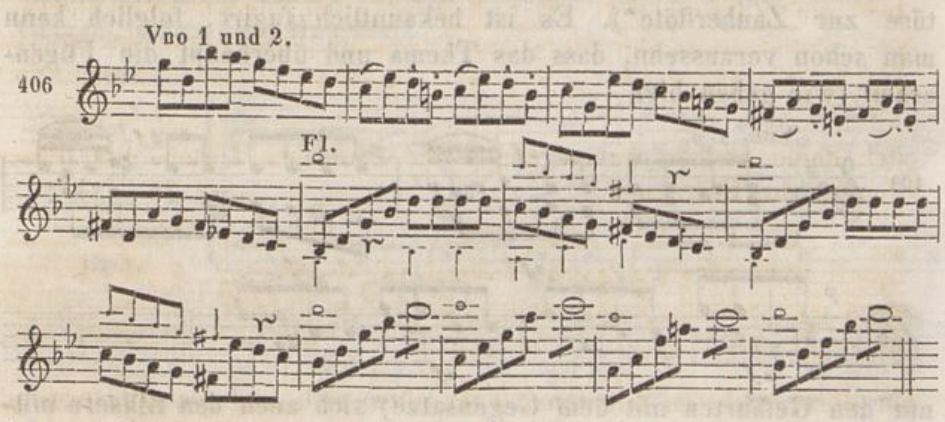
*) Die Mozart'schen Ouvertüren in Partitur bei Schlesinger in Berlin.

**) Nur die Fagotte machen eine in der folgenden Abtheilung zu besprechende Ausnahme.

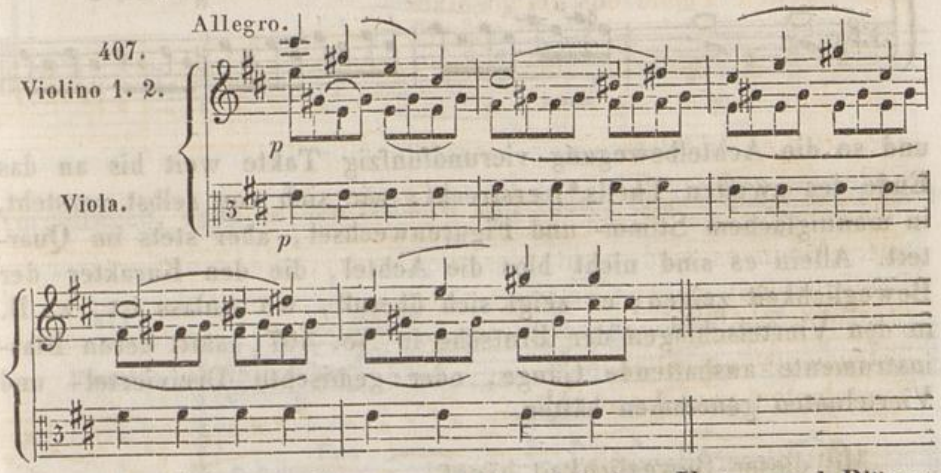
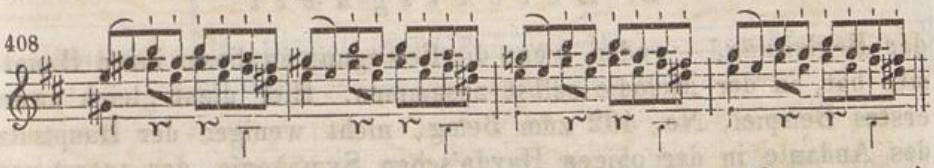
***) S. 45 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

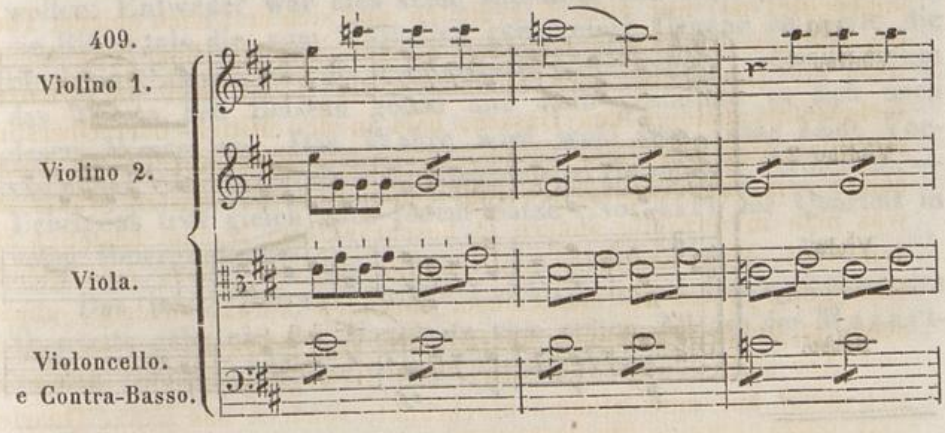
404

anhebt, ist die Figur für den Gang schon gegeben, der nun aus dem zweiten Theile des Hauptsatzes —

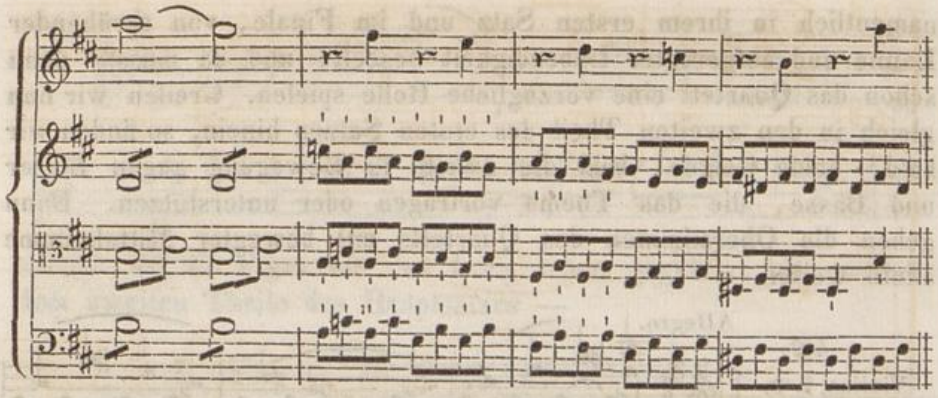
405

in dieser Weise —

406

hervorgeht, während die Bläser (die Flöte ungerechnet, die oben angedeutet ist) nur einfach begleiten und sich erst nach obigem Theil des Ganges drei Takte lang den Geigen anschliessen. Von da ab wird die Bewegung noch einundzwanzig Takte weit im Quartett fortgesetzt, bald in den Bässen, bald in den Mittel- oder Oberstimmen. — Mag auch eine so weit erstreckte Bewegung im Orchester selten sein, der vorliegende Fall deutet nur im vollsten Maass an, was man in unzählig andern in beschränkterm Raume bestätigt finden wird. Man überzeugt sich an ihm sogleich, dass eine gleiche Bewegung in der Harmoniemusik durchaus karakterwidrig, unpassend, ja unter Umständen unerträglich sein würde.

Am stärksten bewährt sich das Bewegungsprinzip, wenn es sich nicht auf eine Stimme beschränkt, sondern das ganze Quartett oder einen grössern Theil desselben ergreift. Hier soll uns Haydns grosse *D*dur-Symphonie die Beläge liefern. Sie ist durchweg,

namentlich in ihrem ersten Satz und im Finale, von sprühender Laune und aufgeregter Lebendigkeit beseelt; und da musste denn schon das Quartett eine vorzügliche Rolle spielen. Greifen wir nun gleich in den zweiten Theil des ersten Satzes hinein, so finden wir bald*) beide Geigen, bald die zweite in Bewegung gegen Bläser und Bässe, die das Thema vortragen oder unterstützen. Dann gehen die Oberstimmen des Quartetts mit bewegter Mittelstimme allein weiter, —

oder beide Geigen haben gegen die einfachen Unter- und Bläserstimmen die Bewegung,

bis diese sich im folgenden Takt allen Stimmen des Quartetts mit Ausnahme der ersten Geige mittheilt, —

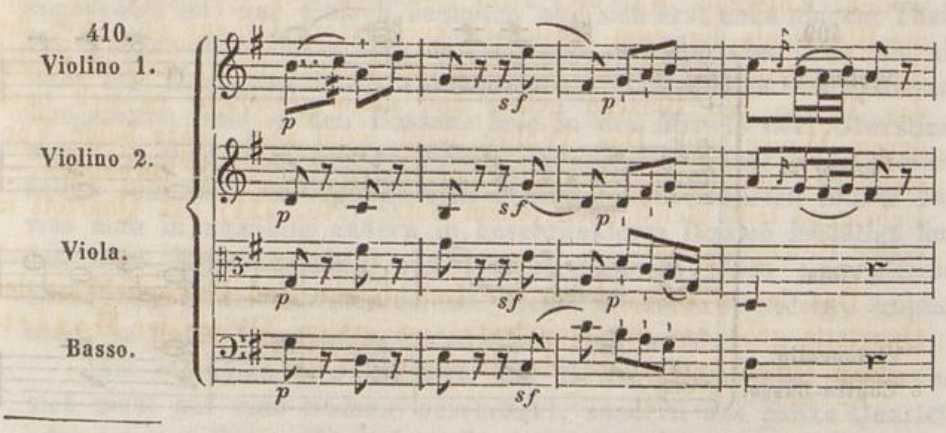
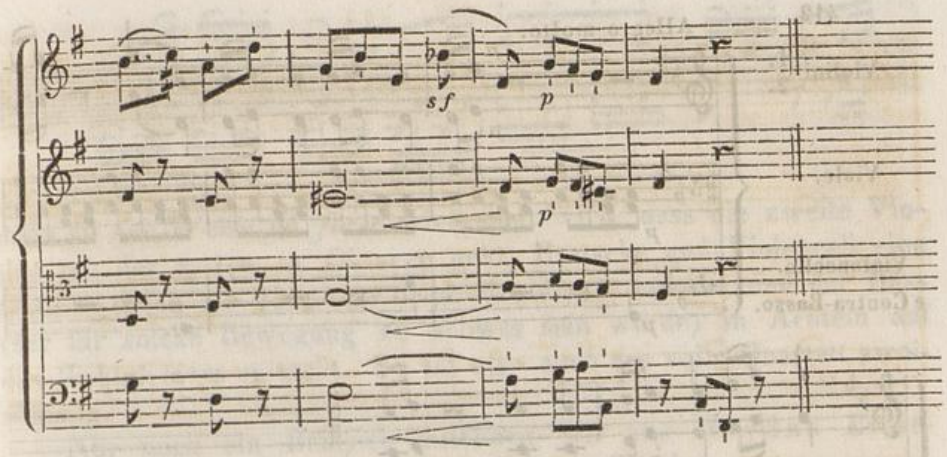
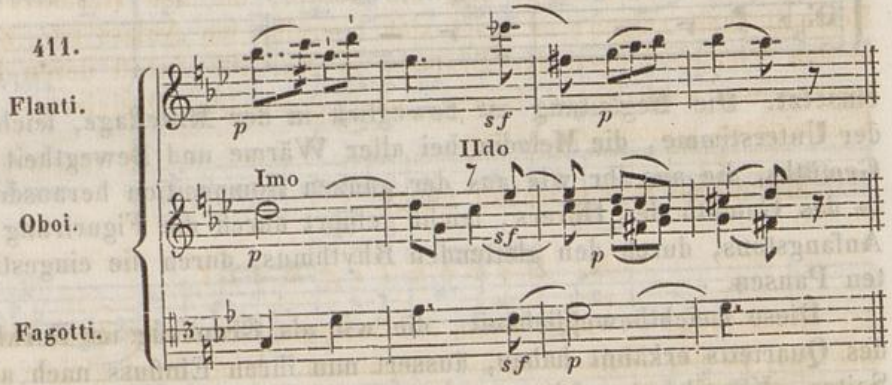


*) S. 24 u. f. der Bock-Botheschen Ausgabe.

und so die Achtelbewegung vierundfunfzig Takte weit bis an das Ende des zweiten Theils*) erstreckt; wie sich von selbst versteht, in mannigfachem Stimm- und Figurenwechsel, aber stets im Quartett. Allein es sind nicht blos die Achtel, die den Karakter der Beweglichkeit zeigen; er zeigt sich überall, wo Anlass ist, z. B. in den Viertelschlägen der Bratsche in No. 407, statt deren Blasinstrumente aushaltende Gänge, oder gemischte Dreiviertel- und Viertelnoten genommen hätten.

Mit dieser Beweglichkeit hängt

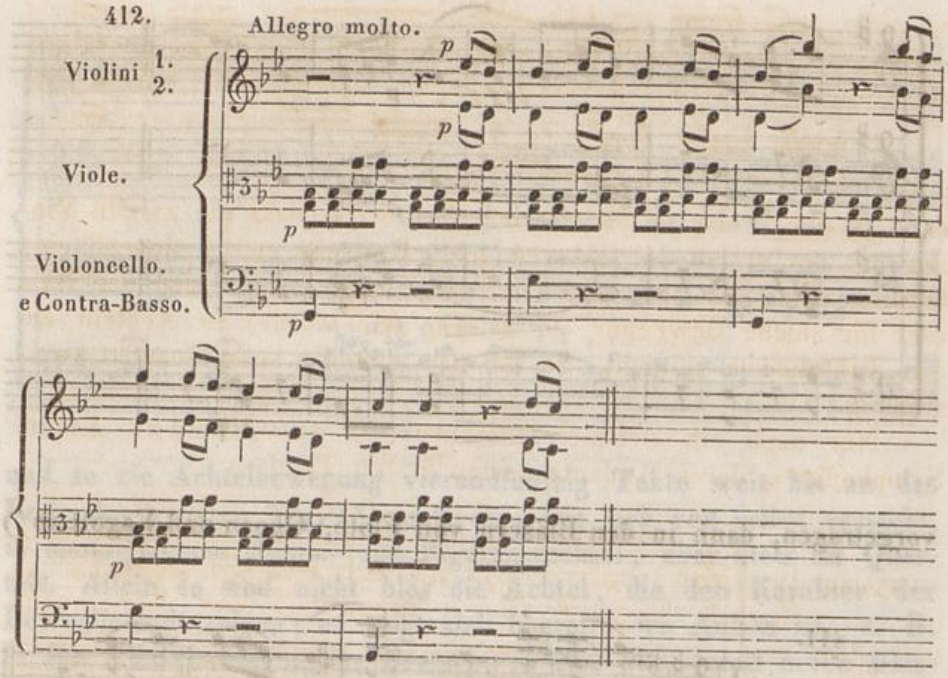
B. *Leichtigkeit*

der Begleitung, — oder, wenn die Bewegung in dieser ihren Hauptsitz hat, in der Melodie selbst zusammen. Hier dient gleich unser erstes Beispiel, No. 402 zum Belag, nicht weniger der Hauptsatz des Andante in der obigen Haydn'schen Symphonie, der zuerst von den Streichinstrumenten so

410.

*) Der Satz hat Sonatenform.

vorgetragen, dann in den Bläsern von Flöte, Oboen und Fagott so*)

dargestellt wird. Man darf sich nicht damit abfinden, dass der Komponist den Satz hat anders und gerade in Moll und gebunden darstellen wollen. Entweder war dies seine Intention und dann boten sich ihm die Bläser als die zum Aushalten geeignetern Organe an, wie die Streichinstrumente als die leichtern und beweglichern; oder er wollte das Thema den Bläsern geben und dann gestaltete es sich nach deren Weise um. Das Wahre wird wohl sein, dass beide Vorstellungen oder Intentionen im Komponisten gleichzeitig vorhanden. — Uebrigens tritt gleich nach jenem Satze (No. 411) das Quartett in voller Bewegung auf.

Das letzte Beispiel für die Leichtigkeit und Beweglichkeit des Quartetts gebe uns der Hauptsatz vom ersten Allegro der Mozartschen Gmoll-Symphonie, der in dieser Weise

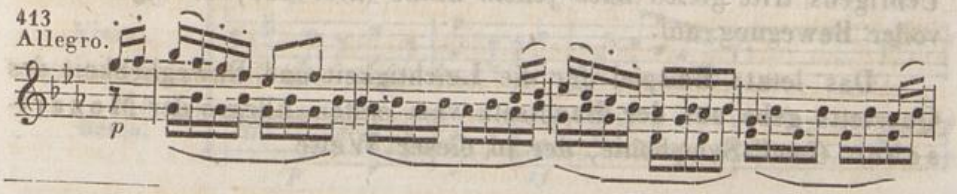
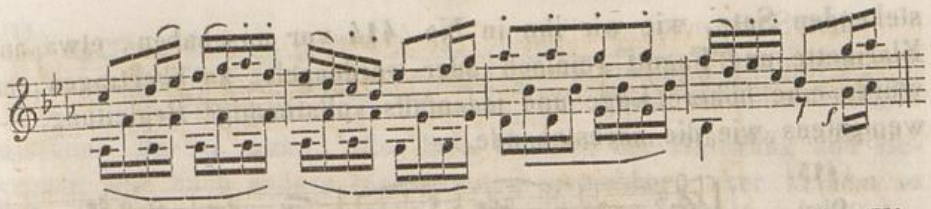
*) S. 45 und 49 der Partitur.

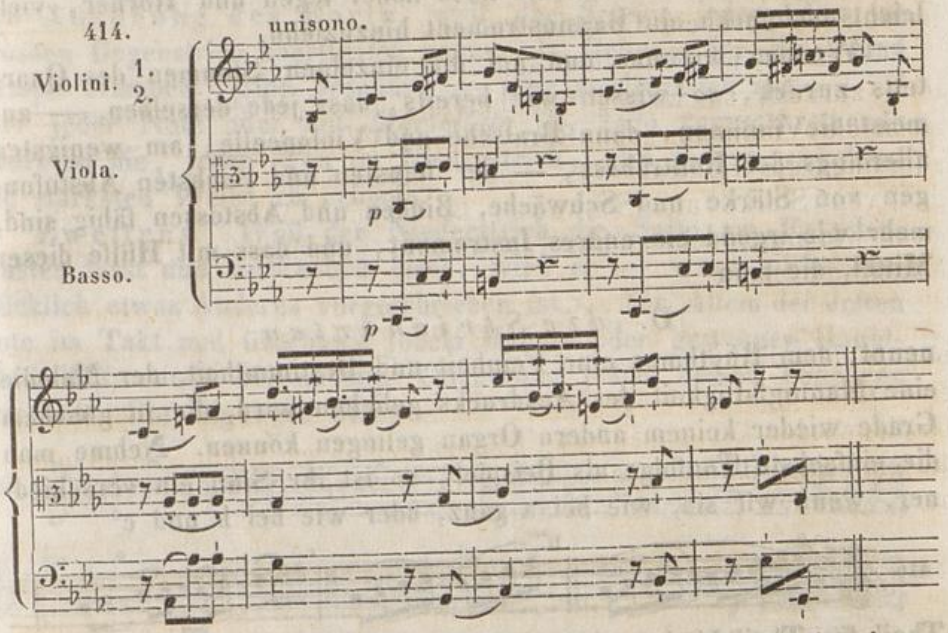
412.

einsetzt. Die Begleitung ist beweglich in der Mittellage, leicht in der Unterstimme, die Melodie bei aller Wärme und Bewegtheit des Gemüths, die aus ihr wie aus der ganzen Komposition herausdringt in das Gemüth des Hörers, leicht geführt durch die Figurirung des Anfangstons, durch den gleitenden Rhythmus, durch die eingestreuten Pausen.

Diese Leichtbeweglichkeit, die wir als Grundzug im Karakter des Quartetts erkannt haben, äussert nun ihren Einfluss nach allen Seiten. Von ihr aus geht

C. *die Zusammenziehung von Quartettstimmen*

also die Zurückführung des Quartetts auf drei oder zwei Partien aus, ohne dass es durch Auslassung oder längeres Pausiren einer Stimme oder mehrerer geschwächt werden müsste. Hier kann unter vielen andern schon der obige Satz No. 412 oder der Hauptsatz aus dem Finale von Mozarts *Es*dur-Symphonie*) als Beispiel dienen, der blos mit erster und zweiter Violine einsetzt,

413
Allegro.

*) S. 44 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

dann in der Weise im *forte* wiederholt wird, dass die zweite Violine mit der ersten in Oktaven geht, Bratsche und Violoncell eine Oktave tiefer als oben die obige Begleitung nehmen und der Bass (der für solche Bewegung zu schwer sein würde) in Achteln auf den Taktgliedern mitgeht. So ist also auch das volle Quartett zweistimmig.

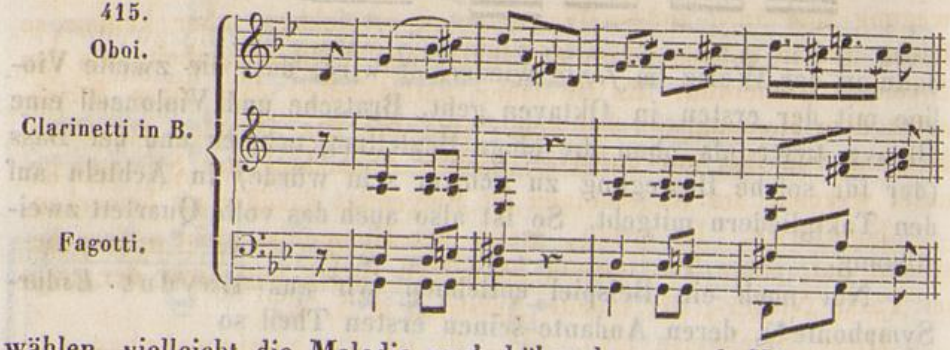
Nur noch ein Beispiel entlehnen wir aus Haydns *Es*dur-Symphonie*), deren Andante seinen ersten Theil so

anhebt, also bei vollem Gebrauch des Quartetts nur zweistimmig. — Man stelle sich alle diese Sätze für Bläser geschrieben vor, so wird man von diesen weder die Leichtigkeit noch die Beweglichkeit gleich vortheilhaft erlangen können, so wird man — wenn sie durchaus in Harmoniemusik übertragen werden sollten — sich gedrungen fühlen, die Begleitung, wenn auch möglichst leicht, doch in vollen Akkorden zu führen. Niemandem, dem Klang und Wesen der Blasinstrumente**) anschaulich geworden, wird es beikommen, den vor-

*) S. 36 der Bock-Botheschen Partitur.

**) Der Name „Harmoniemusik" ist insofern bezeichnend für die ihnen gebührende Behandlung.

stehenden Satz, wie wir ihn in No. 414 vor uns haben, etwa auf Klarinette und Fagott (einfach oder verdoppelt) zu übertragen; er würde eine höhere Lage und jedenfalls vollstimmige Begleitung, — wenigstens wie die nachstehende —

415.

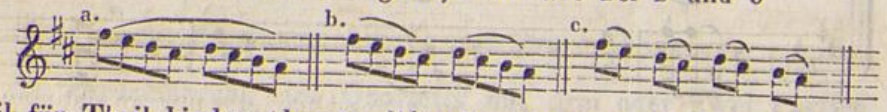


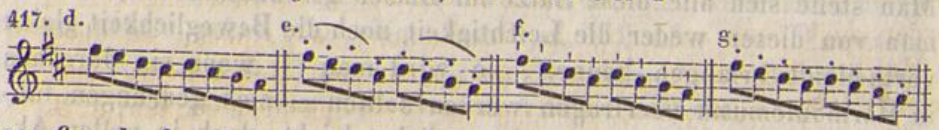
wählen, vielleicht die Melodie noch höher legen und Hörner, vielleicht auch noch ein Bassinstrument hinzuziehn.

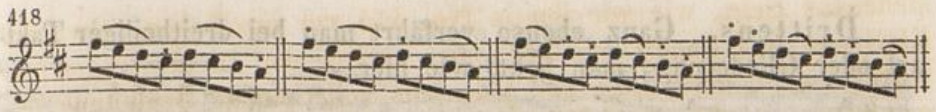
Wenden wir uns nun auf die einzelnen Stimmen des Quartetts zurück, so wissen wir bereits, dass jede derselben, — zumeist die Violinen, dann Bratsche und Violoncelle, am wenigsten allerdings der Kontrabass, — der feinsten und reichsten Abstufungen von Stärke und Schwäche, Binden und Abstossen fähig sind, mehr wie irgend ein andres Instrument, und dass mit Hülfe dieser Mittel, die man

D. *die Stricharten*

nennt, dem Rhythmus eine Feinheit und Bestimmtheit, der Melodie eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks geliehen wird, die in gleichem Grade wieder keinem andern Organ gelingen können. Nehme man die einfachste Tonfolge als Beispiel, so ist ihr Sinn ein verschiedner, wenn wir sie, wie bei a ganz, oder wie bei b und c

416

Theil für Theil binden (*legato*, *lié*) oder sie ganz einfach mit Auf- und Niederstrich für jeden Ton, wie hier bei d —

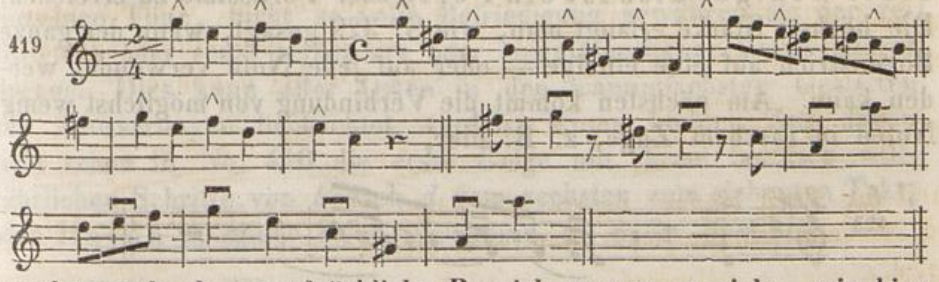
417.

wo *fis*, *d*, *d* und *h* niedergestrichen werden, *e*, *cis*, *cis* und *a* aufwärts) oder in einem einzigen Nieder- oder Aufstrich ihrer mehrere, aber mit Nachdruck (durch die bogenführende Hand) auf jedem Ton, wie bei e, oder abgesetzt aber mit energischer Angabe (*staccato*) wie bei f, oder abgesetzt und leicht angegeben (*sciolto*, *détaché*, vergl. S. 244) wie bei g, vortragen, oder Binden und Stossen in mannigfachster Weise, z. B.

418

mischen. Es ist wahr, alle diese Formen der Betonung und Bewegung sind auch andern Instrumenten erreichbar, aber keinem so leicht und in solcher Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit, als den Streichinstrumenten. Es ist daher nothwendig, dass diese Stricharten dem Komponisten bei dem Satze für das Quartett vorschweben und von ihm zur karakteristischen Ausbildung der Stimmen benutzt werden. Im Allgemeinen ist Folgendes darüber zu bemerken.

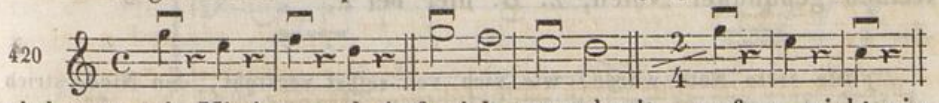
Erstens. Es erhält, wenn der Komponist nicht anders bestimmt hat, jeder Ton seinen besondern Strich und zwar der erste im Takte Nieder-, der zweite Aufstrich u. s. w.

Diese Spielweise (No. 417, d) ist am geeignetsten für die Ausübung des Forte, weil der Spieler jedem Ton so grossen Bogenstrich zuertheilen kann, als Geltung der Noten und Tempo erlauben. Eine besondre — aber ausdrücklich mit ⌐ ⌐ über jeder Note oder mit *Martellato* (S. 247) vorzuschreibende Abart ist die, jeden Ton im Niederstrich, also in der schärfsten und stärksten Weise zu nehmen.

Zweitens. Weil der Niederstrich die Saite am Entschiedensten fasst und ansprechen lässt, wird er — wenn nicht ausdrücklich etwas Anderes vorgeschrieben ist — vor Allem der ersten Note im Takt und überhaupt jedem Haupt- oder gewesnen Haupttakttheil*), sowie bei näherer Gliederung jedem ersten Tongliede zuertheilt. Die folgenden Sätze

419

werden auch ohne ausdrückliche Bezeichnung so gespielt, wie hier die Zeichen bestimmen. Selbst dann, wenn nur Haupttheile, oder nur sie mit gewesnen Haupttheilen abwechselnd gespielt werden, z. B.

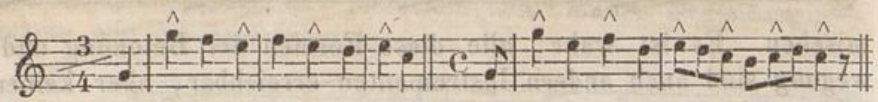
420



wird stets mit Nieder- und Aufstrich gewechselt, wofern nicht ein Andres vorgeschrieben ist.

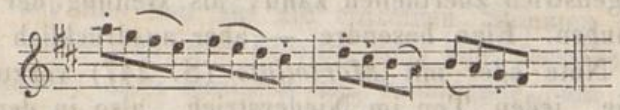
*) Den sogenannten guten Takttheilen, im Gegensatze zu den schlechten. Allg. Musikl. S. 103.

Drittens. Ganz ebenso verfährt man bei dreitheiliger Taktart oder Gliederung; man geht, wie hier —

421 

davon aus, dem ersten Haupttakttheil den Niederstrich zu geben und wechselt nun Note für Note mit Nieder- und Aufstrich.

Viertens. Jede besonders verlangte Strichart hat die Bedeutung eines Motivs (und zwar eines rhythmischen) da sie ja ein Ausdruck, eine Intention des Komponisten ist; folglich darf sie, wie jedes Motiv, nicht willkührlich, nicht zu bald und zu häufig gegen andre Stricharten aufgegeben werden. Die kleinen Sätzchen in No. 418 sind, wenn auch im kleinsten Raume, konsequent und in so fern gut gebildet. Wollte man ihre Stricharten durcheinanderwürfeln, z. B. so:

422

so würde ein Motiv das andre und eine Wirkung die andre verdrängen.

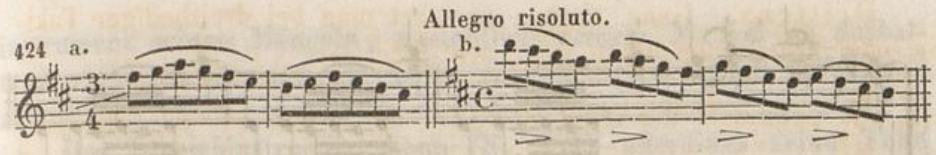
Uebrigens erschwert auch die unregelmässige Mischung der Stricharten die Ausführung, die um so leichter, sicherer, wirksamer wird, je gleichmässiger die Bogenführung sich gestaltet.

Fünftens. Je mehr Noten mit einander gebunden werden sollen, desto mehr vertheilt sich das Gewicht des Bogens, desto weniger also ist ein Forte oder Fortissimo zu erreichen. Die höchste Stärke erlangt man, wie S. 329 gesagt, wenn der ganze Bogenstrich auf eine einzige — oder auf jede Note verwendet werden kann. Am nächsten kommt die Verbindung von möglichst wenig Noten in raschem Zuge, z. B. hier,

423

wo das, was am Gewicht des Strichs auf einen Ton verloren geht, durch die Tonfolge und deren Wirkung ersetzt wird*). Grössere Reihen gebundner Noten, z. B. hier bei a,

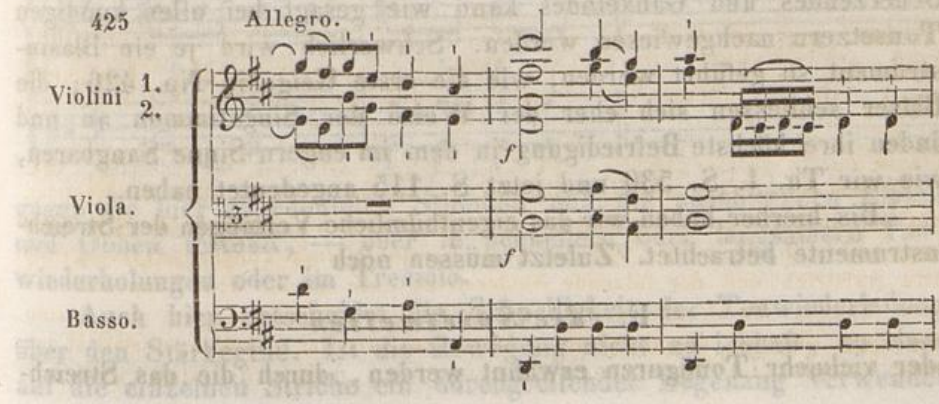
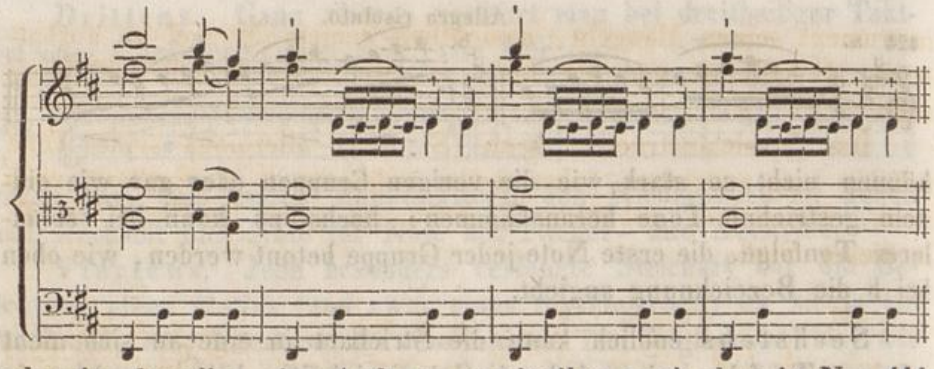
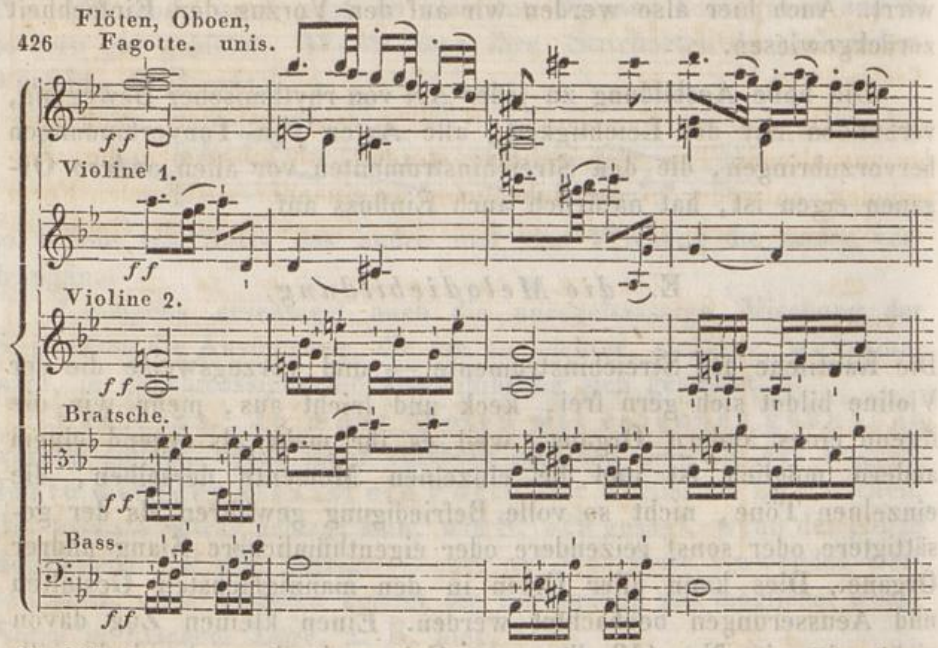
---

*) Die erste Note würde, wie sich von selbst versteht, den Niederstrich erhalten, aber die erste Tongruppe (*d—e—fis*) ebenfalls, weil sie den gewesnen Haupttheil trifft; die zweite, auf das vierte Viertel fallende Tongruppe (*fis—g—a*) hätte Aufstrich und der folgende Niederstrich träfe wieder den Haupttheil des neuen Taktes. Durch die ohnehin gerechtfertigte Abweichung bei der ersten Tongruppe (die nach der Reihenfolge hätte den Aufstrich erhalten sollen) ist das Ganze wohlgeordnet.

können nicht so stark wie die vorigen Gruppen oder gar wie einzeln gestrichne Töne herauskommen; höchstens kann bei schnellerer Tonfolge, die erste Note jeder Gruppe betont werden, wie oben bei b die Bezeichnung angiebt.

Sechstens endlich kann die Strichart in eine an sich nicht schwere Tonfolge schon dadurch Schwierigkeiten bringen, dass sie eine sehr verwickelte ist und die Bogenführung verkünstelt und verwirrt. Auch hier also werden wir auf den Vorzug der Einfachheit zurückgewiesen.

