

Viertes Kapitel.

Die orchestrale Faktur.

Von den verschiedenen Arten, ein und dieselbe Musik zu orchestrieren.

Es gibt Fälle, wo der Gedanke, der Geist, die Atmosphäre einer gewissen musikalischen Periode oder eines Moments so klar, so unbestritten sich behaupten, daß die Art, wie man solche Stelle orchestrieren soll, gar keine Zweifel zuläßt, weil jede andere Auswahl von Farben und von deren Verteilung als nicht am Platze und unangebracht erscheint. Ich erkläre mich durch ein elementares Beispiel. Nehmen wir eine kurze Periode, — in der sich eine Stelle im Charakter der Fanfaren auf dem Hintergrunde eines *tremolando* abzeichnet (das *tremolando* kann dabei mit oder ohne Harmoniewechsel sein). Ohne Zweifel wird jeder Orchestrator das *tremolando* den Streichern und die Fanfare der Trompete geben und nicht umgekehrt: d. h. die ausgehaltene Harmonie in rascher Figuration den Blechinstrumenten und die Fanfarenmelodie einem der Streicher. Was aber das erste Verfahren anbelangt, welches scheinbar das einzig passende ist und das einzige, was einem einfallen kann, — so können doch noch Zweifel und verschiedene Fragen auftauchen. Vielleicht sollte man das *tremolando* der Streicher durch ausgehaltene Bläserstimmen verdoppeln? Vielleicht ist die Fanfarenfigur zu hoch oder zu tief für die Trompete? Soll man sie vielleicht an zwei oder drei Trompeten *unisono* geben oder durch irgendwelche andere Instrumente verdoppeln? Kann das eine oder das andere von den aufgezählten Verfahren in Wirklichkeit angewandt werden, ohne den Sinn und den Gedanken der Musik zu entstellen? Ich will nun den Versuch machen, solche Fragen zu beantworten. Wenn der Satz für die Trompete zu tief ist, so müßte man ihn dem Horn geben, einem Instrument, das der Trompete

verwandt ist. Wenn der Satz zu hoch liegt, so könnte man ihn den Oboen und Klarinetten *unisono* geben, weil diese gemischte Klangfarbe als Charakter und Kraft derjenigen der Trompete am nächsten liegt. Um die Gewißheit zu erlangen, ob man in Wirklichkeit eine oder zwei Trompeten anwenden soll, ein Horn, zwei oder vier, eine Oboe mit einer Klarinette, oder zwei Oboen mit zwei Klarinetten, — muß man sich von der Erwägung über den Grad der Stärke leiten lassen, die man dem ganzen Satze geben will. Wenn man eine große sonore Kraft erzielen will, so kann man die Instrumente doppelt, dreifach und vierfach nehmen; wenn man die entgegengesetzte Hypothese annimmt, so wird es besser sein, ein Blechinstrument solo oder zwei Holzbläser anzuwenden (z. B. 1 Ob. + 1 Clar.). Die Frage, ob man das *tremolando* der Streicher durch eine Harmonie der Holzbläser verdoppeln soll, entscheidet sich durch die Absichten des Komponisten: er wird sich sofort darüber im klaren sein. Wenn jemand aber ein fremdes Werk instrumentiert, wird er es erraten müssen. Wenn der Autor einen sehr ausgesprochenen Unterschied zwischen dem harmonischen Grund und der melodischen Zeichnung erzielen will, so muß er die Harmonie der Bläser nicht anwenden und die respektive Klangkraft der Harmonie und Melodie durch eine genaue Verteilung der dynamischen Nuancen zu erreichen suchen (*pp*, *p*, *f* oder *ff*). Wenn der Autor aber einen sehr vollen Grund und weniger ausgeprägten Ausdruck der Melodie haben will, so muß er die Harmonie der Bläser anwenden. Um zu wissen, welcher Gruppe der Holzbläser der Akkord zugeteilt werden soll, wird man auf folgende Weise verfahren: der Grund muß von der Melodie nicht nur durch seine Dichtigkeit und Fülle, sondern auch durch seine Farbe sich unterscheiden. Wenn also die Fanfarenmelodie den Blechinstrumenten (Trompeten oder Hörnern) gegeben ist, so wird man die Harmonie den Holzbläsern zuteilen; wenn sie aber den Holzbläsern gegeben ist (Oboen und Klarinetten), so wird man die Harmonie eher den Hörnern zuteilen. Also, um zum Schlusse zu gelangen: der Autor muß Erkenntnis seiner Absichten haben, und derjenige, welcher ein fremdes Werk instrumentiert, muß von den Absichten des Autors durchdrungen sein. Hier erhebt sich eine neue Frage: welche Absichten muß der Autor haben? Und diese Frage ist viel komplizierter. Die orchestralen Absichten des Autors müssen

mit der Form seines Werkes, mit der ästhetischen Bedeutung der ganzen Periode oder des entsprechenden Moments und im Zusammenhang mit dem Ganzen verbunden sein.

Die Auswahl für einen Abschnitt eines orchestralen Verfahrens hängt von der musikalischen Substanz und von der Farbe des vorhergehenden und nachfolgenden Abschnitts ab. Ist dieser Abschnitt ein Pendant oder ein Kontrast zu dem vorhergehenden und nachfolgenden, ist er ein Gipfel oder bloß eine Stufe in dem allgemeinen Gang des musikalischen Gedankens, — das alles sind sehr wichtige Fragen. Es ist selbstredend ganz unmöglich daran zu denken, hier alle möglichen Fälle der Zusammenhänge dieser Art zu erörtern, oder die Verhältnisse zwischen jedem in diesem Buche zitierten Satz und den mit ihm verknüpften Stellen zu schildern. Deswegen rate ich dem Leser, sich nicht nur an die hier gegebenen Beispiele zu halten, sondern diese Stellen in den Partituren selbst nachzuschlagen und dort ihre Funktionen in bezug auf das Ganze zu erkennen suchen. Trotzdem aber werde ich, — soweit es im Bereiche der Möglichkeit ist, — diese Frage in dem folgenden Entwurf zu berühren versuchen. Ich muß damit beginnen, daß die jungen und unerfahrenen Komponisten nicht immer eine klare und genaue Erkenntnis ihrer eigenen Absichten besitzen. In dieser Richtung kann man nur dann Fortschritte machen, wenn man gute Partituren liest und oft Orchesteraufführungen beiwohnt, wohl-gemerkt aber beides mit der größtmöglichen Aufmerksamkeit und mit Bedacht. Die Kühnheit, d. h. das bis zur äußersten Grenze ausgedehnte Suchen in Fragen der Orchestration, ist ganz was anderes als das Resultat einer Laune des Autors: Es genügt nicht zu wollen: es gibt Dinge, die man nicht wollen muß.

