

## Fünftes Kapitel.

# Verbindung der Singstimme mit dem Orchester. Instrumente auf der Bühne.

### Begleitung von Solisten durch das Orchester.

#### Allgemeine Betrachtungen.

Die Orchesterbegleitung muß genügend durchsichtig sein, damit der Sänger in seinem Vortrage die Freiheit behält, ohne die Stimme anzustrengen, die nötigen dynamischen Nuancen und Ausdrücke hervorzubringen. In Augenblicken, welche einen hohen lyrischen Aufschwung und die äußerste Klangfülle der Stimme erfordern (*a piena voce*), wird die Begleitung den Sänger auch entsprechend unterstützen müssen durch Aufschwung und Verstärkung des Orchesterklanges.

Der Operngesang hat zwei große Abteilungen: den lyrischen Gesang *arioso* und die Deklamation oder das Rezitativ. Die breite Arie in langgezogenen Noten erlaubt es, den Klang oder Ton in viel höherem Grade zu entwickeln als das Rezitativ in kurzen Noten. Andererseits gestattet der mit Fiorituren (Verzierungen) ausgeschmückte Gesang nicht die Möglichkeit, dem Ton eine Fülle zu geben. Außerdem: je mehr der Gesang bewegt ist, je eigener die rhythmischen Details irgendeiner seiner Stimmen sind, — desto größere Freiheit muß man gerade in rhythmischer Beziehung dem Gesange lassen und desto weniger wird es am Platze sein, die melodischen Zeichnungen des Gesanges durch das Orchester genau zu dublieren oder den Instrumenten solche Figuren zu geben, die den Figuren des Gesanges gleich sind. Und mit allem diesen muß der Komponist, welcher eine Begleitung schreibt, zuerst sich beschäftigen, bevor er überhaupt an die Orchesterfarben zu denken

beginnt. Eine schwere und verwickelte Begleitung erdrückt und tötet den Gesang: wenn sie zu einfach ist, — interessiert sie nicht; ist sie zu schwach — unterstützt sie wenig die Stimme.

In der heutigen Oper ist es nicht selten, daß das Orchester den Stimmen gar keine Begleitung im richtigen Sinne des Wortes gibt. Im Gegenteil kommt es häufig vor, daß die musikalische Hauptidee ganz und gar im Orchester liegt und sogar sehr kompliziert ist. Dann ist der Gesang der begleitende Teil: er verzichtet auf seine musikalische Unabhängigkeit und behält nur die literarische. Die melodische wie die harmonische Linie des Gesangs, — sei es im Arien- oder Rezitativ-Stil, — ordnet sich dem Orchester unter und scheint später auf die Musik, die für das Orchester geschrieben ist, — aufgebaut zu sein. Sicher ist es, daß man in solchen Fällen nur dann die orchestrale Schreibweise realisieren kann, wenn man die nötigen Vorsichtsmaßregeln trifft: das Orchester muß durch seinen Klang und seine Kompliziertheit die Stimme weder am Ton noch an der Deutlichkeit der gesprochenen Worte hindern, sonst reißt der literarische Faden des Textes, und der Ausdruck und das Malerische der Orchestermusik bleibt ohne Erklärung. Es ist auch wahr, daß gewisse Momente eine große Klangstärke erfordern, ohne die der ganze Eindruck verlorengehe. Die nötige Kraft könnte dabei so groß sein, daß sogar ein Sänger mit phänomenaler Stimme den Kampf nicht aushalten könnte, hätte er auch mit voller Stimme gesungen. In solchen Fällen, sogar wenn die Stimme gewissermaßen zu hören ist, — wirkt dieser ungleiche Kampf zwischen dem Sänger und dem Orchester peinlich auf das ästhetische Gefühl. Dieses muß der Komponist im Auge behalten und die großen Steigerungen des Orchesters auf die Stellen konzentrieren, wo die Singstimme schweigt. Ebenso muß er die vokalen Sätze und Pausen nach dem Sinne der Worte verteilen und immer beachten, daß der Gesang frei und natürlich bleiben kann. Dazu kann er vorteilhaft das *piano* und *diminuendo* des Orchesters verwenden. Wenn im Orchester ein längerer Satz *forte* vorkommt, so muß er dort angebracht werden, wo eine mimische Szene sich abspielen kann.