Die hohe Ausbildung zu jeder Art von rhythmischer Bewegung, verbunden mit der Leichtigkeit, alle Arten von Tonverbindungen hervorzubringen, die den Streichinstrumenten vor allen andern Organen eigen ist, hat natürlich auch Einfluss auf

E. *die Melodiebildung.*

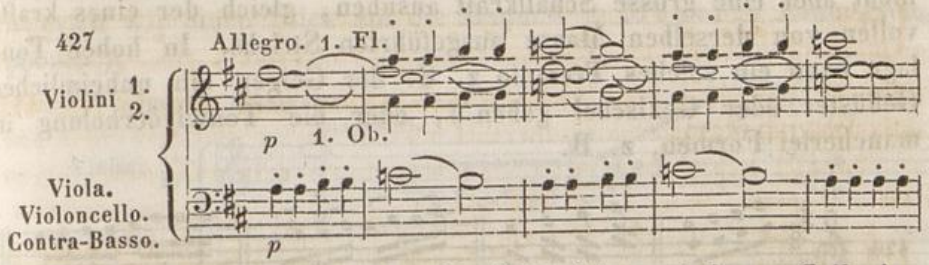
Die Kantilene der Streichinstrumente — und vorzugsweise die der Violine bildet sich gern frei, keck und leicht aus, mehr wie die irgend eines andern Organs, weil es ihr mehr als irgend einem andern möglich ist und die einzelnen Momente derselben, die einzelnen Töne, nicht so volle Befriedigung gewähren als der gesättigtere oder sonst reizendere oder eigenthümlichere Klang andrer Organe. Dies kann aller Orten in den mannigfachsten Gestalten und Aeusserungen beobachtet werden. Einen kleinen Zug davon giebt schon in No. 410 die erste Geige mit ihrem launisch willkührlichen Schritte von *b* nach *d* vom sechsten zum siebenten Takt, oder Haydn in seiner *D*dur-Symphonie, S. 8 der Partitur,

oder in derselben im Andante unmittelbar nach dem in No. 411 mitgetheilten Satze,

(die Klarinetten gehen in der höhern Oktave mit den Fagotten, Trompeten, Hörner und Pauken sind ebenfalls dabei) zu beobachten und Gleiches bald kühn und scharf Eingreifendes, bald leicht Scherzendes und Gaukelndes kann wie gesagt bei allen kundigen Tonsetzern nachgewiesen werden. Schwerlich wird je ein Blasinstrument so geführt werden, wie die erste Geige in No. 426; die Bläser schliessen sich eher der Weise der Singstimmen an und finden ihre höchste Befriedigung in dem im engern Sinne Sangbaren, wie wir Th. I. S. 530 und jetzt S. 115 angedeutet haben.

Bis hierher haben wir das eigenthümliche Vermögen der Streichinstrumente betrachtet. Zuletzt müssen noch

F. *die Spielweisen*

oder vielmehr Tonfiguren erwähnt werden, durch die das Streich-

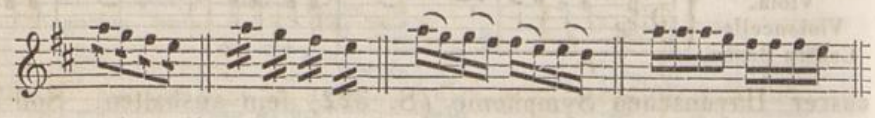
instrument seinen Mängeln, namentlich seinem Mangel an aushaltender Schallkraft und überhaupt an gesättigtem Schall und Klang abhilft.

Das Streichinstrument kann (S. 244) allerdings seine Töne beliebig lang ausziehen, aber weder vollkommen gleichmässig noch stark. Diese lang gehaltnen Töne können daher im Piano, z. B. in dieser Stelle

unsrer Haydnschen Symphonie (S. 322) fein aushalten. Soll aber der aushaltende Ton eindringlicher werden, so muss man ihn wiederholen, entweder in der unbestimmt in einander wischenden Form der Synkope, wie Haydn in demselben Satze die erste Geige —

gegen die hier angedeuteten Stimmen und die aushaltenden Flöten und Oboen festhält, — oder in schnellern oder langsamern Tonwiederholungen oder im Tremolo.

Auch hier entscheidet die Schnelligkeit der Tonwiederholung über den Stärkegrad. Ist die Bewegung nicht zu lebhaft, so dass auf die einzelnen Striche ein durchgreifender Bogenzug verwendet

werden kann (höchstens Sechszehntelbewegung im *Allegro moderato*) so kann der Ton stark gegeben werden; ist die Bewegung zu schnell, so dass nur kurze Striche möglich sind, so ist auch kein erheblicher Stärkegrad erreichbar. Dies gilt namentlich von dem bereits S. 259 erwähnten Tremolo, selbst wenn es vom ganzen Streicherchor ausgeführt wird. Es kann das Erbeben so vieler Stimmen schauerlich und leidenschaftlich erregend uns ergreifen, nicht aber eine grosse Schallkraft ausüben, gleich der eines kraftvollen von derselben Masse ausgeführten Strichs. In hoher Tonlage kann ein solches Tremolo z. B. der Geigen ein unheimliches Geflüster oder Gezischel geben*), oder die Tonwiederholung in mancherlei Formen, z. B.

429

der Melodie innerliche Bewegung, Erregtheit, Nuancirung mannigfachen Ausdrucks verleihen; stets aber wird der Stärkegrad von der Zeit abhängig bleiben, die zum Bogenstrich gelassen ist.

Zweiter Abschnitt.

Aufgaben für den Streicherchor.

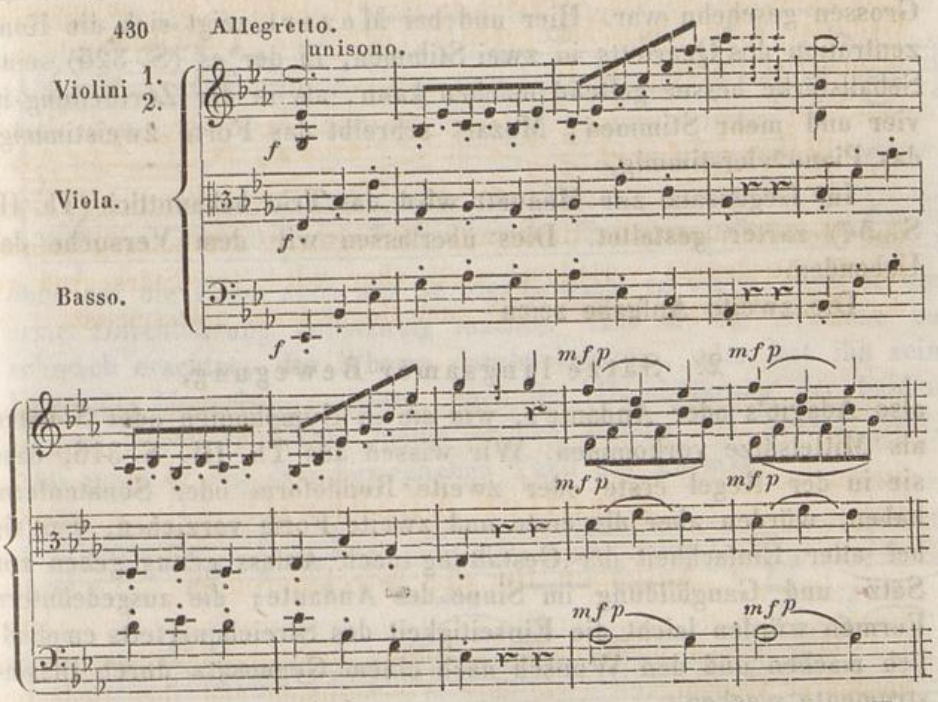
Wir haben nicht umhin gekonnt, die Streichinstrumente mit besondrer Genauigkeit (wie ihre Vielseitigkeit und ihre Bedeutung im Orchester foderte) zu betrachten und zahlreiche Anwendungen derselben zu untersuchen. Um so kürzer dürfen wir uns jetzt bei einigen Uebungen fassen, die dazu dienen können, den Jünger im Satze für Streichinstrumente einheimisch zu machen, ehe er zur Komposition für das volle Orchester vorschreitet. Es wird hier fast nur darauf ankommen, solche Aufgaben zu finden, die sich vorzugsweise für den Streicherchor eignen und zu deren Ausführung keine von der Beachtung des eigentlich zu Uebenden — von der karakteristischen Behandlung der Instrumente abziehende Schwierigkeit bietet.

Wir stellen zu diesem Zwecke folgende Formen als Aufgaben.

---

*) Daher ist diese Form bei den Opernkomponisten der neuen französisch-italienischen Schule der stereotipe Ausdruck für Geisternähe, Geistererscheinung, Ahnung u. s. w. — das heisst zu einer Phrase geworden.

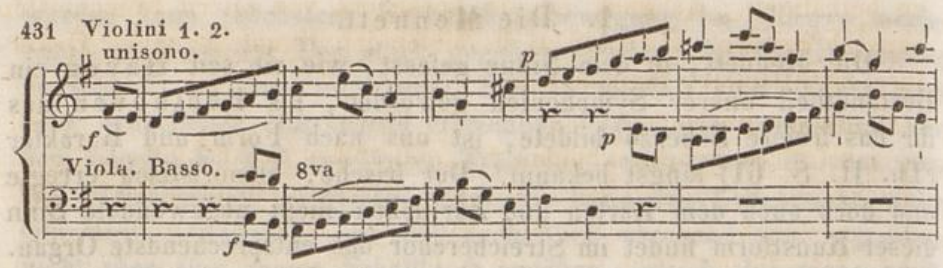
1. Die Menuett.

Die Menuett, in dem Sinne gefasst, wie sie seit Haydn ein Bestandtheil unsrer Symphonien geworden, bis Beethoven aus ihr das freiere Scherzo bildete, ist uns nach Form und Karakter (Th. II. S. 61) längst bekannt. Der frische, humoristisch erregte und doch auch dem Zarten und Zärtlichen nicht abgewendete Sinn dieser Kunstform findet im Streicherchor das entsprechendste Organ. Werfen wir einen Blick auf die Menuett in Mozarts *Es*dur-Symphonie*),

so finden wir, dass der aufgeweckte, frisch-derbe Sinn des Tonstücks durchaus mit dem seines Organs Eins geworden ist; die keck hin- und hergeworfenen Geigen, die sich im festen Einklange so frei emporschwingen, so rührig überall auf dem Platze sind, die Bässe, die so dreist drauf los gehn und sich gar ungestüm in die Oberstimme hineinwühlen, die Bratsche, die Takt 6 zwei Oktaven zu tief hinabfährt, um den Bass unten zu halten, — Alles stimmt eben so treffend zum Karakter der Kunstform, als es aus dem des Streichquartetts hervorgegangen ist.

Oder blicken wir auf den zweiten Theil der Menuett in Haydns *G*dur-Symphonie**),

---

*) S. 40 der Breitkopf-Härtelschen Partitur. Die Bläser sind bis zum achten Takt in Viertelschlägen als Füllstimmen verwendet.

**) S. 66 der Bock-Botheschen Partitur.

so sehen wir in gleicher Rührigkeit das Quartett in zwei Parteien getheilt, dann die Geigen im Piano wiederholen, was zuvor im Grossen geschehn war. Hier und bei Mozart zeigt sich die Konzentration des Quartetts in zwei Stimmen, in der es (S. 326) seine Schallstärke besser geltend machen kann, als in der Zertheilung in vier und mehr Stimmen; Mozart schreibt das Forte zweistimmig, das Piano vierstimmig,

Im Gegensatz zur Menuett wird das Trio bekanntlich (Th. II. S. 54) zarter gestaltet. Dies überlassen wir dem Versuche des Uebenden.

Die zweite Aufgabe seien

2. Sätze langsamer Bewegung,

also Adagio's oder Andante's, wie sie in Symphonien oder Sonaten als Mittelsätze vorkommen. Wir wissen aus Th. III. S. 316, dass sie in der Regel erste oder zweite Rondoform oder Sonatenform haben, würden aber die erste und zweite Form vorziehen, weil sie bei aller Einfachheit der Gestaltung doch Anlass genug geben zur Satz- und Gangbildung im Sinne des Andante; die ausgedehntern Formen würden leicht die Einseitigkeit des Streichquartetts empfindlich machen und den Wunsch nach einem Gegensatz durch Blasinstrumente wecken.

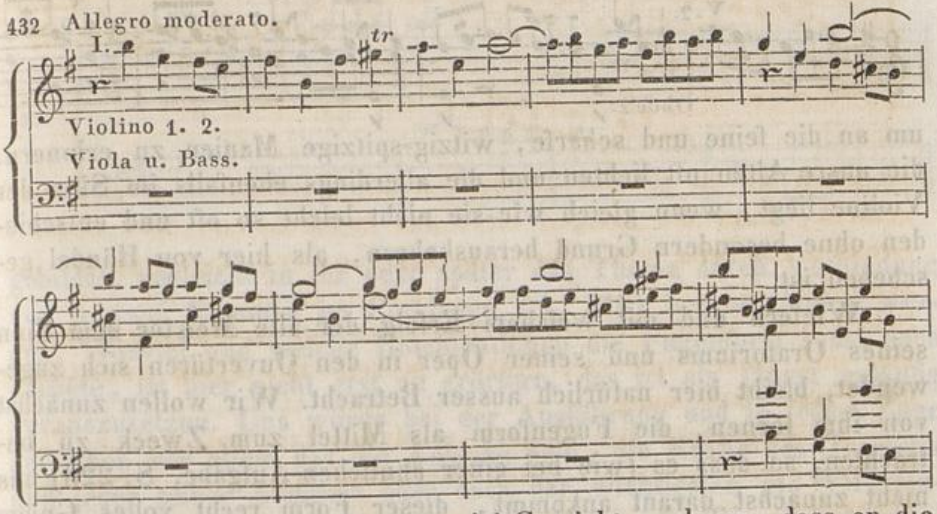
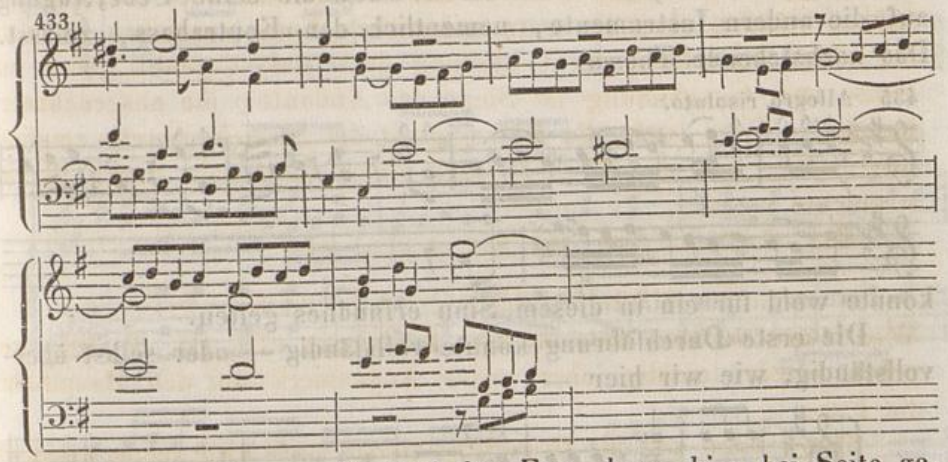
Die letzte Aufgabe, die wir stellen, ist

3. eine Ouvertüre in Fugenform.

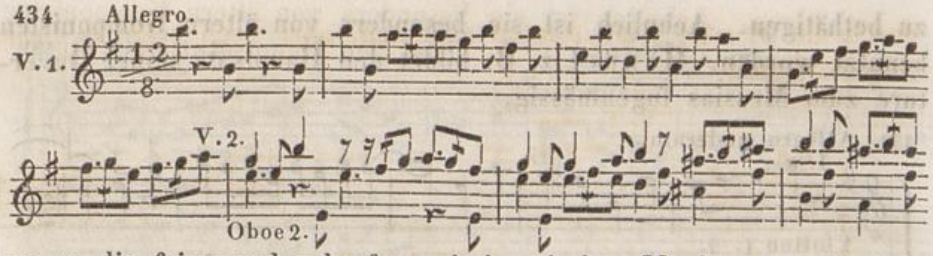
Wir setzen voraus, dass ihr eine Einleitung (Th. III. S. 301) gegeben werde, richten aber unser Augenmerk auf den Hauptsatz, die Fuge.

Diese Fuge soll als Ouvertüre dienen und wird schon desshalb einen festlichern, oder feierlichern, anregenden, auf irgend etwas Bedeutsames (eine Feier, ein Kunstwerk, das nachfolgt) vorbereitenden Karakter annehmen. Dieser Karakter wird sich aber nach dem uns jetzt zugewiesnen Organ (dem Quartett) oder vielmehr aus ihm heraus näher bestimmen.

Die Form selbst ist uns bekannt. Sie wird nicht um ihrer selbst willen (wie einst in der abstrakten Fugenlehre in Th. II.) geübt, sondern um in ihr das Quartett zu dem vorgesetzten Zwecke

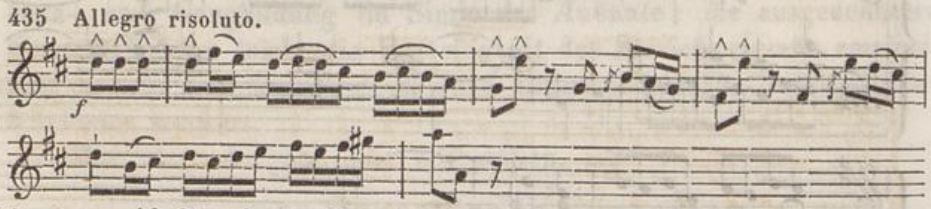
zu bethätigen. Aehnlich ist sie besonders von ältern Komponisten benutzt worden. Händel z. B. bildet den Hauptsatz seiner Ouverture zum Messias fugenmässig,

ohne auf die Form auch nur so viel Gewicht zu legen, dass er die erste Durchführung vollständig machte. Hat er die Bratsche zu schwach erachtet, das Thema durchzubringen, oder hat ihn sein Ungestüm hingerissen: genug, nach der Durchführung der beiden Geigen macht er Tutti, indem er den Bässen das Thema giebt. Nun spielt er mit dem beweglichen Theil des Themas

weiter, — der fernere Verlauf der Fuge kann hier bei Seite gelassen werden. Noch leichter gestaltet sich der — kaum Fuge, höchstens Fugato zu nennende Hauptsatz in Händels Ouvertüre zu seiner Oper Porus*), von der wir nur Thema, Antwort und Gegensatz anführen wollen,

*) In London 1731 komponirt; mit den Violinen gehen Oboen. Vergl. Ouvertüren von G. F. Händel, in Partitur herausgegeben von C. F. Becker bei Hof-

434 Allegro.

um an die feine und scharfe, witzig-spitzige Manier zu erinnern, die unsre Alten oft liebten und die allerdings ebenfalls im Sinn der Violine liegt, wenn gleich wir sie nicht leicht so oft und entschieden ohne besondern Grund herauskehren, als hier von Händel geschehen ist.

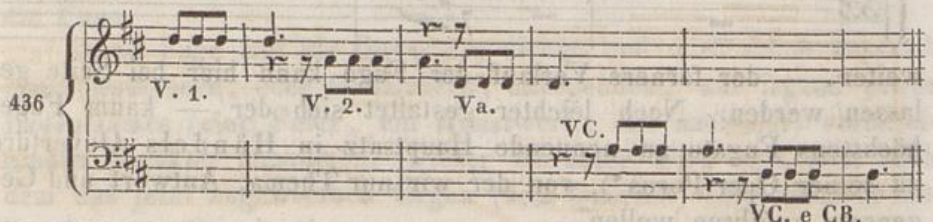
Wiefern und mit welchem Erfolg der alte Meister dem Sinn seines Oratoriums und seiner Oper in den Ouvertüren sich zugewendet, bleibt hier natürlich ausser Betracht. Wir wollen zunächst von ihm lernen, die Fugenform als Mittel zum Zweck zu betrachten, so dass es (wie bei einer ähnlichen Aufgabe, S. 226) uns nicht zunächst darauf ankommt, dieser Form recht volles Gnüge zu thun, sondern mit ihrer Hülfe dem Chor der Streichinstrumente nach seinem Vermögen und Karakter eine günstige Wirksamkeit zu eröffnen.

Hierauf muss schon die Bildung des Themas gerichtet sein, das wohl am besten für die Hauptstimme des Quartetts, die Violine, erfunden wird, — jedoch in einer Weise, die seine Uebertragung auf die andern Instrumente, namentlich den Kontrabass, zulässt. Das nachstehende Thema, —

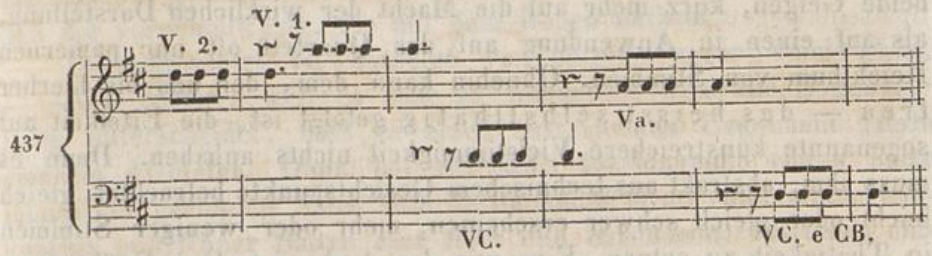
435 Allegro risoluto.

könnte wohl für ein in diesem Sinn erfundnes gelten.

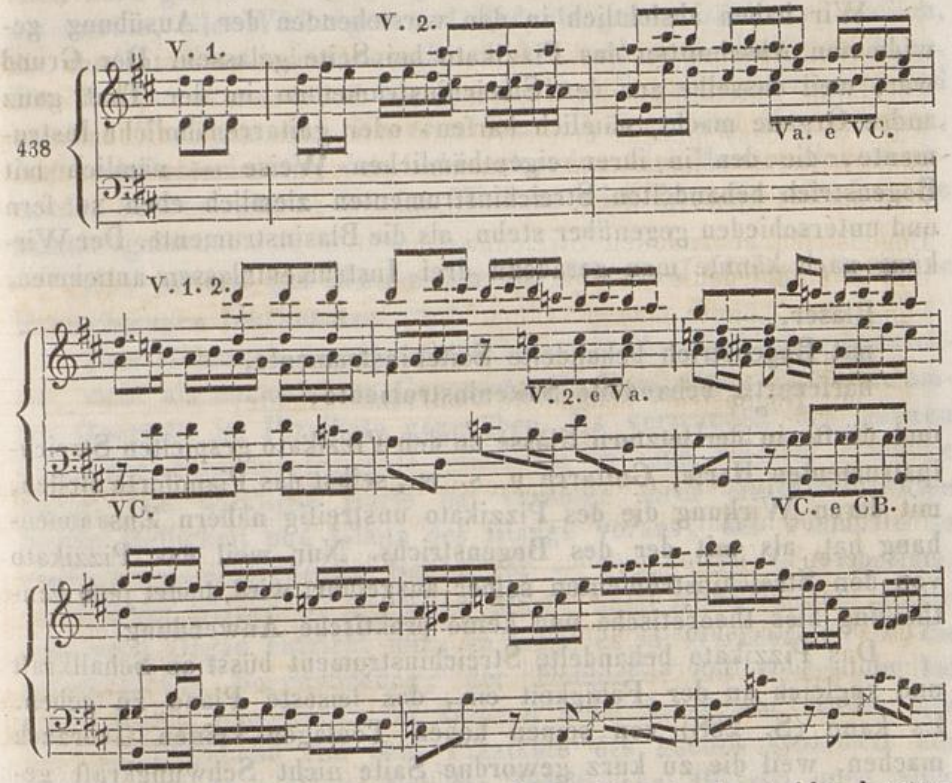
Die erste Durchführung könnte vollständig — oder selbst übervollständig, wie wir hier —

436



meister in Leipzig. Erste Lieferung S. 18. — Mozart hat (Band 6 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe) eine Fugen-Ouvertüre im Händelschen Styl, jedoch klaviermässig, geschrieben.

durch die blossen Eintrittnoten andeuten, oder noch heller in dieser Stimmordnung

gebildet, vielleicht in ihr oder später das Thema durch Verbindung von je zwei Stimmen im Einklange (S. 310) hervorgehoben werden. Wieviel und welche Kombinationen die Fugenform sonst noch darböte, ist hier nicht erst zu erörtern, das ist als längst geläufig vorauszusetzen. Uns würde bei der Ausführung und in jedem Zuge derselben vor allem das die Aufgabe sein, die Kräfte des Quartetts und jeder seiner Stimmen oder doch der wichtigsten in Wirksamkeit zu setzen; wir würden das erste Motiv, die Tonwiederholung, eindringlich, — vielleicht in dieser Weise gegen den Schluss hin



durchsetzen, die Bewegungsfigur und das hier in den beiden letzten Takten im Bass ergriffne Motiv ausgeführter in Gegensatz bringen und durchweg weniger auf strenge Vierstimmigkeit sehn, als viel-

mehr auf stärkende Verbindung der Geigen, oder der Geigen und Bratsche gegen den Bass, oder des Basses mit der Bratsche gegen beide Geigen, kurz mehr auf die Macht der wirklichen Darstellung, als auf einen in Anwendung auf das Quartett oft nur papiernen Reichthum von Stimmen. Ohnehin kann dem, der uns bis hierher treu — das heisst selbstthätig gefolgt ist, die Eitelkeit auf sogenannte kunstreichere Vielstimmigkeit nichts anhaben. Denn es muss ihm, abstrakt aus technischem Gesichtspunkte betrachtet, gleich leicht oder gleich schwer erscheinen, mehr oder weniger Stimmen in Thätigkeit zu setzen. Eins wie das Andre ist dem Geübten an der rechten Stelle leicht und an der unrechten Stelle schwer oder widerstrebend.

Anhang.

Das Pizzikato.

Wir haben absichtlich in den vorstehenden der Ausübung gewidmeten Abschnitten das Pizzikato bei Seite gelassen. Der Grund war, weil dasselbe aus den Streichinstrumenten in der That ganz andre Organe macht, nämlich harfen- oder guitarrenähnliche Instrumente, die den in ihrer eigenthümlichen Weise — nämlich mit Bogenstrich behandelten Streichinstrumenten ziemlich eben so fern und unterschieden gegenüber stehn, als die Blasinstrumente. Der Wirkung nach könnte man geradezu drei Instrumentklassen annehmen,

Bläser, —
mit Bogenstrich behandelte Saiteninstrumente, —
harfenartig behandelte Saiteninstrumente;

und dürfte in der letztern Klasse zu den Pizzikato gespielten Streichinstrumenten Harfe, Guitarre u. s. w., selbst das Pianoforte stellen, mit deren Wirkung die des Pizzikato unstreitig nähern Zusammenhang hat, als mit der des Bogenstrichs. Nur weil das Pizzikato von den Streichinstrumenten selber ausgeführt wird, leidet jene Eintheilung blos theoretische und keine praktische Anwendung.

Das Pizzikato behandelte Streichinstrument büsst an Schallkraft und zugleich an der Fähigkeit ein, das leiseste Piano zu geben. Es kann (S. 268) von seinen hohen Tonlagen keinen Gebrauch machen, weil die zu kurz gewordne Saite nicht Schwungkraft genug zu hellem und kräftigem Schalle besitzt; das Flageolettspiel ist natürlich mit dem Pizzikato unausführbar; die Schnelligkeit der Bewegung ist der des Bogenspiels nicht gleichkommend. Dies alles

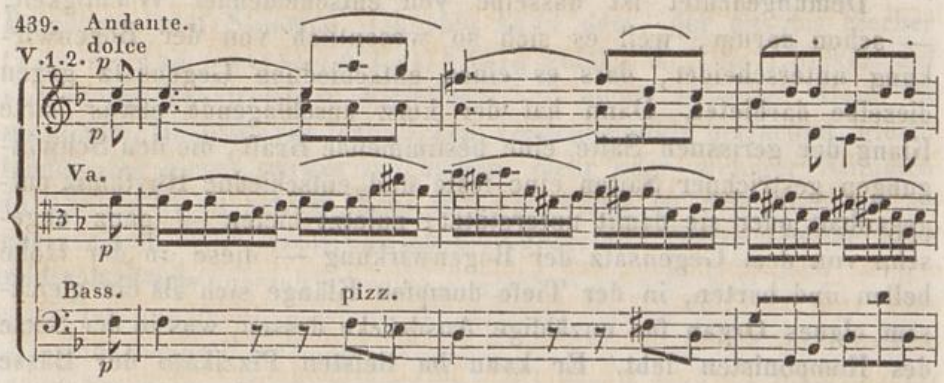
haben wir bereits S. 268 erwogen und so kann uns das Pizzikato im Allgemeinen nur als eine untergeordnete Anwendung der Streichinstrumente gelten, — als eine um so bedenklichere, da es natürlich die vornehmlichste, die mit dem Bogen aufhebt.

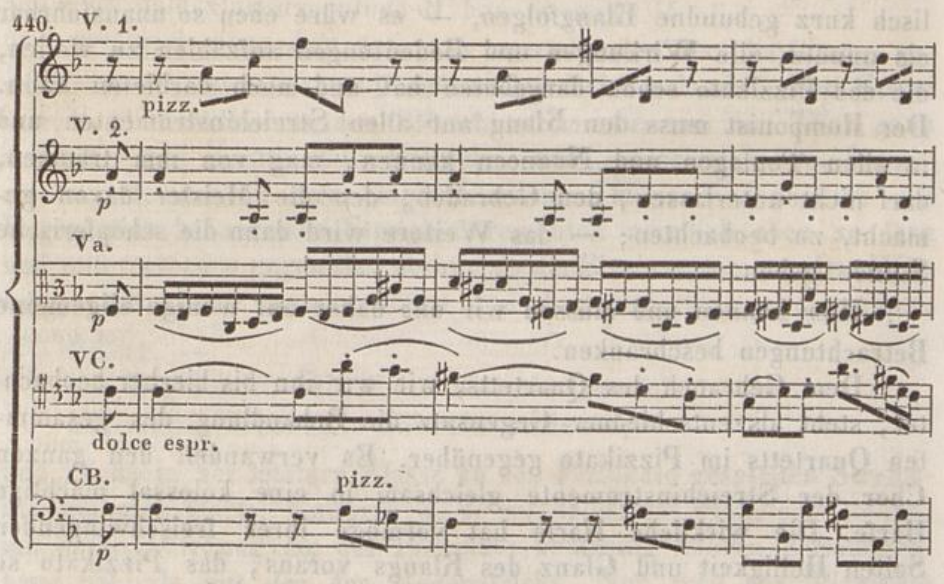
Demungeachtet ist dasselbe von entscheidender Wichtigkeit, — schon darum, weil es sich so wesentlich von der Bogenwirkung unterscheidet, dass es einen entschiednen Gegensatz gegen dieselbe darbietet. Dann hat der kurz anschlagende etwas harte Klang der gerissnen Saite eine bestimmende Kraft, die den Schwingungen gestrichner Saiten eine feste und entschiedne Rhythmik entgegenhält oder sie damit unterstützt; zuletzt bieten — ganz abgesehn von dem Gegensatz der Bogenwirkung — diese in der Höhe hellen und harten, in der Tiefe dumpfen Klänge sich als ein gleichsam eignes Organ für unzählige Ausdrücke dessen, was in der Seele des Komponisten lebt. Er kann im tiefsten Pizzikato der Bässe eine Wirkung, ähnlich der des kurzen, dumpfen Paukenschlags, — schwächer und verhüllter, aber auf allen Tonstufen erlangbar, — finden; die mittlern und höhern Tonlagen bieten ihm bald trockne, gleichsam dürre Tonschläge, bald humoristisch ja jovialisch kurz gebundne Klangfolgen, — es wäre eben so unausführbar als unnütz, alle Wirkungen und Bedeutungen aufzählen zu wollen, die das Pizzikato schon dargeboten hat und noch darbieten kann. Der Komponist muss den Klang auf allen Streichinstrumenten und in allen Tonlagen und Nüancen kennen, mag von ihm träumen, darf nicht unterlassen, den Gebrauch, den die Meister davon gemacht, zu beobachten; — das Weitere wird dann die schöpferische Stunde geben.

Hier können und müssen wir uns daher auf wenige allgemeine Betrachtungen beschränken.

Dem Gebrauch des Quartetts, wie wir ihn bis hierher beobachtet, steht als entschiedner Gegensatz die Behandlung des gesammten Quartetts im Pizzikato gegenüber. Es verwandelt den ganzen Chor der Streichinstrumente gleichsam in eine kolossal mächtige Harfe. Die wirkliche Harfe hat vermöge ihrer freischwingenden Saiten Helligkeit und Glanz des Klangs voraus, das Pizzikato so vieler zusammentreffender Saiten übt — wenn auch in dumpferm, verhüllterm Klange — überlegne Macht aus. Allein dieses gleichsam neue Organ entzieht uns, so lange es in Wirksamkeit ist, die entscheidende Bogenwirkung; der Hauptchor des Orchesters hat seine Macht eingebüsst. Im Ganzen wird daher nur seltner und nur vorübergehend von dem Pizzikato des ganzen Quartetts Gebrauch gemacht werden. Nur der Zutritt von Bläsern oder Singstimmen kann dieser Verwendung des Quartetts zu statten kommen; davon ist aber jetzt noch nicht zu reden.

Häufiger wird das Pizzikato einer einzelnen Stimme oder einem Theil des Quartetts im Gegensatz zu dem andern mit dem Bogen behandelten Theil gegeben. Hier kann entweder der Bass den Oberstimmen entgegentreten, z. B.

439. Andante.

und in ihren Zug und verschmelzendern Gang die bestimmter ordnenden Schläge des Pizzikato mischen. Oder es kann sich ein Theil des Quartetts dem andern entgegensetzen, z. B. hier, —

440.

wo übrigens die Stimmen zu verschieden geführt sind, als dass der Satz mit innerer Energie wirken könnte. Solcher Kombinationen sind, wie schon gesagt, zu viele möglich, als dass man sich auf ihre Zusammenstellung einlassen möchte, selbst wenn sie nicht so überflüssig oder vielmehr belästigend und störend statt förderlich für den Jünger erschiene.

In welcher Form nun auch das Pizzikato angewendet werde, so hat es — gleich der Einführung eines neuen Organs — die Bedeutung und den Anspruch eines Kompositionsmotivs. Es tritt ein,

wo der Komponist das Bedürfniss und das Recht hat, ein neues Motiv einzuführen. Ist es eingeführt, so kann man es nicht sofort und überhaupt nicht willkührlich wieder fallen lassen, sondern muss es durchführen, wie wir nun schon in allen Kunstformen gelernt haben, Motive (der Tonfolge, des Rhythmus, der Harmonie, der Orchestration) durchzusetzen, bis der Satz oder Gang, in dem sie aufgetreten, vollendet ist, oder sie in ein andres Motiv übergegangen sind. Nehmen wir an, dass der in No. 439 angefangne Satz zuvor in allen Stimmen *col arco* vorgetragen worden wäre, so könnte bei der Wiederholung die Form von No. 439 ergriffen werden und diese könnte wieder bei einer Wiederholung zu der erweiterten Anwendung des Pizzikato in No. 440 führen. So könnte auch von Abschnitt zu Abschnitt innerhalb eines Ganges oder Satzes in eine neue Form übergegangen werden, nich aber dürfte man die verschiednen Formen willkührlich durch einander mischen.

Vierte Abtheilung.

Das volle Orchester.

Der Name Orchester oder volles Orchester bezeichnet bekanntlich (S. 239) den Verein der Streichinstrumente in orchestraler (mehrfacher) Besetzung mit Blasinstrumenten. Die letztern können mehr oder weniger zahlreich vertreten sein, — nur einige oder mehrere oder alle Rohrinstrumente, nur wenige oder alle oder gar keine Blechinstrumente; dass zu letztern sich die Schlaginstrumente gesellen, ist schon S. 43 gesagt. Hiernach nun lässt sich nicht blos eine Unterscheidung zwischen sogenanntem grossen und kleinen Orchester (S. 240) machen, es wären sogar mehrere Abstufungen zu bemerken. Wir haben indess nicht Ursache, auf jene Unterscheidung und noch feinere einzugehn; die Stufen des Lehrgangs bestimmen sich aus andern Gesichtspunkten, — soweit es überhaupt deren noch bedarf.

Die Kenntniss der Blas- und Saiteninstrumente, sowie die bisherigen Uebungen kommen uns jetzt, bei der Vereinigung aller bisher nur in abgesonderten Chören angewendeten Mittel, zu Hülfe. Unser nächstes Geschäft kann kein andres sein, als unsre Mittel zusammenzustellen und gegen einander abzuwägen, um zu erfahren, wie sie sich vereinen und vereint anwenden lassen.

Erster Abschnitt.

Prüfung aller Mittel des Orchesters.

Im Orchester treten drei Chöre,
die Streichinstrumente,
die Rohrinstrumente,
die Blechinstrumente,
zusammen, denen sich Schlaginstrumente zugesellen können. Wenn wir einstweilen von diesen, so wie von dem Chor der Ventilinstrumente absehn, so haben wir jetzt über drei Massen zu gebieten, die sich in mannigfachen Beziehungen unterscheiden und in andern wieder verbindungsfähig oder einander verwandt zeigen.

Verwandt sind die Rohr- und Blechinstrumente, insofern sie allesammt Blasinstrumente, mithin in Schallkraft, Klangweise, Behandlung und Fähigkeit einander mehr oder weniger gleichartig oder ähnlich sind. In diesen Beziehungen sind sie beide von den Streichinstrumenten wesentlich unterschieden.

Auf der andern Seite lehnen sich die Rohrinstrumente durch die Vollständigkeit ihres Tonsystems und die im Vergleich zu den Blechinstrumenten freie und leichte Beherrschung desselben den Streichinstrumenten an.