Die einfachsten und primitivsten musikalischen Ideen: melodische (einstimmige) Sätze im Einklang, in Oktaven (auch in vielen Oktaven), oder solche Akkorde, die keine melodische Bedeutung haben, — kann man auf verschiedene Arten orchestrieren, wobei nur Höhenlage des Satzes, die gewünschten dynamischen Nuancen, der Grad des Ausdruckes und die nötige Färbung zu berücksichtigen sind. In vielen Fällen wird dieselbe Idee bei Wiederholungen jedesmal auf eine andere Weise instrumentiert. Weiter, wo ich mehr kom-

plizierte Fragen erörtern soll, werden solche Fälle vielmals zur Sprache kommen, deswegen übergehe ich sie an dieser Stelle.

Beispiele:

* *Sniegurotschka* [58]; [65], und vor [68] — Einklang und ausgehaltene Note.

Bei musikalischen Gedanken, die weniger einfach sind, wie: harmonisch-melodische, polyphone Figurationen, — ist die Zahl der Arten der möglichen Orchestration schon sehr vermindert. Manchmal ist sie nicht größer als zwei, weil jedes von den primären Elementen (Melodie, Harmonie, Figuration, Polyphonie) seine eigenen Forderungen stellt, welche die Auswahl der Instrumente und Klangfarben bedingen. Die kompliziertesten musikalischen Gedanken, welche einen genau ausgesprochenen und speziellen Charakter haben, — lassen sehr oft nur eine Art von Orchestration zu, die im besten Falle einige solche Varianten der Einzelheiten erübrigt, welche ohne große Aufmerksamkeit kaum bemerkbar sind.

Dem hier beigelegten Beispiel sehr einfacher Faktur lasse ich einen Versuch anderer Orchestration folgen:

Beispiel:

Nr. 175. *Die Bojarin Vera Scheloga*, vor [35] — a) die wirkliche Orchestration, * b) ein anderes Verfahren.

Es ist sicher, daß bei dem Verfahren b) der Klang zufriedenstellend bleibt. Aber ein drittes oder viertes Verfahren wäre schon weniger zufriedenstellend. Wenn man die Reihe der Varianten fortsetzen würde, käme man *ad absurdum*. Wenn man z. B. die Akkorde dem Bleche zuteilte, würde man die ganze Periode schwer machen; außerdem würde man das Rezitativ des Soprans in den tiefen und mittleren Noten erdrücken. Wenn man das *Fis* im Baß den V-celli und Kontrabässen *arco* gegeben hätte, so würde die Intonation unangenehm roh sein; bei Fagotten würde diese kurze Note einen komischen Effekt hervorbringen; bei Blechinstrumenten — Schwere, Roheit usw.

Wenn Perioden oder Sätze desselben musikalischen Inhalts auf verschiedene Weisen orchestriert werden, so geschieht das, um entweder die Farbe oder die Klangkraft zu verändern. In beiden

Fällen greift man bei solchem Verfahren entweder zum Tausch der Rollen, welche jede von den Gruppen spielt oder zu Verdoppelungen, — oder auch zu beiden Mitteln zu gleicher Zeit. Das Vertauschen der Rollen ist sehr oft unmöglich. In den vorhergehenden Abschnitten habe ich mich bemüht, den eigentümlichen Charakter jeden Instrumentes und jeder Gruppe dieser Instrumente zu erklären. — Andererseits sind viele Arten der Verdoppelungen zu vermeiden: ich habe sie auch oben erwähnt. Schließlich gibt es Instrumente, die zur Verbindung miteinander wegen der Differenz ihrer Eigenschaften in bezug auf gewisse Verfahren des Orchestrierens gar nicht geeignet sind. Aus diesen Gründen wird man in Fragen der allgemeinen Faktur des Orchesters die Vorschriften und Winke anwenden müssen, welche in den vorhergegangenen Abschnitten dieses Buches geschildert sind.

Das beste Mittel, ein und dieselbe musikalische Idee auf verschiedene Arten zu instrumentieren, besteht darin, daß man die Substanz der Musik speziell diesem Zwecke anpaßt. Die Möglichkeiten dieses Verfahrens sind folgende: a) die vollständige oder teilweise Transposition in andere Oktaven; b) Wiederholung in anderer Tonart; c) Ausdehnung der allgemeinen Breite durch Zusatz von Oktaven in der Höhe oder in der Tiefe; d) Einführung von Veränderungen der Einzelheiten oder der Ensembles und von Varianten der Faktur (der am häufigsten vorkommende Fall); und e) Veränderung der allgemeinen Dynamik: z. B. Wiederholung *piano* eines Satzes, der zuerst *forte* gegeben war.

Diese Verfahren, welche zur Realisation einer Farbenveränderung angewandt werden oder plötzlich aus Gründen, die in dem Prinzip der Formen des Werkes selber wurzeln, erscheinen, sind immer als glückliches Resultat in bezug auf Mannigfaltigkeit der Orchesterfarben zu bezeichnen.

Beispiele:

Nr. 176, 177. *Das Osterfest* [A] und [C]. *b/d*

Die Weihnachtsnacht [158] und [179].

Nr. 178—181. *Die Zarenbraut*, Ouverture, Anfang, [1], [2], [7].

Sadko [99—101] und [305—307] (vgl. Beisp. 289, 290 und 75).

Nr. 182—186. *Legende vom Zaren Saltan* [14], [17], [26], [28], [34].

Nr. 187—189. *Legende vom Zaren Saltan* [181], [246], [220].

* 190—191. *Pskovitianka*, Ouverture [5] und [12].

Capriccio espagnol — vgl. 1. und 3. Satz.

* 192—195. *Sheherazade*, 1. Satz, Anfang des *Allegro*. [A], [E], [M].

„ 3. „ „ [A], [I].

„ 3. „ [E], [G], [O].

* Nr. 196—198. *Kitesh* [55], [56], [62].

* Nr. 199—201. „ [68], [70], [84].

(Vgl. Beisp. 213, 214. *Kitesh* [294] und [312]).

* Nr. 202—203. *Der goldne Hahn* [229], [233].

Diese Arten, eine Periode oder einen Moment desselben oder analogen musikalischen Inhalts verschiedenartig zu orchestrieren, bilden selbst das Prinzip einer Anzahl musikalischer Verfahren, wie: *crescendo*, *diminuendo*, Abwechslung der Klangfarben, Veränderung der Färbung usw., und beleuchten wesentlich das Grundprinzip der orchestralen Struktur.

Große *Tutti*.

Der Ausdruck *tutti* bezeichnet gewöhnlich das gleichzeitige Spiel aller Instrumente des Orchesters. Doch muß das Wort Alle (*tutti*) nur relativ verstanden sein, weil es gar nicht notwendig ist, daß wirklich sämtliche Instrumente eine gewisse Stelle spielen, welche *tutti* bezeichnet ist. Um die nachfolgenden Erklärungen deutlicher zu machen, werde ich zwei Arten *tutti* unterscheiden: großes und kleines *tutti*, und das ganz unabhängig von der Zusammensetzung des Orchesters (d. h. à zwei, drei, vier usw.) Ich werde mit großem *tutti* die Verbindung aller melodischen Gruppen des Orchesters bezeichnen: Die Streicher, Holz- und Blechbläser. Unter kleinem *tutti* werde ich solche Zusammensetzung verstehen, bei welcher die Blechinstrumente nur teilweise mitwirken: wenn z. B. die Posaunen, Tuba oder Trompeten fehlen oder bloß zwei Hörner oder zwei Trompeten spielen; oder auch, wenn zwei Hörner oder 3 Posaunen ohne Tuba, Trompeten und die anderen Hörner spielen:

[4 Cor. 2 Cor. 2 Cor. usw.]
[. oder 2 Tr-be oder]
[. 3 Tr-bni]

In beiden Fällen der *tutti* können die Holzbläser alle oder teilweise mitspielen, je nach dem musikalischen Inhalt und der Höhenlage. So wäre in der hohen Lage das Mitspielen der kleinen Flöte unumgänglich, — in einer tiefen könnten die großen Flöten überflüssig werden, ohne daß deswegen das *tutti* aufgehoben wäre.

