

Sechstes Kapitel (Ergänzung).

Die Stimmen.

Technische Bezeichnungen.

Von allen konfusen und verworrenen Ausdrücken, die man in der Praxis des Gesanges als Bezeichnungen der Ausdehnung, der Höhenlage und des Charakters der menschlichen Stimmen gebraucht, — entsprechen vier ebensovielen Grundtypen: dem Sopran, dem Alt (oder Kontralto), dem Tenor und dem Baß. Diese Teilung ist überall in der Zusammenstellung der Chöre angenommen, mit der Unterteilung in erste und zweite Stimmen, um die weitere Verteilung der Stimmen zu bezeichnen (I. Sopran, II. Sopran usw.). Wie die Ausdehnung der Skala eines Instruments genau durch seinen gewöhnlichen Bau bezeichnet ist, so ist die Ausdehnung der menschlichen Stimme von den individuellen Eigenschaften der Sänger bedingt. Darum ist es unmöglich, die Grenzen jeder Art Stimme zu bezeichnen. Wenn man die Choristen in erste und zweite einteilt, so wird man dabei von den Eigenschaften jedes einzelnen geleitet: die Stimmen gleicher Art, welche höhere Lage aufweisen, werden zu den ersten gerechnet und umgekehrt.

Um die Stimmen der Solisten zu bezeichnen, gebraucht man außer den Hauptbenennungen noch folgende, die den dazwischenliegenden Höhenlagen entsprechen: Mezzosopran (zwischen dem Sopran und dem Alt) und Bariton (zwischen dem Tenor und dem Baß).

Anmerkung. In den Chören werden diese Zwischenstimmen so verteilt: Mezzosopran wird zum zweiten Sopran oder zum ersten Alt gerechnet, der Bariton — zum zweiten Tenor oder zum ersten Baß — je nach der Qualität der Sänger und nach der Klangfarbe der Stimme, welche sich ihrem Charakter gemäß der einen oder der anderen Hauptart nähert.

Außer diesen sechs Bezeichnungen der Solistenstimmen gibt es noch eine Menge anderer, die teilweise die Ausdehnung der Skala, teilweise die Klangfarbe und teilweise den Grad der Beweglichkeit charakterisieren. Das sind: leichter Sopran, *soprano leggero*, *soprano giusto*, lyrischer Sopran, dramatischer Sopran, leichter Tenor, *tenorino-altino*, lyrischer, dramatischer Tenor, *basso cantando* (singer), *basso profundo*, (tiefer) usw. Dieser langen Liste muß man noch die Bezeichnung *mezzo-carattere* [Halb-Charakter beifügen: das will sagen, die Mitte einnehmend (z. B. zwischen dem lyrischen und dem dramatischen Sopran, usw.)]. Wenn man den Sinn aller dieser Benennungen begreifen will, so wird man bald einsehen, daß sie Betrachtungen sehr verschiedener Ordnungen entsprechen: z. B. leichter Sopran bezeichnet die Geschmeidigkeit und Beweglichkeit der Stimme; dramatischer Tenor — bezeichnet den Charakter einer Stimme, welche die Eigenschaft besitzt, stark die dramatischen Bewegungen der Seele darzustellen; *basso-profundo* bezeichnet ganz einfach die Kapazität, großen Klang in der Tiefe entwickeln zu können.

Die detaillierte Untersuchung über den Ansatz, das Herausbringen des Tones usw., was dem Komponisten bloß beschwerlich wäre, gehört ganz dem Gebiete der Funktionen des Gesanglehrers an. Die Grenzen, die genau festgesetzte Lage der vokalen Register (für Frauenstimmen: Brust-, Medium- und Kopf-, für Männerstimmen: Brust-, gemischt, Falsett oder Fistel) betreffen auch den Gesanglehrer, dessen Aufgabe es ist, die Stimme in der ganzen Ausdehnung auszugleichen, so daß der Übergang von einem Register zum anderen unbemerkt bleibt. Er wird auch die Aufgabe haben, die Aussprache der Vokale a, e, i, o, u, ü in derselben Richtung des Ausgleichens zu formen.

