

51009

NIKOLAI RIMSKY-KORSSAKOW

GRUNDLAGEN  
DER  
ORCHESTRATION  
MIT NOTENBEISPIELEN AUS EIGENEN WERKEN

REDAKTION VON  
MAXIMILIAN STEINBERG

DEUTSCHE ÜBERSETZUNG VON  
ALEXANDER ELUKHEN

I  
(TEXT)



ALLE RECHTE VORBEHALTEN  
EIGENTUM DES VERLAGS FÜR ALLE LÄNDER  
RUSSISCHER MUSIKVERLAG G. M. B. H.  
(ÉDITION RUSSE DE MUSIQUE)  
GEGRÜNDET VON S. UND N. KUSSEWITZKY  
BERLIN · MOSKAU · LEIPZIG · NEW-YORK

MUSIQUE RUSSE, PARIS, 3, RUE DE MOSCOU  
RUSSIAN MUSIC AGENCY, LONDON W. I, 34, PERCY STREET

R. M. V. 407.

Copyright 1922  
by Russischer Musikverlag G. m. b. H., Berlin

C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig. 826322.

## Inhalts-Verzeichnis.

	Seite
Vorwort des Redakteurs . . . . .	VII
Auszug aus der Vorrede des Verfassers (1891) . . . . .	1
Auszug aus der Vorrede zur letzten Redaktion . . . . .	5
<b>Erstes Kapitel. — Allgemeine Übersicht der orchestralen Gruppen.</b>	
A. Streichinstrumente . . . . .	7
B. Blasinstrumente:	
Holzblasinstrumente . . . . .	14
Blechinstrumente . . . . .	25
C. Instrumente mit kurzer Klangdauer:	
Gezupfte Saiten . . . . .	30
Pizzicato . . . . .	31
Die Harfe . . . . .	31
Schlaginstrumente mit bestimmter Tonhöhe. Instrumente mit Klaviatur.	
Pauken . . . . .	34
Klavier und Celesta . . . . .	35
Glockenspiel, Glocken, Xylophon . . . . .	35
Schlaginstrumente mit unbestimmter Tonhöhe . . . . .	36
Vergleich der Klangstärken der Orchestergruppen und Kombinationen der Klangfarben . . . . .	38
<b>Zweites Kapitel. — Die Melodie.</b>	
Die Melodie bei den Streichern . . . . .	42
Gruppierung im Einklang ( <i>unisono</i> ) . . . . .	45
Streichinstrumente in Oktaven . . . . .	47
Die Melodie in zwei Oktaven . . . . .	51
Verdoppelungen in drei und vier Oktaven . . . . .	51
Melodien in Terzen und Sexten . . . . .	52
Die Melodie bei den Holzbläsern . . . . .	53
Verbindungen im Einklang . . . . .	54
Verbindungen in Oktaven . . . . .	56
Verdoppelungen in zwei, drei und vier Oktaven . . . . .	58
Melodien in Terzen und Sexten . . . . .	59
Gleichzeitige Terzen und Sexten . . . . .	60
Die Melodie bei den Blechinstrumenten . . . . .	60
Blechinstrumente im Einklang, in Oktaven, Terzen und Sexten . . . . .	63

