

A n h a n g.

Erläuterungen und Zusätze

zum

vierten Theile.

Orgel zur Begleitung von Kirchenmusik.

Eine solche Begleitung kann vom Komponisten ausdrücklich gefordert, oder von dem Dirigenten bei Aufführung einer Kirchenmusik nach freiem Besessen vorgelegt werden. Beide Fälle sind nach denselben Grundsätzen zu beurtheilen.

Wie haben schon bei der Aelassung der Orgel ein richtiges Organ-Instrument erkennen müssen, wie arm sie im Vergleich mit den andern Musikorganen zu stehen für den Ausdruck lebendig bewegter Gefühle ist, wie stark und vollständig die charakteristische Eigenschaft, dem Schalltrill gegen den Wechsel von stark und schwach, Ab- und Zunehmen der andern Organe ist, wie deutlich auch die feineren und mannigfaltigere Zeichnung des Abklangs hervortritt, aber doch nur sehr unvollkommen durch andre Vortragsmittel ersetzt wird, die schon deshalb nicht zu Gunsten der Orgel in Betracht kommen, weil sie den andern Organen ebenfalls, und den meisten noch obendrein vollkommen zu Gebote stehen.

A.

Zur ersten Abtheilung des ersten Buchs.

Zum dritten Abschnitte.

Seite 41.

In der Entwicklung der Lehre haben wir die Orgel nur in derjenigen Richtung ihrer Wirksamkeit betrachtet, für welche der Komponist thätig zu sein berufen wird. Es versteht sich von selbst, dass die Anwendung der Orgel zur Begleitung und Leitung des Gemeinegesangs, so wie die nach dem engsten Bedürfniss und Herkommen des Gottesdienstes zugeschnittenen Zwischenspiele (wenn auch von Zeit zu Zeit Choralbücher- „mit Zwischenspielen“ verfasst und herausgegeben worden sind) und ähnliche kleine Improvisationen in der Kompositionslehre keine weitere Berücksichtigung finden können. Das dafür von Seiten der Lehre Nöthige ist bereits in der Elementarlehre und bei dem Choralsatz (Th. I, S. 294, Th. II, S. 186) gegeben.

Allein in einer Beziehung kann die Aufmerksamkeit des Komponisten noch auf die Orgel gelenkt werden; nämlich in der Benutzung der

Orgel zur Begleitung von Kirchenmusik.

Eine solche Begleitung kann vom Komponisten ausdrücklich gefodert, oder sie kann von dem Dirigenten bei Aufführung einer Kirchenmusik nach freiem Ermessen hinzugefügt werden. Beide Fälle sind nach derselben Grundansicht zu beurtheilen.

Wir haben schon bei der Auffassung der Orgel als selbständiges Instrument erkennen müssen, wie arm sie im Vergleich mit den andern Musikorganen an Mitteln für den Ausdruck lebendig bewegten Gefühls ist, wie starr und unlebendig die unabänderliche Gleichheit ihrer Schallkraft gegen den Wechsel von Stark und Schwach, Ab- und Zunehmen der andern Organe ist, wie hierdurch auch die feinere und mannigfaltigere Zeichnung des Rhythmus unerreichbar bleibt, oder doch nur sehr unvollkommen durch andre Vortragsmittel erlangt wird, die schon desshalb nicht zu Gunsten der Orgel in Betracht kommen, weil sie den andern Organen ebenfalls, und den meisten noch obenein vollkommen zu Gebote stehen.

Wenn sich dies schon bei dem selbständigen, unvermischten Gebrauch der Orgel fühlbar macht: wie viel mehr wird es empfindlich werden, wenn neben der unlebendigen Orgel lebenvollere, — wir möchten sagen, gemüthvollere Organe, Orchester und Gesang wirken und ihre biegsamen, verschmelzenden Töne, ihre vollkommene Betonung, Schatten und Licht ihrer Forte- und Piano-Sätze, ihre ausdrucksvolle Melodik uns gleichsam zwingen zum Vergleich, uns das Hineindichten von tieferm Ausdruck, den das Orgelspiel nicht giebt (S. 38) unmöglich macht! In solchem Verein lebendiger und starrer Stimmen muss Leblosigkeit der letztern doppelt ungünstig empfunden und muss — was das Uebelste ist — die gemüthansprechende Lebendigkeit der andern Organe gestört werden durch das Eindringen des Leblosen. Den wachen Sinn trifft dabei ein Eindruck, als wenn sich, etwa durch einen Zauber, Steinbilder in den beseelten Reigen Lebendiger mischten.

Hierzu kommt noch ein Zweites. Soll irgend ein Organ zur Wirkung kommen, so ist es vernunftgemäss, es — wenn auch nicht immer, doch öfters, oder endlich einmal — in seiner wahren Kraft und Schöne geltend zu mache. Dieses natürliche Begehrt muss man sich bei der Orgel in ihrem Verein mit Orchester oder Chor versagen. Die Herrlichkeit und wahre Macht der Orgel beginnt (S. 32) erst mit ihrem Vollklang. Das volle Werk oder wenigstens eine starke Registratur, die den eigentlichen Orgelklang hervortreten lässt, — dies in breiten, ruhig geführten Massen, das ist ihre eigenthümliche Wirksamkeit; hier ist sie das hochwürdige Organ der Kirche, allen andern Instrumenten weit überlegen, durch keines zu ersetzen oder zu erreichen.

Aber eben in solcher Weise kann die Orgel im Verband mit andern Organen nicht angewendet werden. Das stärkste Orchester und der grösste Chor würden den Vollklang oder auch nur starke Registraturen eines nur mässig starken Orgelwerks nicht ertragen; sie würden von ihm verschlungen, oder doch so zermürbt werden, dass ihre Wirkung kleinlich erschiene. Man muss daher, um die Orgel nur überhaupt gebrauchen zu können, sie ihrer eignen Kraft und Würde berauben, muss sie herabsetzen zu einem schwächern Organ, als die Masse der übrigen Organe. Dies ist eine wohl ohne Weiteres eben so klare als traurige Nothwendigkeit. Zum Ueberfluss vernehme man als Zeugniß die Vorschriften eines erfahrenen Organisten, über die man wenigstens nicht weit hinaus gehen können. Seidel*) rath, zur Begleitung der liturgischen Gesänge „im Manual zwei auch drei 8füssige, im Pedal eine 16- und

*) S. 141 seines angeführten Handbuchs.

eine 8füssige Labialstimme,“ zur Begleitung der Kirchenmusik „im Manual ein einziges 8füssiges Gedakt oder dergleichen Flöte, für's Pedal einen Subbass (eine gedeckte, schwache, sanfte Stimme) 16 Fusston noch mit einer 8füssigen gedeckten Stimme,“ — wenn die Orchesterbässe schwach sind, noch „Violon 16 und 8 Fuss oder Oktavbass 8 Fuss“ hinzuzufügen, — wenn die Bässe ganz fehlen und blos durch das Orgelpedal gegeben werden sollen, „alle 8- und 16füssigen Register (auch noch — aber nicht gern — Superoktave 4 Fuss) desselben, mit Ausnahme der Rohrwerke“ (also der hellen Stimmen) zu ziehen. So ängstlich beschränkt ein von seinem Instrument begeisterter Mann (S. 12) dessen Wirkungskraft; und in der Hauptsache gewiss mit Recht, wenn man auch bei grosser Besetzung des Orchesters und Chors (wie er selbst andeutet) über sein Maass ein wenig hinausgehen darf.

Allein — auch die Schwächung und Erniedrigung der Orgel bringt noch kein gutes Verhältniss hervor. Der Ton des dumpfsten Registers, so lange er nur irgend vernehmbar bleibt, wird in seiner Unwandelbarkeit endlich die stärkste Besetzung der Orchesterstimmen, — die beweglich, unstät, ab- und zunehmend, ungleich sind wie alles Lebendige, — überwinden oder doch beeinträchtigen. Der stärkste Schlag der Streichinstrumente hat nur in einem Moment (S. 245) seine höchste Kraft, das helle Geschmetter der Trompeten und Posaunen hat seine Ebbe, seine Momente des Nachlassens, während ein einziger Ton im Violon 8 Fuss, oder gar in einer Oboe oder Trompete (wenn man zu Rohrwerken greifen wollte) in unerschöpflich gleichem Schalle fortwirkt und die Momente des Nachlassens im Orchester als Schwächen empfinden lässt.

Hierzu kommt noch als letzter Entscheidungsgrund der der Orgel eigenthümliche, von der Weise des Orchesters oder Chors so wesentlich abweichende Styl. Gerade die eigenthümlichsten Züge des Orgelsatzes (man blicke auf die in No. 11 und 12 mitgetheilten Fugenthemate) sind ungeeignet für Orchester und Chor und so meist umgekehrt; so dass im Verein beider widersprechenden Elemente bald das eine bald das andre sich zu fremden Zwecken hergeben, oder die Orgel in wahrhaft obligater Behandlung einen noch härtern Ankampf gegen Orchester und Gesang führen muss.

Aus diesen Gründen erscheint uns die Benutzung der Orgel neben Orchester und Chor ungünstig und unkünstlerisch. Wenn äussere Verhältnisse (z. B. der Mangel eines Orchesters) zur Benutzung der Orgel nöthigen, so mag jeder zusehen, wie er sich mit ihnen abfinde und die Missstände der ungehörigen Vereinigung möglichst ausgleiche oder verberge. Ein äusserlicher Zwang aber vermag weder das für die Kunst in ihrer Freiheit als richtig Er-

kannte zu widerlegen, noch in der Kunstlehre sich Rücksicht zu erwerben.

Auch das entkräftet unsre Ansicht nicht, dass in früherer Zeit die Orgel zu den Kirchenmusiken gespielt worden ist, dass namentlich Händel sich derselben bei der Aufführung seiner Oratorien bedient hat und zwar nicht zu blossem Generalbassspiel, sondern zu eigenthümlicher — also oft obligater Begleitung und zu Solosätzen. Man tritt dem grossen Meister und seinen Zeitgenossen nicht zu nahe, wenn man annimmt, dass der Sinn für die Klangwelt, also für den Klang und überhaupt das Wesen der Instrumente in ihrer Zeit noch nicht so hell erweckt und verfeinert gewesen, als in einer Zeit, die in Haydns, Mozarts, Beethovens Schule erzogen worden, in der die Instrumentalmusik erst zu ihrer Vollendung gekommen ist; denn jeder Künstler, auch der grösste, steht unter den Bedingungen der Zeit, ist mehr oder weniger ihrer Schwächen und Mängel theilhaftig*) und kann nicht das, was eine spätere Periode im Leben der Kunst an Kenntniss, Kunstmitteln und Kunstbewusstsein erst entwickeln soll, schon in sich haben. Sodann aber war namentlich in Händels Zeit das Instrumentale noch auf einer so niedern Stufe der Entwicklung (es scheint sogar in England, für das Händel seine Oratorien schuf, ärmer an Mitteln gewesen zu sein, als in Deutschland) namentlich im Chor der Blasinstrumente so weit hinter seinem jetzigen Bestand und Geschick zurück: dass es noch eines besondern Organs zur Ergänzung bedurfte; und das konnte kein andres sein, als die Orgel, — das mechanisirte Blas-Orchester**).

Auffallender ist, dass einer der grössten Instrumentisten, Beethoven, die Orgel ausdrücklich für eines seiner letzten und tiefsten Werke, für die grosse Messe in *D****), gewählt und in der Partitur neben den vollen Chor des modernen Orchesters gesetzt hat. Die

*) Wer sich mit dieser Ansicht in Bezug auf Händels Orchestration zu versöhnen nöthig hat, der gehe nur noch ein Jahrhundert weiter zurück und sehe, wie da alle Instrumente zu blosser Massenwirkung übereinander gehäuft oder wiederum zu besonderm Ausdruck ganz vereinzelt verbraucht wurden, wie neuerdings Meierbeer wieder hervorgesucht hat.

**) In neuerer Zeit sind, namentlich durch Mendelssohn, Händelsche Oratorien mit dem nicht vermehrten Händelschen Instrumentale (Mozart u. A. haben bekanntlich Oratorien instrumentirt) und zugefügter Orgel aufgeführt worden und man hat die Eigenthümlichkeit und Würde dieser Darstellungsweise gerühmt. Das Erstere — und dass man nun das Werk, wie zu Händels Zeit gehört — mag zugestanden, auch die Würde eines Zusammenklangs von Orgel und grossen Chor- und Orchestermassen mag nicht in Abrede gestellt werden. Aber die Verschmelzung und Lebendigkeit reinen Orchesterspiels muss dabei beeinträchtigt werden.

***) Op. 123, Partitur bei Schott in Mainz.

höchste Verehrung, die wir dem Meister dank- und lieberfüllt zollen, darf indess nicht die Selbständigkeit eignen Urtheils verkümmern, dürfte dies nicht, selbst wenn wir nicht — in dem beethovenischen Werke selbst unsre Ansicht bestätigt und bestärkt finden, wie allerdings der Fall ist.

Denn: wie hat nun der Meister die Orgel benutzt? Werfen wir nur einige flüchtige Blicke in seine Partitur.

Da findet sich erstens auch nicht eine einzige Stelle, in der die Orgel zu einer selbständigen obligaten Wirksamkeit benutzt wäre, während jedes Orchesterinstrument zu seiner Zeit auf das tiefstinnigste und wirkungsvollste hervortritt. Die Orgel ist nur begleitend.

Zweitens ist selbst die Begleitung der Orgel sehr eingeschränkt. Sie giebt z. B. bei dem ersten Eintritt (S. 2 der Partitur) den vollen Akkord an und schweigt dann (*senza Organo*, — der neben diesen Worten fortlaufende Orgelbass scheint nur für den Nothfall gesetzt) bis zu dem Eintritte des Chors, dessen dreimaligen Anruf *Kyrie* sie mit drei vollen Akkorden begleitet; später werden einzelne Sätze generalbassmässig, andre so wie die Zwischensätze zwischen jenen Anrufen bloß mit dem Orgelbass begleitet oder geleitet; in dem bewegt und polyphon geschriebnen *Christe eleison* finden wir nur den Orgelbass im Einklang mit dem Basse des Orchesters. Zu dem feurig erregten *Gloria* geht die Orgel lange Zeit nur in Oktaven mit dem Basse des Orchesters, dazwischen hat sie einfache Generalbassbegleitung, bei dem *pax hominibus* schweigt sie, in dem fugirten *in gloria dei* begleitet sie mehr oder weniger vollständig die Chorstimmen. Und dies bleibt der Wirkungskreis der Orgel durch das ganze Werk; wo sie nicht schweigt oder bloß den Bass zu unterstützen hat, wird sie generalbassmässig oder doch nur zur Verdopplung der Chorstimmen (und dies nur ausnahmsweise) gebraucht.

Das ist nicht die Weise Beethovens, dessen Instrumentale — besonders in den letzten Werken — durch und durch beseelt, bis in das ärmste Instrument hinein individualisirt, zu eigenthümlicher Bedeutung eines jeden Organs durchgeistet ist. Die Orgel steht in Beethovens Partitur, aber sie war nicht in seinen Schöpfungsmomenten mitgegenwärtig und ist nicht von seiner Schöpferkraft mit-ergriffen und mitbeseelt worden. Er hat sie zugesetzt, entweder bloß in der abstrakten Vorstellung, dass seine heilige Messe auch von dem vorzugsweise kirchlichen Organon mitgefeiert werden solle, — oder gar nur durch die äusserliche Rücksicht auf unvollkommne Orchesterbesetzung, um den zu weiten Raum der Kirche würdig zu füllen; in diesem Falle wär' es also nur eine vorge-

schriebne Generalbassbegleitung, um den Missgriffen einer improvisirten vorzubeugen.

B.

Zur zweiten Abtheilung.

S. 43.

Es scheint hier nothwendig, wenigstens einen flüchtigen Blick auf die methodische Seite der Lehre von der Instrumentation zu werfen, die uns gerade in diesem Theil der ganzen Unterweisung von besondrer Wichtigkeit zu sein dünkt.

Eine mehr oder weniger reiche Uebersicht der Orchesterinstrumente ist (von ältern Lehrbüchern aus der Zeit vor dem jetzigen, seit J. Haydn datirenden Zustand abgesehen) von Swoboda, Sundelin, dem vielfach verdienten Dr. Gassner*), dem geistreichen H. Berlioz**) u. A. gegeben und mit nützlichen Winken über Behandlung, Zusammenstellung u. s. w. begleitet worden. Hierauf war die dankenswerthe Thätigkeit der genannten Männer vorzugsweise gerichtet. Was hingegen die Einführung und Uebung in der Kunst des Instrumentirens selbst anbetrifft, so wurde — soviel uns bekannt geworden — hauptsächlich auf Beobachtung bei der Aufführung fremder Werke, auf Partiturstudium und auf die Erfahrung, die man an eignen Werken sammeln könne, gerechnet. Dass es kein Lehrer bei dem praktischen Unterricht an Winken, Zurechtweisungen, u. s. w. wird haben fehlen lassen, versteht sich von selbst; hierüber ist aber nichts Näheres mitzutheilen, weil das von der Individualität und dem Gutbefinden jedes einzelnen Lehrers abhängt und nirgends eine bestimmte Kunde davon gegeben ist. Nur das Eine ist zufällig zur Kenntniss des Verf. gekommen, dass hin und wieder Lehrer die Uebung in der Instrumentation damit einleiten, dass sie Klavierkompositionen für das Orchester einrichten lassen.

Was nun zunächst die eigne Beobachtung der Instrumente anlangt, so ist sie ohne Weiteres unentbehrlich zu nennen, schon desswegen, weil keine bloß sprachliche Mittheilung für sich allein

*) Partiturkenntniss von Dr. Gassner, Hofmusikdirektor in Karlsruhe.

**) *Grand traité d'instrumentation*. Zu Paris — und mit deutscher Uebersetzung bei Schlesinger in Berlin herausgegeben.

im Stande ist, den Klang, überhaupt die Wirkungsweise der Instrumente zu versinnlichen; jedes Wort bleibt nur eine Andeutung, jedes Gleichniss oder sonstige Redemittel hat nur theilweise Richtigkeit, kann nur für den berichtend und fruchtbar werden, der schon sinnliche Erfahrung mitbringt. Auch wir haben daher alles Ernstes (S. 4) stetige und aufmerksame Beobachtungen in diesem Bereich anempfehlen müssen. Diese Beobachtungen werden übrigens — besonders zu Anfang — sicherer und fruchtbringender bei unbedeutenden Aufführungen als bei künstlerisch bedeutenden angestellt; denn die letztern reissen den Hörer mit sich fort, erfüllen ihn mit dem Geiste des Kunstwerks und ziehen ihn von der Beobachtung der Einzelheiten, — dieses oder jenes einzelnen Instruments, in der Höhe oder Tiefe, im Forte oder Piano u. s. w. ab. Bei Militair oder Gartenmusiken, in Virtuosenkonzerten — kurz überall, wo der Gegenstand der Aufführung ein weniger bedeutender ist, kann der Anfänger in der Instrumentation am ungestörtesten seine Beobachtungen anknüpfen.

Indess können diese Beobachtungen für sich allein noch nicht als Schule dienen; sie sind nur Vorbereitung und Unterstützung des eigentlichen Studiums. Dies wird jeder an sich erfahren haben oder noch erfahren, der sich selber blos aus solchen Beobachtungen zur Instrumentation befähigen will. Schon dass man wisse, was eigentlich und wie beobachtet werden solle? worauf es bei der Instrumentation ankomme, schon das fodert Studium und Nachdenken; dann sind die Fälle so mannigfach verschieden, dass das blosse Beobachten wohl zum Nachmachen und Nachahmen, nicht aber zur freien eigenthümlichen That und Weise fördern kann, worauf doch in der Kunst zuletzt alles ankommt.

Auch das ist höchst förderlich, wenn ein Komponist mehrere Instrumente spielt; an ihnen wird seine Beobachtung eine durchdringendere und sichrere sein. Indess ist diese Uebung auf mehreren Instrumenten nicht von jedem sonst zur Komposition Berufenen zu erlangen; dann aber kann eine unvollkommne Bildung für ein Instrument — und wie wenige haben Zeit und Beruf zu einer genügenden für mehrere! — leicht über dasselbe täuschen, indem man es für mangelhaft hält, wo nur das eigne Geschick mangelt, oder umgekehrt ihm Unstatthaftes zumuthet, in der Voraussetzung, dass ein grösseres Geschick als das unsrige auch das für uns Unausführbare vollführen könne.

Eben so verhält es sich mit dem Partiturstudium. Welcher Lehrer wird seine Wichtigkeit verkennen und welcher ächte Kunstjüngler wird die Bekanntschaft mit den Meisterwerken entbehren wollen? Keine Lehre kann und will dieses Studium überflüssig

machen, sondern muss vielmehr in ihm ihre Stütze und Vollendung erkennen, nachdem sie zu ihm hingeführt hat. Aber dies, ein vorbereitendes Studium (oder in Ermangelung desselben jahrelanges eignes Suchen und Nachdenken) muss begreiflicher Weise vorausgehen und das Partiturstudium fortwährend geleiten, weil die Partitur uns nur sagt, was der Meister gethan, nicht warum er es gethan und was wir in ähnlichen oder andern Fällen zu thun haben.

Es kommt hierzu noch, dass die Kunst der Instrumentation selbst bei vielen unsrer Meister noch keineswegs so feststeht, als andre Seiten der Kunstbildung — und dass sie besonders bei den ältesten Meistern zum Theil von mancherlei äussern Umständen abhing, die sich aus der blossen Partitur nicht sofort ergeben. Händel entbehrte einen Theil unsrer Instrumente und rechnete dafür (S. 490) auf die Orgel, die bei uns nur in seltenen Ausnahmefällen zur Anwendung kommt. Seb. Bach hat zahlreichere Instrumentarten angewendet als Händel. Aber einige (zum Theil von ihm selber erfunden) sind ausser Gebrauch, andre (z. B. die Trompeten, s. S. 497) sind so umgestaltet und in ihrer Technik verändert, dass man von ihrer damaligen Anwendbarkeit auf die jetzige keinen Schluss machen kann. Sodann — und dies ist die Hauptsache — ist bei den alten Meistern das Instrumentale noch weit entfernt von jener Selbständigkeit und Freiheit, die es durch und seit Haydn erlangt hat; es ist meist begleitend. Bach z. B. wählte seine Instrumente oft höchst eigenthümlich, zu dieser oder jener Arie eine Laute oder eine Laute und Gambe im Einklang, oder Bass und zwei Flöten oder zwei Oboen u. s. w. Aber diese Auswahl bleibt nun für den ganzen Satz stereotyp; der Meister, von der Vorstellung seines Hauptinstruments, der Orgel, erfüllt, behandelt sein Orchester ebenfalls wie eine Orgel, hat im Pedal Violon 16 und 8 Fuss, im Manual Flöte oder Oboe oder Trompete gezogen, und führt nun diese Stimmen konsequent und beharrlich durch. — Diese Meister und der schon weit freiere Gluck haben, wie sich von so hoch begabten und gebildeten Künstlern von selbst versteht, auch in der Instrumentation (Bach namentlich auch in den Orchester-Suiten u. s. w.) Herrliches und Wirkungsreiches gegeben; gewiss ist auch ihre Instrumentation mit dem Wesen ihrer Komposition in solchem Einklang, dass man nicht ohne Missverstand und Nachtheil daran ändern, etwa neue Instrumente zusetzen könnte. Aber eben so gewiss genügt ihre Weise nicht für die ganz veränderte Richtung und Aufgabe unsrer neuen Musik und ihrer ganz veränderten orchestralen Ausrüstung.

Erst mit Joseph Haydn wird die Instrumentation ein wahrhaft freier und selbständiger Organismus. Nur dass auch bei ihm

öfters die schwächere Besetzung noch von Einfluss scheint; wahrscheinlich würde er seine Flöten nicht so oft mit den Geigen, die Bratschen und Fagotte nicht so oft mit den Bässen haben gehn lassen, wäre sein Streichquartett hinreichend stark, wie das unsrige, besetzt gewesen. Es genügt dieser Hinblick (zu dessen Schluss nur noch der andre vollendete Meister in der Instrumentation, Beethoven, zu nennen ist) um wenigstens nachdenklich zu machen über den Erfolg eines ohne Vorbereitung und Leitung unternommenen Partiturstudiums.

