

Zweites Kapitel.

Die Melodie.

Kurz oder lang, einfaches Motiv oder singender Satz, die Melodie muß sich unbedingt abheben, falls ihr begleitende Stimmen beigegeben sind. Sie kann sich künstlich und natürlich abheben. Künstlich, — wenn keine Frage der Klangfarbe in Betracht kommt und der Gegensatz nur dadurch entsteht, daß der Melodie mehr ausgeprägte dynamische Nuancen gegeben werden. Natürlich, — wenn es durch eine Selektion, durch Klangfarbenkontrast, durch Verstärkung des Klanges, durch Verdoppelung, Verdreifachung usw. geschieht, oder auch durch Kreuzung der Stimmen (z. B., wenn die Violoncelli höher als die Bratschen und Violinen spielen, oder die Klarinetten und Hoboen höher als die Flöten, die Fagotte höher als die Klarinetten usw.).

Wenn die Melodie der höchsten Stimme zugeteilt ist, so tritt sie schon durch diese Position hervor, ebenso die Melodie im Baß, — und auch gewissermaßen aus demselben Grunde. In den mittleren Stimmen tritt sie weniger hervor, und hier sind die obenerwähnten Mittel von Notwendigkeit. Man kann sie auch für zweistimmige Melodien anwenden (d. h. in Terzen und Sexten) und für gruppierte und polyphonisch zusammengesetzte.

Die Melodie bei den Streichern.

Unzählig sind die Fälle der Anwendung der Melodie bei den Streichern. Der Leser wird sie in zahlreichen Beispielen dieses Buches finden. Außer den Kontrabässen mit ihrem dumpfen und etwas schwachen Klang, die man in Verbindung (in Oktaven oder *unisono*) mit den Celli anwendet, sind alle anderen Instrumente

dieser Gruppe: Violinen, Bratschen und Violoncelli geeignet, in vollster Unabhängigkeit die Melodie zu führen.

a) Violinen.

Die Melodie in der Lage des Soprans, Alts + ein höchstes Register fällt gewöhnlich den ersten Violinen zu (Viol. I), manchmal den zweiten oder auch beiden im *unisono* (Viol. I und II), was der Melodie einen volleren Klang gibt, ohne die Zartheit der Klangfarbe einzuschränken.

Beispiele:

Die Zarenbraut [84]. — Melodie *pianissimo* (Viol. I) dramatischen Charakters, unruhig. Harmonische Begleitung (Viol. II, Violen *tremolando* — als mittlere Stimmen, Violoncelli — als Baß). = S. 294²

Antar, vor [70]. — Heruntergehender melodischer Satz, Viol. I *con sordini, piano*.

Nr. 1. *Sheherazade*, 2. Satz [B]. Melodie im *piano* (Viol. I) graziösen Charakters.

Antar [12]. Leichte, graziöse Melodie orientalischen Charakters. Die Melodie hat einen Tanzcharakter (Viol. I mit Dämpfer); die Sordinen geben ihr eine matte Klangfarbe und Leichtigkeit der Luft.

Nr. 2. *Legende der unsichtbaren Stadt Kitesh* [283].

Nr. 3. *Capriccio Espagnol* [F]. Die ersten Violinen im hohen Register, nicht verdoppelt, Oktave höher als die Holzbläser. Sehr aparter Klang.

b) Bratschen.

Die Melodie in der Lage der Stimmen Alt-Tenor + ein höheres Register ist die Domäne der Bratschen. Doch sind die großen, breiten und singenden Melodien seltener den Bratschen als den Violinen und Celli zugeteilt, teilweise weil der Klang der Bratsche etwas nasal ist und mehr für Charaktersätze und kurze Motive sich eignet, teilweise aber auch deswegen, weil die Bratschen in den Orchestern weniger zahlreich sind. In den meisten Fällen ist die Melodie bei den Bratschen durch andere Streicher oder durch Holzbläser verdoppelt.

Beispiele:

Nr. 4. *Der Wojewode*, Duett aus dem 2. Akt [145]. Lange, singende Melodie bei den Bratschen (*dolce*) im *unisono* mit der Partie des Mezzosoprans.

Nr. 5. *Der goldene Hahn* [193]. — Fließende, singende Melodie.

Nr. 6. *Sadko*, musikalisches Gemälde [12]. — *Viole con sord.* Kurzes Motiv, im Tanzcharakter, *piano*, in *Des-dur*. (Dieselbe Musik in *E-dur*, im 6. Bilde der Oper *Sadko*, hat einen etwas schärferen Klang.)

c) Violoncelli.

Die Violoncelli, welche die Aufgabe haben, Melodien in der Lage des Tenors und Basses + ein hohes Register darzustellen, werden viel öfter zum Spiel von singenden, gedehnten und leidenschaftlichen Melodien verwendet als zur Darstellung von melodischen Charakterzeichnungen und zu raschen Sätzen. Der melodische Gesang wird ihnen meistens auf der höchsten (A) Saite zugeordnet, weil sie eine ausgezeichnete, sehr singende Klangfarbe einer Bruststimme besitzt.

Beispiele:

Antar, [56]. Singende Melodie auf der A-Saite.

Antar [63]. Dieselbe Melodie *Des-dur* auf der D-Saite (mit Verdoppelung durch die Fagotte).

Nr. 7. *Der Wojewode* [134], nocturne: „Der klare Mondschein“. Breite und singende Melodie *dolce* und *espressivo*, welche später die ersten Violinen in der höheren Oktave verdoppeln.

Nr. 8. *Snieguotschka* [231]. Vom fünften Takt, eine *cantabile* und *espressivo* singende Melodie auf der A-Saite, welche die Melodie der 1. Klarinette nachahmt.

Nr. 9. *Snieguotschka* [274]. Singender Satz mit kleinen Ornamenten ausgeschmückt.

d) Kontrabässe.

Durch seine Lage — *basso profundo* + ein tieferes Register — und den dumpfen Klang eignet sich der Kontrabaß nicht zur Ausführung singender Melodien und Sätze, weswegen solche ihm nur im Einklang oder in Oktave mit den Violoncelli zugeteilt werden. Ich kann auch in meinen Kompositionen keine einigermaßen bedeutende Phrase finden, welche den Kontrabässen ohne Unterstützung durch die Violoncelli oder Fagotte gegeben wäre.

Beispiele:

*Nr. 10. *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesh* [306]. Kontrabaßsolo, verdoppelt zuerst durch das Kontrafagott, dann durch

das Fagott. Dieses Beispiel bietet einen ungewöhnlichen Fall der Notation (in den letzten Noten) im Altschlüssel.

*Nr. 11. *Der goldene Hahn* [120]. — C-bassi + C-fagott.

Gruppierung im Einklang (*unisono*).

a) Violine I + Violine II. — Es ist selbstverständlich, daß diese Kombination keine Veränderung in der Klangfarbe der Violinen verursacht, sie gibt bloß mehr Vollheit und zu gleicher Zeit durch das Wachsen der Zahl [der Spieler auch Weichheit. In den meisten Fällen, wo diese Kombination angewandt ist, wird die Melodie auch durch irgendeinen Holzbläser verdoppelt. Die große Zahl der Violinen verhindert dann das Vorherrschen des Klanges des Holzbläusers und die Klangfarbe des ganzen, auf diese Weise hervorgebrachten Komplexes — bleibt diejenige des Quintetts, aber voller und fetter.

Beispiele:

Nr. 12. *Sheherazade*. 3. Satz, Anfang. Singende Melodie (Viol. I + II) zuerst auf der D-, dann auf der ~~A~~^G-Saite.

Die Mainacht, Ouvertüre [D]. Belebte Melodie im *piano*, zuerst singend, teilt sich später in zwei Oktaven ($\begin{matrix} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \end{matrix}$ 8) und erhält eine ornamentale Figuration.

Nr. 13. *Der goldene Hahn* [170]. — Viol. I + II *con sord*.

b) Violini + Viole. Die Verbindung der Violinen und Bratschen wie diejenige der Violinen miteinander, bietet auch nichts Eigenartiges. Die Klangfarbe der Violinen behält ihre vorherrschende Stellung, und der Klang selbst ist voll und weich.

Beispiele:

Nr. 14. *Sadko* [208]. — Viol. I + Viol. II + V-le *sul G*. Eine singende und friedliche Melodie im *pianissimo* im Einklang mit dem Chor der Alt- und Tenorstimmen.

Der goldene Hahn [142] — dieselbe Kombination.

c) Viole + Violoncelli. — Diese Verbindung erzeugt einen vollen und fetten Klang, wobei die Farbe der Violoncelli dominiert.

Beispiele:

Nr. 15. *Sniegurotschka* [5]. — Das Auftreten des Frühlings. V-le + V-cellii + Cor. ingl. Dieselbe, wie im Beispiele 9, singende

Phrase im *mezzoforte cantabile*, aber hier, wo sie eine Terz höher und in einer helleren und mehr leuchtenden Tonalität erscheint, bietet sie einen mehr ausgedehnten und glanzvolleren Klang. Die Beimischung des Englischhorns zu diesem gemischten Ganzen verändert seinen Charakter nicht, und die V-celli bleiben dominierend.