Es gibt Stimmen, die von Natur aus ausgeglichen sind, die Biagsamkeit und geschmeidige Beweglichkeit besitzen. Der Gesanglehrer wird die natürlichen Fehler des Atmens beseitigen müssen, genau die Höhenlage der Stimme feststellen, die Stimme setzen (oder stellen), die Klangwirkung derselben ausgleichen, die Aussprache der Vokale beibringen und der Stimme genügende Biagsamkeit und die Fähigkeit zu nuancieren geben, usw. Der Komponist muß aber auf geschmeidige und ausgeglichene Stimmen rechnen müssen, ohne sich mit den individuellen Qua-

litäten und Fehlern der Sänger zu beschäftigen. Einerseits ist es sehr selten, daß eine vokale Partie speziell für einen bestimmten Sänger geschrieben wird; andererseits finden die Komponisten und Librettisten es immer weniger und weniger notwendig, eine Grenze zu ziehen und eine bestimmte Rolle dem ausgeschmückten Gesang (*fiorituri*), eine andere dem dramatischen und kraftvollen mit Ausschließung aller lyrischen und leichteren Stellen zu geben. Die poetischen und künstlerischen Bedingungen der heutigen Zeit verlangen mehr Verschiedenartigkeit in der Auffassung einer Opernrolle, oder, mehr allgemein gesagt, in der vokalen Musik überhaupt.

Die Solisten.

Ausdehnung und Höhenlage.

Ich empfehle dem Komponisten als annähernde Basis zur Bestimmung der Ausdehnung der sechs Solistenstimmen die nachstehende Tabelle *F* anzusehen. Für jede Stimme bezeichnet eine Klammer eine Oktave, die ich die normale benennen werde, und die als normales Register der entsprechenden Stimme gelten kann.

In diesen Grenzen kann der Komponist die Stimme ganz frei anwenden, ohne daß eine Anstrengung das Ohr ermüde oder der Sänger sich erschöpfe. Die Anwendung dieser normalen Oktave ist auch bei der Deklamation und beim Rezitativ zu empfehlen. Die höheren Noten bilden ein Register, welches als außerordentliches bezeichnet werden muß, und der Komponist wird dieses Register für die Kulminationspunkte der Melodie anwenden; ebenso die Noten unter dem normalen Register. Sie bilden ein außerordentliches, tiefes Register, welches beim Fall und bei der *Depression* der Melodie angewandt werden kann. Wenn man die Stimme lange in diesen außerordentlichen Registern verbleiben läßt, ermüdet man den Sänger und das Auditorium. Es ist aber gut, diese Register für kurze Augenblicke zu verwenden und für solche Stellen, die über die normale Oktave hinausgehen: weil sonst die vokale Melodie immer in dem kleinen Raum einer Oktave verbleiben müßte. Um das Obengesagte klarer zu machen, gebe ich nachfolgend Beispiele von Melodien, die von Stimmen verschiedener Art gesungen werden.

Beispiele:

- Die Zarenbraut* [102—109] Auszüge: vgl. Beisp. 256, 280, 284) —
Arie der Marfa (Sopran).
„ „ [16—18] Arie des Griasnoi (Bariton).
Sniegurotschka — Die drei Lieder des Lell (Alt).
Sadko [46—49] (vgl. Auszug Beisp. 120). — Arie des Sadko (Tenor).
„ [129—131] — Arie der Liubawa (Mezzo-Sopran).
„ [191—193] (vgl. Auszug, Beisp. 131) — Lied des Wariagen
(Baß).

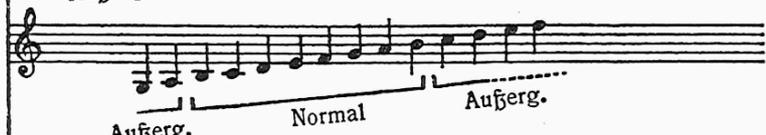
Vokalisation (Aussprache beim Gesang).