## IV

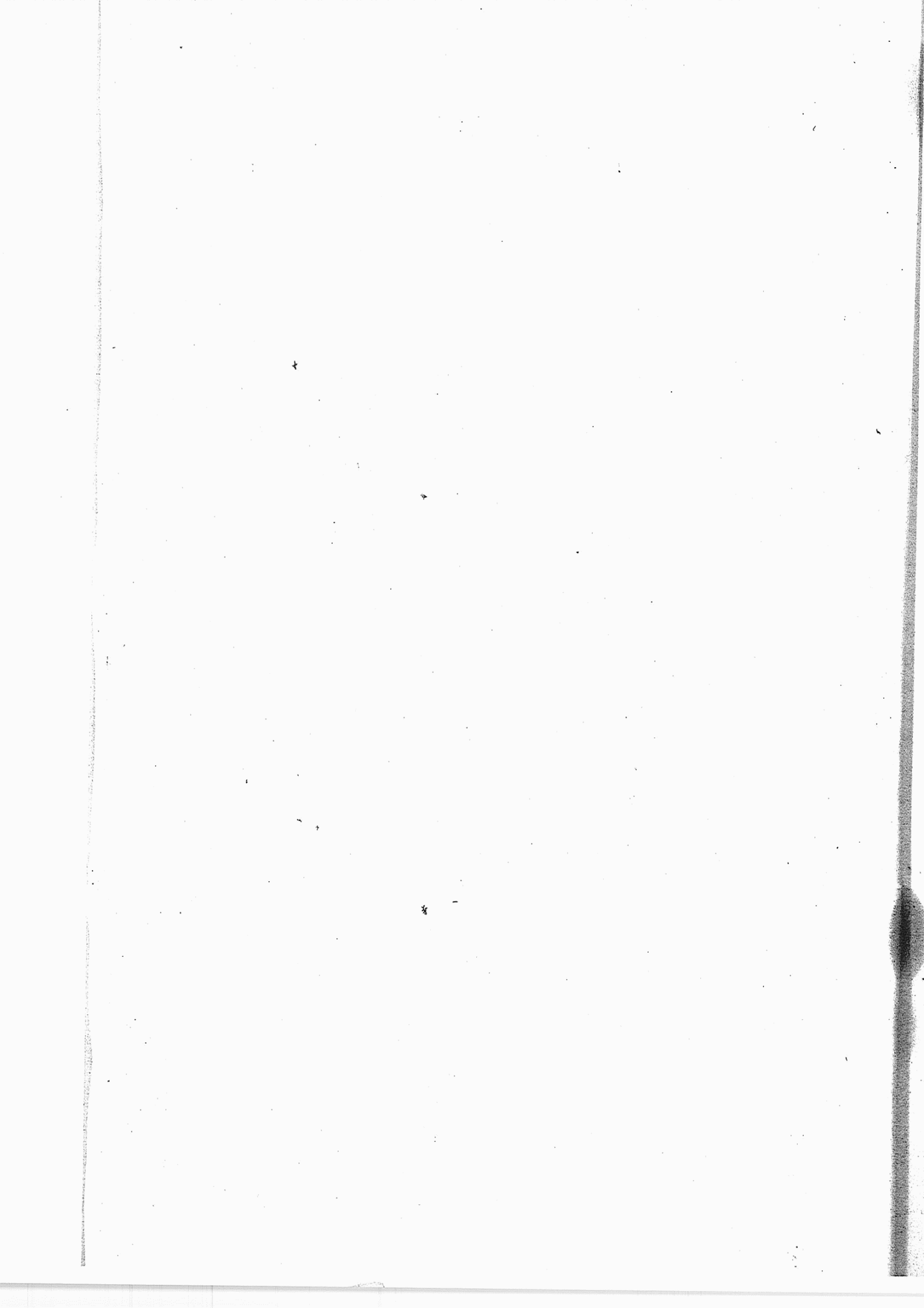
	Seite
Die Melodie bei Instrumenten verschiedener vereinigter Gruppen.	
— A. Vereinigung der Holz- und Blechblasinstrumente im Einklang	64
— B. Vereinigung der Holz- und Blechblasinstrumente in Oktaven	65
C. Vereinigung der Streicher mit den Holzbläsern . . . . .	66
D. Vereinigung der Streicher mit den Blechinstrumenten . . . . .	69
E. Vereinigung der drei Gruppen . . . . .	70
<b>Drittes Kapitel. — Harmonie.</b>	
Allgemeine Betrachtungen . . . . .	71
Die Zahl der harmonischen Stimmen. — Verdoppelungen . . . . .	72
Disposition der Akkorde . . . . .	75
Die Harmonie bei den Streichern . . . . .	77
Die Harmonie bei den Holzbläsern . . . . .	80
Vier- und dreistimmige Harmonie . . . . .	81
Vielstimmige Harmonie . . . . .	85
Verdoppelung der Klangfarben . . . . .	86
Allgemeine Bemerkungen . . . . .	87
Die Harmonie bei den Blechinstrumenten . . . . .	91
Vierstimmige Disposition . . . . .	92
Dreistimmige Disposition . . . . .	93
Vielstimmige Akkorde . . . . .	93
Verdoppelung der Blechinstrumente . . . . .	95
Die Harmonie bei den vereinigten Gruppen . . . . .	97
A. Verbindung der Blasinstrumente: Holz und Blech . . . . .	97
1. Unisono . . . . .	97
2. Übereinanderstellung, Kreuzung, Einrahmung . . . . .	99
B. Verbindung der Streicher und Bläser . . . . .	104
C. Verbindung der drei Gruppen . . . . .	105
<b>Viertes Kapitel. — Die orchestrale Faktur.</b>	
Von den verschiedenen Arten, ein und dieselbe Musik zu orchestrieren . . . . .	107
Große <i>Tutti</i> . . . . .	112
<i>Tutti</i> der Bläser . . . . .	114
Großes <i>Pizzicato</i> ( <i>Tutti pizzicato</i> ) . . . . .	115
<i>Tutti</i> ein-, zwei- und dreistimmig . . . . .	115
<i>Soli</i> der Streichinstrumente . . . . .	116
Die oberste und unterste Grenze der Orchesterskala . . . . .	118
Transmission von Sätzen . . . . .	119
Abwechslung von Akkorden verschiedener Klangfarbe . . . . .	120
Verstärkung (Zugabe) und Abnahme der Klangfarben . . . . .	121
Wiederholung, Imitation, Echo . . . . .	122
Akkorde $sf > p$ und $p < sf$ . . . . .	123
Mittel, um einen gewissen Moment zu unterstreichen . . . . .	123
<i>Crescendo</i> und <i>diminuendo</i> . . . . .	124
Auseinander- und zusammengehende Fortschreitungen . . . . .	125
Die Klangfarben als harmonische Faktoren . . . . .	126
Dekorative Effekte . . . . .	128
Die Anwendung der Schlaginstrumente für den Rhythmus und die Farbe . . . . .	129
Von der Ökonomie der orchestralen Farben . . . . .	130

**Fünftes Kapitel. — Verbindung der Singstimme mit dem Orchester.****Instrumente auf der Bühne.**

Begleitung von Solisten durch das Orchester . . . . .	132
Allgemeine Betrachtungen . . . . .	132
Durchsichtigkeit der Begleitung. Harmonie . . . . .	134
Verdoppelung der Stimmen . . . . .	136
Rezitativ und Deklamation . . . . .	139
Orchesterbegleitung der Chöre . . . . .	141
Sologesang mit dem Chor . . . . .	143
Instrumente auf und hinter der Bühne . . . . .	144

**Sechstes Kapitel (Ergänzung). — Die Stimmen.**

Technische Bezeichnungen . . . . .	147
Die Solisten . . . . .	149
Ausdehnung und Höhenlage . . . . .	149
Vokalisation . . . . .	150
Die Vokale . . . . .	152
Geschmeidigkeit und Beweglichkeit . . . . .	153
Farbe und Charakter der Stimmen . . . . .	153
Verbindung der Stimmen . . . . .	155
Zweistimmig . . . . .	155
Drei-, vier- und mehrstimmig . . . . .	158
Der Chor.	
Ausdehnung und Höhenlage . . . . .	159
Die Melodie . . . . .	161
A. Gemischter Chor.	
Einklang . . . . .	162
Bewegung in Oktaven . . . . .	162
Teilung der Stimmen ( <i>divisi</i> ); harmonische Anwendung des gemischten Chors . . . . .	163
B. Männer- und Frauenchor . . . . .	166



## Vorwort des Redakteurs.

Rimsky-Korssakow beschäftigte sich lange mit seinem Handbuch der Orchestration. Wir haben von ihm ein dickes Heft von 200 Seiten, mit feinsten Handschrift beschrieben, aus den Jahren 1873—1874, das eine Einführung in die hauptsächlichsten Fragen der Akustik enthält, dann eine Klassifikation der Blasinstrumente und schließlich eine ausführliche Beschreibung der Konstruktion und der Fingersätze für verschiedene Arten von Flöten, für Oboe, Klarinette und Hörner<sup>1)</sup>.