Gehen wir näher auf die einzelnen Organe ein, aus denen die Chöre bestehen und vergleichen

1. die Tonlage,

so finden wir für die hohe Tonlage in allen drei Chören folgende Stimmen

Violinen,	Flöten, (Pikkolflöten) Oboen, Klarinetten,	Trompeten,

für die mittlere Tonlage

Violinen, Bratschen,	Klarinetten, (Bassethörner) (englisches Horn) Fagotte,	Trompeten, Hörner, Alt- und Tenorposaune,

für die tiefe Tonlage,

Violoncell, Kontrabass,	Fagotte, Kontrafagott Serpent u. s. w.	Hörner, Tenor- und Bassposaune Pauken;

oder, — wenn wir auf die normale Vierstimmigkeit zurückgehen, für die erste Stimme

Violine 1.	Flöte 1. (Pikkolfl. 1) Oboe 1. Klarinette 1.	Trompete 1.

für die zweite Stimme

Violine 2.	Flöte 2. (Pikkolfl. 2) Oboe 2. Klarinette 2. englisch Horn, Bassethorn 1.	Trompete 2. Horn 1. Altposaune.

für die dritte Stimme

Bratsche.	Bassethorn 2.	Horn 2.
Violoncell.	Fagott 1.	Tenorposaune.

für die vierte Stimme

Violoncell.	Fagott 2.	Horn 2.
Kontrabass.	Kontrafagott.	Bassposaune.
		Pauken.

Man bemerkt, dass in beiden Zusammenstellungen manches Instrument zwiefach aufgeführt ist, z. B. die Klarinetten und Trompeten für hohe und mittlere Tonlage, die Fagotte und Hörner für mittlere und tiefe. Wenn man aber den Umfang und das Vermögen der einzelnen Instrumente erwägt, so wird man nicht nur dies erklärt finden, sondern erkennt auch, dass manche Instrumente noch ganz andre Stellen einzunehmen geeignet sind; die Klarinetten können möglicherweise dritte Stimme, die Bassethörner zweite oder selbst erste Stimme sein und so noch andre Anderes. Es kam zunächst nur darauf an, eine allgemeine und ungefähre Uebersicht aller Tonmittel zu erlangen.

Ziehen wir

2. das Tonvermögen

in Betracht, so wissen wir, dass die Streichinstrumente im Allgemeinen die reichsten und geschicktesten, namentlich auch die beweglichsten sind. Ihnen schliessen sich zunächst die Rohrinstrumente an und unter diesen wieder am geschicktesten für schnelle und vielseitige Bewegung die Flöten, Klarinetten und Fagotte. Von den Blechinstrumenten sind die Posaunen am geschicktesten, ein vollständiges Tonsystem herzustellen, die Trompeten am beweglichsten aber tonärmsten, die Hörner tonreicher, als die Trompeten und beweglicher als die Posaunen.

Vergleichen wir sodann

3. die Klangweise

der verschiednen Chöre und Instrumentarten, so finden sich mannigfache Beziehungen, die aus einem Chor in das andre hinüberführen.

Im Allgemeinen kann man wohl die Instrumente jedes Chors unter einander für verwandt und verschmelzbar achten; also alle Blasinstrumente, — näher alle Rohrinstrumente, alle Blechinstrumente, — alle Streichinstrumente. Treten wir aber näher, so zeigen sich doch innerhalb der Chöre grosse Verschiedenheiten und wiederum von einem Chor zum andern Beziehungen.

Am gleichartigsten sind die Streichinstrumente unter einander. Unter den Rohrinstrumenten treten die Oboen durch die Schärfe

und Sprödigkeit ihres Klanges von den übrigen Rohrinstrumenten fern ab. Ihnen schliesst sich zunächst und als ein fast gleichartiges Wesen nur das englische Horn an. Unter den Blechinstrumenten sind es die Hörner, die durch die Weichheit und Rundung ihres Klangs von den Trompeten und Posaunen sich wesentlich und unverkennbar abscheiden. — Wieweit diese Verschiedenheiten sich durch vermittelnde Instrumente, durch Verstärkung der abweichenden Instrumente mit den übrigen, durch äussere Maassregeln (z. B. durch Pianissimo der Posaunen, in dem sie den Hörnern ähnlicher wirken) ausgleichen oder verbergen lassen, ist theils schon besprochen, theils noch weiter zu erörtern.

Auf der andern Seite schliessen sich die Hörner dem Klange nach leicht den Rohrinstrumenten, namentlich den Klarinetten, Fagotten und Flöten an. Und wiederum lehnen sich die Oboen besonders in den höhern und feinern Lagen leicht an die Violinen, während sie in der Härte der tiefen Tonlagen eine gewisse Aehnlichkeit mit der Trompete (nicht zu ihrem Vortheil) zu erkennen geben. Die Fagotte wiederum nähern sich dem Klang der Violoncelle und die rauhern tiefen Töne der Bratsche sind nicht ohne einen gewissen Anklang vom Wesen der Trompete.

Auf diese Weise bilden sich nun Reihen von Instrumenten, die unter einander in näherer Beziehung stehen und eins in das andre überführen, oder eins das andre anziehen. Wir stellen folgende Reihen auf, —

Violine — Oboe — Trompete — Bratsche,
Violoncell — Fagott — Horn,
Oboe — Fagott — Klarinette — Flöte,
Fagott — Horn — Klarinette — Flöte,
Trompete — Posaune — Horn — Fagott,
Kontrabass — Bratsche — Trompete — Posaune,

nicht erschöpfend, sondern nur als Beispiel für mancherlei andre zu bildende Ketten ähnlicher Bedeutung.

Dass an allen hier in Beziehung gesetzten Instrumenten auch mehr oder weniger starke Verschiedenheiten hervorgehoben werden können, ist gewiss. Die ganze Betrachtungsweise kann schon darum nicht vollkommen genugthun, weil der Klang desselben Instruments in verschiednen Tonlagen (man denke nur an die Tiefe und Höhe der Oboe) und selbst bei verschiednem Stärkegrad (man denke an das Piano und Forte der Hörner und Posaunen) ein sehr verschiedner sein kann. Allein diese Abweichungen und Nebenunterschiede haben für jetzt keine Bedeutung. Es kommt jetzt nur vor Allem darauf an: sich einen grossen und freien Blick über das gesammte Material und seine Wechselbeziehungen zu verschaffen. Wir fassen zuerst das Orchester als ein Ganzes, ein einiges Organ

auf, unterscheiden dann seine zwei oder drei Massen und fassen wieder jede als ein in sich geschlossen Zusammengehöriges auf. Nun erst entdecken wir theils vertrautere Beziehungen, theils feinere Scheidungen und bilden durch die verschiednen Massen hindurch unsre Ketten. Diese Anschauungs- oder Auffassungsweise, die den Komponisten (nicht blos den Lernenden, — denn hier lernt Niemand aus) stets von Neuem beschäftigen muss, dringt so vom Allgemeinsten bis in das Besonderste jedes einzelnen Instruments, lässt aber das Einzelne nicht mehr vereinzelt, sondern stets in seinem Verhältniss zu Anderm und dem Ganzen erscheinen.

Dasselbe gilt, wenn wir zuletzt

4. die Schallkraft

der einzelnen Instrumente ermessen; auch diese ist in den verschiednen Tonlagen verschieden, z. B. in der tiefen Oktave der Flöte gering, in der hohen bedeutender. Im Allgemeinen kann man jedoch den Blechinstrumenten überlegne Schallkraft vor den Rohrinstrumenten, den Bläsern mehr aushaltende, den Streichinstrumenten mehr Schlagkraft beimessen. Unter den Blechinstrumenten sind die Hörner, unter den Rohrinstrumenten Flöten und Fagotte die mildesten.

Wir kommen zum Schluss auf die einstweilen bei Seite gelassenen Schlag- und Ventilinstrumente zurück. Die erstern, von denen wir nur Pauken und grosse Trommel betrachten, sind bekanntlich eben sowohl des Piano als des höchsten Grades von Forte fähig, und mit jeder orchestralen Zusammenstellung vereinbar. Im Piano oder Forte haben sie ursprünglich nur Schlagkraft; der Paukenwirbel aber kann gleich dem Tremolo der Streichinstrumente den Ton gewissermassen verlängern, — und zwar auf beliebige Zeit, so lange der Spieler nicht ermüdet, — und dabei anschwellen und abnehmen lassen. Dieses Vermögen ist es, das die Vereinigung der Pauken mit den Streichinstrumenten und Bläsern begünstigt.

Von den Ventilinstrumenten müssen wir schon Ventiltrompeten und Ventilhörner als die verzognen Geschwister (*enfans gatés*) der natürlichen Trompeten zu diesen oder an deren Ort stellen, — wenn man sie einmal nicht entbehren kann. Das chromatische Tenorhorn würde sich zu den Posaunen gesellen, die stierhafte Tuba (Kontrabasstuba) aber mag, wenn man sie durchaus haben will, den Bass des gesammten Bläserchors verstärken. Sollten noch Kornette u. s. w. zutreten, so würden sie zwischen Hörnern und Rohrinstrumenten ein Mittelglied bilden.

Zweiter Abschnitt.

Zusammenstellung des Orchesters.

Wenn wir jetzt wieder an die Zusammenstellung unsrer Organe gehn, sind wir von der Einseitigkeit, die uns bisher beherrschte und entweder nur auf Blasinstrumente oder nur auf Streichinstrumente anwies, befreit. Von Beidem ist hier nicht mehr die Rede; denn wenn für einzelne Aufgaben blosse Harmoniemusik oder das Streichquartett ausreicht, so treten die frühern Lehrabschnitte in Anwendung. Es ist also jetzt nur vom Verein des Quartetts mit Blas- und Schlaginstrumenten die Rede. Das Streichquartett wird (S. 246) als Kern des Orchesters in seiner Vollständigkeit (S. 295) vorausgesetzt. Folglich bleibt nur das die Frage:

Welche Blas- und Schlaginstrumente wollen wir dem Quartett zugesellen?

zu beantworten. Wir wollen dabei von den Ventilinstrumenten, dem englischen Horn, den Ophikleïden, dem Bathyphon, englischen Basshorn, den ungebräuchlichern Flöten- und Klarinettarten und den Schlaginstrumenten ausser Pauken und grosser Trommel einstweilen absehn und behalten uns nur vor, gelegentlich auf eins oder das andre dieser Instrumente hinzuweisen. Diese Beschränkung — die uns beiläufig gesagt, in den Besitzkreis versetzt, innerhalb dessen unsre Meister sich bewegt haben — droht auch für den Fall keinen Verlust, dass man noch neue Instrumente für besondre Zwecke zuziehen wollte; denn die Grundsätze würden ohne Weiteres sich auch auf sie anwenden lassen.

Bei der Zusammenstellung seines Orchesters nun hat der Komponist mehr als einen Gesichtspunkt zu fassen.

1. Bedürfniss der Blasinstrumente.

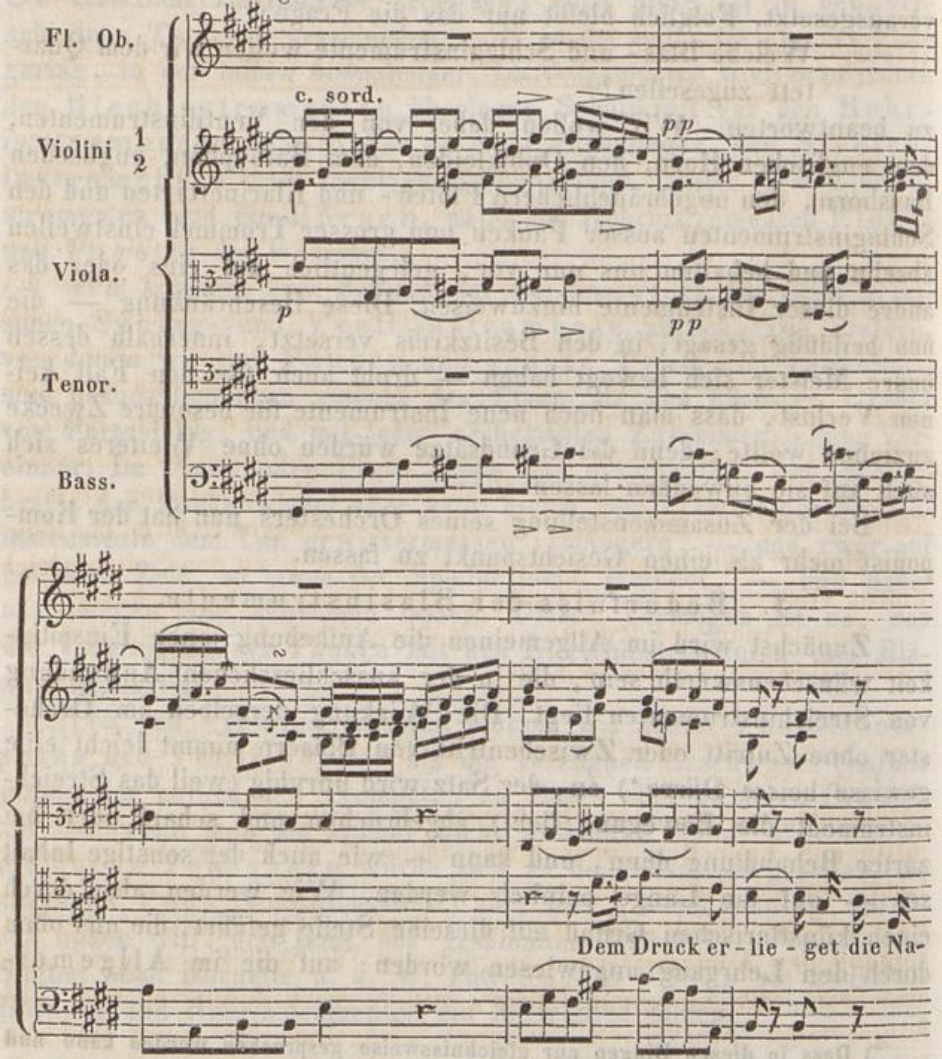
Zunächst wird im Allgemeinen die Aufhebung jener Einseitigkeit wünschenswerth sein, die in der ausschliesslichen Anwendung von Streichinstrumenten liegt. Die Wirkung derselben im Orchester ohne Zutritt oder Zwischentritt von Bläsern nimmt leicht eine gewisse heisse Dürre*) an, der Satz wird unruhig (weil das Streichinstrument die Bewegung liebt) abgebrochen und scharf oder bei zarter Behandlung dünn, und kann — wie auch der sonstige Inhalt sei — auf die Länge peinlich werden. Wir werden also durch einen künstlerischen Grund auf dieselbe Stelle geführt, die uns oben durch den Lehrgang angewiesen worden: auf die im Allgemei-

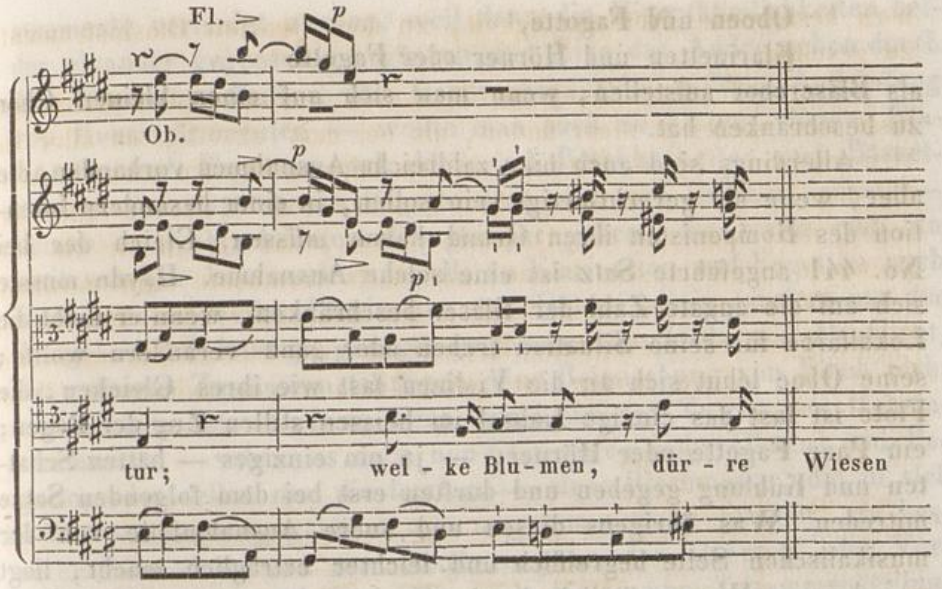
*) Dass in diesen Dingen nur gleichnissweise gesprochen werden kann und jedes Gleichniss unzulänglich und dem Missverständniss ausgesetzt bleibt, wenn die Intelligenz des Lesers nicht zu Hülfe kommt, ist schon früher (S. 4) gesagt.

nen bestehende Nothwendigkeit, zu dem Quartett Blasinstrumente zu gesellen.

Ein treffenderes Zeugniss für diesen unsern ersten Grundsatz lässt sich vielleicht nicht finden, als bei dem allseitigsten aller Instrumentisten, bei J. Haydn, in den Jahreszeiten die schwüle Arie, die den Druck der Mittagsglut im Sommer singt*). Haydn fühlte gar wohl, dass hier nur das Quartett wirken, das Organ für die entathmende Schwüle sein könne; und doch vermochte sein musikalisches Wohlgefühl es nicht leicht, auf den mildernden Hauch der Bläser ganz zu verzichten. Er mischt also eine Flöte und eine Oboe ein. Allein beiden ist gleichsam nur ein tröstendes Wort erlaubt; hier

441. Largo.



*) S. 170. Th. 2 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

sehen wir den Schluss des Ritornells und den Anfang des Gesangs und nach dem ersten Abschnitte des letztern jenes einzige den Bläsern gestattete Wort. Es kommt noch einmal (wiederholt) im Ritornell und zum letzten Mal (ebenfalls wiederholt) in der Mitte der Arie beim Wiederanfang vor und sonst nirgends. Ueberall sonst ist nur Begleitung des Streichorchesters. Die Bläser wären wegzulassen gewesen, wenn das rein musikalische Gefühl sie nicht begehrt hätte; sie konnten mehr — oder es konnten deren mehrere gebraucht werden, wenn nicht der Sinn der Situation ausschliesslich oder doch im entschiedensten Uebergewicht Bogenwirkung verlangt hätte. — Wenn unmittelbar darauf „der kühlende Schirm des dunkeln Hains" willkommen geheissen wird, treten zu den Saiten gleich Flöte, Oboen, Fagotte, Hörner in erfrischendem Anhauch auf.

Sobald nun der Zutritt von Bläsern feststeht, ergiebt sich das zweite Bedürfniss, das wir als

2. Gleichgewicht der Tonlagen

bezeichnen wollen. Das Streichquartett besetzt für sich allein Höhe, Mitte und Tiefe des Tonsystems; allein es wirkt als ein besondrer Chor. Sobald Bläser zutreten, bilden sie einen zweiten wohl unterscheidbaren Chor, für den wir ebenfalls verhältnissmässige Besetzung der Tonlagen wünschen müssen. In der Regel wird man also gern tiefe und hohe Bläser, mithin (nach deren schon S. 114 festgesetzten paarweisen Stellung) wenigstens ein tiefes und ein hohes Bläserpaar zusammenstellen, um den Bläserchor in sich selber nach Höhe und Tiefe ebenmässig auszubilden. Man wird also gern

Oboen und Fagotte,
Klarinetten und Hörner oder Fagotte

als Bläserchor aufstellen, wenn man sich auf einen kleinen Chor zu beschränken hat.

Allerdings sind auch hier zahlreiche Ausnahmen vorhanden, die aber, wenn sie gerechtfertigt sein sollen, in einer besondern Intention des Komponisten ihren Grund haben müssen. Gleich der bei No. 441 angeführte Satz ist eine solche Ausnahme. Haydn musste sich auf die engste Zahl der Bläser beschränken, wenn er nicht die Lokalfarbe für seine Situation trüben oder ganz verändern wollte; seine Oboe lehnt sich an die Violinen fast wie ihres Gleichen, die Flöte ist fast das einzige Labsal im heissen stillen Zug der Bogen; ein Paar Fagotte oder Hörner, — ja ein einziges — hätten Schatten und Kühlung gegeben und durften erst bei dem folgenden Satze mitreden. Was übrigens diesen und andre Ausnahmfälle von der musikalischen Seite begreiflich und leichter erträglich macht, liegt vor Augen. Wenn nämlich durch einseitige Macht von lauter hohen oder lauter tiefen Blasinstrumenten ein Uebergewicht nach der Höhe oder Tiefe in der Anlage der Partitur veranlasst scheint, so kann ja doch noch in der Ausführung das Quartett so gesetzt werden, dass es die tiefere Lage im Gegensatz zu den hohen Bläsern hervorhebt, — oder es können die hohen Blasinstrumente selber mehr in der Tiefe und Mitte gebraucht werden. So ist auch Haydn verfahren.

Der Rücksicht auf gleichmässige Besetzung der Tonlagen innerhalb des Bläserchors liegt schon der Gedanke zum Grunde, dass derselbe in sich selber befriedigend gestaltet sein müsse. Wir wissen aber, dass im Karakter der Bläser Fülle des Klangs als einer der Grundzüge hervortritt und zwar im Blech noch mehr als in den Rohrinstrumenten. Daher ist nun auch

3. Vollklang

eines der allgemeinen Bedürfnisse, deren sich der Komponist nicht ohne besondern Grund entschlagen kann.

Der Vollklang hängt natürlich nicht blos von der Wahl der Instrumente ab, — Klarinetten gewähren ihn mehr als Flöten oder Oboen, Posaunen mehr als Hörner, — sondern auch von der Masse derselben; wenn zu den Oboen und Fagotten noch Flöten oder Klarinetten treten, oder beide zusammen, so versteht sich von selbst, dass die Schallmasse sich vergrössert. Allein es tritt hier doch noch ein Drittes hinzu.

Es ist nämlich, von allen besondern Intentionen abgesehn, vortheilhaft für den Wohl- und Vollklang, wenn Rohr- und Blechin-

strumente vereinigt werden, weil dann die Eigenthümlichkeiten beider einander gegenseitig ergänzen und Eins das Andre schon durch den Gegensatz hervorhebt. Daher würde die grösste Aufhäufung von Rohrinstrumenten — wollte man auch zu Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotten noch Alt- und Bassklarinetten und Bassethörner oder statt zweier Fagotte drei oder vier obligate nehmen — keinen so wohlgebildeten Klangkörper geben, als wenn man zu weit weniger Instrumenten, z. B. zu Klarinetten und Fagotten noch Hörner setzt; selbst Klarinetten und Hörner allein (wofern nur der Tongehalt der letztern genügt) gewähren eine Fülle von Wohllaut, die grössern Zusammenstellungen ohne Beimischung von Blech nicht leicht eigen ist. Und so dient umgekehrt der Zutritt von Rohrinstrumenten — wären es auch nur Klarinetten (oder Oboen) und Fagotte, oder selbst nur die letztern — einer Blechmasse, die in sich selber stark genug gebildet sein mag um voll zu klingen, zu besserer Abrundung und zur Annäherung an das Quartett oder Verschmelzung mit demselben. Hiernach bieten uns Zusammenstellungen von

Klarinetten (oder Oboen) Fagotten und Hörnern,

Flöten, Oboen (oder Klarinetten) Fagotten und Hörnern,

schon eine befriedigende Masse für jenen Vollklang, den wir als ersten Karakterzug und Reiz aller Harmoniemusik — und somit auch des Bläserchors im Orchester erkennen.

Soweit führt uns das allgemeine Bedürfniss, dem Streicherchor Bläser zuzugesellen und diese als eignen Chor in befriedigender Weise aufzustellen. Alles Weitere hängt nun von der besondern Aufgabe ab, die sich dem Komponisten in dem oder jenem Werke darbietet. Hierüber erschöpfend zu reden, würde ebensowohl unausführbar als unnütz — oder vielmehr benachtheiligend sein. Es können nur noch einzelne Winke über häufig eintretende oder besonders lehrreiche Verhältnisse gegeben werden.

Wenn es dem Komponisten auf

4. grosse Kraftentwickelung

ankommt, so ist allerdings das nächste Mittel, das sich ihm darzubieten scheint, eine vergrösserte Instrumentation. Zunächst wird er also zu seinen Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern noch Trompeten und Pauken, — dann vielleicht Posaunen, — zu den Flöten vielleicht Pikkolflöten, zu den normalmässigen zwei Hörnern ein zweites Hornpaar oder ein drittes Horn setzen und so fort. Allerdings wird auf diesem Wege die Schallmasse vergrössert.

Allein mit dem Anwachsen der Masse wird keineswegs die Kraft des Ganzen jederzeit gesteigert. Wir haben schon früher (S. 178) bemerken müssen, dass Instrumente von rundem, weichem

Klange die Schallkraft scharfer und harter Instrumente nicht immer erhöhen, sondern vielmehr umhüllend zu schwächen drohn, wenn dem nicht etwa durch besonders geschickte Stellung vorgebeugt wird, was nicht immer angeht. Flöten, wenn sie nicht in der höchsten Tonlage gehalten werden, nehmen den Oboen leicht ihre eindringliche Schärfe, Hörner thun dasselbe den Trompeten, Hörner und Fagotte den Posaunen. Wollte man zu Flöten, Klarinetten, Fagotten und Hörnern ein zweites Hornpaar und Bassethörner setzen mit oder ohne Oboen; so würde durch die Masse sanftquellenden gerundeten luftvollen Klanges die Schmetterkraft der Trompeten und Posaunen gehemmt oder gar gebrochen; es könnte so ein sehr vollströmender, ja erhabner Vollklang gewonnen werden, nicht aber durchdringende erschütternde Kraft.

Und endlich würde der entgegengesetzte Uebelstand von dem eintreten, den wir zuerst gewahr wurden. Zuerst erkannten wir die Mangelhaftigkeit in der Wirkung von Streichinstrumenten ohne Bläser; jetzt würde die überhäufte Masse der Bläser dem Streichquartett alle Energie und Schärfe abstumpfen. Und wenn man diesem Nachtheil durch verdoppelte Besetzung des Quartetts entginge, — was doch nur an den wenigsten Orten die Mittel erlauben, — so würde in der gehäuften Masse der Bläser und Streicher jede Individualität ihren Karakter einbüssen, ein Klang würde den andern verschlingen, die Schallmasse — das Materielle auf Kosten des Geistigen überwältigend werden.

Diese Ueberlegung führt uns auf einen Grundsatz, der von den Meistern stets festgehalten worden, er heisst

5. Mässigung und Zurückhaltung

in der Zusammenstellung des Orchesters und hängt eng zusammen mit dem höchsten Grundsatz, den wir für die Bildung des Orchesters überhaupt auszusprechen haben:

6. karakteristische Wahl der Instrumente.

Beide Grundsätze treten uns überall entgegen, wo es dem Künstler um das wahrhaft Künstlerische, — um Offenbarung eines geistigen Inhalts, eines tiefergriffnen Seelenzustandes, einer Idee — zu thun war, während alle zuvor erwähnten Rücksichten so gewiss sie ihre Berechtigung haben, doch zunächst nur dem Sinnlichen, — dem sinnlichen Wohlklang, der materiellen Gewalt — oder dem abstrakt Verständigen angehörten.

Den wahren Meister in der Instrumentation erkennt man vor Allem in der Zurückhaltung, die ihn von allem Material, das nicht streng nothwendig ist für seine Idee, absehen lässt. J. Haydn nimmt zu seiner sprühend lebendigen *B*-dur-Symphonie, zur derarti-

gen *G*-dur-Symphonie nur Flöten, Oboen (keine Klarinetten) und Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken. Mozart hat in seiner *G*-moll-Symphonie, einer der geistvollsten und leidenschaftlichsten, die er geschrieben, nur eine Flöte, Oboe, Fagotte und zwei Hörner, keine Klarinetten, Trompeten und Pauken.

Wenn man vielleicht geneigt sein sollte, diese Zurückhaltung älterer Meister theilweis mit auf die Beschränktheit der damaligen Orchester zu beziehen: so findet man doch denselben Grundsatz auch bei Beethoven, der überall und namentlich in seinem Wien auf die zureichenden Mittel der Ausführung rechnen konnte. In seiner heroischen Symphonie, zu der ihn bekanntlich die Heldengestalt Napoleons begeistert hat und in der ihm Bilder des Kriegs in ihrer kühnsten, gewaltsamst andringenden Macht vorschwebten, hat er keine Posaunen, keine Pikkolflöten, sondern setzt den gewöhnlichen Instrumenten — Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Trompeten und Pauken und zwei Hörnern nur noch — ein drittes Horn zu. In seiner Pastoralsymphonie enthält er sich in den ersten beiden Sätzen selbst der Trompeten, die erst im dritten — und da auch nur im Trio auftreten. Erst im vierten Satze (Gewitter, Sturm) kommen zu den Trompeten noch Pauken, eine Pikkolflöte und Posaunen — aber nur Alt- und Tenorposaune hinzu. Pauken und Pikkolflöte treten hier wieder ab. In der *C*-moll-Symphonie werden Posaunen, Pikkolflöte und Kontrafagott ebenfalls bis zum Finale gespart. Selbst in dem mächtigsten aller Orchesterwerke, in Beethovens neunter Symphonie (mit Chor) wirkt das Kontrafagott erst im vierten Satze bei der Einleitung in das Rezitativ der Bässe mit; Pikkolflöte, grosse Trommel, Becken und Triangel treten erst im *Alla marcia* der Kantate, —

Froh wie seine Sonnen fliegen,
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet Brüder eure Bahn. . . . .

und die Posaunen treten erst im Trio des Scherzo, dann aber nicht eher wieder, als zu dem wie Tempelweihe gesungnen

Seid umschlungen, Millionen!

auf*). Es bedarf nur eines Blicks in die Partitur, um zu erkennen, dass selbst diese gewaltigsten Instrumente nicht um der Massen oder Schallverstärkung willen gesetzt sind.

Die letztern Beispiele scheinen uns um desswillen die beweisendsten, weil der Künstler hier Mittel geschont und gespart hat, die er in demselben Werk an andern Orten in Thätigkeit setzt, deren Vorhandensein er also fodert. Hier hat ihn also augenscheinlich nicht etwa äusserlich nothwendige Sparsamkeit oder sonst ein

*) S. 96, 132, 69, 108 der bei Schott in Mainz herausgegebnen Partitur.

nicht wesentlicher Umstand bestimmt, sondern nur die Idee des Werkes und jene keusche Zurückhaltung von allem nicht für den Ausdruck der Idee nöthigen Material, dem nicht verstattet sein soll, das Geistige üppig zu überwuchern. So enthält sich auch Mozart in der Ouvertüre zum Don Juan der Posaunen (die er überhaupt nur in einer Ouvertüre, der zur Zauberflöte; anwendet) obgleich er sie in der Oper selbst braucht.

Den Nachweis des Karakteristischen in der Wahl der Instrumente können wir kürzer fassen. Sobald nur erst erkannt ist, dass es nicht der Aufhäufung von Instrumentmassen bedarf, dass sie vielmehr ihr Bedenkliches hat, wofern sie nicht der Idee des Kunstwerkes entsprechend und nothwendig ist: wird man von selbst geneigt sein, bei der rathsamen Beschränkung die der Idee des Werks entsprechendsten Instrumente den andern vorzuziehn. Hier könnten nun die auffallendsten Züge aus unsern Meisterwerken gegeben werden; wir beschränken uns nur auf einen einzigen Fall, auf Mozarts Requiem. Mozart enthält sich das ganze Werk hindurch der Flöten, Oboen, Klarinetten und Hörner. Zwei Bassethörner und zwei Fagotte bilden den Chor der Rohrinstrumente; ihre tiefere Tonlage, ihr verschleierter lugubrer Klang geben die trübe Lokalfarbe für den Trauergesang, der weder durch üppige Klarinetten, noch milde Flöten erhellt oder durch die positivere Oboe zu festerer Haltung im Klange gehoben werden sollte. Wo es der kirchlichen Feier oder schärferer Eingriffe des Pathos bedarf, da dienen Trompeten und Pauken und Posaunen, ungemildert und unvermittelt durch Hörner; der romantische Waldklang, die weltliche Schwärmerei des Horns durfte hier nicht vernommen werden.

Dritter Abschnitt.

Die einfachsten Stellungen der verschiednen Chöre zu einander.

Wir haben bereits das Streichquartett als wichtigsten Chor des Orchesters anerkannt, da dasselbe die ausgedehnteste Befähigung zu allen Arten von Tonverbindungen und Bewegungen besitzt, sich mehr wie die andern Orchesterchöre den mannigfachsten Stimmungen und Vorstellungen des Komponisten anzuschmiegen und als Organ herzugeben vermag und, eben weil es keinen so gesättigten und sättigenden Klang hat wie die Bläser, länger die Theilnahme des Schaffenden und Hörenden fesselt. Daher sprechen wir es als ersten Grundsatz für die Behandlung des Orchesters aus,

das Streichquartett als Kern des Orchesters

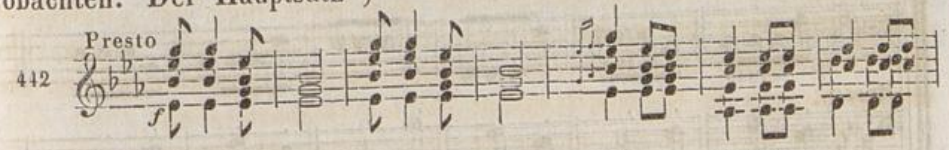
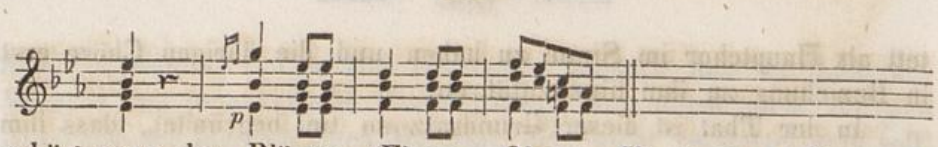
anzusehn, mithin von ihm aus den Satz aufzuerbauen, — das Quar-

tett als Hauptchor im Sinne zu haben und die übrigen Chöre erst in Beziehung zu ihm hinzuzuführen.

In der That ist dieser Grundsatz so tief begründet, dass ihm geradezu alle Partituren der Meister oder überhaupt der irgend orientirten Musiker zur Bestätigung dienen. Nur wollen wir uns vor zweierlei Missverständniss dabei verwahren.

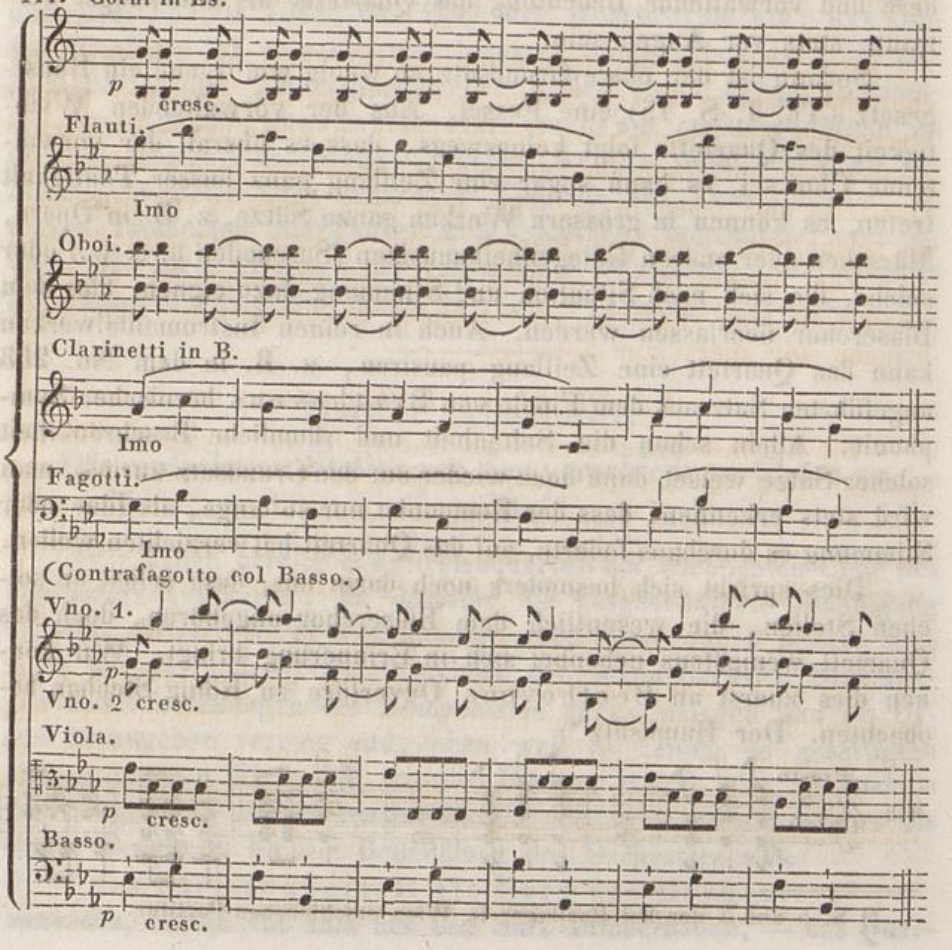
Zuerst wolle man auch hier eingedenk bleiben, dass ein Kunstwerk nicht stückweis zusammengetragen wird; sondern gleich jedem lebendigen Organismus als ein einheitsvolles Ganze entsteht. So wenig der Komponist zuerst die Melodie und hinterdrein (Th. II. S. 15) die Harmonie und Begleitungsform erfindet, so wenig kann davon die Rede sein, dass er zuerst sein Quartett komponire und dann die Bläser zusetze. Ihm stehen alle Chöre und alle Organe vor dem innern Auge und jedes spricht zu ihm, wird von ihm aufgerufen nach dem ihm eigenthümlichen Wesen. Aber eben in dieser Stellung, wo er von jedem Organ vernimmt, was es als sein Wesen auszusagen hat und wo er jedes nach seiner Weise in den Ideenkreis des Werkes einführt, eben da muss ihm die umfassendere und vorwaltende Bedeutung des Quartetts als eine längst vertraute stets vor Augen sein.