Eine gute vokale Melodie muß aus Noten verschiedener Länge bestehen (mindestens aus drei: z. B. Halbe, Viertel, Achtel oder Sechzehntel, oder Viertel, Achtel, Sechzehntel.). Die Monotonie der rhythmischen Struktur paßt nicht zu den Gesangsmelodien und kann nur in Ausnahmefällen bei instrumentalen Melodien vorkommen. Die gesungene Melodie — im richtigen Sinne des Wortes — muß im Verhältnis zur Bewegung eine genügende Anzahl langer Noten enthalten. Es ist vorzuziehen, daß dort, wo eine lange Note wechselt, auch ein Silbenwechsel in dem Text geschieht. Bloß die kurzen Noten, die mit den Silben des Textes wechseln, und die wiederholten Noten der Deklamation sind nicht genügend singend, und ihre Ausführung hat etwas Abgerissenes. Die Verbindung von zwei bis drei kurzen Noten, die auf dieselbe Silbe fallen, genügt, um einen singend-fließenden Eindruck zu machen. Bei länger ausgedehnten melodischen Zeichnungen *legato*, die auf eine Silbe fallen, muß der Komponist vorsichtig verfahren und den Anforderungen der Deklamation des Textes Rechnung tragen, — und der Sänger muß größere Technik und Geschmeidigkeit der Stimme besitzen (verzierter Gesang). Die Möglichkeit, an richtiger Stelle Atem zu holen, ist die unumgängliche Bedingung jeder guten vokalen Melodie. In der Mitte eines Wortes kann man nicht atmen, zuweilen — je nach dem Text — auch nicht mitten in einem Satz. Es ist auch notwendig, die vokale Melodie mit Pausen zu versehen.

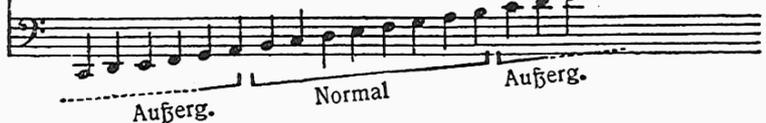
Tabelle F. Stimmen.

Chor:

Sopran. 

Alt (Kontralto). 

Tenor. 

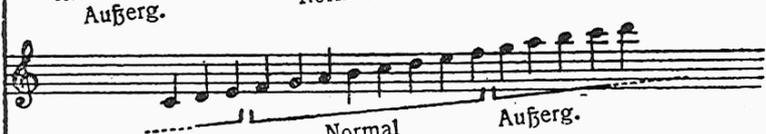
Baß. 

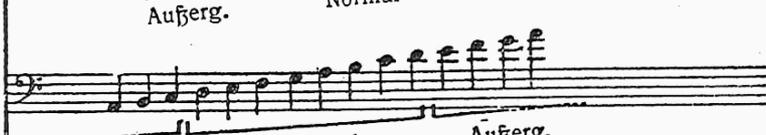
Solisten:

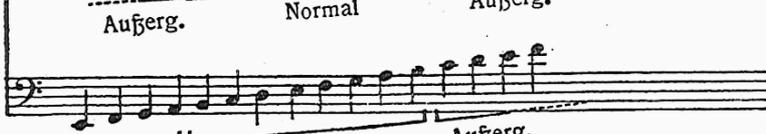
Sopran. 

Mezzo-Sopran. 

Alt (Kontralto). 

Tenor. 

Bariton. 

Baß. 

Anmerkung. Man muß sich daran erinnern, daß nicht alle Worte es der Stimme gestatten, auf ihnen stehenzubleiben oder viele Noten darauf zu singen. Dazu gehören viele Hauptwörter, Fürwörter, Zahlwörter, Verhältniswörter (Präpositionen), Bindeworte und andere Teile der Sprache. Es ist z. B. unmöglich und lächerlich, der Stimme einen langausgehaltenen Ton auf Worten, wie „wer“ (welcher), „er“ zu geben. Die Worte, auf denen die Stimme sich aufhalten kann, sind solche, die sozusagen selbst eine lyrische Farbe darstellen.

