

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 angesehen 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.

Allegro con spirito.
358. Erste Violine.

a. b. Allegro assai.

Zweite Violine.

Bratsche.

Violoncell und Kontrabass.

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 Charakter 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 Charakter Ossians oder der gälischen Helden-sage 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 Gesamtwirkung 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 erforderlichen 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,

359. Adagio.

Vno. 1.

Vno. 2.

Va.

VC. e CB.

VC.

CB.

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 obnehin 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 Charakter des Violoncells mehr in den Vordergrund: dies ist selbst dann der Fall, wenn das Violoncell, wie hier —

360 Allegro.

360 Allegro.

Vno 1.

sfpp *crescendo.* *ff* *pp*

Vno 2.

sfpp *crescendo.* *ff* *pp*

Va.

sfpp *crescendo.* *ff* *pp*

VC e CB.

sfpp *crescendo.* *ff* *CB. VC.*

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 Sechszehn-fusston dem Sinne gemäss scheint. Dass selbst in Nicht-Piano-sätzen 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.

Vno 1.
mf

Vno 2.
mf

Va.
mf

Ten.
f

Bass
f

VC. CB.
mf

1 2
1 2

Cy-rus sei-nen Arm er-he-bend, Cy-rus sei-nen Arm er-he-bend,

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 geben zu lassen — und zwar nicht wegen der bald vorübergehenden Melodie der letztern, sondern nur durch den Charakter des Satzes bestimmt.

362 Allegro con brio.

Vno 1. *tr*
sf *p* *sf* *p*
 Vno 2.
sf *p* *sf* *p*
 Va.
sf
 VCello.
f *p* *sf* *p*
 CBasso.
p *sf* *p*

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 Vno 1. Larghetto.

Vno 1. *pp*
 Vno 2.
 Va.
 Cyrus
 Grosser Geist! — — vor deinem Willen beug' ich
 VC. 1. 2.
 VC. 3. CB.
p

The musical score consists of six staves. The first three staves are for Violoncello (divided), and the last three are for Bass. The music is in B-flat major and 4/4 time. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *dim.*. The lyrics "mich, dein schweres Wort, dein Ge - bot will ich er - fül - - -" are written under the fourth staff.

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.

Vno 1.

Vno 2.

Va.

VC.

CB.

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.

Vno. Imo

II do

1

2

pp

Va.

pp

VC.

pp

CB.

pp

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.

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 charakteristischer 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 Stimmen 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 entschiedener 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, —

367 Risoluto.

Vno 1.

Vno 2.

Va.

Basso.

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,

368 Allegro con brio.

Bläser u. Pauken.

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Bassi.

*) — 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*), —

369

Violino. 1. 2.

Viola. Bassi.

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**);

370

Violino 1.

Violino 2.

(Ob. Klar., Hörner, Fag.)

Bläser.

Viola.

Violonc. Bass.

*) 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.

Fl. mit V. 1.

cresc. ff ff (Blech.) cresc. ff

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. Versammelt euch zu einander

Andante sostenuto, quasi Adagio.

371 sul. G.

Violino 1. *p* *mf*

Violino 2. *p*

Viola. *p* *mf*

Aaron. denn der Tag ist hin.

Bass. *p*

*) S. 59 der Partitur.

dim.

Weinet nicht, ste-het auf!

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 willkommene 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, —

372 Andante un poco lento.

sf

Vno 1.

Vno 2.

Va.

6 VC.

pp

VC. e CB.

*) 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 vollkommener Kraft gebietet. Allerdings giebt es von diesem Grundsatz 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, —

(Klarinetten mit)

373

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Bass.

VC. (mit Fagotten.)

(ohne Klarinetten.)

Violino I. *p*
 Violino II. *p*
 Viola. *p*
 VCelllo. *p*
 CBasso. *p*

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, —

374.
 Violino 1. *pp*
 Viola. *pp*
 VCelllo. *pp*
 CBasso. *pp*



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,

375 Allegro agitato.

Violino 1.

pp cresc. mf

Violino 2.

pp

Viola.

pp

Violoncello e Contra-Basso. CB.

pp

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 besondere 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 Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bass.

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, — abgesehen 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 —

381 Allegro con brio. Fl. Ob. Klar. 1 Bläser. Fag. 1 C. 1 Violino 1. Violino 2. Viola. Bass.

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 besonders 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.