Haben wir die Verweisung auf eigne Beobachtung und Partiturstudium ohne weitere Lehre unzureichend befunden, so möchten wir die auf eigne Versuche mit dem Orchester fast grausam schelten. Wo hat denn der junge Musiker Gelegenheit, so viel Versuche mit dem Orchester anzustellen und wie oft soll er sich denn vor den Ausübenden blossstellen und ihre Geduld missbrauchen, ehe er nur einigermaßen feststeht? Und wie soll er, bevor er eine gewisse Sicherheit und Reife erlangt hat, unbefangen über die Wirkung an seinem eignen Werk urtheilen? wie oft wird er die Fehler der Instrumentation dem Gedanken seiner Komposition beimessen oder umgekehrt die Ungeeignetheit seiner Gedanken für das Orchester der Anordnung des Instrumentale, oder gar der Ausführung! wie oft wird die von einer Aufführung besonders für den Anfänger unzertrennliche Aufregung ihm die Schwächen und Fehler der Instrumentation verbergen! Wie zweifelhaft wird ihm bei wirklich entdeckten Schwächen der Sitz des Fehlers und die Weise der Verbesserung bleiben!

In der That haben wir vielleicht nur darin Unrecht, die Nothwendigkeit einer gründlichen Anleitung erst noch des Beweises bedürftig zu achten; sie kann nur von unerfahrenen und unbedachten Lehrern verkannt, oder nur, um die Schuld der Vernachlässigung abzulehnen, bestritten werden.

Diese Anleitung kann sich aber nicht auf blosse Mittheilungen über das Vermögen oder auch den Klang der Instrumente beschränken, sie muss die Verknüpfung und Verschmelzung derselben aufweisen, in die Praktik selbst einführen, den Jünger in der Instrumentenwelt eben so heimisch machen und zur Herrschaft erheben, als die Formlehre in der Formenwelt. Die Organe des Orchesters müssen unmittelbare Organe seines eignen Geistes werden; er muss in ihnen leben und aus ihnen heraus schaffen, nicht ein abstrakt Ersonnenes hinterher ihnen anpassen und aufdringen wollen. Diese hohe Aufgabe, die bisher nur von zweien unsrer Meister, von Haydn und Beethoven, vollkommen gelöst scheint, darf nicht jahrelangem Suchen und Versuchen, mit dem jeder gleichsam von Neuem anfängt, überlassen bleiben.

Am verkehrtesten scheint uns endlich jene Weise der Anleitung, die dem Schüler fremde Klaviersachen zur Umarbeitung für das Orchester giebt. Sind sie gut gesetzt, so werden sie eben desswegen für Orchester nicht geeignet sein, da bei dem rechten Künstler die Idee das Organ bedingt und umgekehrt dieses auf die Ausgestaltung jener rückwirkt. Träff aber auch die Aufgabe auf geeignete Werke, so würde doch der Jünger gerade von dem was die vornehmste Bedingung des Gelingens ist abgewendet; er würde nicht dahin gefördert, das Kunstwerk in seiner Einheit, Gedanken und Organ als ein Einiges gleichzeitig zu fassen, sondern förmlich genöthigt, beide abstrakt auseinander zu halten.

Auf eine wirkliche Anleitung zum Satze scheint uns am ernstlichsten früher Reicha und neuerdings H. Berlioz*) ausgegangen zu sein. Nächst reichen Mittheilungen über Tonsystem und Technik der Instrumente weiss letzterer den Charakter auf das Treffendste, Geistreichste, ja bisweilen mit dichterisch-lebendiger Eindringlichkeit zu schildern. Dann aber tritt das Prinzip seiner Kompositionsweise und seines musikalischen Standpunktes überhaupt heran und giebt seiner Lehre eine Wendung, der wir — auf dem Standpunkte der deutschen Kunst — uns nicht anschliessen können. Sein Standpunkt und sein Instrumentationsprinzip können mit dem einen Ausdruck *homophon* bezeichnet werden. Die Instrumente sind ihm nicht persönlich geworden, sie sind ihm nur Mittel zum Ausdruck dessen, was er in Melodie und Begleitung zu sagen hat. Kommt es nun darauf an, die Natur und Bedeutung eines solchen Mittels zu erkennen und in den Meisterwerken Glucks und Anderer nachzuweisen, so steht ihm die glücklichste Anschauung, die feinste Verständniss, eine oft hinreissende Sprache zu Gebot — wie sie selten in unserm Felde gehört worden ist**). Sobald er aber wei-

*) Rastners in Paris herausgegebenes Werk haben wir noch nicht zu Gesicht bekommen können.

**) Von der Geige z. B. sagt er: Das ist die wahre Frauenstimme des Orchesters, leidenschaftlich zugleich und züchtig, herzerreissend und lieblich, die Stimme, welche weint und schreit und klagt, oder singt und bittet und träumt, oder in Freudentöne ausbricht, wie keine andre es vermöchte.“ Und von der Flöte in Glucks Orpheus, in der stummen Scene in den elisäischen Feldern: „Anfangs ist sie eine kaum vernehmbare Stimme, von der es scheint, als fürchte sie sich gehört zu werden; dann seufzt sie leise auf, erhebt sich bis zum Accent des Vorwurfs, des tiefen Schmerzes, ja bis zum Schrei eines von unheilbaren Wunden zerrissnen Herzens, bis sie allmählig in die Klage, in das Seufzen, in das kummervolle Murren einer ergebenen Seele zurückfällt.“ Wir folgen hier der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Ausgabe: H. Berlioz die Kunst der Instrumentation, übersetzt von Leibrock, in der das Wesentliche des *grand traité* zu finden ist.

ter schreitet, zeigt sich neben den geistreichsten Einblicken doch, dass er nicht in den Instrumenten lebt und in ihr Leben hineinführen, sondern sie bloß verbrauchen will, wie Farben zu einer schon ohne sie fertigen Zeichnung. So schilt er den Gebrauch von vier gleichen Hörnern ungeschickt; er will nicht bloß Paare von verschiedener Stimmung, sondern jedes einzelne Horn soll in einem andern Tone stehn, weil dann — viel mehr Harmonien vollständig gegeben werden können. Dass aber diese Harmonien in ihrer Vollständigkeit dem Charakter des Horns nicht entsprechen, dass das Horn (wie die Naturharmonie schon lehrt) seinem Wesen nach Zweistimmigkeit und selbst bei drei- und vierfacher Setzung im Wesentlichen keinen andern Inhalt begehrt, als den der Zweistimmigkeit: das verbirgt sich ihm (so gewiss sein dichterisch erschlossener Geist auch hier hätte leicht eindringen können) weil es seinen musikalischen Zwecken nicht dient. In gleicher Weise wünscht er, sobald er vom Klang eines Instruments ergriffen — hingerissen ist, gleich Massen dieses und anderer entgegengesetzter in Anwendung zu bringen; da soll eine Anzahl Harfen nach oben, eine Schaar Flöten nach unten sich bewegen, eine Anzahl Pianoforte's eine dritte Bewegung ausführen — und das alles gleichzeitig. Nur schade, dass Effekte, die so gewonnen werden können, mit dem Verlust jeder dramatischen oder dialogischen — jeder polyphonen Entfaltung (das Kunstwort im weiten Sinne genommen, vergl. S. 386) erkauft werden, dass in diesen breitangelegten Schimmermassen alle individuelle und reiche Lebensentfaltung untergeht. Es ist dasselbe Streben, aus demselben Grunde hervorgegangen und zu demselben Ziel hinführend, wie die Behandlung, die das Pianoforte von den neuesten Virtuosen erfährt.

C.

Zum ersten Abschnitte.

S. 45.

Schon beiläufig haben wir S. 494 darauf hingewiesen, dass die Instrumentation der alten Meister, namentlich Seb. Bach's, schon um desswillen nicht als Muster und Lehre dienen könne, weil ihre Instrumente theils nicht mehr üblich, theils in Bau und Behandlung andre geworden. Dies wird recht auffallen, wenn wir die Trompeten in Bachs Partituren betrachten.

Vor allem finden wir sie mit einem Tonreichthum ausgeführt, der jetzt gar nicht mehr zu erlangen ist. Sätze wie dieser —



für die *Es*-Trompete*) werden unsern heutigen Trompetern exotisch genug — um nicht zu sagen, unmöglich — erscheinen; früher waren sie ausführbar, denn die Trompeten waren durch grössere Enge des Rohrs leichter zu behandeln und die Trompeter bildeten eine besondere bevorzugte Zunft, in der „das künstliche Traktament“ zu Vortheilen und Ehren brachte und das Studium eines ganzen Lebens ausmachte.

Allein die abweichende Struktur muss auf den Klang Einfluss gehabt, diesen dünner und spitzer gemacht haben; und die damit gewonnenen Tonreihen und Figuren sind dem Charakter des Instruments (S. 47) nicht zusagend**). Wir haben also an jenen Rünsten in der That nichts verloren, wohl aber an edelkräftigem Klang des Instruments und durch die Beschränkung auf das ihm charakteristische gewonnen. Jedenfalls könnte der heutige Komponist die Weise der Alten nicht annehmen (wenn er auch wollte) ohne Unausführbares oder nur von den seltensten Virtuosen vielleicht — aber unsicher und unschön Erreichbares zu geben.

D.

Zum dritten Abschnitte.

S. 61.

Wir haben hier noch einige Bemerkungen über die Arten und den Tongehalt der Posaune nachzutragen, weil das oder jenes noch

*) Aus Seb. Bachs *Magnificat*; Partitur bei Simrock in Bonn.

**) Wie nahe dem alten Meister stets die Vorstellung der Orgel (S. 494) war, sehen wir an einem andern Satze desselben Werks. Der Text *Suscepit Israël puerum* (S. 38 der Partitur) wird von drei Singstimmen über einem gehenden Basse (Bratsche) figurativ behandelt. Dazu nimmt die Trompete den alten *cantus firmus*,

Tr. in *Es*.



eben, wie man ihn auf der Orgel auf einem besondern Manual oder im Pedal vortragen würde.

heut an einzelnen Orten Anwendung finden mag, oder sonst einmal der Erwägung werth ist.

1. Die Diskantposaune.

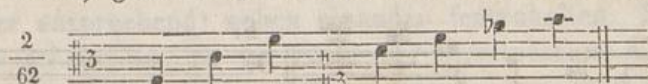
Früher war noch eine vierte Posaunenart, die Diskantposaune, üblich, von gleicher Rohrlänge, also gleichem Tonfuss mit der Altposaune aber engerm Kaliber des Rohrs (engerer Mensur) und dadurch geeignet, die Höhe herauszubringen. Die Naturtöne der Diskantposaune konnten füglich bis *g* —



benutzt werden, dagegen war schon das hier zuerst notirte *es* der engern Mensur wegen nicht wohl zu erlangen. Man brauchte diese vierte Posaune in Verbindung mit den andern dreien zur vierstimmigen Begleitung der Choräle. Jetzt ist an ihre Stelle die Ventiltrompete (S. 94) getreten. In künstlerischer Beziehung muss uns nach dem S. 69 Vorgetragnen diese Posaunenart entbehrlich erscheinen.

2. Die Altposaune.

Bisweilen, — man versichert es uns von der sächsischen Militärmusik, — wird die Altposaune in höherer Stimmung (also mit kürzerm Rohr) gebraucht, so dass ihre Naturtöne diese sind, —



mithin ihre Tonreihe nach der Höhe eine Stufe gewonnen, nach der Tiefe eine verloren hat. Ob die in *f* stehenden Posaunen engere Mensur haben und dadurch geeigneter sind für die Ansprache der höhern Töne, wissen wir nicht, müssen es aber vermuthen.

Allein für Orchester, für künstlerische Aufgaben scheint uns die tiefere Stimmung, mit deren weiterer Mensur auch grössere Fülle des Klangs verbunden ist, der höhern mit ihrem bei gleicher Behandlung nothwendig spitzern und gepresstern Klang entschieden den Vorzug zu verdienen, zumal in den höhern Tonlagen die Trompeten (soviel ihr Tonsystem erlaubt) den Posaunen zur Unterstützung oder Fortsetzung dienen. Die mittlern und tiefen Töne der in es stehenden Altposaune genügen vollkommen im Verein mit Tenor- und Bassposaune, die Harmonie in den wirkungsreichsten Lagen erschallen zu lassen, reichen auch für die obnehin für dieses Instrument seltnern Solo- oder polyphonen Sätze gut aus, so dass es zu den seltensten Fällen gehören möchte, wenn ein Komponist aus triftigen Gründen in die höchsten Töne der Alt-Posaune in Es

steigt und noch höhere, als die wohl erlangbaren (S. 66) fodern muss. Da nun ohnehin die *Es*-Stimmung, soviel wir wissen, die bei weitem verbreitetere ist, so haben wir im Lehrgang uns auf sie allein eingelassen.

3. Die Tenorbassposaune.

Es ist einer von den betrübenden Einflüssen, den die französisch-italische Musik bei ihrem Eindringen in unsre Bühnen geäussert, — und ein Einfluss, der nicht so bald überwunden und beseitigt werden wird, wie seine Ursach! — dass unser Orchester durch die Richtung jener Musik, ja selbst durch ihre Mangelhaftigkeit in den Mitteln vielfältig verderbt worden ist. Die zu hohe Stimmung des Orchesters, die hinaufgetriebnen Tenöre und Bässe, die für alle Launen und Einfälle des Kompositors zubereiteten Ventiltrompeten und Ventilhörner, die bald unsre körnigen und charaktervollen Naturtrompeten und Naturhörner zu verdrängen drohn, werden noch länger an die Zwischenzeit, in der unsre Oper jetzt steckt, erinnern. So soll auch die Bassposaune, die unsern Nachbarn für Brust und Lippen zu mächtig ist, nun auch in deutschen Orchestern durch ein leichteres Instrument, durch die Tenorbassposaune ersetzt werden.

Die Tenorbassposaune hat den Fusston (die Rohrlänge) der eigentlichen Tenorposaune; ihre Naturtöne sind also ebenfalls die hier —



bei a aufgeführten. Nur ist ihr Rohr von weiterer Mensur und darum ihr Klang nicht allein voller, sondern auch die Ansprache ihrer Tiefe leichter und günstiger.

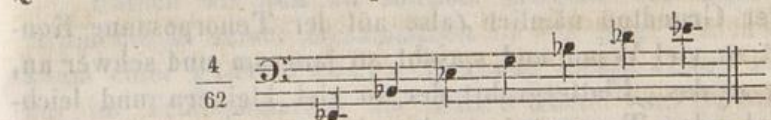
Allein bei alle dem ist ihr Klang und ihre Schallkraft nicht gleich denen der Bassposaune und — was die Hauptsache — sie verliert eine volle Quarte, alle in No. $\frac{3}{62}$ bei b aufgeführten Basstöne, auf die unsre Meister so oft gerechnet, die auch wir so schwer und ungern missen möchten und für die wir schlechthin keinen Ersatz finden, da keines der andern Blasinstrumente den Klang und Charakter der Posaune hat und zum Chor der Posaunen und Trompeten den gleichartigen Bass abgeben kann. Am wenigsten ist die Höhe, welche die Tenorbassposaune vor der eigentlichen Bassposaune voraus hat, Ersatz. Diese Höhe besitzen wir — und zwar erreichbarer — schon in der Tenorposaune; es ist also kein künstlerischer Grund vorhanden, durch ein eingeschobnes *Juste-*

milieu-Instrument zwei reine und festausgesprochne Charaktere zu kompromittiren.

Es scheint uns eben sowohl im Interesse aller neuern, wie der vorangegangnen Komponisten deutscher Zunge, dass jeder an der rechten und reichen Besetzung des Posaunenchor's halte und, soviel er vermag, die Verderbung des Orchesters abwende. Auch die Bassposaunisten müssen es ehrenhafter finden, eine eigenthümliche und unersetzliche Rolle zu übernehmen, als eine auf der einen Seite unzureichende und auf der andern (bei gleichen Mitteln) nothwendig übertroffen werdende.

4. Quintbass.

Früher hat man zwei Arten der Bassposaune gehabt, den Quartbass (Quartbassposaune) und den Quintbass. Die erstere Art ist die noch jetzt übliche, eine Quarte unter der Tenorposaune, auf *F* stehende, deren Naturtöne wir S. 62 in No. 62 aufgeführt haben. Die Quintposaune (Quintbassposaune) stand eine Quinte unter der Tenorposaune, hatte mithin diese Naturtöne,



folglich in der Tiefe eine Stufe gewonnen, in der Höhe eine verloren. Dieser Gewinn Kontra *B* und *H*) scheint uns nicht erheblich genug, um zwei Gattungen (und zwar die eine tiefere in der Tiefe schwerer ansprechend) neben einander festzuhalten. Noch weniger rathsam scheint es, an der Stelle der Quartposaune die schwerer zu behandelnde Quintposaune zurückzuführen; dann wär' es konsequent, die Altposaune ebenfalls eine Quinte über die Tenorposaune, also auf *f* zu setzen und hiermit den Posaunenchor unvorteilhaft auseinander zu legen. Indess bei der Richtung nach der Höhe ist ohnehin an die Wiedereinführung des Quintbasses nicht zu denken.

5. Die tiefste Tonlage der Posaunen.

Wir haben schon S. 61 in der Anmerkung auf den bei dem Tonsystem der Posaune (No. 62 bis 64) ausgelassenen Urgrundton hingewiesen. Dieser ist auf den drei Posaunen, die wir S. 61 als feststehend angenommen haben, der hier —



bei a für die Bassposaune, bei b für die Tenor-, bei c für die Altposaune notirte. Fügt man diesen Tönen noch ihre Folge durch

die fünf Züge zu, so erhält man für die Tenorposaune die bei d, für die Altposaune die bei e notirten fünf Töne, so dass die Tenorposaune folgende Tonreihe

Kontra-F, Fis, G, Gis, A, B — Gross-*F* u. s. w. wie No. 6² d, die Altposaune folgende Tonreihe

Kontra-B, H, Gross-C, Cis, D, B u. s. w. wie No. 6² e, erhalten würde.

H. Berlioz rühmt namentlich für die Tenorposaune die tiefern vier Töne (*B, A, As, G*) die er als „ungeheure prachtvolle Pedaltöne“ bezeichnet. Es ist jedenfalls dankenswerth und verdienstlich, dass er auf diese Tonreihe zuerst aufmerksam gemacht hat, deren Vorhandensein, wie er richtig bemerkt, selbst manchem Posaunisten unbekannt ist; möglicher Weise kann dieser Tonregion einmal besondrer Effekt abgewonnen werden. Demungeachtet können wir nicht rathen, auf sie zu rechnen; die Gründe, die ihren Gebrauch höchst bedenklich machen, sind von Berlioz, so weit sie der Technik des Instruments entnommen werden, selbst anerkannt und auseinandergesetzt.

Schon der Grundton nämlich (also auf der Tenorposaune *Kontra-B*) fodert so viel Wind und spricht so langsam und schwer an, — man denke an das „Fluttergrob“ der so viel kleinern und leichter zu handhabenden Trompete! — dass keineswegs alle Bläser den Ton sicher herausbringen, geschweige ihm einen vollen und festen Klang verleihen können. Je tiefer man geht, desto mehr wächst die Schwierigkeit der Intonation; vom *Kontra-G* bemerkt auch Berlioz ausdrücklich, dass sein Klang äusserst rauh und sein Ansatz gewagt sei. Alle aber können nur dann einigermaßen Erfolg haben, wenn man die ganze Stimme tief hält, also in die Region der Bassposaune tritt, — wenn man bequem auf sie führt, z. B. zum *Kontra-B* vom grossen *B* oder *F*, — wenn man sie lange halten lässt, damit der Ton nur zum Stehen komme, wenn sie einander langsam folgen und von Pausen zur Erholung des Bläfers unterbrochen werden.

Und mit all diesen Rücksichten und Opfern ist dann eine kleine Reihe von Tönen gewonnen, die von dem Hauptsitze der Töne durch den Raum einer Quinte getrennt sind, folglich in keinen freien melodischen Zusammenhang mit ihnen treten können; es ist dann ein Effektmittel gewonnen von äusserst zweifelhaftem Erfolg.

Auf der Altposaune würden dieselben Töne etwas besser herauszubringen sein, aber noch weniger Werth haben, da sie grösstentheils auf der Bassposaune besser und sichrer zu haben sind. Auf der Bassposaune aber möchte ihre Erzeugung äusserst schwer und selten erlangbar, wo nicht unmöglich sein.

E.

Zum sechsten Abschnitte.

S. 90.

Im Lehrgange kann zunächst nur soviel aufgewiesen und zur Sprache gebracht werden, als zur Kenntniss und Behandlungsweise der auf dem jedesmaligen Standpunkte vorliegenden Instrumente erforderlich ist. Im Anhang dürfen wir freier gehn, manches Beispiel benutzen, das neben dem bis zum gegenwärtigen Punkte Bekannten auch fremde Elemente enthält und mit Hülfe dieser Beispiele tiefer auf die Charakteristik der Instrumente oder auf eigenthümliche Verwendungen derselben eingehen. So knüpft der Anhang Verbindungsfäden, die aus der eigentlichen Lehre in das Partiturstudium überleiten.

Fassen wir nun zu solchem Zwecke den Chor der Blechinstrumente in seiner Gesamtheit in das Auge, so wüssten wir uns kaum einer glänzenden Wirkung dieses Chors zu erinnern, als der im Triumphmarsch im dritten Akte von Spontinis Olympia*). Hier galt es, den heroischen Erzglanz der Krieger Alexanders mit asiatischem Herrscherprunk vereint zu entfalten, den griechisch-morgenländischen Fürsten (Kassander) im Schimmer der Hoheit und Liebe, im Geleite des Siegerheers, vom Volk umjauchzt, aufzuführen. Zu dieser Scene bilden Trompeten (vier Stimmen, aber jede mehrfach besetzt) mit Hörnern (zweistimmig) Bassposaune und Basshorn unterstützt, in dieser Weise

1
100

Maestoso con moto.

Trombe in D.

Corni in D.

Tromb. basso e Corno basso.

*) In Berlin waren, soviel wir wissen, einige zwanzig Trompeten mitwirkend.

The image shows a page of a musical score for the piece 'L'Espresso' by Franz Liszt, Op. 28, No. 12. The score is written for piano and violin. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piano part features a series of chords and single notes, often marked with 'sf' (sforzando) or 'f' (forte). The violin part consists of a melodic line with slurs and ties, often marked with 'pp' (pianissimo) or 'f' (forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The overall style is characteristic of the Romantic era, with a focus on expressive dynamics and melodic flow.

die Einleitung. Die grosse Einfachheit in der Behandlung, die erst bei dem höhern Aufschwung der ersten Trompeten einen Gegensatz des zweiten Trompetenpaares zulässt, gestattet eben dem Metallklang der Trompeten die machtvolle Wirkung. Dass der Satz so

lange in den tiefern noch schallstärkern Tonlagen verweilt, erhöht die kriegerische Feierlichkeit und Pracht; die Stärke der Besetzung*) kommt der Tendenz des Komponisten allerdings zu Hülfe.

Ähnliche Wirkung mit ähnlichen Mitteln bietet die Einleitung zu dem Chor „Bachus Schlauch ist unser Erbtheil“ in Händels Alexanderfest mit Mozarts Instrumentirung. Hier sind es die Hörner,

$\frac{2}{100}$
Corni in F.

Trombe in F.

Timpani in F, c

die Melodie führen und in ihre anmuthig ruhige Erhebung klingen Trompeten und Pauken feierlich leise hinein**). — In beiden Fällen (No. $\frac{1}{100}$ und $\frac{2}{100}$) sehen wir, scheinbar im Widerspruch mit dem

*) In der Zeit, wo Spontini und seine Olympia in beneidetem Glanze standen, war es besonders dieser Marsch, der zum Beweise dienen sollte, dass Spontini betäubenden Lärm liebe und mache. So wenig uns diese alten Händel hier kümmern, so wollen wir doch auf das dabei zu Erwägende hin zu deuten nicht unterlassen und bemerken folgendes. Eine Trompete dringt hell, mächtig, scharf und einschneidend durch eine ganze Masse andrer Instrumente. Diese Wirkung wird durch massenweise Anwendung der Trompeten nicht etwa mechanisch oder arithmetisch vergrößert, gleichsam multipliziert, sondern sie wird verwandelt: der Glanz und die Macht des Trompetenklangs werden erhöht und ausgebreitet, aber dem Schall wird das Scharfe und Spitze genommen. So bohrt eine Schwertspitze leicht ein, aber viele zusammengelegte nicht. Es ist nicht das grösste Unrecht, das man Spontini gethan.

**) Wir erinnern uns aus dem Bericht über eine Aufführung des Alexanderfestes in Wien, dass (wenn wir nicht irren) 44 Hörner, 12 Paar Trompeten und 8 Paar Pauken diese Intrade *pianissimo* angehoben haben sollen. Die Wirkung muss aufregend erhaben gewesen sein. — Dass in solchen Fällen das ganze Orchester gleichmässig verstärkt werden muss, versteht sich.