Jede künstliche Verminderung der Klangkraft des Orchesters, welche nicht dem Sinne der Musik entspricht und nur deswegen angebracht wird, damit die Singstimme mehr zum Vorschein

kommt, — ist zu vermeiden, weil dadurch die Partie des Orchesters ihres legitimen Glanzes und Ausdrucks beraubt wird. Es ist wichtig zu bemerken, daß jeder große Unterschied zwischen dem starken und glanzvollen Klang eines rein orchestralen Satzes und dem schwachen in den Stellen, wo die Gesangstimme mitwirkt, — stets einen unvorteilhaften Vergleich zwischen den beiden vom ästhetischen Standpunkte mit sich bringen wird. Deswegen wird man sehr viel Vorsicht im Verteilen der orchestralen Farben und Klangstärken anwenden müssen, wenn man das Orchester mit Holzbläsern à drei und vier und mit Blechinstrumenten in großer Zahl verstärkt hat.

In den früheren Abschnitten habe ich an mehreren Stellen gesagt, daß die orchestrale Faktur eng mit der musikalischen verbunden ist. Wie aus den soeben gemachten Bemerkungen hervorgeht, — tritt diese Verbindung bei der Orchestration vokaler Werke besonders deutlich hervor. Kurz kann ich es so ausdrücken: das, was nicht gut komponiert ist, kann auch nicht gut orchestriert werden.

### Durchsichtigkeit der Begleitung. Harmonie.

Die Gruppe der Streicher bildet das durchsichtigste harmonische Milieu, welches am wenigsten den Gesang verdunkelt. Dann kommen die Holzbläser und später noch die Blechinstrumente in folgender Reihenfolge: Hörner, Posaunen, Trompeten. Die *Pizzicati* und die Harfe mit ihrem kurzen Klang und der Möglichkeit zu nuancieren, bieten unbestritten ein sehr günstiges Milieu für den Gesang. Allgemein gesprochen, sind die langgezogenen Klänge mehr als die kurzen imstande, den Gesang zu verdunkeln. Die Streicher, verdoppelt durch Holz- oder Blechinstrumente und die Blechinstrumente, verdoppelt durch die Holzinstrumente — bilden ein sehr geeignetes Milieu, um die Gesangstimme zu verdunkeln und zu erdrücken. Die *Tremoli* der Pauken und anderer Schlaginstrumente verdunkeln die Gesangstimme in sehr hohem Grade, ebenso wie sie jede Orchestergruppe verdunkeln. Man muß auch Verdoppelungen zwischen Blech- und Holzbläsern vermeiden, ebenso die Anwendung von zwei Klarinetten, zwei Hoboen, zwei Hörnern im Einklang (als eine harmonische Stimme): das

sind alles solche Faktoren, die den Gesang verdunkeln. Die häufige Anwendung langgezogener Noten im Baß, — z. B. der Kontrabaßnoten, — ist auch dem Gesange ungünstig: die Resonanzen dieser Baßnoten kollidieren mit den Stimmen der Sänger.

Die Nebeneinanderstellung der Streicher und Holzbläser, welche den Gesang und die Deklamation beeinträchtigt, verliert diese Eigenschaft in dem Falle, wenn die eine Gruppe die Harmonie in ausgehaltenen Noten gibt und die andere eine Figuration ausführt: z. B., wenn die ausgehaltenen Noten von Klarinetten und Fagotten, oder Fagotten und Hörnern gespielt werden und die Figuration von Violinen und Bratschen ausgeführt wird — oder umgekehrt. Oder die Harmonie ist bei Bratschen und V-cell*i divisi* und die harmonische Figuration bei den Klarinetten.