Das Mitspielen der Pauken, der Harfe und anderer Instrumente mit kurzer Klangdauer, ebenso wie der Schlaginstrumente in kleinerer oder größerer Anzahl kommt nicht in Betracht bei der Bezeichnung *tutti*.

Je größer die Zahl der an einem *tutti* teilnehmenden Instrumente ist, desto größer ist die Möglichkeit zu variieren. Diese Mannigfaltigkeit der Varianten ist so beschaffen, daß man eigentlich gar nicht in Betrachtungen darüber eingehen oder irgendwelche Bezeichnungen geben kann. Es scheint mir am besten zu sein, einige Beispiele der großen und kleinen *tutti* zu geben, damit der Leser selbst die entsprechenden Möglichkeiten des Verfahrens daraus ersehen und sich aneignen kann. Ich werde einige dieser Beispiele als kleine und große, in beiderlei Form geben. Ich möchte noch hinzufügen, daß das *tutti* durch sein Wesen selbst gewöhnlich nur im *forte* und *fortissimo* anzuwenden ist, und nur sehr selten im *piano* und *pianissimo*.

Beispiele:

Snigurotschka [61] und [62] — kleines und großes *Tutti*.

„ [231] — Kl. *Tutti* ohne Trompeten (vgl. Beisp. 8).

Nr. 204. *Snigurotschka* [216] — Großes *Tutti*.

„ [325—326] — Großes *Tutti* und Chor
(vgl. Beisp. 95).

Sadko [3], [223], [239] — Großes *Tutti* (vgl. Beisp. 86).

Nr. 205—206. *Sadko* [173], [177] — Großes *Tutti* mit Chor in verschiedenen Orchestrationen.

Nr. 207—208. *Die Weihnachtsnacht* [184], [186] — Großes *Tutti*, verschieden instrumentiert, mit und ohne Chor.

Die Zarenbraut, Ouverture [1], [2], [7] — Kleines und großes *Tutti* (vgl. Beisp. 179—181).

„ „ [141] — Großes *Tutti*.

„ „ [177] — Großes *Tutti*.

Der Wojewode [186], [188] — Großes *Tutti*.

Rimsky-Korssakow, Grundlagen der Orchestration.

* *Antar* [65] — (vgl. Beisp. 32).

* Nr. 209. *Sheherazade* 3. Satz [M]; vgl. auch 1. Satz [A], [E], [H]; 2. Satz [K], [P], [R]; 3. Satz [G], [O]; 4. Satz [G], [P], [W] und weiter bis [Y] (Nr. 193, 194, 19, 66, 77).

* *Capriccio Espagnol* [B], [F], [J], [P], [V], [X—Z] (vgl. Beisp. 3).

* *Das Osterfest* [F], [J], vor [L], [Y] und bis an das Ende.

* 3. *Symphonie*, 1. Satz [D], [R—T], [X]; 2. Satz [A], [E]; 4. Satz [A], [H], [S].

* *Sadko*, symphonisches Gemälde [20—24].

* *Mlada*, 3. Akt [12] (vgl. Beisp. 258).

* Beispiele von *Tutti*-Akkorden befinden sich im 2. Band in der speziellen Tabelle.

***Tutti* der Bläser.**

Die Gruppen der Holz- und Blechbläser können für kürzere oder längere Perioden die *Tutti* allein ausführen. Manchmal sind sie auch von den Holzbläsern allein ausgeführt, aber öfter mit Unterstützung der Hörner. Zuweilen findet man die Blechinstrumente allein, ohne Holzbläser. Schließlich gibt es auch solche Fälle, wo die Instrumente dieser beiden Gruppen in verschiedener Anzahl bei den *Tutti* teilnehmen. Das Mitspielen der Pauken und anderer Schlaginstrumente bei solchen *Tutti* ist häufig (was man in deutsch „Türkische“ oder „Janitscharen-Musik“ nennt). Bei den *Tutti* der Bläser ist ziemlich oft das *pizzicato* der V-Celli und C-Bässe zu beobachten, wobei diese letzteren eine mehr oder weniger große Rolle spielen; auch kommt es vor, daß andere Streicher (*pizzicato*) und die Harfe daran teilnehmen, wobei sie den ausgehaltenen Noten der Bläser eine größere Präzision geben. Die *Tutti* der Holzbläser und Hörner können im *forte* keine große Kraft erreichen; dagegen aber sind die Blechinstrumente von einer sehr großen Stärke. Die Teilnahme der Holzbläser und Streicher in Pedal- und ausgehaltenen Noten in den nachfolgenden Beispielen bringt keine wesentliche Veränderung des Charakters der *Tutti* mit sich.

Beispiele:

Nr. 210—211. *Sniegurotschka* [149], [151] (vgl.).

Legende vom Zaren Saltan [14], [17], [26] (vgl. Beisp. 182—184).

Der Wojewode [57], [186], [262].

Nr. 212. *Pskovitianka*, 2. Akt [19], vgl. auch 3. Akt [5].

* Nr. 213—214. *Kitesh* [294], [312] (vgl.).

* Nr. 215. *Der goldene Hahn* [116]; vgl. auch [82] und [84].

* *Antar* [37] (vgl. Beisp. 65).

Großes *Pizzicato* (*Tutti pizzicato*).

Das *pizzicato* aller Streicher, zuweilen mit der Harfe und dem Klavier, bildet einen besonderen Fall für sich, ein besonderes *Tutti*, welches aber ohne Unterstützung der Bläser keine große Kraft erreichen kann. Es bildet einen Klang mittlerer Stärke, aber mit gewissem Glanz.

Beispiele:

Nr. 216. *Sniegurotschka*, vor [128]; vgl. auch [153] und vor [305].

* Nr. 217. *Das Osterfest* [K]; vgl. auch [U] und [V].

* *Capriccio Espagnol* [A], [C], vor [S], vor [P]; vgl. auch [O] (Beisp. 56).

Mlada, 2. Akt [15].

* *Sadko* [220] (vgl. Beisp. 295).

* *Kitesh* [101].

* Nr. 218. *Die Mainacht*. 1. Akt. Lied des Bürgermeisters — Streicher und *pizzicato*.

Tutti ein-, zwei- und dreistimmig.