Beispiele:

- Nr. 303. *Sadko* [236] — Arie des Sadko (Tenor).
 „ [309—311] (vgl. Auszug Beisp. 81) — Wiegenlied
 der Wolchowa (Sopran).
Sniegurotschka [9] — Arie der Frühlingsfee (Mezzo-Sopr.).
 „ [187—188], [212—213] (vgl. Auszug, Beisp. 102, 225)
 — zwei Kavatinen des Berendéi (Tenor).
 „ [247] — Arioso des Misgir (Bariton).

Die Vokale.

Bei melodischen Zeichnungen, die auf eine Silbe kommen, und auch bei hohen und langgezogenen Noten ist die Auswahl der Vokale nicht gleichgültig. Der Unterschied der Lage der Lippen und des Mundes bei der Aussprache des offenen a oder des geschlossenen u ist jedem fühlbar und klar. Wenn wir eine progressierende Reihe der Vokale, — angefangen von dem am meisten offenen —, aufstellen, so erhalten wir: a, o, e, i, ö, u — (die Diphthongen oder zusammengesetzten ja, jo, ju, — wenn sie ausgehalten sind, verwandeln sich sofort in a, o, u). Bei der Frauenstimme ist der bequemste von den Vokalen zur Aussprache bei hohen Tönen a; bei Männerstimmen sind es o und e. Die Vokale i und u erweichen den schneidenden Charakter der hohen Baßnoten und der Vokal a erlaubt der Baßstimme die tiefsten Noten zu intonieren. Lange melodische Fiorituren sind oft nur auf der Interjektion ah oder einfach a geschrieben.

Es ist selbstverständlich, daß der Komponist in Anbetracht der literarischen und szenischen Forderungen — von denen er Notiz nehmen muß — sich diesen Prinzipien nur in gewissem Grade anpassen wird.

Beispiele:

- Sniegurotschka* [293], [318—319] (vgl. Beisp. 119).
 Nr. 304. *Sadko* [83].

Geschmeidigkeit und Beweglichkeit.

Jede Stimme zeigt am meisten Geschmeidigkeit und Beweglichkeit in ihrer normalen Oktave. Die Frauenstimmen besitzen größere Beweglichkeit als die Männerstimmen. Aber bei jeder Art sind die höheren Stimmen beweglicher als die tiefen. So ist von den Frauenstimmen die meistbewegliche der Sopran und von den Männerstimmen der Tenor. Obgleich die menschlichen Stimmen geeignet sind, ziemlich an Details reiche Verzierungen auszuführen, ebenso eine Mannigfaltigkeit der Phrasierung auszudrücken und rasche Wechsel vom *legato* zum *staccato* zu vollbringen, sind sie doch unendlich weniger als die Musikinstrumente beweglich. In nicht zu rascher Bewegung können sie die diatonischen Folgen der nebeneinanderliegenden Stufen und der Terzen (arpeggiert) am bequemsten ausführen. Intervalle, die größer als eine Quarte sind, bilden in rascher Aufeinanderfolge große Schwierigkeiten, ebenso die chromatischen Folgen. Die Oktaven- und größere Sprünge, bei denen die Ausgangsnote kurz ist, sind zu vermeiden. Es ist notwendig, jede zu hohe Note vorzubereiten, entweder durch stufenweises Näherkommen oder durch einen reinen und genauen Sprung von einer Quarte, Quinte, Oktave usw. Doch gibt es genügend Fälle, in denen ein sehr hoher Ton auch ohne Vorbereitung angewandt werden kann.

Beispiele:

- Sniegurotschka* [46—48] (vgl. Auszug, Beisp. 279) — Arie der Sniegurotschka (Sopran).
„ [96—97] — Erstes Lied des Lell (Alt).
Sadko [196—198] (vgl. Auszug, Beisp. 122) — Das Lied des Indiers (Tenor).
„ [203—206] — Lied des Venedigers (Bariton).
Der Wojewode [20—26] — Wiegenlied der Maria (Sopran).

Farbe und Charakter der Stimmen.