In den „Memoiren meines musikalischen Lebens“ (1. Aufl. S. 120) finden wir über diese Arbeit folgendes aufgezeichnet: „Ich habe mir vorgenommen, soweit ich die Möglichkeit dazu haben werde, ein vollständiges Handbuch der Orchestration zu schreiben. Zu diesem Zwecke habe ich verschiedene Pläne und Aufzeichnungen gemacht, um eine ausführliche Erklärung der Technik der Instrumente zu geben. Was ich da der Welt offenbaren wollte, war nichts weniger als alles. Die Zusammenstellung dieses Handbuches, richtiger der Skizzen dazu, hat den größten Teil meiner Zeit in der Saison 1873—1874 in Anspruch genommen. Nachdem ich die Artikel von Tyndall und Helmholtz gelesen hatte, schrieb ich eine Einleitung zu meiner Arbeit, in der ich die akustischen Gesetze darzustellen versuchte, welche die Struktur der Musikinstrumente regieren. Das Werk sollte mit detaillierten Monographien der Instrumente beginnen, welche in Gruppen geteilt waren, mit Figuren und Bildern. Auch sollte in demselben die Beschreibung sämtlicher verschiedener Systeme der jetzt gebräuchlichen Instrumente enthalten sein. Ich habe noch gar nicht an den zweiten Teil gedacht, welcher die Kombination der Instrumente ent-

---

<sup>1)</sup> Dieses Manuskript habe ich von M. A. Glasunoff erhalten; wenn einmal ein Rimsky-Korssakow-Museum gegründet wird, so wird es dort seinen Platz erhalten.

## VIII

halten sollte. Aber bald sah ich ein, daß ich zu weit gegangen war. Schon was die Holzblasinstrumente betrifft, war die Anzahl der Systeme unendlich groß: jeder Meister, jede Fabrik hatte ihr eigenes System. Der Fabrikant bereicherte sein Instrument mit irgendeinem neuen Triller oder gab ihm die Möglichkeit, angenehmer als auf anderen Fabriken irgendeine schwere Passage auszuführen, indem er einen besonderen Schlüssel anbrachte. In allem diesen klar zu sehen, war ein Ding der Unmöglichkeit. In der Gruppe der Blechinstrumente fand ich solche mit drei, vier, fünf Pistons (Ventilen), welche verschiedene Mechanismen aufwiesen, je nach der Fabrik. Meine Kräfte würden sicher nicht dazu ausreichen, dieses alles zu beschreiben; und außerdem, was für einen Nutzen hätte der Schüler von solch einem Handbuch? Alle diese ausführlichen Beschreibungen verschiedener Systeme, deren Vorteile und Nachteile, würden den wißbegierigen Leser unbedingt bloß verwirren. Selbstverständlich würde er sich fragen, für welche von diesen Instrumenten er schreiben sollte; was dabei möglich und was praktisch sei. Und, enttäuscht würde er meine umfangreiche Abhandlung in den Papierkorb werfen. Diese Betrachtungen haben allmählich meinen Eifer abgekühlt: nach einem Jahre haben sie ihn mir ganz genommen, und ich verließ meine Arbeit.“

Im Jahre 1891, als Rimsky-Korssakow schon vollendeter und anerkannter Künstler war, *Sniegurotschka*, *Mlada* und *Scheherasade* geschrieben hatte, als Meister die ganze orchestrale Technik beherrschte und zwanzig Jahre als Lehrer tätig war, da kam er auf die Idee zurück, eine Abhandlung über Orchestration zu schreiben. Er machte Skizzen dazu, scheinbar zu verschiedenen Zeiten der Jahre 1891—1893, wo er nach der Aufführung von *Mlada* seine kompositorische Tätigkeit unterbrach. Diese Skizzen, von denen er kaum hie und da in seinen Memoiren Notiz nimmt, sind in Form von drei Heften (auf Notenpapier) erhalten. Da befindet sich auch das unvollendete Vorwort vom Jahre 1891, das hier abgedruckt ist und das wichtige und helle Gedanken enthält<sup>1)</sup>.

Wie es in den Memoiren (S. 297) aufgezeichnet ist, war der Verfasser infolge verschiedener Ereignisse zu der Zeit nieder-

---

<sup>1)</sup> Dieses Vorwort war schon früher in den *Musikalischen Notizen und Aufsätzen* von Rimsky-Korssakow (Petersburg 1911) im Druck erschienen.



gedrückt und das beeinflusste auch seine Arbeit. Unzufrieden mit diesen Skizzen, vernichtete er den größten Teil davon und ließ das Unternehmen fallen.

Im Jahre 1894 schrieb er „*Die Weihnachtsnacht*“: das war der Anfang seiner fruchtbarsten Periode und schöpferischen Tätigkeit. Er geht vollständig in der kompositorischen Tätigkeit auf. Kaum hat er eine Oper beendet, so hat er schon Pläne für die nächste. Erst im Jahre 1905 — wieder einmal durch zufällige Ereignisse — wird diese schöpferische Tätigkeit unterbrochen, und wieder kommt zum Vorschein die Abhandlung über Orchestration. Vom Jahre 1891, wie es die erhaltenen Skizzen beweisen, war der Plan dieser Arbeit auf ganz neuen Grundlagen festgelegt. Der Verfasser verwarf die Idee der Beschreibung der Technik verschiedener Instrumente, um sich dem Studium der Klangfarben und ihrer Kombinationen zu widmen.