Nr. 16. *Der goldene Hahn* [71]. V-le + V-celli *con sord.*

d) Violini + Violoncelli. — Eine Verbindung, die der vorhergehenden gleich ist und wobei die Violoncelli dominieren. Der Klang ist noch fetter.

Beispiele:

Nr. 17. *Sniegurotschka* [288]. Der Frühling steigt herab auf den See. Viol. I + Viol. II + V-celli + Cor. ingl. Singender Satz, gleich den Beispielen 9 und 15. Das Englischhorn verliert sich in der Farbe des ganzen Ensembles. Das Dominierende ist wiederum das Violoncello, und der Klang ist noch glanzvoller.

Nr. 18. *Die Mainacht*. 3. Akt [L], Chor der Wassernixen. Die Verbindung eines einzigen Violoncellos mit dem Sang der Violinen genügt, um diesen die Nuance der Farbe des Cellos zu geben.

e) Viol. I + II + V-le + V-celli. — Die Verbindung im Einklang der Violinen, Bratschen und Celli ist nur in der Lage der Alt-Tenorstimme möglich; sie vereint die Kraft aller dieser Instrumente zu einem Ganzen von zusammengesetzter Färbung, welche im *forte* sehr gedehnt und mächtig und im *piano* besonders voll und weich erklingt.

Beispiele:

Nr. 19. *Sheherazade*. 2. Satz [P]. — Energische Phrase im *fortissimo*.

Mlada. Litauischer Tanz, vor [36].

Mlada. 3. Akt. [40]. — Tanz und mimische Szene der Kleopatra. Singende Melodie mit Verzierungen orientalischen Ursprungs.

f) V-celli + C-bassi. — Diese Kombination, welche im Bereiche des tiefen Baßes einen vollen und weichen Klang erzeugt, wird ihrer Natur gemäß sehr selten in Anwendung gebracht (für Sätze im Bereiche des Baßes und der tiefen Lage).

Beispiele:

Nr. 20. *Sadko* [260]. — Figuriertes, beharrender Satz im *forte*, dem Charakter und Klang nach — streng und hart.

Nr. 21. *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesh*. [240]. — Ein Satz im *pianissimo*-Charakter des Unheilvollen und Ungeheuren.

(Kb = nur wegen der Führung es höher) *sh C-fag, Blödsinn, er wollte den Klang der Unisonos i pf*

Streichinstrumente in Oktaven.

a) Die ersten und zweiten Violinen in Oktaven.

Es ist ein sehr viel gebrauchtes Verfahren, welches man bei melodischen Zeichnungen aller Art anwendet und besonders da, wo die Lage den hohen Sopran überschreitet. Wie ich schon früher bemerkt habe, verliert die Klangfarbe der ersten Saite (E), sobald sie sich von den Grenzen der Lage des hohen Soprans entfernt, an Fülle und Ausdruck. Außerdem sind die melodischen Bewegungen der Violinen in der höchsten Lage von dem ganzen Ensemble zu sehr isoliert, wenn sie nicht in der Oktave verdoppelt sind. Durch diese Verdoppelung werden der Ausdruck, die Fülle und Stabilität der Klangfarbe erhalten. Der Leser wird in den Beispielen viele Stellen der Violinen in Oktaven finden; hier gebe ich einige speziell singenden Charakters:

Beispiele:

Nr. 22. *Die Zarenbraut* [166]. — Singende Melodie im *piano*.

Die Zarenbraut [206]. — Breite, singende Melodie, *mezzo-piano*; die untere Stimme ist im Einklang mit dem Sopran.

Sheherazade. 3. Satz [J]. Singende Melodie in G-dur, *dolce e cantabile* (gleich derjenigen aus dem Beispiele 12).

Nr. 23. *Legende vom Zaren Saltan* [227]. Singende Melodie mit sich wiederholenden Noten, *dolce, espr. e cantabile*.

Sadko, musikalisches Gemälde [12].

	Viol. I]	8
	Viol. II]	

con sord. Kurze Tanzmelodie *pianissimo*, welche die Violinen nach den Bratschen aufnehmen (vgl. Beisp. 6).

Nr. 24. *Sadko*, Oper [207]. Ein vielleicht einziger Fall in dieser Art, wo die Violinen in ihrer höchsten Lage spielen.

Anmerkung. Die Ausführung ist schwer, aber auf jeden Fall möglich. Um die hohe Oktave zu spielen, genügen ein oder zwei Pulte der ersten Violinen; die anderen können eine Oktave tiefer spielen. Auf diese Weise wird der

durchdringende Charakter der hohen Oktave vermindert, die Ausführung wird angenehmer und reiner und das Ausdrucksvolle der tieferen Oktave wird verstärkt.

* *Der goldene Hahn* [156].

* " " " [165].

* *Antar*, 1. Satz [11].

* Nr. 25. *Pskovitianka*. 3. Akt [63].

b) Violinen *divisi* in Oktaven.

Wenn man die ersten oder zweiten Violinen zur Hälfte geteilt spielen läßt, so macht das sicher den Klang der Melodie schwächer, weil die Zahl der Spieler um das Doppelte kleiner ist und die Folgen davon sind besonders in kleinen Orchestern sehr fühlbar. Doch wird diese Art manchmal angewandt, wenn die Melodie in ziemlich hoher Lage ist und meistens mit Verdoppelung durch die Holzbläser.

Beispiele:

Sniegurotschka [166]. — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \end{array} \right] 8$ *mezzoforte espressivo*. Teilweise Verdoppelung des Gesangs der Kupava (Sopran). Eine Flöte und eine Hoboe verdoppeln die Melodie.

Nr. 26. *Sniegurotschka* [283] — Chor der Blumen — $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Viol. soli} \\ \text{Viol. I} + \text{Fl. I} \end{array} \right] 8$. Ein singender Satz *pianissimo* in zwei Oktaven mit dem Frauenchor zusammenehend, (Sopran I) vorher von dem Englischhorn gespielt. In der unteren Oktave sind alle ersten Geigen, außer zweien, + die Flöte, und in der oberen — nur zwei Geigen *soli*. Diese höhere Stimme ist genügend zu hören, weil das gesamte *pianissimo* den Geigern des ersten Pultes erlaubt, eine gewisse Klangstärke zu erzielen.

c) Violinen und Bratschen in Oktaven.

Das Schreiten der ersten oder zweiten Violinen in Oktaven mit den Bratschen ist sehr gebräuchlich, besonders in den Fällen, wo die untere Oktave der Melodie tiefer als das tiefste G der Violinen heruntergeht.

1. $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. (I oder II)} \\ \text{Violen} \end{array} \right] 8$.

Beispiele:

Sniegurotschka [132], Finale des 1. Aktes. Belebte und bewegte Melodie im *piano*.

2. $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} + \text{II} \\ \text{Violen} \end{array} \right] 8$ und 3. $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} + \text{Violen} \end{array} \right] 8$.

Diese zwei Dispositionen sind nicht ganz gleich. Die erste wird dazu gebraucht, um der höheren Stimme mehr Glanz zu geben, die zweite, um die tiefere Stimme voller und singender zu gestalten.

Beispiele:

Nr. 27. *Sadko*, vor $\boxed{181}$ — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + II} \\ \text{Viola} \end{array} \right] 8$. Singender Satz, *forte* mit wiederholten Noten.

Nr. 28. *Sniegurotschka* $\boxed{137}$, Finale des 1. Aktes. $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II + V-le} \end{array} \right] 8$. Singender Satz, welcher der Flöte und Klarinette übergeben wird (vgl. Beisp. 8).

d) Bratschen und V-cellii in Oktaven.

Dieses Verfahren wird hauptsächlich dann angewandt, wenn die Violinen anderweitig beschäftigt sind.

Beispiele:

* *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch* $\boxed{59}$ $\left. \begin{array}{l} \text{Viola} \\ \text{V-cellii} \end{array} \right] 8$, verdoppelt durch die Fagotte.

e) Violinen und V-cellii in Oktaven.

Bei sehr ausdrucksvollen und singenden Sätzen angewandt, wenn die Melodie des V-cello auf den Saiten *A* und *D* ausgeführt wird. Dieses Verfahren gibt einen besseren Klang als das vorhergehende und die Fälle, in denen man es anwendet, sind zahlreich.

Beispiele:

Nr. 29. *Antar* $\boxed{43}$ — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + Viol. II} \\ \text{V-cellii} \end{array} \right] 8$. Singende Melodie, orientalischen Ursprungs.

Sheherazade, 3. Satz, \boxed{H} — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{V-cellii} \end{array} \right] 8$. Singende Melodie, *mezzo forte appassionato* (vgl. Beisp. 1).

* Nr. 30. *Sheherazade*, 3. Satz, vor \boxed{P} $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II + V-cellii} \end{array} \right] 8$ und $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + II} \\ \text{V-cellii} \end{array} \right] 8$. Die erste von diesen Dispositionen ist selten.