Violino 1.

Violino 2.

Viola pizz.

Violoncello.

con anima.

CBass pizz.

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 murrend schlagenden Violoncell,

383 Allegro moderato.

Fagotte.

Violino 1. 2.

Bratsche.

Jaquino.

ich ich ha - be ich

Violoncell.

Bass.

*) 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 gedungen 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.

Violino 1.
Violino 2.
Basso.

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.

Viola.
Violino 1. 2.

wirken am besten, wenn die hervortretenden und nächst verbundenen 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 *Ddur*-Symphonie*) so:

386 Allegro.

The image shows a musical score for four instruments: Violino 1, Violino 2, Viola, and Bass. The score is written in D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The first system (measures 386-390) shows the Violino 1 and Violino 2 parts playing a rhythmic melody, while the Viola and Bass parts provide harmonic support. The second system (measures 391-395) continues the melody, with the Viola and Bass parts becoming more active. The score is printed on five staves, with the first four staves grouped by a brace on the left.

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 Charakter 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 angesehen 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^o 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. *Leuto assai.*

Violini. 1 *pp*

2 *pp*

3 Tromb. *pp*

Timp. en Fa. *pp* *en sourdines.*

Altos. *pp* *divise*

Violoncelles. *pp*

Contra-Basso. *pp*

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

unmöglich beide ihr gegebenen Töne nehmen kann) ausser Zweifel ist. — In No. 359 hätte allenfalls das Hinunterstreicheln für den Kontrabass unterbleiben und bloß 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 das kleine nehmen kann^{*)}.

Die Theilung einer oder mehrerer Stimmen findet übrigens nicht bloß darum statt, weil man eines vollständigen 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, charakteristischen 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 charakteristische Farbe zu geben. Hier musste die Bratsche mit ihrem trübern, rauhern Klange be-

^{*)} Es ist jedoch in allen Fällen die deutlichste Schreibart vorzuziehen 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



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 —



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 Spöhr 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 —

390. *divisi*

Vno. 1 *pp dolce*

Vno. 2 *pp dolce*

Fl. 1. *p dolce*

Clar. *dolce*

Fag. *dolce p assai*

Viola. *dolce*

Violoncello *dolce*

Contra-Bass *dolce*

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 Pastoral-symphonie, 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 seltenen 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 Adur-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 *) —

393

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 —

394. Viol. 2.
ten.

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

*) S. 65 der Partitur.

395. Viol. 1.
ten.

p cresc. poco a poco

Viol. 2.

Viola e VC. 1.

VC. 2 e CB.

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 sechs-zehn 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. Glücklicherweise stimmt der dunklere Klang dieser Kombination zum Thema und der Idee des Ganzen, die sich dann in der allmählichen höhern Erhebung und Steigerung des Orchesters weiter entfaltet.

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

396. Andante sostenuto.

Viola.

sempre p

Violoncelli.

sempre p

Contra-Basso.

pizz. p

*) 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 Marzeline 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

Hymne du matin
Larghetto con moto.

Flûtes
p très doux

398. 1. Violon. Religieusement.

2. Violon. *sf*

2 Cors en Mi^b. *sf* *p*

2 Bassons. *sf*

Altos. *sf* *p*

VC. et CB. *sf*

Hautbois
p très doux.

Clarinettes
p très doux

divise
pp

*) S. 57 der Partitur.

Flütes

tritt zwar das volle Streichquartett mit vier einleitenden Takt 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) willkürlich — 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.

De Vesta chaste prêtresse

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 bloß um ihretwillen nicht das Hauptorgan des Orchesters versagt haben, wenn ihm nicht die Bratschen charakteristischer 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 charakteristischen 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.

Violini 1. 2.

Viola.

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

400.

Violini.

Viola.

Violoncello.

wie bei a, zur Unterlage, oder — was wegen der überlegnen Heligkeit 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 verdampfte den Bass. — Oder wollte man endlich der Bratsche eine eigne Figur geben und dadurch dem einfachen Satze seine Klarheit entziehen? — 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 Parteien nur als Ausnahme gelten kann. Die Theilung einer Partie schwächt sie, die Theilung mehrerer Parteien droht, die konzentrirte, wohlabgewogene Kraft des Quartetts aufzulösen und zerflattern zu lassen; was ein fester, kräftiger Körper sein sollte, um für sich zu bestehen 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 ①.