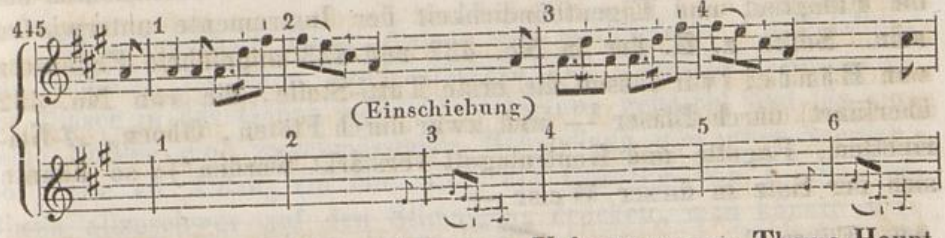
Sodann ist der obige Grundsatz so wenig wie irgend ein Kunstgesetz (Th. I. S. 15) eine Fessel. Aus der vorwaltenden Wichtigkeit des Quartetts folgt keineswegs, dass es überall der vorwaltende Chor sei, es kann sogar eine Zeitlang ganz ausser Thätigkeit treten, es können in grössern Werken ganze Sätze, z. B. in Opern, Märschen oder andren Gelegenheitsmusiken (Serenaden u. s. w.) oder solche, die sich nach Situation und Stimmung dazu eignen, blos dem Bläserchor überlassen werden. Auch in reinen Instrumentalwerken kann das Quartett eine Zeitlang pausiren, z. B. in dem No. 203 angeführten Satz aus dem Finale von Beethovens heroischer Symphonie. Allein schon die Seltenheit und räumliche Beschränktheit solcher Sätze weiset dann doch wieder auf den Grundsatz zurück, man wird stets erkennen, dass der Komponist nur so lange, als Idee oder Stimmung es durchaus foderte, auf das Quartett hat verzichten wollen.

Dies spricht sich besonders noch darin aus, dass selbst an solchen Stellen, die wesentlich dem Bläserchor angehören, doch das Quartett wenigstens nebenbei sich in Erinnerung bringt. Wir können dies zuerst an Beethovens Ouvertüre zu König Stephan beobachten. Der Hauptsatz*)

*) S. 5 und 7 der bei Haslinger in Wien erschienenen Partitur.

gehört ganz den Bläsern (Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, *Es*- und *C*-Hörnern) an; aber das Quartett muss wenigstens im ersten und dritten Takte den Akkord mit angeben. Und wenn sich nach dem Thema eine Art von zweitem Theil anspinnt, — nämlich dieser

443

Satz von den *Es*-Hörnern unter aushaltenden Oboen und Fagotten vorgetragen, dann von Hörnern und Fagotten (in tieferer Oktave) bei aushaltenden Oboen wiederholt wird: so kann das Quartett nicht mehr zurückgehalten werden bis zum Hauptmoment seiner nächsten Wirksamkeit, bis zur Wiederholung des Themas, sondern es wirft sich schon in die nächste Wiederholung des überleitenden Satzes,

444. Corni in Es.

steigert ihn und führt so schwungvoller in das Tutti des Themas, als den Bläsern für sich allein möglich gewesen wäre. Hier war es vorzugsweise die Bewegungsfähigkeit, — die innre Beweglichkeit und Unruhe, die das Quartett in den Moment der Bewegung hineinzog.

Dasselbe in noch freierer und darum karakteristischerer Weise können wir an dem Eintritt des ersten Allegros in Beethovens *A*dur-Symphonie beobachten. Auch hier gehört das Thema in seinem ersten Auftreten*) wesentlich — und sogar mit der Einleitung dazu dem Bläserchor. Allein das Quartett kann, wie man in der Beilage VIII sieht, sich gleichsam nicht zurückhalten; es pocht an, es bestärkt den Schluss (Takt 11) es drängt sich erweiternd in den zweiten Theil, der sich eigentlich so bilden wollte, wie hier

die erste Zeile angiebt, wird dann im Uebergang zum Thema Hauptchor und trägt in dieser Stellung das Thema im Tutti des ganzen Orchesters vor. Beide Sätze Beethovens — und besonders der letztere — beruhen auf einer durchdringenden Anschauung vom Wesen des Quartetts und geben in der That treffendes Zeugniss von demselben, als solche Sätze, wo das Quartett schon als Hauptchor aufgeführt ist.

Von hieraus nun bestimmt sich die Stellung des Bläserchors als eine vierfache. Zwei dieser Stellungen, die einfachsten, bringen wir zuerst zur Sprache.

A. *Die Bläser als Hauptchor.*

Die Blasinstrumente treten als Hauptchor auf, wenn das Streichquartett (wie in No. 203 oder der Beilage V) entweder gar nicht mitwirkt, oder doch nur eine untergeordnete Aufgabe (wie in No. 444 oder der Beilage VIII) übernimmt. Dies ist die ausnahmsweise Stellung, die wir schon oben erwogen haben.

B. *Die Bläser als Verstärkung des Quartetts.*

Diese Verwendung tritt ein, wenn der Komponist keinen weitern Inhalt zu verlautbaren hat, als der in den Stimmen des Quartetts gegeben ist, wohl aber das hier Gegebne zu verstärken oder mit einem gesättigtern oder eigenthümlich gefärbten Klang zu karakterisiren Veranlassung findet.

---

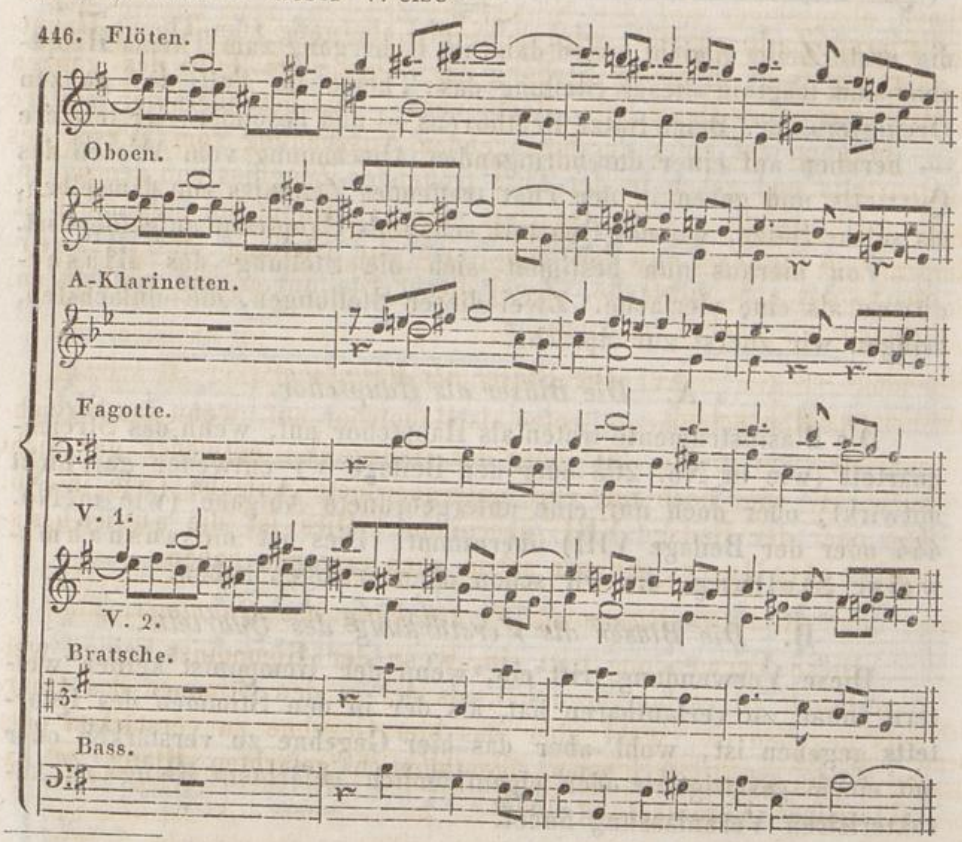
*) S. 12 der neuen Haslingerschen Partitur-Ausgabe.

1. Erste Weise der Verstärkung.

Wenn das ganze Quartett — also der gesammte Stimmeninhalt der Komposition von den Bläsern verstärkt werden soll, so wird gewöhnlich

der ersten Violine die erste Oboe und Klarinette,
der zweiten Violine die zweite Oboe und Klarinette,
der Bratsche das erste Fagott,

dem Bass das zweite Fagott und Kontrafagott oder Serpent zuertheilt. Die Flöten gehen entweder im Einklang oder in der höhern Oktave mit den Oboen und Klarinetten; das Erstere, wenn die Lage in der höhern Oktave allzuhoch führen würde, oder wenn man die Oberstimmen nicht zu stark werden lassen will. Allein diese Verstärkung würde noch mancherlei andern Rücksichten auf die Fähigkeit und Eigenthümlichkeit der Instrumente unterworfen sein. Sollte z. B. der in No. 432 und 433 angeführte Fugensatz von Händel (wir fassen die erste Tutti-Stelle, die von No. 432 überführt) durch Bläser — und zwar durch Flöten, Oboen, *A*-Klarinetten, Fagotte und Kontrafagott verstärkt werden*): so könnte sich der Satz in dieser Weise —

446.

*) Wir würden übrigens den Zutritt der Bläser nach dem Sinn des Satzes durchaus unmotivirt und nachtheilbringend finden; Mozart hat sehr

gestalten. Wir haben uns hier so einfach wie möglich an die obige Formel der Verdopplung halten wollen, doch aber mannigfach abweichen müssen. Zunächst konnte Takt 2 und 3 das erste Fagott nicht mit der Bratsche gehn; wir haben den Oktavensprung aufgegeben und das Fagott mit der zweiten Klarinette an der zweiten Geige, die zweite Flöte und Oboe aber an der Bratsche anschliessen lassen. Sodann haben die *A*-Klarinetten zu Anfang pausiren müssen, um nicht zu hoch für ihre Tonlage — oder eine Oktave unter den Hauptstimmen einzusetzen. Ferner haben die ersten Bläser Takt 2 statt des unruhigen Oktavensprungs in der ersten Geige einen Halteton; endlich durfte die Stimmkreuzung Takt 4, die in den Geigen leicht vor sich geht, von den Oboen und Klarinetten nicht füglich belastet und verschärft werden.

Schon innerhalb dieser Anlage sind mannigfache Umgestaltungen möglich. Es kann durch stärkere und schwächere Besetzung der Bläser in das Ganze mehr Abwechselung gebracht und für einzelne Stellen eine zweckmässigere Behandlung gewonnen werden. So dürfte zu Anfang (in No. 432) die Häufung von Flöten und Oboen allzuschwer auf den Stimmgang drücken, man könnte sich auf Flöten oder Oboen beschränken, oder der ersten Geige die erste Flöte, der zweiten Geige die (erste) Oboe zufügen, bis Takt 2 in No. 446 das Tutti einträte. Man könnte im weitern Fortgange (No. 433) im ersten Abschnitte nur Klarinetten und Fagotte, im zweiten nur Oboen und Klarinetten setzen — und dergleichen mehr. Hätte man Bassethörner — und was dann gewiss nöthig wäre — Kontrafagott oder Serpent zur Verstärkung des Basses, so würden die Bassethörner bald zweite Klarinette und erstes Fagott, bald nur das erste Fagott, bald beide Fagotte verstärken, je nachdem die Stimmlage es zuliesse und der Satz hier oder da stärkere Besetzung wünschenswerth machte.

2. Zweite Weise der Verstärkung.

Die obige Satzweise hat nur den Zweck der Stimmverstärkung, ohne auf die Eigenthümlichkeit der verstärkenden Instrumente

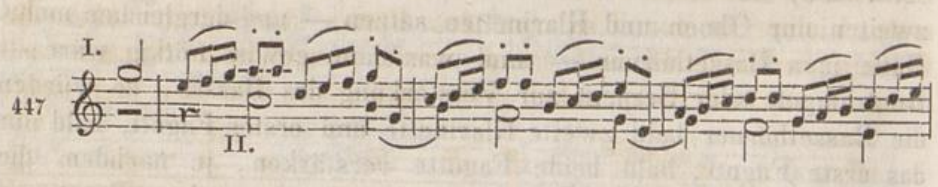
---

richtig erkannt, dass die Beweglichkeit und unruhige Führung der Streichinstrumente durch Bläser nur belästigt und vergröbert werden würde, dass auch die Bläser gar keine Gelegenheit zum erfolgreichen Eingreifen haben würden. Wenn aber doch Bläser zutreten sollten, so würden sie wenigstens nicht durchweg zur blossen Stimmverdopplung, sondern in andern später zu besprechenden Formen zu verwenden sein. Es war aber hier blos um ein naheliegendes Beispiel zu thun.

mehr als die nöthigste Rücksicht zu nehmen. Indem jedes Instrumentenpaar sich auf zwei Stimmen vertheilt und verschiedne Instrumente — z, B. Oboen und Klarinetten — in Einklang treten, macht sich der besondre Klang und Karakter derselben nicht weiter geltend. Diese Form ist gut, wenn das Orchester als eine einige Masse wirken soll.

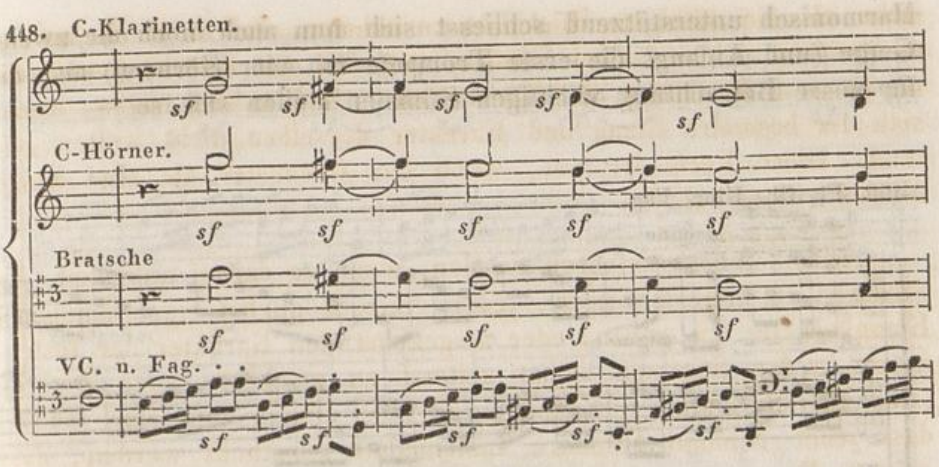
Anders muss verfahren werden, wenn es darauf ankommt, die Stimmen zu individualisiren, jeder einen möglichst eigenthümlichen Klangkarakter zu geben, oder umgekehrt den Karakter der Instrumente in den Stimmen selbst geltend zu machen. Beide Zwecke (sie sind im Grunde nur einer, von zwei Seiten angesehn) fodern, dass jeder Stimme besondre Instrumente zuertheilt werden, dass man z. B.

der ersten Violine eine oder beide Flöten,
der zweiten Violine eine oder beide Oboen,
der Bratsche die Klarinetten,
dem Bass die Fagotte

zufügt, oder wenigstens soviel wie der Inhalt des Satzes zulässt, die Instrumentarten geschieden halte. Ein gelegnes Beispiel bietet uns Beethovens Festouvertüre in *C*dur*). Das Allegro führt in freier Fugenform diese beiden Subjekte

durch, die zuerst von erster und zweiter Geige, dann (in der Umkehrung) von Violoncell (I) und Bratsche, dann von Bass (Violoncell und Kontrabass) und erster Geige (II) dann von erster Geige (I) und Bass genommen werden; die Zwischensätze und die Stimmen des Gegensatzes lassen wir für jetzt bei Seite. Bis hierher stellen sich nun die Stimmen in der Partitur in folgender Besetzung dar:

I. Violine 1, Flöten, Oboen,
II. Violine 2, Klarinetten —
I. Violoncell, Fagotte,
II. Bratsche, Klarinetten und Hörner, nämlich so:

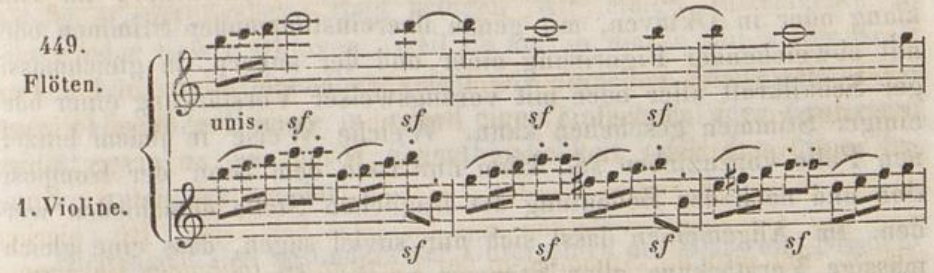
*) Op. 124. S. 17 — 22 der bei Schott in Mainz herausgegebnen Partitur. Die Ouvertüre ist zur Eröffnung des Pesther Theaters geschrieben.

448. C-Klarinetten.

ferner

I. Violoncell und Kontrabass,
II. erste Violine, Flöten und Oboen, —
I. erste Violine,
II. Bass und Fagotte.

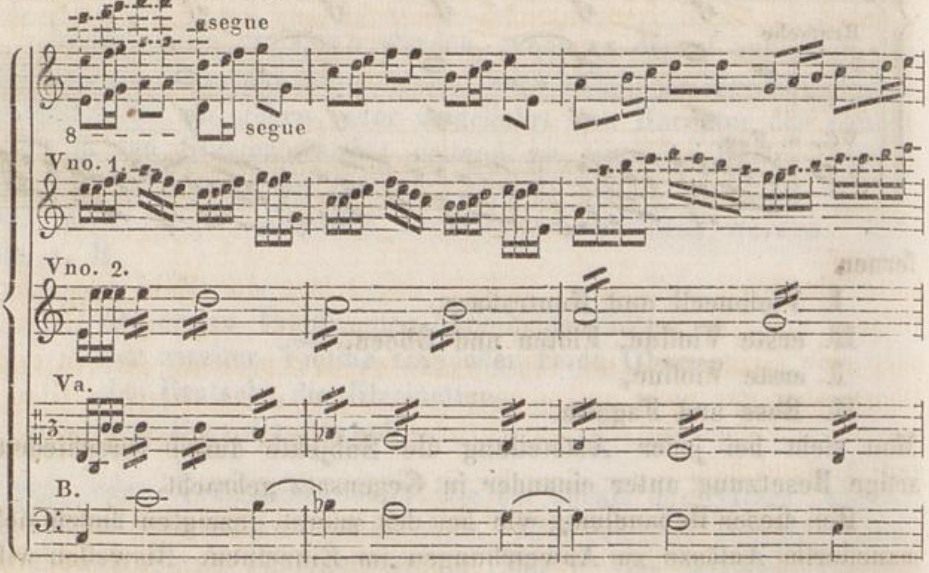
Man sieht bei jeder Aufstellung die Subjekte durch verschiedenartige Besetzung unter einander in Gegensatz gebracht.

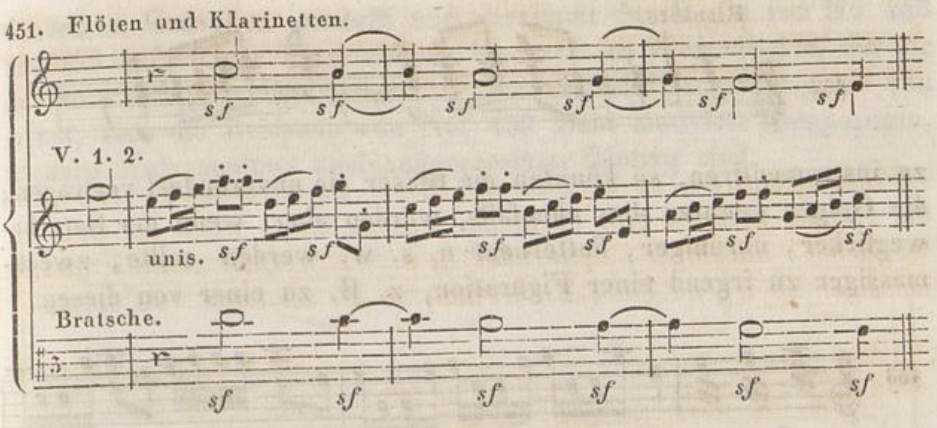
Bei dieser Behandlung wie bei der zuerst gezeigten finden sich mancherlei Anlässe zu Abweichungen im Einzelnen. Bisweilen will man eine Stimme verstärken, aber nicht drückend werden lassen. So wird in der letzten obenerwähnten Aufstellung der Subjekte die erste Violine in der That von den Flöten unterstützt. Aber die ohnehin hochliegende und darum scharf eingreifende Stimme soll nicht zu stark werden; daher gehn die Flöten, wie man hier sieht,

449.

nur auf die harmonische Unterstützung ein, ohne die Geigen in ihrem leichten Gang zu belästigen. Gleich darauf*) werden beide Subjekte noch einmal stark dargestellt; das zweite wird von Bratsche und Bass, das erste von Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und der ersten Geige dargestellt. Allein die letztere findet ihr Thema von acht Blasinstrumenten so stark besetzt, dass sie sich ihrer beweglichen Natur überlassen und das Thema figuriren darf.

*) S. 23 der Partitur.

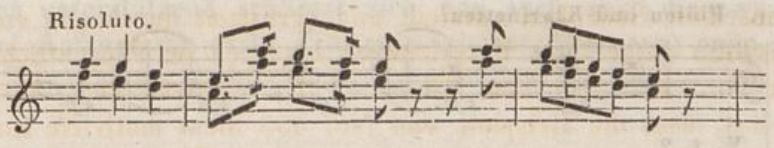
Harmonisch unterstützend schliesst sich nun auch noch die zweite Geige (und Anfangs die erste Trompete mit vier Hörnern) an; die für unsre Betrachtung wichtigen Stimmen stellen sich so —

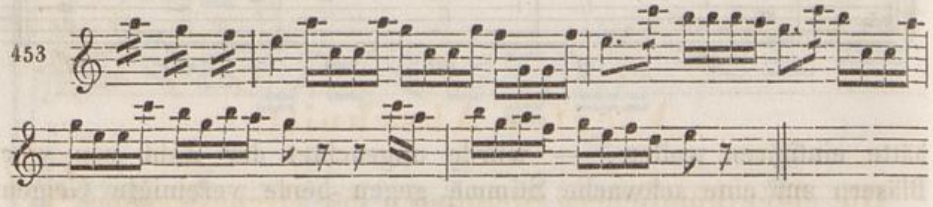
450. Fl. Ob. Klar. Fag.

dar, — wiederum vom Gegensatz abgesehn. — In welcher Weise Beethoven die Stimmen ferner vertheilt, kann hier übergangen werden: soviel ist klar, dass die Vertheilung auf vielfache Weise, — dass die Besetzung der Stimmen stärker oder schwächer, im Einklang oder in Oktaven, mit genau übereinstimmenden Stimmen oder mit abweichender Figurirung einer und der andern, in gleichmässiger Schallkraft aller oder mit vorzugsweiser Verstärkung einer oder einiger Stimmen geschehen kann. Welche Weise in jedem einzelnen Falle vorzuziehen sei, kann nur nach dem Sinn der Komposition und nach der Bedeutung der fraglichen Stelle entschieden werden. Im Allgemeinen lässt sich nur soviel sagen, dass eine gleichmässige Verstärkung aller Stimmen zu dem Gleichgewicht der Harmonie oder des Stimmgewebes beiträgt; eine zu schwach, — das heisst von zu wenigen oder zu wenig starkschallenden Instrumenten besetzte Stimme wird leicht von den stärker besetzten überschrieen und unwirksam. Auch die Zahl und Schallstärke der Instrumente im Allgemeinen leistet noch nicht Gewähr für ihre Wirkung am gegebnen Orte; es fragt sich, ob die Instrumente auch in schallstarken Tonlagen gebraucht sind. Der Verein von Flöten in der tiefen und Klarinetten in der mittlern Oktave mit der Bratsche, — wenn z. B. Beethoven seine Subjekte so —

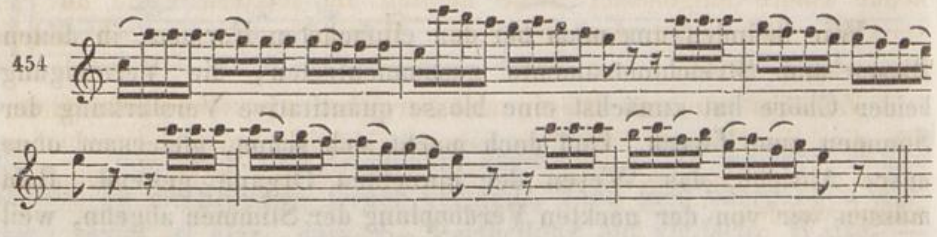
451. Flöten und Klarinetten.

hätte einführen wollen, — würde ungeachtet der Zahl von vier Bläsern nur eine schwache Stimme gegen beide vereinigte Geigen oder eine Geige und eine Oboe abgeben, gegen beide Geigen und Oboen aber gar nicht aufkommen; — gegen ihren weichen Klang würden überdem die scharfen Striche der Bratsche einen ungünstigen Abstand bilden.

Wir befinden uns noch bei den einfachsten Formen, in denen Bläser und Streichinstrumente zusammentreten, die Vereinigung beider Chöre hat zunächst eine blosse quantitative Verstärkung der Stimmen zum Zweck. Und doch macht sich schon, gleichsam ohne unsre Absicht, das Wesen der einzelnen Organe geltend. Bald müssen wir von der nackten Verdopplung der Stimmen abgehn, weil einige Instrumente nicht fähig sind, den Toninhalt der Stimme vollständig wiederzugeben. Bald bringen wir einige Instrumente in höhere oder tiefere Oktaven, weil sie nur in diesen mit voller Kraft wirken können; bald endlich geben wir einzelnen Instrumenten die ihnen obliegende Stimme in irgend einer einfachern oder figurirtern Gestalt, wie es uns ihrer Eigenthümlichkeit oder dem Sinn des Ganzen zuträglich scheint.

Hier macht sich besonders der Unterschied der Blas- und Streichinstrumente geltend, den wir bereits bei der Karakterisirung der letztern (S. 245) in das Auge gefasst haben. Das Blasinstrument kann an der Beweglichkeit des Streichinstruments nicht vollständig und mit gleichem Erfolg Theil nehmen; und dieses wiederum muss durch Beweglichkeit, durch Tonwiederholung oder Tonhäufung ersetzen, was ihm im Vergleich mit den Blasinstrumenten an Klangfülle und Schalldauer abgeht. Daher müssen Melodien, die von Streich- und Blasinstrumenten mit übereinkommender Wirkung vorgetragen werden sollen, vielfältig umgewandelt werden. Hätten wir z. B. die Oberstimme dieses Sätzchens —

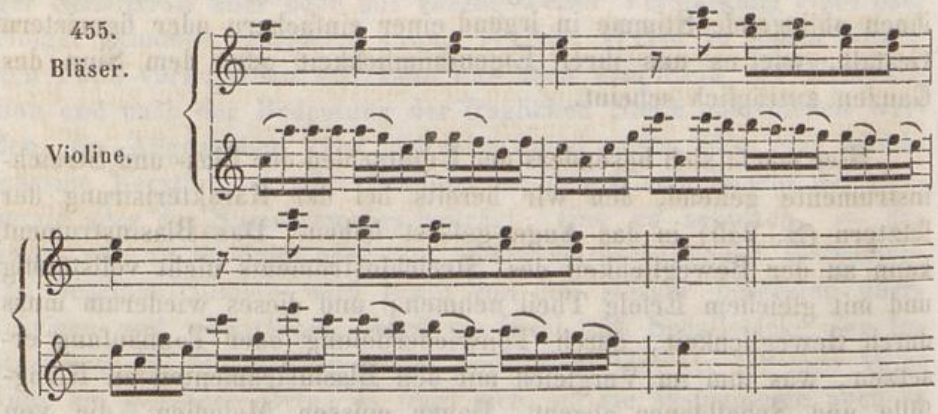
452 Risoluto.

zu instrumentiren, so könnten die Bläser sie unverändert vortragen; die Geigen könnten dies ebenfalls, würden aber, wenn der Satz beweglicher, unruhiger, flatternder u. s. w. werden sollte, zweckmässiger zu irgend einer Figuration, z. B. zu einer von diesen

453

greifen. Selbst solche Figurationen, die durch Vorhalte, Vorausnahmen, Hülfstöne von den zum Grunde liegenden Harmonietönen abweichen, z. B.

454

können unbedenklich mit den zum Grunde liegenden rein akkordmässigen Gängen der Bläser im Einklang oder in Oktaven zusammentreten, z. B.

455.

Bläser.

Violine.

ohne dass daraus eine Störung der Stimmgänge oder ein empfindlicher Widerspruch zwischen den abweichenden Organen entstünde; man empfindet, dass jedes Organ in der ihm eigenthümlichen Weise

denselben Gedanken vorstellt und vernimmt durch alle von No. 453 bis 455 aufgeführte Figurirungen hindurch im Wesentlichen nur die in No. 452 gegebnen Sätze. — Es versteht sich übrigens von selbst, dass die Beispiele von No. 453 nicht motivirte Komposition, sondern Aufsammlung aneinandergereihter Motive sind.

Vierter Abschnitt.

Die eigenthümlichern Stellungen der Orchesterchöre*).

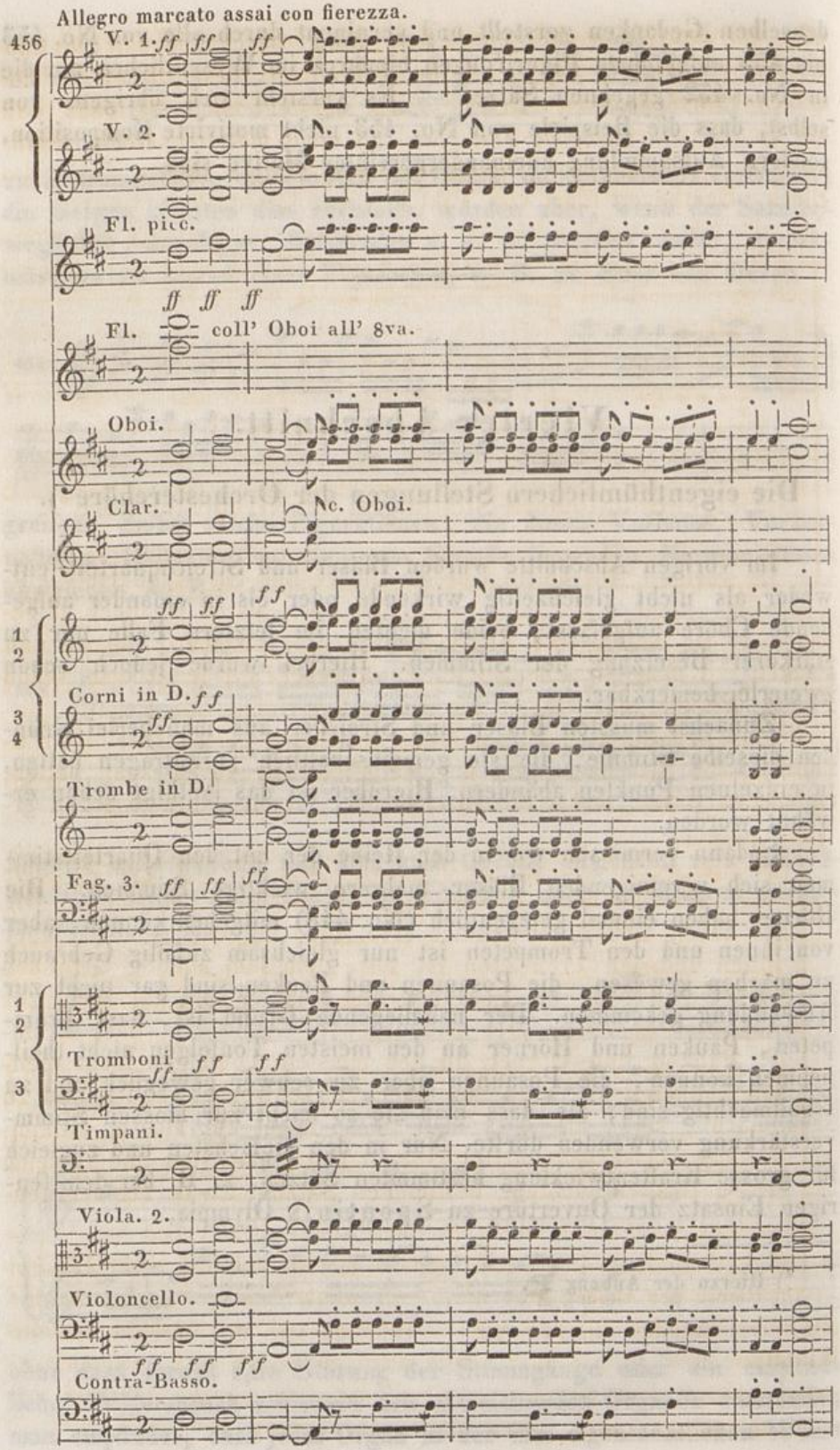
Im vorigen Abschnitte wurden Bläser und Streichquartett entweder als nicht gleichzeitig wirkende oder als in einander aufgehende Chöre aufgefasst; beide dienten im letztern Falle nur zu stärkerer Besetzung der Stimmen. Hierbei wurde jedoch schon zweierlei bemerkbar.

Zunächst mussten Bläser und Streicher aus mancherlei Gründen dieselbe Stimme, die sie gemeinschaftlich vorzutragen hatten, in einzelnen Punkten abändern. Hierüber ist das Nöthige schon erwähnt worden.

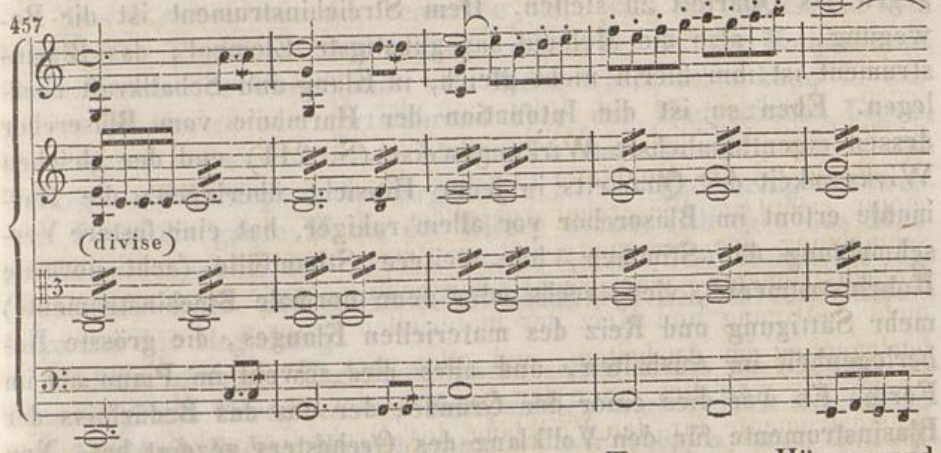
Sodann vermissen wir in der Reihe der mit den Quartettstimmen sich vereinigenden Bläser mehrere wichtige Stimmen. Die Hörner haben einmal gelegentlich (No. 448) mitgehen können; aber von ihnen und den Trompeten ist nur gleichsam zufällig Gebrauch zu machen gewesen, die Posaunen und Pauken sind gar nicht zur Anwendung gekommen. Der naheliegende Grund ist, dass Trompeten, Pauken und Hörner an den meisten Tonfolgen nicht theilnehmen können, die Posaunen aber zu schwer beweglich und zu schallmächtig sind, als dass man sie so leicht zur blossen Stimmverstärkung verwenden dürfte. Nur in den einfachsten und zugleich für grosse Kraftentwicklung bestimmten Sätzen, z. B. bei dem feurigen Einsatz der Ouvertüre zu Spontinis Olympia,

---

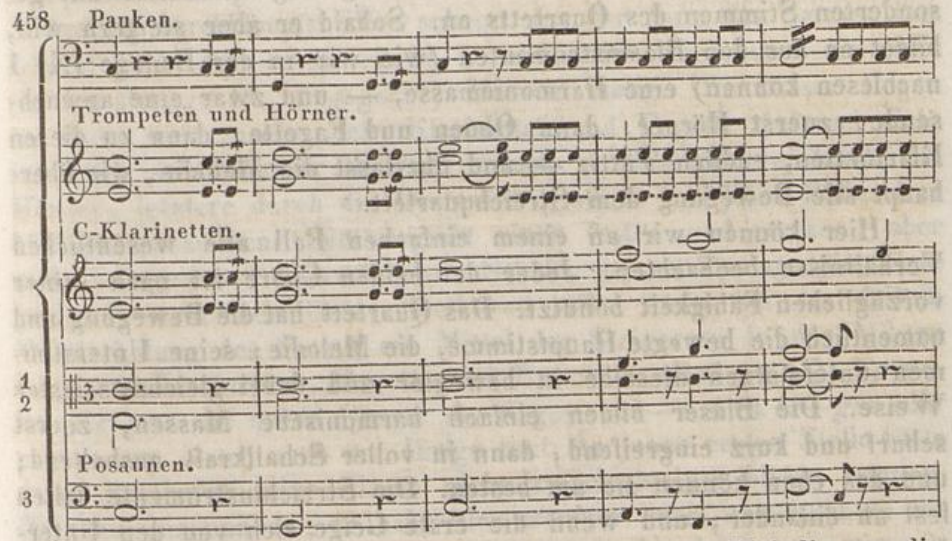
*) Hierzu der Anhang **P.**


Allegro marcato assai con fierezza.
456
V. 1.
V. 2.
Fl. picc.
Fl. coll' Oboi all' 8va.
Oboi.
Clar. Ac. Oboi.
Corni in D.
Trombe in D.
Fag. 3.
Tromboni
Timpani.
Viola. 2.
Violoncello.
Contra-Basso.

oder bei dem Triumphruf, mit dem das Finale von Beethovens *C*moll-Symphonie auftritt, ist die Vereinigung aller Chöre zu denselben Stimmgängen ausführbar; und selbst dann wird man noch auf die Schwere der Posaunen und andern Blechinstrumente Rücksicht zu nehmen haben. Spontini vereinfacht im dritten Takte das Blech. Beethoven führt von Takt 4*) sein Quartett so weiter,



und lässt zu Anfang alle Rohrinstrumente, Trompeten, Hörner und Pauken mit dem Streichquartett, dann von Takt 3 an wenigstens Flöten, Pikkolo und Oboen mit der ersten Geige, die Fagotte (natürlich in gehaltnen Noten) mit den Bratschen gehn; aber die Posaunen haben durchaus, die übrigen Blechinstrumente später einen einfachern Gang, selbst die Klarinetten, — wir geben hier —



alle abweichenden Instrumente — erhalten von der Melodie nur die Haupttöne.