Die ausgehaltene Harmonie, welche sich im Bereiche der zweiten Oktave und bis zur Mitte der dritten befindet, verdunkelt nicht die Frauen-Stimmen, deren melodische Linie sich außerhalb dieser Region befindet. Sie verdunkelt aber auch nicht die Männer-Stimmen, die in derselben Lage sich befinden, weil diese Stimmen scheinbar in der höheren Oktave klingen, wie es bei der Tenorstimme der Fall ist. Im allgemeinen leiden mehr die Frauen- als die Männer-Stimmen, wenn die Harmonie sich in derselben Höhenlage befindet. Jede Orchestergruppe einzeln genommen und so angewandt, daß sie nicht zu stark klingt, ist eigentlich jeder Gesangstimme günstig. Bloß die Verbindung mehrerer Gruppen ist es nicht, falls die Gruppen keine unabhängigen Rollen spielen, sondern zusammen auftreten. Eine sich hinziehende, ununterbrochene vierstimmige Harmonie muß vermieden werden. Nur wenn Pausen eintreten; wenn die Zahl der Stimmen abnimmt; wenn einige davon ausgehaltene (Pedal) Noten spielen; wenn die Harmonie bald in einer Oktave vereinigt, bald auf viele verteilt, oder in der Höhe verdoppelt ist — dann kann auch die Verbindung den erwünschten Eindruck erzielen.

Die Anwendung dieser Verfahren ermöglicht es dem Komponisten, den Gesang zu unterstützen: er kann eine zu schwere Harmonie vermindern oder ganz fortlassen, wenn die Gesangstimme an Stärke abnimmt oder beim Übergang vom Gesang zur Deklamation; oder im Gegenteil, die Stimme bei einem Aufschwung und Steigerungen heben.

Die Linien der Figuration und Polyphonie in der Begleitung müssen möglichst wenig kompliziert sein, sonst werden sie eine zu große Anzahl von Instrumenten beanspruchen. Es gibt Zeichnungen, die an sich selbst kompliziert sind. Solche muß man wenigstens teilweise den *pizzicati* und der Harfe geben, weil sie den Klang der Singstimme am wenigsten beeinträchtigen. Ich gebe hier einige Beispiele der Begleitung des Gesangs *arioso*.

*Beispiele:*

*Die Zarenbraut*, Arie (Zusatz) von Lykow (3. Akt).

„ „ [16—19] — Arie des Griasnoi.

Nr. 277. *Sniegurotschka* [45].

\* „ [187—188], [212—213] Zwei Kavatinen des Berendei (vgl. Beisp. 102, 225).

Nr. 278. *Sadko* [143].

„ [204—206] — Lied des Venedigers.

\* *Kitesh* [39—41], [222—223] (vgl. Beisp. 31).

\* *Der goldene Hahn* [153—157], [163].

Der ausgeschmückte Gesang (Fiorituri), welcher die Leichtigkeit des Ansatzes erfordert, bedingt auch eine leichtere und einfachere Begleitung, ohne Verdoppelungen und Kompliziertheit der Zeichnung.

*Beispiele:*

Nr. 279. *Sniegurotschka* [42—48] — Arie der Sniegurotschka (Prolog), Fragment.

\* *Sadko* [195—197] — Das Lied des Indiers (vgl. Beisp. 122).

\* *Die Weihnachtsnacht* [45—50]. — Arie der Oxana.

\* *Der goldene Hahn* [131—136] — Arie der Königin von Shemakha.

**Verdoppelung der Stimmen.**

Die Verdoppelungen der Gesangstimme durch Orchesterinstrumente in Oktaven oder im Einklang sind sehr häufig, aber die ununterbrochene Verdoppelung einer langen Periode ist absolut zu vermeiden: solche Verdoppelungen können nur für isolierte Stellen angewandt werden. Die natürlichsten Verdoppelungen der Frauenstimmen geben die Violinen, Bratschen, Klarinetten und

Hoboën. Für die Männer-Stimmen sind am besten die Bratschen, V-celli, Fagotte und Hörner. Die Verdoppelungen in Oktaven geschehen meist eine Oktave höher. Die Posaunen und Trompeten, welche die Stimme erdrücken, sind wenig zu Verdoppelungen geeignet. Die ununterbrochenen und zu häufigen Verdoppelungen sind zu vermeiden: nicht nur deswegen, weil sie dem Sänger die freie Entwicklung des Gesangs und den Ausdruck nehmen, sondern weil sie dem Klange und der so bemerkenswerten Färbung der Stimme eine andere, gemischte Klangfarbe geben. Die begrenzte, nur an gewissen Stellen angewandte Verdoppelung verschönert im Gegenteil, ziert und unterstützt die Stimme. Die Verdoppelungen können nur bei dem Gesang *in tempo* stattfinden: die gleichzeitige Ausführung in Oktaven oder *unisono* einer Stelle *a piacere* ist schwierig und macht schlechten Eindruck.