In Einzelheiten erhielt der Plan mannigfaltige Veränderungen. In den Papieren des Autors fand man viele Formen davon. Im Sommer 1905 fing Rimsky-Korssakow schließlich an, seine Absichten zu verwirklichen, und entwarf die sechs Kapitel, welche den Grund dieses Buches bilden. Aber noch einmal blieb es dabei, und die Skizzen wurden beiseite gelegt. In den Memoiren erklärt Rimsky-Korssakow diesen Mangel an Energie und das Gefühl der Müdigkeit folgendermaßen: „Das Manuskript der Orchestration ist so geblieben, wie es war. Erstens, weil es in solcher Form schlecht sich realisieren läßt, und dann möchte ich noch die Aufführung von *Kitesh* anhören, um daraus einige Beispiele zu haben“ (S. 360).

So kam der Herbst 1906. Wieder ein Aufschwung der schöpferischen Kraft: die Komposition „*Der goldene Hahn*“, die zu dieser Zeit begann, ging rasch vorwärts und nahm Rimsky-Korssakow vollständig in Anspruch während des ganzen Winters und des folgenden Sommers. Als er die Partitur im Herbst 1907 beendet hatte, begann er wieder an die Orchestration zu denken. Die Arbeit ging aber schlecht vorwärts. Der Verfasser hatte immer Bedenken in bezug auf den adoptierten Plan, und trotz der in ständigen Bitten seiner Schüler und Freunde konnte er sich nicht entschließen, den Schlußteil des Buches in Angriff zu nehmen. Eine dauernde Indisposition, als Vorbote einer schweren Krankheit, begann gegen das Ende des Jahres 1907 und untergrub die Energie

zur Arbeit. Er verbrachte die meiste Zeit damit, daß er die alten Entwürfe durchlas und die Beispiele in Ordnung brachte. Gegen den 20. Mai begab sich Rimsky-Korssakow in die Sommerfrische auf seine Besitzung in Liubensk; und — kaum von dem sehr starken dritten Anfall einer Brust-Angina genesen — fing er schließlich an, das erste Kapitel der Abhandlung endgültig zu redigieren. Dieses Kapitel war am 7./20. Juni gegen 4 Uhr nachmittags beendet; und in derselben Nacht bekam der Meister den vierten und schrecklichsten Anfall, der auch sein Leben beendete.

Mir ist die Ehre zugefallen, diese letzte Arbeit Rimsky-Korssakows zum Druck vorzubereiten. Heute, wo die „*Grundlagen der Orchestration*“ herauskommen, scheint es mir von Wichtigkeit, einige Worte den Grundzügen dieses Buches und meiner redaktionellen Arbeit zu widmen.

Ich übergehe rasch die erste Frage. Wie der Leser aus dem Inhaltsverzeichnis ersehen wird, unterscheidet sich dieses Werk von anderen nicht nur durch die Beispiele, sondern besonders durch die systematische Anordnung des Stoffes, die nicht der Teilung des Orchesters in Gruppen (die von Gevaert speziell adoptierte Art), sondern jedem der Elemente des Musikinhalts insonderheit entspricht. Die Orchestration der melodischen und harmonischen Elemente (Kap. II u. III) ist einer speziellen Untersuchung unterzogen, ebenso (Kap. IV) verschiedene Fälle, die in der Faktur der allgemeinen Orchestrierung vorkommen können. Die zwei letzten Kapitel sind der Opernmusik gewidmet; das sechste — ist ein Anhang, der nicht direkten Bezug auf das Vorhergehende hat.

Rimsky-Korssakow hat vielmals den Titel geändert und zum Schluß sich für keinen entschieden. Derjenige, den ich wählte, scheint mir am meisten dem Inhalte des Buches zu entsprechen, welches die „*Grundlagen*“ im vollsten Sinne des Wortes vorstellt. Vielleicht wird man von dem Buche Enthüllungen der „*Geheimnisse*“ des großen Instrumentators erwarten: aber, wie er in seiner Vorrede sagt, „die Instrumentation ist Schöpfung, und man kann nicht schöpferisch schaffen lehren“.

Aber soweit die schöpferischen Elemente (wie in jeder Kunst) eng mit den technischen verbunden sind, kann dieses Buch demjenigen, der die Orchestration studiert, manche Sachen enthüllen.

Rimsky-Korssakow sagte zu wiederholten Malen: „eine gute Orchestration ist eine gute Stimmführung“. Die — rein elementare — Kunst kann man auch an der Anwendung der verschiedenen Klangfarben und Kombinationen lernen: aber hier ist auch das Feld der Pädagogik zu Ende. In dieser Hinsicht gibt dieses Buch annähernd alles, was dem die Orchestration lernenden Schüler notwendig ist, außer einigen Fragen, die von Rimsky-Korssakow noch unberührt blieben, als der Tod ihn hingerafft hat, unter anderem: die Orchestration eines polyphonen Ensembles und die melodische und harmonische Figuration. Doch ist die Lösung dieser Fragen schon teilweise in den Kapiteln II u. III enthalten. Ich wollte die erste Ausgabe des Werkes nicht mit neuen Anhängen beschweren. Wenn einige als notwendig erscheinen sollten, könnten sie in den nächsten Ausgaben ihren Platz finden. Als erstes hatte ich die Aufgabe, die Skizzen von Rimsky-Korssakow aus dem Jahre 1905 auszuarbeiten und zum Drucke vorzubereiten. Sie bildeten einen geschlossenen Entwurf der ganzen sechs Kapitel. Das erste, wie ich schon erwähnte, ist vom Verfasser beendet: es ist auch so, wie es war, abgedruckt, außer einigen kleinen Stiländerungen ohne Bedeutung. In den fünf anderen habe ich versucht, überall wo es möglich war, den Originaltext der Skizzen beizubehalten, und veränderte nur stellenweise die Reihe der Anordnung oder ergänzte den Text an solchen Stellen, wo es unbedingt notwendig war. Ich benutzte fast gar nicht die Entwürfe von 1891—1893, die sehr zerstückelt waren und im übrigen mit den späteren im Einklange standen.

