



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Spemanns goldenes Buch der Musik**

**Spemann, Wilhelm**

**Berlin [u.a.], 1900**

Die Harfe.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

387. Die Kastagnetten (castagnette, castagnettes). Die Kastagnetten sind zwei muschelförmige Holzkapseln, die durch eine kurze Schnur verbunden sind. Fig. 76. Beim Spielen werden sie in die Handfläche genommen, so daß die Hohlräume der beiden Kapseln auf-

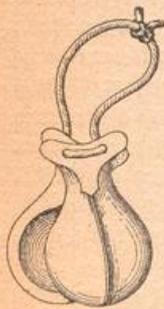


Fig. 76. Kastagnetten.

einander zu liegen kommen, und dann mit den letzten drei Fingern der Hand gegeneinander geschlagen. Die Kastagnetten sind ein Nationalinstrument der Spanier, die damit die rhythmische Begleitung ihrer Tänze ausführen. Im Orchester bedient man sich ihrer, wo es gilt, dieses nationale Kolorit eines Musikstückes hervorzuheben. Bizet in „Carmen“ und Ruben in der Ballettmusik zur „Stimmen von Portici“ haben sie angewendet. Die Notierung geschieht wie beim Triangel.

388. Der Tamtam. Der Tamtam ist eine große runde Metall-

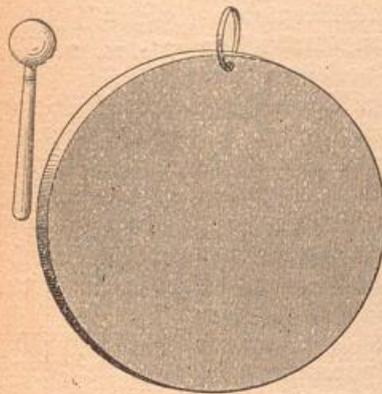


Fig. 77. Tamtam.

scheibe mit nach innen gefehrtem Rande. Fig. 77. Das Instrument, das aus Indien stammt, wird mit

einem Paukenknöppel geschlagen und giebt einen dröhnenden, schauererregenden Klang. Es ist bei Trauermusiken und dramatischen Schreckensszenen wirkungsvoll zu verwenden. Der Tamtam wird im Bassschlüssel notiert.

E. Die Harfe (Arpa, harpe).

389. Die Harfe, das älteste Saiteninstrument aller Kulturvölker, das früher nur ausnahmsweise im Orchester verwendet wurde gehört seit ihrer Verbesserung zur Doppelpedal-Harfe,

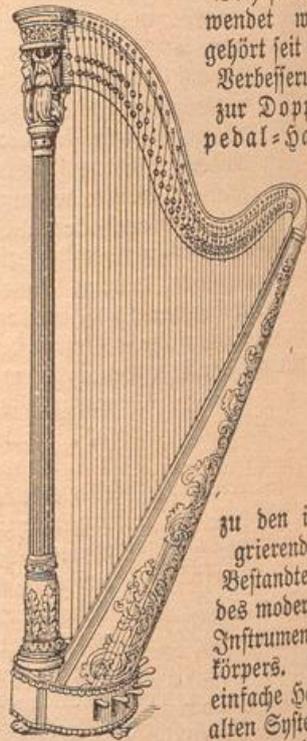


Fig. 78. Doppelpedal-Harfe.

zu den integrierenden Bestandteilen des modernen Instrumentalkörpers. Die einfache Harfe alten Systems hatte einen Umfang von etwa vier Oktaven und stand in C-dur. Für jede andere Tonart mußte sie umgestimmt werden. Durch Hinzufügung der Pedale konnte später die Umstimmung ziemlich schnell bewerkstelligt werden; das Niederdrücken eines Pedals bewirkte die Erhöhung der Saiten um einen halben Ton.