Der Charakter der Klangfarbe einer Stimme, ob glänzend oder matt, klangvoll oder dumpf — ist nur von den individuellen Eigenschaften des Sängers abhängig, und der Komponist braucht beim Schreiben davon keine Notiz zu nehmen: diese Frage gehört dem

Gebiete der Ausführung an und wird durch die entsprechende Wahl der Ausführenden geregelt. Was aber den Charakter der Stimmen in bezug auf Geschmeidigkeit ihrer Ausdrucksfähigkeiten betrifft, so muß man zwei Grundtypen unterscheiden: den lyrischen und den dramatischen. Der dramatische ist kräftiger und sein Bereich ist größer; der lyrische ist feiner, beweglicher und ausdrucksfähiger. Gewiß ist das gleichzeitige Vorhandensein beider Eigenschaften das beste, was der Komponist wünschen kann, doch muß er beim Komponieren sich hauptsächlich an dasjenige halten, was das künstlerische und poetische Ziel seiner Aufgabe erfordert. Bei großen und komplizierten Vokal-Werken wird er am besten tun, sich an die Eigenschaften jeder angewandten Art von Stimme zu halten; außerdem, — wenn er in seinem Werke zwei Stimmen derselben Art verwendet, z. B. zwei Soprane, zwei Tenöre usw. —, wird er einige besondere Eigenschaften ihres Charakters, die oben erwähnt sind, im Auge behalten und wird einen gewissen Unterschied in der Ausdehnung und Höhenlage ihrer Partien machen müssen, indem er eine etwas höher als die andere setzen wird. Es ist nicht selten, daß man Stimmen einer gemischten oder Zwischenart findet, die man Halbcharaktere nennt und welche die Eigenschaften beider Arten in etwas vermindertem Grade aufweisen. Diese Art Stimmen werden dem Komponisten immer sehr willkommen sein, weil einige Rollen einen zusammengesetzten Charakter haben, besonders die kleinen. Heutzutage ist der Brauch verbreitet, außer der dramatischen und lyrischen Partie in erster Linie eine solche Partie zu setzen, welche unbedingt ganz besondere spezielle Eigenschaften besitzen soll: eine mehr oder wenig weiche, oder kräftige Klangfarbe, eine besonders hohe oder tiefe Lage, mehr oder weniger Beweglichkeit — alles Eigenschaften, die durch das ästhetische Ziel bedingt sind, welches man erreichen will. Bei den Partien zweiter und dritter Ordnung wird der Komponist gut tun, sich an eine gemäßigte Ausdehnung der Stimme zu halten und auch gemäßigte technische Forderungen stellen.

Anmerkung. Nach Meyerbeer, welcher in seinen Werken große Mezzo-Sopran- und Baritonstimmen (die bis dahin unbekannt waren) erscheinen ließ, hat R. Wagner durch seine Anforderungen einen an Ausdehnung und Kraft größeren dramatischen Sopran geschaffen, welcher die Skala und die Eigenschaften des Soprans und des Mezzo-Soprans vereinigt; auch eine ähnliche Art Tenor, der die Skala und Eigenschaften des Tenors und des Baritons vereinigt. Wenn

er von den Stimmen fordert, daß sie in den Gipfeln der Höhe und in der tiefsten Lage stark und klangvoll intonieren, daß sie eine sehr kräftige Respiration und außerordentlichen Widerstand gegen Müdigkeit besitzen (Siegfried, Parsival, Tristan, Brunhilde, Kundry, Isolde), so rechnet er mit phänomenalen Stimmen. Man trifft allerdings solche Stimmen, aber viele Künstler von ausgezeichneten, doch nicht phänomenalen vokalen Eigenschaften geben sich Mühe, durch die Praxis im Wagnerschen Repertoire die Ausdehnung und Kraft dieser Stimmen zu erreichen, und verletzen dabei ihre eigenen Stimmen, berauben sie jeder genauen Intonation, jeder harmonischen Qualität und jeder Ausdrucksfähigkeit. Ich glaube, daß mehr gemäßigte und mehr bedachte Anforderungen, geschickte und genaue Anwendung der Höhen und Tiefen der Stimme, des *cantabile*, mit einer so konzipierten Orchester-Klangstärke, welche die vokalen Partien nicht erdrückt, — dem Komponisten bessere Dienste erweisen wird als die dekorativen Verfahren Wagners, und nicht nur vom praktischen, sondern auch vom ästhetischen Standpunkte aus.

Verbindung der Stimmen.