Der Wojewode $\boxed{134}$, nocturno „Der klare Mondschein“ — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{V-cellii} \end{array} \right] 8$. Fortsetzung der singenden Melodie, die vorher von den V-cellii allein gespielt war (vgl. Beisp. 7).

Die Mainacht. 3. Akt $\boxed{B, C, D}$ — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + Viol. II} \\ \text{V-cellii} \end{array} \right] 8$. Melodischer Satz *forte*.

f) V-cellii und C-Bässe in Oktaven.

Eine gewöhnliche Disposition der Baßstimme wie auch der melodischen Linien in der Lage der Baßstimme. Die vorkommenden

Fälle sind unzählig. Zuweilen ist die Zeichnung der Stimme der C-Bässe im Vergleich mit der der V-celli vereinfacht.

Beispiele:

Sniegurotschka [9], Arie des Frühlings.

g) Bratschen in Oktaven mit den C-Bässen.

Seltenes Verfahren. Wird hauptsächlich dann angewandt, wenn die V-celli anderweitig beschäftigt sind.

Beispiele:

Nr. 31. *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesh* [223].

h) Stimmen, welche in Oktaven fortschreiten und außerdem verdoppelt sind.

Für solche Melodien, welche in den mittleren Oktaven sich bewegen und von den ersten und zweiten Geigen ausgeführt werden, gibt die Verdoppelung durch die Bratschen und V-celli einen schönen, etwas strengen oder herben Klang. Dieses Verfahren kommt ziemlich oft vor.

Beispiele:

Sniegurotschka [58], [60], [65] und [68]. Diese Melodie erscheint zweimal *pianissimo*, ohne weitere Verdoppelung und dann zweimal (*mezzoforte* und *forte*) durch die Holzbläser verdoppelt.

Mlada, 2. Akt, litauischer Tanz, Anfang. Bewegtes Thema, *piano*.

Pskovitianka. 2. Akt [28].

Anmerkung I. Es erscheint mir nützlich, die Aufmerksamkeit auf die Tatsache hinzuweisen, daß die Melodien, welche in den höchsten Lagen der Orchesterskala gelegen sind, d. h. über die Mitte der 5. Oktave, gewöhnlich eine Oktave tiefer verdoppelt werden, ebenso auch solche Melodien, die in der tiefsten Lage sich befinden (d. h. tiefer als die Mitte der ersten Oktave), — eine Oktave höher verdoppelt werden.

Beispiele:

Sadko [207] (vgl. Beisp. 24).

Anmerkung II. Im allgemeinen muß man dieselben Instrumente (außer den Violinen) nicht in Oktaven fortschreiten lassen, z. B. die Bratschen, V-celli oder C-Bäße geteilt:

Viola I, V-cellii I, C-bassi I] 8,
Viola II, V-cellii II, C-bassi II] 8,

weil die Stimmen auf verschiedenen Saiten gespielt werden und dadurch die Klangfarbe verändert wird.

Anmerkung III. Man findet zuweilen folgende Disposition:

Viola + V-cellii I] 8,
C-bassi + V-cellii II] 8.

Die Melodie in zwei Oktaven.

a) $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{V-le} \end{array} \right\} 8$ oder $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{V-cellii} \end{array} \right\} 8$ das wäre bei umfangreichen und sin-

genden Melodien von äußerster Ausdehnung anzuwenden und vorzugsweise im *forte*.

Beispiel:

No. 32. *Antar* [65]. — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{V-le} + \text{V-cellii} \end{array} \right\} 8.$

b) $\left. \begin{array}{l} \text{V-le} \\ \text{V-cellii} \\ \text{C-bassi} \end{array} \right\} 8$ oder $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + II} \\ \text{V-le} + \text{V-cellii} \\ \text{C-bassi} \end{array} \right\} 8$ oder $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + II + V-le} \\ \text{V-cellii} \\ \text{C-bassi} \end{array} \right\} 8.$

Dieses ist dann anzuwenden, wenn von jedem Instrument das tiefe Register gebraucht wird und hauptsächlich für Motive und Sätze von hartem und strengen Charakter.

Beispiele:

Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesh [66], Anfang des 2. Aktes.

No. 33. *Snieguotschka* [215]. Tanz der Narren.

Anmerkung. das Fehlen des Gleichgewichts bei der nachstehenden Disposition:

$\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + II + V-le} \\ \text{V-cellii} \\ \text{C-bassi} \end{array} \right\} 8$

ist nicht von großer Bedeutung, weil bei dieser Spielart die teilweisen harmonischen Klänge (Obertöne) einer Oktave die der anderen gegenseitig unterstützen.

Verdoppelungen in drei und vier Oktaven.

Die Disposition $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{V-le} \\ \text{V-cellii} \\ \text{C-bassi} \end{array} \right\} 8$ kommt sehr selten vor und gewöhnlich

nur in Verbindung mit Bläsern, die sie unterstützen.

Beispiel:

Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesh. 150 (*allargando*).

* *Sheherazade*, 4. Satz, vom 10. Takt.

Viol. I]	
Viol. II]	
V-le + V-celli]	} 8.
C-bassi]	

Melodien in Terzen und Sexten.

Wenn man den Streichern eine Melodie in Terzen gibt, so ist es oft notwendig, beiden Stimmen gleiche Klangfarbe zu geben; wenn man aber eine Melodie in Sexten verteilt, brauchen die Klangfarben nicht identisch zu sein. Darum, wenn man Terzen in Oktaven fortschreiten läßt, so läßt man die ersten und die zweiten Violinen, jede *divisi* in Terzen spielen. Trotz des kleinen Unterschieds in der Zahl der Spieler klingen die Terzen nicht ungleich. Man kann dieselbe Disposition bei Bratschen und V-celli anwenden; es ist aber unnötig, dieses bei Sexten zu tun.

Beispiele:

* Nr. 34. *Legende von Kitesh* 34 —

Viol. I <i>div.</i>)	3
Viol. II <i>div.</i>)	3

 } 8.

* *Legende von Kitesh* 39 —

Viol. I]
V-le]

 } 6.

Vgl. auch *Legende von Kitesh* 223 :

Viol. I	}	3
Viol. II		
V-le I	}	3
V-le II		

 } 8 (Beisp. 31).

Die Verteilung in Oktaven, Terzen und Sexten geschieht gewöhnlich nach der normalen Höhenlage der betreffenden Instrumente, um einen affektierten Charakter zu vermeiden, der durch die Aufhebung dieser Ordnung evtl. entstehen könnte. Doch können solche Interversionen in besonderen Fällen vorkommen. So im nachfolgenden Beispiel: die höhere Stimme in der Sextenlage ist den Violoncelli zugeteilt und die tiefere — den Geigen auf der 4. Saite, woraus sich ein Klang von ganz originellem Charakter ergibt.

Beispiel:

No. 35. *Capriccio Espagnol* D —

V-celli]
Viol. I + II	

 } 6.

Die Melodie bei den Holzbläsern.

*Die Wahl für Melodien verschiedenen Charakters und Ausdrucks des einen oder anderen Instruments ist durch die Eigenschaften der Instrumente bedingt, welche im vorigen Kapitel im einzelnen geprüft sind. Diese Wahl ist im breiten Maße dem Geschmack des Orchestrators überlassen. In diesem Abschnitt werden nur vom Standpunkte des Klanges und der Klangfarben die besten Mittel gezeigt, um die Holzblasinstrumente im *unisono* und in Oktaven zu gruppieren und auch der Melodie eine Disposition in Terzen, Sexten oder gemischt zu geben. Der Leser wird in jeder Partitur Beispiele der Anwendung der Holzbläser im *solo* finden. Hier werden nur besonders typische Fälle gegeben.

Beispiele der Anwendung der Holzbläser im Solo:

1. Kleine Flöte: *Serbische Fantasie* [C]; Nr. 36. *Legende vom Zaren Saltan* [216]; *Sniegurotschka* [54].

2. Große Flöte: *Antar* [4]; *Servilia* [80]; *Sniegurotschka* [79], [183]; *Zaubermärchen* [L]; *Weihnachtsnacht* [163]; Nr. 37. *Sheherazade*, 4. Satz, vor [A] (Flöten à 2 im tiefen Register).

Flöte (doppelter Zungenschlag): *Der Wojewode* [72]; *Sheherazade*, 4. Satz, nach [V]; Nr. 38. *Pskovitianka*, 3. Akt, nach [10].

3. Alt-Flöte: Nr. 39. *Legende von Kitesh* [44].

4. Hoboe: Nr. 40. *Sheherazade*, 2. Satz [A]; *Mainacht*, 3. Akt [Kk]; Nr. 41. *Sniegurotschka* [50], [112], [239]; *Die Zarenbraut* [108] (vgl. Beisp. 284); Nr. 42 und 43. *Der goldene Hahn* [57] und [97].

5. Englischhorn: *Sniegurotschka* [97], [283] (vgl. Beisp. 26); Nr. 44. *Capriccio Espagnol* [E]; Nr. 45. *Der goldne Hahn* [61].