Diese Pedalharfe stand in Es. Ihr Mechanismus genügte indessen nicht, um in allen Tonarten spielen zu können. Das vermag man erst auf der von Sebastian Erard in Paris erfundenen Doppelpedal-Harfe, Fig. 78, wenn auch immerhin noch der schnelle Wechsel zu entfernt liegender Tonarten vermieden werden muß. Der Vorteil einer vollständigen chromatischen Skala ist dadurch gewonnen, daß man jedes der sieben Pedale zweimal herunterdrücken, jede Saite also zweimal um einen halben Ton erhöhen kann. Außer diesen sieben Verschiebungen hat das Instrument ein Pedal, das wie beim Pianoforte die Dämpfung aufhebt. Die Doppelpedal-Harfe steht in C-es-dur und hat den Umfang von sechs und einer halben Oktave:



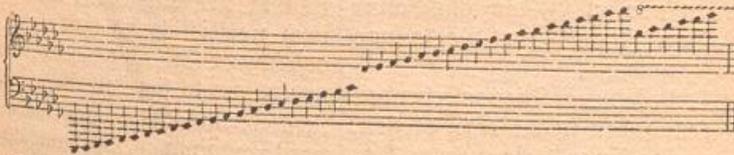
Fig. 79. Mandoline.



Fig. 80. Gitarre.

und mehrstimmige Griffe werden am besten auf beide Hände verteilt. Es entspricht dem Charakter des Instrumentes recht eigentlich, die Töne der Akkorde naheinander erklingen zu lassen (den Akkord brechen = arpeggieren). Aus dem Mechanismus der Harfe erklärt es sich, daß chromatische Tonfolgen

nur in langsamem Zeitmaß ausführbar sind. Im übrigen ist die



Die Noten werden auf zwei Systemen im Violin- und Bassschlüssel geschrieben. Gespielt wird die Harfe mit beiden Händen; zum Anreiß der Saiten bedient man sich des Daumens und der Mittelfinger, der kleine Finger kommt nur ausnahmsweise zur Verwendung. Ein eigentümlicher Effekt der Harfe ist das Glissando, ein leichtes Hinübergleiten der Finger über die Saiten. Auch Flageolettöne sind auf der Harfe hervorzu bringen und können von zauberhafter Wirkung sein. Ein dritter Harfeneffekt ist der mit der Hand abgedämpfte Ton. Zwei-

Harfe allen andern Instrumenten an Lebendigkeit überlegen. Daher werden ihr hauptsächlich Verzierungen und Ausschmückungen der Melodie oder rauschendes Figurenwerk übertragen. Die Harfe eignet sich auch zur Begleitung der Singstimme oder eines melodieführenden Blasinstrumentes. Von besonderem Reize ist der Klang ihrer tieferen Saiten. In größeren Orchestern werden gewöhnlich zwei Harfen verwendet. Doch auch drei, vier und mehr Harfen können für Musikstücke religiösen oder festlichen Charakters von schöner Wirkung

sein. Von allen Orchesterinstrumenten ist die Harfe das einzige, das häufiger durch weibliche Spieler vertreten wird.

**390. Mandoline, Gitarre, Zither.** Zu den Saiteninstrumenten, die gerissen (gezupft) werden, gehören nächst der Harfe: die Mandoline (Fig. 79), die Gitarre (Fig. 80) und die Zither (Fig. 81). Alle drei sind nur noch Liebhaberinstru-

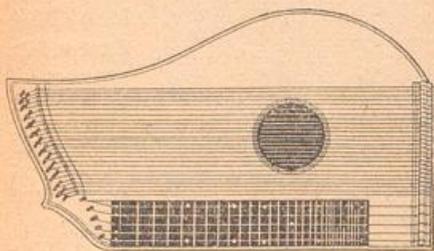


Fig. 81. Zither.

mente; die Zither allerdings in einer Verbreitung, mit der nur die des Klaviers wetteifern kann. Im Orchester kommen sie jedoch nur ausnahmsweise und zu besondern Zwecken vor, z. B. die Mandoline im „Don Juan“ zur Begleitung des Ständchens.