Es kommt vor, daß ein mehr oder weniger großes Orchester-Ensemble an einem reellen ein- oder zweistimmigen Satz in Oktaven oder *unisono* teilnimmt. Die melodischen Stellen dieser Art haben eine ziemlich gewöhnliche Instrumentation mit den gebräuchlichen Verdoppelungen, oder der Stil ist auch blumig, mit Kontrasten in den Klangfarben, zuweilen auch von gehaltenen Noten begleitet.

Beispiele:

Sniegurotschka, vor [152], [174], [176].

Die Zarenbraut [120—121] (vgl. Beisp. 63).

Der goldene Hahn [215].

* Nr. 219—221. *Kitesh* [142], [144], [147] — *Tutti* — dreistimmig, verschiedenartige Instrumentation.

* *Kitesh* [138], [139] — *Tutti* — einstimmig.

***Soli* der Streichinstrumente.**

So oft — in jedem beliebigen Orchesterstück — die Melodien, Sätze und kurze Motive von den Blechinstrumenten *solo* (wenn diese Abschnitte länger sind, werden sie gewöhnlich von dem ersten Instrument jeder Art ausgeführt) gespielt werden, ebenso selten sind die *Soli* bei den Streichern. Die Fälle, wo die erste Violine oder das erste Cello solche Stellen ausführen, sind verhältnismäßig häufig, aber das *Solo* der Bratsche ist ziemlich selten, und ein *Solo* des Kontrabasses ist eine große Seltenheit. Man gibt den Instrumenten im *Solo* solche Stellen, die einen besonderen Ausdruck verlangen, oder solche, wo die Ausführung eine Virtuosität erfordert, welche die Grenzen der gewöhnlichen orchestralen Technik überschreitet und einen besonders tüchtigen Spieler erheischt. Die verhältnismäßig schwache Klangkraft eines Streichers im *Solo* bedingt eine zarte und durchsichtige Begleitung. Auf jeden Fall muß man in einem Orchesterstück jedes sehr schwere, konzertmäßige *Solo* vermeiden, weil die Aufmerksamkeit zu sehr und ausschließlich auf dieses *Solo* konzentriert wird. Die *Soli* der Streicher werden auch nur da angewandt, wo keine Kraft des Ausdruckes und keine außerordentliche Technik notwendig ist, sondern nur die besondere Klangfarbe, welche von derjenigen der zusammenspielenden Streicher verschieden ist. Es gibt Fälle, wo zwei Instrumente für das *Solo* im Einklang verwendet werden: z. B. 2 *Viol. soli* usw. Man kann auch die Anwendung für das *Solo* eines Streichquartetts als einen sehr seltenen Fall erwähnen.

Beispiele:

Violino solo:

Nr. 222—223. *Sniegurotschka* [54], [275].

Die Mainacht, S. 64—78.

Mlada, 1. Akt [52]; 3. Akt, vor [19].

* *Zaubermärchen* [W].

* *Sheherazade*, 1. Satz [C], [G]; auch die Kadenzen am Anfang eines jeden Satzes.

* *Capriccio Espagnol* [H], [K], [R] und die Kadenz S. 38.

* Nr. 224. *Kitesh* [310] — V-no solo, auf dem Grunde der Holzbläser und Streicher *sul ponticello*.

Sniegurotschka [274], [279] — 2 Viol.-soli (vgl. Beisp. 9).

Viola solo:

Nr. 225. *Sniegurotschka* [212].

Sadko [137].

* Nr. 226. *Der goldene Hahn* [163]; vgl. auch [174], [177].

Violoncello solo:

Sniegurotschka [187] (vgl. Beisp. 102).

Die Weihnachtsnacht, vor [29], [130].

Mlada, 3. Akt [36].

* *Der goldene Hahn* [177], [180] (vgl. Beisp. 229).

Contrabasso solo:

* Nr. 227. *Mlada*, 2. Akt [10—12] — besonderer Fall, wo die Stimmung der ersten Saite verändert ist.

Quartetto solo:

Die Weihnachtsnacht [222] — Viol., V-la, V-cello, C-basso.

* Nr. 228. *Legende vom Zaren Saltan* [248] — V-no I, V-no II, V-la, V-cello.

* Man muß nicht den Fall vergessen, wo ein Streicher *solo* durch einen Holzbläser verdoppelt ist. Dieses Verfahren wird angewandt, um eine große Reinheit und ebensolche Fülle des Klanges zu erreichen, ohne den Charakter des *Solos* zu verändern (besonders im tiefen und hohen Register) oder um einen Farben-Effekt zu erzielen.

Beispiele:

* *Mlada*, 2. Akt [52] — Viol. + Fl.; 4. Akt [31] — Viol. + Fl. + Arpa.

* *Die Weihnachtsnacht* [212] — 2 Viol. + Fl. + Clar. picc. (vgl. Beisp. 153).

* *Der Wojewode* [67] 2 V-ni + 2 Ob.; 2 V-le + 2 Clar.

* *Kitesh* [306] — C-basso + C-fag. (vgl. Beisp. 10).

„ [309] — V-no + Fl.

* Nr. 229. *Der goldene Hahn* [179] — V-no + Fl. picc.; V-cello + Cl.-basso.

* Wie es schon im Kap. II gesagt ist, genügen 2 Solo-Violenen, oder eine Violine *solo* + Flöte (Fl. picc.), um eine Melodie in der hohen Lage zu verdoppeln.

Beispiele:

Sadko [207] — vgl. Kap. II und Beisp. 24.

* Nr. 230. *Das Osterfest*, S. 32. — 2 Viol. *soli* (Flageolet-Töne).

* Nr. 231. *Kitesh* [297] — 2 Viol. *soli* + Fl. picc.

Die oberste und unterste Grenze der Orchesterskala.

Es ist sehr selten, daß der ganze orchestrale Gedanke sich bei der obersten Grenze der Orchesterskala konzentriert (d. h. 5. und 6. Okt.). Noch seltener ist es, daß die ganze Lage in der Tiefe liegt (1 und — 1 Okt.), wo die engen harmonischen Intervalle einen schlechten Eindruck auf das Ohr machen. Im ersten Falle wendet man die höchsten Holzblasinstrumente (Flöten und kleine Flöte) an, auch die höchsten Noten der Violinen *soli* oder *divisi*. Im zweiten — das Kontra-Fagott, die untersten Töne des Fagotts, die Baß-Klarinette, die Hörner, Posaunen und Tuba. Das erste Verfahren gibt eine helleuchtende Färbung, das zweite — eine doppelt so dunkle. Das Umgekehrte wäre grundsätzlich unmöglich.

Beispiele:

Der Wojewode [122], [137]

Servilia [168], 8. Takt (vgl. Beisp. 62)

Nr. 232. *Der goldene Hahn* [220]; vgl. auch [218], [219]

* *Sniegurotschka*, vor [25]

* *Kitesh*, vor [34]

* Nr. 233. *Der goldene Hahn* [113], [117]

* Nr. 234. *Sheherazade*, 2. Satz, S. 59—62

} tiefe Lage.

} hohe Lage.