Das beste Mittel, den melodischen und individuellen Charakter der Stimmen im Ensemble zu bewahren, ist das polyphon-harmonische Fortschreiten der Solisten-Stimmen. Eine rein harmonische oder rein polyphone Disposition findet man sehr selten. Die erste, welche bei Chören sehr gebräuchlich ist, vereinfacht zu sehr die Fortschreitung der Stimmen und verwischt den besonderen melodischen Charakter; die zweite trübt und ermüdet etwas das Ohr.

Im allgemeinen setzt man die Stimmen nach der normalen Höhenordnung. Die Kreuzung ist ziemlich selten und hat nur die Absicht, die Melodie der steigenden Stimme über der naheliegenden, anderen Stimme abzuheben: zum Beispiel die des Tenors, der über den Alt geht, die des Mezzo-Soprans, der über den Sopran geht usw.

Zweistimmig.

Die günstigsten Verbindungen sind die Fortschreitungen von zwei Stimmen, welche in Oktaven-Beziehungen stehen: 8

Sopr. M.-Sopr. Alt.
Ten. ' Bariton ' Baß.

 Die Fortschreitungen dieser Stimmen in Dezimen, Sexten, zuweilen in Terzen und Oktaven geben immer ziemlich gut klingende Ensembles; und wenn die Partien polyphon gehen, so wird es auch nicht erforderlich sein, daß sich zwischen ihnen oft Intervalle größer als eine Dezime bilden, auch keine Kreuzungen, die an und für sich wenig wünschenswert sind.

Beispiele:

Sadko [99—101] — Sopran und Tenor (vgl. Beisp. 289, 290).

Servilia [143] — Sopran und Tenor.

Pskovitianka, 1. Akt [48—50] — Sopran und Tenor.

Kaschtschei [62—64] — Mezzo-Sopran und Bariton.

Die Stimmen, welche untereinander in Beziehung von Quinten und Quarten stehen, wie: 5 $\left[\begin{array}{l} \text{Sopr.} \\ \text{Alt} \end{array} \right.$, 4 $\left[\begin{array}{l} \text{Alt} \\ \text{Ten.} \end{array} \right.$, 5 $\left[\begin{array}{l} \text{Ten.} \\ \text{Baß} \end{array} \right.$, müssen etwas näher zueinander fortschreiten. Der Gang in Dezimen ist selten, in Sexten und Terzen häufig: man kann auch Einklang anwenden. Die Entfernung der beiden Stimmen über eine Oktave ist selten, und in gewissen Fällen werden Kreuzungen stattfinden, die aber von kurzer Dauer sein müssen.

Beispiele:

Sniegurotschka [263—264] — Sopran und Alt.

* *Die Weihnachtsnacht* [78—80] — Alt und Tenor.

* *Kitesh* [338] — Tenor und Baß.

Die Stimmen, welche in Beziehung von Terzen sind:

3 $\left[\begin{array}{cccc} \text{Sopr.} & \text{M.-Sopr.} & \text{Ten.} & \text{Barit.} \\ \text{M.-Sopr.} & \text{Alt} & \text{Barit.} & \text{Baß} \end{array} \right.$

müssen *unisono*, in Terzen und Sexten fortschreiten und erlauben Kreuzungen in größerem Maße. Im Gegenteil ist aber die Entfernung mehr als eine Oktave nur für kurze Momente zulässig und muß im allgemeinen vermieden werden.

Beispiele:

* *Die Zarenbraut* [174] — Sopran und Mezzo-Sopran.

* *Legende vom Zaren Saltan* [5—6] — Sopran und Mezzo-Sopran.

Wenn man solche Stimmen zusammengehen läßt, die zueinander in Beziehungen einer Duodezime stehen, wie 12 $\left[\begin{array}{l} \text{Sopr.} \\ \text{Baß} \end{array} \right.$, dann sind die nahen Intervalle zwischen den Stimmen nicht gut, weil dabei die tiefe Stimme im hohen Register und die hohe Stimme in ihrem tiefen Register singen müßte. Die Möglichkeit des Einklanges ist nicht vorhanden; Terzen sind zu vermeiden; am besten werden die Sexten, Dezimen und Terzdezimen sein. Die Entfernung der Stimmen voneinander wird oft die Dezime überschreiten, und eine Kreuzung kann man sich dabei nicht denken.