**391. Besetzung.** Die vorstehenden kurzen Angaben sollen dazu dienen, dem musikalischen Laien einen Begriff von der Beschaffenheit und dem Wesen der verschiedenen Orchesterinstrumente zu geben. Was sich über ihr Spiel und die Art es zu erlernen sagen ließe, würde den Rahmen dieser Skizze überschreiten. Die einschlägige Litteratur der Spezialschulen und Studienwerke für Flöte, Violine, Trompete u. s. w. muß hier zu Rate gezogen werden; noch besser wird die Unterweisung eines Fachlehrers Aufklärung verschaffen. Bemerket sei nur — da dies weniger bekannt — daß im allgemeinen das Handhaben eines Blasinstrumentes eine besonders

schwierige Kunst ist. Der Bläser ist dem Sänger vergleichbar, denn wie dieser arbeitet er mit dem Atem. Gemütsbewegungen und äußere Einflüsse aller Art können seine Disposition zu dem vernünftigen, was man den „guten Anschlag“ nennt. Von diesem aber hängt beim Bläser alles ab, was in den höheren Bereich seiner Kunst fällt.

Die Vereinigung der verschiedenen Instrumentengruppen, die wir mit dem Namen „Orchester“ bezeichnen, hat man sich ihrerseits als ein Kieseninstrument vorzustellen, dessen Spieler der Dirigent ist. Die Güte und Leistungsfähigkeit eines Orchesters hängt ab von seiner Zusammensetzung, von seiner Aufstellung und von der Schulung und Leitung, die ihm zuteil wird.

Die Zusammensetzung oder wie man sich sachmännisch ausdrückt, die „Besetzung“ des Orchesters ist keineswegs zu allen Zeiten dieselbe gewesen. Nachdem die Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert begonnen hatte sich selbstständig zu entwickeln, dauerte es noch ziemlich lange Zeit, ehe dem besondern Stil auch besondere Ausdrucksmittel sich anpaßten. Die Instrumente lösten sich wohl von den Singstimmen, die sie bisher im Einklang begleitet hatten, aber sie bildeten noch kein nach eigenen Gesetzen geregeltes organisches Ganzes für sich. So finden wir in den Instrumentalsätzen der ersten Opern ein buntes, vielfach wechselndes Gemisch von Tonwerkzeugen, deren Zusammensetzung wohl ebenso wie in der Kirchenmusik und in der volkstümlichen Tanzmusik lediglich vom Zufall und den gerade vorhandenen Mitteln abhing. Dabei ist zu beachten, daß in der Oper bereits die Streichinstrumente vorherrschten, während die Volksmusik vorzugsweise von Bläsern ausgeführt wurde.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts ist die Entwicklung soweit vorge-  
schritten, daß in der selbständigen  
wie in der begleitenden Instrumen-  
talmusik gewöhnlich die Streicher  
(Violinen) mit dem Continuo (Or-  
gel, Cembalo, Basse) fortlaufend den  
wesentlichen Bestandteil bildeten,  
und daß bestimmte Bläsergruppen  
zur Verstärkung und Ausschmückung,  
oder auch mit den Streichern alter-  
nierend, in charakteristischer Weise  
hinzutraten. Händel und Bach fanden  
bereits ein Orchester vor, das sie  
als Ausdrucksmittel in ihren großen  
Werken verwenden konnten, aber  
dieses Orchester unterschied sich  
wesentlich von dem unsrigen. Der  
Chor der Instrumente stand im  
gleichen Verhältnis zu dem Chor  
der Singstimmen und unter den  
Instrumentalisten hielt wiederum  
der Bläserchor den Streichern das  
Gleichgewicht. Es ist das Verdienst  
Chrysfanders, dieses Verhältnis für  
die Begleitung der Händelschen  
Dramen wieder hergestellt zu ha-  
ben. Verwendet wurden Flöten,  
Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten  
und Pauken, zu denen bei Bach sich  
noch die Oboi d'amore und da  
caccia gesellten. Um die Mitte des  
Jahrhunderts brachten dann die  
Serenadenmusiken und Kassationen,  
die halb aus der italienischen Kam-  
mermusik, halb aus der volkstüm-  
lichen Tanzmusik hervorgingen, neue  
Kombinationen mit sich, die als die  
Vorläufer des modernen Orchesters  
zu betrachten sind. Joseph Haydn,  
dem Schöpfer der „Sinfonie“, war es  
vorbehalten, aus diesen Elementen  
einen vorbildlich gebliebenen Orga-  
nismus zu bilden. Von jetzt ab tritt  
das Streichquartett (geteilte Bio-  
linen, Bratschen, Celli und Basse),  
zunächst noch schwach besetzt, in den  
Vordergrund; den Bläsern gesellen  
sich die Klarinetten und später die  
Posaunen bei, aber — und das ist