Es kommt sehr selten vor, daß zwischen den oberen und unteren Stimmen eines Satzes große Zwischenräume leer bleiben,

ohne daß die mittleren Oktaven ausgefüllt sind, denn das Grundprinzip der guten Verteilung der Akkorde liegt hierin. Doch kann die fremdartige, ungewöhnliche und bizarre Klangwirkung, die daraus entstehen mag, zu fantastischen Effekten verwendet werden. In dem ersten der nachfolgenden Beispiele befindet sich das figurierte Motiv der kleinen Flöte (verdoppelt durch die Harfe und das Glockenspiel) zirka vier Oktaven höher als die Baßstimme, welche von einem Kontrabaß-Solo und der Tuba gespielt wird. In der 3. Oktave aber sind die verminderten Quinten und übermäßigen Quartan der zwei großen Flöten, welche die zwischenliegende Region ausfüllen. Sie vermindern die Entfernung zwischen den äußersten Stimmen und verbinden sozusagen diese miteinander. Der allgemeine Eindruck ist ganz fantastisch.

Beispiele:

Nr. 235. *Sniegurotschka* [255].

* Nr. 236. „ [315], 5. und 6. Takt.

„ [274] (vgl. Beisp. 9).

Zaubermärchen [A].

Der goldene Hahn [179], 9. Takt (vgl. Beisp. 229).

Transmission von Sätzen.

Man gebraucht nicht selten ein Verfahren, daß darin besteht, daß man einen Satz oder eine Figur von einem Instrument auf ein anderes überträgt. Um die Teile solcher Sätze besser aneinander zu binden, läßt man die letzte Note jedes Teiles mit der ersten des nächsten zusammenfallen. Man greift zu diesem Mittel bei Sätzen und Passagen, die sehr ausgedehnt sind und für ein und dasselbe Instrument unausführbar wären, oder wenn man einen Satz in zwei Teile verschiedener Klangfarbe zerlegen will.

Beispiele:

* *Sniegurotschka* [137] — Die Melodie geht von den Violinen zu der Flöte und der Klarinette über (vgl. Beisp. 28).

* *Sniegurotschka*, vor [191] — Viol. solo — V-cello solo.

Der Wojewode [57] — Tr-bni — Tr-be; Cor. — Ob. + Clar.

Ähnliches Verfahren wendet man auch dann an, wenn ein Satz durch die ganze Orchesterskala oder ihren größten Teil geht. Wenn ein Instrument den Teil beendet, welcher ihm der Höhenlage gemäß zukommt, so löst es ein anderes ab, indem es so einsetzt, daß eine oder einige Noten beide gemeinschaftlich spielen. Die Verteilung wird so gemacht, daß das klangliche Gleichgewicht des Ganzen unverletzt bleibt.

Beispiele:

Sniegurotschka [36], [38], [131] — Streicher.

Die Zarenbraut [190] — Holzbläser.

Sadko [72] — Streicher (vgl. Beisp. 112). X

„ [223] — „

Die Weihnachtsnacht, vor [180] — Streicher, Holzbl. und Chor (vgl. Beisp. 132).

* Nr. 237. *Die Weihnachtsnacht*, vor [181] — Figuration bei den Streichern.

* *Servilia* [111] — Streicher (vgl. Beisp. 88).

„ [29] — 5. Takt, Ob. — Fl.; Clar. — Cl.-basso, Fag.

Nr. 238. *Der goldene Hahn*, vor [9] — Holzbläser.

* „ „ „ [5] — Fag. — Cor. ingl. (+ Vcelli pizz.)

Abwechslung von Akkorden verschiedener Klangfarbe.

1. Einfache Abwechslung von Akkorden, die von verschiedenen Gruppen gespielt werden, ist ein sehr häufig gebrauchtes Verfahren. Wenn zwischen den Akkorden ein Unterschied in der Höhenlage ist (d. h. der eine tief, der andere hoch), so ist es erforderlich, auf die regelrechte Stimmführung zu achten und die Stimmen so weiterzuführen, als ob kein Sprung in Oktaven vorhanden wäre: dieses Prinzip ist besonders bei chromatischen Bewegungen wichtig, um falsche Verbindungen zu vermeiden.

Beispiele:

Nr. 239. *Pskovitianka*, 2. Akt [29].

Nr. 240—241. *Die Zarenbraut* [123], vor [124].

* Nr. 242—243. „ „ [178], [179].

* *Anmerkung.* Zuweilen kann man die Regeln der Stimmführung außer acht lassen, um einen größeren Kontrast der Farben zwischen den beiden Akkorden herbeizuführen.

Beispiele:

* *Sheherazade*, Anfang, 8. Takt. (Die chromatische Bewegung im 12. Takt wird von denselben Instrumenten weitergeführt. Deswegen spielt am Anfang die 2. Klarinette höher als die erste.) Vgl. Beispiel 109.

* *Die Weihnachtsnacht*, Anfang. (Vgl. Beispiel 106.)

2. Ein anderes ausgezeichnetes Verfahren besteht darin, daß man einen Akkord oder seine Umkehrung von der einen Gruppe einer anderen übergibt. Dieses Verfahren erfordert eine ganz genaue Stimmführung und gleiche Höhenlage. Die erste Gruppe intoniert den Akkord in kurzen Noten und die zweite übernimmt ihn gleichzeitig in derselben Position und Disposition, in derselben oder in einer anderen Oktave. Die dynamischen Nuancen der beiden Gruppen können dabei verschieden sein.

Beispiele:

Pskovitianka, Anfang der Ouverture (vgl. Beisp. 85).

Nr. 244. *Sniegurotschka* 140.

Verstärkung (Zugabe) und Abnahme der Klangfarben.

Das Verfahren der Gegenüberstellung von Klängen verschiedener Gruppen (* oder verschiedener Klangfarben derselben Gruppe) bei langgezogenen Noten oder Akkorden verwandelt plötzlich oder gradweise eine einfache Klangfarbe in eine zusammengesetzte. Dieses Verfahren gebraucht man, um ein *crescendo* hervorzubringen. In der Zeit, wo die erste Gruppe gradweise ein *crescendo* markiert, tritt die andere Gruppe ein (*piano* oder *pianissimo*) und markiert das *crescendo* rascher. Das ganze Ensemble des *crescendo* wird auf diese Weise gedehnter und die Klangfarbe wechselt. Das entgegengesetzte Verfahren, wenn man von einer zusammengesetzten Klangfarbe zu einer einfachen schreitet, indem man eine Gruppe nach der anderen zum Schweigen bringt, — ist das Wesentliche des *diminuendo*.

Beispiele:

Nr. 245. *Sniegurotschka* 313.

„ 140 (vgl. Beisp. 214).

Zaubermärchen [V].

Sheherazade, 2. Satz [D] (vgl. Beisp. 74).

* „ 4. „ S. 221.

Nr. 246. *Servilia* [228]; vgl. auch [44].

Die Weihnachtsnacht [165] (vgl. Beisp. 143).

Nr. 247. *Die Zarenbraut*, vor [205].

* Nr. 248. *Das Osterfest* [D].

* Nr. 249—250. *Kitesh* [5], [162].

Wiederholung, Imitation, Echo.