*) S. 120 der Partitur.

So werden wir also von allen Seiten darauf hingewiesen, die Bläser in ein ihnen eigenthümlicheres Verhältniss, als die beiden im vorigen Abschnitt betrachteten zum Quartett zu bringen. Das nächste ist

C. *die Bläser als Masse vereinigt*

gegen das Quartett zu stellen. Dem Streichinstrument ist die Bewegung, — also die Melodie das günstigste Element; das Blasinstrument ist ihm hierin nicht gleich, in Klang und Schallkraft überlegen. Eben so ist die Intonation der Harmonie vom Bläserchor dessen eigenthümlichste Wirkungsweise (S. 211) und der gleichen Wirksamkeit des Quartetts in jeder Hinsicht überlegen; die Harmonie ertönt im Bläserchor vor allem ruhiger, hat eine festere Verschmelzung der Stimmen, hat weitere Stimmfülle (acht normale Rohrinstrumente, vier, sechs oder neun normale Blechinstrumente) mehr Sättigung und Reiz des materiellen Klanges, die grösste Ueberlegenheit im Aushalten, und alles dies sowohl im Piano als im Forte. Es war dies einer der Gründe, der uns das Bedürfniss der Blasinstrumente für den Vollklang des Orchesters gezeigt hat. Nun aber stellen wir den Bläserchor auch so auf, wie er uns den Vollklang, die Ausfüllung des Satzes am günstigsten gewährt: als festverbundne aushaltende Masse. Melodie und überhaupt Bewegung bleibt dem Quartett überlassen. So hebt — um aus unzähligen Beispielen nur eins herauszugreifen — Beethoven den ersten Satz seiner *C*moll-Symphonie in der No. 373 gezeigten Weise mit gesonderten Stimmen des Quartetts an. Sobald er aber steigern will, bildet er aus den Blasinstrumenten (wie wir in der Beilage IX. 1 nachlesen können) eine Harmoniemasse, — und zwar eine anwachsende, zuerst Hörner, dann Oboen und Fagotte, dann zu diesen Klarinetten, endlich Tutti, — und überlässt die Melodie, wie überhaupt alle Bewegung dem Streichquartett.

Hier können wir an einem einfachen Fall alle wesentlichen Verhältnisse beobachten. Jeder der beiden Chöre ist nach seiner vorzüglichen Fähigkeit benutzt. Das Quartett hat die Bewegung und namentlich die bewegte Hauptstimme, die Melodie; seine Unterstimmen unterstützen dieselbe in bewegter und dabei gleichmässigster Weise. Die Bläser bilden einfach harmonische Massen, zuerst scharf und kurz eingreifend, dann in voller Schallkraft aushaltend; und das eben können sie am besten. Die Streichinstrumente halten fest an einander; und wenn die erste Geige sich von den Unterstimmen entfernt, schliessen zweite Geige und Bratsche um so enger an einander. Die Bläser dagegen bilden eine weite, über mehr als drei Oktaven ausgedehnte Schallmasse, während doch wieder jedes einzelne Paar fest zusammengehalten wird. Nur Trompeten und

Pauken werden von der Masse abgesondert, um den Rhythmus der Abschnitte zu zeichnen; allein im letzten Abschnitte*) treten auch sie (die Pauken Achtel schlagend) zur Masse. Hier streichen auch die Bässe Achtel und steigern sich und das Ganze zu höherer Kraft.

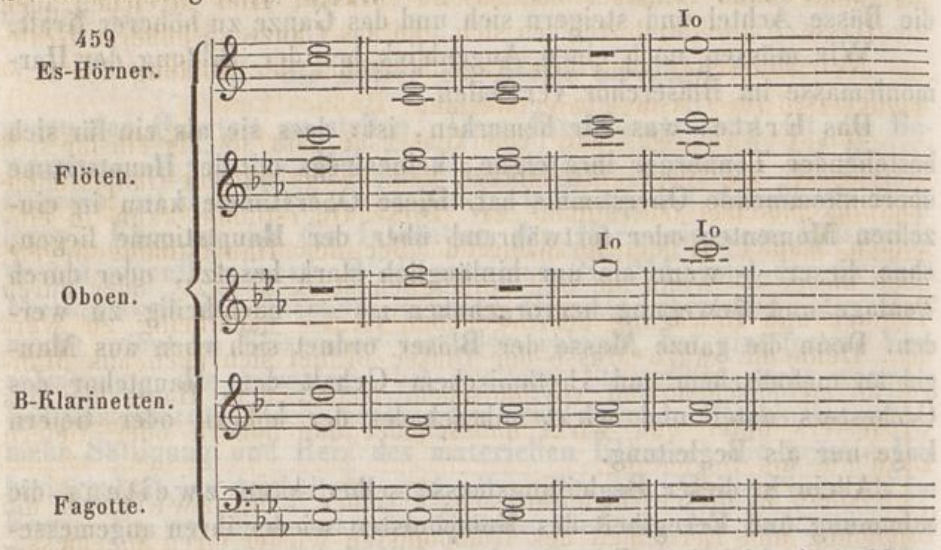
Wir müssen noch einen Augenblick bei der Bildung der Harmoniemasse im Bläserchor verweilen.

Das Erste, was wir bemerken, ist: dass sie als ein für sich bestehender Tonkörper ihre eigne, keineswegs mit der Hauptstimme übereinkommende Oberstimme hat. Diese Oberstimme kann in einzelnen Momenten oder fortwährend über der Hauptstimme liegen, ohne dieser — wenn sie nur hinlänglich stark besetzt, oder durch Tonlage und Bewegung hervorgehoben ist — nachtheilig zu werden. Denn die ganze Masse der Bläser ordnet sich eben aus Mangel an melodischem und rhythmischem Gehalt dem Hauptchor des Orchesters unter und wirkt unbeschadet der höhern oder tiefern Lage nur als Begleitung.

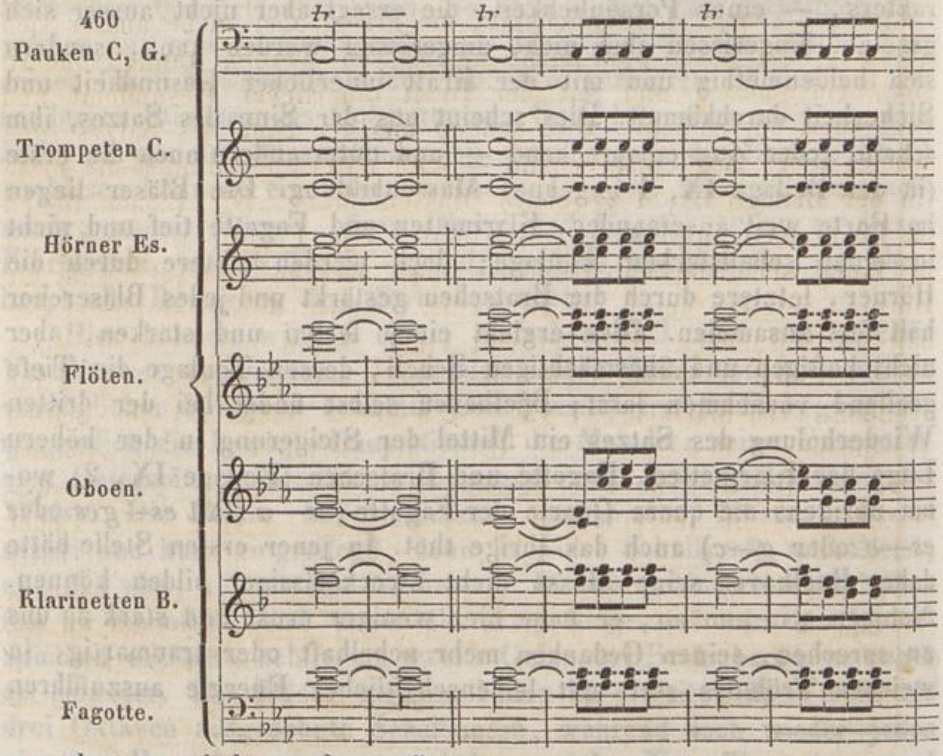
Allein in dieser Begleitungsmasse selber kann zweitens die Stimmung und Erregtheit des Komponisten wieder ihren angemessenen Ausdruck finden. Beethoven — wir knüpfen unsre Betrachtungen an das letzte ihm entlehnte Beispiel — hatte in dem ersten Satze seiner *C*moll-Symphonie ein innres, düstres, leidenschaftliches Ringen auszutönen, aber das Ringen eines edlen und starken Karakters, — einer Persönlichkeit, die erregt aber nicht ausser sich gesetzt, hingerissen aber nicht umgerissen werden kann, sondern sich heldenmüthig und mit der Kraft innerlicher Gesundheit und Sicherheit durchkämpft. Dies scheint uns der Sinn des Satzes, ihm scheint jeder Zug entsprechend — und unter andern auch die erste (in der Beilage IX, 1 gegebne) Massenbildung. Die Bläser liegen im Forte weit auseinander, Klarinetten und Fagotte tief und nicht in einer schallstarken Tonlage; doch werden erstere durch die Hörner, letztere durch die Bratschen gestärkt und jedes Bläserchor hält fest zusammen. Dies ergiebt einen festen und starken, aber nicht heftigen und übermächtigen Schall, dessen Tonlage die Tiefe grollend vernehmen lässt; Beethoven selbst findet bei der dritten Wiederholung des Satzes ein Mittel der Steigerung in der höhern Lage der Klarinetten, Fagotte und Bratschen (Beilage IX, 2) wobei übrigens die quere Quarte der Fagotte (*es—a* statt *es—ges* oder *es—c* oder *a—c*) auch das Ihrige thut. In jener ersten Stelle hätte daher Beethoven seine Masse nicht zweckmässiger bilden können. Nehmen wir nun an, er habe hier weniger ernst und stark zu uns zu sprechen, seinen Gedanken mehr nebelhaft oder traumartig, in weicher Trübniss statt mit leidenschaftlicher Energie auszuführen

*) S. 4 und 6 der Partitur.

gehabt, so musste er seine Harmoniemasse weniger fest bilden, in die Tiefe verweisen, — oder vielleicht die Höhe in träumerischem Sinnen anklingen lassen. Hier —

459

geben wir einige Andeutungen, ohne an erschöpfende Aufzählung zu denken. — Hätte umgekehrt Beethoven einen leidenschaftlichern Aufschrei im Forte vernehmen lassen wollen, so würde er der Bläsermasse eine höhere und heftigere Lage, z. B. eine von den hier —

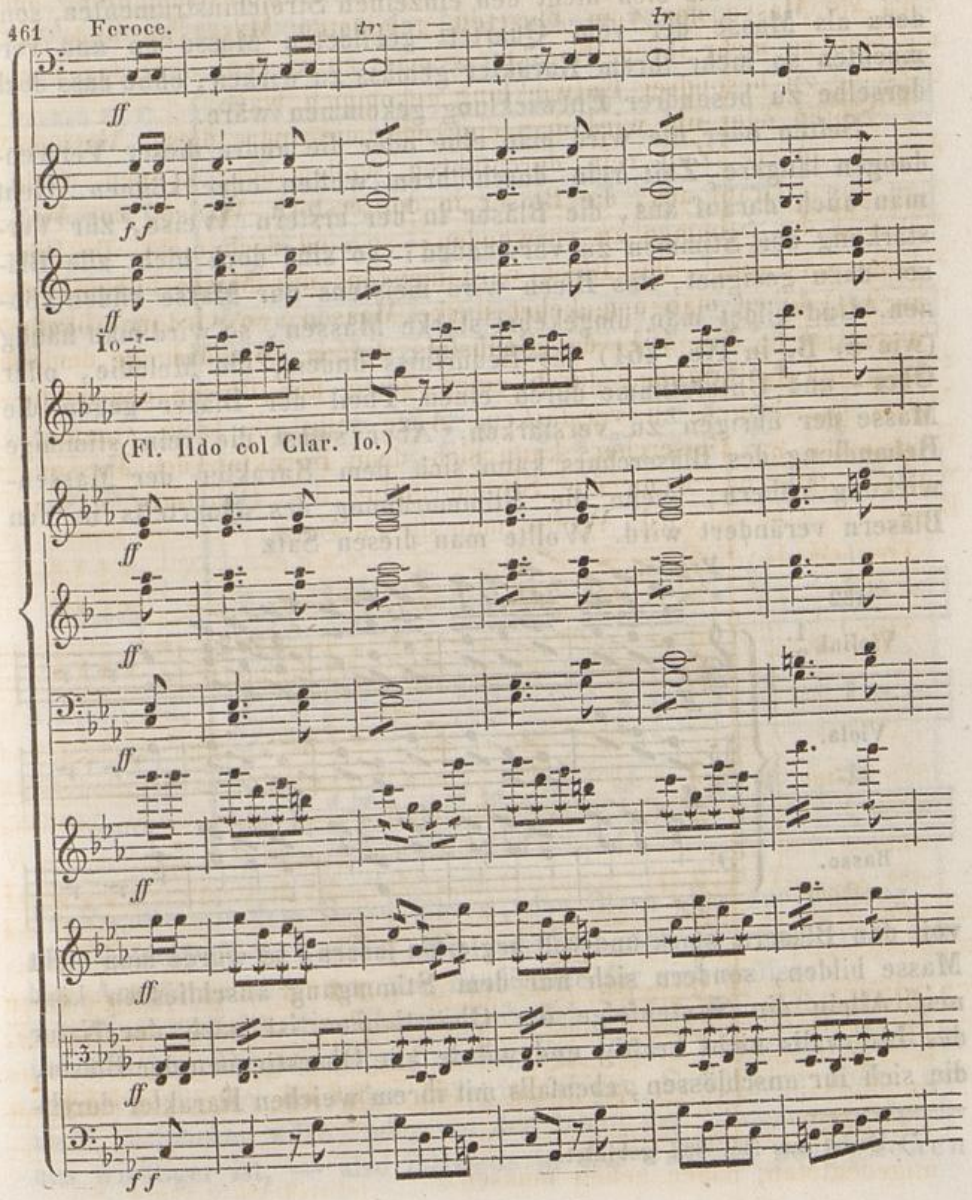
460



angedeuteten, haben geben müssen.

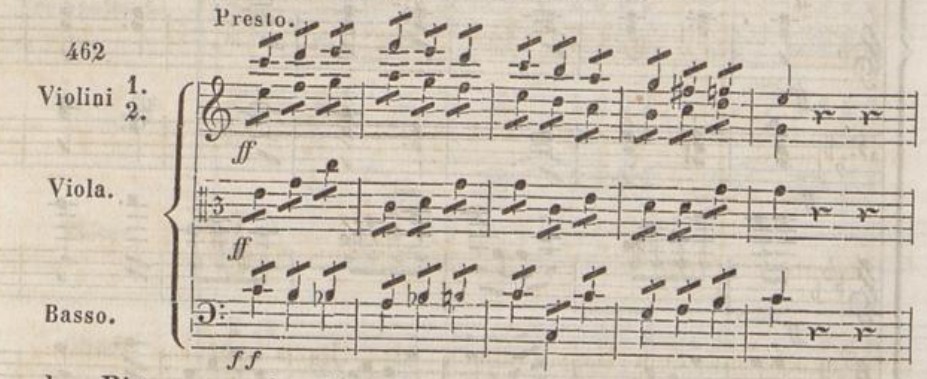
Drittens kann in einer solchen Masse der Chor der Blech- und Rohrinstrumente verschmolzen oder durch Lage, Bewegung u. s. w. abgesondert, es können die weichern und schärfern Instrumente unter einander verbunden, es kann diese oder jene Instrumentart hervorgehoben werden, kurz die ganze Mannigfaltigkeit, die der Bläserchor dem kundigen Setzer darbietet, kann hier zu karakteristischer Anwendung kommen. Endlich kann

Viertens die Masse der Bläser in solchen Fällen, wo es nöthig ist, die Streichinstrumente weit auseinander zu legen, zur Füllung der Harmoniemitte, zur Verbindung der Ober- und Unterstimme dienen. Wir geben hier zu der Beethovenschen Instrumentation



ein Beispiel*), das man sich als Bruchstück eines heftigen Satzes vorzustellen hat; die Geigen, von einer Flöte unterstützt, — und die Bässe, von der Bratsche unterstützt — werden in Verbindung gesetzt durch die Bläsermasse, deren grösste Kraft sich zwischen den Aussenstimmen zusammendrängt.

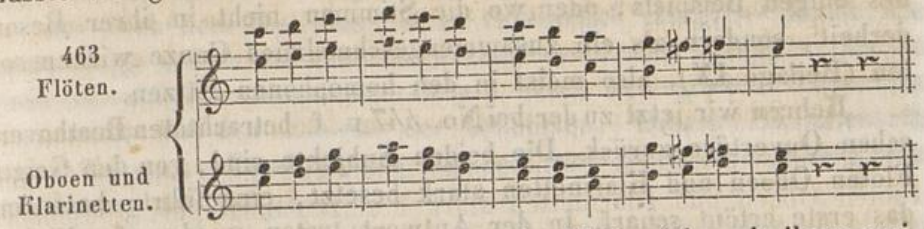
Ueberblicken wir noch einmal die beiden Verwendungen des Bläserchors unter B und C in diesem und dem vorigen Abschnitte: so kommen beide darin überein, dass die Bläser nur zur Unterstützung des Quartetts auftreten, dieses aber durchaus Hauptsache bleibt. In der erstern Weise (B) gaben sich die Bläser ganz hin, wurden blos Verstärkung der Streichinstrumente; in der letztern (C) schlossen sie sich nicht den einzelnen Streichinstrumenten, sondern als Masse der vom Quartett gebildeten Masse an und vermochten so mehr ihrem Karakter gemäss zu wirken, ohne dass doch derselbe zu besondrer Entwicklung gekommen wäre.

Selten oder nie wird man eine oder die andre dieser Verwendungen längere Zeit rein durchführen wollen oder können. Geht man auch darauf aus, die Bläser in der erstern Weise, zur Verstärkung der Stimmen zu verwenden: so sind doch nicht alle Bläser dazu geeignet, das Blech wird meistens nur Masse bilden können. Und bildet man umgekehrt starke Massen, so wird man häufig (wie z. B. in No. 461) das Bedürfniss finden, die Melodie, oder Ober- und Unterstimme durch einen Theil der Bläser gegen die Masse der übrigen zu verstärken. Aber selbst die rein stimmige Behandlung des Bläserchors kann sich dem Karakter der Massenwirkung nähern, wenn die Stimmordnung des Quartetts in den Bläsern verändert wird. Wollte man diesen Satz

von den Bläsern stark und voll begleiten lassen, so würde man nicht Masse bilden, sondern sich nur dem Stimmgang anschliessen können. Allein die Sextenfolge der Oberstimmen ist nach der Natur des Intervalls nicht kräftig und würde alle Oberstimmen der Bläser, die sich ihr anschlössen, ebenfalls mit ihrem weichen Karakter durch-

*) Es ist aus No. 384 gebildet.

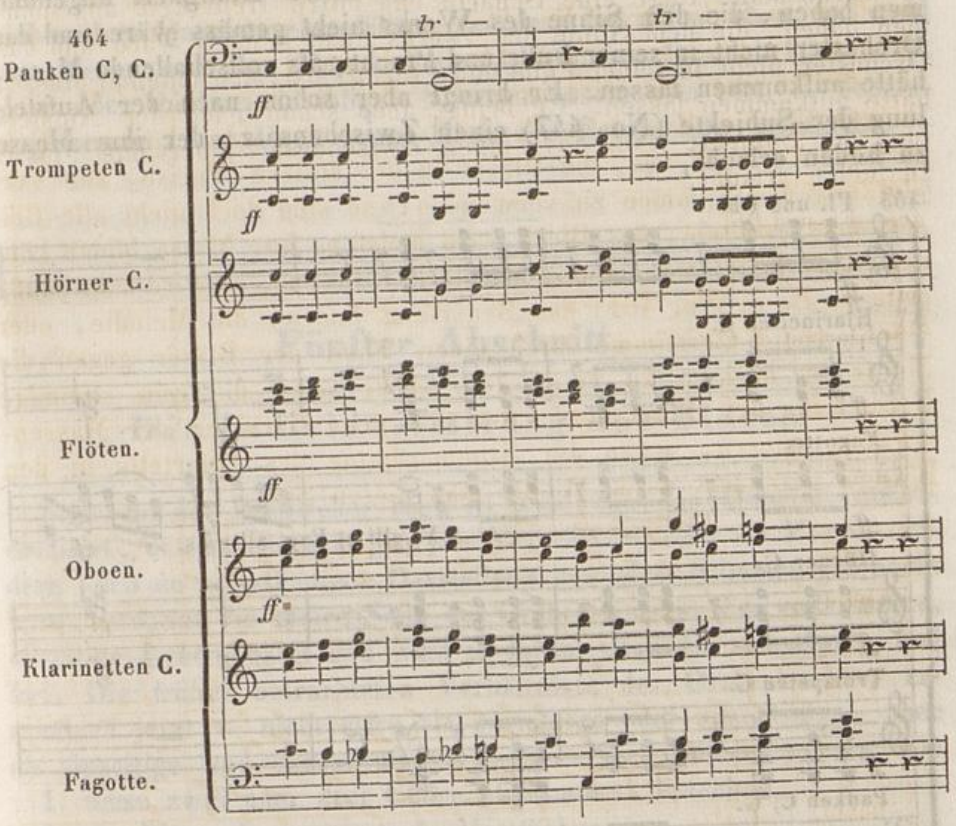
dringen, übrigens sie alle in unkräftige Tonlagen hineinziehen. Man müsste wenigstens einen Theil der Bläser anders legen, z. B.

463



oder bei gleicher Behandlung die zweite Flöte (die mit ihrer weichen Tonlage mehr deckt als stärkt) weglassen, oder dieselbe mit der ersten im Einklang setzen, oder endlich, — was das stärkste wäre, alle Oberstimmen in die höhere Lage bringen,

464

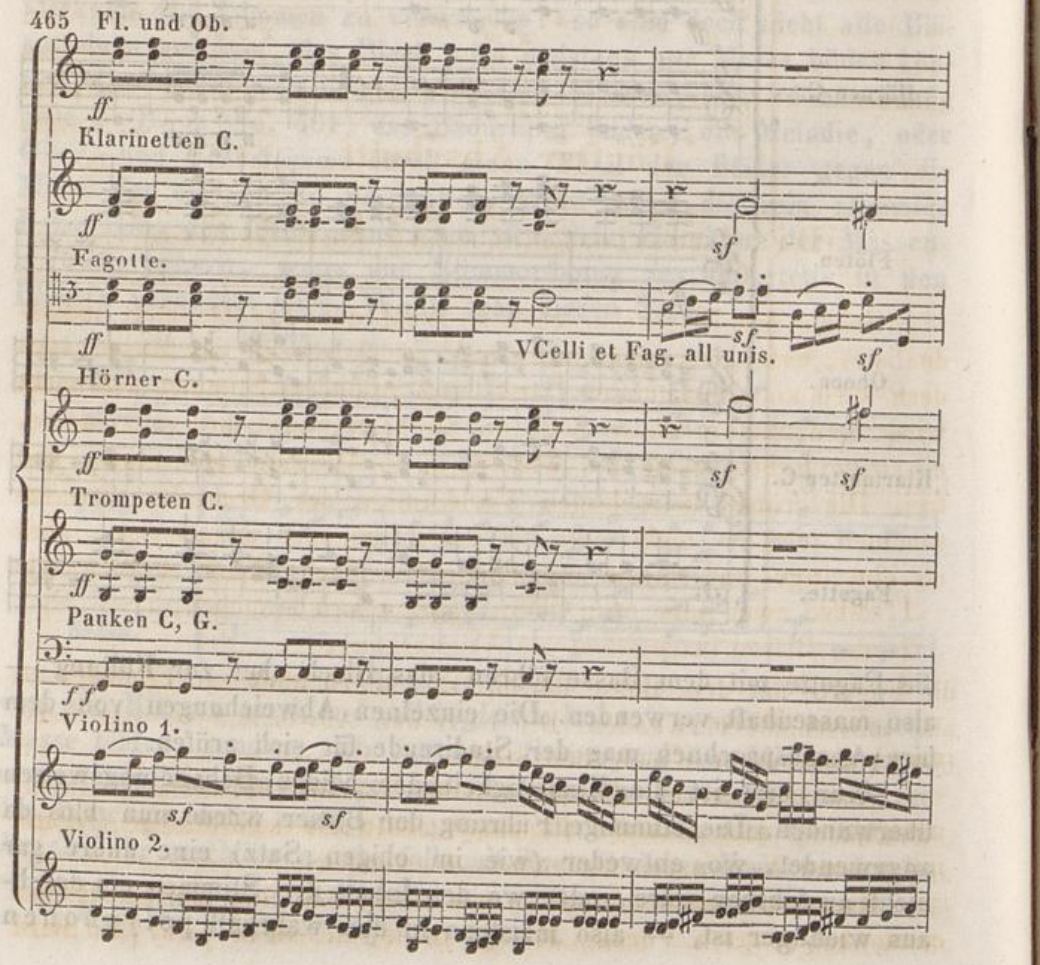


die Fagotte mit dem Basse führen, das Blech aber zur Füllung — also massenhaft verwenden. Die einzelnen Abweichungen von dem hier Ausgesprochnen mag der Studirende für sich prüfen.

Nun erst ist die Einseitigkeit der beiden Behandlungsweisen überwunden. Die stimmige Führung der Bläser würde nun blos da angewendet, wo entweder (wie im obigen Satz) eine andre gar nicht ausführbar wäre, oder wo der Inhalt der Stimmen ein durchaus wichtiger ist, — also meistens in den wahrhaft polyphonen

Sätzen. Die massenhafte Stellung wird da hervortreten, wo entweder nicht stimmig gesetzt werden kann, — wie z. B. im Blech des obigen Beispiels, oder wo die Stimmen nicht in ihrer Besonderheit, sondern als ein zusammengeschmolznes Ganze wirken sollen (Beilage IX), also meist in den homophonen Sätzen.

Kehren wir jetzt zu der bei No. 447 u. f. betrachteten Beethovenschen Ouvertüre zurück. Die beiden Subjekte sind, von den Geigen Flöten Oboen und Klarinetten stark besetzt, eingeführt; besonders das erste ertönt scharf. In der Antwort treten wieder die Violoncelle und Fagotte, die Bratschen, Klarinetten und hochliegende Hörner mit ihnen auf und geben dem zweiten Subjekt vollen, dem ersten gedrängtern Klang. Hätte Beethoven ohne Weiteres so gesetzt, so würde seine Fuge eine Schärfe und bittre Heftigkeit angenommen haben, die dem Sinne des Werks nicht gemäss wäre und das Orchester nicht in seiner Fülle und Pracht, als vollschallende Masse, hätte aufkommen lassen. Er bringt aber schon nach der Aufstellung der Subjekte (No. 447) einen Zwischensatz, der ihm Masse zu bilden erlaubt, —



und mischt so die heitern Vollklänge des Orchesters zu dem strengern und schärfer eindringlichen Fugengewebe. Die Bläser bilden — nur nach dem Sinn des Satzes rhythmisch erregt — Masse, die erste Geige spielt mit dem Hauptmotiv des ersten Subjekts, bis sie (wie schon früher die zweite Geige) einen beweglichen Gegensatz vorbereitet für den Eintritt der Gefährten. Dieser Zwischensatz krönt die ganze Durchführung hindurch und später noch häufig jede Aufführung der Subjekte.

Wir haben nun die Bläser stimmig behandelt, aber als blosse verstärkende Beigabe zum Quartett, ferner zu selbständigerer Wirkung, aber blos als Masse. Es bleibt übrig

D. *die Bläser individualisirt*

neben dem Quartett einzuführen, so dass ihr Chor eben so wohl wie dieses bald eine Masse allein oder mit dem Quartett bildet, bald ganz oder theilweis in obligate Stimmen auseinander tritt. Es scheint angemessen, hier einen neuen Kreis der Betrachtung zu ziehen.

Fünfter Abschnitt.

Die Individualisirung der Bläser.

Sobald der Bläserchor eben so wohl wie das Quartett individualisirt, das heisst nicht nur zur Verstärkung oder als Masse, sondern auch zu selbständiger Darstellung besondrer Stimmen gebraucht wird, gewinnt die andre Seite des Orchesters erst ihre vollkommne, allseitige Lebendigkeit und wird in ihren Organen selbständig und frei. Die früher betrachteten Verhältnisse der Orchesterchöre erscheinen jetzt — nicht etwa als unrichtige oder unzulässige, aber als einseitige und darum unzulängliche. Noch immer werden wir

1. diese zwei oder drei Chöre abgesondert brauchen,
2. die Bläser insgesammt als Verstärkung,
3. die Bläser — oder blos die Blechinstrumente — verbunden zu einer Masse

verwenden. Aber wir werden auch

4. den Bläserchor auflösen in seine einzelnen Glieder,

einzelne — oder mehrere Blasinstrumente als selbständige Organe im grossen Verein des Orchesters verwenden.

Hier kann nun nicht mehr von einer absoluten Herrschaft oder einem unbedingten Vorzug des Quartetts die Rede sein. Es wird

den Vorzug behaupten, den es durch seine Eigenschaften in der Mehrzahl aller Orchesterverwendungen hat. Aber in einzelnen Fällen können die Rollen wechseln; das Quartett kann dienend, untergeordnet auftreten und Bläser, einzelne oder mehrere, können als herrschende Organe die eine Hauptstimme oder mehrere Stimmen übernehmen.

Es dürfte kaum ausführbar und aus bekannten Gründen gewiss nicht erspriesslich sein, alle möglichen Fälle hier durchzugehn. Doch dürfen wir nicht unterlassen, wenigstens die folgenreichsten oder fruchtbarsten herauszuheben. Wir werden dabei vom gewohnten Gesichtspunkt ausgehen und das Quartett als Kern des Ganzen im Auge behalten; die entgegengesetzte Seite wird von selber in ihr Recht treten.

A. *Einzelne Bläser als Verstärkung einzelner Quartettstimmen.*

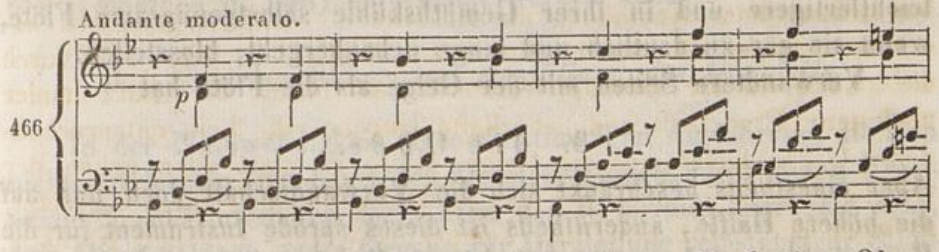
Schon S. 359 haben wir den ganzen Bläserchor sich zur Verstärkung des Quartetts hergeben sehn. Jetzt betrachten wir den Fall, wo nur einzelne Stimmen des Quartetts von einzelnen Stimmen des Bläserchors unterstützt werden, während die übrigen Bläser entweder pausiren, oder Masse bilden, oder selbständige Stimmen führen.

Die unterstützenden einzelnen Bläser verstärken nicht blos durch Vermehrung der Schallmasse, sondern noch mehr dadurch, dass sie durch die festere, gleichmässigere Haltung ihrer Töne dem beweglichern, unruhigern Streichinstrument, mit dem sie sich verbinden, eine ruhigere und festere Haltung, — gewissermassen mehr Solidität geben. Es ist also vor allen Dingen zu überlegen, ob nach dem Sinne der Komposition eine solche Verstärkung — man möchte, abgesehn von der nachtheiligen Seite des Ausdrucks, sagen: Verdickung oder Ausfüllung des Schalles — auch angemessen erscheint? Wenn Mozart seine erste Violine in No. 412 durch die zweite (in der Oktave) verstärkt: so behält der Satz immer noch jene Erregtheit und fieberhafte Unruhe, die kein entsprechenderes Organ findet, als die Geige. Hätte er statt oder neben der Geigenverstärkung auch nur das leichteste Blasinstrument zugesetzt, so wäre der Klang gesättigt, kompakt geworden und der Karakter der Komposition verfehlt. Dasselbe würde von dem Andante-Anfang Beethovens in No. 397, von dem Satz in No. 374 und vielen andern gelten. Man wird in allen Fällen, wo der Karakter des Streichquartetts wesentlich ist, lieber beide Geigen und Bratsche, Bratsche und Violoncell u. s. w. verknüpfen, lieber alle oder die meisten Bläser (wie in No. 465) zur Harmonie verweisen und alle Streichinstrumente in einer oder zwei Stimmen vereinigen, als diese

wesentlichen Stimmen durch Zuziehung von Bläsern in ihrem Karakter stören, gewissermassen verunreinigen.

Ist aber die Zuziehung eines Blasinstruments dem Sinn entsprechend, so fragt sich, welches zu wählen sei? Je ähnlicher und näherliegend das Blasinstrument dem zu verstärkenden Streichinstrument ist, desto mehr verschmelzen beide, je unähnlicher, entfernter und je schallkräftiger zugleich das Blasinstrument ist, desto mehr macht es neben der Quartettstimme seine Eigenthümlichkeit geltend. Gehen wir nach dieser Vorausschickung die einzelnen Bläser durch, so finden wir

1. das Fagott

am geeignetsten, sich mit dem Violoncell und den tiefern Lagen der Bratsche zu verschmelzen. Diesen Instrumenten ist es nach Tonlage, Beweglichkeit, Schallkraft und Klangweise so nahe verwandt, dass man kaum irgend ein andres Instrument so häufig zur Verstärkung einer Stimme angewendet finden wird, als das Fagott zu der des Basses. Wenn dies vorzugsweise bei J. Haydn der Fall zu sein scheint, so mag wohl einerseits die schwächere Besetzung der Bässe in seiner Zeit, andrerseits aber die humoristische, bewegliche Heiterkeit des liebenswürdigsten, ewig jungen Alten es veranlasst haben, der dem beweglich im Bass figurirenden Fagott wohl manchen scurrilen Zug abgelauscht hat. Weniger häufig ist vielleicht seine Verwendung zur Unterstützung der Bratsche, oder überhaupt der Mitte des Quartetts. Eines der bemerkenswerthesten Beispiele dafür giebt Mozart in seiner Zauberflöte, in dem Terzett „Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn.“ Die fast durchweg rein den Singstimmen entfliessende Melodie wird, damit ihr reizvoller, Alles in Allem enthaltender Gang ungestört bleibe, in einfachster Weise —

begleitet. Die Unterstimme hat der Kontrabass, die beiden Oberstimmen haben die Geigen, die Achtelfigur, — der eigentliche Kern und Bewegungssitz der ganzen Begleitung, — wird von den Violoncellen, Bratschen und Fagotten vorgetragen; die stillen Fagotte geben der Figur Fülle und Halt und wirken eher dahin, die Schärfe des Bogens (besonders in der Tiefe der Bratschen) bedeckend zu mildern, als den Schall zu verstärken. Und diese Weise wird fast

das ganze Tonstück hindurch mit voller Befriedigung beibehalten, so sicher war in ihr das einzig Rechte ergriffen. Eben dies ist das Lehrreiche des Falls bei all seiner Einfachheit.