das Charakteristische — während die  
Streicher chorisch behandelt werden,  
finden die Blasinstrumente, gewöhn-  
lich zweistimmig geschrieben, eine  
solistische Verwendung. An diesem  
Tonkörper haben weder Mozart noch  
Beethoven noch die Romantiker et-  
was Wesentliches mehr geändert.  
Selbst das erfinderische Genie eines  
Berlioz, Liszt und Wagner hat die  
vorhandene Idee, den Kern des  
Ganzen nur mehr auszuschmücken  
vermocht. Hinsichtlich der moder-  
nen Orchestration ist jedoch zu be-  
merken, daß die immer reichere  
Verwendung der Blasinstrumente  
eine bedeutend stärkere Besetzung  
des Streicherchors nach sich gezogen  
hat. Früher konnte man sich mit  
ca. 16 Violinen, 6 Bratschen, eben-  
so Violoncellen und 3—4 Kontra-  
bässen begnügen; heutzutage weist  
ein gutes Sinfonie- oder Opern-  
orchester im Durchschnitt folgende  
Besetzung auf:

- 16 erste Violinen
- 14 zweite Violinen
- 10 Bratschen
- 8 (10) Violoncelle
- 6 (8) Kontrabässe; dazu:
- 2 große Flöten
- 1 kleine Flöte
- 2 Hoboen
- 1 englisches Horn
- 2 Klarinetten
- 1 Baßklarinette
- 2 (3) Fagotte
- 1 Kontrafagott
- 4 Hörner
- 2 (3) Trompeten
- 3 Posaunen
- 1 Baßtuba
- 2 Harfen
- 2 Paar Pauken

große Trommel, Becken, Triangel etc.  
Eine solche oder noch stärkere Be-  
setzung der Streichinstrumente hält  
nicht nur dem Bläserchor das Gleich-  
gewicht, sondern veredelt zugleich  
den Klang des ganzen Orchesters.

Es giebt auch nichts Schöneres, als ein von Vielen gespieltes Piano, und die Erfahrung lehrt, daß die erzeugten Einklänge, erst wenn sie über eine gewisse Anzahl hinaus vervielfältigt werden, ihren vollen Wert erlangen. Ein im Streichquartett schwach besetztes Orchester klingt daher nicht weniger laut, sondern weniger vornehm.

392. **Aufstellung.** Fast nicht minder als die Zusammensetzung ist die Aufstellung eines Orchesters für seine Wirkung von Wichtigkeit, sowohl was die Stellung des Ganzen im Raume als die der einzelnen Faktoren untereinander betrifft. Für sinfonische Aufführungen im Konzertsaal hat sich sehr bald die noch heute übliche staffelförmige Anordnung eingebürgert, bei der die Musiker auf Tritten reihenweis übereinander sitzen. Ein amphitheatralisch aufgebautes, hölzernes Podium, das zugleich den besten Resonanzboden abgiebt, erweist sich für die Klangentwicklung am günstigsten. In den Opernhäusern begnügte man sich nur zu lange, die Musiker in einem abgetheilten Raum vor der Bühne in gleicher Höhe des Parketts unterzubringen. Bekanntlich waren es die reformatorischen Bestrebungen Richard Wagners, die diese namentlich für die Sänger nachteilige Sitte erfolgreich bekämpft haben. Durch Vertiefung des Orchesterraumes erreichte Wagner auch in der Oper eine amphitheatralische Aufstellung, die den einzelnen Instrumentengattungen je nach der Tragfähigkeit ihres Tones eine gedecktere oder freiere Position anweist; eine zwischen den Hörern und den Spielern sinnvoll errichtete Schallwand diente ihm dazu, die gewünschte Abdämpfung und zugleich eine wundervolle Ausgleichung und Vermischung der Tonwellen herbeizu-