Beispiele:

* *Legende vom Zaren Saltan* [254—255].

Die Verbindung der Stimmen, die in der Dezime zueinanderstehen, wie:

Sopr.	M.-Sopr.
Barit.	Baß

 sind ziemlich häufig. Ich denke, daß die oben angegebenen Erklärungen auch für diesen Fall genügen werden.

Beispiel:

Sniegurotschka [291—300] (vgl. Auszug, Beisp. 118). — Sopran und Bariton.

Die Anwendung gleicher Stimmen paarweise

Sopr.	Ten.
Sopr.	Ten.

 erfordert Fortschreitungen im Einklang und in Terzen, selten Entfernungen über eine Sexte und unvermeidlich Kreuzungen, ohne welche die Stimmführung jeder Freiheit entbehren müßte.

Anmerkung. Andere Kombinationen, wie

Alt	M.-Sopr.
Barit.	Ten.

 bedürfen keiner Erläuterungen.

Beispiele:

* *Die Mainacht*, 1. Akt S. 59—64. — Mezzo-Sopran und Tenor.

* *Sadko* [322—324] — Mezzo-Sopran und Tenor.

Allgemein gesprochen ist ein Duett dann schön, wenn die Stimmführung klar ist, und wenn die Dissonanzen durch eine gemeinschaftliche Note vorbereitet sind, oder einer verschiedenartigen Bewegung entspringen, welche geeignet ist, gute Auflösung zu ermöglichen. Man wird offene Intervalle der reinen Quinten und Quartan, Undezimen und Duodezimen auf starken Taktteilen zu vermeiden suchen, besonders, wenn die Dauer der Noten einigermaßen lang ist. Wenn aber eine von den Stimmen eine melodische Linie führt, wobei die andere begleitend auf harmonischen Noten eine Deklamation ausführt, dann ist es nicht absolut notwendig, die genannten Intervalle zu vermeiden.

Anmerkung. Dieses Buch enthält keine näheren Betrachtungen über die Stimmführung der vokalen Partien, welche dem Unterrichtsgebiete des freien Kontrapunktes angehören. Es ist nur wichtig, hier darauf aufmerksam zu machen, daß die menschlichen Stimmen, welche vom Orchester begleitet sind, immer gesondert für sich zu hören sind, als etwas in sich Abgeschlossenes, von der instrumentalen Begleitung Unabhängiges. Deswegen kann man nicht auf das Orchester bauen, um in der Stimmführung der Gesangstimmen einen leeren Platz auszufüllen oder irgendwelche Unvollkommenheit zu verbessern. Beim Schreiben der Singstimmen, welche auf keine Weise von der orchestralen Begleitung abhängig sind, muß man immer alle Regeln der Harmonie und des Kontrapunkts bis ins kleinste genau anwenden.

Drei-, vier- und mehrstimmig.

Alles, was von gegenseitigen Beziehungen zweier Stimmen gesagt ist, wird auch bei Kombinationen von drei, vier, fünf und mehr Stimmen angewandt. Ein Ensemble von vielen Stimmen wird nicht rein polyphon sein können; gewöhnlich, wenn einige Stimmen polyphon fortschreiten, gehen die anderen in Terzen, Sexten, Dezimen und Tredezimen; bei manchen Stimmen kann dabei eine Deklamation auf den harmonischen Noten stattfinden. Diese Mannigfaltigkeit bei der gleichzeitigen Führung der Stimmen erleichtert dem Ohre die Aufnahme des Ganzen und erlaubt es, einigen von den Stimmen bestimmte Farben und charakteristische Linien zuzuteilen, ohne daß diese Farben und Linien mit anderen, die gleichzeitig auftreten, sich vermischen. Eine geschickte Verteilung der Pausen und Einsätze macht die Aufnahme des Ensembles leichter und gibt den Einzelheiten die nötige Prägnanz.