Wie das Fagott sich der Tiefe und Mitte anschmiegt, so finden wir (fast eben so häufig)

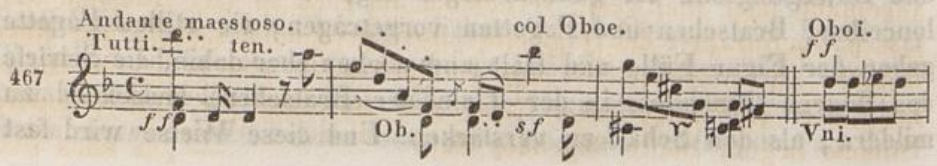
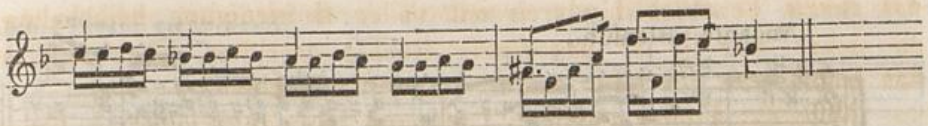
2. die Flöte

als Unterstützung der Höhe, namentlich der ersten Violine. Geht sie mit ihr im Einklang, so mildert und füllt sie die Schärfe und Dürrigkeit des Geigenstrichs, namentlich in den höhern Lagen. Dieser Führung im Einklang — und zwar selbst in den tiefern Lagen — begegnen wir am häufigsten bei den ältern Komponisten. Zunächst mag wohl wieder das Bedürfniss reiner Schallverstärkung bei der früher schwächern Besetzung den Anlass gegeben haben; in zahlreichen Fällen bei Haydn, der die Flöte oft in den bewegtesten, muntersten Gängen durch Hoch und Tief mit der Geige gehen lässt, wüssten wir keinen andern Grund anzugeben. Gluck ist oft eben so verfahren, oft aber verwendet er diese Instrumentation in seinen Opfer- und Gebetchören zur treffenden Bezeichnung stiller, ernstlieblicher Feier; die schärfern Bogenzüge und die weichen, blassgefärbten Flötenklänge der tiefern Lagen vermählen sich, ohne sich zu vermischen, indem sie einander gegenseitig wärmer und doch milder hervorheben.

Geht die Flöte eine Oktave höher mit der Geige (also in der Weise, in der sie sich nach S. 159 den Oboen und Klarinetten anzuschliessen pflegt), so bleiben natürlich die Instrumente unvermischt, aber die Stimme wird vermöge der klangvollern Höhe der Flöte stärker herausgehoben. Allein diese Stellung kann bei längerer oder häufiger Anwendung leicht einen gemeinen Ausdruck ergeben; der geistiger erregte, wärmere Klang der Geige kann die leichtfertigere und in ihrer Gemüthskühle selbstgenügsame Flöte, wenn sie gar zu deutlich und lange nebenhergeht, blosstellen.

Verwandtere Seiten mit der Geige als die Flöte hat

3. die Oboe.

Aber einestheils beschränkt sich die Verwandtschaft doch nur auf die höhere Hälfte, anderntheils ist dieses spröde Instrument für die Beweglichkeit und so manchen feinern Karakterzug der Geige nicht wohl zu gewinnen. Wo indess beide Instrumente übereinstimmen, z. B. in Sätzen von diesem Karakter,

da wird die Stimme zu einer Schärfe und durchdringenden Kraft gesteigert, wie von der Verschmelzung so energischer und so klangverwandter Instrumente zu erwarten ist.

Weniger geeignet zur Verschmelzung des Klangs ist

4. die Klarinette

in Verbindung mit der Geige oder Bratsche. Allein sie stärkt nicht blos materiell die Stimme, sondern durchwärmt sie auch mit ihrer üppigen Sentimentalität oder theilt ihr die Wildheit ihrer höhern Tonlagen mit.

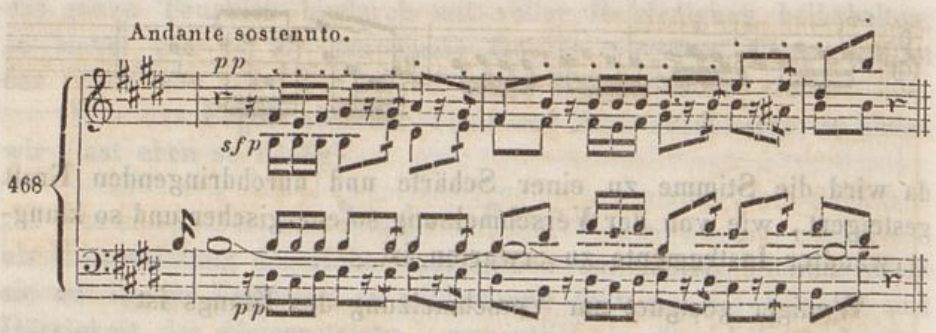
Nach diesen Andeutungen kann man die Anschliessungsfähigkeit der übrigen Instrumente ermessen.

Bisher haben wir nur einzelne Instrumente zur Verstärkung herangezogen. Allein wir wissen schon aus der Lehre vom Harmoniesatze (S. 162), dass mehrere Bläser sich vereinigen lassen zu einer einzigen Melodie und so versteht sich, dass unsre Oberstimme auch von

Oboe und Klarinette,
Oboe und Flöte,
Flöte, Klarinette (oder Oboe) und Fagott,
Flöte und Fagott,

u. s. w. oder auch vom Fagott allein in der tiefern Oktave (wie vom Violoncell S. 294) unterstützt werden kann.

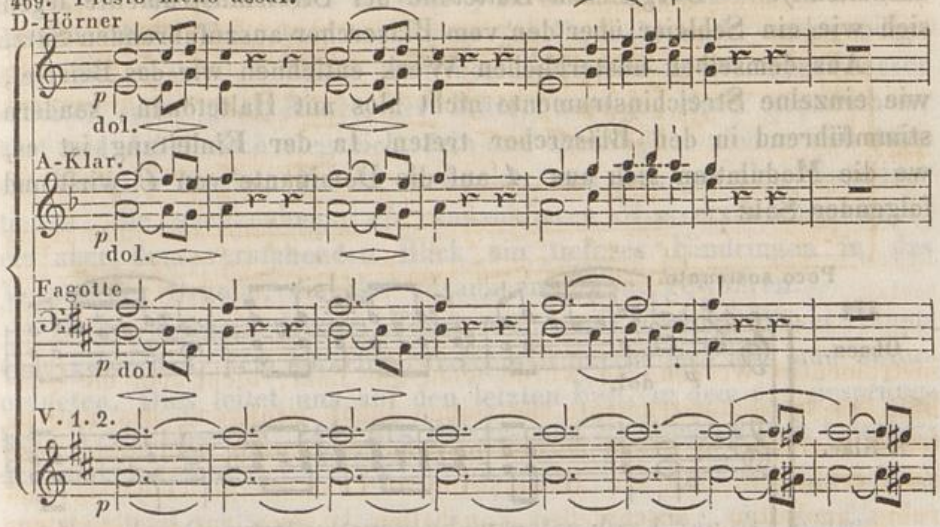
B. *Einzelne Bläser zur Ausfüllung des Quartetts.*

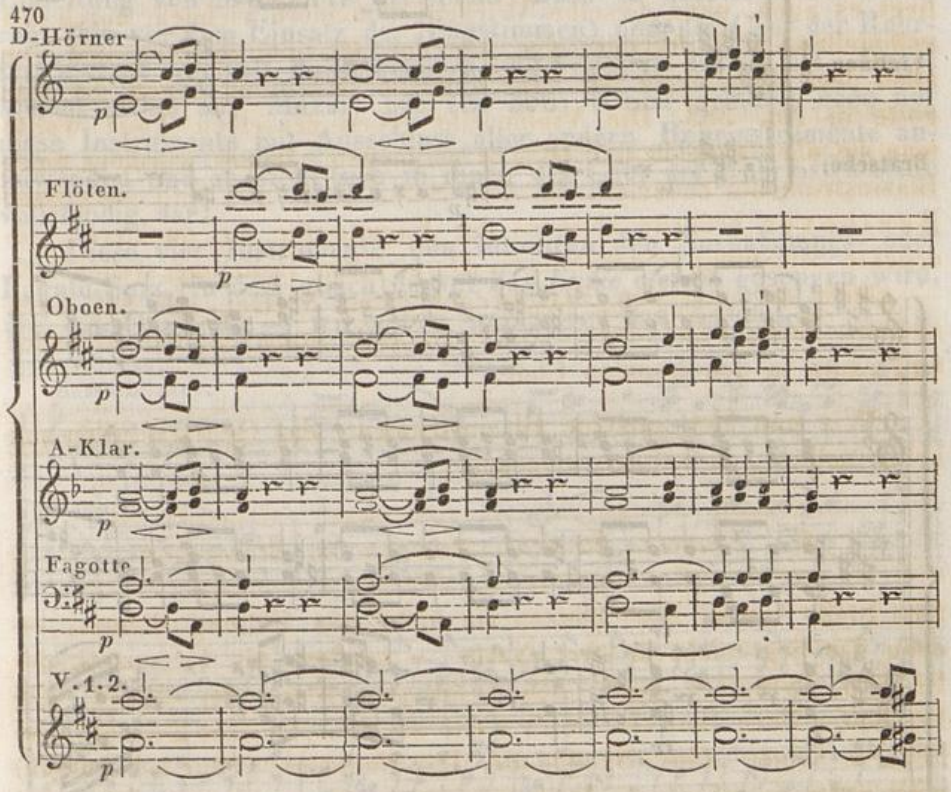
In der Nothwendigkeit einer vielstimmigen Ausführung, die man nicht auf Kosten der Kraft der Quartettstimmen durch deren Trennung (S. 317) erreichen darf, kann das Bedürfniss begründet sein, dem Quartett noch andre Organe zur Darstellung selbständiger Stimmen zuzufügen. Diesen Fall lassen wir für jetzt bei Seite, weil mit ihm ein neuer Gesichtspunkt eintritt, von dem aus wir alle Organe vereinzelt oder theilweise verbunden als eben so viel Stimmen auffassen. Im Karakter des Quartetts selber aber kann das Bedürfniss eines fremden hinzutretenden Organs von grösserer oder ruhigerer Haltekraft oder eigenthümlichem Klang und Karakter für eine besondre Stimme liegen. Sollte folgender Satz

instrumentirt werden, so würde wohl die Zahl, nicht aber die Qualität der Streichinstrumente für seinen Inhalt genügen; das aushaltende *h* würde in jedem Streichinstrumente unruhig und dünn oder rauh erklingen. Nur ein Blasinstrument kann es gleichmässig und ruhig aushalten, anschwellen, aushallen lassen; am quellendsten, anmuthigsten, verlangendsten das Waldhorn. Und dieses *h* ist nicht nur als Halteton das Band des Satzes (in der Bratsche und Geige liegt es auch, ohne dieselbe Wirkung), sondern vielmehr durch den vollquellenden Luftklang, der nur den Blasinstrumenten und vor allen dem Horn eigen ist. Eine ähnliche Bedeutung haben die Fagotte in No. 383. Die Violoncelle geben denselben Ton; wollte man sie aber auch in der Oktave verdoppeln, immer würde es eines Blasinstruments bedürfen, um dem Satze Fülle und Halt zu geben. Beethoven bedurfte übrigens der Fagotte für die dunklere, gedrückte Stimmung seines Satzes. Dergleichen Haltetöne stellen sich — gleich der von den Bläsern gebildeten Masse, nur auf einen kleinern Raum beschränkt — als zugleich füllender und hebender Gegensatz in den fremden Chor.

Wie nun hier einzelne Blasinstrumente das Quartett füllen und heben sollten, so können umgekehrt

C. *Einzelne Streichinstrumente im Bläserchor*

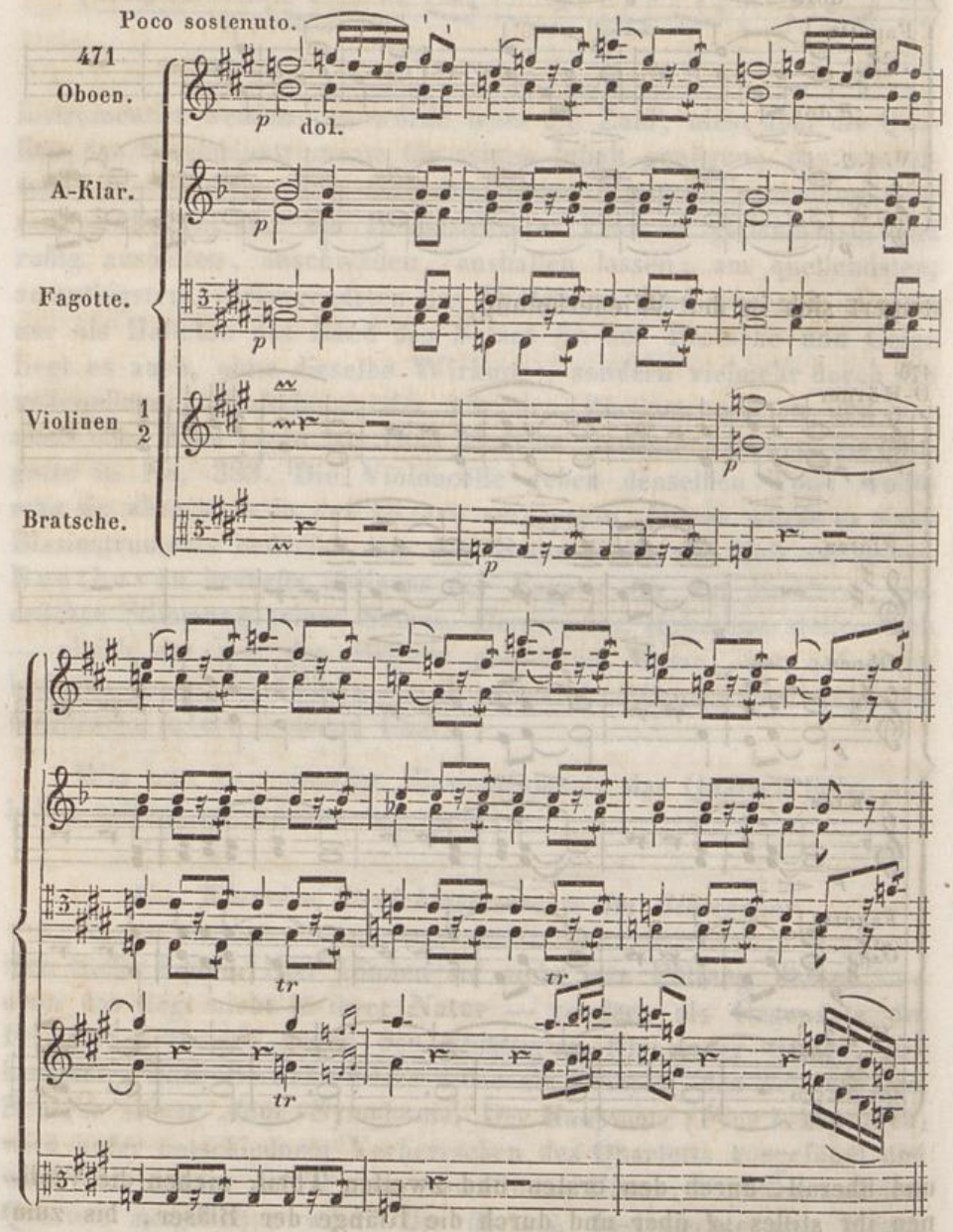
ihre Stelle finden. Hier können sie nicht zur Füllung dienen, — denn das liegt nicht in ihrer Natur — sondern als Gegensatz des Feinern, Erregtern gegen den gesättigten Klang der Bläser. Ein berühmter Satz Beethovens diene als Beispiel, das Trio aus dem Scherzo seiner *A*dur-Symphonie. Der Hauptsatz (*F*dur bekanntlich) wird unter entschiednem Vorherrschen des Quartetts ausgeführt und wirft sich zuletzt auf *A*, das von Flöten, Oboen, Fagotten und dem Quartett ausgehalten wird. Die übrigen Instrumente nun biegen ab auf *D* und nur die Geigen bleiben liegen. Das Trio entspinnt sich dann so, —

469. Presto meno assai.

steigert sich in der Wiederholung, —

470

und überall, durch den ersten und zweiten Theil, ziehen die Violinen ihr stilles *A* über und durch die Klänge der Bläser, bis zum Schlusse das volle Orchester den Satz vorträgt und Trompeten (über wirbelnden Pauken) an der Stelle der Violinen das *A* siegfeiernd

aushallen*). — Dergleichen Haltetöne der Streichinstrumente legen sich wie ein Schleier über den vom Bläserchor auszuführenden Satz.

Aus demselben unsterblichen Werk entlehnen wir das Beispiel, wie einzelne Streichinstrumente nicht blos mit Haltetönen, sondern stimmführend in den Bläserchor treten. In der Einleitung ist es, wo die Modulation sich aus *A* auf die Dominante von *C* wirft und folgender Satz



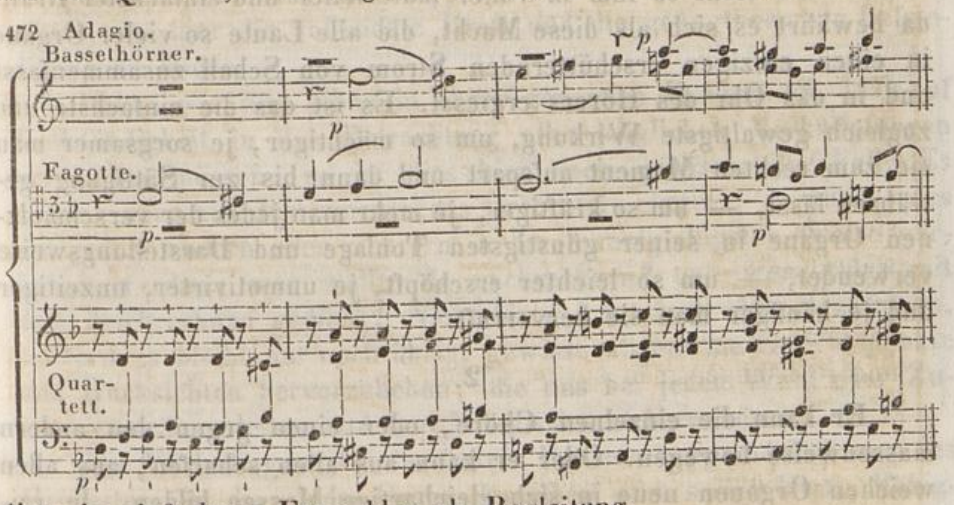
*) Vergl. Anhang **L**, 3, bei No. $\frac{6}{254}$ und $\frac{7}{254}$

aufgestellt wird, der sich nachher*) in erhöhter Festfeier in *F* wiederholt. Dem Tongehalt nach war die Bratsche nicht nothwendig; aber ihr rieselnder Klang (auf der besponnenen *g*- oder besser *c*-Saite) sollte dem Hauch der Bläser nervige Kraft einmischen; zart und dabei doch siegreich, fein und eindringlich ziehen sich dann die Violinen hinein. Es ist dies eine von den genialen Kombinationen, die nachzuahmen ein undankbares Missverständniss wäre, die aber dem verstehenden Blick ein tieferes Eindringen in das Wesen der Organe, die hier zusammenwirken, gewähren.

Schon in den letzten Fällen war der Chor der Bläser Hauptchor geworden, dem einzelne Streichinstrumente sich bei- und unterordneten. Dies leitet uns auf den letzten Fall, in dem das ursprüngliche Verhältniss (S. 241) des Bläser- und Saitenchors sich entschieden umkehrt und

D. *das Quartett untergeordnet unter den Chor der Bläser*

tritt. Ein bekanntes und erschöpfendes Beispiel giebt uns die Einleitung von Mozarts Requiem. Dass in derselben das Blech ruht (bis vor dem Einsatz der Singstimmen) und der Chor der Rohrinstrumente nur mit Bassethörnern und Fagotten besetzt ist, darauf kommt nichts an. Mozart hat (S. 356) Grund gehabt, eben nur diese Instrumente mit Ausschluss aller andern Rohrinstrumente anzuwenden und so stellt sich in ihnen der Chor der Rohrinstrumente vollständig dar.

Diese vier Instrumente nun intoniren den Nachahmungs- oder Fugato-Satz, in dem gleich darauf das *Kyrie eleïson* gesungen wird, und das Quartett, — wir geben wenigstens den Anfang, —

dient in einfachster Form blos als Begleitung.

*) S. 5 und 9 der Partitur.

Sechster Abschnitt.

Die Individualisirung des ganzen Orchesters.

Die vorhergehenden Abschnitte haben uns vorbereitend auf den Gipfel der Anschauung geleitet, die der Komponist von dem mächtigreichen Organ zu gewinnen hat, das sich ihm im Orchester darbietet. Wir haben zuerst das Quartett, dann den Bläserchor neben dem Quartett individualisirt und erst jenes dann diesen als Hauptchor aufgefasst. Jede dieser Auffassungen war richtig und an ihrer Stelle wohlberechtigt; aber jede war einseitig. Daher möchte schwerlich in irgend einer umfassendern Komposition eine oder die andre Gestaltung ausschliesslich walten.

Wir haben vielmehr nun das Orchester in seiner Ganzheit und Einheit — als diesen Verband vieler und mannigfaltiger Organe aufzufassen, deren jedes sein Recht und seine eigenthümliche Fähigkeit hat, im Kunstwerke mitzuleben und mitzuwirken, bald allein herrschend, bald mit andern gleichberechtigt (polyphon im allgemeinster Bedeutung des Worts) bald sich unterordnend, wie es die Idee des Ganzen fodert.

Jetzt erst bietet sich dem Schalten des Künstlers unbeschränkte Mannigfaltigkeit des Gestaltens.

1.

Er kann das ganze Orchester zusammenfassen als eine einige Masse. Da dient es ihm in voller materieller und einfachster Kraft, da bewährt es sich als diese Macht, die alle Laute so vieler Organe in einen einzigen erschütternden Strom von Schall zusammenfasst und in das Ohr des Hörers ergiesst. Es ist das die einfachste und zugleich gewaltigste Wirkung, um so mächtiger, je sorgsamer man sie zum rechten Moment aufspart und dann bis zur Sättigung gewähren lässt, — um so kräftiger, je mehr man jedes der verschmolznen Organe in seiner günstigsten Tonlage und Darstellungsweise verwendet, — um so leichter erschöpft, je unmotivirter, unzeitiger und je häufiger man sie hervorruft.

2.

Er kann die einzelnen Chöre, oder einen gegen den andern massenweise bewegen. Oder er kann aus allen scharfen, aus allen weichen Organen neue in sich gleichartige Massen bilden. Je reiner und vollständiger die Chöre oder Massen einander entgegentreten, desto entschiedner spricht sich ihr Karakter aus und desto reiner und klarer wirkt ihr Gegensatz gegen einander.

3.

Er kann, das ganze Orchester als eine verbundne Schaar einzelner Organe zusammenfassend, aus jedem der Chöre beliebige Organe für seine Hauptstimme und die Begleitung, oder für die verschiednen gleichberechtigten Stimmen eines polyphonen Satzes herausheben.

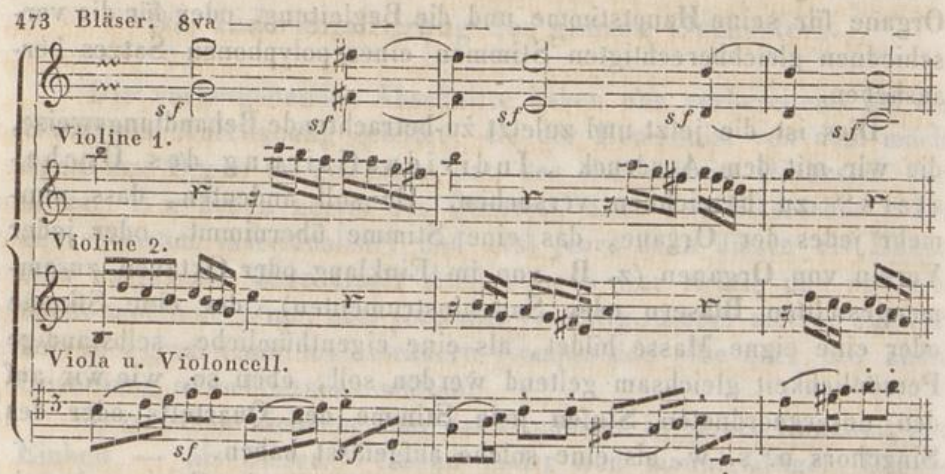
Dies ist die jetzt und zuletzt zu betrachtende Behandlungsweise, die wir mit dem Ausdruck „Individualisirung des Orchesters“ zu bezeichnen versuchen. Er soll andeuten, dass nunmehr jedes der Organe, das eine Stimme übernimmt, oder jeder Verein von Organen (z. B. von im Einklang oder Oktaven zusammengestellten Bläsern oder Saiteninstrumenten), der eine Stimme oder eine eigne Masse bildet, als eine eigenthümliche, selbständige Persönlichkeit gleichsam geltend werden soll, eben so, wie wir auf den untergeordneten Stufen jede Stimme des Quartetts oder des Singchors u. s. w. als eine solche aufgefasst haben.

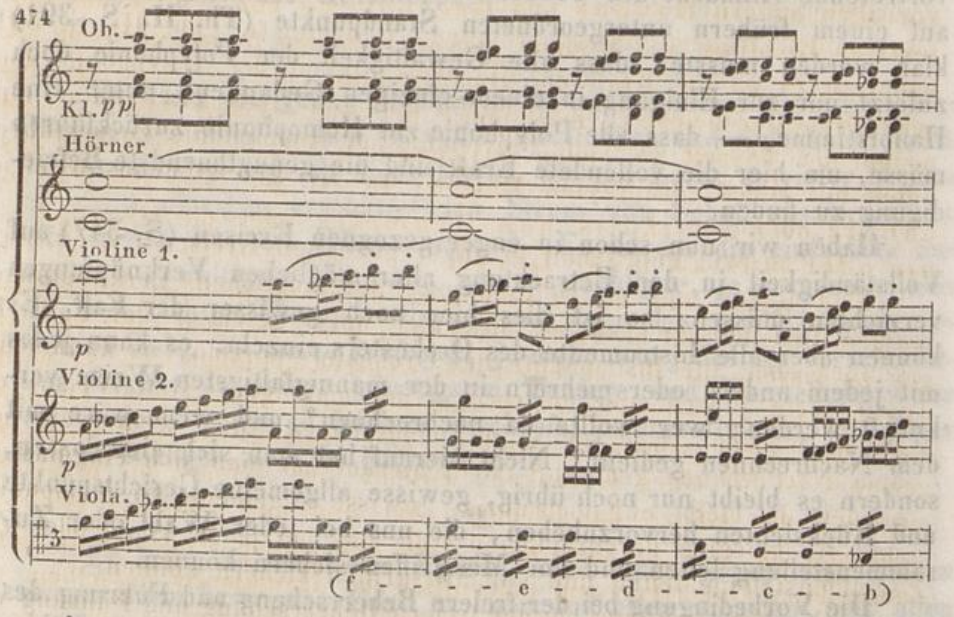
Hiermit ist das Orchester durch und durch, im Ganzen, in seinen grossen Massen, in seinen einzelnen Organen lebendig geworden, durchgeistet, in karakteristische und dramatische Thätigkeit gesetzt. Es ist die geistreichste und inhaltreichste Verwendung des Orchesters. Aber sie gewährt nicht die einige in einem einzigen Gedanken und einer einzigen Gestalt siegreich, unwiderstehlich hervortretende Allmacht des Orchesters. Wir erfahren hier, was schon auf einem frühern untergeordneten Standpunkte (Th. II. S. 391) klar werden musste: dass alle Gewaltigkeit der Polyphonie doch zuletzt nur zur Einigung in einem einzigen Gedanken, unter eine Hauptstimme, — dass alle Polyphonie zur Homophonie zurückführen müsse, um hier die vollendete Kraft und die genugthuendste Befriedigung zu finden.

Haben wir nun schon in enger gezognen Kreisen (S. 347) auf Vollständigkeit in der Betrachtung aller möglichen Verknüpfungen verzichten müssen: so ist dies hier noch gewisser der Fall. Es können aber alle Instrumente des Orchesters einzeln, es kann jedes mit jedem andern oder mehrern in der mannigfaltigsten Weise verknüpft werden; wer wollte da nachrechnen? und wem wäre mit dem Nachrechnen gedient? Nicht hierauf hat man sich einzulassen, sondern es bleibt nur noch übrig, gewisse allgemeine Gesichtspunkte und Rücksichten hervorzuheben, die uns bei jeder Wahl oder Zusammenstellung leiten und vor Missgriffen sichern können.

Die Vorbedingung bei der freiern Beherrschung und Führung des Orchesters ist die: jedes Organ desselben nach seiner Kraft, Fähigkeit und seinem besondern Karakter zu kennen. Dies sichert vor allem bei der Wahl der einzelnen Instrumente für die einzelnen in einer Komposition sich darbietenden Aufgaben. Wenn also z. B.

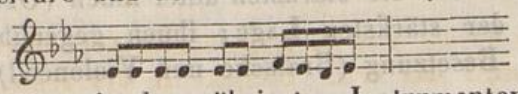
Beethoven im Fortgang seiner Fugenouvertüre (No. 447) das Quartett mit dem ersten Subjekt und dem bewegten Gegensatze (No. 465) und die Bläser mit dem zweiten Subjekt einführt,

473

(der Bläserchor enthält die Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte in drei Oktaven übereinander) so sehen wir jedes Organ gerade in der ihm zusagendsten Partie bethätigt. Wenn in derselben weit und in anziehendster Mannigfaltigkeit ausgeführten Komposition gleich darauf beide Themate in den höhern Quartettstimmen leicht und fein vorüberflattern sollen, —

474

so sehen wir wieder alle Instrumente in der einem jeden zusagenden Bethätigung: das erste Subjekt in der ersten Violine, — das zweite in der Bratsche, aber in Bewegung gesetzt, — die zweite Violine hastig und unruhig, — die Hörner einen Halteton aushal-

tend, — die übrigen Bläser Masse bildend, damit der Hauptsatz nicht zerflattere, aber diese Masse zergliedert, bewegt, der Niederschläge entbehrend, damit sie leicht genug bleibe, um dem Gedanken des Hauptsatzes zu entsprechen.

Wenn wir mithin als erstes Erfoderniss einer kunstgemässen Individualisirung aussprechen, dass kein Organ anders als seinem Karakter gemäss zur Thätigkeit komme: so wagen wir zweitens als Recht des Orchesters und höhere Pflicht des Komponisten zu bezeichnen, dass jedes einmal in der Partitur aufgenommne Instrument auch seinen Fähigkeiten gemäss zur rechten Geltung gebracht, ihm wesentlicher Antheil am Werke gegönnt, keines als blosser Aushelfer für die andern, als blosse Füllstimme verbraucht werde. Hier ist es, wo sich die wahrhafte Kunstbildung bewährt. Wer die Alles beseelende und erhöhende Idee der Polyphonie (Th. II. S. 112) in sich aufgenommen und sich von ihr hat durchdringen und kräftigen lassen, dem wird dieser Anspruch kein unerwarteter sein. Mag in einzelnen Werken weniger Raum oder Anlass liegen, ihn reich zu erfüllen, immer wird das alte Wort (Th. II. S. 103) dass er „der Schuldner jeder Stimme" sei, den durchgebildeten Künstler mahnen und treiben, jedem Instrumente gerecht zu werden, jedes in seiner Weise und so viel die herrschende Idee des jedesmaligen Kunstwerks gestattet zu begünstigen. Das ist der innre Vorzug, den die Orchesterwerke der deutschen Meister und vor allen andern Haydns und Beethovens vor den nur aus subjektiver Richtung und Bildung hervorgegangnen fremdländischen behaupten; es ist die Kraft der Durchgeistung, die das kleine Haydnsche Orchester belebter, mächtiger, nerviger ertönen lässt, als die neuen mit doppelt so vielen Instrumenten beladnen von oben bis unten mit Blech gepanzerten Massen; es ist der Sieg der Polyphonie oder musikalischen Dramatik über die Homophonie oder musikalische Lyrik.

Und wenn nun dieser polyphone Trieb dahin führt, auch diejenigen Instrumente an einem Gedanken Theil nehmen, ihn vortragen zu lassen, für die er eigentlich weniger geeignet ist: so wird drittens das vorbedungne Bewusstsein vom Wesen aller Organe auch hier noch schirmend walten. Ein Instrument, das weniger geeignet ist für einen Gedanken, enthält sich seiner, bis derselbe siegreich das Ganze durchdrungen hat und nun auch das Widerstrebende an sich heranzwingt. Das bewegliche Fugenthema der Zauberflöten-Ouvertüre und namentlich das Hauptmotiv desselben

bringt Mozart zuerst in den rührigsten Instrumenten, in den Geigen; den Bratschen und dann den Bässen schliessen sich die ver-

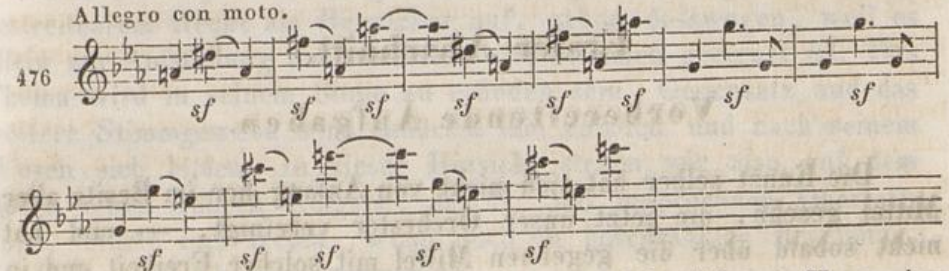
wandtesten Bläser (S. 379) die Fagotte, dann erst den Geigen die leichten Flöten und theilweis die Oboen an, später übernehmen es abwechselnd Fagotte und Klarinetten. Im zweiten Theil wird es wieder zuerst von Geigen, Violoncellen, Fagotten und Bässen, Bratschen, Flöten, — im dritten Theil wieder zuerst vom Quartett gebracht, dem Flöten, Oboen, Fagotte anschliessen. Endlich müssen auch die Hörner und Trompeten mit Pauken*) — so gut sie können, wenigstens in Bewegung und Tonwiederholung sich ihm ergeben. Nur die Posaunen sind es ihrer Würde und Mächtigkeit schuldig, davon fern zu bleiben; sie greifen in ihrer Weise ein. — Was dieses eine Werk andeutet, liesse sich in der Mehrzahl oder allen Meisterwerken nachweisen, gleichviel ob sie fugirt sind, oder nicht.

Für diese Beseelung, zu der sich alle Instrumente im Geiste des Komponisten herandrängen, überhaupt für jede Orchesterwendung ist nun endlich viertens eine mehr äusserliche aber unumgängliche Rücksicht erfoderlich: auf eine richtige Kraftvertheilung unter den Stimmen. Die Melodie oder Hauptstimme muss hervortreten, mehrere gleichwichtige Stimmen müssen in gleicher Stärke — oder wenigstens in soweit gleicher Stärke gegeben werden, dass nicht eine die andre unterdrücke; wesentliche Stimmen müssen den Nebenstimmen überlegen sein, wenigstens nicht schwächer besetzt werden. Allerdings kann der Vortrag eine Abweichung von diesen Regeln beschönigen; eine zu schwache Stimme kann stark betont, zu stark besetzte Stimmen können durch Piano-Vortrag gemildert werden, — es kann dergleichen selbst in einzelnen Fällen der Intention des Komponisten entsprechend und dann die Abweichung von der Regel gerechtfertigt sein. Aber von solchen Ausnahmfällen abgesehen bleibt wohl die Regel unbestreitbar.

Ihre Absicht kann aber nicht durch ein blos äusserliches Abzählen der Instrumente erreicht werden. Nicht die Masse der verbundnen Instrumente, sondern das Vermögen eines jeden, und zwar sein Vermögen in der Tonlage, wo es wirken soll, — dann auch die Art der Verbindung zusammenwirkender Instrumente und die Behandlung der entgegenstehenden, endlich vor allem die Energie des Inhalts einer Stimme kommt bei der Abwägung in wesentlichen Betracht.

Wenn Beethoven in No. 473 das zweite Subjekt mit acht Bläsern in drei Oktaven übereinander besetzt, so sind es eben nur Rohrinstrumente und die stärksten unter ihnen (Oboen und Klarinetten) nicht in der stärksten Lage; ihnen gegenüber ist das erste Subjekt durch Besetzung (Bratsche und Violoncell) und Bewegung

*) S. 19, 22, 23 der Schlesingerschen Partitur.

stark genug. Wenn in No. 474 dem Hauptgedanken im Quartett — sogar im Piano neben der zweiten Violine sechs Bläser entgegentreten: so sind diese wieder in nicht vordringlicher Weise gesetzt; die Hörner halten aus, die Klarinetten liegen in der Tiefe, sie und die Oboen sind rhythmisch gebrochen. Wenn Mozart in No. 472 zum Vortrag der Hauptstimmen die stillsten Rohrinstrumente, vereinzelte Bassethörner und Fagotte nimmt: so hat er den Streicherchor in einfachster und nichts weniger als kräftiger Weise entgegengestellt. Wenn — um ein letztes Beispiel zu geben — Beethoven in seiner heroischen Symphonie*) gegen das volle Orchester mit Trompeten und Pauken der ersten Violine ganz allein die Hauptstimme giebt. so hat sie dieselbe schon längere Zeit zuvor gegen geringere Massen des Orchesters geführt, so dass der Hörer sie schon bemerkt hat und leichter verfolgen kann, — so ist ferner ihre Melodie

eine scharfgezeichnete und liegt in der eindringlichsten Tonregion des Instruments.