führen. Dieses Ideal eines Opernorchesterraumes, wie es bisher einzig im Bayreuther Festspielhause verwirklicht ist, hat allerdings einen großen Instrumentalkörper zur Voraussetzung, und für schwächer besetzte Orchester, zumal bei den zarter und durchsichtiger instrumentierten Werken der klassischen und der Spieloper, wird ein amphitheatralisch angelegter Raum ohne Schallwand, wie ihn unsere besseren Opernhäuser jetzt besitzen, das Richtige bleiben. Ganz zu verwerfen sind die aus Mißverständnis der Wagnerischen Ideen gleichmäßig tief gelegten Orchester mancher neueren Theater, weil in ihnen die Bläser lärmend, die Streicher dumpf und gedrückt und für den Sänger undeutlich erklingen. Für die Anordnung innerhalb des Raumes dient das Dirigentenpult als Mittelpunkt. Früher an der Rampe der Bühne, wurde es mit der zunehmenden Wichtigkeit der begleitenden Instrumentalisten, denen ihr Anführer nicht gut mehr den Rücken zuwenden konnte, mehr in die Mitte gerückt, bis es neuerdings dicht an der Scheidewand des Zuschauerraumes seinen Platz gefunden hat. Im Halbkreis um dieses Pult findet regelmäßig das Streichquartett seine Aufstellung, und zwar zur Linken die ersten Violinen, zur Rechten die zweiten Violinen und gewöhnlich auch die Bratschen, vorn in der Mitte die Violoncelle, dahinter (also in der Nähe des Souffleurkastens) die Kontrabässe, die häufig auch geteilt in den beiden Ecken des Orchesterraumes untergebracht werden. Anschließend an den Streicherort sitzen gewöhnlich linker Hand die Holzbläser und hinter ihnen die Hörner, rechts die Trompeten, Posaunen und das Schlagzeug. Im Konzertsaal ist die Aufstellung im großen und ganzen dieselbe; da aber

hier das terrassenförmige Podium nicht durch Vertiefung, sondern durch Erhöhung gewonnen wird, so tritt die umgekehrte Ordnung ein: die Violinen sitzen zu unterst, über ihnen die Holzbläser, das Blech zu oberst. Da außerdem das Konzertorchester eine geschlossener Form annehmen kann als das über die Breite der Bühne verteilte Theaterorchester, so ist seine Klangentfaltung nicht nur freier, sondern auch einheitlicher und diese Art der Aufstellung in jedem Falle vorzuziehen.

393. Leitung. Wir kommen zu dem dritten Punkt, der Orchesterleitung, die in den Händen des „Kapellmeisters“ liegt. Die Thätigkeit des Kapellmeisters ist eine zweifache: eine vorwiegend pädagogische in den Proben, eine rein künstlerische in den Aufführungen. Der Dirigent muß sowohl die Gabe besitzen, seine Auffassung andern zu übermitteln, wie die Geistesgegenwart, das Gewollte im gegebenen Moment mit suggestiver Kraft zum Ausdruck zu bringen. Früher gehörte der Dirigent stets zu den Mitwirkenden. In Italien war es bei Konzert- und Opernaufführungen der Maestro am Clavicembalo (gewöhnlich der Komponist des Werkes), der nicht nur die Recitative begleitete, sondern auch durch Ausführung des Generalbasses Sänger und Instrumentalisten im Takte zusammenhielt. In England war der Pringeeiger der Anführer (leader) des Orchesters. In Deutschland finden wir im 18. Jahrhundert beide Direktionsarten verbreitet; so leitete Joseph Haydn bald vom Violinpult, bald vom Klavier aus die Aufführung seiner Werke. Unser Dirigentenstock stammt aus Frankreich und diente ursprünglich dazu, den Takt hörbar anzugeben. Sully verwendete einen langen, gewichtigen Stab, mit dem er durch