*Beispiele:*

*Sniegurotschka* [50—52] — Ariette der Sniegurotschka (vgl. Beisp. 41.)

*Sadko* [309—311] — Wiegenlied der Wolchowa (vgl. Beisp. 81.)

Außer den Verdoppelungen, die als Verzierung und Färbung der vokalen Melodie vorkommen, gibt es Fälle, wo die Singstimme nur fragmentarische Teile einer Melodie ausführt, welche in ihrem ganzen Umfang von irgendeinem Orchesterinstrument gespielt wird. In diesem Falle ist es richtiger zu sagen, daß die Singstimme die Stimme des Instruments verdoppelt.

*Beispiel:*

*Die Bojarin Sheloga* [30], [36] (vgl. Beisp. 49).

Eine große lyrische Steigerung des Gesangs *a piena voce* oder ein dramatischer Aufschwung in Noten, die außerhalb der normalen Oktave der Singstimme liegen, müssen melodisch und harmonisch durch das Orchester unterstützt werden, und zwar in derselben Oktave, in welcher die Stimme sich befindet, und auch in anderen Oktaven. Sehr oft ist solcher Kulminationspunkt vom Eintreten oder plötzlichen Ansetzen der Posaunen oder anderer Blechinstrumente begleitet, oder auch durch eine große Steigerung bei den Streichern. Die Verstärkung des Klanges in der Begleitung, welche mit einer Verstärkung der Singstimme zusammenfällt, macht diese letzte weicher.

*Beispiele:*

Nr. 280. *Die Zarenbraut* [206].

*Servilia* [126—127].

„ [232].

Nr. 281. *Sadko* [314].

*Die Bojarin Sheloga* [41].

Wenn die Kulminationspunkte in Farbe und Konturen eine Zartheit darstellen, so ist es besser, sie vom Orchester nicht zu unterstützen. Zuweilen aber, wenn die zartesten Holzblasinstrumente in leichten und durchsichtigen Melodien und Harmonien solche Stelle unterstützen, erzeugen sie einen entzückenden Effekt.

*Beispiele:*

*Sniegurotschka* [188].

„ [318] (vgl. Beisp. 119).

Nr. 282. *Die Zarenbraut* [214].

Die harmonische Unterstützung und melodische Verdoppelung der Singstimmen in Ensembles: Duetten, Trios, Quartetten usw. kommt häufig vor. Dieses Verfahren, bei den Ensembles angewandt, gibt dem Gesang viel Präzision und Glanz.

*Beispiele:*

*Sniegurotschka* [292—293] — Duett (vgl. Beisp. 118).

*Sadko* [99—101] — Duett (vgl. Beisp. 289, 290).

Nr. 283. *Die Zarenbraut* [169] — Sextett.

„ „ [117] — Quartett.

*Kitesh* [341] — Quartett und Sextett (vgl. Beisp. 305).

Man kann nicht die Schönheit des Effekts bestreiten, wenn der Gesang *arioso* von einem Instrument *solo* begleitet wird. Die Solo-Instrumente, die in solchen Fällen verwendet werden, sind: Violine, Bratsche, Cello, Flöte, Hoboe und Englischhorn, Klarinette, Baß-Klarinette, Fagott, Horn und Harfe. Die Begleitung ist dann gewöhnlich im Kontrapunkt oder in figurierten polyphonen Linien. Das Solo-Instrument spielt in solchen Fällen entweder allein oder als melodische Hauptstimme der begleitenden Stimmen. Das Solo-Instrument, welches auf diese Weise mit dem Gesang einer Person

oder dem mimischen Spiel auf der Bühne verbunden ist, kann in den Händen des Komponisten ein ausgezeichnetes Mittel der musikalischen Charakteristik werden. Die Fälle dieser Art Begleitung sind sehr zahlreich.