Die Sätze, welche sich gegenseitig nachahmen, sind in der Wahl der Klangfarben der schon oft erwähnten normalen Höhenordnung unterworfen. Wenn ein Satz in der Höhe imitiert wird, so gibt man ihn einem Instrument höherer Lage und umgekehrt. Wenn man die normale Höhenordnung nicht respektiert, wird die Klangwirkung affektiert: wenn z. B. die Klarinette im hohen Register der Oboe im tiefen antwortet usw. Wenn auch verschiedenartige Sätze sich abwechseln, die bloß im Charakter ähnlich sind, so muß dieselbe Regel beibehalten werden. Wenn aber auch der Charakter der Sätze verschieden ist, so wird man für jeden der Sätze eine entsprechende Klangfarbe suchen müssen.

Beispiele:

Die Zarenbraut [157], [161].

Kitesh [40—41].

* Nr. 251. *Capriccio Espagnol* [S].

Für das Echo, d. h. eine Imitation, die außer dem schwächeren Klang auch den Eindruck der Entfernung machen soll, muß man das zweite Instrument von schwächerer Klangfarbe wählen, aber ein ähnliches oder verwandtes. Ein Echo dieser Art, das von gestopften Blechinstrumenten gespielt wird als Wiederholung desselben Satzes, welcher ohne Sordinen gespielt war, klingt wirklich wie aus der Ferne. Die Trompeten mit Sordinen antworten ganz wunderbar dem Klang der Oboen, die Flöten — den Klarinetten und Oboen. Das Echo eines Holzblasinstruments, als Antwort auf die

Streicher oder umgekehrt, — hat zuviel Unterschied in der Klangfarbe, um dieser Absicht zu entsprechen. Die Imitation in einer Oktave (mit kleinerer Klangstärke) erzeugt etwas dem Echo Ähnliches.

Beispiele:

Pskovitianka, 3. Akt [3].

*Nr. 252. *Sadko* [264].

**Capriccio Espagnol* [E] — Dieses Beispiel ist nicht ein wirkliches Echo, aber ähnlich im Charakter (vgl. Beisp. 44).

**Sheherazade*, 4. Satz, vor [O].

Akkorde $sf > p$ und $p < sf$.

Außer der natürlichen Art, diese Nuancen dynamisch, durch die Spieler selbst zu erzeugen, kann die Orchestration dasselbe Ziel auf künstliche Weise erreichen.

- a) Im Moment, wo die Bläser einen Akkord *piano* spielen, geben die Streicher denselben trocken und stark (*sf*), vorzugsweise in vielsaitigen Akkorden, *arco* oder *pizzicato* nach Wunsch des Orchestrators. Für den entgegengesetzten Effekt wird der *sf*-Akkord der Streicher zum Schluß des Bläserakkords intoniert. Es ist klar, daß das erste Verfahren auch dem *sf-dim.* und das zweite dem *cresc.-sf* dienen kann.
- b) Den langgezogenen Akkord den Streichern — und den kurzen den Bläsern zuzuteilen, ist seltener und von nicht so guter Wirkung. *In solchen Fällen würde der lange Akkord von den Streichern *tremolando* gespielt werden müssen.

Beispiele:

Die Bojarin Vera Scheloga, vor [35]; [38], 10. Takt.

*Nr. 253. *Kitesh*, vor [15—16].

**Sheherazade*, 2. Satz [P], 14. Takt.

Mittel, um einen gewissen Moment zu unterstreichen.

Außer den dynamischen Nuancen — und *sf* gebraucht man zur Unterstreichung eines solchen Moments erstens Akkorde der Streicher à zwei, drei und vier Noten, die im Laufe der Melodie

an gewissen Stellen als einzelne Noten auftreten und zweitens — kurze Akkorde der Holzbläser oder kurze (drei, vier Noten) Gruppen von Noten in Tonleiterform sowohl von Holzbläsern, als auch von den Streichern.

Diese Gruppen von Noten, welche eine Art *glissando* vorstellen, sind meistens von unten nach oben gerichtet, aber zuweilen auch umgekehrt. Man schreibt sie gewöhnlich in kleinen Noten und ein Verbindungsbogen knüpft sie meistens an die reelle Note, an die sie herankommen. Bei den Streichern kann man sie nicht vor Tripel- und Quadrupelgriffe setzen, weil das schwer ausführbar wäre.

Beispiele:

Nr. 254. *Die Zarenbraut* [142] — Gruppen der Streicher.

* Nr. 255. *Sheherazade*, 2. Satz [C] — Kurze Akkorde *pizzicato*.

” [P] — Kurze Akkorde der Holzbläser (vgl. Beisp. 19).

Crescendo und diminuendo.

Die kurzen *crescendi* und *diminuendi* erzeugt man gewöhnlich durch natürliche dynamische Mittel; wenn sie aber von längerer Dauer sind, so erhält man sie durch gleichzeitiges Auftreten dieser dynamischen mit den orchestralen Mitteln. Nach den Streichern ist die Blechgruppe am meisten dazu geeignet; sie erzeugt am besten das *crescendo*, welches sie zum glänzendsten *sforzando* bringt. Das beste *diminuendo* erreichen die Klarinetten, welche das vollkommenste Absterben des Klanges erzielen können (*morendo*). Die langen *crescendi* erzielt man im Orchester durch stufenweise Vergrößerung der Zahl der Instrumente, und zwar in folgender Reihenfolge: Streicher, Holz, Blech. Das *diminuendo* erreicht man auf umgekehrte Weise (Reihenfolge der Abnahme: Blech, Holz, Streicher). Die zu sehr große Ausdehnung der stufenweisen *crescendi* und *diminuendi* erlaubt es nicht, im Rahmen dieses Buches Beispiele davon zu geben. Ich verweise deshalb den Leser auf die Partituren und gebe folgende Stellen an:

* *Sheherazade* S. 5—7, 92—96, 192—200.

* *Antar* [6], [51].

* *Die Weihnachtsnacht* [183].

* *Sadko* [165—166].

* *Die Zarenbraut* [80—81].

In den zitierten Beispielen wird man viele kürzere Beispiele der *crescendi* und *diminuendi* finden.

Auseinander- und zusammengehende Fortschreitungen.

Meistens sind die auseinandergehenden harmonischen Fortschreitungen wesentlich nichts anderes als Steigen der oberen drei Stimmen mit heruntergehendem Baß. Bei solcher Bewegung wird der ursprünglich unbedeutende Zwischenraum immer größer. Die zusammengehende Bewegung erzeugt das entgegengesetzte Phänomen: die oberen drei Stimmen, die zuerst weit von dem Basse entfernt waren, nähern sich ihm. Zuweilen erfordern diese Bewegungen außerdem noch Verstärkung oder Verminderung der Klangstärke, indem sie *piano* anfangen und zum *fortissimo* gelangen, oder umgekehrt. Die notwendige Ausfüllung der mittleren Lage geschieht durch stufenweise Hinzusetzung neuer Stimmen so, daß die oberen Stimmen schließlich verdoppelt, verdreifacht sind. Bei der zusammengehenden Bewegung geschieht das Umgekehrte: die Stimmen, welche zuerst verdoppelt und verdreifacht waren, werden zu einfachen reduziert, indem die dublierenden Instrumente nach und nach zum Schweigen gebracht werden. Außerdem, wenn die Harmonie es zuläßt, bleibt zuweilen die Klanggruppe der Mitte während der ganzen auseinander- oder zusammengehenden Bewegung unbewegt liegen; auch kann es eine ausgehaltene Note sein, die diese ganze Bewegung zusammenhält. Nachstehend gebe ich einige doppelte Beispiele solcher Bewegungen. Das erste Paar stellt eine auseinandergehende Bewegung dar: zuerst im *piano* mit einer Singstimme, und dann im *crescendo* rein orchestral. Das zweite bietet zwei auseinandergehende Bewegungen dar: eine im *crescendo* mit stufenweiser Vermehrung der Instrumente und die andere im *diminuendo*, wobei die Streicher sich immer mehr und mehr teilen, und die Bläser nacheinander zum Schweigen kommen. Das erste Paar ist das Auftreten des Geistes der Mlada und das zweite — sein Ver-