Es erscheint mir notwendig, mich länger bei den Beispielen dieses Werkes aufzuhalten. Nach dem ursprünglichen Projekt sollten die Beispiele aus Werken von Glinka und Tschaikowsky bestehen, wie eine Notiz in dem Hefte des Jahres 1891 besagt; später wurden dazu Beispiele von Borodin und Glasunoff zugefügt. Der Gedanke, die Beispiele ausschließlich seinen eigenen Werken zu entnehmen, reifte bei Rimsky-Korssakow erst nach und nach und ganz langsam. Die Motivierung dieses Gedankens ist teilweise im Vorwort des Jahres 1905 enthalten. Zu dessen Gunsten könnte man auch andere Gründe angeben. Falls er die Beispiele den Werken dieser vier Komponisten entnommen hätte, müßte er vor allem die Eigenheiten der Orchestration eines jeden, die oft sehr

bemerkbar waren, in Betracht ziehen; die Folge davon würde einerseits die Schwierigkeit der ganzen Aufstellung sein, und andererseits würde die Begründung des Ausschlusses der westlichen Komponisten unmöglich sein: z. B. Richard Wagner, dessen Orchestration immer und sehr von Rimsky-Korssakow bewundert wurde. Außerdem konnte Rimsky-Korssakow es nicht übersehen haben, daß seine eigenen Werke genügend Stoff enthielten, um alle Möglichkeiten der Orchestration zu illustrieren, und dazu entstammten sie ein und derselben allgemeinen Methode. Es ist hier nicht der Platz, diese Methode zu würdigen: die „Schule“ Rimsky-Korssakows ist da, — jeder kann selbst beurteilen. Die Orchestration der russischen und eines ansehnlichen Teils der französischen Komponisten der letzten Zeit — eine Orchestration, erfüllt von Glanz und Farbe — kommt größtenteils aus der Entwicklung der Methoden Rimsky-Korssakows, welcher selbst den genialen russischen Orchestrator Glinka als seinen geistigen Vater betrachtete.

Die Tabellen der Beispiele, welche in den Papieren Rimsky-Korssakows gefunden wurden, waren sehr unvollständig. Einige Teile davon waren wenig illustriert, andere waren es gar nicht. Der Verfasser hat gar keine Angaben gemacht, welche Beispiele im Text des 2. Bandes sein sollten und welche bloß als Hinweise auf Partituren bleiben mußten. Außerdem hat er nicht die Längen der Zitate angegeben. Diese ganze Arbeit mußte also der Redakteur machen. Nur nach Beseitigung vieler Zweifel und nach langem Schwanken habe ich die Beispiele gewählt. Es war auch sehr schwer, sich an die angegebenen Beispiele zu halten, da jede Seite der Kompositionen des Meisters Vortreffliches enthält, das die eine oder andere Orchestrationsart darstellt.

Ich habe mich von folgenden Erwägungen leiten lassen, die auch mit den Ansichten des Verfassers vollständig konform waren: die Beispiele mußten möglichst einfach sein, um durch andere Eigenheiten die Aufmerksamkeit des Schülers von dem beabsichtigten Ziele nicht abzulenken; dann mußte, soweit möglich, ein einziges Beispiel zur Illustration verschiedener Abschnitte des Buches dienen. Außerdem war ich immer bestrebt, solche Passagen zu zitieren, die der Verfasser selbst angemerkt hat. Von solchen sind im 2. Bande 214, die übrigen 98 sind von mir hinzugefügt Alle

diese Beispiele sind vorzugsweise aus den dramatischen Werken Rimsky-Korssakows gewählt, weil die Opern-Partituren den Lesern schwerer zugänglich sind als die Partituren symphonischer Werke<sup>1)</sup>.

Am Schluß des 2. Bandes habe ich drei Tabellen hinzugefügt, welche die verschiedenen Dispositionen der großen *Tutti*-Akkorde darstellen. Alle von mir hinzugefügten Beispiele sind mit einem Stern versehen.

Ich will hier noch besonders betonen, daß das aufmerksame Studium der Beispiele des zweiten Bandes für den Schüler von größtem Nutzen sein kann, jedoch das Studium der Original-Partituren verschiedener Komponisten nicht ersetzen wird. Es bleibt mir noch übrig, zu der Absicht des Verfassers, die schlechten Stellen seiner Orchesterwerke anzugeben, einige Worte zu sagen. Diese Absicht hat Rimsky-Korssakow im Vorwort zu der letzten Redaktion geäußert, und er sprach des öfteren von der pädagogischen Wichtigkeit des Studiums solcher schlechten Stellen. Aber diesen Teil seines Planes hat er nicht verwirklicht. Ich hielt es meinerseits nicht für möglich, die Wahl solcher Beispiele vorzunehmen, und ich zitiere bloß zwei Beispiele, die der Verfasser selbst bezeichnet hat: I. „*Die Sage vom Zaren Saltan*“ [220], 7. Takt — das Thema der Blechinstrumente tritt zu wenig hervor, weil die Posaunen schweigen (leicht zu verbessern, indem man die Posaunen mitspielen läßt). II. „*Der goldene Hahn*“ [233], die Takte 10—14: wenn man die dynamischen Nuancen, die dem Blech gegeben sind, beobachtet, so wird man merken, daß das Gegenspiel der Bratschen und Celli, durch die Holzbläser verdoppelt, fast gar nicht zu hören sein wird. Man kann auch das Beispiel 75 dazurechnen, wobei meine Anmerkung (S. 63) zu beachten ist. Ich lasse es bei diesen Beispielen.