*Beispiele:*

*Sniegurotschka* [50] — Sopran und Hoboe (vgl. Beisp. 41).

„ [97] — Alt und Englischhorn.

„ [243], [246] — Bariton und Baß-Klarinette (vgl. Beisp. 47—48).

Nr. 284. *Die Zarenbraut* [108] — Sopran, V-cello und Hoboe.

\* *Der goldene Hahn* [163] — Sopran und Bratsche (vgl. Beisp. 226).

Es ist verhältnismäßig selten, daß Schlaginstrumente an der Begleitung der Singstimmen teilnehmen. Des öfteren ist der Triangel, seltener die Becken angewandt. Es gibt auch Fälle, in denen die Begleitung aus einem *tremolo* oder einer Figur der Pauken besteht.

*Beispiele:*

*Sniegurotschka* [97], [224], [247] (erstes und drittes Lied des Lell).

*Legende vom Zaren Saltan*, vor [5].

\* Nr. 285. *Der goldene Hahn* [135]; vgl. [161], [197].

Die folgenden Beispiele enthalten Stellen großer Steigerung des Ausdrucks und der Kraft in Pausen des Gesangs, — Stellen, die ich oben erwähnt habe:

Nr. 286. *Die Zarenbraut* [81].

\* *Kitesh* [282], [298].

\* *Servilia* [130].

**Rezitativ und Deklamation.**

Die Szenen des Rezitativs und der melodischen Deklamation müssen durchsichtig begleitet werden, damit die Deklamation ohne Anstrengung (Forcierung) der Stimme vor sich gehen, und der Text klar hervortreten kann. Die ausgehaltenen Akkorde der Streicher oder Holzbläser und das Tremolo geben die bequemsten Mittel dazu, weil sie dem Rezitativ die vollständige und breite Möglichkeit geben, sich frei rhythmisch zu bewegen (*a piacere*). Die kurzen Akkorde der Streicher, manchmal auf verschiedene Weisen mit

den Bläsern kombiniert, — bilden auch ein ausgezeichnetes Mittel. Kurze Akkorde und Veränderung der Lage bei langgezogenen Akkorden müssen im Laufe eines vokalen Stückes vorzugsweise an den Stellen stattfinden, wo die Singstimme eine Pause hat. Das gibt während der Rezitative *a piacere* dem Kapellmeister und dem Orchester die Möglichkeit, besser auf die rhythmischen Abweichungen des Sängers zu achten. Wenn die Begleitung melodisch, polyphon oder figuriert mehr kompliziert ist, so muß der Sänger das Rezitativ im Tempo halten. Jeder Satz des Rezitativs, der inhaltlich mehr hervortreten muß, nimmt eine mehr singende Form an und muß von dem Orchester stärker unterstützt werden. Die heutige Form der Oper, welche in bezug auf den Text viel größere Forderungen stellt als früher, besteht meistens aus ständiger Abwechslung des Gesanges und der Deklamation oder in einer Fusion der beiden, und das orchestrale Gewebe bietet eine größere Mannigfaltigkeit und ein selbständiges Fortschreiten in ständiger Beziehung zu dem Text und der Bühnen-Aktion. Solche orchestrale Verfahren und die Orchestrierung von Szenen dieser Art können nur bei Untersuchung längerer Abschnitte studiert werden, was schwerlich in die Beispiele zu diesem Buch einzufügen ist. Deswegen verweise ich den Leser auf die Opern-Partituren und nenne hier nur einige kurze Beispiele:

Nr. 287. *Sniegurotschka* [16].

Nr. 288. *Die Zarenbraut* [124—125].

Die doppelten Beispiele, welche hier folgen und gleiche musikalische Fälle darstellen, zeigen genau den Unterschied in der Behandlung des Orchesters allein und des Orchesters als Begleiter des Gesangs:

*Beispiele:*

Nr. 289—291. *Sadko* [99—101] und [305—307] (vgl. Beisp. 75).

*Die Bojarin Sheloga* [3—7] und [28].