6. Kleine Klarinette: Nr. 46. *Mlada*, 2. Akt [33]; 3. Akt [37].

7. Klarinette: *Serbische Fantasie* [G]; *Capriccio Espagnol* [A]; *Sniegurotschka* [90], [99], [224], [227], [231] (vgl. Beisp. 8); *Mainacht*, 1. Akt, vor [X]; *Sheherazade*, 3. Satz [D]; *Zaubermärchen* [M]; *Zarenbraut* [50], [203]; *Der goldene Hahn* [97] (Schalmei, vgl. Beisp. 43).

8. Baßklarinette: Nr. 47 und 48. *Sniegurotschka* [243] und [246—247].

9. Fagott: *Antar* [59]; Nr. 49. *Die Bojarin Vera Scheloga*. [36]; *Sheherazade*, 2. Satz, Anfang (vgl. Beisp. 40); Nr. 50. *Der goldene Hahn*. [249]; Nr. 51. *Mlada* 3. Akt, nach [29] (vgl. auch Beisp. 78);

10. Kontrafagott: *Legende von Kitesh*, vor [84], [289]; (vgl. Beisp. 10) (*c-fagotto* + *c-basso solo*).

Die normale Reihenfolge, in der die Holzblasinstrumente in der Orchesterskala ihren Platz haben und die auch den natürlichsten Klang ergibt, ist — von oben angefangen — folgende: Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte (ist auch die gewöhnliche Schreibart in den Partituren). Die Intversion oder Aufhebung dieser Ordnung: wenn man z. B. das Fagott höher als die Klarinette oder die Hoboe; — die Flöte niedriger als die Hoboe oder Klarinette (noch mehr das Fagott) spielen ließe, — würde gesuchte manierierte Klänge hervorbringen, könnte jedoch in manchen speziellen Fällen nützlich sein, um gewissen künstlerischen Zwecken zu dienen. Ich meinerseits rate dem Schüler, dieses Verfahren nicht zu mißbrauchen.

Verbindungen im Einklang.

Wenn man zwei Holzblasinstrumenten-Typen im Einklang vereinigt, erhält man folgende gemischte Klangfarben.

a) *Flöte* + *Oboe*. Vollere Klangfarbe als bei der Flöte, weichere als bei der Oboe. Im *piano* wird die Farbe der Flöte im tiefen Register und die der Oboe im hohen vorherrschen. Beispiel: Nr. 52. *Sniegurotschka* [113].

b) *Flöte* + *Klarinette*. Vollere Klangfarbe als die der Flöte, mattere als die der Klarinette. In der tiefen Lage wird die Farbe der Flöte hervortreten, — in der hohen die der Klarinette. Beispiele Nr. 53. *Kitesh*¹⁾ [330], [339], [342].

c) *Oboe* + *Klarinette*. Klangfarbe ist voller als bei jedem der Instrumente isoliert. In der tiefen Lage wird das Dunkle und Nasale der Oboe dominieren, — in der hohen die helle Farbe der Bruststimme der Klarinette. Beispiele: *Sniegurotschka* [19]; Nr. 54. *Sniegurotschka* [115]. Vgl. *Kitesh* [68], [70], [84] — 2 Hob. + 3 Clar. (Beisp. 199—201).

¹⁾ Name der Stadt: *Kitesh* statt der langen Benennung: *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesh*.

d) *Flöte + Hoboe + Klarinette*. Sehr volle Farbe. Vorherrschend: in der tiefen Lage die Flöte, in der mittleren die Oboe, in der hohen die Klarinette. Beispiele: *Mlada*, 1. Akt [1]; * *Sadko* [58] (2 Fl. + 2 Hob. + Clar. picc.).

e) *Fagott + Klarinette*. Sehr volle Farbe. In der tiefen Lage wird die finstere Farbe der Klarinette, in der hohen die kränkliche des Fagotts vorherrschen. Beispiel: * *Mlada*, 2. Akt, nach [49].

f) *Fagott + Oboe*, und

g) *Fagott + Flöte*.

Diese Verbindungen (f und g) ebenso wie *Fagott + Klarinette + Oboe* und *Fagott + Klarinette + Flöte* sind sehr selten, außer in den *tutti*, wo sie dazu dienen, die Kraft des Klanges zu erhöhen, nicht aber um eine neue gemischte Klangfarbe zu geben. Aber in solchen Gruppierungen, deren Ausdehnung sehr beschränkt bleibt (praktisch fast nur die 3. Oktave enthält), wird man in dem ersten Drittel die Vorherrschaft der tiefen Töne der Flöte bemerken und im zweiten die Farbe der hohen Fagott-Töne. Die Klarinette, deren mittleres Register schwächer ist, wird in solcher Verbindung wenig bemerkbar sein.

h) *Fagott + Klarinette + Oboe + Flöte*. Auch eine sehr seltene Kombination. Volle Farbe, die schwer in Worten auszudrücken ist. Die Farbe eines jeden dieser Instrumente wird nach den soeben erwähnten Grundsätzen sich bewähren. Beispiele: *Das große russische Osterfest*, Anfang; Nr. 55. *Snieguotschka* [301]; *Mainacht*, 3. Akt [Qqq].

Die Verbindung im Einklang zweier oder vieler Klangfarben, welche wirklich eine aus Fülle, Weichheit und Kraft entstehende Schönheit hervorbringt, hat zur selben Zeit den Nachteil, die Mannigfaltigkeit der Färbung und die Ausdrucksmöglichkeit zu vermindern. Die Gruppierung bringt es mit sich, daß die Eigenheiten der reinen Klangfarben weniger ausgesprochen, weniger charakteristisch werden. Darum muß man diese Verbindungen nur mit größter Vorsicht anwenden, um nicht den unangenehmen Mangel an Verschiedenheiten der Gestalt und des Charakters zu spüren. Für die Melodien und Sätze, die nur der Fülle des Ausdruckes bedürfen, muß man die Solo-Instrumente und reine Farben benutzen. Dasselbe kann man von der Vereinigung zweier In-

strumente derselben Gruppe sagen, z. B. von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten. Dabei wird die Farbe nichts von ihren charakteristischen Eigenschaften einbüßen, wird an Stärke und Abrundung des Klanges zunehmen, aber die Geschmeidigkeit des Ausdrucks wird sich sehr vermindern, weil das Instrument-Solo in dieser Hinsicht sich viel freier fühlt als ein verdoppeltes. Im allgemeinen wird man durch das Wesen der Sache selbst bestimmt, viel öfter zur Verdoppelung und zu den gemischten Farben im *forte* als im *piano* zu greifen und auch dann, wenn der Charakter der Farbe und des Ausdrucks mehr allgemein, massiv und dekorativ als speziell individuell und intim sein soll.

An dieser Stelle kann ich nicht umhin, zu äußern, für wie wenig angebracht ich die Methode mancher Kapellmeister halte, welche alle Holzbläser verdoppeln, um mit der unermeßlich gewachsenen Streichergruppe das Gleichgewicht zu erhalten, — wo dieses Wachsen durch die sehr vergrößerten Konzertsäle entstanden ist. Ich habe die Überzeugung, daß, um die Musik künstlerisch zu machen, man die Dimensionen der Säle bis zu gewissen Grenzen vermindern muß, ebenso wie die Zusammensetzung der Orchester. Die Monstrekonzerte müssen aus solchen Werken ihre Programme zusammensetzen, die speziell dafür bestimmt sind und also auch in besonderer künstlerischer Art geschrieben sein müssen, einer Art, von der ich hier nicht sprechen will.

Verbindungen in Oktaven.

Wenn die Melodie den Holzbläsern in Oktaven zugeteilt ist, so ist die normale Ordnung, um die beste natürliche Klangwirkung zu erzeugen, folgende:

$$8 \left[\begin{array}{cccccc} \text{Fl.} & \text{Fl.} & (\text{Fl.}) & \text{Ob.} & \text{Ob.} & \text{Clar.} \\ \text{Ob.} & \text{Clar.} & (\text{Fag.}) & \text{Clar.} & \text{Fag.} & \text{Fag.} \end{array} \right] 8.$$

Die Verbindung in Oktaven zwischen Flöte und Fagott ist selten, weil der Unterschied der Register zu groß ist. Die Interversion der oberen Ordnung (z. B. wenn das Fagott höher als die Klarinette oder Oboe, die Klarinette — höher als die Oboe oder Flöte, die Oboe höher als die Flöte spielen) ergibt einen wenig natürlichen, gezwungenen Klang, weil eine Konfusion der Register entsteht, indem das tiefe Instrument in seinem hohen Register und das hohe in seinem tiefen Register spielt. Der Mangel an entsprechender Beziehung der Klangfarben wird hierdurch fühlbar.

Beispiele:

Nr. 56. *Capriccio Espagnol* $\boxed{\text{O}}$ — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Ob.} \end{array} \right] 8.$

Nr. 57. *Sniegurotschka* $\boxed{254}$ — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Cor. ingl.} \end{array} \right] 8.$

* Nr. 58. *Sheherazade*, 3. Satz [E] — Fl. Clar.] 8.