schwinden. Die Atmosphäre und die Färbung sind ganz fantastisch. Das dritte Paar gibt einen Fall der zusammengehenden Bewegung. Zuerst kommt ein fantastisches *pianissimo*: Die Prinzessin Wolchova erzählt von den Wundern der Unterseewelt. Dann ist der Satz rein orchestral: Auftritt des Meerkönigs unter einem starken *crescendo*. Beide Bewegungen enthalten einen ausgehaltenen, unbeweglichen Akkord der verminderten Septime. Das Aufzeichnen solcher Bewegungen erfordert von seiten des Komponisten die größte Aufmerksamkeit.

Beispiele:

Nr. 256—257. *Die Zarenbraut* [102] und [107].

Nr. 258—259. *Mlada*, 3. Akt [12] und [19].

Nr. 260—261. *Sadko* [105] und [119].

Sadko [72] (vgl. Beisp. 112).

„ vor [315].

* *Die Weihnachtsnacht*, Anfang (vgl. Beisp. 106).

* Nr. 262. *Antar*, Ende des 3. Satzes.

Anmerkung. Die ausgehaltene Note zwischen den auseinandergehenden Stimmen erlaubt manchmal, den Zwischenraum in der Mitte gar nicht weiter auszufüllen.

Beispiel:

Nr. 263. *Der goldene Hahn*, vor [106].

Die Klangfarben als harmonische Faktoren.

Harmonischer Grund.

Die melodische Figuration, deren Noten hauptsächlich nicht der Harmonie angehören (durchgehende Noten, Vorschläge, Verzierungen usw.), können auch nicht, sobald sie eine längere Dauer besitzen, — zusammen mit reellen harmonischen Noten fortschreiten:



Wenn man die figurierte Stimme eine Oktave tiefer setzt, wird die Härte vermindert. Auch vermindert sich die Härte mit der

Schnelligkeit der Bewegung (und umgekehrt), deswegen ist es schwer, irgendeine bestimmte Regel in bezug auf die Dauer der Noten anzugeben. Ohne Zweifel sind die harmonischen Noten, die in der Terz zu der Grundnote stehen, am meisten empfindlich beim Näherkommen an die nicht zur Harmonie gehörenden Noten. Wenn die Zahl der Stimmen sich vergrößert (z. B., wenn die Figuration in Terzen, Sexten geht), so wird der Fall noch komplizierter, weil zu dem harmonischen Grundgewebe sich Akkorde anderer Stufen gesellen werden, welche antiharmonische Zusammenstöße zur Folge haben werden.

Doch bringt die Orchestration mit sich eine Lösung aller Probleme in bezug auf die der Harmonie fremden Noten durch einen Faktor von größter Bedeutung: das ist die Verschiedenheit der Klangfarben. Je verschiedener diese Klangfarben der Harmonie und der Melodie (oder der figurierten Zeichnungen) sind, desto weicher sind die Zusammenstöße. Der am meisten bemerkenswerte Unterschied ist zwischen den Singstimmen (menschlichen) und dem Orchester. Dann kommen die Unterschiede zwischen den orchestralen Gruppen: Streicher, Bläser, gezupfte Saiten, Schlagzeug. Geringer ist der Unterschied zwischen den Holz- und Blechbläsern, deswegen ist bei diesen Gruppen der Zwischenraum von Harmonie und melodischer Zeichnung gewöhnlich eine Oktave. Man wird dem harmonischen Grund weniger Stärke oder kleinere dynamische Nuancen als der Melodie oder Figuration zuteilen müssen.

Beispiele des harmonischen Grundes in Akkorden:

Nr. 264. *Der Wojewode*, Vorspiel.

Kitesh, Vorspiel (vgl. Beisp. 125 und 140).

* *Mlada*, 3. Akt [10].

Der harmonische Grund kann auch eine figurierte Disposition haben, aber sie muß sich von der gleichzeitigen melodischen abheben.

Beispiele:

* Nr. 265—266. *Die Legende vom Zaren Saltan* [103—104], [128], [149], [162—165] (vgl. weiter).

Ein sehr einfacher und unbeweglicher harmonischer Grund, wie ein Akkord der Tonika oder der verminderten Septime, gestattet

eine breite Möglichkeit, Akkorde anderer und entlegenster Stufen zu verwenden.

Beispiele:

Nr. 267. *Kitesh* [326—328] — Holz und Harfen auf dem Grunde der Streicher.

Nr. 268—269. *Kaschtschéi* [33], [43].

Nr. 270. *Mlada*, 2. Akt, vor [17], [18], [20].

Nr. 271. *Der goldene Hahn* [125] — Verminderte Septimen-Akkorde auf dem Grunde arpeggierter Akkorde (vergrößerte Quinte).

Die antiharmonischen Zusammenstöße zwischen zwei figurierten Zeichnungen: z. B., wenn eine Stimme eine Note intoniert, die bei der anderen vorgehalten ist, oder gleichzeitiges Auftreten einer Vergrößerung und einer Verkleinerung usw. — werden für das Ohr weicher und verständlicher durch einen ausgehaltenen harmonischen Grund anderer Klangfarbe.

Beispiele:

Kitesh [34], [36], [297] (vgl. Beisp. 34, 231).

Nr. 272—274. *Legende vom Zaren Saltan* [104], [162—165] (vgl. [147—148]).

* *Das Osterfest*, vor [V].

Im allgemeinen ist die Frage vom Erlaubten und Verbotenen in bezug auf die Zusammenstöße der Harmonie fremder Noten — eine der schwierigsten bei der Komposition. Die Dauer solcher Noten kann man auf keine Weise feststellen. Wenn der Komponist in Ermangelung des künstlerischen Gefühls sich bloß dem Unterschiede der Klangfarben anvertraut, wird sich oft die schlimmste Kakophonie ergeben. Die Neuerungsversuche in dieser Richtung, welche man in der neuesten Nach-Wagner'schen Musik findet, sind oft sehr zu bestreiten. Sie verstumpfen das Ohr und das ästhetische Gefühl und führen zu der ungeheuerlichen Deduktion, daß alles, was gesondert gut ist, auch zusammengenommen gut sein soll.

Dekorative Effekte.