*) S. 35 der Partitur.

Fünfte Abtheilung.

Orchesterkomposition.

Nach so vielen Vorbereitungen und Vorarbeiten kann sich die Lehre jetzt nur kurz fassen. Es wird hauptsächlich noch auf Bezeichnung eines förderlichen Stufengangs in den Arbeiten und Aufweisung der Formen des Orchestersatzes ankommen.

Erster Abschnitt.

Vorbereitende Aufgaben.

Die Kunst selber hat sich nicht von Anfang her im Besitz aller Mittel gesehn, die jetzt unser Orchester vereinigt, — und hat nicht sobald über die gegebnen Mittel mit solcher Freiheit und in so reicher Geistigkeit geboten, als unsrer durch die Vorarbeiten so vieler Meister und durch den allgemeinen Entwicklungsgang des Geistes geförderten Zeit zusteht. Möge das noch im letzten Stadium des Lehrgangs — wie in seinem ganzen Lauf uns erinnern, dass auch wir mit Besonnenheit die letzten Schritte thun. Jede Zurückhaltung entschädigt uns durch besondre und durchaus künstlerische Aufgaben.

Wir stellen als letzte Vorbereitungen — aber eben schon als künstlerische ihrer drei —

1.

Eine Ouvertüre in Fugenform, für Quartett, Oboen, Trompeten und Pauken.

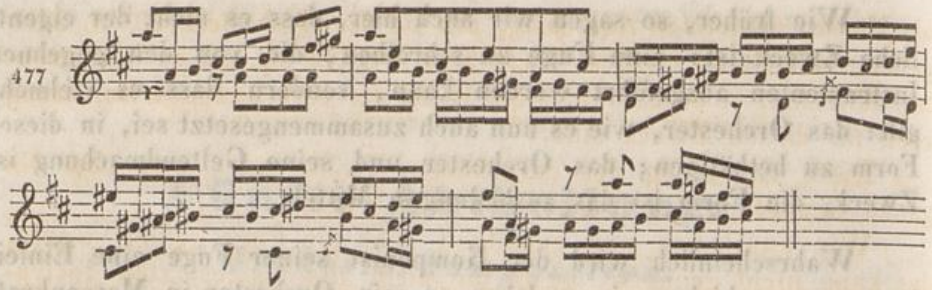
Diese Aufgabe, durch S. Bachs Meisterwerke (Symphonien) ähnlicher Gestaltung angeregt, führt uns zu einer Form zurück, die wir stets und zuletzt auch zum Eindringen in das Quartett (S. 336) fördersam befunden haben. Die Besetzung beschränkt uns im Bläserchor, giebt aber seine beiden Massen, Blech und Rohr, jede wenigstens von einer Klasse vorgestellt; es bleibt dem Arbeitenden anheim gegeben, Oboen und Trompeten wie gewöhnlich zweistimmig, oder (nach Bachs Beispiel) dreistimmig zu behandeln.

Wie früher, so sagen wir auch hier, dass es nicht der eigentliche Zweck ist: eine Fuge zu schreiben, die von den gegebnen Instrumenten ausgeführt werden kann, sondern dass es vielmehr gilt: das Orchester, wie es nun auch zusammengesetzt sei, in dieser Form zu bethätigen; das Orchester und seine Geltendmachung ist Zweck, die Form ist das ausbedungne Mittel.

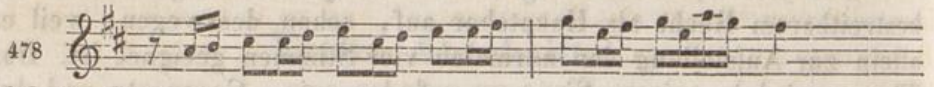
Wahrscheinlich wird der Komponist seiner Fuge eine Einleitung vorausschicken, in welcher er sein Orchester in Massenkraft wirken lässt, oder in welcher er vielleicht in stiller Weise erst zum kräftigen Hauptsatze hinführt. Vielleicht wird diese Einleitung inmitten oder am Schlusse des Hauptsatzes wiederkehren oder anklingen. Dies, und wie dabei die Mittel des Orchesters zu verwenden, bleibe dahingestellt. Wir wenden uns gleich zum Hauptsatze.

Für diesen, für die Fuge, tritt das Quartett sogleich mit unbestreitbarem Recht als Hauptchor auf, schon desswegen, weil es allein zur Aufstellung der normalen vier Stimmen geeignet ist. Das Thema wird in seinem Sinne zu erfinden sein, Gegensatz und das weitere Stimmgewebe wird zunächst ihm zufallen und nach seinem Wesen sich bilden. In dieser Hinsicht stehen wir also auf dem Boden einer frühern Aufgabe, der S. 336 besprochnen Quartett-Fuge. Allein nun treten, wenn auch in beschränkter Besetzung, die Rohr- und Blechinstrumente zu.

Die Oboen (wir nehmen hier ihrer drei an) werden in den meisten Fällen fähig sein, das für Violinen erfundne Thema und den weitern daraus sich entwickelnden Fugeninhalt aufzunehmen; wenigstens bedarf es einer nicht zu lästigen Rücksicht bei der Erfindung, um die Theilnahme der Oboen möglich zu machen, — die in No. 432 bis 435 gegebnen Themate z. B. würden den Anschluss der Oboen zulassen. Allein dieser Anschluss könnte nur ein gelegentlicher sein; die Oboen können einmal gelegentlich zur Verstärkung der Violinen und Bratschen verwendet werden, sie können einmal eine Durchführung oder die höhern Stimmen einer solchen statt der Violinen übernehmen. Dies würde aber nur ausnahmsweis und nur selten mit Vortheil geschehn können. Denn die Violinen werden durch ihre Beweglichkeit und Schmiegsamkeit, durch die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit ihres Ausdrucks stets den Vorzug vor den spröden, in der Mitte und Tiefe sich spreizenden Oboen verdienen; ein zwei- oder dreistimmiger Satz vollends, der von Saiteninstrumenten so leicht und zart gegeben werden kann, würde sich, von Oboen vorgetragen, leicht breit machen. Man betrachte das No. 435 gegebne Thema, — man bilde dazu einen Gegensatz, z. B. diesen

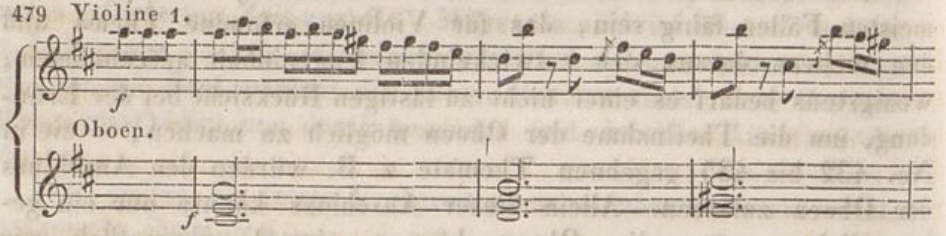
477

oder irgend einen andern aus dem Thema entwickelten: so wird man Beides wohl für die leicht darüber hingehenden Streichinstrumente, schwerlich aber (besonders Takt 3 und 4) für die umständlichen und preziös deutlichen Oboen wohlgeeignet finden. Und dasselbe wird man bei den meisten im Sinn des lebhaften und feinen oder leichtgegliederten Quartetts erfundnen Thematen, z. B. auch bei dem oben angedeuteten von Bach*)

478



sich bestätigen sehn.

Was wird also ausser diesen ausnahmsweisen Bethätigungen die Aufgabe der Oboen sein? — sie werden Masse bilden; was ihnen dazu an Stimmzahl und Ausdehnung des Tongebiets abgeht, wird die Schwere und Eindringlichkeit ihres Klangs, werden sie durch festes Zusammenhalten in vollen Sextakkord-Gängen, — in Zwischen- oder in Gegensätzen zum Thema, z. B.

479 Violine 1.

oder in Gängen im Einklang u. s. w. ersetzen, während die Streichinstrumente sie in erhöhter Bewegung umgeben, oder ebenfalls zu verstärkten Stimmen zusammengetreten ihnen entgegen arbeiten.

Die Trompeten werden nur in den seltensten Fällen an der Fugenarbeit Theil nehmen können; ein Thema, das von ihnen darstellbar wäre, würde für Oboen und Quartett zu einseitig und unergiebig sein. Dass sie gelegentlich das Thema unterstützen, z. B. das obige in seinem ersten Motiv verstärken oder dieses Motiv in enger Folge gleich einer Engführung wiederholen, kann nicht als befriedigende Beschäftigung für sie gelten. Sie noch mehr wie die Oboen können sich in Verbindung mit den Pauken und jenen nur

*) Aus dem Gedächtnisse, vielleicht nicht genau.

als Masse, als letzten Ausschlag, den sie der Orchesterkraft (S. 348) geben, vollgeltend machen. Dazu aber werden sie um so erwünschter auftreten, je beschränkter die Mittel der vorbedungnen Besetzung eben für diesen Zweck sind.

Diese Erwägung der dargebotnen Kräfte wird nun über die ganze Gestaltung der Komposition entscheiden.

Wie kunstreich und gehaltvoll auch die Fuge geführt werde, das kann nicht genügen, da in ihr nicht alle festgesetzten Instrumente (S. 394) und in ihrer Form auch das Orchester als Masse, in der Kraft seiner homophonen Einigkeit nicht zur Geltung kommen würde. Es werden sich also — besonders am Schlusse des ersten Theils und zu Ende — breitere Zwischensätze bilden müssen, in denen sich die Bläser, besonders das Blech, in denen sich das Orchester in seiner Massenkraft geltend macht.

Aus diesem Gesichtspunkt angesehen bietet unsre Aufgabe Anlass, die drei Massen des Orchesters — und zwar in erleichternder Besetzung mit einander zu verknüpfen und jede in ihrer Weise zu bethätigen.

Die folgenden vorbereitenden Aufgaben sind

2. die Marschform,

und

3. die Form der Menuett.

Die erstere wird in der Regel vorherrschende Massenwirkung fodern und Anlass bieten, das Orchester in dieser Richtung und in einer einfachen, nicht weitaussehenden Form anwenden zu lernen. Der einfache Gegensatz von Hauptsatz und Trio ladet zu dem Versuch ein, denselben durch eine verschiedengestaltete Instrumentation hervorzuheben; vielleicht wird der Hauptsatz vom vollen Orchester, das Trio von einer der Massen, oder einander ablösenden Massen, oder von mehr vereinzelten Stimmen u. s. w. dargestellt werden.

Die Menuett wird vermöge ihrer Beweglichkeit das Quartett und mit ihm die Rohrinstrumente vorzugsweise beschäftigen. Wie nun diese Chöre und das Blech bald mit einander bald wechselnd in Thätigkeit kommen, das Trio auch hier sanftere Weisen der Instrumentation hervorruft, bedarf nach allem Vorhergegangnen keiner weitern Auseinandersetzung. Das Lehrbuch überlässt von hier immer mehr der persönlichen Unterweisung und Berathung und dem Studium der Partituren die weitere Leitung.

Und so darf auch jede weitere Uebung in den kleinen Instrumentalformen, namentlich in den Tanzformen und im Scherzo dem individuellen Ermessen des Jüngers überlassen bleiben.

Zweiter Abschnitt.

Die eigenthümlichen Orchesterformen.

Im vorigen Abschnitt ist des Marsches, des Scherzo, der Menuett und andrer Tanzformen als Aufgaben für das Orchester gedacht worden. Sie sind also unstreitig Orchesterformen und können die höchste künstlerische Wichtigkeit, ja auch eine bedeutende formelle Ausdehnung an sich haben; man denke nur der Scherzi, die Beethoven in mehrern seiner Symphonien, z. B. in der heroischen, in der *A*dur-, in der *D*moll- (der neunten) Symphonie giebt. Demungeachtet konnten wir diese Formen als vorbereitende Aufgaben benutzen. Nur das Scherzo erhebt sich, formell betrachtet, zu höhern Kombinationen und dann zu grösserer Ausdehnung, tritt aber in der Regel nur als Theil eines grössern Ganzen auf, der Symphonie.

Von diesen kleinern Formen aus gehen wir nun zu den eigenthümlichern über.

A. *Die Balletmusik.*

Die Balletmusik hat zum Theil feststehende Formen, die meist von Nationaltänzen entlehnt sind, z. B. die Form des Walzers, der Menuett, des Fandango, auch die des Marsches. Andern Theils bedient sie sich ganz frei (ohne besondre Rücksicht auf eine hergebrachte oder innerlich nothwendige Form, wie in den National-Tänzen und dem Marsche) der Liedformen, der kleinen Rondoformen, auch wohl der Sonatenform (dieser meist nur in das Enge gezogen) im langsamen und schnellen Tempo je nach den Erfodernissen der Scene oder der Tanzformen, die der Moment im Ballet mit sich bringt und die vom Balletmeister bestimmt oder doch mit ihm verabredet werden müssen. Für die rein dramatischen Partien des Ballets, für die Pantomime, kann ausserdem eine ganz freie Gestaltung nöthig werden, die unter den Formbegriff der Fantasie (Th. III. S. 335) zu stellen ist. Alle diese Formen können vereinzelt oder aneinander gereiht zu einem grössern Ganzen angewendet werden.

Hierüber hat die Kompositionslehre wenigstens nichts Weiteres zu sagen. Die Formen sind bekannt, ihre Wahl, Ausdehnung, Verknüpfung und ihr Inhalt hängen in jedem einzelnen Falle von der Aufgabe und von den Erfodernissen des Tanzes, wie derselbe scenisch vom Balletmeister geordnet werden kann, ab. Der einzige allgemeinere Rath, der hier gegeben werden kann, ist der: die für den eigentlichen Tanz bestimmten Balletsätze höchst fasslich und ebenmässig zu bilden und den Rhythmus in Klarheit und Ebenmaass

sehr bestimmt hervortreten zu lassen. Dass dabei von verwickelter Stimmführung nicht füglich die Rede sein kann, dass, um den höchsten Grad von Klarheit zu erreichen, auch die Instrumentation einfach und ebenmässig angelegt, z. B. nicht zu häufig mit den Instrumenten gewechselt werden muss u. s. w. erräth man von selbst. In dieser Hinsicht möchte wohl die Balletmusik von Spontini als Muster dastehn, während Gluck in einem Theil seiner Ballete die treffendste Karakteristik giebt, in mannigfaltigern und kühnern Rhythmen, als man vor und nach ihm gewagt hat. Es liessen sich noch sehr glückliche Leistungen von C. M. v. Weber und andern Komponisten älterer*) und neuerer Zeit anführen, wenn die Kompositionslehre überhaupt der Ort wäre, auf diesen Gegenstand näher einzugehn.

In demselben Verhältnisse steht zu ihr

B. *die Musik der Zwischenakte.*

Wenn die Akte eines dramatischen Werkes durch Musik eingeleitet oder auch verbunden werden sollen, so wird bekanntlich dem ersten oder vielmehr dem Ganzen eine Ouvertüre vorausgeschickt; von dieser ist im folgenden Abschnitte zu reden. Den andern Akten dienen kürzere Tonsätze, — die sogenannten Entr'akte, — zur Einleitung. Diese Tonsätze, die auf Stimmung und Handlung des nächsten Akts vorbereiten sollen, haben meist Liedform, die kleinern Rondoformen, Sonatinenform (beschränkt) in schneller oder langsamer Bewegung; möglicherweise ist auch jede andre Form zulässig; gelegentlich werden mehrere Formen mit einander verbunden, z. B. einem Marsch oder Tanz oder Rondo eine Einleitung vorausgeschickt, und was dergleichen mehr.

Auch hier hat die Kompositionslehre kein weiteres Geschäft, da die Formen bekannt sind und ihre Wahl, ihre Behandlung, der ganze Inhalt von der Idee abhängen, die das Drama im Komponisten erweckt. Wer eine Anschauung solcher Kompositionen begehrt, der sei auf die berühmteste und vollendetste, die wir kennen, verwiesen, auf die Zwischenakte die Beethoven zu Goethes Egmont geschrieben hat.

Eben so wenig hat sich die Kompositionslehre auf die schon Th. III. S. 384 zur Sprache gebrachte

---

*) Gern nennen wir Schall, den talentvollen Komponisten, der dem grossen Balletmeister Galeotti zu seinen pantomimischen Tragödien (wir kennen von ihnen nur Romeo und Iulie und Blaubart) würdige Musik schuf. Leider sind die Ballete und ihre Musik nicht öffentlich geworden — und kaum dürften sie jetzt noch ein anderes als historisches Interesse haben. Die Musik war im Klavierauszug (in Kopenhagen?) erschienen.

näher einzulassen, mit der in Opern und andern Dramen*) das Orchester bisweilen den Dialog und die Handlung begleitet und zu tieferm oder bestimmterm Eindruck zu wirken sucht.

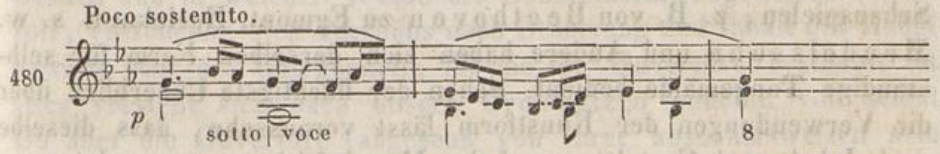
Die Musik neben dem Dialog soll bisweilen einen neben ihm vorgehenden aber auf ihn oder die allgemeine Stimmung einwirkenden Vorgang bezeichnen, z. B. eine wirkliche — etwa von fern in den Hergang auf der Bühne hineinklingende Musik, z. B. in Schillers Wilhelm Tell die Musik des gehemmten Hochzeitzuges, die in Gesslers Todeskampf hineintönt, oder (in künstlerischer Andeutung) eine übersinnliche Erscheinung, ein Schlachtgewühl u. s. w. Hier können bestimmtere Formen oder die Kunstform der Fantasie Anwendung finden.

Die eigentlich mehr dramatische Musik hat mit diesen äusserlichen Anlässen und Andeutungen nichts zu thun, oder geht doch über dieselben hinaus und will neben der gesprochnen Rede die Stimmung des Redenden zum Ausdruck oder zu erhöhtem Ausdruck bringen. Da aber das Wort nicht unterdrückt und so wenig wie möglich gestört werden soll, so — kann die Musik nicht zu vollem ungestörtem Ausdruck kommen, es muss abwechselnd die Rede und die Musik unterbrochen werden, damit wenigstens Eins um das Andre sich äussern könne. Die Musik kann daher nur Andeutungen geben, nur anklingen und nachhallen, was in der Seele des Redenden erwacht oder in seinem Worte schon laut geworden ist; sie kann auch erinnern an frühere musikalische Momente, die zu bestimmterer Wirkung gekommen sind und deren Stimmung dadurch wieder erweckt oder doch wieder angeregt oder angedeutet werden soll. So deutet Beethoven in der melodramatischen Scene im letzten Akte des Fidelio, wenn Rokko und Leonore sich fragen, ob Florestan noch lebt, durch eine Reminiszenz auf den Moment in der vorigen Scene zurück, in dem Florestan die Vision eines Engels hat mit Leonorens Zügen, der ihn zur Freiheit führt; — vielleicht umschwebt ihn während ihrer bangen Frage im Traum ihr Bild.

Welche Berechtigung das Unternehmen einer solchen Komposition hat? — ob und wie weit das Melodrama dem Wesen der Kunst gemäss sei: das hat nicht die Kompositionslehre, sondern die Musikwissenschaft zu untersuchen; die erstere hat nur auf-

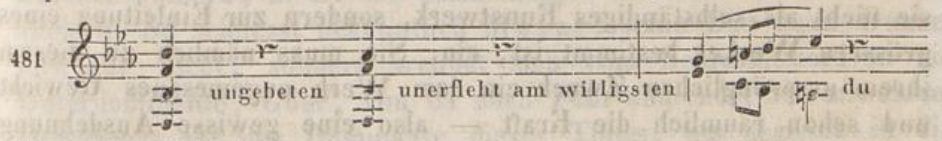
---

*) Früher, von J. J. Rousseau zuerst in seinem Pygmalion versucht, wurden ganze Dramen für melodramatische Behandlung gedichtet und so komponirt, z. B. von Gotter Medea und Gerstenberg Ariadne mit Musik von G. Benda. Mozart liess sich von Benda's Leistung so einnehmen, dass er grosse Lust bezeigte, ein gleiches Werk zu schaffen.

zuweisen, welche Form jede Komposition annehmen und wie diese Form gestaltet werden kann. Allein dieses Geschäft ist in Bezug auf melodramatische Musik bald abgethan. Soweit die Musik des Melodrams äusserliche Vorgänge, die mit Musik verbunden sein können, — z. B. den Vorübermarsch kriegerischer Schaaren, ländlichen Tanz, Gottesdienst, — anzudeuten hat, bedient sie sich der für solche Gelegenheiten üblichen Formen, z. B. des Marsches, des Tanzes, auch des Gesangs. Hat sie Vorgänge, z. B. ein Schlachtgetümmel hinter der Scene, nur gleichnissweis anzudeuten, so kann sie sich dabei festerer Formen bedienen, wird aber meistens nur die der Fantasie wählen, da jene Vorgänge doch nur als Hintergrund oder Episode für die eigentliche Handlung geltend werden sollen, mithin auch von Seiten der Musik nur in unbestimmten Zügen angedeutet, nicht in plastisch vordringender fester Form in den Vordergrund gehoben werden sollen. Mischt sich aber die Musik in den Dialog, so ist eine feste Form nun gar nicht mehr denkbar; sie kann einzelne Sätze bilden, — diese oder einen Gang, ein Motiv später, wenn der Dialog es mit sich bringt, — wiederholen, — wird sich aber meist nur in jener lockern Weise fortspinnen, in der Zwischensätze und Begleitung eines Rezitativs neben dem Gesange fortgehn. Beethoven z. B. leitet den Monolog Egmonts mit diesem

einfach vom Quartett vorgetragnen Satz ein. Nach den Worten:

Süsser Schlaf! du kommst wie ein reines Glück,

knüpft nun das Orchester wieder rezitativmässig an,



hält zu den Worten

ungehindert fliesst der Kreis innrer Harmonie .....

Akkorde aus und begleitet erst nach Egmonts Entschlummern die Erscheinung in fester, zusammenhängender Weise, aber auch hier nur fantasiemässig. Ein bestimmt gebildeter Satz wird erst bei Egmonts Abgang möglich; hier wiederholt der Komponist den Schlusssatz seiner Ouvertüre als „Siegssymphonie", über den Tod des Helden hinausweisend auf den Sieg der Freiheit, der jetzt durch Blut erkauft wird.

Wie in solchen Tongebilden die Form nicht vorher bestimmbar, sondern durchaus und in jedem Zuge vom Moment abhängig ist, so

auch die Instrumentation. Es kann hier von einer weitern Lehre oder Vorübung nicht die Rede sein. Jeder giebt, was ihm gegeben wird.

Dritter Abschnitt.

Die grössern Orchesterformen.

Der vorige Abschnitt hat uns schon auf die nächste der grössern Formen hingewiesen, die hier zur Betrachtung kommen. Es ist

D. *die Ouvertüre.*

Die Ouvertüre ist bekanntlich bestimmt, eine grössere künstlerische Darstellung, — Oper, Oratorium, Kantate, Schauspiel, Konzertaufführung, — zu eröffnen und in den Ideenkreis oder die Stimmung des Hauptgegenstandes einzuführen. Wir besitzen zahlreiche Ouvertüren zu Oratorien von Händel bis auf die neueste Zeit, — zu Opern von Gluck, Mozart und vielen andern, zu festlichen Anlässen, z. B. die Jubelouvertüre von C. M. v. Weber, zu Schauspielen, z. B. von Beethoven zu Egmont, Koriolan u. s. w. Mendelssohn und Andere haben sich derselben Form für selbständige Tongemälde bedient. Schon der flüchtigste Ueberblick über die Verwendungen der Kunstform lässt voraussehn, dass dieselbe nach Inhalt und Gestaltung auf das Mannigfaltigste verwendet worden sein muss.

Zweierlei formelle Rücksichten treten bei der Ouvertüre, wenn sie nicht als selbständiges Kunstwerk, sondern zur Einleitung eines grössern Werkes bestimmt ist, ein. Sie muss nämlich zu diesem ihrem ursprünglichen Zweck ein dem Werk angemessnes Gewicht und schon räumlich die Kraft — also eine gewisse Ausdehnung haben, um auf das Hauptwerk vorzubereiten.

Hierzu aber bedarf es in den meisten Fällen mannigfacher Anregungen, mehr als eines Satzes oder Gedankens, um den in der Regel weit reichern Inhalt des Hauptwerks in Stimmung und Vorstellung des Zuhörers anzuregen. Und zu gleicher Zeit hat sie sich räumlich zu beschränken, um nicht Zeit und Kraft dem Hauptwerke zu entziehen. Beide Absichten stehen gegen einander mehr oder weniger in Widerspruch; in der Ausübung wird bald eine grössere Ausdehnung, bald eine engere Begränzung rathsam erscheinen. Es bedarf also für die Ouvertüre einer Form, die zu dem Einen, wie dem Andern wohlgeeignet erscheint, die also dem Kom-

ponisten im Schaffen selber gestattet, weiter zu gehn oder sich einzuschränken.

Daher ist die regelmässige Form für die Ouvertüre

die Sonatenform.

Von ihr wissen wir (Th. III. S. 201.), dass sie mehrere Gedanken vereinigen, sich aber auch auf zwei oder drei beschränken, — dass sie mit zwei Theilen (Sonatine) auskommen, aber auch auf drei Theile sich ausdehnen und ihren Raum durch Einleitung, Zwischensätze, Anhang u. s. w. erweitern, — dass sie für Haupt- und Seitensatz (auch den Schlusssatz) ein oder mehr Themate verwenden, ihre Theile (und namentlich den zweiten) kürzer fassen oder reicher ausgestalten, — endlich dass sie ihre Sätze auf das Mannigfachste bilden kann, homophon als Satz oder Periode, figural- und fugenmässig. Diese Vielgewandtheit, die vom Leichtfertigsten bis zum Ernstesten reicht, die die andre Hauptform, die Fuge (Th. II. S. 348) im Hauptsatz oder im zweiten Theile (Th. III. S. 246) oder in allen drei Theilen aufzunehmen, ist es, die der Sonatenform für die mannigfaltigen und doch in der Hauptsache übereinkommenden Tendenzen der Ouvertüre vor allen andern Formen in der Regel den Vorzug giebt.

Ob nun demungeachtet in einzelnen Fällen davon abgegangen werden und in welcher Weise die Sonatenform angewandt werden soll, entscheidet sich durchaus nach Stimmung und Inhalt des Hauptwerkes oder der Gelegenheit, für die die Ouvertüre bestimmt ist. Dies versteht sich nach unsern Grundsätzen ohnehin von selbst. Da aber die Ouvertüre (abgesehn von ihrer ausnahmsweisen selbständigen Stellung) überhaupt nur um des Hauptwerks willen da ist, so kann dieses auf die Ausführung derselben einen ungewöhnlichen Einfluss äussern, z. B. den selbständigen Abschluss der Ouvertüre hindern. So schliesst bekanntlich Mozart seine Don Juan-Ouvertüre gar nicht, sondern wendet sich vom Schlussakkord in die Unterdominante, *G*dur, von da nach *F*dur und endet nun mit einem Orgelpunkt auf der Dominante dieses Tones, um sogleich in die Introduktion der Oper (*F*dur) überzugehn. Glucks Ouvertüre zu Iphigenie in Tauris besteht aus einem Einleitungssatz, *Andante* $\frac{3}{8}$ *D*dur, und — dem Anfang eines Allegrosatzes, *D*moll. Denn der letztere Satz geht sogleich in die Introduktion der Oper über; er malt den Meeressturm, in den hinein die Klagegesänge der Priesterinnen und Iphigeniens erschallen.

Abgesehn nun von diesen Aenderungen und Abkürzungen der Form durch Rücksichten auf das Hauptwerk finden wir die Sonatenform so ziemlich in allen ihren besondern Gestalten und Wendungen in den Ouvertüren angewendet. Es kann, da wir die Form

aus Th. III. kennen, nicht mehr auf ausführliche Nachweise, sondern nur noch auf einige Andeutungen ankommen.

Die Sonatinenform finden wir in Mozarts Ouvertüre zu Figaro. Die Hauptpartie bildet sich aus zwei Sätzen, die wiederholt werden und einem locker angeknüpften Gang, der zu einem Halbschlusse führt. Nun tritt die Seitenpartie in der Tonart der Dominante ein, ebenfalls aus zwei sich wiederholenden Sätzen bestehend; dann folgt ein dritter breiter und wiederholter Satz, der als Schlusssatz dient. Ein leicht figurirter Orgelpunkt führt zum zweiten Theil, der sich normal nach dem ersten gestaltet. Alles ist leicht, flüchtig hingeworfen und an einander gereiht, wie es sich für die Champagner-Oper passt. — Fast in gleicher Weise gestaltet sich Beethovens Ouvertüre zu König Stephan; allein vor allem geht dem Hauptsatz eine vielleicht durch den Inhalt des Dramas veranlasste Einleitung voraus, die nach dem ersten Theil wieder in Erinnerung kommt. Der eine Hauptsatz wird wiederholt und erweitert, auf die Dominante zum Halbschluss geführt; Seitensatz, Gang, Schlusssatz, zweiter Theil, alles folgt normal. — Mozarts Ouvertüre zu Belmonte endlich bildet ihren ersten Theil zwar in voller Sonatenform (mit dem förmlichen Uebergang von *C* über *D* nach *G*), stellt aber statt des zweiten Sonatentheils einen vollkommen neuen und fremden Satz auf (*Andante* $\frac{3}{8}$ *C*moll nach *Presto* $\frac{2}{2}$ *C*dur) und wiederholt, auf dessen Schlusston einsetzend, den ersten Satz. Dieser wird aber nicht zu Ende gebracht; sondern an der Stelle, wo im ersten Theile (durch $\overset{b7}{cis}$) nach *D* und von da zum Seitensatz in *G* gegangen wurde, führt jetzt Mozart (durch $\overset{b6}{\overset{2}{des}}$ nach *F*moll, geht auf die Dominante des Haupttons, den er aber jetzt in Moll nimmt, und endet hier auf der Dominante mit einem Halbschlusse. Nun fliegt der Vorhang auf und jenes *Andante* kehrt als Belmontes zärtliche Arie

Wo werd' ich sie nur finden!

im süssen tröstlich hellen Dur wieder. — Man müsste die Form als Sonatinenform bezeichnen (ungeachtet des sonatenartigen Uebergangs) von der der Seitensatz und Schluss weggelassen worden; der — freilich ziemlich vollständig ausgeführte Mittelsatz müsste als ein fremder Zwischen- oder Verbindungssatz (Th. III. S. 217) gelten. Alle Abweichungen von der Form sind von der Rücksicht auf die Oper, in die eingeführt werden sollte, geboten. Ueberhaupt ist kein Komponist, auch Beethoven nicht, — wie weit dieser auch an Tiefe des Inhalts und Grossheit der Gestaltung allen übrigen vorangeht, — in der Gestaltung der Ouvertüre so mannigfaltig, so frei und geistreich und so rücksichtsvoll auf die jedesmaligen Verhältnisse gewesen, als Mozart.

Sonatenform, und zwar vollständig ausgeführte, finden wir in der Mehrzahl von Beethovens Ouvertüren, z. B. in der aus *C*dur Op. 115, in welcher zwar der Hauptsatz nur halbschlussartig endet, das übergangne *D*dur aber am Schlusse des Theils mit Nachdruck den Modulationssitz befestigt; dann der zweite Theil durch den ersten Satz der Hauptpartie eröffnet, weiter aber zur dreimaligen Aufstellung des Seitensatzes in *A*dur, *A*moll, *F*dur benutzt und der dritte Theil ganz normalmässig und vollbefriedigend gebildet wird. Zum Theil noch weit ausführlicher zeigt sich die Sonatenform in der Egmont-Ouvertüre, in der Fidelio-Ouvertüre, in der grossen Leonoren-Ouvertüre und andern. Es ist, wie gesagt, unnöthig, auf die einzelnen Wendungen der schon bekannten Form einzugehn.

Wohl aber kommen wir noch einmal auf Mozart und seine Titus-Ouvertüre zurück. Sie hat Sonatenform, weicht aber wieder in geistreich treffender Weise ab. Nach einer Intrade in demselben Tempo setzt (Takt 8) der erste Theil ein. Die Modulation wendet sich vom Hauptsatze leicht — wie der Inhalt der Sätze — ohne zweite Tonart nach der Dominante (*G*dur), wo der Seitensatz aufgestellt und mit dem Gedanken des Hauptsatzes (statt Schlusssatz) geschlossen wird. Mit einem leichten und freien Uebergang wendet sich nun Mozart nach *Es*dur und gestaltet mit dem Hauptgedanken und einem ihm opponirenden Kontrapunkt einen zweiten Sonatentheil von reicher, gegen den ersten Theil überlegner Ausführung; orgelpunktartig wird mit demselben geschlossen. Allein nun darf Mozart nicht wagen, denselben sofort wieder zu bringen. Folglich beginnt er seinen dritten Theil — mit dem Seitensatz; erst nach diesem, der zu unkräftig ist, einen Schluss herbeizuführen, kehrt er auf den ersten Anfang zurück, wiederholt die Intrade, den Hauptsatz, knüpft auch den Gang an, führt ihn aber nun zum breiten glänzenden Schlusse.

Nicht weiter dürfen wir die Form und ihre Abweichungen verfolgen, deren sich noch manche interessante nachweisen liessen. Auch die als seltne Ausnahmen erscheinenden Formen des Rondo (Beethoven hat der Ouvertüre zu den Ruinen von Athen eine Art von Rondoform gegeben, Rossini hat irgend eine Ouvertüre — vielleicht die zur Semiramis — in Rondoform geschrieben) und der wirklichen Fuge, die Bach, Händel, Beethoven u. A. gebraucht haben, übergehen wir als bekannt und zum Theil genugsam vorgeübt. Ueber den Inhalt selbst aber, den die Ouvertüre haben kann, möge hier noch eine letzte allgemeine Bemerkung stehn, mehr um einer von bedeutenden Namen in Schutz genommenen Richtung gegenüber zum Nachdenken aufzufodern, als um der höhern Lehre, die von hier ab der Musikwissenschaft gehört, vorzugreifen.

Wenn nämlich ein Komponist bei der Verfassung einer Ouvertüre sich unbefangen seiner Stimmung überlässt: so wird er schreiben, was diese Stimmung, seine Idee, die Richtung des Werks oder Vorgangs für den die Ouvertüre gehört, endlich die anregende Vorstellung des Orchesters mit der Schaar seiner beseelten und beseelenden Organe ihm eingiebt. Wieweit dann hierin das Rechte geschehe, ist theils in den vorhergehenden Lehrabschnitten abgehandelt, theils kommt es in der höhern Lehre zur Erwägung.

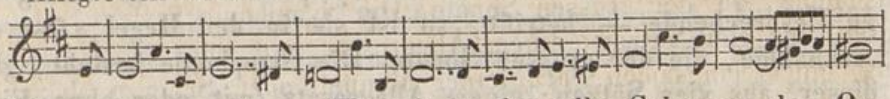
Nun aber hat der Gedanke, dass die Ouvertüre auf das Werk, dem sie zur Einführung bestimmt ist, auch ausdrücklichen Bezug nehmen — müsse oder doch könne, die Komponisten häufig dahin geführt, Sätze aus dem Werke selber der Ouvertüre einzuverleiben. Wir haben es oben von Mozarts Belmonte-Ouvertüre zu bemerken gehabt; auch die Einleitung seiner Don Juan- und seiner *Cosi fan tutte*-Ouvertüre, so wie Beethovens Leonoren-Ouvertüre und viele andre Werke enthalten deren mehrere oder weniger, wichtigere und ausgedehntere oder nicht. C. M. v. Weber ist hierin vielleicht mit seiner Euryanthe-Ouvertüre am weitesten gegangen, die unter dem Einfluss des Strebens, möglichst viel Momente aus der Oper zum Anklang zu bringen, wohl unstreitig an jener Einheit des Gusses und der Wirkung verloren hat, die jedem Kunstwerke so wichtig ist. — In gleicher Linie stehen die freien Ouvertüren, die auf ein Volkslied oder ähnliche populäre Melodien gebaut werden, z. B. die von Fr. Schneider über den Dessauer Marsch.