S. 89 Gesagten, Trompeten und Hörner vereint. Allein im letztern Falle sind die Hörner selbständig gebraucht und die Trompeten werfen nur ihre Glanzlichte in die muthig aber doch nur bedeckt erklingenden Hörner. Im ersten Fall aber sind vor allen Dingen die Trompeten nach Stimmzahl und Behandlung*) überwiegend; dann bilden Bassposaune und Basshorn ein vermittelndes Glied zwischen Horn- und Trompetenklang und stärken und erhellen namentlich die untere Tonlage. Endlich konnte hier nicht der scharfe und harte Trompetenklang zur Anwendung kommen; es war nicht ein rauher Schlachtruf oder das schreiende Gelärm wilder Kriegerlust, sondern der kriegerisch fürstliche Glanz eines Prachtzuges zu verbreiten. — Das Gegenstück zu dieser Anwendung des Blechs bietet ein kleiner Satz aus R. M. v. Webers *Euryanthe*. Im Finale des zweiten Akts soll Lysiart, der falsche, tückische Ritter, seinen Einzug in Burg Nevers halten. Nachdem die Trompete des Thurmwarts ihn verkündigt, leiten vier *D*-Trompeten mit Pauken



seinen festlichen Eintritt und Empfang ein. Hier war nichts als ein Anklang an Ritterspiel und Ritterprunk — und wohl mag dem sinnigen Komponisten bei dieser etwas gemein klingenden Intrade der gleissnerische innerlich hohle und gemeine Charakter der einzuführenden Person maassgebend geworden sein.

Ein Beispiel von Verknüpfung der Hörner und Posaunen entnehmen wir der *Alceste* von Gluck. Die Götter wollen Admets Tod und gegen ihren Eigenwillen tritt in sittlicher Grossheit die Treue der Gattin, die sich für den Gemahl zu opfern beschliesst, in Kampf. Dies ist das Pathos der Tragödie, die Gluck unsterblich gemacht; es tritt am klarsten in Alcestens Arie „*Divinités*“ im ersten Akt**) hervor. Schon in der Einleitung



treten Posaunen und *B*-Hörner, vereint mit Fagotten, Klarinetten und Oboen mit mächtigen, herausfordernden Rufen (es sind die ganzen

*) Irren wir nicht, so war auch die Besetzung der Trompeten unter Spon-
tinis Leitung überwiegend stärker.

**) S. 84 der bei *Des Lauriers* herausgegebenen Partitur.

Noten im obigen Beispiel) in den Gang des Streichquartetts; hier ist also das Blech zwar überwiegend, aber mit andern Bläsern vereint. Später aber, wenn die Macht der opferbereiten Liebe Alceste höher erhebt, in diesem —

5
100 Cors (en Si, b.)

Trombones.

(Geigen und Bratsche.)

Alceste.

Je n'in-vo-que-rai point vo-tre pi-tié cru-el - le,

Kontra-Bass.

je n'in-vo-que-rai point, je n'in-

und dem zweiten lebhaften Satze, verbinden sich Posaunen und Hörner — ohne Mitwirkung der andern Bläser — zu herausforderndem Rufe. Hier wirkt also reiner Blechklang; aber die Härte und Schmetterkraft der Posaunen ist vom Hornklang gemildert und die Gesamtwirkung ist erhaben ohne alle Gewaltigkeit, machtvoll und doch milde. Wenn die Sängerin an Macht der Stimme, Edelsinnigkeit und Tiefe des Ausdrucks ihrer Aufgabe gewachsen ist: so kann vielleicht kein erhabnerer Moment, als diese Scene, aufge-

funden werden; gewiss keiner, in dem die milde und ernste Macht vereinten Horn- und Posaunenklangs so einfach und grossartig hervorträte.

Wir finden weder den Raum noch das Bedürfniss, Beispiele von glücklichen und sinnreichen Anwendungen des Blechchors zu häufen, und beschränken uns gern auf die wenigen, die in so einfacher Weise so mächtige Wirkungen hervorgerufen haben.

F.

Zur dritten Abtheilung

Zum ersten Abschnitte.

S. 94.

Der Kampf oder Widerstand, zu dem hier eine dringende Mahnung gegeben werden musste, hat — man muss es gestehn — keine Versicherung des Erfolgs. Es ist gar nicht zu leugnen, dass er gegen die in den letzten Jahren durch ganz Europa herrschend gewordne Richtung des Musikwesens und die dadurch hervorgerufene Einrichtung vieler Ausübenden und ganzer Kapellen zu führen sein wird; und gar schwer ist, gegen eine ganze Zeitströmung und vollends gegen die schon merkbar gewordne Bequemung anzukämpfen. Selbst der festeste Karakter, wie gern und leicht er sich auch zu Entsagung und Opfer entschlossen habe, wird da oft bis in die Tiefen seines Bewusstseins erschüttert, fragt sich betroffen, ob es nicht verwegen und anmasslich sei, seine Meinung gegen die der grossen Mehrzahl zu setzen? — ob nicht wenigstens da oder dort der Streit aufzugeben sei?

Sei es nun auch dem Einzelnen unmöglich, die Verhältnisse überall zu zwingen, so ziemt doch Jedem, für das Rechte nach Kräften zu ringen. Besonders aber ziemt dem, der Antheil an der Ausbildung der Kunstjünger nimmt, denen ja die Zukunft der Kunst zunächst — soweit Schicksal und Geist des Volkes gewähren — anvertraut ist: überall die reine Ueberzeugung zu Tage zu geben, ohne ängstliches Vorherberechnen des Erfolgs. Und je mehr das, was uns als Schwächung oder Verwirrung erscheint, um sich zu greifen und einzuwurzeln droht, desto ziemlicher, dringender und pflichtmässiger ist der Widerstand.

Die Ventilisirung der Blechinstrumente hat ihren Anlass in der Wahrnehmung, wie unvollständig die Tonreihen dieser Instrumente

im natürlichen Zustand — und wie schwer und unvollkommen die Lücken ausfüllbar sind. Man wollte ihnen einen eben so vollständigen Tongehalt geben, als den andern Blasinstrumenten, wenn auch in engern Gränzen, — und hat dabei ihrer Grundkraft Abbruch gethan und ihrem Karakter eine mit ihm selbst im Widerspruch stehende Ausweitung ertheilt. Dies hat nun gerade die entschiedensten Charaktere, die Abschwächung hat gerade die Organe höchster Kraft, die Mittel der höchsten und letzten Entscheidung betroffen. Dafür bieten sich diese Mittel jetzt für jeden beliebigen Moment dar und werden gar gern für jeden augenblicklichen Einfall benutzt. Dies hat zunächst zweierlei Folgen.

Erstens werden den modifizirten Instrumenten Gedanken zuertheilt, die ihrem zwar abgeschwächten nicht aber ausgetilgten Karakter widersprechen; das Waldhorn klemmt sich in Fagottwindungen herum, die Trompete spinnt wie Herkules bei Omphale irgend eine schäferliche oder sentimentale Lied- ohne -Worte-Melodie ab, etwa in Gmoll, oder in einem Zwölftonartenliede.

Zweitens wird durch das Eindringen der entscheidenden Kräfte in jeden beliebigen Moment grösserer Kompositionen die Architektur, diese hochwichtige Maassnahme für die Wirkung im Grossen, in den Grundfesten erschüttert. Wer unsre grössern Formen (Fuge, Rondo, Sonatenform) in das Auge fasst, erkennt, dass nach der Grundidee dieser Formen die Hauptmomente des Inhalts, in denen sich derselbe am hellsten, entschiedensten, kraftvollsten ausspricht, auf die Hauptmomente der Modulation, zunächst auf den Hauptton fallen; hier bedarf es der gesammelten und in sich gefesteten Kraft, hier bieten sich jene mächtigsten Naturinstrumente zur geradesten und klarsten Mitwirkung an und entscheiden durch die Gipfelung der Massengewalt, oder durch die heroische Helligkeit oder irgend eine andre herrschende Eigenschaft ihres eigenthümlichen Wesens. Auch anderswo können sie dann noch mitwirken; dies geschieht indess beschränkt und in einer gewissermassen verwegnen Weise, indem irgend einer ihrer Töne zur Grundlage eines fremdern Modulationssitzes oder zu einem scheinbar willkürlich gewählten Bestandtheil einer fremdern Harmonie wird. Aber auch hier zeigen sie sich dann ihrem Karakter gemäss, nur von einer andern Seite, bald gleichsam gewaltsam, bald fremdartig sich in Verhältnisse mischend, die ihnen nicht ursprünglich zugewiesen waren. So findet mithin der einsichtige Komponist überall Anlass zu den naturgemässesten, treffendsten, geistreichsten Kombinationen; die materiale Beschränkung selbst schlägt um in geistige Bereicherung; — abgesehen davon, dass ihm für ganz besondere Fälle doppelte Besetzung oder Wechsel der Stimmung im Laufe der Komposition zu Gebote steht. Dieses ganze Verhältniss wird geändert

oder vielmehr geradezu aufgehoben, sobald unsre Naturinstrumente ebenfalls zu Allerweltsleuten abgeschliffen werden, die sich überall und zu allerlei gebrauchen lassen und dann auch, wie die Menschen eben sind, gebraucht und verbraucht werden*). Dass dies wirklich der Gang der Sache geworden, ist aus den neuern und neuesten Werken, besonders der französischen und italischen Bühne (und den ihr zugewendeten deutschen) leider auf das Unwidersprechlichste zu beweisen.

Nun aber hängt sich an diese nächsten Folgen noch eine dritte, die uns eben so bedenklich scheint. Wenn nämlich der Karakter der Naturinstrumente durch ihre Ventilisirung gebrochen und durch unbeschränkte Verwendung geschwächt worden: so bleibt doch für jeden Komponisten das Bedürfniss hervortretender Glanz- und Machtmomente bestehn. Das kann dann nur durch den Zuzug neuer Instrumente in den Chor der Bleche befriedigt werden und hat Anlass gegeben zu der Einführung des vollständigen Ventilchors, in dem man die hohen Kornetts (in *B*) als Diskant (Diskant-Tuba) die *Es*-Kornetts als Alt (Alt-Tuba) das chromatische Tenorhorn als Tenor (Tenor-Tuba) die Bass-Trompete als Bass (Basstuba) den Tenorbass als Bariton, die Tuba als Kontrabass-Instrument ansehen kann. Aber eben diese vollständige Organisation im Verein mit der Umgestaltung und Abschwächung des Blechkarakters macht diesen Chor dem der Rohr- oder Holzblasinstrumente zu ähnlich und schwächt nicht bloß die Wirkung des letztern, sondern auch den Gegensatz im Karakter beider Chöre. Auch in dieser Hinsicht ist also das Charakteristische zurückgesetzt oder geschwächt, das Materielle auf Kosten des Geistigen begünstigt worden. Und das Letztere nicht einmal in vortheilhafter Weise. Ein reicher Chor von Trompeten ist das Glanzvollste, — mit Posaunen und Pauken unterstützt, das Machtvollste und Herrlichste, was die Musik an Orchestermitteln aufzubieten vermag; der Zutritt der Tuben und andern Ventil- oder Klappeninstrumente verdunkelt den Glanz und stumpft die Macht des Eindrucks ab, — er wirkt, wie die Degenscheide, wenn sie die blanke scharfe Klinge umschliesst.

Dass übrigens Ventilinstrumente in einzelnen Fällen**) die gün-

*) Man könnte hier einwenden, dass es ja vom Komponisten abhängig bleibt, sich der unzeitigen oder zu häufigen Anwendung zu enthalten. Aber um eben so viel giebt er dann die Vortheile der Ventilisirung auf; will man sich erst zu dieser allerdings rathsamen Enthaltensamkeit verstehen, dann wird man noch weniger um kleiner und zweideutiger Einzelgewinne willen die Instrumente abschwächen und verdunkeln lassen.

**) Hier muss wohl zunächst unterschieden werden zwischen solchen Ventilinstrumenten, die neu zu dem frühern Orchester zutreten, (den Kornetts, den chromatischen Tenor- und Tenorbasshörnern, den Tuben und nach Belieben

stigste Wirkung thun können und dann eben so berechtigt sind, wie jedes rechte Mittel für den rechten Zweck: wer wollte das leugnen? Nur dagegen ist Einspruch zu thun, dass um einzelner und seltner Fälle willen das wesentliche Organ für die mächtigsten Orchestermomente geschwächt werde. Leichter wird man in jenen einzelnen Fällen sich behelfen oder bescheiden können. Es kommt demnach in jeder Beziehung durchaus darauf an, dass nur vorerst die Komponisten sich eine sichere und klare Anschauung von den Organen und ihrer Wirkungsweise verschaffen, dass sie wohl erwägen, wie viel sie aufgeben müssen, um zu den Vortheilen der Ventilisirung zu gelangen, — und wohin diese Vortheile ihren schaffenden Geist, nach dem Gang aller menschlichen Dinge, fortzureissen drohn. Dann wird in einer oder der andern Weise das Rechte erlangt und erhalten werden.

Schliesslich sei noch Eins bemerkt. Man sollte meinen, über diese Angelegenheit (und ähnliche) die sicherste Auskunft bei den Männern vom Fach, bei den Ausübenden, zu erlangen. Dem ist aber nicht so. Der ausübende Musiker muss nothwendig für das Instrument, das er jahrelang geübt hat, Vorliebe haben, die um so fester wurzelt, je höher die Virtuosität des Ausübenden gesteigert ist. Jeder Ausübende ferner hat den natürlichen Trieb,

auch dem Klappenhorn) und denen, die aus schon vorhandenen Instrumenten gebildet sind (Ventiltrompete, Ventilposaune, und Ventilhorn) und die Naturinstrumente zu verdrängen suchen. Die letztern sind es, die den Orchestern bleibenden Nachtheil drohen; die erstern mag Jeder nach eigenem Ermessen anwenden. Auch der Verf. hat sich im Mose des chromatischen Tenorhorns bedient, das durch Milde und Kraft, durch ein vollständiges Tonsystem von mehr als zwei Oktaven und seinen zwischen Horn und Posaune stehenden, also beide vereinenden Klang vor den andern Ventilinstrumenten in vielen Fällen den Vorzug verdienen möchte.

Meierbeer bedient sich (wenigstens in seinen für Paris geschriebnen Opern) sehr häufig der Ventiltrompeten, die nach unsrer Ansicht zu den bedenklichsten von allen gehören. Wie dies mit seiner ganzen Richtung und dem Einflusse zusammenhängt, den seine lange Thätigkeit für die italische und französische Oper auf ihn gehabt, ist an einem andern Orte zu erörtern. Hier wollen wir diesem feinen, an wahrhaft spezifisch charakteristischen Zügen überreichen Geiste gern zugestehn, dass jedes Mittel an seiner Stelle das rechte ist, — und zwar zunächst in Bezug auf eine Anwendung der gewiss nicht mit Unrecht bescholtnen Ventiltrompeten. Wenn im vierten Akte der Hugenotten die fanatischen Mönche eintreten, um Schwerter und Dolche zum Meuchelmord zu weihen, wird ihr Gesang — man sehe die Beilage IV — eingeleitet und begleitet von schreierischen und doch gepressten Ventiltrompeten, die nur die Heftigkeit, nicht den edlen, heldenthümlichen Gang der Naturtrompeten an sich haben und ohnehin von Bratschen begleitet und gedeckt sind. Es ist der Kriegeruf tückisch hervorschleichender Fanatiker in der Priesterkutte. M. s. die in Paris bei Schlesinger erschienene Partitur (*Entrée des moines*) S. 681.

gleichsam die ganze Musik, wie sie in ihm lebt und lebt, auf sein Instrument zu übertragen; dies ist ein nothwendiger Ausfluss aus dem Grundtrieb und der Grundbedingung alles Künstlerlebens, das Innre in äusserer Erscheinung zu offenbaren, — so karriert es auch von höherm Gesichtspunkt aus erscheint, wenn jedes Instrument Alles sein soll, das Fagott trillert und tändelt, der Kontrabass Geige spielt und die Posaune sentimental seufzt und flötet. Diesem Triebe kommt nun für den Trompeter und Hornisten die Ventilisirung hülfreich entgegen; was ihm bisher unmöglich oder schwer gewesen, ist jetzt leicht; er kann es der Klarinette und dem Fagott — so ziemlich — gleichthun. Daher wird man selten einen Ausübenden finden, der nicht für die Ventilisirung spräche. Fragt man ausdrücklich, ob nicht Klang und Schallkraft verloren habe, so bietet der Spieler alle Sorgfalt und Kraft auf, um thatsächlich das Gegentheil zu beweisen, — vergisst aber, wie viel mehr auf dem Naturinstrument erreicht werden würde, wenn man aufrichtig und gewissenhaft auch hier die höchste Sorgfalt und Kraft bei der Probe anwendete. Wer also hier zu einem sichern Resultat kommen will, muss die Ausübenden in unbefangnen Momenten und mit eigner Unbefangenheit — und, wie sich versteht, mit unablässigem Fleisse — beobachten.

Es kommt uns hierbei zur letzten Unterstützung in dieser höchst wichtigen, einen Lebenspunkt für unsre Kunst vielleicht auf Menschenalter hinaus treffenden Erörterung ein Zeugniß des Herrn Musikdirektor Wieprecht (S. 94) sehr erwünscht zu statten, das derselbe in einem Bericht über den Hornvirtuosen Vivier im zweiten Jahrgang der Berl. mus. Ztg. (No. 50, 13. Dezbr. 45) in Bezug auf das Horn abgelegt. Dieses Zeugniß ist nicht nur durch die grosse Erfahrung und tiefe Kenntniß des Ausstellers wichtig, es erlangt die Bedeutung eines Geständnisses oder Zugeständnisses, da der Herr Verf. für die Ventilinstrumente selber auf das eifrigste und folgenreichste thätig gewesen, mithin eher für als gegen sie eingenommen sein muss, gleichwohl aber im künstlerischen Sinne das Rechte, als es ihm gegenübertrat, erkannt und ehrlich anerkannt hat. Wir geben seinen ganzen Aufsatz. —

Das einfache Waldhorn, obgleich eines der ältesten Blas-Instrumente, ist durch Vivier wieder eine durchaus neue Erscheinung geworden.

Ursprünglich beschränkte man sich nur auf die Naturtöne dieses Instruments. Die Hornisten in den Orchestern richteten beim Blasen den Schallbecher nicht wie jetzt nach unten, sondern oben hinaus. Die Wirkung des Tons war daher eine viel grossartigere, als die unserer jetzigen Waldhörner.

Im Verlaufe der Zeit entdeckte man die sogenannten Stopftöne, begnügte sich jedoch anfänglich nur damit, jeden Naturton, durch das Eindringen der Hand in den Schallbecher, einen halben Ton tiefer zu machen; später erweiterten die Virtuosen dieses Feld noch mehr und stopften die Hand so tief in das Schallstück, dass die, einen ganzen Ton tiefer, als die Naturtöne liegenden Töne eine sehr gedämpfte, sordinenartige Tonfarbe erhielten. Wem sind die schönen Klangeffekte der stark angeblasenen Stopftöne des Waldhorns in den Gluckschen Opern nicht bekannt? — *Wir sind der Meinung, dass das einfache Waldhorn, so behandelt, in technischer Beziehung ein unverbesserliches Instrument ist.* Dieselben Bemerkungen gelten auch, bei-
läufig gesagt, für die uralten Zugposaunen. Beide Instrumente leiden durch die Ventile. Das Waldhorn kann der Ventile entbehren, weil es schon an sich durch sein langes Rohr in der vierten Oktave diatonische, und in der fünften sogar chromatische Naturtöne besitzt; ja es leidet durch die Ventile an Kraft und Ton, weil durch seinen engen Röhrenbau die Luft sich mehr durch die unluftdichten*) Ventile drängt, als bei den Trompeten, Kornetten und Tenorhörnern, deren Röhrenbau noch einmal so kurz und viel weiter ist. Bei der Posaune sind die Ventile noch schädlicher, weil der helle schmetternde Klang durch Veränderung der Posaunenform verloren geht und das Piangendo nur durch einen beweglichen Zug ausführbar ist. Es ist vielfach versucht worden, und ich habe durch die Erfindung meines Piangendo's (eines spielbaren Zuges mit einer Druckmaschine versehen) mich bemüht, bei den Blechinstrumenten die Nachtheile der Ventile mit ihren grossen Vortheilen auszugleichen; ich glaube aber, dass dies eine Unmöglichkeit ist und bin durch Hrn. Vivier's vollendetes Spiel zu der Ueberzeugung gelangt, dass, wie ich vorhin schon aussprach, dies bei dem Waldhorn obendrein überflüssig ist, weil es in seinem Naturzustande bei solcher kunstvollen Behandlung ein durchaus vollkommenes Instrument ist. Wenn an demselben noch Verbesserungen möglich wären, so wäre es in akustischer Hinsicht, obwohl Hrn. Vivier's Waldhorn in seinem Schallbecher richtiger konstruirt ist, als die jetzt gebräuchlichen chromatischen; denn um die Töne leichter stopfen zu können, ist man nach und nach von der ursprünglichen Konstruktion des Schallstücks abgewichen, indem man es immer mehr verengte. Wie aber der Ton durch dies Verfahren an Kraft und Fülle verloren hat, hören wir, wenn wir die Töne des chro-

*) Luftdicht kann ein spielbar bewegliches Ventil niemals sein.

matischen mit denen des natürlichen Waldhorn's vergleichen. Andererseits ist nicht zu leugnen, dass wir selbst vortreffliche Virtuosen auf dem chromatischen Waldhorne, wie z. B. Schunke, besitzen, die sich vor dem Missbrauche der Ventile bewahrt und den Charakter des Instruments möglichst festgehalten haben.

Wir haben Herrn Vivier sowohl im Konzerte des Frl. Cristiani als privatim öfter gehört und sind erstaunt über die technische Vollendung, die er entwickelt, und über seinen edlen meisterhaften Vortrag der Kantilene und über die Fülle und Schönheit seines Tons. In dem angeführten Konzerte theilte das vorurtheilslose Publikum unsre Ansicht und ward von seinen Leistungen, die nur in dem Vortrage eines einfachen Liedes (Lob der Thränen) bestanden, zur feurigsten Begeisterung hingerissen und er hatte hier nur Proben von seinem Vortrage, seinem Tone und seiner Kunst des mehrstimmigen Blasens abgelegt. Wie wird das Publikum staunen, wenn es hören wird, was wir gehört haben und das berechtigt uns zu dem Ausspruche, dass er der erste Künstler seines Faches ist. Um ein vollkommenes Bild von Vivier und seiner Eigenthümlichkeit hinzustellen, verweisen wir auf das, was wir bereits über die Fülle und Schönheit seines Tons, über seinen hohen Kunstgeschmack im Vortrag der Kantilene gesagt haben und gehn nun an eine Untersuchung dessen, was in seinem Spiele sich als besonders eigenthümlich hervorthut.

Er hält sein Instrument beim Spielen frei, möglichst vom Körper entfernt und so hoch, wie der gute Anstand es zulässt. Hierdurch bleibt die Vibration des Schallstücks ungehemmt und das Instrument vermag immer gehörig auszuschwingen. Das Stopfen der Töne bewirkt er nicht wie Andere, plötzlich und mit festliegender Hand, sondern nach und nach durch blosses Drehen derselben. Auch hierbei wird sorgfältig von ihm darauf geachtet, nie die Vibration des Schallbechers zu hemmen. Oft breitet er nur die Hand aus bei ruhiger Stellung im Schallbecher und bläst durch künstliches Oeffnen und Schliessen der Lippen Tonleitern, steigend und fallend in der schnellsten Bewegung. Am bewundernswerthesten scheint uns sein Portamento und sein Piangendo, die oft so vollkommen werden, wie die der menschlichen Stimme, oder die des Cello's, der Violine u. s. w., auf welchen letzteren sie mit gleitender Hand erzielt werden. Die allerschwierigsten Sachen in springenden wie laufenden Figuren führt er mit einer Reckheit und Energie aus, die uns in das grösste Erstaunen versetzt. Arpeggio's durch zwei Oktaven und noch darüber hinaus hörten wir mit einer solchen Vollendung von ihm ausführen, als sei sein Waldhorn ein Violoncell.