Es ist besonders wichtig, auf die Durchsichtigkeit der Begleitung des Gesangs hinter der Bühne zu achten.

*Beispiele:*

\* Nr. 292. *Sadko* [316], [318], [320].

\* *Kitesh* [286—289], [304—305].

## Orchesterbegleitung der Chöre.

Der Chor ist als klangliche Einheit viel stärker als die Stimmen der Solisten, deswegen ist bei der Begleitung der Chöre nicht so große Vorsicht geboten. Im Gegenteil: eine zu große Feinheit und Weichheit des Orchesters werden nur unter der Klangkraft des Chores leiden. Im allgemeinen gesprochen, ist die Orchestration der Chor-Sätze und die der rein orchestralen beinahe gleich. Sie wird den dem Chore vorgeschriebenen dynamischen Nuancen folgen müssen und entsprechen. Die Verdoppelung einer Orchestergruppe durch die andere, Einklänge gleicher Instrumente, wie 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 4 Hörner, 3 Posaunen usw. sind dabei möglich und richten sich nach den künstlerischen Forderungen des musikalischen Inhalts. Meistens sind die Verdoppelungen der Chorstimmen durch Instrumente als gut zu bezeichnen. In den Stellen des fließenden Gesangs können diese Verdoppelungen melodisch auftreten, und ihre melodischen Linien werden oft reicher und ausgeschmückter sein als die Chorstimmen.

### Beispiele:

*Pskovitianka*, 2. Akt [3—6]; 3. Akt [66—69].

*Die Mainacht*, 1. Akt [X—Y]; 3. Akt [L—Ee]; [Ddd—Fff].

*Snieguotschka* [61—73], [147—153], [323—328].

*Mlada*, 2. Akt [22—31], [45—63]; 4. Akt [31—36].

*Die Weihnachtsnacht* [59—61], [115—123].

*Sadko* [37—39], [50—53], [79—86], [173], [177], [187], [189],  
[218—221], [233], [270—273].

*Die Zarenbraut* [29—30], [40—42], [50—59], [141].

*Legende vom Zaren Saltan* [67—71], [91—93], [133—145], [207—208].

*Kitesh* [167], [177—178].

*Der goldene Hahn* [237—238], [262—264].

\* Der Leser wird viele Fälle von Begleitungen der Chöre in den Beispielen finden, welche in anderen Abschnitten dieses Buches stehen.

Wenn es sich um isolierte Ausrufe oder melodische Rezitativsätze handelt, so sind die melodischen Verdoppelungen nicht zu empfehlen. Man wird in solchen Fällen besser harmonische Ver-

doppelungen anwenden, welche bloß eine instrumentale Unterstützung des Gesangs bilden.

Die Wiederholungen von Noten, welche durch die Deklamation bedingt sind und keinen wesentlichen Teil der rhythmischen Struktur oder Figuration darstellen, werden im Orchester fehlen müssen: nur die harmonische und melodische Grundlage wird verdoppelt. Im Vergleich mit der orchestralen Verdoppelung wird die rhythmische Struktur des Chorsatzes zuweilen vereinfacht.

*Beispiele:*

Nr. 293. *Die Zarenbraut* [96].

Nr. 294. *Pskovitianka*, 1. Akt, vor [75].

Diejenigen Stellen eines Chorgesangs, welche an sich einen vollständigen musikalischen Inhalt haben und gleichermaßen einen Chor *a capella* bilden, bleiben sehr oft ohne Verdoppelung im Orchester. Sie werden bloß von ausgehaltenen Noten begleitet oder von orchestralen polyphonen und unabhängigen Zeichnungen.

*Beispiele:*

Nr. 295. *Sadko* [219].

\* *Legende vom Zaren Saltan* [207].

\* *Kitesh* [167] (vgl. Beisp. 116).

\* *Der goldene Hahn* [236].