Sadko [195] — Fl. Cor. ingl.] 8.

Der Wojewode [132] — Fl. Clar.] 8.

Legende vom Zaren Saltan [39] — Clar. Fag.] 8.

Nr. 59. *Die Bojarin Vera Scheloga* [30] — Clar. Fag.] 8 und eine Menge anderer Beispiele in jeder beliebigen Partitur.

Die Anwendung in Oktaven zweier Instrumente derselben Klangfarbe, z. B. 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten oder Fagotte, ist nicht zu verwerfen, aber auch nicht zu empfehlen, weil sie dabei in verschiedenen Registern spielen und nicht genau eins dem anderen entsprechen werden. Doch ist dieses Verfahren gut, wenn sie von Streichern oder *pizzicati* verdoppelt sind, und — je weniger sie sich von der mittleren Lage entfernen, — desto besser ist es. Es ist vorzüglich bei wiederholten Noten und bei ausgehaltenen.

Beispiele:

Mainacht, 1. Akt [T] — Clar. I] Clar. II] 8.

* *Sadko*, nach [159] — Ob. I] Ob. II] 8, verdoppelt durch *pizz.*

* *Servilia*, nach [21] — Fag. I] Fag. II] 8 + *pizz.*

Die Oktaven, welche von Instrumenten derselben Gattung gespielt werden, wie

8 [Fag. Clar. Ob. Clar. picc. Fl. Fl. picc.] C-Fag. Clar. basso Engl. H. Clar. Alt-Fl. Fl.] 8,

sind immer sehr gut.

Beispiele:

Sniegurotschka [5] — Fl. picc.] Fl.] 8 (vgl. Beisp. 15).

Die Zarenbraut [133] — Fl. picc.] Fl.] 8.

Legende vom Zaren Saltan [216] — Fl. picc.] Fl.] 8 (vgl. Beisp. 36).

Sadko, nach [59] Clar. picc.] Clar.] 8.

Kitesh [240] — Fag. C-Fag.] 8, (vgl. Beisp. 21).

Nr. 60. *Mlada*, 3. Akt, vor [44] — Ob. C. ingl.] 8.

So, wie auch bei den Streichern, ist es gewöhnlich gut, jede Melodie, die in der höchsten oder niedrigsten Lage sich befindet, durch eine Oktave zu verdoppeln, die in der höchsten Lage eine Oktave tiefer, und in der tiefsten eine Oktave höher: z. B. die

kleine Flöte würde man durch die große Flöte, die Hoboe oder Klarinette verdoppeln; das Kontrafagott, das Fagott und die Baßklarinette durch das Fagott, die Baßklarinette oder die gewöhnliche Klarinette eine Oktave höher:

$$8 \left[\begin{array}{ccc} \text{Fl. picc.} & \text{Fl. picc.} & \text{Fl. picc.} \\ \text{Fl.} & \text{Ob.} & \text{Clar.} \end{array} \right] 8.$$

$$8 \left[\begin{array}{cccccc} \text{Fag.} & \text{Clar. basso} & \text{Clar.} & \text{Clar.} & \text{Fag.} & \text{Fag.} \\ \text{C-Fag.} & \text{Fag.} & \text{Fag.} & \text{Clar. basso} & \text{Fag.} & \text{Clar. basso} \end{array} \right] 8.$$

Beispiele:

* *Legende vom Zaren Saltan* [39] — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Ob.} \end{array} \right\} 8.$

* Nr. 61. *Mlada*, 2. Akt, litauischer Tanz [32] — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Clar. picc.} \end{array} \right\} 8.$

Sadko [150] — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Clar. picc.} \end{array} \right\} 8.$

* Wenn man beide Oktaven verdoppelt, so kann man gemischte Klangfarben anwenden und alles oben Gesagte bleibt dabei in Kraft.

Beispiele:

Der Wojewode [134] — $\left. \begin{array}{l} \text{Clar.} + \text{Ob.} \\ \text{Clar.} + \text{C. ingl.} \end{array} \right\} 8$ (vgl. Beisp. 7).

Nr. 62. *Servilia* [168] — $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Fl.} + \text{Ob.} \\ 2 \text{ Clar.} + \text{C. ingl.} \end{array} \right\} 8.$

Nr. 63. *Die Zarenbraut* [120] — $\left. \begin{array}{l} 3 \text{ Fl.} + \text{Ob.} \\ 2 \text{ Clar.} + \text{Fag.} + \text{C. ingl.} \end{array} \right\} 8.$

Mlada, 3. Akt [41] — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} + \text{Alt-Fl.} \\ \text{Clar.} + \text{Clar. basso} \end{array} \right\} 8.$

Verdoppelungen in zwei, drei und vier Oktaven.

In solchen Fällen muß man nach den nachstehenden Grundsätzen verfahren und die normale Ordnung nicht verändern:

In 2 Oktaven: $\left. \begin{array}{cccc} \text{Fl.} & \text{Ob.} & \text{Fl.} & \text{Fl.} \\ \text{Ob.} & \text{Clar.} & \text{Clar.} & \text{Ob.} \\ \text{Clar.} & \text{Fag.} & \text{Fag.} & \text{Fag.} \end{array} \right\} 8.$

In 3 Oktaven: $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Ob.} \\ \text{Clar.} \\ \text{Fag.} \end{array} \right\} 8.$

Man kann auch zu gemischten Klangfarben greifen.

Beispiele:

Nr. 64. *Capriccio Espagnol* [P] — Melodie in 4 Oktaven:

$\left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ 2 \text{ Fl.} \\ 2 \text{ Ob.} + \text{Clar.} \\ \text{Fag.} \end{array} \right\} 8.$

Die Zarenbraut [141] — Melodie in 3 Oktaven.

* *Kitesh* [212] — $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Clar.} \\ \text{Clar. basso} \\ \text{Kontrafag.} \end{array} \right\} 8$

* Nr. 65. *Antar*, (1. Version) 3. Satz, Anfang — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} + 2 \text{ Fl.} \\ 2 \text{ Ob.} + 2 \text{ Clar.} \\ 2 \text{ Fag.} \end{array} \right\} 8$;

dasselbst [C], die Melodie in 4 Oktaven (die kleine Flöte in der höchsten Oktave).

* *Mlada*, 3. Akt, nach [42] — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Ob.} \\ \text{C. ing.} \end{array} \right\} 8$

* Nr. 66. *Sheherazade*, 3. Satz [G] — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Clar. I} \\ \text{Clar. II} \end{array} \right\} 8$

Es ist sehr selten, daß die Melodie in fünf Oktaven fortschreitet, und in solchen Fällen verdoppeln sie die Streicher.

Seehep

Melodien in Terzen und Sexten.

Das melodische Fortschreiten in Terzen und Sexten erfordert entweder Instrumente derselben Klangfarbe (2 Fl., 2 Ob., 2 Clar., 2 Fag.) oder auch verschiedener Klangfarben, aber in normaler Höhenordnung:

$\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \quad \text{Fl.} \quad \text{Ob.} \quad \text{Clar.} \quad \text{Ob.} \\ \text{Ob.} \quad \text{Clar.} \quad \text{Clar.} \quad \text{Fag.} \quad \text{Fag.} \end{array} \right\} 3 (6).$

Wenn man diese Ordnung aufhebt, z. B. $\left. \begin{array}{l} \text{Ob.} \quad \text{Clar.} \quad \text{Fag.} \\ \text{Fl.} \quad \text{Fl.} \quad \text{Clar.} \end{array} \right\} 3 (6)$, so ergeben sich fremdartige und gezwungene Klänge. Zum Fortschreiten in Terzen ist das beste Verfahren, paarweise gleiche Instrumente anzuwenden; zum Fortschreiten in Sexten passen besser Instrumente verschiedener Klangfarbe, doch bleiben beide Methoden gut und nützlich. Beide eignen sich für das Fortschreiten in Terzen und Sexten oder in gemischten Terzen, Quinten und Sexten, wie z. B.



Beispiele:

Kitesh [24] — verschiedene Holzbläser abwechselnd.

Mainacht, 3. Akt [G] — $\left. \begin{array}{l} \text{Clar.} \\ \text{Clar.} \end{array} \right\} 3$.

Sadko [279—280] — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Fl.} \end{array} \right\} 3 (6).$

Nr. 67. *Capriccio Espagnol*, vor [V] — verschiedene Holzbläser in Terzen und Sexten.

Servilia [228] — Fl.] 3 und Clar.] 3.
Fl.] Clar.]

Der goldene Hahn [232] — 2 Fl.] 6.
2 Ob.]

* *Sadko* [43] — Alle Holzbläser abwechselnd, reine Klangfarben.

Wenn verdoppelte Stimmen in Terzen oder Sexten fortschreiten, dann ist folgende Methode zu empfehlen.