Er behandelt es in einem Umfange von vier Oktaven, durch seine wunderbare Fertigkeit im Stopfen chromatisch und mit einer staunenswerthen Volubilität. Durch die enorme Kraft, mit der er sein Instrument in Vibration setzen kann, entsteht sein mehrstimmiges Spiel. Er giebt mit einer solchen Gewalt den tiefsten Ton, das Kontra-C an, dass die Quinte in der dritten Oktave mitklingt. Diese beiden Töne hält er aus und singt gleichzeitig durch das Mundstück in's Instrument eine laufende Passage dazu. So entstehen drei klare hörbare Stimmen, von welchen natürlich die tiefste am stärksten klingt. Dieses Mitklingen anderer Töne hat sich sogar hin und wieder auf die Terz ausgedehnt und auch die vierte Stimme erzeugt! So erklären wir uns dieses Kunststück, welches schon früher von dem berühmten Waldhornisten Fuchs (Mitglied der Kapelle in Dessau), jedoch bei weitem nicht in einer solch' vollendeten Meisterschaft, wie die Vivier's, produziert worden ist. Hiermit verhält es sich wie mit Paganini's Flageolets und Pizzikato's, die vor ihm auch von Anderen aber nicht so, als von Paganini gemacht worden sind.

Dagegen sind von einigen Musikern, die ebenfalls sich Blechinstrumenten gewidmet haben, Meinungen gegen Vivier und namentlich gegen seinen Ton und die Behandlung seines Instruments laut geworden. Hätten diese Herren die geschichtliche Entwicklung des Waldhorns und die seiner Behandlung vor Augen, würden sie wahrscheinlich geschwiegen haben. So ereignet es sich auch in der menschlichen Gesellschaft, dass in einer Periode, wo Verkünstelung herrscht, diese für die wahre Natur gehalten wird, und die wahre Natur sich als Verbildung muss schelten lassen. W. Wieprecht.

G.

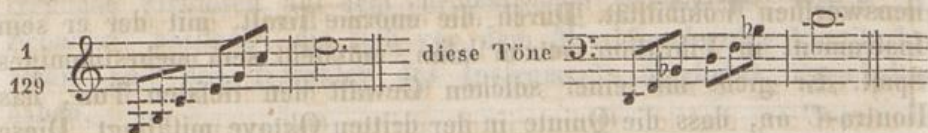
Zur vierten Abtheilung.

Zum zweiten Abschnitte,

S. 122.

In neuester Zeit hat Meierbeer in seinen Hugenotten und im Feldlager in Schlesien noch eine besondere Art der Klarinette in Anwendung gebracht,
die Bassklarinette,

deren Töne eine Oktave tiefer erklingen, als die der *B*-Klarinette, so dass die Noten



bezeichnen *).

Der Klang dieses Instruments ist dem der gewöhnlichen Klarinette, besonders dem stillen, sanften, etwas verblasenen Klang der Altklarinette gleich, mag übrigens in den tiefsten Tönen einer größern Schallkraft theilhaftig sein, als der Verf. Gelegenheit gehabt, von ihr zu vernehmen.

Der nächste Vortheil, den dieses Instrument bietet, ist die Fortführung des Klarinettklanges in den tiefen Tonlagen, in denen derselbe anders nicht zu haben ist; so finden wir die Bassklarinetten in den Hugenotten aus den höhern Tonlagen, die auch der gewöhnlichen Klarinette gegeben werden konnten, gleichsam unversehens und unvermerkt (weil man nämlich gewohnt ist, die Klarinette nur in den höhern Tonlagen zu vernehmen) in die nur ihr erreichbare Tiefe hinabgeführt. Wir geben hier —

3
129
Clarinete basse
en Si b.

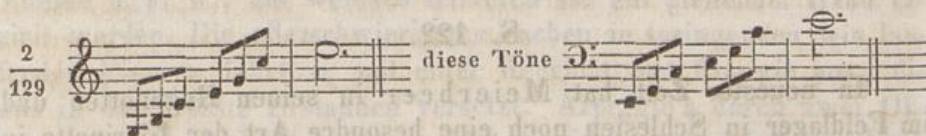
Molto maestoso. *p* cantabile. *crescendo*

(Valentine et Raoul à genoux; Marcel, debout
entr'eux, prie avant d'interroger.)

Marcel.



*) Auch die Bassklarinetten soll in zweierlei Stimmungen vorhanden sein, in der oben angenommenen in *B*, und als Bassklarinetten in *C*, bei der die Noten



bezeichnen. Die *B*-Stimmung soll die gebräuchlichere sein. Uebrigens kann man auch für beide Klarinettenarten im Bassschlüssel notiren.

The musical score is written for a scene, likely from a French opera. It consists of several systems of staves. The top system shows a vocal line with a *rall.* marking and a piano line with a *Savez* marking. The second system features a vocal line with the instruction *voix grave et sévère.)* and a piano line. The third system continues the vocal line with lyrics and a piano line. The fourth system shows a vocal line with a *cresc.* marking and a piano line with a *tr* marking. The fifth system features a vocal line with lyrics and a piano line with a *ppp* marking. The sixth system shows a vocal line with lyrics and a piano line with a *ppp* marking.

Savez

voix grave et sévère.)

vous, qu'en joignant vos mains dans ces té - nè -

bres, je consacre et bé - nis le banquet des a -

cresc.

dieux et ses no - ces fu - nè - - - - bres?

(V. et R.)

ppp

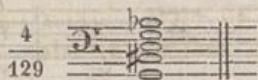
Nous sa - vons, qu'au ciel seul . . .

wenigstens den Anfang dieser Scene*), da nicht jedem Musiker Gelegenheit gegeben ist, das Instrument zu hören oder die Partitur einzusehn. In den ersten drei Takten könnte man meinen, nur eine (stärkere) *B*-Klarinette zu hören; erst mit dem vierten Takte schreitet das Instrument aus dem Bereiche der *B*-Klarinette heraus. Es sollte — wie es scheint — mit seinen an Orgelklang erinnernden Tönen Lokalfarbe verleihen der Handlung, die sonst unter kirch-

*) S. 877 der Partitur. Die Scene ist auch mit dem kirchlich solennen Worte „Interrogatoire“ überschrieben.

licher Feier und dem Walten des Priesters begangen zu werden pflegt, hier aber unter Waffen, von einem alten Krieger aufgeführt wird, auf morddurchwütheter Gasse, an Liebenden, die sich nur zum nahen gemeinsamen blutigen Ende vereinen.

Sodann kann die Wirksamkeit der Bassklarinette erprobt werden in Verbindung mit andern Instrumenten. Schon Jean Müller, der berühmte Klarinettist, trug sich mit dem Plan (oder hat er ihn ausgeführt?) zwei gewöhnliche, eine Alt- und eine Bassklarinette zum Vortrag haydn'scher Quartettmusik zu vereinigen; wobei nur die geistreich feine und bewegliche Komposition mit dem gesättigten, sentimental-sinnlichen Klang der Klarinette — und gar von lauter Klarinetten! — in Widerspruch gerathen sein müsste. Auch Berlioz, der in seiner ausgezeichnet scharfsinnigen Auffassung der Einzel-Effekte die „schaurig drohende Wirkung, die schwarzen Accente regungsloser Wuth,“ die C. M. v. Weber der Tiefe des Instruments abgewonnen und viele andre Wirkungen wohl erkannt und bezeichnet, verspricht sich von der Intonation eines *cis* — *e* — *g* — *b* durch vier Klarinetten (zu unterst in *A*-Klarinetten) den Eindruck des Schrecklichen, der noch verdüstert werden müsste, wenn eine Bassklarinette das tiefe *G* —



zusetzte. —

Dass der Zusammenklang mehrerer Klarinetten, der Zutritt — oder auch die abgesonderte Wirksamkeit der Bassklarinette in einzelnen Fällen einen eigenthümlichen und entsprechenden Eindruck machen könne: wer wollte das leugnen! oder wer dürfte dem Komponisten solche Mittel versagen? Für ihn käm' es zunächst auf die Frage an: ob ihm so viel Mittel zu Gebote stehn und wirklich nothwendig sind. Meierbeer hatte über die Mittel der Pariser und Berliner Oper schrankenlos zu gebieten und in beiden Opern eine so weitergestreckte Reihe der mannigfaltigsten Situationen, Effekte und Kontraste zu durchlaufen übernommen, dass seine eben so begünstigte wie beanspruchte Stellung auch in der Oekonomie der Mittel nicht beschränkt werden durfte.

Abgesehn aber von solchen ausnahmsweisen, zunächst aus der Tendenz der Pariser modernen Bühne hervorgegangnen Fällen scheint uns der Gewinn, den das neue Instrument bietet, nicht von entscheidender Wichtigkeit. Die Blasinstrumente und namentlich die Röhre haben einen so bestimmt ausgesprochenen, in sich so gesättigten Charakter, dass sie eben durch denselben leichter und schneller befriedigen, als die zu mancherlei verschiedenartigen Sinnes- und Ausdrucksweisen geeigneten Streichinstrumente. Daher

sind diese (S. 246) stets als Hauptchor des ganzen Orchesters zu betrachten und zu vollständiger Wirksamkeit durch alle Stimmen vom Diskant bis zum Bass — mit ziemlich gleichem Charakter zu besetzen gewesen; demungeachtet — und abgesehen von den Verschiedenheiten des Klangs und der Behandlung, die aus der Verschiedenheit der Grösse hervorgehen — ist dieser Chor des mannigfachsten Charakters, sogar kontrastirenden Ausdrucks in demselben Momente (man denke an den Gegensatz von *pizzicato* und *col arco*, von *tremolo* und *cantabile* u. s. w.) fähig.

Nicht eben so verhält es sich mit dem Chor der Bläser. Es ist daher von grösster Wichtigkeit, dass derselbe durch innerliche Verschiedenheit der Besetzung die Mannigfaltigkeit gewonnen hat, die dem Streichquartett vermöge seines beweglichen Charakters eigen ist. Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte u. s. w. sind zwar als Rohrinstrumente von verwandtem, doch aber unter einander durch Verschiedenheit des Klangs u. s. w. von hinlänglich mannigfaltigem Charakter, um für die verschiedenartigsten Beziehungen entsprechende Klangregister darzubieten, wofern nur der Komponist zu wählen und zu mischen versteht. Ja, in ihrer Verschiedenheit, selbst in der Unvollständigkeit des Tonsystems jeder einzelnen Art liegt bekanntlich ein Reiz zu stets eignen und neuen Verknüpfungen, ein Reiz, der wegfällt, wenn eine oder gar jede Art das Tonsystem vollständig besetzt.

Soll das Orchester ein vollständiges Klarinettsystem enthalten (Bass-, Alt-, zwei oder drei höhere Klarinetten) so müssen den Oboen englische Hörner, den Fagotten Tenorfagotte, den Flöten höhere Flöten und vielleicht die tiefere *Flute d'amour* zugesellt werden, damit nicht der Klarinettklang allzusehr vorwalte, — was jedenfalls nur in einzelnen seltenen Momenten gerechtfertigt sein könnte. Dann muss ferner der Chor der Bleche wenigstens verdoppelt oder verdreifacht werden — und so gerathen wir in eine Massenhaftigkeit der Harmoniemusik, die alle geistvollere Ausführung, alle Polyphonie hemmt, zu massenhafter Besetzung des Streichquartetts nöthigt und doch dasselbe zurückdrängt und um die reizvolle Wirkung seiner Feinheit und Beweglichkeit bringt, die Singstimmen aber, wenn sie mitwirken sollen, zu erdrücken droht, oder wenigstens zu verdoppelter Anstrengung, höhern Stimmlagen und heftigerem Vortrage nöthigt.

Es soll und darf, wie gesagt, weder dem berühmten Einführer der Bassklarinette (und manches andern nicht üblichen Instruments) noch irgend einem Komponisten ängstlich nachgerechnet werden, wenn er für besondere Fälle besondere Mittel sucht und findet. Wir wollen uns nur davor wahren, solche in einzelnen Fällen gerecht-

fertigte Mittel als allgemeines Bedürfniss anzusehen, oder übereilt für nothwendig zu achten, wo es nur eines tiefern Einblicks bedarf um die stets bereiten Mittel genügend oder vorzüglicher zu finden.

III.

Zum dritten Abschnitte.

S. 130.

Es ist hier der letzte Ort, auf eine Doppelfrage zurückzukommen, die der Kompositionslehre gleich bei ihrem Erscheinen und später aus theilnehmendem sowohl, wie misstrauischem Sinn aufgeworfen worden; die Frage: ob durch die Einwirkung einer verbesserten und vervollständigten Lehre nun wohl grössere Künstler und glücklichere Schöpfungen hervorgerufen werden möchten? — und eben so: ob nicht eben das die Entbehrlichkeit solcher Lehre beweise, dass auch ohne sie unsre Meister geworden, was wir ewig an ihnen zu bewundern und zu lieben haben? —

Theilen wir diese Fragen.

Ob unsre oder irgend eine gelungne und vollendete Lehre uns einen neuen Mozart oder Beethoven schaffen werde? — Nein, gewiss nicht. Keine Lehre kann Menschen schaffen, geschweige ihnen den Genius einhauchen; die Lehre kann nur Menschen bilden; — auch das nicht einmal: sie kann nur zur Bildung mitwirken. Denn am Menschen bildet das ganze Leben, das er lebt und das um ihn herum lebt und auf ihn einwirkt; seine Geburt und Körperlichkeit, seine Eltern und die sonst Nahestehenden oder Mitwirkenden, seine ganze geistkörperliche Entwicklung und Erziehung, seine gesammte Bildung, seine Umgebungen, Erlebnisse, — Alles, was das kurze Wort Leben umfasst, wirkt und macht den Menschen. Und in diesem tausendfältigen Eins ist die Lehre ein einziges Moment. Wie könnte diese Eins im Tausend alles Uebrige nicht bloß ersetzen, sondern zuvor wirkungslos machen, um dann aus sich die Wirkung von Allem zu leisten?

Jede Lehre, dürfte sie sich auch für die denkbar vollkommenste halten, kann sich in Bezug auf einen gegebenen Zögling nur als ein einzelnes Moment im gesammten Leben desselben erkennen und verpflichtet achten; — ihre Aufgabe ist keine weitere und andre, als: dasjenige, was ursprüngliche Anlage und Leben an Bildungstoff gewähren, für den Zweck der Bildung zu organisiren und zu

ergänzen. Hat sie das auf die sicherste und vollständigste (nicht bloß äußerlich vollzähligste, sondern auch tiefste oder tiefstwirkende) Weise gethan, so ist ihrem Berufe genügt; ein Weiteres vermag sie nicht, hat sie also auch nicht zu verantworten. Von dem Kunstlehrer ist also nicht zu fordern: dass er jeden Schüler zu einem Künstler gleich Mozart oder Gluck mache; sondern nur: dass er ihn so weit entwickle, als der Inbegriff seiner Persönlichkeit und seines Lebens (also auch seiner Lebensverhältnisse) es möglich machen*). Wie viel aber hierin und hierzu die Lehre vermag, das wird wohl hin und wieder aus Unbedacht oder Eigensinn angezweifelt, im Grund aber von Jedermann ohne Ausnahme für wahr und gewiss erkannt; Niemand wird sich oder den Seinen mit Bedacht die Lehre entziehen, oder die Methode und den Lehrer, die ihm die bessern scheinen, willkürlich gegen eine von ihm geringer geachtete vertauschen.

Hiermit ist im Grund auch die zweite Frage beantwortet. Jede besondere Lehre oder Lehr- und Bildungsweise kann für diesen oder jenen Einzelnen entbehrlich sein. Denn das, was heute noch das Leben mir nicht zugeführt und was heute die Lehre ergänzen sollte, kann mir ja morgen auf irgend einem nicht vorherzuwissenden Wege zukommen; die fördernde und fruchtbare Ordnung, welche die Lehre in den Bildungsgang zu bringen hat, kann theilweis erlappt oder durch günstige Verhältnisse und einzelne zufällig Einwirkende gefördert, — oder ihr Mangel durch verdoppelten Zeit- und Kraftaufwand unschädlich gemacht werden.

Zur Erläuterung dieses Punktes steht uns gerade hier einer der schlagendsten Fälle, den man irgend finden könnte, zu Gebot. Indem wir, auf Nachdenken und Erfahrung gestützt, für die Kunst der Instrumentation Vorbereitung, Studien, geordnete Versuche und Uebungen anrathen, tritt uns das Bild Joseph Haydn's vor die Seele, des ersten genialen und des vollen Orchesters mächtig gewordenen Instrumentisten, der bis heute nicht seines Gleichen, nur Einen in besondrer Richtung gleich hoch Vollendeten neben sich hat. Wie wenig in seiner Zeit von einer systematischen oder nur methodisch wohlgeordneten Lehre die Rede sein konnte, ist bekannt; dass er nicht durch genossene Anleitung zum Herrn des Orchesters geworden, ist klar; denn die Kunst der Instrumentation ist erst durch ihn zu einer freien und damit selbstbewussten geworden. Und

*) Daher giebt es keinen guten Lehrer, der nicht auch unbedeutende oder missrathne Schüler hinterlassen, und umgekehrt hat mancher schlechte Lehrer in seinem Schülerverzeichniss berühmte Namen aufzuweisen, — für die das Leben gethan, was der Lehrer versäumte. Auch der Verf. ist nicht so glücklich, jeden seiner Schüler vertreten zu können.

nun: wer von allen Meistern ohne Ausnahme hat so nach allen Seiten hin frei, — nach allen Strahlen der Windrose, in denen der Hauch des Geistes weht, so frisch, so beseelt, so lebenweckend gewirkt, — wer hat so schalkhaft scherzen, so erschütternd donnern, so blitzend jubiliren, so mondscheinstill träumen, — mit einer Flöte, einem Fagott so lang' und genügsam spielen, so mächtig und zügelsicher all' die unbändig aufgeregten Stimmen durcheinander jagen und wieder stillen können, — wem ist so Alles gelungen, was er unternahm, und wer hat so vorschauend Alles gemieden, was nicht gelingen kann, — in der Instrumentation, — als Er? —

Wenn irgendwo, könnte man hier den Zweifel an die Nothwendigkeit systematischer Bildung begründen. —

Er ist zu dieser Meisterherrschaft, wie gesagt, nicht durch systematische Bildung gekommen. Sondern so. Von Kindheit auf hat er ein Instrument nach dem andern gelernt, schon in früher Jugend ist er mit Andern herumgezogen in Wiens Gassen und hat den Leuten aufgespielt zum Tanze, zur Hochzeit, stets zu ihrer Lust. Was er dazu setzte (Menuetten u. s. w. ohne Zahl) musste spielbar sein und klingen, sonst ging's nicht. Später wurde er auf gar lange Zeit Kompositeur und Dirigent einer Kapelle; und da musste für seinen Herrn und seine Leute wieder eben so, wenn auch in höhern Kreisen, gesorgt werden; dazu wurden Symphonien, Quartette u. s. w. zu Hunderten, Messen und Opern schier dutzendweis geschrieben. Indem er so allenthalben Hand anlegte, Allen diente, wurde er Aller Herr; wie eine Mutter ihre Kinder, so lernte er seine Instrumente kennen, indem er sie in ihren einzelnen Kräften und Schwächen liebevoll belauschte, um zu fördern und zu helfen und Alles zu erfreuen. Unermessbare Erfahrung und Uebung, — wie sie nur selten Einem erlangbar sind und noch tausendmal seltner an den rechten Mann, an einen Tondichter kommen, — hat ihm den Mangel systematischer Bildung ersetzt.

Und doch nur nach vieljährigem Arbeiten. Seine frühern Arbeiten sind namentlich in der Instrumentationskunst überraschend weit von seinen letzten, von der Vollendung seiner Schöpfung, der Jahreszeiten, der letzten Symphonien entfernt.

I.

Zur fünften Abtheilung.

Zum dritten Abschnitte.

S. 185.

Die Oboe ist unstreitig eines der eigenthümlichsten Instrumente und fodert vor gar vielen sorgsame Kenntniss und überlegteste Wahl und Behandlung.

Mit ihrem scharfen Klange, in der Höhe der grössten Feinheit und zugleich durchdringender Spitzigkeit fähig, in der Tiefe eckig, schreierisch oder „prasehend“^{*)}, überall preziös und doch wieder zierlich, steht sie ganz allein, während Flöten, Klarinetten, Hörner und Fagotte leicht in einander verschmelzen. Der Trompete würde sie sich anschliessen, aber zum Schaden derselben; vom Fagott ist sie durch dessen Weichheit, von ihm und den Posaunen schon durch die beiderseitige Tonlage geschieden. Dagegen nähern sich, wie S. 347 erörtert wird, ihre höhern Tonlagen der Geige.

Eben diese Eigenthümlichkeit, diese Entschiedenheit auf der einen, diese Feinheit und jungfräuliche Sprödigkeit und Zierlichkeit auf der andern Seite, haben ihr in den Meisterwerken stets eine mit Vorliebe gewählte Stelle gewonnen. Da sie zugleich eines der ältern Blasinstrumente ist (namentlich älter als die Klarinette) so kann es nicht auffallen, wenn man ihr schon früh begegnet.

Zierlicher und feiner ist sie von Niemand behandelt worden, als von Seb. Bach, in dessen Gemüth ihr herb-süßes Wesen wohl einen eignen besonders starken Anklang erweckt haben mag. Es ist hier wegen der Menge gleich tiefgefühlter und gleich sinnig ausgeführter Anwendungen nicht wohl eine bestimmte Auswahl zu treffen; daher theilen wir den ersten besten Fall mit, in dem die Oboe fast allein wirkt, das Ritornell zu der Arie No. 26 aus der matthäischen Passion^{**)},

1
212
Oboe solo.

Andante.

Basso.

^{*)} Das Wort bedeutet bekanntlich: viel lautes, aufdringliches Gerede machend.

^{**) S. 75 der bei Schlesinger in Berlin erschienenen Partitur.}



wo ein Tenor bei der Erinnerung an die Nacht in Gethsemane, da Jesus „Seele betrübt war bis in den Tod,“ singt:

Ich will bei meinem Jesu wachen.
Meinen Tod
Büßet seine Seelennoth;

und der Chor mit der Betrachtung

So schlafen unsre Sünden ein.

dazwischen tritt. Die Chorstellen werden vom Streichchor (mit Zutritt tiefliegender Flöten) begleitet, der Tenor nur von Oboe und Bass, z. B. gleich bei seinem Eintritte —

$\frac{2}{212}$
Oboe. *p*

Tenor.

Bass.

Ich will bei meinem Je - - - - - su wachen

und weiter hin*) —

*) S. 77 und 81 der Partitur.

3
212

Meinen

Tod büs - - - set sei - - ne

Seelen - noth

tr

in einer Weise begleitet, die vor allem die markige Tiefe (mit Ausschluss der untersten und herbsten Töne) und die schmelzendere Höhe gleichmässig zur Wirkung bringt. Ganz abgesehen von dem absoluten Inhalt der Oboenmelodie für das Gemüth, geben gleich die ersten vier Takte (No. $\frac{1}{212}$) dem Instrumente Anlass, seine markvollen und doch nicht mehr petulanten Mitteltöne zu benutzen, einen höhern und schon zarteren Ton schwellend auszuhalten und mit feinem *crescendo* sich empor zu bewegen. Die Wiederholung desselben Satzes in No. $\frac{2}{212}$ giebt ihn in höherer Lage und dadurch in verfeinertem, süßern Klange. Der Singstimme gegenüber verhält sich die Oboe durchaus duettirend und ist, — wie solche Stellen*)

*) S. 79 der Partitur.

4
212

p

Ich will bei mei-nem Je-su, bei mei-nem Je-su

(wo das Instrument gleichsam Seufzer in den Gesang einstreut) noch deutlicher zeigen, — dem Komponisten zu einem beseelten Wesen, gewissermassen zu einer zweiten Singstimme geworden. Kein andres Instrument würde hier an die Stelle der Oboe treten können; der Geige hätte das Mark, die positive Fülle, der Flöte Kraft und Innigkeit, der Klarinette diese Keuschheit bei aller Innigkeit gemangelt; sie wäre zu sinnlich und weich für diese „religiöse Empfindsamkeit“ (möchten wir sagen) die Flöte zu oberflächlich und leichtsinnig, die Geige zu selbstbewegt und unruhvoll. In solcher Anwendung begreift sich nun auch, warum man die Oboe oft als das vorzugsweise kirchliche Instrument im Orchester genannt hat, — soweit diese Auffassung nicht blos darin ihren Grund findet, dass die Oboe (wie gesagt) schon in der Zeit der grossen Kirchenkomponisten angewendet wurde, die Klarinette aber nicht, jene daher als gewohntes Organ in der Kirchenmusik sich schon dem Bewusstsein eingeprägt hatte. Eine freiere Anschauung weiss allerdings jedes Instrument nach seiner Eigenthümlichkeit aufzufassen und anzuwenden, — in der Kirchenmusik, wie in jeder andern.