Ein gemischter Chor, der durch die Zahl der Stimmen stärker als ein Frauen- oder Männerchor ist, erfordert auch eine stärkere Orchestration, dagegen wird die Orchestration bei einem Männerchor und besonders bei einem Frauenchor viel durchsichtiger sein müssen. Im allgemeinen muß der Komponist auf die wirkliche Besetzung des Chores achten, weil die Bühnenverhältnisse zuweilen einen verminderten Chor erfordern. Die annähernde Zahl der Choristen muß dann vom Komponisten in der Partitur vermerkt sein, und das wird auch die Basis zur Orchestration bilden.

*Beispiele:*

Nr. 296. *Pskovitianka*, 2. Akt [37].

\* *Sadko* [17], [20].

\* *Kitesh* [61] (vgl. Beisp. 198).

*Anmerkung.* Man muß nicht vergessen, daß ein *fortissimo* des verstärkten Orchesters, welches die Holzbläser à vier und zahlreiche Blechinstrumente besitzt, zuweilen auch eines solchen Orchesters, in dem Holzbläser bloß à drei sind, — imstande ist, sogar einen großen gemischten Chor zu erdrücken.

Die Orchestration einer Begleitung für einen Chor hinter der Bühne muß dieselbe Durchsichtigkeit besitzen wie die Begleitung eines Sologesangs auf der Bühne.

*Beispiele:*

- \* *Pskovitianka*, 1. Akt [25—26], [90]; 3. Akt [13—14].
- \* *Die Mainacht*, 1. Akt, vor [X]; 3. Akt. [Bbb—Ccc].
- \* Nr. 297. *Sadko* [102].
- \* *Kitesh* [54—56] (vgl. Beisp. 196, 197).

**Sologesang mit dem Chor.**

Wenn der melodische Gesang oder ein deklamiertes Rezitativ zu gleicher Zeit mit dem Chor auftreten, so ist eine große Vorsicht in der Anwendung des Chores geboten. Auf der Grundbasis eines Männerchors heben sich die weiblichen Solo-Stimmen leicht ab, ebenso die Solo-Männerstimmen auf dem Grunde eines Frauenchors, weil in beiden Fällen die Höhenlage der Solo-Stimmen nicht mit derjenigen des Chores zusammenfällt. Dagegen bietet der Gesang oder die Deklamation der Solisten mit einem gleichartigen oder gemischten Chor ziemlich viel Schwierigkeiten. In solchen Fällen muß man den Chor in niedriger Höhenlage und die Solo-Stimmen in hoher schreiben. Der Chor wird *piano* singen müssen und der Solist *a piena voce*. Es ist auch ein großer Vorteil, den Solisten möglichst nahe an der Rampe zu plazieren und den Chor möglichst im Hintergrunde. Die Orchestration wird dabei dem entsprechen müssen, was bei Solistenbegleitung und nicht bei Chorbegleitung anzuwenden ist.

*Beispiele:*

- Nr. 298. *Sniegurotschka* [143].
- Pskovitianka*, 2. Akt [37] (vgl. Beisp. 296).

Wenn der Chor hinter der Bühne oder in den Kulissen singt, so ist der Gesang und die Deklamation der Solisten immer gut zu hören.

*Beispiele:*

*Pskovitianka*, 1. Akt [25—26].

\* *Die Mainacht*, 3. Akt [Ccc].

\* *Sadko* [102], [111].

## Instrumente auf und hinter der Bühne.

Die Verwendung der Instrumente auf der Bühne und in den Kulissen datiert von sehr alten Zeiten her (Mozart, *Don Giovanni*, Streichorchester im Finale des 1. Akts). Um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts erscheinen auf der Bühne die Blech- orchester oder auch Blech- und Holzinstrumente gemischt (Glinka, Meyerbeer, Gounod und andere). Die neueren Komponisten haben dieses grobe Verfahren verlassen, welches einen außergewöhnlichen Klang auslöst und in das mittelalterliche oder sagenhafte Milieu der Inszenierung der meisten Opern hineintönt. Als Bühneninstrumente werden jetzt nur solche angewandt, die wirklich den Bedingungen des Milieus entsprechen, in welchem die Handlung vor sich geht. Was die Instrumente hinter der Bühne anbelangt, die dem Zuschauer unsichtbar sind, — so ist die Frage sehr einfach. Doch ist die Auswahl bei der heutigen Musik durch höhere ästhetische Forderungen bedingt als solche, denen ein Militär- orchester von Blechinstrumenten genügen könnte. Die Partien der Instrumente auf der Bühne werden in den Kulissen gespielt, und diejenigen, die man sieht, sind bloß für das Auge. Zuweilen sind die Instrumente, welche auf der Bühne erscheinen müssen, genau nach denen der entsprechenden Epoche rekonstruiert (z. B. die heiligen Hörner in *Mlada*). Dem besonderen Charakter des Instruments in den Kulissen wird das Orchester in bezug auf Kraft und Durchsichtigkeit entsprechen müssen. Ich sehe leider keine Möglichkeit, in diesem Buche die Beispiele der Anwendung von jedem der Instrumente (die weiter unten aufgezählt sind) und der entsprechenden Begleitungen zu geben. Deswegen werde ich mich damit begnügen, in den meisten Fällen die Stellen in den Partituren anzugeben, abgesehen von einigen einzelnen Beispielen, die ich zitiere.