Diejenigen Verfahren der Orchestration, welche auf einigen Unvollkommenheiten des Ohres und dessen Empfangseigenschaften beruhen, nenne ich dekorative. Ich will nicht alle, welche vor-

handen sind, aufzählen, noch voraussagen, welche sich bilden können; ich möchte nur eine kleine Anzahl solcher erwähnen, die ich in meinen Werken gelegentlich verwendet habe. Hierher gehören z. B. die arpeggierten Akkorde und Tonleitern der Harfe *glissando*, welche mit den gleichzeitig von anderen Instrumenten gespielten *Arpeggios* und Tonleitern nicht zusammenstimmen und welche man deswegen gebraucht, weil der Klang und Glanz der langen *glissandi* den kurzen vorzuziehen ist.

Beispiele:

Sniegurotschka [325] (vgl. Beisp. 95).

Nr. 275. *Der Wojewode* [128].

* *Sheherazade*, 3. Satz [M], 5. Takt (vgl. Beisp. 209).

* *Das Osterfest* [D] (vgl. Beisp. 248). *= Flageolet # -*

* Man kann dazu auch die enharmonischen *glissandi* der Streicher zählen: Nr. 276. *Die Weihnachtsnacht* [180], 13. Takt. — V-celli *glissando*.

Die Anwendung der Schlaginstrumente für den Rhythmus und die Farbe.

Das Schlagzeug muß immer gleichzeitig mit der Ausführung einer rhythmischen Zeichnung anderer Orchesterstimmen auftreten. Ein kleiner und scherzhafter Rhythmus entspricht dem Triangel, der baskischen Trommel, den Kastagnetten, der kleinen Trommel; ein einfacher und starker Rhythmus — der großen Trommel, den Becken, dem Tam-tam. Die starken Schläge dieser Instrumente werden stets mit den starken Taktteilen der Musik zusammenfallen, oder mit sehr ausgeprägten Synkopen, oder schließlich mit den isolierten *sforzandi* des Orchesters. Die rhythmischen Motive des Triangels, der baskischen und der kleinen Trommel können sehr verschiedene Bewegungsarten haben. Zuweilen ist das Schlagzeug zu unabhängigen rhythmischen Figuren verwendet, welche von keinen anderen Instrumenten dubliert sind. * Oft geben diese Schlaginstrumente auch solchen Rhythmus, der eine Vereinfachung eines komplizierteren ist, welchen andere Instrumente spielen.

In bezug auf Färbung können am besten mit den Schlaginstrumenten die Blech- und Holzbläser vereinigt werden. Der Triangel,

die baskische und kleine Trommel passen am besten zu den Harmonien in hoher Lage. Die Becken, die große Trommel und das Tam-tam — zu den Harmonien in tiefer Lage. Das *tremolo* des Triangels und der baskischen Trommel — zu den Trillern der Violinen und Holzbläser; das *tremolo* der kleinen Trommel, oder der Becken (geschlagen mit den Paukenschlägeln [colla baccheta]) zu den ausgehaltenen Akkorden der Trompeten und Hörner; das *tremolo* der großen Trommel und des Tam-tams — zu den Akkorden der Posaunen, oder ausgehaltenen Noten der V-celli und Kontrabässe — das sind die meist gebrauchten Kombinationen. Man muß nicht vergessen, daß man mit der großen Trommel, den Becken, dem Tam-tam in Verbindung mit dem Wirbel der kleinen Trommel und im *fortissimo* jedes *Tutti* erdrücken kann.

* Der Leser wird in jeder Partitur und in vielen der hier erwähnten Beispiele verschiedene Fälle der Anwendung von Schlaginstrumenten finden. Nachstehend einige charakteristische Beispiele von *Tuttis* der Schlaginstrumente.

Beispiele:

- * *Sheherazade* S. 107—119, auch viele Stellen des 4. Satzes.
- * *Antar* [40], [43] (vgl. Beisp. 73, 29).
- * *Capriccio Espagnol* [P] (vgl. Beisp. 64), auch die Kadenzen des 4. Satzes, die von Schlaginstrumenten begleitet sind.
- * *Das Osterfest* [K] (vgl. Beisp. 217).
- * *Die Zarenbraut* [140].
- * *Kitesh* [196—197] — „Die Schlacht bei Kershenetz“.
- * *Der Wojewode* [71—72].

Von der Ökonomie der orchestralen Farben.

Das Ohr und das ästhetische Gefühl können nicht ohne Ermüdung längere Zeit hindurch den Klang aller Orchestergruppen oder aller Instrumente vertragen. In dieser Richtung ist die meist favorisierte Gruppe — die der Streicher; nachher kommen der Reihe nach: die Holzbläser, das Blech, die Pauken, die Harfen und das *pizzicato*; zuletzt das Schlagzeug in folgender Reihenfolge: Triangel, Becken, große Trommel, kleine Trommel, baskische Trommel, Tam-tam. Noch weiter kommen: die Celesta, das Glocken-

spiel, das Xylophon, — welche, — trotz ihres melodischen Vermögens wegen ihrer zu sehr speziellen Klangfarben schwer zu vertragen sind, wenn sie zu oft auftreten. Das gleiche kann man vom Klavier und den Kastagnetten sagen. In das Orchester kann man auch eine ganze Reihe von Nationalinstrumenten (die in diesem Buche nicht erwähnt sind) einführen, wie Gitarre, Domra, Zither, Mandoline, orientalisches Tamburin, kleines Tamburin usw., welche auch von Zeit zu Zeit von einigen Komponisten zu ethnographisch-ästhetischen Zwecken gebraucht werden.

Die Reihenfolge für die Frequenz der Anwendung aller dieser Instrumente ist in der oben erfolgten Aufzählung gegeben. Das mehr oder weniger lange Schweigen einer Gruppe oder eines Instruments bedingt bei seinem Auftreten eine gewisse Frische und besonderes Interesse. Die Posaunen, die Tuba und die Trompeten haben oft längere Pausen. Das Schlagzeug wird sehr selten angewandt und niemals auf einmal, sondern immer einzeln oder zu zwei und drei Instrumenten. Bei Chansons und nationalen Tänzen braucht man selbstverständlich damit nicht so sparsam zu sein.

Wenn nach einem längeren Schweigen einer der Gruppen, des Hörner- oder Posaunen — Tuba-Quartetts diese wieder eintreten, so muß es auf einer stark ausgesprochenen dynamischen Nuance stattfinden, bei *pianissimo* oder *fortissimo*. Das *piano* und *forte* sind dazu nicht mehr so gut und die dazwischenliegenden Nuancen: *mezzopiano* und *mezzoforte* erzeugen ein banales und charakterloses Auftreten. Übrigens ist das eine Bemerkung von allgemeiner Tragweite: aus denselben Gründen ist es nicht gut, beim Anfang und Schluß eines Stückes die Nuancen *mf* oder *mp* zu gebrauchen. Der Umfang des Buches der Notenbeispiele erlaubt es nicht, durch Zitate die Frage über die orchestrale Färbung und über das durch längeres Schweigen vorbereitete markante Eintreten zu illustrieren. Der Leser wird dieses in den Partituren studieren müssen.