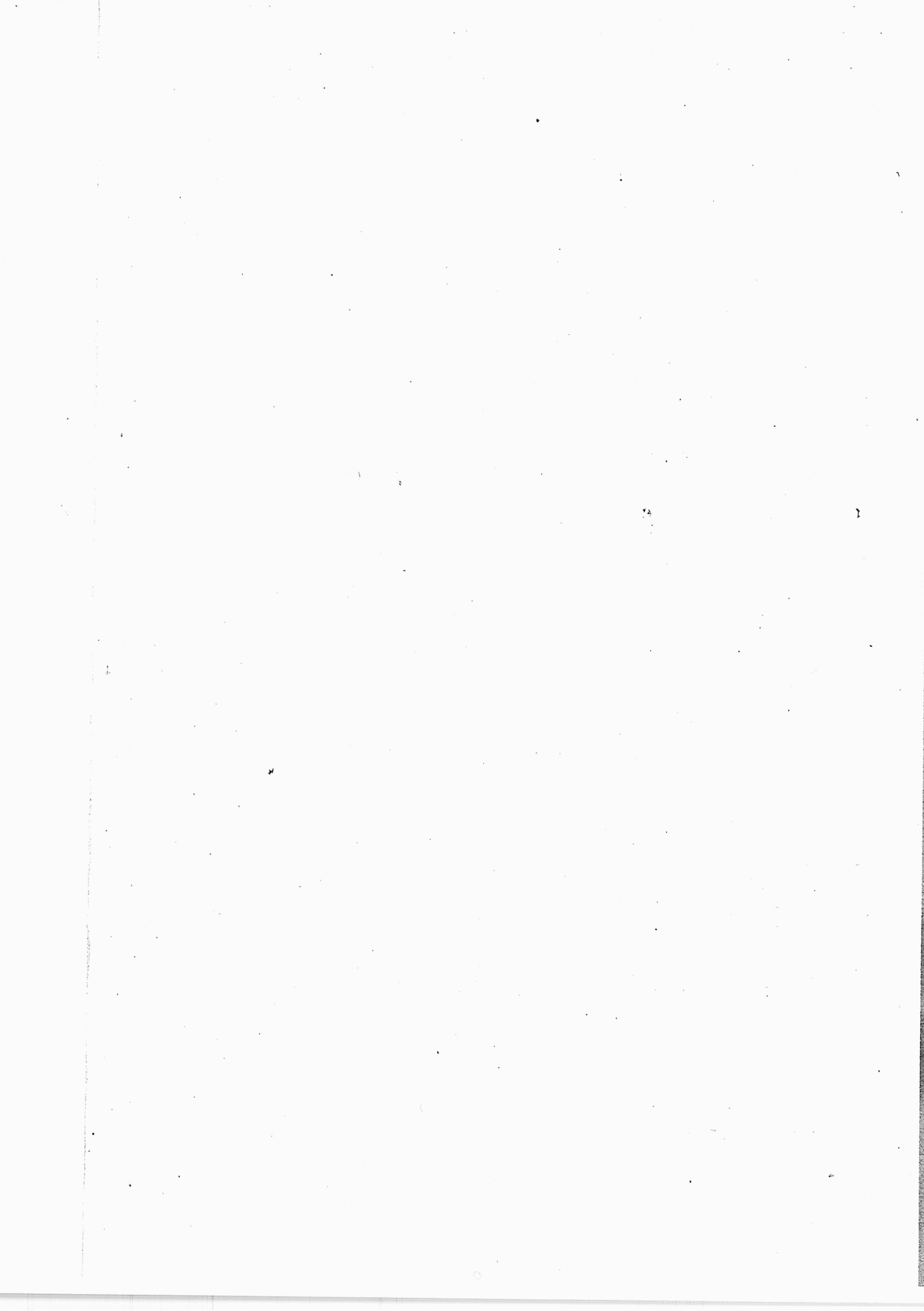
Zum Schluß muß ich meine tiefe Dankbarkeit Frau Rimsky-Korssakow zum Ausdruck bringen, die mir die Redaktion dieses Buches anvertraut hat und damit mir die Möglichkeit gab, wenn auch im kleinen, eine heilige Pflicht gegenüber dem teuren Andenken meines verehrten Lehrers und Meisters zu erfüllen.

St. Petersburg, Dezember 1912.

MAXIMILIAN STEINBERG.

---

<sup>1)</sup> In der letzten Zeit hat die Firma Belaieff angefangen, die Partituren der symphonischen Werke von Rimsky-Korssakow im Taschenformat herauszugeben.



## Auszug aus der Vorrede des Verfassers (1891).

Unsere — nach-wagnerische — Zeit ist die Zeit des Glanzes und des Malerischen in der orchestralen Farbe. Berlioz, Glinka, Liszt, Wagner, die neuen französischen Komponisten — Delibes, Bizet und andere; die der neuen russischen Schule — Borodin, Balakirew, Glasunoff und Tschaikowsky — haben diese Seite der Kunst auf den Höhepunkt gebracht. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, haben sie ihre Vorgänger in den Schatten gesetzt; ich meine: Weber, Meyerbeer und Mendelssohn, deren Genie sie ihren eigenen Fortschritt verdanken. Beim Verfassen meines Buches habe ich das Ziel vor Augen gehabt, dem schon geschulten Studierenden die wichtigsten Grundlagen der modernen Orchestration (die um das Malerische und Glänzende bestrebt ist) zu liefern; und einen bedeutenden Teil habe ich dem Studium der Klangfärbung (timbre) und der orchestralen Kombinationen gewidmet.

Ich habe mich bemüht zu zeigen, wie eine gewollte Klangfärbung hervorzubringen ist, ebenso die gewünschte Einheit (Homogenität) und die nötige Stärke. Auch habe ich versucht, den Charakter und den Gang der Figuren, Zeichnungen und Ornamente, die irgendeinem Instrument oder einer Gruppe von Instrumenten eigen sind, besonders hervorzuheben und alle diese Fragen, soweit es im Bereiche der Möglichkeit lag, zu gewissen allgemeinen und möglichst kurzen und klaren Vorschriften zusammenzufassen, in einem Wort, ein möglichst sorgfältig bearbeitetes Material zu geben. Doch erhebe ich nicht den Anspruch, die Art der Verwendbarkeit dieser Materiale zu künstlerischen Zwecken zu lehren und ihnen einen Platz in der poetischen Sprache der Musikkunst zu geben. Wie eine Harmonie-, Kontrapunkt- oder Formenlehre dem Schüler harmonisches oder polyphones Material oder Grundlagen zu einer formgerechten Konstruktion und Disposition



und gesunde technische Methoden gibt, — aber niemandem das Talent zum Komponieren mitbringt, so auch eine Instrumentationslehre: sie kann lehren, wie man einen Akkord zustande bringt, der eine gewisse Klangfarbe hat, der einheitlich zusammengestellt ist, der gut klingt; wie man eine Melodie auf einem gewissen harmonischen Grunde hervortreten läßt; wie man einer gewissen Gruppe die entsprechende Bewegung geben kann — kurz — alle solche Punkte in das richtige Licht zu stellen. Aber sie kann niemals lehren, wie man mit Kunst und Poesie instrumentieren soll. Die Instrumentation ist eine Schöpfung und Schaffen kann man nicht lehren.