$\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} + \text{Ob.} \\ \text{Fl.} + \text{Ob.} \end{array} \right\} 3 (6)$ oder $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} + \text{Clar.} \\ \text{Fl.} + \text{Clar.} \end{array} \right\} 3 (6)$ usw., auch:

$\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} + \text{Ob.} \\ \text{Fl.} + \text{Clar.} \end{array} \right\} 3 (6)$ oder $\left. \begin{array}{l} \text{Ob.} + \text{Fl.} \\ \text{Fl.} + \text{Clar.} \end{array} \right\} 3 (6)$ usw.

Im Falle die Stimmen dreifach sind, kann man so verfahren:

$\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} + \text{Ob.} + \text{Clar.} \\ \text{Fl.} + \text{Ob.} + \text{Clar.} \end{array} \right\} 3 (6)$ oder $\left. \begin{array}{l} \text{Ob.} + 2 \text{ Fl.} \\ \text{Ob.} + 2 \text{ Clar.} \end{array} \right\} 3 (6)$ usw.

Beispiele:

* Nr. 68. *Weihnachtsnacht* [187] — Ob. + Clar.] 3.
Ob. + Clar.]

* *Kitesh* [202–203] — verschiedene gemischte Klangfarben.

Gleichzeitige Terzen und Sexten.



Außer der selbstverständlichen Disposition:

$\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Ob.} \\ \text{Clar.} \end{array} \right\}$ oder $\left. \begin{array}{l} \text{Ob.} \\ \text{Clar.} \\ \text{Fag.} \end{array} \right\}$ gibt es noch ge-

mischte; welche Verdoppelungen enthalten:

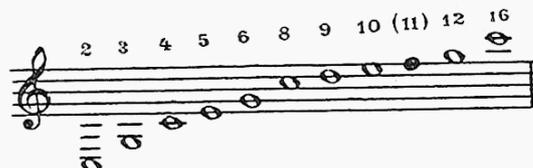
Obere Stimme Ob. + Fl.
Mittlere „ Fl. + Clar.
Untere „ Ob. + Clar.

Das folgende Beispiel zeigt so einen Fall etwas unbestimmten Charakters:

Nr. 69. *Kitesh* [35] — Ob. Fl.
Ob. + Clar. und] Fl. + Ob.
Clar. Ob.

Die Melodie bei den Blechinstrumenten.

Die natürliche Skala, welche bei den Blechinstrumenten bis zur Erfindung der Ventile existierte, ist folgende:



Sie ergibt zweistimmig



Mit Hilfe des Rhythmus haben diese Elemente eine ganze Reihe von Motiven und Sätzen hervorgebracht, die man unter dem Namen Fanfaren, Signale und Appelle kennt.

In der modernen Musik ist diese Skala durch die Ventile in allen Tönen für jedes Instrument erreichbar, ohne seine Stimmung zu verändern. Man muß aber zugeben, daß die Motive in Form von Fanfaren den Blechinstrumenten am besten liegen. Die Zugabe bei den chromatischen Instrumenten von einigen Tönen, die nicht der Naturskala angehören, hat die Kategorie dieser Fanfarenmotive bereichert und ihnen eine gewisse Mannigfaltigkeit gegeben.

Diese Motive im Solo, oder auch zu zwei und drei Stimmen, sind hauptsächlich als Domäne der Trompeten und Hörner zu betrachten, aber sie können auch den Posaunen gegeben werden. Meiner Meinung nach passen zu dieser Art und ähnlichen Melodien am besten die vollen, freien und klaren mittleren und hohen Töne der Hörner und Trompeten.

Beispiele:

Servilia [20]. — Tr-be.

Weihnachtsnacht [182] — Cor., Tr-be.

Die Bojarin Vera Scheloga, Anfang der Ouvertüre, und nach [45] — Cor., Tr-be.

Pskovitianka, 3. Akt [3] — Cornetto.

Snieguotschka [155] — Tr-be.

Nr. 70. *Kitesh* [65] — 3 Tr-be, 4 Cor.

Der Wojewode [191] — 2 Tr-bni, Tr-ba.

* *Der goldene Hahn* [20] — 2 Cor. und $\left. \begin{array}{l} \text{Tr-be} \\ \text{Corni} \end{array} \right] 8$ (vgl. weiter).

Nach den rein Fanfarenmelodien passen zu dem Klange der Blechinstrumente am meisten diatonische, nicht modulierende Melodien, welche einen triumphalen und herausfordernden Charakter in Dur haben und einen dunklen Trauer-Charakter in Moll.

Beispiele:

Nr. 71. *Sadko* [342] — Tr-ba.

Sadko, vor [181] — Tr-boni (vgl. Beisp. 27).

Nr. 72. *Snieguotschka* [71] — Tr-ba.

Ostern [M] — Tr-bone.

Capriccio Espagnol [E] — Abwechslung beim Horn der gestopften und nicht gestopften Töne (vergl. Beisp. 44).

Pskovitianka, 2. Akt, vor [17] — Tr-ba c-alta (Alt-Trompete) und etwas weiter 3 Hörner.

Mlada, 2. Akt [33] — Tr-ba c-alta (vgl. Beisp. 46).

Der poetische und herzliche Ton des Horns im *piano* erlaubt für dieses Instrument eine breitere Auswahl von Melodien und Sätzen diatonischen und Fanfaren-Charakters.

Beispiele:

Mainacht, Ouvertüre [13].

Weihnachtsnacht [1].

Snieguotschka [86].

Der Wojewode [37].

Nr. 73. *Antar* [40].

Die Melodien, welche chromatische und enharmonische Elemente enthalten, eignen sich viel weniger für die Blechinstrumente. Doch sind die Fälle solcher Zuteilung nicht selten, besonders in der Musik Wagners und (dieser Fall ist ein bedauernswerter Mißbrauch) in der Orchestration der modernen italienischen Komponisten (Veristen). Die energischen Fanfaren-Sätze, welche auch chromatische Noten enthalten, klingen doch bei den Blechinstrumenten apart und schön.

Beispiele:

Nr. 74. *Sheherazade*, 2. Satz [D].

Im allgemeinen sind es die Leidenschaft und Herzlichkeit, welche am wenigsten entsprechenden Ausdruck bei den Blechinstrumenten finden, die ihnen eine affektierte Weichheit und Geschmacklosigkeit verleihen. Die Kraft und Energie (zurückgehaltene oder freie) dagegen und die Einfachheit der Sprache — sind die hauptsächlichsten und unschätzbaren Eigenschaften dieser Gruppe.

Blechinstrumente im Einklang, in Oktaven, Terzen und Sexten.

Da die Anwendung der Blechinstrumente vom Standpunkte des Ausdrucks (durch den Charakter der Instrumente selbst) kleinere Anforderungen voraussetzt, so kann man die Instrumente derselben Gattung ebensogut im Einklang vereinigen, wie sie solo spielen lassen. Die Verbindung von drei Posaunen *unisono* ebenso wie von 4 Hörnern ist sehr häufig; sie gibt dem Klange der vereinigten Instrumente eine äußerste Fülle und Kraft.

Beispiele:

Sniegurotschka [5] — 4 Hörner (vgl. Beisp. 15).

Sniegurotschka [199] — 4 Hörner und 2 Trompeten.

Sadko [175] — 1, 2, 3 Trompeten.

Nr. 75. *Sadko* [305]¹⁾ — 3 Posaunen.

Nr. 76. *Die Mainacht*, Anfang des 3. Akts — 1, 2, 3, 4 Hörner.

Kitesh, Ende des 1. Akts — 4 Hörner (vgl. Beisp. 70).

Nr. 77. *Sheherazade*, 4.³ Satz, Seite 204 — 3 Posaunen.

Mlada, litauischer Tanz — 6 Hörner (vgl. Beisp. 61).

Auf Grund der Gleichheit der Klangfarben, wie oben erwähnt ist, — der Klangkraft aller Repräsentanten der Gruppe und der regulären Gradation von den dunklen Farben in der Tiefe zu den leuchtenden in der Höhe, — ist die Verwendung der Blechinstrumente derselben Gattung in Oktaven, Terzen oder Sexten immer von gutem Erfolge. Aus demselben Grunde ist die Anwendung verschiedener Instrumente nach der normalen Höhenordnung, wie z. B.

Tr-ba	Tr-ba	Tr-bone	2 Tr-boni	2 Tr-be	2 Corni
2 Corni	Tr-bone	Tuba	Tr-bone + Tuba	2 Tr-boni	Tuba

verdoppelt oder einfach immer von sehr gutem Klang. Ferner kann man — um einen Grad weniger gut — die Kombination in Oktaven zwischen Hörnern und Posaunen empfehlen:

2 Corni] 8 oder 4 Corni] 8.
1 Tr-bone] 8 2 Tr-boni] 8.

¹⁾ Der Komponist hat in der Partitur folgende Veränderungen gemacht: vom 5. bis zum 9. Takt nach [305] und auch vom 5. bis 9. Takt nach [306] muß man die II. und III. Klarinette *unisono* mit der I. lesen; die Trompete spielt *f* und nicht *ff*. Im Beispiele 75 ist die erste dieser Stellen auf diese veränderte Weise dargestellt.
(Anm. d. Red.)