lautes Aufstoßen auf die Erde die guten Takteile markierte. Es ist interessant zu verfolgen, wie dieser Stab in den Händen der Dirigenten immer kleiner und leichter wurde. Spontini bediente sich noch eines stattlichen Marschallstabes, den er in der Mitte umfaßt hielt; heutzutage sind wir bei einem dünnen Stäbchen angelangt, das nur noch den Zweck hat, die Bewegungen der Hand auf weitere Entfernungen kenntlich zu machen. Die Kompliziertheit des modernen Orchesterapparates hat die Teilnahme des Dirigenten an der Ausführung unmöglich gemacht; aber auch das Aufklopfen des Taktes widerstrebt unserem Gefühl. An Stelle dessen ist die Zeichensprache, das Gebärdenpiel getreten. Carl Maria von Weber, der erste moderne Musiker, der an der Schwelle des Jahrhunderts in jeder Richtung seiner künstlerischen Bethätigung die Anregung zu der für unsere Zeit charakteristischen Entwicklung der Tonkunst gegeben hat, war auch der erste, der den Dirigentenstab im modernen Sinne gehandhabt hat. Seine Kapellmeisterwirksamkeit wurde vorbildlich für Richard Wagner, der seinerseits durch sein Beispiel wie durch seinen Einfluß auf Liszt und Bülow eine neue Dirigentenschule gegründet hat. Die Kunst des Dirigierens, wie wir sie heute kennen, ist unter allen musikalischen Disziplinen die zuletzt zur Blüte gelangte. Dem Dirigenten ist mit der Verantwortlichkeit für die Darlegung des geistigen Gehaltes einer Komposition zugleich eine bisher ungekannte Freiheit seiner individuellen Anschauungen eingeräumt. Daß die Auswüchse eines auf diesem Gebiete zu Tage tretenden Virtuositums ihre Gefahren haben, wird niemand leugnen wollen; dennoch ist das Interesse für den Kapell-

meisterberuf und die Erkenntnis seiner Wichtigkeit freudig zu begrüßen, weil dadurch das Verständnis für eine feinere Ausarbeitung, überhaupt die intellektuelle Seite des Kunstgenusses nur gefördert werden kann. Der Dirigent, nicht als Taktschläger, sondern als Interpret des Komponisten aufgefaßt, verlangt eine künstlerische Persönlichkeit, einen bedeutenden und vielseitig gebildeten Musiker. Die Technik des Dirigierens ist, wie jede Technik, nur in der Praxis erlernbar; weniger als irgend wo können hier theoretische Unterweisungen fruchten. Ueber gewisse Bewegungsformen bei den verschiedenen Taktarten ist man allerdings ziemlich allgemein übereingekommen. Die Figuren, die der Dirigierende in die Luft zeichnet, haben wir in Nro. 227 graphisch dargestellt. Das sind indessen nur Typen, an die sich jeder Dirigent nur mehr oder weniger gebunden hält. Die Hauptsache, die den Vortrag des Musikstückes regelt, bleiben die Gebärden beider Arme, das Mienenspiel, der Ausdruck des Auges, ja die Haltung und Bewegung des ganzen Körpers. Wie weit ein Dirigent darin gehen darf, ist Sache des Geschmacks und des Temperaments, und die Ansicht darüber meist geteilt. In der älteren Schule hieß es: der beste Kapellmeister ist der, den man gar nicht merkt. Die Vertreter der jüngeren Richtung wollen wiederum auf das Dirigentenpathos, dessen Einfluß auf Hörer wie Spieler nicht zu leugnen ist, nicht verzichten: der Dirigent glaubt nicht der einzige im Saale sein zu müssen, der seinem Empfinden Zwang auferlegt.

**394. Partitur.** Es erübrigt noch, ein Wort über die Orchesterpartitur (partizione, partition, score) zu sagen. Bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestand die Nieder-