Es ist ein großer Irrtum zu sagen: dieser Komponist instrumentiert gut, diese Komposition (orchestrale) ist gut instrumentiert, weil die Instrumentation eines von den Bildern der Seele des Werkes selbst darstellt. Das Werk selbst ist orchestral gedacht und verspricht schon bei seiner Konzeption gewisse orchestrale Farben, die ihm selbst und seinem Autor eigen sind. Könnte man Wagners Musik von ihrer Orchestration sondern? Das würde dasselbe bedeuten, als wenn man sagen würde: dieses Bild von diesem Maler ist wunderbar in Farben gezeichnet.

Zwischen den Komponisten, alten und neuen, sind viele, denen es an Farbe vom Standpunkt des malerischen Klanges fehlt; diese Qualität ist außer dem Bereiche ihrer schöpferischen Wirksamkeit. Würde man darum sagen können, daß sie nicht orchestrieren können? Viele von ihnen verstehen ohne Zweifel viel besser zu orchestrieren als so und so viele Koloristen. Verstand vielleicht Brahms nicht zu orchestrieren? Und doch findet man in seinen Werken weder glanzvolle noch malerische Klangfarben. Das will bloß sagen, daß das Wesen seiner musikalischen Gedanken selbst gar keine Farbentendenz hatte — es verlangte nicht nach ihr.

Es ist da ein Geheimnis, das unmöglich weiterzugeben ist; und wer es besitzt, soll es mit einer Art Religiosität bewahren und niemals versuchen, es zu erniedrigen, indem er es zu einer Reihe angelernter Rezepte oder Vorschriften herabsetzt.

Hier wäre es am Platze, von einem oft vorkommenden Fall zu sprechen, nämlich, wenn Werke nach Skizzen des Komponisten von einem anderen orchestriert werden. Wer solche Aufgabe unternimmt, muß von den Gedanken des Komponisten sich durchdringen



lassen, seine noch nicht realisierten Absichten erraten und so ausführen, daß die vom Komponisten selbst geborene Idee, welche als Grundprinzip des Werkes gegeben ist, entwickelt und vollendet werde.

Auf diese Weise orchestrieren — ist auch Schaffen, doch indem man sich einem anderen, Fremden unterordnet. Aber eine Komposition orchestrieren, die der Autor gar nicht zum Orchestrieren bestimmt hat, ist ein Unternehmen, das unangenehm und wenig wünschenswert ist. Und doch haben viele Musiker diesen Irrtum begangen und begehen ihn noch heute<sup>1)</sup>. Auf jeden Fall ist das der unterste Zweig der Orchestration: etwas Ähnliches wie das Kolorieren von Photographien oder Stichen. Es ist außerdem auch selbstverständlich, daß man die einen wie die anderen gut und schlecht kolorieren kann.

Mein Schicksal hat es gewollt, daß ich in Sachen der Orchestration in guter Schule war und daß ich eine sehr mannigfaltige Erfahrung erwarb. Erstens konnte ich die Aufführung aller meiner Kompositionen vom Modellorchester der Petersburger Oper hören. Zweitens habe ich, weil mir verschiedene Richtungen und Strömungen bekannt waren, für verschiedene Größen von Orchestern geschrieben, angefangen von den einfachsten (meine Oper „Die Mainacht“ ist mit Naturtrompeten und -hörnern geschrieben) bis zu den reichsten. Drittens habe ich im Laufe mehrerer Jahre die Militärkapellen der Marine dirigiert und konnte auf diese Weise die Blasinstrumente studieren. Viertens habe ich ein Schülerorchester von sehr jungen Leuten gebildet, die ich so weit brachte, daß sie annähernd gut Werke von Beethoven, Mendelssohn, Glinka usw. spielen konnten. Alles das führte mich dazu, dieses Werk als ein Ergebnis meiner langen Erfahrungen hinzustellen.

Ich habe als Ausgangspunkt folgende grundlegende Prinzipien angenommen:

I. Im Orchester gibt es keine schlechten Klangfarben (timbre).

II. Jede Komposition muß so geschrieben werden, daß sie leicht ausführbar ist; je leichter die Stimmen der Spieler

---

<sup>1)</sup> Bei diesem Satz ist im Manuskript ein Fragezeichen. (Anm. d. Red.)

im praktischen Gebrauch sind, desto zugänglicher ist der künstlerische Ausdruck der Gedanken des Komponisten<sup>1)</sup>.

III. Ein Werk muß für eine wirkliche Orchesterbesetzung geschrieben sein, auf die man rechnet, oder mindestens für eine Besetzung, die in Wirklichkeit zu realisieren ist (wenn der Komponist eine neue Absicht zu erreichen bestrebt ist), und nicht für eine illusorische Besetzung, wie noch bis heute viele Komponisten es tun, die in ihre Partituren Blechinstrumente einführen, deren Stimmung nicht gebräuchlich ist und auf denen man nur dann die Partien ausführen kann, falls sie in einer anderen Tonart gespielt werden als in der vom Komponisten angegebenen.

Es ist schwer eine Methode anzugeben, nach welcher man ohne Lehrer die Orchestration lernen könnte. Im allgemeinen gesprochen, muß man stufenweise vorwärts schreiten: von der einfachsten zu den mehr und mehr komplizierten Arten der Orchestration.