Aus einem andern Werke*) Bachs theilen wir noch zwei Bruchstücke mit,

Aria. Oboe solo.

Vno. 1.

5
212

V. 2.

Soprano solo.

Viola.

*) Aus der Kirchenmusik „Herr gehe nicht in's Gericht,“ Band 2 der bei Simrock herausgegebenen Sammlung, S. 14.

Wie zittern und wanken, der Sünder Ge-danken
etc.

an denen erkannt werden kann, wie fein und ursprünglich der alte Meister die innre Beziehung von der Oboe zur Geige erkannt hat. In dem jungfräulich naiven Gesange durchdringen die Geigen sich mit der Oboe und löset diese sich wieder mit der Singstimme schwesterlich duettirend ab — und die Bratsche ist dazu der genügende Bass. Man muss wenigstens den Text

Wie zittern und wanken
Der Sünder Gedanken,
Indem sie sich unter einander verklagen
Und wiederum sich zu entschuldigen wagen.

mit einiger Vollständigkeit vor Augen haben, um zu ermessen, wie eigenst die feine Mischung dieser Stimmen der naiven, mitfühlenden aber nicht selbst leidenschaftlichen oder zu leidenschaftlicher Erregtheit hinreissenden Betrachtung entspricht. Dergleichen gereicht nächst der künstlerischen Wirkung zur tiefern Erkenntniss. Nachgeahmt darf es weniger werden, wie vieles Allgemeinere. Denn das wahrhaft — spezifisch Charakteristische ist nur in dem einen Falle treffend, wie ein spezifisches Heilmittel nur für eine Krankheitsart das eigenst angemessene ist. Wollte man die obige Instrumentation für leidenschaftlichere oder prophetische Momente u. s. w. einer Komposition nachahmend benutzen, so würde sie so gewiss zur Unwahrheit werden als wenn man in der Bachschen Arie statt der Oboe ein andres Instrument oder überhaupt eine andre Instrumentation setzen wollte.

Auch Gluck hat der Oboe die mannigfachsten Stimmungen abgelauscht; wir wollen nur an die *Gdur*-Arie in der tauridischen Iphigenie erinnern, wo der Gesang der jungfräulichen Priesterin von der eben so jungfräulichen Melodie der Oboe in gleich grossartigem Zuge begleitet wird. Und so könnten noch von ältern und neuern Meistern zahlreiche Fälle in Erinnerung gebracht werden. Wir

führen nur noch einen an aus Beethovens Musik zu Egmont, den Satz, der Klärchen's Tod so bitter und so süß bezeichnen soll. Dies *)

6
212
Oboe.

Larghetto.

Clar. in B.

Fagotti.

Corni in D.

ist der Anfang des tief innigen Satzes, der wenigstens andeuten möge, wie die Oboe hier verwendet und geführt ist. Es versteht sich übrigens von selber, dass mit der blossen Wahl des rechten Instruments oder aller geeigneten Instrumente nur erst eine Bedingung des Gelingens erfüllt ist, dass damit gleichsam erst die Hauptfarbe festgesetzt oder die Palette gemischt ist und es nun noch auf den Gebrauch, — auf den melodisch-harmonischen Inhalt, auf die Führung der Instrumente u. s. w. ankommt. Allein ohne jene erste Bedingung werden auch die andern nicht befriedigen.

*) S. 136 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.

Dies scheint uns, mit aller Ehrfurcht vor dem grossen Meister sei es gesagt, denn der Wahrheit und Lehrerpflcht gebührt noch grössere! — bei der Arie der Donna Anna im ersten Akt des Don Juan*) von Mozart der Fall. Betrachten wir die Singstimme und den melodisch-harmonischen Inhalt, kurz den ganzen geistigen Gang dieser Komposition, so finden wir alles grossartig, mächtig, zuletzt bis zum Heroischen sich aufschwingend und damit dem Karakter der edlen, tödtlich beleidigten Tochter — so wie er bis hierhin und fast überall gezeichnet ist — durchans gemäss, der Situation durchaus entsprechend. Nur die Instrumentation wissen wir mit dem sonstigen Inhalt der Arie nicht zu vereinen; sie scheint theilweis zerstreut und dadurch geschwächt, ja kleinlich, der grossartigen Führung der Singstimme und — des Basses gegenüber. Dies dürfte namentlich von der Oboe gelten; sie ist ebenfalls hier angewendet und möchte allerdings unentbehrlich gewesen sein; allein dann musste sie in grossartige Wirksamkeit gesetzt werden, in einem hohen Sinne, wie in jener Gluckschen Scene, deren wir oben gedachten. Hier —

7
212
Violini 1. 2.

Andante.

Viola.

Oboi.

Fagotti.

Donna-Anna.

(Corni.) Or sai qui l'o-

Contra-Basso.

*) S. 175, Th. I der Breitkopf-Härtelschen (ältern) Partitur; No. 10 der Sätze.

Imo.

no-re ra-pi-ne a me volse, ebi

fù il tra-di-to-re che il pa-dre che il

sei wenigstens der Anfang gegeben. Oboe und Fagott — also ist schon nicht die reine Oboewirkung erzielt — bilden kleine Zwi-

schensätzchen zwischen den Abschnitten der Gesangmelodie, die in ihrer Kürze nicht von tiefergreifendem Inhalt sein können und doch für blosse Ausfüllung durch die Vordringlichkeit des Oboeklanges zu wenig Leichtigkeit und anspruchslosigkeit haben. Im siebenten Takte tritt die zweite Oboe zur ersten, aber wieder nur zu einer schnell vorübergehenden Wirksamkeit. Gleich darauf stürzen sich Geige und Bass in grossartigem Wurf

8
212
Vno. 1.

Vno. 2. e
Viola.

Oboi.

Corni.

Voce.

Basso.

ven - det - ta ti chieggio, la

chiede il tuo cor-

in den Racheruf — und wieder treten die Oboen mit einem kurzen Zwischensatz (dem viermaligen *a*) ein. Vielleicht liegt es in dieser Behandlung des Hauptsatzes, wenn die Arie — eine der grossartigsten und karaktervollsten des unsterblichen Meisters — sich bei

den Sängern und im Publikum mindere Gunst errungen zu haben scheint. Sie ist der Wendepunkt im Charakter der Anna und einer der entscheidendsten im Drama; aber es hat uns immer geschienen, als wenn sie sich bei den Hörern nicht als solcher geltend mache. Der Mittelsatz, mit dem tiefgefühlten Dialog von Bratsche, Fagott und Oboe, würde ebenfalls zu voller Wirkung kommen, wenn sich der Hauptsatz in der Instrumentation so grossartig, als seine Zeichnung ist, hätte gestalten wollen.

Zum Schlusse kommen wir noch auf eine für die Oboe merkwürdige Komposition, die Scene des Florestan, in Beethovens *Fidelio*. Florestan befindet sich im Kerker, ein Opfer seines Freiheitsmuths und gewalthaberischer Tücke, erkrankt, fieberhaft aufgeregt von geistigem und körperlichem Leid. Bei der Erinnerung an seines „Lebens Frühlingstage“, an sein Glück, sind es die quellenden, weichen, wohligen Klarinetten, die den Grundklang für die Instrumentation angeben. Sie leiten, unterstützt von Fagotten und Hörnern*),

9 Adagio cantabile.
212 Clar. in B.

p dolce *cresc.*
Fag.
p dolce *cresc.*
Cor. in Es
p *cresc.*

ein und nehmen am ganzen Adagio warmen Antheil. Im Allegro, wenn der von allen Verlassene, Aufgegebene in fieberischer Vision sich von „linder, sanftsäuselnder Luft“ umweht fühlt, sein Grab sich ihm erhellet, ein Engel, „Leonoren so gleich, im rosigen Dufte tröstend sich ihm zur Seite stellt,“ — da kann es wieder nur die Oboe sein, die in ähnlichem Sinne, wie in jener Gluckschen Iphigenienszene und der Bachschen Tenorarie den Grundklang giebt,

*) S. 339 (Akt 3) der französischen Partitur; auf dem letzten Takte setzt das Streichquartett ein. Dieser Satz war in der ursprünglichen Ouvertüre und einer zweiten vorbereitend eingeführt; Beethoven hat beide (vielleicht, weil die erste ihm Längen zu haben schien, vielleicht, — weil sie vom Publikum nicht aufgefasst wurden) zum Opfer gebracht. —

im Instrumentale die Hauptpartie übernimmt. Dies geschieht im grossartigsten Zuge*), —

Poco Allegro.

Oboe.

10
212

7 8 7 8 7 7 7

cresc. dim.

dolc.

Und spür' ich nicht lin-de, sanft-
und es musste, nach dem Inhalt der Scene, vorzugsweise die höhere und feinere Tonlage des Instruments zur Geltung kommen. Wie tief empfunden und nothwendig das ist; bedarf nach dem Vorhergegangnen keiner Erörterung. Wohl aber eine Folge davon.

Der Faden der Komposition leitet nämlich die Oboe bis in ihre höchsten Regionen, zweimal**) —

11
212

cresc.

zu den Worten

„Der (Engel) führt zur Freiheit,
Zur Freiheit ins himmlische Reich!“

dann noch einmal zum Schluss***), — als Nachhall zu diesen Worten

12
212

ff

dim.

worauf das Streichorchester allein, in ohnmachtähnlichem Schlummer hinsinkend, schliesst.

Diese wiederholten Angaben des hohen *f* — eines schon an sich bedenklichen Tones, — sind sehr misslich und verunglücken selbst guten Oboisten nicht selten; der Ton bleibt aus, oder schlägt um.

*) S. 342; Geigen, Bässe und Hörner schlagen, wie oben angedeutet, Achtel, die Bratschen halten aus.

**) S. 345; das Streichquartett vibriert in Sechszehnteln und liegt hoch, bis zum zweigestrichnen *g*, *a*, *b* reichend.

***) S. 347; das Streichquartett geht nur bis zum zweigestrichnen *f*.

Demungeachtet würden wir nicht wagen, Beethoven einen Vorwurf zu machen. Seine Auffassung des Moments ist tief und gross-sinnig, die Wahl der Oboe nothwendig, ihre Führung durch und durch folgerichtig, jene Stelle — schwer, gefährlich, aber nicht unmöglich. Wem ziemt es mehr, als dem Künstler, für seine Idee zu wagen? und wo sind die Erfahrungen häufiger, als in der Musik, dass das, was eben erst für schwer, ja für unausführbar galt, in einer spätern, oft nahen Zeit ausführbar, sicher, ja leicht gelingt? Unsre Meinung — ein Mehreres kann sich Niemand in solchen Dingen beimessen — ist diese. Das wahrhaft Unmögliche soll und kann kein Komponist fodern. Das Schwierige und Gefährliche soll er vermeiden, wo und soweit es irgend möglich ist ohne Untreue gegen die Idee des Kunstwerkes. Wo aber ein wichtiger und wesentlicher Gedanke es fodert, da soll der Künstler selbst vor dem Schwierigsten nicht zurücktreten. Sehn wir Virtuosen aller Klassen an technische Kunststückchen monatelangen Fleiss verschwenden, so wird es auch niemals an rechten Künstlern fehlen, die einer tiefen Idee des Komponisten — wenn sie sie nur erst erkannt haben — Fleiss und Treue widmen.

Aber der Anfänger in der Instrumentation soll sich das Recht zu Wagnissen und Ansprüchen erst erwerben durch sorgfältiges Studium des den Instrumenten zusagendsten.

Wir kehren noch einmal zu Beethoven zurück. Die Nothwendigkeit der Oboe wird keines weitem Beweises bedürfen, auch das Emporstreben der von ihr geführten Stimme nicht. Aber hätte nicht, wenn nicht durchaus, doch bei den schwierigen Stellen, ein andres Instrument an ihre Stelle gesetzt werden können? — Die Violine ist im Streichquartett unentbehrlich und würde nicht vornehmlich hervortreten, geschweige diesen spezifischen Karakter der Oboe ersetzen können, der schon bei Gelegenheit der Bachschen Sätze zur Sprache gebracht ist. Die Klarinette würde das hohe g (f) sicherer, aber gewiss mit einem ganz falschen Ausdrucke geben, sie würde — in der Mittellage weich, dann sentimental anschwellend, üppig, in der höchsten Höhe gellend — nirgends die Mahnung an einen Aufschwung über dieses Leben im Kerker gewesen sein. Die Flöte würde den Satz, wie wir ihn in No. $\frac{11}{2}$ und $\frac{12}{2}$ vor uns haben, auf das Leichteste herstellen, aber ihr würde darin aller Aufschwung der Seele, alle Innerlichkeit, alle Selbstgewissheit mangeln, die in der Stimme der Oboe spricht und aus ihr in uns übergeht.

Es giebt dafür einen schönen Beweis; Beethoven selbst hat ihn geführt. Wenn nach jener Scene Leonore (verkleidet als Fidelio)

mit den alten Kerkermeister das Grab gräbt, das (ihr unbewusst) den Gatten aufnehmen soll, dann wird ihr mild wie Honig fließender Gesang*) von der kindlich unschuldigen Flöte —

13 Andante con moto.

212 Fl.

Oboe.

p

Leonore.

Ihr sollt ja nicht zu klagen ha - ben, Ihr sollt ge - wiss zufrieden sein!

begleitet und die Oboe zieht mitempfindungsvoll ihre Töne darunter, während die erste Violine eine Oktave tiefer die Flöte unterstützt und die übrigen Streichinstrumente (zum Theil figurirend) mit Fagotten und Hörnern die Harmonie bilden. Und diese tief verstandne charakterwahre Behandlung beider Instrumente geht durch das ganze Duett und noch durch das anschliessende Terzett (mit Florestan), wie denn überhaupt beide Sätze für charakteristische und seelenvolle Behandlung der Blasinstrumente musterhaft sind bis auf den letzten Takt und in jeder Note. Namentlich aber erläutern sich förmlich die beiden oben hervorgehobnen Stimmen, Flöte und Oboe. Die schüchterne, bang schmeichelnde Leonore konnte nur von der Flöte geleitet werden, die fieberhafte Vision nur von der Oboe die Stimme leihn; in Florestan ist kein Friede, sondern Exaltation, in Leonore ist noch keine Leidenschaft, kein Pathos, denn noch hat sie den Gatten nicht erkannt und weiss nicht, dass sie ihm das Grab gräbt und ihm die Labung reicht. In dem einzigen und einzig schönen Augenblick, wo sie sich edler und höher erhebt: —

Wer du auch seist,
Bei Gott, du sollst kein Opfer sein!
Gewiss, ich löse deine Ketten,
Ich will, du Armer, dich befreien.

treten die Flöten zurück und bei dem Gewiss, gewiss! intoniren heiss und voll eindringlicher Entschiedenheit die Oboen**) —

*) S. 353.

**) S. 363.

14
212
Oboi.

Clar. in C.

Fagotti.

Corni in C.

C-Fagotto.

Vni. 1. 2.

Voce.

Viola.
VC. CB.

p *cresc.*

pp *cresc.*

gewiss, gewiss, ich lö-se deine

hoch über allen Bläsern, über dem Streichquartett und der Singstimme und geben damit wieder dem ganzen Satze ihre eigne Grundfarbe.

K.

Zum vierten Abschnitte.

S. 195.

Die Pikkolflöte gehört, wie die Oboe — und noch mehr wie sie, wegen ihres schwer mit andern Organen verschmelzenden Wesens und zugleich wegen ihrer entlegnen Tonhöhe zu den mit besonderer Sorgfalt zu behandelnden Instrumenten. Wenn es nur darauf ankommt, lauten und eindringlichen Massenschall zu erlangen,

so ist freilich keine Schwierigkeit vorhanden; man setzt, wie in No. 214 und 215 gezeigt worden, die Pikkolflöten über alle Instrumente zur Verdopplung der Flöten oder statt derselben, wie in No. 216. Dies ist die Weise der gewöhnlichen Militairmusik und der nach ihrer Weise gebildeten Harmoniemusik für alltägliche Unterhaltung in Gärten u. s. w. In eigentlichen Kunstwerken aber kann dies nicht durchweg genügen. An Militairmärschen selber — die aber integrirende Theile eines höhern Kunstwerks sind, haben wir in No. 217 und 218 schon ein andres Verfahren gesehn. Da traten die Pikkolflöten an die Stelle der grossen Flöten; diese oder Terzflöten hätten für den Tongehalt ausgereicht. Der Komponist foderte also von den Pikkolflöten nicht blosse Verstärkung, sondern eine andre Färbung. Er wollte härtern, grellern Klang, der an das Militairische erinnern sollte. So braucht er im dritten Zwischenakte zu Egmont *) zum Marsch die Pikkolflöte, die er bis dahin hatte schweigen lassen, — und auch da erst zum Forte. So spielt sie sogar in Klärchens Soldatenliede**) neckisch munter mit, weil hier Soldat gespielt wird, tritt aber in der Ouverture erst im Schlusssatze bei dem höchsten Jubel des ganzen Orchesters, der den Reiz der Freiheit vorbedeutet und bei Egmonts letzten Worten sich mächtig und prophetisch wiederholt***). Auch in Beethovens C-moll-Symphonie findet die Pikkolflöte erst im letzten Satze, im triumphirenden Finale†), ihre Stelle, eben so in der Pastoralsymphonie im vierten Satz (Gewitter, Sturm) und auch da erst spät††), kurz vor dem heftigsten Schlage, zu dem die bis dahin versparten Posauern eintreten.

Diese Anwendungen sind indess leichter zu fassen; entweder schreien die kleinen Flöten im Tumult aller Instrumente mit, oder — was das Geistreichere und geistig Wirksamere ist — sie werfen klug gesparte Blitze in die Masse des Orchesters und erhöhen damit den Glanz, wie Schlaglichter ein Gemälde. Schwerer zu fassen ist die isolirtere Anwendung dieses Instruments in seinen tiefern Lagen. Der noch nicht sichre Instrumentist kann da bald zu wenig thun, — nämlich das Instrument in die schlechthin unwirksame tiefe Tonlage führen, bald sich von den Ausführenden zu dem entgegengesetzten Fehler bereden lassen. Denn der Ausführende (das begreift sich) hat vor allen Dingen sein Instrument im Sinne, will

*) S. 104 und 114.

**) S. 37.

***) S. 156.

†) S. 120 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

††) S. 133 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

damit gehört und möglichst gehört sein, ist aber nicht immer in der Lage, die Wirkung im Ganzen zu ermessen. Der Pikkolbläser wird also gern die höhere Lage (etwa vom zweigestrichnen *a* — in Noten — an) und am unliebsten die tiefere (etwa vom eingestrichnen *g* oder *a* an) haben, weil hier sein Instrument nicht hervortreten kann, wie in jener und weil er meint, dass dergleichen Lagen eben so gut oder besser von der grossen Flöte vertreten werden.

In Bezug auf Ton und Schallkraft ist dies anzuerkennen. Allein auf der andern Seite darf nicht aus der Acht gelassen werden, dass die Klangverschiedenheit den Komponisten bestimmen kann, die Pikkolflöte da zu gebrauchen, wo dem Tongehalt nach die grosse ausreichen könnte.

Ein Beispiel giebt uns Haydn in seinen Jahreszeiten, in der Arie, die die Arbeit auf dem Felde schildert*). Haydn hat zu derselben ausser dem Streichquartett *C*-Hörner, Fagotte, Oboen und eine Pikkolflöte, die den zweiten Satz der Hauptpartie einleitet und, wie man hier

Allegretto.

Vno. 1. *f*

V. 2. e Va. *f*

Fl. picc. *f*

Oboi. *f*

Corni in C. *f*

Fag. *f*

Bassi. *f*

1
218

sieht, in der mittlern Lage auftritt, auch meistens in derselben bleibt. An zwei Stellen**), namentlich in dieser, —

*) S. 54 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

**) S. 57 und 63 daselbst.

2
218
Violino 1.

Fl. picc.

Oboe.

Corni.

Voce.

Solo.

p

In .. lan - gen Fur - chen schreitet er dem Pflu - ge flö - tend

nach, in langen Furchen schrei - tet er dem Pfluge flö - tend

überschreitet die kleine Flöte das Tongebiet der grossen; aber dies ist weder der Harmonie noch der Stimmlage wegen nöthig, die grosse Flöte könnte diese Stellen in ihrer Weise (wie die Noten geschrieben sind, nicht wie sie die Pikkolflöte, eine Oktave höher, giebt) nehmen. Es war also zunächst der Klangcharakter, der den Komponisten bestimmte. Er wollte den gedrängtern, prallern Klang des Pikkolo, um dem ländlichen Bilde seine Lokalfarbe zu geben; und das hätte ihm die grosse Flöte selbst in derselben Tonlage (z. B. bei $\frac{2}{2}$) nicht gewährt. Uebrigens ist das letzte Beispiel eine von jenen reizenden Instrumentationen, deren Einfachheit, Durchsichtigkeit und Charakteristik bis jetzt nur Haydns Eigenthum ge-

blieben. Mit einer Bescheidenheit, in die sich ein wenig Schalkheit zu mischen scheint, wählt der ewig jugendliche Greis wenig Instrumente*) — aber gerade die einzig treffenden — und führt sie

*) Allerdings haben auch andre Komponisten sich bisweilen auf wenig Instrumente beschränkt; wir haben dergleichen Fälle schon von Seb. Bach und Meierbeer angeführt. Der letztere braucht in seinen Hugenotten (S. 108 der Partitur) auch die Pikkolflöte sehr isolirt, — wir geben hier

3 Chanson Huguenotte.
218 Petite Flûte. Solo. *tr* — *tr* — *tr* — *tr* *dim.*

4 Bassons.

Gr. caisse et Cymballes. toujours très légèrement touché.
pp toujours.

Marcel.
Je chan-tais piff, paff, piff, paff,

Contrebasses (sans VC.)

toujours p et très détaché

toujours marqué et détaché

(rudement)

Pour les couvents c'est fi-ni, les moi-

pizz.

den Anfang der *chanson Huguenotte*, die durchgehends so begleitet ist. Allein dergleichen ist ein geistreiches *aperçu*, eine Lokalfarbe, eben hier mit treffen-

in solcher Weise, dass man keines weglassen, aber auch keins ohne Störung des Sinns zusetzen kann. Im ersten Satze (No. $\frac{1}{218}$) wird das Pikkolo von der ersten Geige, den Oboen und Hörnern (oder für diese dem Fagott) getragen, zweite Geige und Bratsche figurieren dieselbe Melodie, der Bass tritt auf das einfachste entgegen, das Ganze ist zweistimmig, die kräftig unterbaute Pikkolflöte verschmilzt mit den andern Stimmen, geht aber doch nicht in ihnen verloren, sondern theilt dem Zusammenklang ihre Farbe mit. Im zweiten Satze (No. $\frac{2}{218}$) den man sich durch das Vorangehende vorbereitet denken muss, tritt das Pikkolo reizend nett, fein und etwas ländlich grell heraus und wird nur von der ebenfalls härtlichen und scharfen Oboe unterbaut; die erste Geige, meist auf der rauhern G-Saite, hilft die Hörner tragen, der Gesang wirkt als Mittelstimme.

Eben so treffend braucht Mozart das Pikkolo in dem Liede des verliebten Mohren in der Zauberflöte*). Auch hier ist es zunächst weder um letzte Schärfung grosser Massen, noch um hohe Tonlage zu thun; vielmehr beschränkt sich die Instrumentation auf Streichquartett, Fagotte, C-Klarinetten, Flöte und Pikkolo, und das letztere geht meistens, z. B. gleich zu Anfang,

im Einklang mit der Flöte, der nur gelegentlich, — wie schon im vorigen Satz oder den folgenden —

dem Humor gefunden und gesetzt, vielleicht nur hier, für den etwas wild (*rudement*) aufgeregten, herausfordernd höhnischen Kriegsknecht anwendbar. Dass die Instrumentation und zugleich die Zeichnung der Person hier in das Burleske streift oder dazu gehört, findet seine Begründung in der Oper und kann uns erinnern, dass selbst die extremsten Mittel an rechter Stelle recht sind. Mehr ist hier nicht zu lernen; nachzuahmen aber sind solche Spezialitäten am allerwenigsten. Dergleichen hat nur einmal Recht.

*) S. 206 der Partitur.

5
248
Flauto.