Beispiele:

Sadko, vor 120 — $\begin{matrix} \text{Tr-ba} \\ \text{Tr-ba} \end{matrix}$] 8.

Sadko 5 — $\begin{matrix} 2 \text{ Tr-be} \\ 4 \text{ Corni} \end{matrix}$] 8.

Sniegurotschka 222 — $\begin{matrix} 2 \text{ Tr-boni} \\ \text{Tr-bone} + \text{Tuba} \end{matrix}$] 8.

Pskovitianka, 3. Akt 10 — $\begin{matrix} 1 \text{ Tr-bone} + \text{Tr-ba} \\ 2 \text{ Tr-boni} \end{matrix}$] 8 (vgl. Beisp. 38).

Der goldene Hahn 125 — $\begin{matrix} \text{Tr-ba} \\ \text{Tr-bone} \end{matrix}$] 8.

Vgl. auch *Sniegurotschka* 325—326 — $\begin{matrix} \text{Tr-bone} \\ \text{Tr-bone} \end{matrix}$] 8 (Beisp. 95).

Die Melodie bei Instrumenten verschiedener vereiniger Gruppen.

A. Vereinigung der Holz- und Blechblasinstrumente im Einklang.

Die Verbindung eines Holzblasinstruments mit einem Blechinstrument ergibt einen gemischten Klang, bei dem die Farbe des Bleches vorherrscht. Es ist ein gewiß viel stärkerer Klang als der Klang jedes einzelnen, aber zur selben Zeit weicher als der Klang des Blechinstrumentes alleine.

Die Farbe der Holzblasinstrumente schmilzt im Klange der Blechinstrumente. Sie gibt ihm eine Weichheit, aber verdünnt ihn gewissermaßen, auf ähnliche Weise, wie wir es bei der Fusion zweier Holzblasinstrumente schon bemerkt haben. Die Beispiele dieser Art Verdoppelungen der melodischen Linie sind ziemlich häufig, besonders im *forte*. Am meisten verdoppelt man die Trompete: Tr-ba + Clar., Tr-ba + Ob., Tr-ba + Fl., ebenso wie: Tr-ba + Clar. + Ob. + Fl. Die Verdoppelung der Hörner ist seltener: Cor. + Clar., Cor. + Fag. Man verdoppelt auch die Posaunen und Tuba: Tr-bne + Fag., Tuba + Fag. Die Verbindung der Klangfarben des Englischhorns, der Baßklarinette und des Kontrafagotts mit Blechinstrumenten entsprechender Höhenlage ergibt dieselben Klangeigenschaften.

Beispiele:

Kitesh 56 — Tr-ba + Cor. ingl.

* *Mlada*, 3. Akt, vor 34 — 3 Tr-bni + Clar. basso.

Die Verbindung im Einklang eines Holz- und eines Blechblasinstruments gibt der Melodie gewöhnlich mehr *legato*, als wenn das Blechinstrument allein spielt.

B. Vereinigung der Holz- und Blechblasinstrumente in Oktaven.

Die Verdoppelung der Hörner in Oktaven durch Trompeten, wie z. B.

$$\left. \begin{array}{l} 1 \text{ Tr-ba} \\ 1 \text{ Cor. (oder 2 Cor.)} \end{array} \right] 8$$

wird ziemlich oft durch die Verdoppelung mit Klarinetten, Oboen oder Flöten ersetzt, wenn man der oberen Oktave Weichheit geben will, welche die Trompete nicht besitzt. Wenn nur ein Horn gebraucht wird, so gibt man der höheren Oktave 2 Klarinetten, 2 Oboen oder 2 Flöten. Wenn aber die untere Oktave von 2 Hörnern gespielt wird, so muß man in die obere drei oder vier Holzbläser setzen, besonders im *forte*.

$$8 \left[\begin{array}{l} 2 \text{ Ob., oder 2 Clar., oder 2 Fl.} \\ 1 \text{ Cor.} \end{array} \right] \text{ auch } \left[\begin{array}{l} 1 \text{ Ob.} + 1 \text{ Clar.} \\ 1 \text{ Cor.} \end{array} \right] 8; \left[\begin{array}{l} 2 \text{ Fl.} + 2 \text{ Clar.} \\ 2 \text{ Cor.} \end{array} \right] 8.$$

Um eine Trompete eine Oktave höher zu verdoppeln, muß man möglichst drei oder vier Holzbläser anwenden; nur wenn man in der hohen Lage ist, so kann man sich mit 2 Flöten begnügen.

Man muß es zu vermeiden suchen, Posaunen eine Oktave höher durch Holzbläser zu verdoppeln. Zu diesem Zwecke sind die Trompeten vorzuziehen.

Beispiele der Verdoppelung in Oktaven.

* *Sniegurotschka* [71] — $\left[\begin{array}{l} \text{Ob.} + \text{Clar.} \\ \text{Cor.} \end{array} \right] 8.$

* *Legende vom Zaren Saltan*, vor [180] — $\left. \begin{array}{l} \text{Ob.} + \text{Clar.} \\ \text{Ob.} + \text{Clar.} \\ \text{Cor.} \\ \text{Cor.} \end{array} \right] \left. \begin{array}{l} 6 \\ 6 \end{array} \right] 8.$

* Das Fortschreiten in Oktaven gemischter Klangfarben (Holz und Blech) soll hier auch erwähnt werden.

Beispiele:

- Mlada*. 3. Akt, Anfang der III. Szene — $\left. \begin{array}{l} \text{Tr-bone} + \text{Clar. basso} \\ \text{Tuba} + \text{C-Fag.} \end{array} \right\} 8$
- Nr. 78. *Mlada*, 3. Akt, nach $\boxed{25}$ — $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Clar.} + 2 \text{ Cor.} + \text{Tr-bna} \\ \text{Clar. basso} + 2 \text{ Cor.} + \text{Tr-bna} \end{array} \right\} 8$
(in tiefer Lage).
- Nr. 79. *Mlada*, 3. Akt, vor $\boxed{35}$ — Alle *unisono*.

Wenn man die Melodie in drei oder vier Oktaven setzen will, so ist es nicht leicht, eine ausgeglichene Disposition zu treffen. Für die oberste Stimme wird eine kleine Flöte oder zwei große, ohne Oboen oder Klarinetten am Platze sein.

Beispiele:

- * *Sheherazade*, 4. Satz, 15. Takt, nach \boxed{W} — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ 2 \text{ Fl.} + 2 \text{ Ob.} \\ 2 \text{ Tr-be} \end{array} \right\} 8$
- * *Legende vom Zaren Saltan* $\boxed{228}$ — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ 2 \text{ Fl.} + 2 \text{ Ob.} \\ \text{Tr-ba} + \text{C. ingl.} \end{array} \right\} 8$

C. Vereinigung der Streicher mit den Holzbläsern.

Als Ausgangspunkt bei der Prüfung dieses Abschnittes — der Ausgangspunkt bleibt derselbe, ob es sich um die Melodie, die Harmonie, die Figuration oder Polyphonie handelt — halte ich es für notwendig, die folgenden grundlegenden Prinzipien aufzustellen.

Jede Verbindung, jede Verdoppelung zwischen Streichern und Holzbläsern ist gut. Ein Holzblasinstrument, das mit einem Streichinstrument im Einklang fortschreitet, verstärkt den Klang des letzteren und gibt ihm mehr Fülle, und die Klangfarbe des Streichinstruments macht den Ton des Holzblasinstruments weicher. Der Charakter des Streichinstruments wird vorherrschen, wenn die gegenseitigen Kräfte der beiden gleichbedeutend sind: z. B. wenn eine der Violinstimmen durch eine Oboe, oder die Cellostimme durch ein Fagott verdoppelt ist. Wenn viele von den Holzbläsern im Einklang mit einer der Streicherstimmen spielen, so werden sich die ersten zum Nachteil der zweiten verstärken. Im allgemeinen vermindern die Verbindungen den Charakter jedes einzelnen Instruments, wobei die Holzbläser mehr als die Streicher einbüßen.

Verdoppelung im Einklang.

Die besten und natürlichsten Verbindungen sind die zwischen solchen Instrumenten, deren Höhenlagen gleich oder entsprechend sind:

Viol. + Fl. (Fl. c-alto, Fl. picc.), Viol. + Ob., Viol. + Clar. (Clar. picc.);
Violen + Ob. (Cor. ingl.), Violen + Clar., Violen + Fag.;
V-cellien + Clar. (Cl. basso), V-cellien + Fag.;
C-bassi + Cl. basso, C-bassi + Fag., C-bassi + C-Fag.

Diese Verbindungen werden angewandt: a) um eine neue bestimmte Klangfarbe zu erreichen; b) um die Kraft der Streicher zu heben; c) um den Ton der Holzbläser weicher zu machen.