a) Trompeten:

*Servilia* [12], [25].

\* *Kitesh* [53], [55], [60].

\* *Legende vom Zaren Saltan* [139] und weiter.

b) Hörner (als Jagdhörner):

*Der Wojewode* [38—39].

c) Posaunen, die das Orchester verlassen und sich hinter die Bühne begeben:

*Der Wojewode* [191].

d) Kornette (Pistons):

*Pskovitianka*, 3. Akt [3], [7].

e) Heilige Hörner (Blechinstrumente in verschiedenen Naturtönen):

*Mlada*, 2. Akt, S. 179 u. w.

f) Kleine Klarinette und kleine Flöte:

Nr. 299—300. *Mlada*, 3. Akt [37], [39].

g) Schalmei oder Panflöte, ein besonderes Instrument, das zu diesem besonderen Zwecke verfertigt war, mit vielen Löchern, die man an den Lippen vorbeiführt (*B, c, des, es, e, fis, g, a*). Diese Tonleiter von besonderer enharmonischer Eigenschaft klingt wie ein *glissando*:

*Mlada*, 3. Akt [39], [43] (vgl. Beisp. 300).

h) Harfe, die eine Äolsharfe repräsentieren soll:

*Kaschtschi* [32] und weiter (vgl. Beisp. 268, 269).

i) Lyren. So gestimmt, daß sie den verminderten Septimenakkord *glissando* geben:

*Mlada*, 3. Akt [39], [43] (vgl. Beisp. 300).

k) Klavier:

*Mozart und Salieri* [22—23].

l) Tam-tam, das eine Kirchenglocke imitiert:

*Pskovitianka*, 1. Akt [57] und weiter.

m) Große Trommel (ohne Becken), Kanonendonner darstellend:

*Legende vom Zaren Saltan* [139] und weiter.

n) Kleine Pauke, hier in *des* der 3. Oktave:

*Mlada*, 3. Akt [41] und weiter (vgl. Beisp. 60).

o) Glocken in verschiedenen Tönen:

*Sadko* [128], [139].

Nr. 301. *Kitesh* [181] und weiter. Auch [241], [323] und weiter.

\* *Legende vom Zaren Saltan* [139] und weiter.

p) Orgel:

Nr. 302. *Sadko* [299—300].

Die Streicher und Holzbläser werden verhältnismäßig selten auf und hinter der Bühne angewandt. In der russischen Oper sind die Streicher von Rubinstein (*Goriuscha*) verwendet, und auch in ausgezeichneter und charakteristischer Weise von Sseróff (*Die feindliche Macht*): in derselben Partitur von Sseróff findet man auch eine kleine Klarinette in *Es*, welche die Pfeife imitiert, die bei einer Karneval-Prozession gebraucht wird<sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Hier muß man auch die sehr gelungene Verwendung eines kleinen Orchesters hinter der Bühne erwähnen (2 Fl. *picc.*, 2 Klar., 2 Hörner, 1 Posaune, 1 Tamburin, 4 Violinen, 2 Bratschen und 1 Kontrabaß), welche im 2. Akt (1. Bild, [M—P]) der Mainacht vorkommt. (Anm. d. Red.)