Piccolo.

mf p

mf p

ein wenig modifizirt ist, um dem Gang beider Instrumente, und namentlich der Flöte, noch mehr Leichtigkeit zu geben. Auch um Verstärkung der Flöte war es Mozart nicht zu thun (sie wird von der ersten Geige und Klarinette unterstützt und ist der leichten Instrumentation und dem gleich Anfangs vorgeschriebnen Piano allein gewachsen) sondern nur um jene Mischung des weichen Flötenklangs mit dem grellern und spitzern des Pikkolo, in der der feinsinnige Tondichter den Ausdruck der geheimprickelnden leichtfertigen Lüsternheit fand.

L.

Zum achten Abschnitte.

S. 236.

Am Schlusse der Lehre von der Harmoniemusik finden einige Beobachtungen gelegne Stelle, die den schon orientirten Jünger der Instrumentation in diese und jene Feinheiten oder Besonderheiten einweisen können. Sie wollen nur als gelegentliche Fingerzeige gelten und dürfen um so weniger auf Vollständigkeit Anspruch machen, als die Lehre doch selbst bei der grösstmöglichen Ausbreitung das Partiturstudium nicht ersparen oder rauben dürfte, vielmehr nur dazu vorbereiten und darauf hinleiten soll. Da wir nur zerstreute Beobachtungen geben, — theils Bestätigungen zu dem bereits aufgewiesnen, theils Neuanschliessendes, — so ist uns gestattet, gleich an das zuletzt (im Anhang K) Gegebne anzuknüpfen.

1.

Dort hatten wir einige feinere Kombinationen betrachtet, in denen wenig Instrumente dem Komponisten genügen konnten; besonders war dabei das kindlich zutrauliche Wesen Haydns in seiner Sinnigkeit und Liebenswürdigkeit hervorgetreten, mit dem er sich wenigen Instrumenten anzuvertrauen liebt. Einen gleichen Fall entlehnen wir seiner *Ddur*-Symphonie, in der im Finale*) die Flöte und zwei Oboen ganz allein diesen Satz —

1 Allegro con spirito.

254

Fl.

Ob.

ausführen. Der Meister scheut nicht die harte Fülle der tiefen Oboetöne (Takt 2) da die Flöte günstig genug liegt, wirft kühn vertraut die Flöte unter beide Oboen gleichsam als Bass und darf bei der Lage seiner drei Instrumente nicht fürchten, zu schwach und dünn instrumentirt zu haben. Eher könnte man ein zu vordringliches Wesen besorgen, wenn nicht unmittelbar vor und nach dem Satze das Orchestertutti (mit Trompeten und Pauken) in voller Macht gewirkt hätte. Diese besonnene Abwägung und dann dieses leicht hin und herwerfende Spiel mit den Stimmen ist hier das Merkwürdige; der Inhalt selber kommt nicht in Betracht, könnte nur im Zusammenhang des Ganzen gewürdigt werden.

Höchst anziehend ist in ähnlicher Beziehung das Ritornell, mit dem Weber in seiner *Euryanthe* (Akt 2, No. 14) Adolar, in der festlich erleuchteten Säulenhalle des Königsschlusses einführt, vor der Arie

Wehen mir Lüfte Ruh',
Strömen mir Düfte zu.

*) S. 112 der bei Bote und Bock in Berlin erschienenen Partitur; No. 1 der zwölf Symphonien.

Larghetto non lento.

The musical score is for measures 254, 255, and 256. It features three staves for woodwinds and one for strings.

- Flauti (Flutes):** Treble clef, key of B-flat major (two flats). Measure 254 has a 3/4 time signature and a 'dolce' marking. Measures 255 and 256 continue the melody with grace notes.
- Clar. in B. (Clarinet in B-flat):** Treble clef, key of B-flat major. Measure 254 has a 3/4 time signature and a 'dolce' marking. It plays a similar melodic line to the flutes.
- Fagotti (Bassoons):** Bass clef, key of B-flat major. Measure 254 has a 3/4 time signature. It plays a lower, more sustained line.
- Strings:** Treble and Bass clefs, key of B-flat major. Measures 254-256 show a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Measure numbers 254, 255, and 256 are indicated on the left. The tempo 'Larghetto non lento.' is at the top. The marking 'dolce' appears under the first two staves in measure 254. The marking 'ten.' (tutti) appears above the string staff in measure 255. The marking 'Imo' (further) appears above the string staff in measure 256.

die lustigsten und verschmelzbarsten Blasinstrumente, Flöten und Klarinetten — selbst ohne Hörner, die hier nicht frei hätten theilnehmen können — genügen, in dieser heitern süßdurchdufteten Atmosphäre die Träume und die Sehnsucht des Liebenden zu wecken und zu tragen. Nicht einmal eine Oboe (z. B. Anfangs statt der zweiten Flöte) hätte ihre feinen aber eindringend bestimmten Klänge in dieses luftige Schimmerbild einmischen dürfen, das erst durch den Zutritt der Fagotte festern Halt und dunklere Färbung erhält. Der Anklang von Sentimentalität, der sich hierin und besonders in der Melodie des ersten Fagotts vernehmbar macht, der aber auch

in den luftigern Oberstimmen (Takt 3 der ersten Klarinette, Takt 7 und 9 der ersten Flöte) hervortritt, scheint uns nicht sowohl dem Grundgedanken des Satzes — und noch weniger dem Charakter der Flöte angehörig, als der künstlerischen Persönlichkeit Webers, was hier nicht weiter zu erörtern ist.

Verwandt dieser Stelle ist eine zweite desselben Werks, der Anfang des zweiten Finale, die nach einer Intrade der Pauken in *C* so

3
254
Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Corni in F.

Fagotti.

Allegro moderato.

V. 2 e Va. c.

VC. e CB. c. Vno. all' 8va.

den Eintritt des Hofes in die Festhalle begleitet. Den dichterischen Tonsetzer bestimmte hier, wie durch die ganze Oper, die voll der geistreichsten Einzelzüge ist, der innerliche Anblick der duftenden, friedlich heitern Provence, des Vaterlands der Troubadoure. Hier hat sich das Königthum nicht mit starrem Kriegertrotz und gebie-

terisch strenger Pracht umgeben; man athmet die linden Lüfte der Liebe und Poesie. Schon im vorigen Satze (No. $\frac{2}{5} \frac{4}{4}$) bedingte dies die Instrumentenwahl; so auch hier. Allein die Scene füllt sich, das Fest soll beginnen und ein vollerer Chor ist erforderlich; es treten Hörner als Füllstimmen auf, beide Fagotte vereinen sich im Einklange, den Bass zu führen und nun dürfen auch die Oboen nicht länger säumen; die erste stärkt und schärft die Melodie, die zweite dient als Füllstimme, umhüllt und gemildert durch die feste Oberstimme, die Bewegung der zweiten Klarinette und der Fagotte und die Unterlage der Hörner. Bemerkenswerth ist der kecke Eintritt der ersten Klarinette auf dem hohen *d*; er giebt sogleich der Melodie die Vorgewalt. Der Oboenklang übrigens, gedeckt von Klarinette und Flöte, kann nicht vordringen, sondern verschmilzt mit jenen.

2.

Abgesehn von diesen Oboen, deren Klang von der Uebermacht der andern Bläser verdeckt wird, dienen uns beide letzte Fälle als Beispiele von der Verschmelzung gleichartiger oder verwandter Instrumente (S. 207) während No. $\frac{1}{2} \frac{5}{4}$ einen weiter nicht erheblichen Gegensatz verschieden klingender bringt. Bezeichnender ist schon dieser Satz

The musical score shows four staves for woodwind instruments. The top staff is for Flöte (Flute), the second for Oboe, the third for B-Klarinetten (B-flat Clarinets), and the bottom for Fagotte (Bassoon). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/254. The music features a melodic line with dynamic markings: *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano). There are also accents over some notes. The instruments play in unison or close harmony.

aus dem Andante*) von Beethovens C-moll Symphonie. Hier macht sich die Oboe gegen die von Flöte und Klarinette verdoppelte Melodie geltend und verleiht dieser durch den Gegensatz höhern Reiz. Ohne Oboe würden die Oktaven der andern zwei Instrumente als eine einzige bloß verstärkte Melodie gelten; jetzt, getrennt durch ein fremdes Wesen, lassen sie ebenfalls ihre Klangverschiedenheit durchfühlen.

Statt vieler andern Beispiele ähnlichen Sinnes entlehnen wir

*) S. 53. Einfacher ist der Satz schon S. 46 gegeben.

das letzte aus Beethovens *A*-dur-Symphonie; es ist der unvergleichliche Schluss*) des unsterblichen zweiten Satzes.

$\frac{5}{254}$

Flöten.

Oboen.

A-Klarinetten.

Fagotte.

E-Hörner.

Streichquartett.

Allegretto.
ten. 7-
p
pp
I o
p ten
pp ten
2do
pp
p pizz.
I o
pp
I o
pp
H o
pp
pp

^{*)} S. 92 der bei Haslinger in Wien erschienenen Partitur, zweite Ausgabe, in Folio.

Hier kann man an der Ablösung und Durchdringung der verschiedenen Blasinstrumente sowohl den Grundsatz von der Verschmelzung des Gleichartigen als von dem Gegensatz verschiedenklingender Instrumente (S. 113) beobachten. In den ersten Takten schärft die Oboe; sie könnte leicht die Melodie (in der zweiten Flöte) überwältigen, wenn nicht durch die erste Flöte der Flötenklang verstärkt würde. Wenn zum zweiten Mal Flöte und Oboe zusammentreten, klingen sie fein wie Glas in einander; die Flöte liegt zu hoch, um überwältigt zu werden, aber sie lässt sich durchdringen von der Oboe. Auch die Klarinetten werden geschärft durch die dazwischentretende Oboe; aber hier geben sie schon durch die Mehrzahl und beim zweiten Satze durch die günstige hohe Lage den vorherrschenden Klang. Dass die Fagotte sich dem Horn unterordnen ist klar; beide bilden aber gegen einander wieder den schon früher (S. 138) besprochenen Gegensatz.

3.

So gewiss die einfachste Satzweise der Bläser ihrer Natur am gemäsesten ist und Zersplitterung in Nebenzüge hier mehr als anderswo nachtheilig wirken kann, so finden sich doch mannigfache Anlässe, über das Einfachere hinauszugehn; oft liegen dieselben (wie S. 227, und anderwärts schon gezeigt worden) im Satze selber oder der Beschaffenheit der Instrumente, bisweilen aber auch in besondern Intentionen des Komponisten. Wenn z. B. Spontini im ersten Finale der Vestalin den Triumphmarsch*) so —

6 Marche triomphale.
Hautbois.

254 *p*

Clari-
nettes.

3

Cors en Re.

p *sf*

Bassons.

p *sf*

Triangle, Timb. et Gr.-Caisse.

p *pp*

*) S. 98 der bei Erard in Paris erschienenen Partitur.

(hinter der Scene) eintreten lässt, so ist nicht zu verkennen, dass die Oboen den Satz überdecken, ihn minder klar zur Geltung kommen lassen. Aber eben das war der Absicht des Komponisten gemäss, der den Triumphzug erst wie von fern und durch das Geräusch des zuströmenden Volkes heranklingen lässt*). Vier Takte weiter (die den Singstimmen auf der Scene und dem Streichchor gehören) erklingt derselbe Satz. Hier

7
254

Fl.
Ob.
Cl.
Cors.
Fag.
Banda.

haben sich die Oboen mit den Klarinetten zu festem Klange vereinigt und die Flöten treten — aber mit mindrer Schärfe und Fülle — an die Stelle der Oboen. Dass der Satz nachher in voller Kraft und Klarheit aufgeführt wird, versteht sich.

4.

Die Lehre hat es zunächst mit dem allgemein Wissenswürdigen und für künstlerische Zwecke Nöthigen zu thun. Welche eigenthümliche Folgerungen aus einem tiefern Eindringen in das Wesen der Instrumente für einzelne besondere Aufgaben gezogen werden, kann sie nicht verfolgen, noch weniger erschöpfen wollen. Wer fände Zeit und Raum, die Besonderheiten auf diesem Felde zusammenzustellen? und wer wollte sich die Freude vorweg nehmen las-

*) Günstiger für diese Intention wären Streichinstrumente gewesen; sie aber musste der Komponist für das Folgende aufsparen.

sen, sie selber zu finden? — und endlich würde das Verzeichniss ewig nicht geschlossen werden können, so lange noch eigenthümliche Geister sich in Tönen auszusprechen haben. Doch versagen wir uns nicht, wenigstens einige Einzelheiten aus der Menge der mittheilungswerthen zu geben.

Die erste sei der Anfang der *Litanies des femmes catholiques* aus Meierbeers Hugenotten*).

[illegible]

*) S. 464 der Partitur.

(Vom Komp. in der Berliner Partitur zugefügt.)

pri - e pour le pe - cheur:
a - ve, a - ve!

Der geistreiche Komponist mischt, um einen fremden — wie aus vergangenen Jahrhunderten herübergewehten Klang zu gewinnen, Flöten, Oboen und Klarinetten in eigenthümlicher Weise. Die Oboen schärfen im Ritornell die Melodie der Flöte und geben zugleich in ihrer an die Orgelschnarrwerke erinnernden Tiefe den Bass; die zweite Flöte wird von der ersten Klarinette verdoppelt und bildet so mit der Oberstimme eine feste Oberlage; die zweite Klarinette ist in stillern Tonregionen gehalten und vermittelt nur leise den Zusammenklang des obren Terzengangs mit der Unterstimme; nicht unbemerkt darf der erste Schritt der zweiten Klarinette bleiben. Wie alles Uebrige zusammenwirkt für den Zweck des Komponisten, bedarf hier keiner weitem Erörterung.

Der zweite Fall ist der „prachtvolle Hochzeitzug“ Eglantins und Lysiarts aus dem dritten Akt (No. 23) von Webers Euryanthe, von dem die Beilage V den Anfang giebt. Das arge Paar hat nun alles erreicht, die Liebenden sind getrennt, ihre reiche Herrschaft ist dem Verräther zugefallen und seine Hand erhebt und belohnt die Mitschuldige. An schreierischem, hoffärtigem Prunk, aufgesteifter Würde und gewaltsam aufgeregter Freude oder Freudengrimasse fehlt es nicht; aber es will nicht recht gehn und klingen. Wie viel hierbei die Melodie und die Führung der Komposition überhaupt thut, lassen wir bei Seite; nur die Instrumentation ist unser Augenmerk. Und hier muss sogleich auffallen, dass jedes Instrument sich gewissermassen blosstellt, seine raue und harte Seite herauskehrt, isolirt bleibt, mit alle dem zu nichts Rechtem

kommt. Die Trompeten und Hörner treten ganz stattlich und trotzig, wie pochend und herausfordernd auf; aber es führt zu nichts, sie können in dem queren Moll und seiner Modulation nicht mit fort; beiläufig klingt die herausgehauene Quinte der Trompeten gemein. Oboen und Klarinetten verdoppeln sich im Einklang und werden damit (S. 180) schallstark, in den Oktavgängen durchschneidend, büßen aber gegenseitig ihre Eigenthümlichkeit und jeden mildern Reiz ein. Wo sie zuerst abweichen (Takt 8) geschiehts mit einem Widerklang. Dann fallen die Pikkolflöten in den Satz hinein, die Klarinetten steigen in die gellende Höhe, die Oboen in die schnarrende Tiefe, bis die letztern in *Ddur* gar Füllstimme werden und zwar in der Tiefe und in Achtelbewegung. Hier bringen sich die Trompeten wieder an und treffen unglücklich (S. 208) in die Oboenlage. Kurz es ist jeder Zug gezwungen, gewaltsam, gemein. Und das musste hier so sein.

Die dritte Gabe wollen wir ebenfalls Weber danken. Es ist die Einleitung des ersten Akts von *Oberon*, das Ritornell zum Elfenschlummerchor, wovon Beilage VI die ersten Takte giebt. Mit diesem Beispiel überschreiten wir unser jetziges Gebiet, weil der Streicherchor wesentlich mitwirkt. Daher unterbleibe jede nähere Erörterung und sei nur auf das elfenhaft lustige Herabhuschen der Flöten und Klarinetten, wie wenn geflügelte Füße über Tuberosen und Hortensien hernieder eilen zum Wiesenteppich — hingedeutet, eine der geistreichsten und dichterischsten Abschweifungen von der den Bläsern (S. 365) vorgezeichneten Bahn. Die Anhauche tiefer Flöten und Klarinetten im Geriesel der Saiteninstrumente klingen eben auch fremd und wie aus Lüften und Geisternähe heraus.

M.

Zum neunten Buche zur ersten Abtheilung.

Zum dritten Abschnitte.

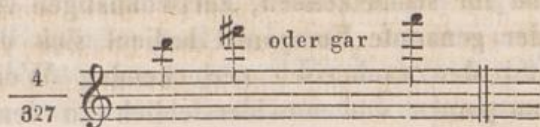
S. 272.

Eine Seitenart der Bratsche ist die *Viola d'amore*, *Viola d'amour*; ein in früherer Zeit beliebteres Instrument, das wegen der Schwierigkeit seiner Behandlung ausser Gebrauch gekommen war, jetzt aber wieder — wenigstens in einem Fall — Anwendung gefunden hat.

Diese „Liebesgeige,“ — von bedeutend grösserm Körper, als die Bratsche, — ist mit sieben Saiten bezogen, die gleich denen der Bratsche mit dem Bogen behandelt werden und diese Stimmung*)



haben. Die enge Lage der tiefern Saiten hat in der Grösse des Instruments seinen Grund, die weitere Griffe auf jenen Saiten (das Instrument wird gehalten wie die Bratsche) sehr schwer macht. Die höhern, und namentlich die höchste Saite, lassen eine weiter gehende Applikatur leichter zu, so dass das Tonsystem sich bis

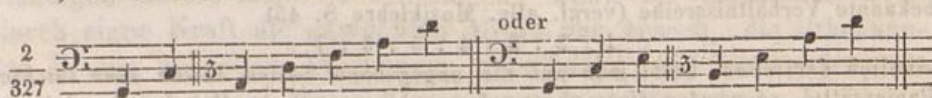


ja vielleicht noch einen Schritt weiter ausdehnt, wiewohl es nicht rathsam scheint, höher als bis zum dreigestrichnen *d* oder *fis* zu setzen.

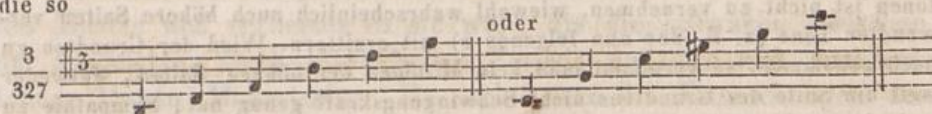
Schon die Stimmung zeigt *D*dur als die bequemste, fast einzig behandelbare Tonart an.

Unter diesen sieben (oder sechs) Saiten nun (die, wie bei allen Streichinstrumenten, Darmsaiten sind) liegen noch eben so viel Stahlsaiten, die mit jenen im Einklang gestimmt werden. Sie werden nicht selbst gespielt, sondern sollen, wenn die obenliegenden Saiten angestrichen werden, mitertönen**). So hat also das Instru-

*) Früher stimmte man das Instrument in



und wohl noch anders, oder bediente sich statt der sieben nur sechs Saiten, die so



gestimmt waren.

**) Bekanntlich herrscht unter den für Tongebung geeigneten Körpern eine Sympathie, die sich darin kund thut, dass, wenn ein Körper (mit hinlänglicher Kraft) einen Ton angiebt, andre nicht zu entfernte Körper von selbst mitertönen, wofern sie in denselben Ton gestimmt sind, — oder auch nur in einen mit diesem nächst zusammenhängenden. Man kann das Experiment an jedem reingestimmten Pianoforte zu Gehör und sogar zu Gesicht bringen.

Hebt man auf einem solchen Instrument die Dämpfung auf, die sonst bekanntlich auf den Saiten liegt und sie festhält, — und schlägt dann einen hinlänglich starken Ton, — also einen tiefern, z. B. das grosse *C*, — nachdrücklich an: so gerathen die Saiten

ment zwei Saitenlagen über einander und zugleich sieben (oder sechs) Saiten neben einander und muss dazu einen weitem Hals, breiteres Griffbrett und einen höhern Steg haben. Folglich liegen auch die Saiten entfernter vom Körper des Instruments und können freiere, weniger an das Körperliche des Instruments gebundene Schwingungen machen; ein Umstand, der ihnen grössere Helligkeit des Klanges giebt.

Der Klang dieses Instruments soll (Verf. hat es nie gehört, sondern verdankt seine Notizen grösstentheils Herrn Musikdirektor Mangold aus Darmstadt, der dasselbe selbst spielt und in seiner dort aufgeführten Oper, der Tannhäuser, angewendet hat) überaus süß und fein und für schmelzenden, zartwollüstigen Ausdruck sehr geeignet sein; der genannte Komponist bedient sich desselben hinter der Scene zu den zauberisch verlockenden Weisen, die den jungen Ritter umspinnen und unwiderstehlich zu den Füßen der Liebesgöttin hinziehen.

Diesem Charakter sowohl, als seiner äussern Struktur gemäss, kann die Behandlung auch nur eine einfachere sein, in der Tiefe sich hauptsächlich auf die leeren Saiten einlassend, in der Höhe einer lebhaften Bewegung in leichten, besonders diatonischen und akkordischen Gängen und Figuren fähig, auch der einfachen Flageolettöne mächtig.



von selber in hörbare (wenn auch leise) Schwingungen und zwar nach einander in der hier angegebenen Ordnung, so dass sie mit der angeschlagenen Saite die bekannte Verhältnissreihe (vergl. allg. Musiklehre S. 45)

$$1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7$$

sinnlich darstellen. Setzt man auf die angegebenen Saiten kleine sehr leichte Papiersättel, so werden diese abgeworfen und bezeugen das Erbeben der Saiten, von denen übrigens gerade die letzte (*b*) am stärksten tönt. Ein weiteres Mittönen ist nicht zu vernehmen, wiewohl wahrscheinlich auch höhere Saiten verwandter Töne (z. B. das nun folgende *c*) mit erzittern. Wird der Grundton zu hoch genommen, so vernimmt man kein Mittönen der höhern Saiten, entweder weil die Saite des Grundtons nicht Schwingungskraft genug hat, Sympathie zu erwecken, oder weil die Saiten der Aliquotöne zu kurz und zu gespannt sind, als dass sie sich äussern könnten. Doch hat der Verf. (und mit ihm Viele und zu wiederholten Malen) als drei Männerstimmen am Klavier das kleine *a* — und zwar sanft — intonirten, das eingestrichne *a* so hell und bestimmt mitklingen hören, als würde es von einer guten Altstimme gesungen, fast eben so stark — oder wirklich eben so stark als das tiefere *a* von einem der wirklich Singenden. Wird nun auf der Liebesgeige das tiefe *d* gestrichen, so mag wohl die denselben Ton habende Stahlsaite und vielleicht auch deren Oktave mitertönen. Ob mehr? — das müsste der Verf. erst hören, um es für gewiss zu halten. Möglich wär' es wohl am ehesten dann, wenn die Stahlsaiten äusserst dünn genommen würden.

So wenig man übrigens mit dem Komponisten zu rechten hat, der sich dieses Instruments (und ähnlicher Organe, z. B. der Harmonika, wie Radzivil in seinem Faust) zu ganz besondern Zwecken bedient, — wie eben der oben genannte Künstler, um einen durchaus fremden Zauberklang darzustellen: so wollen wir uns doch vor Ueberschätzung solcher Mittel hüten. Ausserordentliche Verhältnisse können ausserordentliche Mittel fodern, z. B. Zauberklänge ein von den stets gebrauchten und gehörten Orchesterinstrumenten möglichst verschiednes Instrument. Allein nicht in diesen Ausserordentlichkeiten wird die Tiefe der Kunst offenbar, sondern in der Region, die zu gleicher Zeit die offenbarste und verborgenste, der Sitz des Alltäglichen und Unerhörtesten ist, — im Menschengeist, seinem Empfinden und Schauen, Leiden und Wirken. Das Schaffen des Geistes ist in seiner Form ewig dasselbe, stets einfach und natürlich; nur in der Macht seines Vordringens ist es gewaltig, dringt es vom Nahestehenden zum Ausserordentlichen. Zur künstlerischen Darstellung dieses ewig sich neugebährenden innern Lebens bedarf es nicht neuer materieller Mittel, sondern der tiefen Anschauung und Verwendung der vorhandenen. Ja es kann leicht ein fremdes Mittel die ungewünschte Folge haben, aufzufallen, Verwunderung und Neugierde zu erregen, statt uns, entrückt dem bisher gewohnten, hinüber zu zücken in ein neues, zauberisches oder seliges Leben, — oder welchen Vorstellungen der Künstler nachgegangen sein mag. Dies scheint uns wohl der Erwägung werth, ehe man sich zu einem ausserordentlichen Mittel entschliesst. Es scheint auch nicht bloß das künstlerische Selbstgefühl, sondern eben so den, vielleicht das Wahre ahnenden Geist des nicht kunstverständigen Hörers mehr zu befriedigen, wenn der schaffende Geist durch eigne Kraft die gewohnten Mittel neu beseelt, die altbekannten Klänge zu neuen Wirkungen verschmilzt und verwendet, als wenn er von neuem Material gleichsam Aushülfe fodert.