Beispiele:

Sniegurotschka [5] — V-cellien + V-le + Cor. ingl. (vgl. Beisp. 15).
" [28] — V-le + Ob. + Cor. ingl.
" [116] — Viol. I + II + Ob. + Clar.
" [288] — Viol. I + II + V-cellien + Cor. ingl.
(vgl. Beisp. 17).

Nr. 80. *Mainacht*, 3. Akt [Bb] — V-le + Clar.

Nr. 81. *Sadko* [311] — Viol. + Ob.

Nr. 82. " [77] — V-le + Cor. ingl.

Nr. 83. " [123] — V-le + Cor. ingl.

Servilia [59] — Viol. sul G + Fl.

Nr. 84. *Legende vom Zaren Saltan* [30], 10. Takt — V-cellien + V-le
+ 3 Clar. + Fag.

" " " " [30] — Viol. I + II + 2 Clar. Fl. picc. + 1 Fl.

" " " " [156—159] — Viol. abgerissen
+ Fl. *legato*.

Die Zarenbraut [10] — V-le + V-cellien + Fag.

Antar, 4. Satz [63] — V-cellien + 2 Fag.

Sheherazade, 3. Satz [H] — V-le + Ob. + Cor. ingl.

Stimmen in Oktaven verdoppelt.

Die Fälle, in denen die Streicher in Oktaven fortschreiten und auch in Oktaven durch Holzbläser verdoppelt sind, finden sich in großer Zahl und bedürfen nicht einer besonderen Erklärung: dieses Verfahren entspringt den oberen Grundsätzen. Nachstehend Beispiele von Melodien in Oktaven, auch in zwei, drei und vier Oktaven:

Beispiele:

Nr. 85. *Pskovitianka*, Anfang der Ouverture — 72-10

Viol. I + II + 2 Clar.
V-le + V-celli + 2 Fag.] 8.

Nr. 86. *Sadko* [3] — V-celli + Cl. basso
C-bassi + C-fag.] 8.

Sadko [166] — V-celli + Fag.
C-bassi + C-fag.] 8.

„ [235] — V-le + 2 Clar.
V-celli + C-bassi + 2 Fag.] 8.

Die Zarenbraut [14] — V-celli + Fag.
C-bassi + Fag.] 8.

„ „ [81] — Viol. I div. + Fl.
Viol. I + Ob.] 8.

„ „ [166] — Viol. I + Fl.
Viol. II + Ob.] 8 (vgl. Beisp. 22).

In drei und vier Oktaven:

Servilia [93] — Viol. + 3 Fl.] 8
V-le + 2 Ob.] 8
V-celli + 2 Fag.] 8.

Nr. 87. *Kaschtschei* [105] — Viol. I + Fl. picc.] 8
Viol. II + Fl. + Ob.] 8
V-le + V-celli + 2 Clar. + C. ingl. + Fag.] 8.

Sheherazade, 3. Satz [M] — Viol. I + Fl.] 8
Viol. II + Ob.] 8
V-celli + Cor. ingl.] 8.

Beispiele von Melodien in Terzen und Sexten.

Servilia [44] — Fl. + Ob. + Clar. + Viol. div.] 3.
Fl. + Ob. + Clar. + Viol. div.] 3.

Nr. 88. *Servilia* [111] — Streicher und Holzbläser in Terzen.

Nr. 89. „ [125] — Dasselbe in Terzen und Sexten.

Kaschtschei [90] — Dieselbe Kombination.

Man muß die Aufmerksamkeit auf den Fall besonders richten, in dem zwei Stimmen in Oktaven schreiten und eine davon verdoppelt ist. Wenn solche Kombination in der Höhenlage des Soprans vorkommt, so ist es besser, die Holzbläser in Oktaven fortschreiten zu lassen und die untere Stimme durch einen der Streicher zu verdoppeln, z. B.: Fl. picc.] 8, Fl.] 8
Fl. + Viol.] 8, Ob. (Clar.) + Viol.] 8.

Beispiele:

Legende vom Zaren Saltan [102] — 2 Fl. + Fl. picc.] 8
Viol. I + II + Ob.] 8

(vgl. Beisp. 133).

* Nr. 90. *Sheherazade*, 4. Satz [U] — 2 Clar.
V-celli + 2 Cor.] 8.

Für Melodien in der Baßlage, oder wenn man der Baßstimme in Oktaven einen weichen Klang geben will, ist es vorzuziehen, die V-celli und C-bässe in Oktaven fortschreiten zu lassen, indem man die Stimme des Violoncellos durch ein Fagott verdoppelt, den C-baß aber unverdoppelt läßt: $\left. \begin{array}{l} \text{V-celli} + \text{Fag.} \\ \text{C.-bassi} \end{array} \right] 8$. Oft ist man gezwungen, so zu verfahren, wenn das Orchester kein Kontrafagott hat, weil die Lage des Kontrabasses sehr tief ist¹⁾.

Beispiel:

Nr. 91. *Legende vom Zaren Saltan* [92] — $\left. \begin{array}{l} \text{V-le} + \text{Fag.} \\ \text{V-celli} + \text{Fag.} \\ \text{C-bassi} \end{array} \right] 8$.
Tuba

D. Vereinigung der Streicher mit den Blechinstrumenten.

Die große Ungleichheit zwischen den Klangfarben der Streicher und des Bleches bringt es mit sich, daß ihre Verbindung nicht dieselbe Verschmelzung des Klanges hervorbringen kann wie die Verbindung zwischen Streichern und Holzbläsern. Wenn ein Blechinstrument mit einem Streicher im Einklang spielt, so hören wir jedes Instrument für sich und haben nicht den Eindruck einer gemischten, zusammengesetzten Klangfarbe. Doch sind solche Instrumente beider Gruppen am besten zu vereinigen, die genau dieselbe Höhenlage haben: z. B. Viol. + Tr-ba; Viole + Corno; $\left. \begin{array}{l} \text{V-celli} \\ \text{C-bassi} \end{array} \right\} + \left. \begin{array}{l} \text{Tr-boni} \\ \text{Tuba} \end{array} \right\}$ (für massive und umfangreiche Effekte).

Die Verbindung von Violoncelli und Hörnern ist von schöner Wirkung und sehr gebräuchlich, sie gibt auch eigentlich eine gemischte, weiche Klangfarbe.

Beispiele:

Legende vom Zaren Saltan [29] — Viol. I + II + Cor.

* Nr. 92. *Der goldene Hahn* [98] — V-le con sord. + Cor.

¹⁾ Das Verfahren, bei welchem die Streicher in Oktaven durch die Holzbläser verdoppelt sind, z. B. $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Viol.} \end{array} \right] 8$, $\left. \begin{array}{l} \text{Ob.} \\ \text{V-celli} \end{array} \right] 8$, welches von den Klassikern zur Gleichheit des Klanges angewandt wurde, ist wenig zu empfehlen, weil die Klangfarben dieser beiden Gruppen nicht gleich sind. In der letzten Zeit, in der sich eine übermäßige Tendenz zur Farbe bemerkbar macht, ist dieses Verfahren wieder zum Vorschein gekommen (z. B. in den Partituren der jungen französischen Komponisten).
 (Anm. d. Red.)

E. Vereinigung der drei Gruppen.

Die Verbindung im Einklang der Vertreter aller drei Gruppen ist gebräuchlicher als die vorige, weil die Beimischung der Holzbläser eine Klangfarbe bedingt, die als mehr gemischt, voll, einheitlich und ineinandergeschmolzen gelten kann. Nach der Zahl der teilnehmenden Instrumente jeder Gruppe wird sich auch die Klangfarbe als vorherrschend ergeben. Die meist gebräuchlichen und natürlichsten Kombinationen sind folgende: Viol. + Ob. (Fl., Clar.) + Tr-ba; V-le (oder V-celli) + Clar. (C. ingl.) + Corno; V-celli + 2 Fag. + 3 Tr-boni + Tuba.

Man gebraucht solche Zusammensetzungen meist im *forte* oder in einem dicken und massiven *piano*.

Beispiele:

Nr. 93–94. *Snieguotschka* [218] und [219] — Viol. I + II + Clar. + Cor. und Viol. I + II + Clar. + Tr-ba.

Servilia [168] — V-le + Tr-bni
V-celli + Tr-bne + Cl-basso } 8
C-bassi + Tuba + Fag. } 8 (vgl. Beisp. 62).

Nr. 95. *Snieguotschka* [325] — V-celli + V-le + Fag. + Tr-bne } 8
C-bassi + Fag. + Tuba }

Der Wojewode [224] — Viol. + Fag. + Cor., auch Viol. + Clar. + Tr-ba (Blech gestopft).

* *Mlada*, 3 Akt, nach [23] — V-le + 2 Clar. + Tr-ba c-alta.

* Nr. 96. *Pskovitianka*, 3. Akt, vor [66] —
Cl-basso + Corno
C-bassi + C-Fag. + Tuba } 8.

* *Pskovitianka*, Ouvertüre, 4. Takt nach [9] — V-le + V-celli + Cor. ingl. + 2 Clar. + Cl-basso + 2 Fag. + 4 Cor. (bei den Hörnern ist die Melodie vereinfacht).