Gewöhnlich durchschreitet derjenige, welcher die Orchestration studiert, folgende Phasen: 1. Die Periode, in welcher man sich auf die Schlaginstrumente konzentriert, von denen, wie man meint, die ganze Schönheit des Klanges abhängt, und auf die man alle Hoffnungen setzt — das ist das unterste Stadium. 2. Die Periode, in welcher man für die Harfe passioniert ist: man hält sich für verpflichtet, durch den Klang dieses Instrumentes alle Akkorde zu verdoppeln. 3. Man ist nur für Holz- und Blechinstrumente begeistert; man bringt gestopfte Töne, zu denen sich die Streicher mit *Sordine* oder in *Pizzicati* gesellen. 4. Der Geschmack entwickelt sich und man zieht allen anderen Stoffen die Gruppe der Streicher vor, die man jetzt als die reichste und ausdrucksvollste anspricht. Wenn man allein arbeitet, ist es sehr wichtig, gegen die Irrtümer der drei ersten Perioden zu kämpfen. Das beste Mittel bleibt immer, die Partituren zu lesen und die Orchester-

---

<sup>1)</sup> A. Glasunoff hat sehr fein die verschiedenen Grade der Perfektion in der Orchestrierung charakterisiert. Er teilt sie in drei Hauptkategorien: 1. Das Orchester klingt gut, sobald die Ausführung einigermaßen korrekt ist — wunderbar, sobald genügend geprobt ist. 2. Die Effekte sind nur nach großen Bemühungen und Anstrengungen des Kapellmeisters und der Spieler zu erreichen. 3. Trotz aller Anstrengungen des Orchesters und des Kapellmeisters ist die Klangwirkung niemals befriedigend. Selbstredend muß die Orchestration als einziges Ideal die erste dieser Kategorien betrachten.

aufführungen mit der Partitur in der Hand anzuhören. Aber in diesem Punkt ist es nicht ratsam, eine bestimmte Regel aufzustellen. Es ist gut, alles anzuhören, speziell aber genügend moderne Musik: diese allein kann belehren, wie man orchestrieren muß — die alte jedoch würde als Kontrast nur in negativer Richtung nützliche Beispiele liefern können. Weber, Mendelssohn, Meyerbeer (im *Propheten*), Berlioz, Glinka, Wagner, Liszt, die modernen französischen Komponisten, — das sind die besten Modelle. Es ist unnütz, wenn Berlioz und Gevaert sich bemühen, ihr Bestes zu tun, indem sie Beispiele aus Werken von Gluck zitieren. Die Sprache dieser Beispiele ist zu alt, unserem heutigen musikalischen Ohr fremd; sie können nicht mehr von Nutzen sein. Dasselbe kann man von Mozart und Haydn (ein großer Orchestrator und Vater der modernen Orchestration) sagen.

Die gigantische Figur Beethovens bleibt für sich. Seine Musik zeigt löwenartige Anläufe von einer unerschöpflichen und tiefen orchestralen Fantasie; aber die Ausführung im Detail bleibt hinter der titanischen Konzeption weit zurück. Ganz abgesehen von seinen Trompeten, den schwer ausführbaren und ungünstigen Intervallen, die er den Hörnern vorschreibt, mit den genialen Zügen seiner Streichinstrumente und oft sehr farbigen Anwendung der Holzbläser: das alles vereinigt sich zu einem Ganzen, wo der Schüler Millionen sich widersprechender Punkte gegenüberstehen wird.

Es ist verkehrt zu denken, daß der Anfänger in der modernen Musik von Wagner und anderen nicht einfache und lehrreiche Beispiele finden würde; im Gegenteil, er wird dort viel zahlreichere, klarere und bessere finden als in dem, was man klassische Literatur nennt.

---

### **Auszug aus der Vorrede zur letzten Redaktion.**

Meine Aufgabe bei Beginn dieser Arbeit ist: die Grundlagen der modernen Orchestration von einem etwas anderen Standpunkt aus zu zeigen, als es die meisten Abhandlungen tun. Das sind die Grundlagen, die mich selbst bei der Orchestration meiner eigenen Werke geleitet haben. Mit dem Wunsche, den jungen Komponisten und Schülern einige Ideen mitzuteilen, gebe ich Beispiele aus

meinen eigenen Werken oder weise auf sie hin und versuche aufrichtig und objektiv zu zeigen, was gelungen und was nicht gelungen ist. Keiner, außer dem Autor selbst, kann so gut manche Impulse und Absichten kennen, welche ihn während seiner schöpferischen Arbeit geleitet haben. Oft ist mir die Art der Erläuterung der Absichten des Autors sehr wenig befriedigend vorgekommen, obgleich die Forscher sehr ehrwürdig und gründlich waren. Man gibt den ganz einfachen Tatsachen entweder eine zu sehr philosophisch-verschlossene oder eine überflüssig-poetische Bedeutung. Manchmal inspiriert die Verehrung großer Namen der Autoren (ob es ganz alte oder moderne sind) dazu, mittelmäßige Beispiele als gute zu bezeichnen. Fälle, wo Unachtsamkeit oder Unwissenheit vorliegen, die leicht durch die herrschende technische Unvollkommenheit oder sonstwie zu erklären wären, erzeugen ganze Seiten emsig-fleißiger Erklärungen, um zu entschuldigen, manchmal sogar, um einen fehlerhaften Satz zu loben.

Dieses Buch ist denjenigen zgedacht, welche die instrumentale Technik aus dem ausgezeichneten Handbuch von Gevaert oder jedem beliebigen anderen schon gelernt haben und die Kenntnis einer gewissen Anzahl Orchester-Partituren besitzen.

Darum werde ich nur vorübergehend die technischen Fragen berühren (Fingersatz; Skala; Art, die Töne hervorzubringen usw.<sup>1)</sup>).

Dieses Buch wird hauptsächlich folgendes enthalten: Kombinationen der Instrumente gruppenweise oder im ganzen Orchester-Ensemble. Die Arten, Klangwirkung, Stärke, Einheit, Verteilung der Stimmen, Variation der Färbung und orchestralen Ausdruck hervorzubringen — alles hauptsächlich in bezug auf die dramatische Musik.

---

<sup>1)</sup> Eine kurze Abhandlung über diese Fragen ist jetzt in dem ersten Kapitel dieses Buches vorhanden.  
(Anm. d. Red.)