Merkenwerth ist, dass keine Zeit reicher an solchen unerhörten Mitteln und verliebter in sie war, als die schwache zwischen der ausgelebten Bach-Händelschen Periode und der sich vorbereitenden Haydn-Mozartschen. Da suchte man die Entzückungen der Laute, der Liebesgeige, da wurde die Harmonika erfunden und sollte den Ausdruck des Ueberirdischen gewähren. Allein nicht hier, sondern im Kreise der altgewohnten Mittel (die Klarinette war nicht neu, sondern nur die altbekannte verbesserte Schallmei, die wiedergefundne Posaune ist nur eine grosse und bereicherte Trompete) sollte dem Kunstgeist neue und tiefere Beseelung werden.

Diese Ansicht findet, wie sich von selbst versteht, ihren Gegenstand nicht etwa ausschliesslich in der Liebesgeige; sie gilt eben so wohl der Harmonika oder jedem sonstigen Organ, das durch

seine Neuheit und Besonderheit uns neue oder unerhörte und vermeintlich unerreichbare Vorstellungen erregen soll; sie gilt eben so wohl den absonderlichen Anwendungen gewohnter Organe — z. B. dem Zurückziehn vom Orchester auf eine einzige Bratsche oder Bassklarinette, wie neuerdings von Meierbeer geschehn, wofern nicht in der Idee des Werks ein zureichender Grund dafür liegt. Am wenigsten wird hier irgend ein neues Mittel, darum weil es neu ist, angezweifelt oder verdächtigt und verpönt, — nichts liegt wohl der Ansichtsweise des Verf. ferner! — sondern es wird, wir wiederholen es, nur erinnert, dass man nicht zu leichtbedacht durch neues Material sich abzufinden denke, wo eine neue Wendung oder Vertiefung des Geistes erfordert wird.

Dass endlich hier dem Werke des talentvollen Komponisten, dem wir die Notiz über die *Viole d'amour* verdanken, nicht im Mindesten zu nahe getreten werden soll, versteht sich ohnedem. War es einmal seine Aufgabe, verführerische Zauberklänge hinter der Scene scharf und flüchtig wie Nelkenduft vorüber wehn zu lassen, so mag das sich vielleicht nicht anders haben gestalten wollen, als mit Hülfe eines fremd-unerhörten, süß und fein eindringlichen Organs.

N.

Zur zweiten Abtheilung.

Zum zweiten Abschnitte.

S. 298.

Die S. 295 gegebne Lehre ist unstreitig eine der wichtigsten für den angehenden Instrumentisten, da von dem Zusammenhalten des Quartetts die Kräftigkeit seiner Wirkung abhängt, — das heisst die Kraft des Hauptchors im Orchester. Es würde nicht schwer sein, die Dringlichkeit unsrer Erinnerung selbst aus Kompositionen geschickter und nicht unerfahrener Tonsetzer nachzuweisen, denen eben diese Bemerkung entgangen und die manchen an sich treffenden und starken Satz im Quartett schwach dargestellt haben. Oft sollen in solchen Fällen gehäufte Blasinstrumente aushelfen, und allerdings können diese dann für sich selber laut genug hineinschrein. Allein wenn das Quartett nicht zweckmässig gelegt ist — oder nicht die besondre Intention eines Tonsatzes seine Zertheilung

und das Hineingreifen des Bläserchors fodert — wird dadurch nur die Schwäche oder Zerstreuung des Quartetts herausgestellt, seine vereinzelt Stimmen werden unterdrückt und die organische Kraft des Ganzen doch nicht hergestellt.

Demungeachtet wollen wir auch hier eingedenk bleiben, dass es in der Kunst keine absolute Regel (Th. I, S. 15) giebt, als etwa die: dem Zwecke gemäss — die Richtigkeit desselben vorausgesetzt — zu schreiben.

So im vorliegenden Falle. Das Zusammenhalten des Quartetts oder wenigstens seiner Mitte giebt auch seinem Schall zusammengehaltne und damit einheitvolle und eindringliche Kraft. Wir haben diese Wirkung enger Lage schon in der Harmonie (Th. I, S. 146) erwogen; bei den Streichinstrumenten ist aber die Beherrschung der alten Lehre doppelt wichtig, weil ihr Chor der Kern des ganzen Orchesters sein muss und gleichwohl die Schallkraft des einzelnen Instruments der der meisten (eigentlich aller) Bläser entschieden nachsteht. Wie aber, wenn die Intention des Komponisten nicht jene eindringliche Kraft, sondern ganz andre Wirkung fodert? — Dann würde die Befolgung unsrer Regel Sinnwidrigkeit, also ein Fehler sein.

Ein erstes Beispiel giebt uns Beethoven in der Einleitung zu der Scene der Leonore in Fidelio*),

Allegro agitato.
V. 1. 2.

1
378

Va.

B.

Abscheu-li-cher!

*) S. 220 der Partitur.

wo die Stimmen des Quartetts so erschreckt, so ausser Fassung und Haltung zu einander kommen, wie nach ihnen Leonore. Noch sprechender ist die Einleitung zum Chor der Gefangnen im *Fidelio**), die das Quartett so —

$\frac{2}{378}$ Allegro con moto.

bildet; — auf dem letzten *f* treten Hörner ein und beginnen den Uebergang zum Chor. Wie auf der Scene die Gefangnen aus der Kerkerthür vereinzelt, schwach, eingeschüchtert hervorschleichen und kaum vermögen, die ungewohnte frische Luft in kräftigen Zügen zu trinken, bis allmählig „Lust in freier Luft“ die gedrückte Brust hebt: das hat gar nicht treuer und wahrer und ergreifender dargestellt werden können, als durch diesen leisen Zug der Streichinstrumente, durch diese Hoherhebung ohne innre Kraft, dünn und auseinandergehend, wie die Athemlosigkeit langen Verzagens und langer Beklemmung in Kerkerluft. Es ist wohl einer der schönsten Züge in dem schönen Werke.

Das letzte Beispiel entlehnen wir dem Altvater Bach mit der besondern Freude und Genugthuung, mit der man beobachtet, wie das Wahre vom wahren Künstler zu jeder Zeit erkannt und erfasst worden ist. In der matthäischen Passion wird die Rede Jesu in den Rezitativen stets vom Quartett leise begleitet, das bisweilen enger zusammentritt, bisweilen gleichsam allegorisch in besondern Figuren den Inhalt der Worte versinnlicht**), bisweilen aber auch seine Stimmen weit auseinander sendet. Eine solche Stellung des Quartetts zeigt gleich das erste Rezitativ, das hier

*) S. 245-der Partitur.

**) z. B. in dem Rezitativ: „Von nun an wird's geschehen, dass ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels.“

Vni. Va.

(Evangelist.) (Jesus.)

3
378

sprach er zu seinen Jüngern: Ihr wisset, dass nach zween Tagen

B.

Ostern wird, und des Menschen Sohn wird ü - ber-ant-wor-tet

(Va.)

wer-den, dass er ge - kreu - - zi - get werde.

allein mitgetheilt werden kann. Hier und in allen Rezitativen Jesu — bis er vor Pilatus verstummt — umschimmern die getrennten oder auch sich mystisch kreuzenden Bogenzüge des Quartetts den Gesang, wie ein zartdurchsichtiger Heiligenschein das Haupt des Heiligen. — Dass Bach in klarbewusster Anschauung und Absicht geschrieben, ist unverkennbar; denn nirgends bedient er sich derselben Form bei der Rede der Andern, nie versäumt er sie bei denen Jesu, bis dieser sich in die Hände der Gewalt ergiebt und dem Loos der Sterblichkeit verfallen ist. Da erlischt der Heiligenschein und der dürre Positivismus der prosaischen und heuchleri-

sehen Gewalt verübt die Macht, die ihm eine Weile über Recht und Wahrheit gegeben worden.

D.

Zum dritten Abschnitte.

S. 317.

In eigenthümlicher Bescheidenheit macht Spontini (dem man gewöhnlich — und wie uns scheint sehr oft mit Unrecht — das Gegentheil beigemessen hat) in seiner Vestalin von einer Stimmtheilung Gebrauch. Es ist der Anfang des zweiten Akts*); die Vestalinnen, in der Mondnacht im Tempel ihrer Göttin versammelt, werden die „Hymne du soir“ anstimmen. Dies

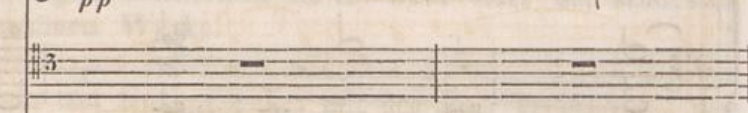
Andante maestoso.

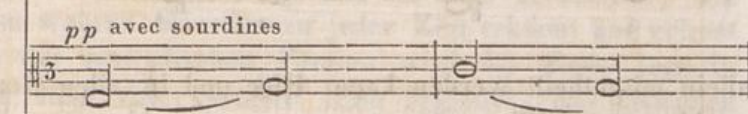
1
400

1. Violon. {  *pp avec sordines*

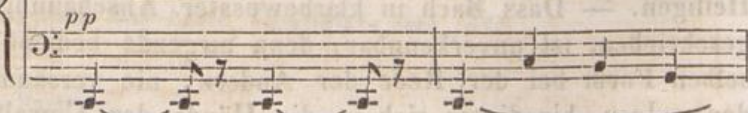
2. Violon. {  *pp avec sordines*

2 Cors en Ut. {  *Solo. pp*

2 Bassons. {  *pp avec sordines*

Altos. {  *pp avec sordines*

Violoncelles. {  *pp avec sordines*

C. basse. {  *pp*

*) S. 214 der Partitur.

The musical score is written on ten staves, organized into three systems of three staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pppp'. The paper shows signs of age and wear.

ist die Einleitung des Orchesters. Man sieht, dass die Trennung nur Violoncell und Kontrabass betroffen, die getrennt worden, ein Fall, den wir schon in No. 362 und an verschiedenen andern Orten beobachtet haben. Nicht als etwas Neues kann daher dieses Beispiel angeführt werden, sondern weil sich mancherlei andre Betrachtungen an dasselbe knüpfen.

Zunächst fällt der Kontrabass auf, der anscheinend zum grossen *C*, das er bekanntlich gar nicht hat, hinabgeführt wird. Wir müssen annehmen, dass der Komponist, obgleich es in der Partitur nicht angemerkt ist — einen Theil der Violoncelle bei dem Kontrabass hat lassen wollen und der letztere mitspielt, wie er kann, nämlich gross *C* eine Oktave höher nehmend*).

Sodann sehn wir die Melodie der zweiten Violine übergeben, während die erste mit einer sanft schmeichelnden Begleitungsfigur über ihr liegt und sie bedeckt. Diese Figuration, in der Tiefe die des Violoncells, die ausgebildeten (nicht blos begleitenden) Stimmen der Bratsche und des Kontrabasses bilden ein Gewebe, das wie ein Schleier, — wie das ungewisse Spiel von Licht und Schatten einer Mondnacht, in der die Hymne angestimmt wird, — den Gesang umhüllen. So wenige Mittel in der Hauptsache konnten dem Komponisten genügen. Wir werden erinnert, dass es selbst bei besondern Aufgaben nicht immer einer Häufung oder Zersetzung der Stimmen bedarf.

Werfen wir noch einen Blick auf das melodieführende Instrument, so finden wir es bald vom Horn, bald vom Fagott unterstützt und werden damit an den ähnlichen Fall in No. 398 erinnert, wo wir ungeachtet des Zutritts der Bläser die Bratsche als Hauptpartie anzuerkennen hatten. Im jetzigen Fall ist es im Ganzen unstrittig die zweite Violine; nur zu Anfang ist es zweifelhaft. Denn das Horn steht wohl dem abstrakten Tonmaasse nach mit ihr im Ein-

*) Aehnliche nur bei dem ersten Hinblick auffallende Führungen des Kontrabasses in die ihm unerreichbare Tiefe findet man öfter bei den bedeutendsten Instrumentisten, z. B. bei Beethoven in der *C*-moll-Symphonie (S. 121 der Partitur) wo Violoncell und Bass auf besondern Systemen so



geschrieben (oder vielleicht nur gedruckt) sind; in derselben Symphonie S. 133, in der Pastoralsymphonie S. 126 der Partitur und anderwärts; m. s. auch No. 396, S. 312.

klänge, dem Stimmcharakter nach aber eine Oktave höher, weil es in seiner hohen Oktave einsetzt, die zweite Violine aber in ihrer tiefen. Allein schon im zweiten Takte tritt das Horn in die Rolle blosser Begleitung zurück. Eben diese gewissermassen zweifelhafte oder ungewisse Stellung, — in der man zuerst den Gesang des Horns und die Violine nur mittönend vernimmt, dann wieder diese vortritt und das Horn sich zurückzieht, — dieses Ablösen der tiefen Bläser, dieses Verschwimmen gleichsam der Umrissse ward der glücklich getroffene Ausdruck der Situation.

Weit reichern Gebrauch macht Spontini in seiner Olympia von der Theilung des Quartetts. Wir wollen aus mehrern Fällen nur diesen einen mittheilen aus dem ersten Finale. Die Scene ist der gold- und lichtschrnernde Tempel zu Ephesus, in dem die Hymenäen Kassander's und der Tochter Alexanders, Olympia, gefeiert werden sollen. Andrang des Volks, Züge hochgeschmückter Kriegsschaaren mit den Fürsten, Priester und Schwärme festlicher Tänzerinnen, zwanzig zugleich flammende, Opferweihrauch verbreitende Altäre, zugleich der grollende und nahen Ausbruch drohende Grimm des neidischen Antigonos und seiner Verbündeten, — alles verbreitet jenen Schimmer und jene fieberhafte Spannung, die wir uns als die Atmosphäre jener hellenisch-morgenländischen Zeit zu denken haben, in der die Satrapen Alexanders sich um die blutigen Glieder der Welt stritten. Hier muss Alles erhöhte Farbe haben, die keusche Mondnacht der Vestalinnen würde hier erbleichen und uns durchkälten. Wenn nun in jener Scene Olympia, Kassander und der Oberpriester, von den Feierzügen noch umgeben und unsichtbar, ihr Gebet erheben, dann gestaltet sich das einleitende Orchester so, —

Siehe das Beispiel auf der folgenden Seite.

dass eine Abtheilung der ersten und zweiten Violine und der Bratschen (die Violinstimmen drei- oder vierfach besetzt, von den Bratschen die Hälfte) in der höhern Oktave die Hauptstimme und nächste Begleitung bilden, die übrigen Violinen (zuerst im Einklang, dann sich theilend) die andre Hälfte der Bratschen, Violoncelle und Bässe in der tiefern Lage begleiten. Die hochliegenden Violinen, Bratschen und ersten Violoncelle spielen *con sordino*, die tiefliegenden Violinen und Bratschen *senza sordino*, die zweiten Violoncelle ebenfalls *senza sordino* und mit den Kontrabässen *pizzicato*. Die Hauptstimmen werden vom englischen Horn und Fagott unterstützt.

Es versteht sich, dass hier keine einzige Stimme für sich vortreten soll, als allenfalls die oberste Geige mit ihrer nächsten Unterstimme; alles Uebrige, — die Triolenfigur der Geigen und die Achtel der Bässe am ehesten, dann aber auch die Stimmen der Bratschen und ersten Violoncelle, — verschwimmt in einander, um-

hüllt auch die Bläser und leiht der Scene diesen Schimmerklang, der halb durchsichtig halb verhüllend wie aufsteigendes Rauchgewölk von den goldnen Altären im Tempel der berausenden Scene entsprach. Dass der dunklere und etwas fremdartige Klang des englischen Horns, in engster Verbindung mit der hohen Fagottmelodie und beide *pianissimo con dolcezza* das Klangbild vervollständigen, ist gewiss.

Eine ähnliche Gestaltung musste sich dem Verf. im Mose*) auf-
erbaun, die er in der Beilage VII zur Prüfung darlegt. Wenn alles vollbracht ist — die doppelte Befreiung des Volks und die Sühne seines Abfalls, dann wird das Auge des Mose geöffnet: der ruft:

Die Herrlichkeit Gottes des Herrn geht auf über mir!

und ihm verkünden Stimmen den andern Propheten, den nach ihm

3
400
Violino 1. 2.
con sordini.

Viola
con sordini.

Engl. Horn.

Solo-Fagott.

Violini 1. 2.
senza sordini.

Viola
senza sordini.

VCelli 1
con sordini.

VCelli 2
CBassi.

*) S. 295 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

der Herr senden wird. Dies wird durch den in der Beilage gegebenen Satz eingeleitet, nachdem das Volk sich flehend zu seinem Gott gewendet. Die Violinen leiten von da (*Bdur*) hinauf zum hohen *f* (*eis*) und in jenen Satz ein. Auch hier gab es für den Verf. keinen andern Klang als den feinen nervösen der hochliegenden Violinen; die erste theilt sich in Oktaven und wird in der untern durch die Hälfte der zweiten Violine, in der obern von einer Flöte geleitet, die bei dem Beginn des Hauptgedanken (Takt 7) ebenfalls zurücktritt. Das Gewebe der Begleitung in der zweiten Violine, den Bratschen und Violoncellen wird und soll ein schwebendes Ganze bilden, nicht in den einzelnen Figuren sich geltend machen. Durch dieses Gewebe hindurch vernimmt man erst sehr schwach, dann voller, aber stets ganz leise und tief Stimmen, den Chor der Bläser. Beide Seiten, dieser Chor und das Gewebe der Saiteninstrumente, entfalten sich weiter unter dem Gesang des Mose und dem

Eintritt des wirklichen Chors, der Stimmen der Verkündigung. So war es dem Verf. gegeben. Die Beurtheilung gehört nicht ihm.

Und nun werde noch zuletzt die tief geistvolle Anschauung Webers zur Betrachtung gezogen, die ihm in der Euryanthe geworden. Die Fabel dieser Oper bezieht sich darauf zurück, dass Euryanthe früher der Geist einer Liebenden erschienen, die in der Verzweiflung Hand an sich gelegt und ihre Erlösung von Euryanthes Bewährung in schwerer Prüfung erwartet. Schon in der Ouvertüre wird — wie es Webers Art war — auf diesen Moment hingewiesen; es ist dieser Satz, —

4/400 Largo, ma non troppo. (Tutti legato.)

8 Violini con sordini.

Va.

von acht Violinen *con sordino*, denen die Bratschen zuletzt zur Unterlage dienen, vorgetragen. Der Hauptsitz dieses Gedankens ist aber im ersten Akte, wenn Euryanthe der falschen Freundin ihr Geheimniss, die Geistererscheinung, mittheilt. Hier —

5

Flauti. Largo.

400

Quatro Violini soli con sordini.

pp

pp

pp

Vni. 1. 2. ripieni c. sord.

Viola c. sord.

pp

Auch mir blüht' einst der Liebe Glück, mein Udo liebte mich so treu; er

pp

pp

pp

Vni. 1. 2. ripieni c. sord.

Viola c. sord.

pp

fiel in blut'ger Schlacht. Da war mein Leben mir kein Leben mehr, aus gifterfültem

ist diese zweite Stelle, wie die erste von mehreren Solo-Violen *con sordino* vorgetragen, von Ripien-Geigen und Bratschen im *tremolo* unterstützt, Flöten in tiefer, hohl klingender Tonregion, wenn sie höher treten, weit auseinandergezogen (S. 127) und dadurch ihres festen Zusammenklangs verlustig, mischen sich ein.

Es kann an dieser Stelle nicht die Frage sein, ob dieses Tonbild, das uns das geheimnißvoll schwebende Nahen eines unsichtbaren Wesens, eines Geistes, dem noch die zartere Weise der Weiblichkeit oder Jungfräulichkeit eigen und der Ausdruck tiefsten stillen Leids aufgeprägt ist, — ob dieses Bild hier am Orte war, wo der Geist nicht wirklich erscheint, sondern nur von ihm erzählt wird — allerdings mit Schauern auch in der Erinnerung. Im dritten Akt umschweben dieselben Töne Eglantinen und man kann ahnen, dass es hier nicht blosse Erinnerung, sondern das wirkliche Nahen des Geistes ist, das die Verrätherin in den Tod drängt. Diese Erörterung gehört in eine höhere Lehre; hier sagen wir nur: wenn die Vorstellung des Geistes dem Tondichter nahen durfte, musste sie so gewiss das volle Gepräge der Persönlichkeit tragen, — das jungfräulich zarte, im bittersten Jammer nur still leidende Wesen, so gewiss der Geist des erschlagenen Hamlet als Ritter und König, in Rüstung und im Hauskleid erscheint. Und dann ist dem an einzelnen Charakterzügen so reichen Tonkünstler hier einer der treffendsten zugefallen. Die leisen heimlichsiedenden Töne mehrerer Violinen neben einander in No. $\frac{5}{400}$ schweben in der That — zumal im Gegensatz zu den Kraftschlägen des vollen Orchesters vor und nachher — wie ätherisch, gleichsam unkörperlich und doch so eindringlich in die Nerven, wie kein andres Organ vermöchte. Das ganz unmotivirt zutretende Tremolo der Bratschen durchschauert überraschend, als wenn die geisterhafte Erscheinung mehr Körper, mehr Gewissheit und Wirklichkeit angezogen hätte. Körperlicher hat sich das Bild in No. $\frac{4}{400}$ gestaltet und musste es; denn im ersten Falle stand es ganz allein und man gab sich nur ihm hin, jetzt aber bildet es blos den Hintergrund zu Euryanthes Erzählung und wir hängen zunächst an dieser*). Zugleich dienen die Flöten und das ausgebreitete Tremolo, der Singstimme festere Unterlage zu geben und sie mit dem Hauptgedanken im Orchester mehr zu ver-

*) Man könnte, um Webers Tonbild zu motiviren, annehmen, dass der Geist bei Euryanthes Erzählung wirklich nahe sei. Aber wozu ist er genaht? um zu warnen und zu hemmen? — dazu fehlt jede Andeutung und jeder Erfolg. Es wär' also ein zweckloses Auftreten eines Wesens, das wir uns übermächtig und tieferschauend denken müssen; ein Geist, der beides nicht wäre, könnte uns nicht Schauer der Ehrfurcht und Scheu, die Ahnung einer geistigen und dadurch mächtigern Welt wecken, sondern nur Mitleid, das an Geringschätzung gränzte.

schmelzen. Sollte aber irgend ein Blasinstrument mitwirken, so konnten es durchaus nur Flöten, und nur in der hohlen untern Tonlage und sie allein mit Ausschluss jedes andern Instruments sein.

Uebrigens führen wir zur Vervollständigung des S. 310 über unvollständigen Gebrauch des Quartetts Gesagten nachträglich ein Werk an, das unsrer Erinnerung entgangen war; Miltons Morgengesang von J. F. Reichardt, im Selbstverlag des Komponisten in Kassel herausgegeben. In diesem Werk, in dem die verschiednen Naturkräfte und Naturerscheinungen aufgerufen werden zum Preis ihres Schöpfers, wird der Gesang, der sich an den Mond richtet (Tenor-solo mit Chor von Tenören und Bässen) nur von Bratschen, Violoncellen und Bässen und *Es*-Hörnern begleitet. Das folgende Bass-solo (mit Chor von Bässen im Einklang) das im Ton der Beschwörung die „ältesten Geburten der Natur,“ die Elemente aufruft, wird nur von Violoncellen und Bässen begleitet; nur zur Verstärkung treten im Ritornell und bei den Chorsätzen auch noch Fagotte hinzu.