schrift musikalischer Werke nur in einzelnen Sing- und Instrumentalstimmen. Für die Organisten und Lautenisten wurde es zuerst notwendig, die Stimmen polyphoner Sätze in übersichtlicher Zusammenstellung taktweise übereinander zu schreiben. Eine solche Aufzeichnung hieß spartito (von spartire, verteilen). Für Orchester finden wir eigentliche Partituren erst viel später. Noch bei Bach und Händel sind die Instrumente oft nur in den Singstimmen, mit denen sie unisono gehen, angemerkt. Die Anordnung der verschiedenen Instrumentengruppen in der Orchesterpartitur hat vielfach geschwannt. Manche Meister, wie z. B. Spontini, schrieben die Instrumente, ohne Rücksicht auf ihre Gattung, ihrer Tonlage nach wie die Singstimmen untereinander. Zu Mozarts und Beethovens Zeit stellte man die Trompeten, Pausen und Hörner an die Spitze, ließ dann die Holzbläser und dann das Streichquartett folgen. Andere, wie Gluck und unter den neueren Meyerbeer, begannen mit den Violinen und Bratschen. Wir sind jetzt an folgende Anordnung gewöhnt: Der Chor der Holzbläser wird zu oberst geschrieben, ihm folgt der Chor der Hörner, dann die übrigen Messinginstrumente, denen sich die Schlagwerkzeuge anreihen, während das Streichquartett die Grundlage bildet. Innerhalb jedes Chores wird die Reihenfolge durch die höheren oder tieferen Tonlage des einzelnen Instrumentes bestimmt, also Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Kornette, Trompeten, Posaunen, Tuba, Pausen u., 1. Violinen, 2. Violinen, Bratschen, Violoncelle, Kontrabasse. Treten Singstimmen (Chor und Soli) hinzu, kommen sie unter die Bratschen und über die Bassstimme (Violoncelle

und Kontrabässe) zu stehen, die in jedem Fall die Grundlage bleibt. Die Fertigkeit des Partiturlesens ist im Hinblick auf die transponierenden Instrumente (s. d.) eine besondere Kunst, die, wie die Fertigkeit des Partiturschreibens zu den Erfordernissen des Kapellmeisterberufs gehört. Wird von seiten des Partiturspielers der Uebersetzung aufs Klavier eine bestimmte, schriftlich fixierte Fassung gegeben, so entsteht der Klavierauszug, (französisch: *partition pour piano*), dessen Wert von der Geschicklichkeit abhängt, mit der alles Wesentliche des musikalischen Gedankens beibehalten ist. Den umgekehrten Weg wie der Bearbeiter einer Partitur schlägt der Instrumentierende ein. Die Lehre von der Instrumentation bildet einen wesentlichen Teil der Kompositionslehre. Die Kunst zu Orchestrieren ist bekanntlich die Hauptstärke nicht weniger moderner Komponisten. Von den verdienstvollsten und verbreitetsten Lehrbüchern auf diesem Gebiete seien hier genannt: H. Berlioz, „*Traité d'instrumentation*“ (mit 2 Supplementen) und Richard Hofmanns „*Praktische Instrumentationslehre*“. Um aber dem Leser eine Anschauung von dem Wesen der Orchesterpartitur zu geben, finde ein kleines Beispiel hier seine Stelle. Die Tafel:



würden für 4 Hörner gesetzt etwa so notiert werden können:

Corno I  
in F.

Corno II  
in F.

Corno III  
in Es.

Corno IV  
in B basso.

Für zwei Klarinetten und zwei Fagotte würden sie sich folgendermaßen ausnehmen:

Clarinetto I  
in B.

Clarinetto II  
in B.

Fagotto I.

Fagotto II.

Für drei Posaunen und Tuba gesetzt und nach B-dur transponiert, gewännen sie dieses Ansehen:

Trombone  
alto.

Trombone  
tenore.

Trombone  
basso.

Tuba.

Den Beschluß möge das Fragment einer Beethovenschen Partitur bilden, dem wir ein Beispiel seiner Handschrift beifügen.

(Siehe nächste Seite.)

Kommt her, schöner Götter Funken, / In die Wohnungen der Menschen, / Und zündet an die Herzen, / Die durch die Kunst der Wissenschaften / In die Höhe der Tugend steigen.

Die Noten und Handschrift Beethovens. Chor aus der IX. Symphonie: „Freude, schöner Götterfunken“ (f. No. 894).

39  
 geher  
 dium  
 gen.  
 richti  
 keit.  
 Stuh  
 welch  
 daher  
 ebenf  
 stuh  
 lose  
 wack  
 wöhr  
 in de  
 man  
 Papp  
 falls  
 Ist a  
 so lä  
 lich n  
 alsda  
 schaff  
 durch  
 hoch  
 Der  
 Klavi  
 wenn  
 mit  
 Wint  
 bogen  
 Klavi  
 ängst  
 etmas  
 mit f  
 geford