Dass man nun die Stimmung und Idee eines Werkes anbahnen könne, ohne Melodien aus demselben zu entlehnen, steht wohl fest; die Kunst hat schon Tieferes vermocht. Dass auf der andern Seite Motive aus dem Werk, in der Ouvertüre aufgenommen, zu dem Zweck der Ouvertüre beitragen und, wenn sie dann im Werke wiederkehren, ein helleres Licht auf die Situation werfen können, der sie angehören, ist eben so gewiss. Aber — dies ist unsre Bemerkung — Beides ist nur zu erwarten, wenn die fremd aufgenommene oder aus dem Werke vorausgenommene Melodie an sich selber die Kraft hat, künstlerisch — und zwar im Orchester die von ihr begehrte Wirkung auszuüben. Denn die Bedeutung, welche ihr vielleicht durch äusserliche Verhältnisse oder durch Situationen in der Oper oder durch den Text verliehen wird, ist ja entweder eine dem Kunstwerk ganz fremde und fremdbleibende oder tritt erst später hervor, wenn die Situation oder der Text sie giebt oder verdeutlicht und verstärkt; folglich ist diese Bedeutung in der Ouvertüre noch nicht vorhanden und kann das Motiv nicht oder nicht in der rechten Weise wirksam machen. Es scheint uns daher ein nachtheiliger Irrthum, in der Ouvertüre Sätze aufzunehmen,

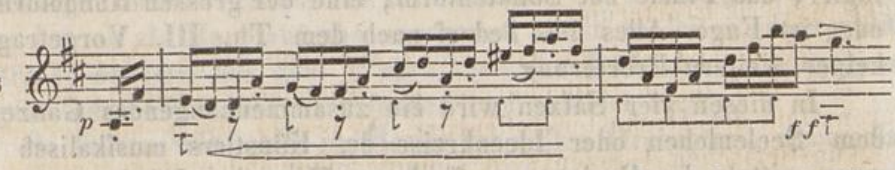
die nicht an sich selber ein hinlänglich starkes Interesse haben, ihre Stelle zu verdienen, — ganz abgesehn von dem ihnen äusserlich anhängenden oder später zuwachsenden.

Ein treffenderes Beispiel wüssten wir nicht zu geben, als C. M. v. Webers Oberon-Ouvertüre. Nach der Einleitung, die uns zuerst den „leisen Elfentritt" auf Oberons Ruf so zauberisch-neckisch vernehmen lässt, rauscht der Hauptsatz so jugendfrisch und romantisch auf, wie nur immer die Zeit der Aventure mit ihrem Schwerterklang und Rosseschnauben zu uns herüberklingen kann. Noch einmal ertönt das Oberonshorn und raschelt klingender Elfentritt vorüber, — und nun hält es Weber nach seiner Weise, die Ouvertüre recht reich mit Anklängen aus der Oper auszustatten, für nöthig, diesen Liedsatz aus derselben

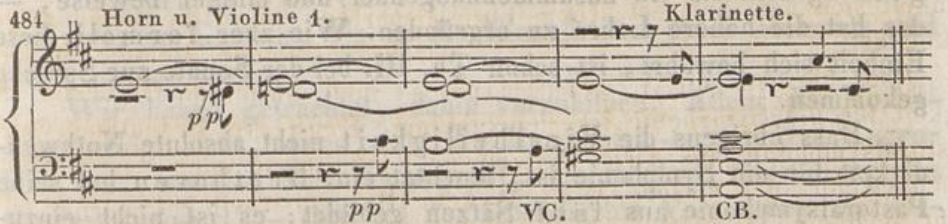
482 Allegro con fuoco.



als Seitensatz zu nehmen. Hiermit ist der edle Schwung der Ouvertüre gebrochen. Denn dieser Satz mag — wir lassen es dahingestellt — in der Oper gesungen, mit dem Texte, zu dem er entstand, seine volle Geltung haben: an sich ist er nicht bedeutend und belebt genug, um in dieser Ouvertüre und neben diesem Hauptsatze zu stehen. Er ist vielmehr dem ganzen Gang der Komposition und namentlich dem Hauptgedanken —

483

so fremd, dass er gar nicht in stetiger Entwickelung hervorgeführt werden konnte, sondern äusserlich angehängt werden musste, — nach jenem Elfensatze, —

484 Horn u. Violine 1. Klarinette.



und schon hier tritt die Erlahmung ein. Und weil der Satz nicht orchestral erfunden war, so wird er es auch nicht. Erst giebt ihn die Klarinette über den ruhenden Unterstimmen des Quartetts, dann wiederholt ihn die erste Violine unter gleicher Begleitung, später *)

*) S. 19, 37 bis 41 der Schlesingerschen Partitur.

(im zweiten Theile) wird er mit mancher anziehenden Wendung benutzt — und überall bleibt er der fremde und schwache Punkt, wenigstens im Vergleich zu dem Aufschwung, den Weber in dieser Ouvertüre vielleicht vor allen seinen frühern gewonnen hat.

Die letzte hier zu erwähnende Kunstform ist

E. *die Symphonie.*

Obgleich sie die grösste und wichtigste Aufgabe der reinen Instrumentalmusik genannt werden muss, hat doch die Kompositionslehre, die sich nur auf das Gestalten einzulassen berufen ist, bei ihr nur wenig zu thun. Sie tritt hier, — unter der Voraussetzung, dass zuvor Uebung und Partiturstudium das Ihrige gewirkt haben werden, — zurück und lässt einer höhern Lehre das Wort.

Was nun also die Form der Symphonie — das einzig hier zu Besprechende — betrifft, so ist sie in der Regel, fast ohne Ausnahme, die der grossen Sonate. Die Symphonie besteht, gleich dieser, aus vier Sätzen: einem Allegrosatz (mit oder ohne Einleitung) einem langsamen Satz, einer Menuett oder Scherzo (bisweilen wird auch der langsame Satz erst nach dem Scherzo gebracht) und dem Finale. Der erste Satz hat gewöhnlich Sonatenform; der langsame eine der ersten Rondoformen, abgekürzte Sonatenform, Liedform mit Variationen; das Scherzo hat bisweilen erste oder zweite Rondoform, oder blos ausgedehnte Liedform, oder ist fugirt; das Finale hat Sonatenform, eine der grossen Rondoformen, oder ist Fuge. Alles dies bedarf nach dem Th. III. Vorgetragnen keiner weitern Erörterung.

In diesen vier Sätzen wird ein zusammenhängendes Ganze aus dem Seelenleben oder Ideenkreise des Künstlers musikalisch und zwar mittels des Orchesters offenbart. Was der Inhalt eines solchen künstlerischen Ganzen sein könne, aus welchen Gründen dieser sich in die genannten vier Theile auseinandersetze und wie er geistig sich als ein zusammenhängender und einiger beweise, — das hat die höhere Lehre zu ergründen. Wie aber formell diese Einheit sich bewährt, ist schon Th. III. bei der Sonate zur Sprache gekommen.

Dass übrigens die Viertheiligkeit nicht absolute Nothwendigkeit für die Symphonie ist, leuchtet ein. Beethoven hat seine Pastoralsymphonie aus fünf Sätzen gebildet; es ist nicht einzusehen (wenn auch unsers Wissens kein Beispiel vorliegt) warum nicht auch eine Symphonie in drei Theilen möglich sein sollte, so gut wir Sonaten — und zwar vom grossartigsten Wurf und Inhalt — von drei Theilen haben. Ja jene selbständigen Ouvertüren, deren wir S. 400 gedachten, gehören im Grund eher der Gattung der Symphonie an (eine Ouvertüre, die etwas Anderes als Eröff-

nungsmusik oder Ouvertüre sein soll, scheint ein Widerspruch) und würden mithin als Symphonien aus einem Satze (mit oder ohne Einleitung) zu achten sein. Mendelssohns Ouvertüre, Meeresstille und glückliche Fahrt, würde sich als eine Symphonie von zwei Sätzen darstellen; denn wenn gleich der erste Satz nur kurz gehalten und nicht selbständig geschlossen ist, so hat er doch einen ganz selbständigen Inhalt und würde desshalb nicht füglich als blosse Einleitung anzusehen sein.

Dürfen wir nun in Bezug auf die Anlage der Partien einer Symphonie eine grössere Freiheit statthaft finden, als sich bis jetzt die Komponisten genommen haben: so müssen wir für den Inhalt und die Ausführung der Sätze einen Grundsatz wiederholen, den wir durch die ganze Orchesterlehre festgehalten, der aber bei den höchsten Aufgaben der Instrumentalmusik — bei der Symphonie und Ouvertüre — mit erhöhter Wichtigkeit geltend wird. Es ist der: dass das Orchesterwerk auch orchestermässig erfunden werde, dass man nicht Gedanken, die für ein anderes Organ oder gar nur abstrakt sich gebildet haben, auf das Orchester übertrage. Das wahre Kunstwerk entsteht in untrennbarer Einheit des Inhalts und der Versinnlichung; dem Künstler tritt in der rechten Stunde nicht eine Tongestalt, z. B. eine Melodie vor die Seele, zu der er nun ein Organ suchen müsste, sondern diese Melodie oder dieser Satz stellt sich ihm gleich als die Aeusserung dieses oder jenes bestimmten Musikorgans oder Verbands von Instrumenten vor. Unser ganzer Lehrgang hat es als Hauptaufgabe anerkannt, dahin zu leiten, dass nicht abstrakt, sondern aus dem Wesen, aus der Seele des jedesmaligen Organs oder Chors heraus erfunden und gebildet werde.

So fodern wir jetzt, im Besitz des vollen Orchesters, nochmals dasselbe:

> das Orchesterwerk muss im Sinne, aus der Seele des Orchesters heraus erfunden und gestaltet werden;

und zwar im Ganzen, bis in die Einzelheiten jedes Moments und jeder Stimme hinein.

Wir haben getrachtet, dahin vorzubilden. Allein die Vorbildung genügt nicht, wenn nicht der Komponist — von dem Augenblick an, wo eine Idee ihn ergreift, die zu ihrer Darstellung das Orchester fodert — sich mit der lebendigsten Vorstellung des Orchesters erfüllt, sich in dasselbe hineinbegiebt und in ihm lebt, in seiner grossen vielstimmigen und vielfach beseelten Macht, in seinen Chören und Massen, in der Eigenthümlichkeit seiner für den Künstler lebendigen und persönlichen Organe mit ihren Beziehungen und Verschmelzungen, Abneigungen und Widersprüchen. Ist der Komponist mit dieser Vorstellung erfüllt, dann wird ihm nicht

nur nichts Orchesterwidriges oder Orchesterfremdes nahen, sondern es wird die Grösse und Macht des Organs, — des Körpers, in dem sein Geist Wohnung nimmt, — auf diesen zurückwirken und jedem Gedanken, jeder Ausführung, dem ganzen Tongebilde den orchestralen Sinn einflössen und damit auch die Gestaltung bedingen.

Bis auf einen gewissen Punkt lassen sich die formalen Folgen dieses Sinnes, des orchestralen Standpunkts des Komponisten, nachweisen; am anschaulichsten im Vergleich einer Komposition für Orchester mit der für ein einzelnes Instrument, z. B. das Klavier.

Das Klavier giebt sich jeder Stimmung und Laune des Komponisten am gefälligsten und schmiegsamsten hin; es ist gross und klein mit ihm, fein und stark, kurzangebunden und für weite Güsse ebenfalls geeignet; was es nicht wirklich ausdrücken kann, das spiegelt es (Th. III. S. 25) unsrer nachhelfenden Einbildungskraft vor. Endlich in der Ausführung wird es von einem einzigen Spieler (das vierhändige Spiel bildet ja nur die Ausnahme) beherrscht und ist auch in dieser Hinsicht den feinsten, freiesten, gar nicht vorherzuberechnenden Regungen augenblicklicher Stimmung in einem einzigen Wesen zugänglich.

Diese Feinheit, diese Freiheit bis zur Eigenwilligkeit und Laune des Augenblicks ist im Orchester selbst unter den günstigsten Umständen unmöglich; ja sie würde der Idee desselben als eines Vereins vieler Organe — das heisst idealer Personen — widersprechen, wenn man ihren Schein durch unerschöpfliche Uebungen und Verabredungen erzwingen wollte. Das Orchester hat ein Anderes und Höheres oder Reicheres auszusprechen, als das rein Subjektive, es steht dem Einzel-Instrument als Chor (Th. III. S. 442) und zwar als Verein Vieler gegenüber, deren Gemeinsames es auszuklingen, deren Gegensätze und Widersprüche es gegen einander zu führen und mit einander zu versöhnen hat; und dieses Gemeinsame ist gewichtvoller als ein Einzelnes, diese Gegensätze sind zahlreicher und Karakteristischer und ihre Versöhnung muss mit überlegner Macht und Tiefe erfolgen.

Tritt also ein Gedanke — Satz oder Gang — in das Tutti des Orchesters, so wird er nicht blos geistig an der Macht des Organs sich steigern, sondern er wird sich gern breiter auslegen, um dem Schall des gewaltigen Tonkörpers Zeit zu lassen zum Ausschwingen. Tritt ein Gedanke nicht im Tutti, sondern nur in einem Theil des Orchesters auf, so fodern die andern Stimmen ihr gleiches Recht; entweder wollen sie denselben Gedanken wiederholen, oder sich ihm allmählig anschliessen, oder einen andern ihm entgegensetzen. In allen diesen Fällen wird man ebenfalls Raum geben müssen, damit dem Orchester Theil für Theil genug geschehe.

Hiermit gewinnt aber eben der Orchestergedanke materielle

und formelle Uebermacht gegen den Gedanken des Einzel-Instruments, er fesselt uns stärker, beschäftigt uns länger — und daher werden wir weniger Anlass und Befugniss haben, von ihm abzuspringen, auf einen andern, während in der Klavierkomposition — z. B. der Sonate — die freier, persönlicher waltende Phantasie häufig und mit Recht von Einem zum Andern schweifte und in der Hauptpartie oder der Seitenpartie allein zwei oder drei verschiedne Sätze aneinander reihte.

Und indem nun die Weise der Gedanken im Orchesterwerk sich beschränkt und der einzelne Gedanke an Wichtigkeit gewinnt, folgt wiederum daraus, das der Komponist sich oft zu reicherer Ausarbeitung bewogen findet, — wie denn z. B. schwerlich ein Klavierwerk so weit ausgeführt sein möchte, als der erste Satz von Beethovens heroischer Symphonie, oder von dessen neunter.

Allein so wohlbegründet uns diese Anschauung auch erscheint, wollen wir uns doch hüten, sie zu einem formalen Gebot erwachsen oder uns von den Vorstellungen gefangen nehmen zu lassen, die Kunstrichter und Kunstlehrer sich öfters von einem besondern Styl*) den sie

Orchesterstyl

oder in Bezug auf die höchste Form der Orchestermusik

Symphoniestyl

genannt haben. Wenn diese Namen nur die Bedingungen bezeichnen sollen, die aus dem Wesen des Orchesters und der Symphonieform folgen, so kann man nichts gegen sie einwenden; aber es müsste oder könnte mit gleichem Recht von einem Styl für jedes Instrument und jeden Instrumentenverein, so wie für jede Form die Rede sein. Allein dergleichen Stichworte oder *mots de guerre* der Kunstphilosophie rufen in der Regel den Hang hervor, sie recht entschieden und umfangreich geltend zu machen; und so hat sich auch vielfältig an die Benennungen Orchester- und Symphoniestyl die Zumuthung geknüpft: es müsse da alles recht stark und gross und prächtig zugehen, es müsse mehr aus dem Ganzen gewirthschaftet — oder nach Anderer Meinung, es müsse eben hier recht sorgfältig und ausführlich gearbeitet werden, und was dergleichen mehr. Aus solchem Gesichtspunkt ist ein sonst sehr kenntnissreicher, einsichts-, ja geistvoller Mann, der verdiente H. G. Nägeli**) dahin gelangt, J. Haydns Symphonien nicht für ächte Symphonien, dem Symphoniestyl angehörig, zu erachten. Umgekehrt würde es nicht schwer fallen, an mehr als einer Komposition und bei mehr als

*) Allg. Musikl. S. 294.

**) In seinen Vorlesungen über Musik.

einem Kunstgenossen nachzuweisen, wie dergleichen vorgefasste Meinungen zu Gespreiztheit und Aufgeblasenheit oder doch zu Einseitigkeit und Einförmigkeit geführt haben, während der unbefangne Künstler sich die Freiheit erhält, fast in jedem Werk eine neue Stimmung und eigne Idee zu verfolgen. Zum Glück fehlt es uns nicht an Zeugnissen für das Rechte. Von den kindlich heitern, oft neckischen Spielen, in denen J. Haydn mit seinem Orchester zu scherzen weiss, — wobei denn doch niemals der Moment versäumt wird, wo es sich machtvoll erhebt, wie ein Löwe aus Blumenketten der Liebesgötter, — bis zu der Erhabenheit eines Beethovenschen Epos hat der Genius der Symphonie in einer Reihe von unsterblichen Thaten die unerschöpfliche Vielseitigkeit seines Lebens und Waltens bekundet.

Anhang.

Wir haben in den vorstehenden Abtheilungen die Lehre vom Orchestersatz absichtlich innerhalb des Kreises derjenigen Instrumente abgeschlossen, die sich in unsrer Instrumentalmusik (der hier abgehandelten reinen) eingebürgert finden; die Masse des zu Bewältigenden durfte nicht mehr als nöthig gehäuft werden. Nur einige Blasinstrumente konnten, wenn sie auch unserer Orchestermusik weniger eng angehören, sofort miterwähnt werden, weil ihre Notiz sich am leichtesten der von gebräuchlichern Blasinstrumenten anschloss.

Es bleibt uns noch die Pflicht, über einige Instrumente das Nächstnöthige mitzutheilen, die bisweilen — wenn auch in seltnern Fällen und besonders in Gesangkompositionen, — zu unserm Orchester hinzutreten. Das Wichtigste von ihnen ist

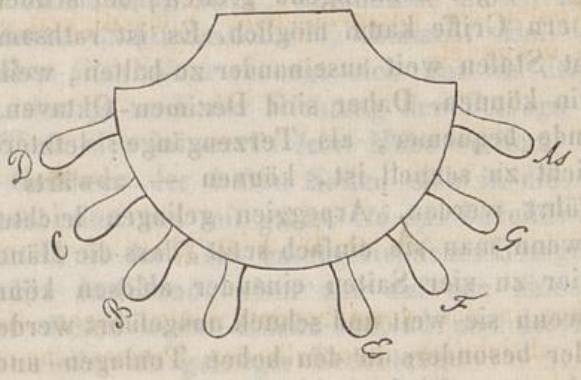
1. die Harfe.

Wir finden sie besonders häufig in französischen Opern oder solchen, die für Frankreich geschrieben worden, z. B. in denen von Spontini und Meierbeer, auch in italienischen, z. B. in Rossinis Othello. In deutschen Werken sind sie seltner; doch hat sie schon Gluck im Orpheus, Abt Stadler in seinem Oratorium (Jerusalem), Fr. Schneider im Absalon u. A. gebraucht.

Die Harfe (*arpa*) hat eine grosse Reihe von Veränderungen und Verbesserungen durchlaufen müssen, über die hier nur das Wesentlichste Aufnahme finden kann. Ihre Saiten stellten längst eine durch mehrere Oktaven gehende Durtonleiter dar; fremde

Halbtöne konnten während des Spiels nur durch das Umdrehen von Häckchen (das förmliche Umstimmen wäre noch umständlicher gewesen) erlangt werden, die neben jeder Saite standen und beim Umdrehen die Saite spannten, folglich erhöhten. Dies war die Hackenharfe; ihre Unvollkommenheit bestand zunächst darin, dass das Umstimmen mittels der Häckchen nur durch die Hand des Spielers geschehen konnte, mithin das Spiel störte.

Es wurde daher die Pedalharfe erfunden. Sie war meist in *Es*dur gestimmt und reichte von Kontra (*E* oder) *F* oder *G* bis zum dreigestrichnen *as* oder viergestrichnen *c* (oder *e*) hinauf. Zum Umstimmen waren erst fünf dann sieben Pedale in folgender Stellung.



angebracht, die mit den Füssen regiert und auch angehängt werden konnten und durch deren Antreten jede der genannten Tonstufen durch alle Oktaven hindurch um einen Halbton erhöht wurde. Nahm man z. B. das Pedal von *As*, so wurden alle *As* in *A* umgestimmt und man erhielt die Tonart *B*dur. Hiermit war das lästige Umdrehen der Häckchen mit den Händen beseitigt und man konnte die Durtonarten von *Des* bis *E*, so wie die ihnen entsprechenden Molltonarten gebrauchen. Die übrigen Tonarten und verschiedne Akkorde*) waren nicht ausführbar ohne häufige Aenderungen während des Spiels.

Eine Verbesserung dieser Pedalharfe ist die Doppel-Pedalharfe (*à double mouvement*) auch nach ihrem angesehensten Verfertiger die Erardsche Harfe genannt. Sie ist in *Ces*dur gestimmt und reicht von Kontra *Ces* bis zum viergestrichnen *ces*. Ihre sieben Pedale sind so eingerichtet, das jedes zweimal, in zwei Abstufungen, niedergetreten und befestigt werden kann. Jeder Niedertritt erhöht um einen Halbton; werden also sämmtliche Pedale eine Stufe tiefer gebracht, so wird aus

*) Zu *H*dur würde man *H*, *Cis*, *Dis*, *E*, *Fis*, *Gis*, *Ais* brauchen, mithin die *B*-Saiten einmal als *Ais* (enharmonisch) und einmal als *B*. Als Akkordbeispiel diene der kleine Nonenakkord, z. B. *B*, *d*, *f*, *as*, *ces*, zu dem man die *B*-Saiten für den Ton *B* und für *h* (enharmonisch *ces*) nöthig hat.

Ces, Des, Es, Fes, Ges, As, B

die Tonreihe

C, D, E, F, G, A, H;

werden sie die zweite Stufe tiefer gebracht, so erscheint die Tonreihe

Cis, Dis, Eis, Fis, Gis, Ais, His

und somit sind nun alle Tonarten und Akkorde*) erreichbar.

Die Harfe wird bekanntlich mit beiden Händen gespielt und daher auch für sie, wie für das Klavier, auf zwei verbundnen Systemen mit *F*- und *G*-Schlüssel notirt. Jede Hand kann vier Saiten innerhalb der Oktave mit Sicherheit, innerhalb einer Dezime schwerer und weniger hellklingend greifen; bei schneller Bewegung sind die weitern Griffe kaum möglich. Es ist rathsam, die Hände sechs bis acht Stufen weit auseinander zu halten, weil sie sich sonst im Wege sein können. Daher sind Dezimen-Oktaven-Sextengänge für zwei Hände bequemer, als Terzengänge; letztere, wenn die Bewegung nicht zu schnell ist, können — abwärts — mit einer Hand ausgeführt werden. Arpeggien gelingen leichter und wohlklingender, wenn man sie einfach setzt, dass die Hände von drei zu drei, oder vier zu vier Saiten einander ablösen können; doppelte Arpeggien, wenn sie weit und schnell ausgeführt werden sollen, sind schwer. Triller besonders in den hohen Tonlagen und Tonwiederholungen sind gut ausführbar; letztere können auf der Erardschen Harfe — mit Ausnahme der Töne *D*, *G*, und *A***) — auf zwei einander ablösenden Saiten und dann noch leichter und fliessender ausgeführt werden.

Eine besondre Tonhervorbringung zeigt sich in den tiefern Tonlagen (am besten in der grossen und kleinen Oktave) anwendbar.

---

*) Bei einfachem Pedal war die Tonart, die eine übermässige Quinte höher lag (*Es—H*) nicht auf einmal darzustellen, bei doppeltem ist sie es: man stimmt *Ces, Des, Es, Ges, As, B* eine halbe Stufe tiefer in *C, D, E, G, A, H* und *Fes* (*E*) eine ganze Stufe in *Fis* um. Bei einfachem Pedal war der kleine Nonenakkord nicht auf einmal darstellbar, jetzt ist er leicht.

**) Man hat nämlich für jeden Ton zwei Saiten zur Verfügung, (z. B. *Ces* auch als erste Erhöhung von *B* als *H*) nur für *D*, *G*, *A* nicht. Wir stellen, hier noch übersichtlich zusammen, in welchen und wieviel Weisen jeder Ton auf der Harfe zu haben ist. Die Saiten in ihrer ursprünglichen Stimmung — *Ces, Des, Es, Fes, Ges, As, B* — sollen mit römischen Ziffern und angehängter Null — I_0, II_0, III_0 u. s. w., die erste und zweite Umstimmung mit angehängter 1 und 2, hinter den römischen Ziffern gesetzt, — also z. B. *Ces*, *C* und *Cis* mit I_0 I_1 I_2 — bezeichnet werden; die enharmonischen Töne werden natürlich als dieselben Tonhöhen, also z. B. *Cis* gleich *Des* angenommen, so dass also z. B. I_2 und II_0 (*Cis* und *Des*) als derselbe Ton auf zwei verschiednen Saiten gelten. Dies vorausgesetzt sehen wir hier —

C,	*Cis*,	*D*,	*Dis*,	*E*,	*F*,	*Fis*,	*G*,	*Gis*,	*A*,	*B*,	*H*
I_1,	I_2,	II_1,	II_2,	III_1,	IV_1,	IV_2,	V_1,	V_2,	VI_1,	VII_0,	VII_1,
VII_2,	II_0,	..	III_0,	IV_0,	III_2,	V_0,	..	VI_0,	..	VI_2,	I_0,

auf wieviel und auf welchen Saiten jeder Ton (innerhalb derselben Oktave) zu haben ist.

Man legt nämlich den Ballen der Hand an die Mitte der Saite und setzt dieselbe durch den Daumen oder die ersten zwei Finger in Schwingung; sie giebt dann die höhere Oktave (z. B. die Saite klein *es* das eingestrichne *es*) an. Diese Töne — von denen man gleichzeitig zwei und sogar drei nahe bei einander gelegne mit der einen Hand, dazu aber mit der andern nur einen angeben kann — heissen Harmonikatöne und haben einen etwas bedeckten und sehr sanften Klang.

Noch ein eigenthümliches Spiel ist innerhalb eines verminderten Septimenakkordes (auf jeder beliebigen Stufe) möglich. Man kann nämlich, wie ein Blick auf die Saitentafel mit ihren Umstimmungen in der letzten Anmerkung zeigt, sämmtliche Saiten in jeden beliebigen verminderten Septimenakkord*) stimmen. Bei leisem Ueberhinstreichen über alle Saiten erzeugt sich nun ein ätherisch zartes Tongeschalle, das je nach der Richtung der Tonlage aus der aufrauschenden Tiefe sich in nervös feine Höhe verliert, oder aus dem Gelispel und Geflüster der hohen Saiten sich in die dumpfere hallende Tiefe ausbreitet und mit *glissicato pp.* bezeichnet zu werden pflegt. Es ist ein in der That unvergleichliches Klangerzeugniss, — aber ganz isolirt dastehend, eben nur auf den einen Akkord beschränkt, nur diesen einen Effekt bietend und desshalb doch nur mehr von materieller als geistiger Bedeutung.

Wenden wir uns nun von diesen Besonderheiten auf die Grundwirkung der Harfe zurück, so ist der Klang ihrer bekanntlich durch Abschnellen mit den Fingern zur Ansprache kommenden frei schwebenden Saiten hell und volltönend besonders in den tiefern und mittlern Oktaven, dumpfer in der tiefsten, härter und kurzklingend in den höchsten Tonlagen. Die Tondauer kann nur kurz sein; sie ist im Grunde nur ein Schlag (der Augenblick, wo die Saite vom Finger abschnellt) und das Nachklingen unverhältnissmässig schwächer, weit schwächer sogar wie auf dem Klavier, weil bei letzterm der Resonanzboden grösser und wirksamer ist. Auch die Abstufungen von Forte und Piano sind nicht so weitreichend als auf einem guten Klavier, die Schnelligkeit ebenfalls mit Ausnahme der einfachsten Arpeggiofiguren beschränkter, im Allgemeinen wohl nicht über das Maass von Sechszehnteln im *Allegro vivace* zu treiben. Unter diesen Umständen dürfte die Hauptaufgabe der Harfe im Orchester sich auf die Begleitung mit harmonischen Figurationen, auf dergleichen mehr oder weniger weit geführte Figuren und auf gebrochen (*arpeggiato*) an-

*) Z. B. den Akkord *Cis — eis — gis — h* so

Ces,	*Des,*	*Es,*	*Fes,*	*Ges,*	*As,*	*B*
0	0	2	1	2	0	1

oder

2	0	2	0	2	0	1

bilden.

gegebne volle Akkorde beschränken. Es versteht sich, dass sie auch Melodien und selbst verschiedne polyphon gegen einander führen kann. Allein da sie die Töne derselben noch weniger auszuhalten vermag als das Klavier, auch ausser Stande ist sie in einander zu schmelzen oder anschwellen zu lassen: so ist sie hierin allen Streich- und Blasinstrumenten entschieden untergeordnet. Ja sie erscheint als ein ihnen fremdes, entgegengesetztes Wesen, verschmilzt weniger mit einem der beiden Chöre, als Blas- und Saiteninstrumente, die das Aushalten, An- und Abschwellen der Töne und (mehr oder weniger) die Tonverschmelzung, das Ineinanderziehen der Töne, mit einander gemeinsam haben. Nur dem Pizzikato der Streichinstrumente schliesst sich die Harfe als ein gleichartiges hier aber freieres, tonreicheres und klanghelleres Organ an.

Eben diese Abgesondertheit und Beschränktheit der Harfe scheint Ursach, dass sie in musikalisch tiefern Werken verhältnissmässig nur selten zur Anwendung gekommen ist; sie kann eine neue Ton- und Klangmasse neben den andern des Orchesters darbieten, nicht aber an dem tiefern und bei aller Selbständigkeit doch in steter Wechselbeziehung und Wechselwirkung stehenden Leben der andern Organe theilnehmen, — sie kann, um auf einen technischen Ausdruck zurückzukehren, nicht im Orchester verarbeitet werden und mit demselben verschmelzen, sondern tritt nur als ein Neues, Besonderes hinzu. Für diese Auffassung spricht selbst der Gebrauch, der meistens von ihr gemacht worden ist. Entweder tritt sie in ganz realer Bedeutung auf, wenn die Scene Harfenspiel fodert, — oder in einer verwandten mehr idealen, wenn der Gesang von Genien, Engeln u. s. w. eine ungewöhnliche Begleitung fodert, — oder zur Unterstützung besonders festlicher Momente eines Opfers, Gebets u. s. w.

Dass übrigens unser Standpunkt auch hier keine voreilige Beschränkung gestattet, sondern jede weiterschreitende oder freiere Einmischung der Harfe in das Orchester*) für rechtmässig erkennt, die dem Wesen der Instrumente und der Idee der besondern Komposition entspricht, versteht sich.

2. Die Mandoline.

Die Mandoline ist ein lautenartiges Instrument, entweder (und gewöhnlich) mit viermal zwei Saiten — nämlich je zwei Saiten sind in den Einklang gestimmt, das Instrument ist also, nach dem technischen Ausdrucke zweichörig bezogen — bespannt, die die Stimmung der Geige ($g - \underline{d} - \underline{a} - \underline{\underline{e}}$) haben; oder mit fünf Saiten

*) Meierbeer hat die Harfe in seiner Ouvertüre zu Struensee (Partitur bei Schlesinger in Berlin) angewendet.

doppelchörig, die dann in g — c — a — d und e stimmen. Die Töne werden wie auf den Streichinstrumenten gegriffen, aber mit einem harten Federkiel oder breit und glattgeschnittnen Holzstäbchen gerissen.

Wir erwähnen das Instrument nur zu Ehren seiner Anwendung bei dem Ständchen in Mozarts Don Juan. Schwerlich wird es je anders, als zu scenischer Bedeutung verwandt werden.

Zuletzt haben wir noch auf

3. die Guitarre

wenigstens einen flüchtigen Blick zu werfen, da dieses Instrument unsres Wissens zwar niemals als integrirender Theil des Orchesters (wozu es gar nicht geeignet wäre) gebraucht worden, doch aber zur Gesangbegleitung selbst in grössern dramatischen Werken Anwendung gefunden und eben in solchen Werken (z. B. für Scenen, in denen eine Serenate gebracht werden soll) oft das geeignetste Instrument ist. Wie ausgebreitet der Gebrauch der Guitarre im Kreise der Kunstfreunde zur Liederbegleitung gewesen, dass man sie auch als selbständiges Instrument (Th. III, S. 12) ohne Gesang, sogar als Konzertinstrument und in Verbindung mit andern Solo-Instrumenten, ja selbst mit Orchester-Begleitung zu behandeln gewagt, — dies und die Frage nach ihrer Befähigung hierzu lassen wir bei Seite, da das Instrument die Zeit der Mode und Ueberschätzung hinter sich hat und wir bei ihm nur dem dringendsten Bedürfniss zu entsprechen haben*).

Die Guitarre ist bekanntlich ein lautenartiges Instrument, nur mit flachem Boden und flacher Decke und einem Griffbrett, auf dem zum festen und sichern Greifen der Töne Querleistchen von Elfenbein (Tonbünde genannt) angebracht sind. Der gewöhnliche Bezug besteht aus sechs Saiten, die in der Regel in

$$E,\ A,\ d,\ g,\ h,\ e$$

gestimmt**) und mit den Fingern der rechten Hand in Harfenweise oder wie beim Pizzikato-Spiel gerührt werden, während die vier Finger der linken Hand die Griffe an den Tonbünden zu bewerkstelligen haben. Die die Saiten rührende rechte Hand stützt sich mit dem kleinen Finger auf den Resonanzboden und bestreicht mit dem Daumen die drei untersten Saiten, mit dem Zeigefinger die G-Saite, mit dem dritten und vierten die beiden höchsten Saiten.

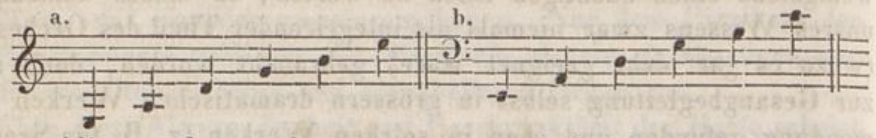
---

*) Ausführlichere Mittheilungen würde man in einer der vielen Guitarreschulen (von Carulli, Giuliani, Harder, u. A.) oder in Berlioz finden.

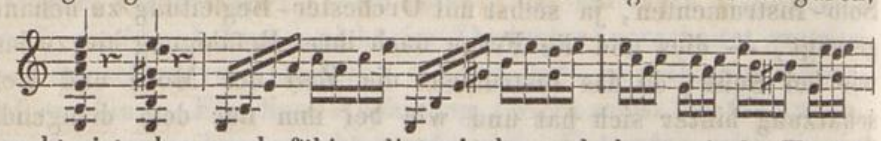
**) Ursprünglich (in Italien und Spanien) hatte die Guitarre (*Chitarra*) nur fünf Saiten; später hat man ihr in der Regel sechs, seltner auch sieben Saiten gegeben. Auch in der Stimmung finden sich Abweichungen, für Edur werden die Saiten bisweilen in E, H, e, gis, h, e, für F und Bdur in F, A, d, g, h, e gestimmt. Andre Abweichungen sind unvortheilhafter befunden worden.

Nach dieser Behandlungsweise folgt erstens, dass von den sechs Saiten nur vier auf einmal gegriffen, die andern entweder nur leer (ungegriffen) oder gar nicht mit den andern zugleich genommen werden können; zweitens, dass man nicht wohl thut, die erste und dritte Saite von unten mit Uebergehung der dazwischen liegenden zweiten in schneller Folge zu fodern, weil sonst der Daumen die letztere überspringen müsste, was in schneller Bewegung nicht möglich ist.

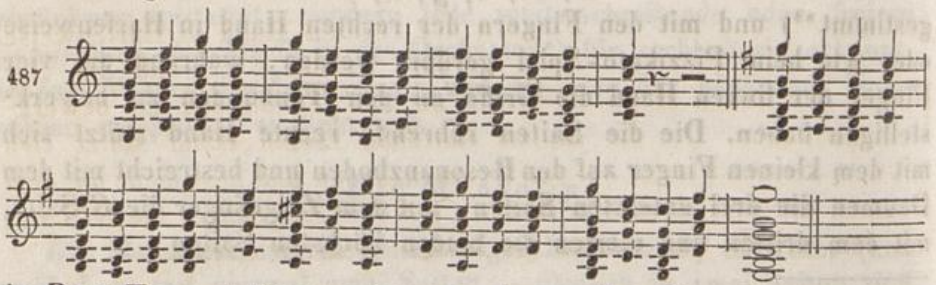
Notirt wird für die Guitarre im *G*-Schlüssel, aber eine Oktave zu hoch; also die leeren Saiten werden so, wie hier bei a,

485

notirt, erklingen aber, wie gesagt, so, wie bei b geschrieben ist. Das Instrument steht mithin im Sechszehnfusston. Sein Tonumfang geht von der tiefsten Saite bis zur Oktave der höchsten, also bis zum dreigestrichnen *e* in Noten.

Es wird für Begleitung des Gesangs besonders in einfachen aber vollgriffigen Akkorden und den aus ihnen abgeleiteten Figuren,

486

gebraucht, ist aber auch fähig, diatonische und chromatische Tonfolgen, wenn die Bewegung nicht zu schnell ist, zu geben. Auch Folgen von Terzen, Sexten und Oktaven in nicht zu schneller Bewegung sind wohl ausführbar.

Am bequemsten bewegt sich die Guitarre in *C*dur und Kreuz-Tonarten, weniger leicht in *B*-Tonarten. Als Beispiele ausführbarer Griffe geben wir hier

487

ein Paar Harmoniefolgen, die entweder vollständig oder theilweis, einfach oder figurirt ausführbar sind. Sie können natürlich dem des Instruments nicht kundigen Komponisten keine ausreichende Grundlage gewähren, aber doch ein Beispiel, an dem er sich die Greifbarkeit andrer Harmonien veranschaulichen kann.