So gewiss nun auch beide Instrumentationen als wohlbedacht und der Komposition angemessen gelten können, so würden wir doch auf den Fall kein besonderes Gewicht legen; und zwar aus folgenden Gründen. Reichardt hat dieses Werk ursprünglich für die Berliner Singakademie und ihren „edlen Meister Fasch“ geschrieben, und zwar ohne Orchester, zur Ausführung am Flügel. Erst mehrere Jahre später hat er das Orchester hinzugesetzt; es war also nicht in der ursprünglichen Idee des Komponisten (wie auch der ganze Bau und Inhalt des Werkes zeigt) vorhanden, sondern wurde hinzugedacht und hinzugefügt. Unter solchen Umständen hat aber bei jedem Komponisten der abstrakte — wenn auch wohlgebildete Kunstverstand vor der eigentlichen künstlerischen Schöpferkraft (in der wir die Konzentration aller geistigen Vermögen erkennen) das Uebergewicht. Wie vielmehr musste dies bei Reichardt der Fall sein, der ohnehin nicht in der Instrumentenwelt lebte, sondern zunächst der durch das Wort gegebenen und gehaltenen Musik sich gewidmet hatte und überhaupt vielleicht mehr allgemeine Geistesbildung und Kunstverstand, als schöpferische Begeisterung in sich trug, — jene aber in entschiedner Ueberlegenheit über alle Musiker seiner Zeit und die meisten nachfolgenden?

So suchte er nun später, nach der längst vorübergegangenen schöpferischen Stunde für jeden Moment seines Werks die gemäße Farbe. Der „schöne Stern, der den Zug der Nacht beschliesst,“ wird mit einem Orchester von Klarinetten, tiefen *A*-Hör-

nern*) Violinen und Violoncellen (Bratschen und Bässe fehlen) begrüßt. Wenn von einem stürmischen, den Sturm selber malenden Chor (sechsstimmig) der Sturm aufgerufen wird, so begleiten die Rohrinstrumente (Pikkolflöten und Serpents fehlen nicht) mit Hinweglassung des Streichquartetts. So wird jedem Moment eine Farbe oder Färbung gegeben, aber zu einer eigentlichen Instrumentation, in der die Stimmen des Orchesters ihr reiches Leben und Wechselwirken entfalten, kommt es nicht. Daher kann dieses Werk nur als das Zeugniß gelten eines kunstverständigen und gebildeten Mannes über die Bedeutung dieser oder jener Instrumente nach Klang und Tonlage, nicht aber als das tiefer bedeutsame einer kunstschöpferischen Anschauung.

P.

Zur vierten Abtheilung.

Zum vierten Abschnitte.

S. 367.

Es ist hier, wo wir die gesammten Chöre des Orchesters zusammenstellen, höchste Zeit, über

*) Die Stimme dieser Hörner ist räthselhaft gefasst; wir geben zwei Sätze zur Probe:

6
400

Clarineti in A.
Corni bass in A.

p

Für das A-Horn (das allerdings früher auch als tiefes vorhanden war) hätte die Stimme bekanntlich so

7
400

abgefasst werden müssen und wäre sehr schwer. Das Basshorn (wenn es auch damals schon im Gebrauch gewesen wäre) passt nicht in die Intention des Componisten. Er hat übrigens zugesetzt: „auch wohl für das Fagott im Tenorschlüssel mit der Vorzeichnung von A-dur.“ —

die Anordnung der Partitur

wenigstens das Nöthigste zu sagen. Im Werke selber haben wir jedes entlehnte oder selbstgebildete Beispiel in der Anordnung gegeben, die es in der Originalpartitur hatte oder die uns eben die bequemste war. Allein aus zwei Gründen dürfen wir es nicht bei dieser Zufälligkeit bewenden lassen; einmal weil es nicht gleichgültig ist, ob unsre Partituren übersichtlich oder erschwert abgefasst werden; dann weil man durch ungeschickte oder auch nur ungewöhnliche Anordnung leicht das Vorurtheil der Gewohnheitsmänner gegen ein Werk erregt, für das man ihre Theilnahme nicht entbehren kann — und es unklug ist, dem Vorurtheil und der Missstimmung Trotz zu bieten, wo nicht höhere Bestimmungsgründe dazu nöthigen. Uebrigens ist nicht zu leugnen, dass für mancherlei Aufgaben verschiedene Anordnungen üblich und bisweilen von ungefähr gleichem Werthe sind. Aber dies ist nur ein Grund mehr, die Sache zur Sprache*) zu bringen und auf bestimmte Grundsätze zurückzuführen; nur so ist ein übereinstimmendes Verhalten der Komponisten und Verleger und damit erhebliche Erleichterung des Partiturlesens zu erreichen.

Der Zweck der Partiturordnung ist natürlich kein anderer, als die Uebersicht der Stimmen zu erleichtern.

Hierzu führt vor allem eine erste Regel:

man muss die Stimmen nach ihrer natürlichen Tonordnung aufstellen, die tiefste zu unterst, die je höher liegenden darüber, die höchste zu oberst;

die auch vollkommen ausreichend ist, wenn die Partitur nur einen einzigen Stimmchor enthält. Man setzt also Singchor und Quartett, jedes für sich, in dieser Stimmordnung:

Diskant,	Erste Violine,
Alt,	Zweite Violine,
Tenor,	Bratsche,
Bass,	Bass,

Rohr- und Blechinstrumente in gleicher Ordnung so:

Flöten,	Trompeten,
Oboen,	Hörner,
Klarinetten,	Pauken.
Fagotte,	

Nach gleichem Grundsatz wird verfahren, wenn die hier aufgeführten Partien getheilt oder zahlreicher gebraucht werden; die je höhern Stimmen werden über die tiefern gesetzt. z. B.

*) Vergl. Allg. Musiklehre, S. 176.

Soprano 1,	Flauto piccolo,
Soprano 2, u. s. w.	Flauti,
	Oboi,
Trombe in <i>Es</i> ,	Clarineti
Corni in <i>Es</i> ,	Corni di bassetto,
Corni in <i>B</i> basso u. s. w.	Fagotti,
	Serpente e Contrafagotto u. s. w.

In solcher Weise ist die Partitur in No. 430, 503 des dritten, so wie No. 55, 60, 97, 140, 144, 357 u. s. w. des vorliegenden Theils geordnet.

Wenn zwei und mehr Stimmchöre zusammentreten, ist es bekanntlich Grundsatz, jeden der Chöre als ein Zusammengehöriges zu behandeln. Dem entspricht nun eine zweite Regel für die Partiturordnung:

die zusammengehörenden, einen Chor bildenden Stimmen müssen zusammengestellt werden;
ein Doppelchor für Gesang, oder vereinte Chöre von Rohr- und Blechinstrumenten müssen daher so gesetzt werden, dass die Stimmen jedes Chors beisammen bleiben, — die Rohrinstrumente für sich und das Blech für sich.

Ehe wir aber hierauf näher eingehn, ist zu erwägen, dass Erstens von verschiedenen Chören in der Regel einer vor dem andern in so fern den Vorzug hat, als er mehr oder gewichtiger in Thätigkeit tritt; und Zweitens, dass die tiefste und dabei beschäftigste Stimme in modulatorischer Hinsicht besonders wichtig ist weil sie die meisten Grundtöne enthält, mithin beim Ueberblick der Partitur den Leitfaden durch die Modulation bietet. Hieraus ergibt sich die dritte Regel:

der wichtigere und namentlich der die reichste Unterstimme enthaltende Chor wird zu Unterst gesetzt;
denn dann findet das Auge die wichtigste Stimme zu unterst als Trägerin des Ganzen. Vereinigen sich also z. B. Sologesangstimmen mit Chorgesang, oder mehrere Gesangchöre, oder das Streichquartett mit dem Chor der Rohrinstrumente, oder der letztere Chor mit dem der Blechinstrumente: so wird so,

Soprano Solo	C. 1. { Soprano 1, u. s. w.
Alto Solo u. s. w.	{ Basso 1,
Canto (Chor)	C. 2. { Soprano 2, u. s. w.
Alto u. s. w.	{ Basso 2,

ferner so:

Flauti u. s. w.	Trombe u. s. w.
Fagotti,	Timpani.
Violino 1, u. s. w.	Flauti u. s. w.
Basso,	Contrafagotto,

gesetzt. Von zwei oder mehrern Gesangchören wird, wie man Th. III, No. 521 und 522 sehen kann, der tiefere zu Unterst gestellt. Die Vortheile dieser Aufstellung sind einleuchtend.

Neben diesen Grundregeln zeigen sich indess mancherlei Ausnahmen wohlberechtigt, die meistens darauf beruhen, dass die Regeln gegen einander in Widerspruch treten und man Ursach hat, bald der einen bald der andern Folge zu geben.

Erstens stellt man im Chor der Rohrinstrumente die höhern Klarinettarten mit den tiefen zusammen, wenn jene auch höher liegen sollten, als die Oboen (eben so müssten die englischen Hörner zu den Oboen treten)

Oboi,	Flauti,
Corni inglese,	Oboi,
Clarinetti	Corni inglese,
oder	Clarinetto in <i>Es</i> ,
Clarinetti,	Clarinetti in <i>B</i> ,
Oboi,	Corni di bassetto.
Corni inglese,	

gibt also der zweiten Regel Folge vor der ersten.

Zweitens setzt man, wenn blos Hörner zu den Rohrinstrumenten treten, dieselben lediglich nach der ersten Regel unter die Rohrinstrumente, z. B.

Clarinetti,
Corni,
Fagotti,

wie wir in No. 154, 200 und 206 gethan. Der Grund, hier die zweite Regel zu verlassen, ist, dass die Hörner sich den Röhren oft inniger anschmiegen als dem übrigen Blech, und es um so weniger nöthig ist, sie auf Kosten der ersten Regel abzusondern, wenn sie aus dem Blechchor allein auftreten.

Drittens setzt man im Blechchor aus gleichem Grunde die Trompeten bisweilen unter die Hörner zu den Pauken, z. B.

Corni in <i>Es</i> ,	Corni in <i>Es</i> ,
Corni in <i>B</i> ,	Corni in <i>B</i> ,
Trombe in <i>B</i> ,	Trombe in <i>Es</i> ,
Timpani,	Timpani,

wenn nämlich Trompeten und Pauken immer oder vorherrschend zusammenhalten, die Hörner aber sich mehr den Röhren anschliessen.

— Sehr verbreitet ist eine andre Stellung, die gleichen Grund haben mag und die Pauken über die Trompeten bringt,

Timpani,
Clarini,
Corni,
Flauti u. s. w.

die uns aber weniger billigenswerth scheint, da sie zu arg gegen die erste Regel verstösst und Tiefstes, Hohes, Mittleres und Höchstes durch einander wirft.

Viertens werden im Blechchor die Posaunen zwar stets beisammen gelassen, bald aber (nach der ersten Regel) unter Trompeten und Hörner, bald als besondrer Chor (nach der zweiten Regel) über sie gestellt.

Wenn nun Fünftens alle drei Chöre des Orchesters zusammentreten, so wird nach der dritten Regel das Streichquartett zu Unterst gestellt. Hinsichts der Bläser bestehen in neuerer Zeit besonders zwei Weisen die wir hier

Timpani,	Flauti u. s. w.
Trombe,	Fagotti,
Corni,	Trombe u. s. w.
Flauti u. s. w.	Corni,
Fagotti,	Timpani,
Violino 1 u. s. w.	Violino 1 u. s. w.

andeuten. Abgesehen von der Verletzung der ersten Regel im Blech erscheint die erste dieser Aufstellungen ganz folgerichtig nach der S. 573 gegebenen Zusammenstellung der Röhre mit dem Blech. Doch ziehen wir die zweite vor. Denn in dieser stehen die hochsteigenden Flöten obenan, können also bequem ausgeschrieben werden; die erste Violine hat das notenarme System der Pauken über sich, kann also ebenfalls gut geschrieben werden, beide Hauptchöre sind durch das oft pausirende, ganz anders gestaltete Blech geschieden und dadurch leichter auf- und zusammen zu fassen. Wenn übrigens die Pikkolflöte bisweilen unter die grosse Flöte gesetzt wird, so scheint diese Verkehrung auch nur den Grund zu haben, für die Noten der Flöte mehr Raum zu finden.

Sechstens scheint es in der letztern Anordnung wohlgethan, die Posaunen und die vielleicht angewendete grosse Trommel zwischen das Rohr und übrige Blech —

Flauti u. s. w.
Fagotti,
Tromboni,
Gran tamburo,
Clarini u. s. w.
Timpani,
Violino 1 u. s. w.

zu stellen, da sie entweder als eigner Chor auftreten, oder sich ihrem Tongehalt nach mehr zu dem Rohr halten, als zu Trompeten und Hörnern.

Wenn Siebentens zum Orchester Singstimmen treten, so

müssen diese der Regel nach als Hauptchor gelten, sollten also zu Unterst treten. Dies ist aber nicht rathsam, weil nicht in ihnen, sondern im Quartett die vollständigere Bassstimme zu finden ist. Hier muss also zwischen der zweiten und dritten Regel ein Abkommen stattfinden; man schiebt die Singstimmen, wie hier

Flauti u. s. w.

Violino 1,

Violino 2,

Viola,

Canto u. s. w.

Violoncello e Basso.

angedeutet ist, in dem Quartett, zwischen Bratsche und Bass ein, so dass man zu Unterst die wichtigste Unterstimme und dann sogleich den wichtigsten Chor zur Hand hat.

Weniger zweckmässig erscheint die ältere Schreibart, die die Violinen und Bratsche zu Oberst, den Bass zu Unterst stellte und dazwischen nicht bloß die Singstimmen, sondern auch (über diesen) alle Bläser einschob; diese Ordnung fand ihr Entstehen und ihren Anlass wohl nur in der noch ältern (vor Haydnschen) Satzweise, die die Bläser fast ausschliesslich zur Verdopplung der Streichinstrumente verwandte. Noch zersplitternder trifft unser Auge die ältere Anordnung, die mit der eben erwähnten in dem Auseinanderreißen des Quartetts übereinkam, die Bratsche aber von den Geigen weg zum Bass stellte, auch wohl die Fagotte vom Rohr weg zum Bass brachte, weil beide Instrumente mehr zum Bass hielten, als selbständig gingen.

Sollen endlich Achten's Ventilinstrumente angewendet werden, so müssen sie entweder den ihnen verwandtesten Blechinstrumenten anschliessen, — z. B. Tenorhorn und Tuba den Posaunen, Ventilhorn und Ventiltrompete den Naturhörnern und Naturtrompeten, — oder als selbständiger Chor zwischen Rohr und Blech (Naturinstrumente) treten.

Das Weitere lehrt der Anblick unsrer Beispiele, oder ist in der Musiklehre zu finden.



Zum zehnten Buche, zur zweiten Abtheilung.

Zum zweiten Abschnitte.

S. 464.

Die Auffassung des Textes nach Sinn und Situation muss der Hauptsache nach allerdings dem geistigen Standpunkte, der allgemeinen Vorbildung eines Jeden und der besondern Stimmung und Intention in der Zeit des Schaffens überlassen bleiben. Indess ist der Verf. durch wiederkehrende Erfahrungen im lebendigen Unterrichte darauf hingewiesen worden, dass wenigstens für einen Theil der Kunstjünger ein Wink, wie sie sich ihres Textes zu bemächtigen haben, willkommen sein möchte. Er hat diese Beobachtungen zum Theil an talentvollen und gebildeten Schülern gesammelt, denen man durchaus nicht den Beruf und das Recht absprechen kann, sich in unsrer Kunst einheimisch zu machen. Wer die nachfolgenden Andeutungen für sich unnöthig findet, möge von den Andern nicht zu ungünstig urtheilen; es würde gar leicht sein, ganze Reihen als talentvoll anerkannter Musiker zu nennen, die in der Wahl und Auffassung der Texte Mängel in ihrer Vorbereitung zum Schaden ihres Werks haben blicken lassen. Dem Lehrer ist diese Angelegenheit auch noch aus einem zweiten Grunde wichtig. Er muss bei dem Studium der Gesangkomposition die Wahl und Zurechtstellung des Textes dem Schüler überlassen und kann diesem für einen Theil der Aufgaben (Rezitativ und polyphonen Chor) keine reichhaltigere Quelle nachweisen, als die Bibel, die gleichwohl unsern Zeitgenossen nicht so vertraulich nahe steht, wie denen eines Bach und seiner Vorgänger. Da wird auch er, wie der Verf., erfahren, dass mancher selbst der begabtesten Schüler befremdet und kalt dem unvertrauten Bibelworte gegenübersteht und ohne Hülfe in seinen Fortschritten stockt.

Jeder Text ist uns zunächst ein Fremdes; als solches können wir ihn höchstens musikalisch aussprechen im Rezitativ, und auch das nur kalt und ungenügend. Er muss erst unser Eigen werden, sich unser Gemüth öffnen und dasselbe aus ihm ein Werk schaffen können. Einige Texte nun bieten in ihrem unmittelbaren Inhalt unserm Gemüth so treffende und weckende Beziehungen, dass sie unmittelbar zum schöpferischen Moment werden. Bei andern ist ein Hinzuthun, Hinzudichten nöthig; und daraus folgt keineswegs, dass

sie zu verwerfen seien, vielmehr sind sie oft die günstigsten und fruchtbarsten, weil sie am schärfsten zur eignen dichterischen Betätigung wecken. Mit den letztern haben wir hier zu thun.

Wenn nun dem Jünger die Aufgabe wird, sich einen Text (aus der Bibel oder sonst woher) zu wählen; so ist er vorerst in einer unkünstlerischen Lage; er hat noch für keinen der vorliegenden Texte wahren Antheil, sondern schwankt zwischen mehreren unentschieden, fremd und kalt. Je länger diese Zweifelmüthigkeit währt, desto zersetzender wird sie für die künstlerische Stimmung und Schaffenskraft; jeder Komponist wird das an sich erfahren haben — und nicht bloß in den sogenannten Schülerjahren. Hier wollen wir nur vor Allem unsern alten Grundsatz neu anwenden: wir wollen rasch entschieden ergreifen, was sich nur irgend der Behandlung fähig und würdig zeigt; dem Ergriffnen wollen wir alles abfragen und ablocken, was in ihm zu finden und aus ihm herauszudichten ist. Dann werden unverhofft eine Menge Texte sich uns beseelen, die wir ohnedem kaltsinnig hätten fallen lassen, das Umherschauen und Umherzweifeln wird zurückgedrängt und auch für günstigere Aufgaben unsre Kraft, aus ihnen herauszuschauen, was sie Unausgesprochenes bergen, erhöht.

Ein Paar Beispiele, aus der Lehrerfahrung gegriffen und unverändert mitgetheilt, mögen das Verfahren erläutern. Schülern, die sich in der Textwahl unentschieden zeigten, wurden auf das Geradewohl Bibelseiten aufgeschlagen und irgend ein nicht durchaus unmöglicher Vers zur Erwägung gegeben.

Der erste solcher Texte fand sich zufällig Josua 9, 9—10,

9 „Sie sprachen: Deine Knechte sind aus sehr fernen Landen gekommen, um des Namens willen des Herrn, deines Gottes; denn wir haben sein Gerücht gehöret und alles, was er in Egypten gethan hat,
10 „und alles u. s. w.

Da der Satz als Chor komponirt werden sollte, so wurden vor Allem die Anfangsworte (Sie sprachen) weggelassen; ferner wurde der zehnte Vers ausgeschlossen, weil sein mehr in das Besondere gehender Inhalt nicht chormässig erscheint. Ob nicht auch vom Vers 9 der Nachsatz (denn wir) wegbleiben würde, oder vielleicht als bekräftigender Anhang gesetzt werden könne, blieb unentschieden bis zur Stunde des Schaffens*).

*) Aus eigener Erfahrung bemerken wir, dass es höchst vorthailhaft ist, eher mehr als weniger Text zur Komposition bereit zu haben, wenn es nämlich möglich bleibt, ihn nach Erfodern zu kürzen, wie im obigen Falle. Denn das Kürzen ist leicht geschehn; macht sich aber während der Komposition das Bedürfniss einer Texterweiterung fühlbar, so kann über dem Suchen und Wählen leicht die Stimmung gestört oder wesentlich, auf Kosten der Einheit der Komposition, verändert werden.

Wie man nun auch über alle diese Punkte entscheide, so scheint uns dieser Text auf den ersten Hinblick keinen künstlerisch erweckenden Inhalt darzubieten. Dass vor Jahrtausenden Fremde zu Josua gepilgert sind, um sich zu seinem Gott, dem Gott Israels, zu bekennen, kann jetzt nicht mehr das Gemüth neu und tief bewegen. Nur damals, bald nach der Erlösung des Volks und der Stiftung des Bundes hatte es Bedeutung für die Bekenner, die den Namen ihres Gottes sich ausbreiten sahen, und für die seinen Schutz Suchenden. Während also unser persönlicher Antheil wenig berührt wird, schauen wir einstweilen gleichgültig auf jene, von denen der Vers erzählt. Wer sind sie? Fremde, aus fernen Landen hergepilgert, eben gekommen und noch ermattet von der weiten Fahrt. Hier tritt uns schon ein menschlich Bild, ein menschlich Empfinden nahe; wir können die Redenden uns vorstellen, mit ihnen empfinden, ihr müdes Herantreten weckt uns schon musikalische Vorstellungen. Und was hat sie getrieben zur Wanderung und ist stärker gewesen als Ermüdung und Gefahr? Der Name des unbekannten Gottes hat ihr Ohr und Gemüth getroffen, Staunen, Glauben, Hoffnung in ihnen erweckt. Dies vollendet und erhebt die Vorstellung. Körperliches Ermüden und geistiges Erwecktsein treten in Gegen- und Wechselwirkung; hat die Komposition zunächst das Erstere (was ja zuerst bemerkt werden musste) aufgefasst, die Fremdlinge vielleicht einzeln (nämlich in den idealen Personen der vier Chorstimmen) herangeführt, wie die Kraft eines Jeden vermöchte: so kann sie nun Alle einmüthig oder zunächst wieder in Wechselrede, aber dringender, den Drang ihres Herzens aussprechen lassen. Hier ist für jeden, der menschlich fühlen und künstlerisch gestalten kann, reicher Stoff zu einem lebendigen, tiefempfundenen Chorgesang.

Ungünstiger — fast bis zur Unbrauchbarkeit oder Wunderlichkeit zeigte sich ein eben so herausgegriffener Vers aus dem zweiten Buch Samuelis, 24, 2. Mit Weglassung alles für einen Chor Unerschassbaren und Verwandlung des ersten Wortes stellt er sich so dar:

Geht umher in allen Stämmen und zählet das Volk.

eine Forderung oder ein Vornehmen, das in sich selber keinen Anregungsmoment für den Künstler hat. Der Zusammenhang ergiebt, dass es ein Gebot Davids gewesen, der sich damit in königlichem Hochmuth gegen Gottes Willen versündigt. Auch hieraus ist künstlerisch nichts zu gewinnen; und vor allem sollte der Satz Chor, musste also die Aeussereung einer Menge, einer Schaar werden statt des Königs allein. Nun aber: was treibt diese Schaar zu den Entschlusse, das Volk zu zählen? Ist es Neugier? das wäre ein unkünstlerisches oder doch kleinliches Motiv für einen Chor. — In der Ueberlieferung ertheilt David den Befehl „seinem Feldhauptmann.“

Dies mahnt uns an Krieg und Kriegsnoth. Das Volk soll gezählt werden, die Streitbaren will man wissen und versammeln; man stellt sich die drängende Noth des Augenblicks, vielleicht nach einer Niederlage, vor einem drohenden Sturme vor, das Wogen der Gemüther zwischen banger Sorge und dem Entschluss zum äussersten Widerstand mit allen Kräften. In dieser Aufregung des Gemüths, etwa nach schwankender Berathung, vertheilen sich die Entschlossenen durch die schweigende Nacht, um alle Helfer zu zählen und zu werben. Es könnte ein Chorsatz werden, der in seiner unheimlichen Regsamkeit, in der sich unabsichtlich verrathenden Angst und Spannung, selbst in der Zerstreuung seiner Stimmen einen tief wahren und lebensvollen Moment vor die Seele führte. —

Wir wollen noch einmal zugeben, dass dieses Katechisiren des Textes nicht für Jedermann nöthig zu lehren und zu lernen ist. Allein von der andern Seite wird auch nicht verkannt werden dürfen, dass so mancher unlebendig aufgefasste Satz nicht aus mangelndem Talent verfehlt worden ist, sondern weil man so vielfach versäumt hat, sein geistiges Auge für dichterische Auffassung des Gegenstandes zu üben.

Uebrigens wird uns Niemand missverstehn dürfen und etwa absichtlich ungünstige Texte wählen, um sie erst künstlich zurecht zu legen. Man soll nicht leichtfertig und gleichgültig das Erste Beste ergreifen, aber auch nicht allzuwählerisch sich die Frische und Wärme zur Arbeit verderben, ehe noch die Arbeit selber begonnen hat. Die oben betrachteten Texte geben nur einen Belag, dass man auch ungünstigen eine vortheilhafte Seite abgewinnen, künstlerisches Leben einhauchen könne. Besser sind bessere.