Beispiele:

- Sniegurotschka* 267 — Final-Trio des 3. Aktes.
Die Zarenbraut 116—118 — Quartett des 2. Aktes.
 „ „ 168—171 — Sextett des 3. Aktes (vgl. Auszug, Beisp. 283).
Servilia 149—152 — Quintett des 3. Aktes.

Es ist selten, daß die Stimmführung der Solisten-Partien rein harmonisch ist mit Vorherrschaft der oberen (homophon behandelt). Die Fusion aller Stimmen in einem harmonischen Ganzen, ohne das individuelle Hervortreten irgendeiner Partie, irgendeines individuellen Charakters (wie z. B. im Choralstil), wird hauptsächlich bei solchen Liedern und Bühnen-Ensembles angewandt, welche die Form traditioneller Gesänge, wie Hymnen, Gebete usw., dar-

stellen. Wenn man sie z. B. bei vier Stimmen, Sopr.
Alt
Tenor
Baß anwendet,

so wird man bemerken, daß die breite Lage hier am besten paßt (besonders im *forte*): weil in diesem Falle alle Stimmen zu gleicher Zeit in denselben Registern singen können: im tiefen, mittleren und hohen; wogegen in enger Lage die Stimmen in gewissem Augenblick sich in den verschiedensten Registern be-

finden können. Man wird aber beide Arten anwenden müssen, weil sonst eine einigermaßen lange Akkordreihe unmöglich wäre.

Beispiele:

Sniegurotschka [178] — Hymne der Untertanen des Berendéi.

Nr. 305. *Kitesh* [341].

Die zweite Hälfte des letzten Beispiels kann als ein Fall solcher harmonischen Stimmführung gelten, in dem ein Ensemble von sechs Stimmen mit der Vorherrschaft der oberen Stimme fortschreitet und die anderen eine Art Begleitung geben.

Der Chor.

Ausdehnung und Höhenlage.

Die Ausdehnung der Stimmen eines Chores ist etwas begrenzter als die der Solisten. Die außergewöhnlichen Register jeder Stimme (vgl. Tab. F) enden zwei Töne über und unter der normalen Oktave. Die in Punkten verlängerten Linien zeigen die Grenzen, bis zu denen der Komponist in einigen seltenen Fällen rechnen kann, weil jeder große Chor sicher einige solche Stimmen besitzt, welche imstande sind, die gewöhnlichen Grenzen zu überschreiten und in der Ausdehnung sich denjenigen der Solisten nähern. Viele Chöre haben unter den Bassisten einen oder mehrere, welche imstande sind, viel tiefer zu singen, als die Grenze der außergewöhnlichen Register es bezeichnet (man nennt sie Oktaven)¹⁾. schwarze Bässe

Anmerkung. Man kann diese tiefsten Töne nur dann anwenden, wenn der ganze Chor ganz *piano* singt, und wenn diese Noten von längerer Dauer sind, was deswegen beinahe nur bei Chorgesängen ohne Begleitung (*a capella*) stattfinden kann.

Den Unterschied zwischen den „ersten“ und „zweiten“ jeder Stimme kann man auf folgender Basis aufstellen: die „ersten“ haben die normale Oktave und außergewöhnliche Ausdehnung in der Höhe; die „zweiten“ auch die normale Oktave und die Ausdehnung in der Tiefe.

Die Zusammenstellung der Chöre ist annähernd folgende: bei einem großen Chor — 32 Sänger für jede der vier Parteien: Sopran,

¹⁾ Diese Kontrabaßstimmen sind in den meisten besseren russischen Chören eine gewöhnliche Erscheinung.

Alt, Tenor und Baß. Bei mittleren Chören — 16 bis 20; bei kleinen — 8 bis 10. Oft sind die Frauenstimmen zahlreicher als die Männerstimmen, und es sind auch im allgemeinen mehr Stimmen bei den „ersten“ als bei den „zweiten“.

Den Bühnenanforderungen entsprechend wird der Chor oft in zwei oder drei ganz abgesonderte Chöre geteilt; wenn der Chor klein ist, so macht es große Schwierigkeiten, denn dabei muß sich jeder Chorist in einen Solisten verwandeln.

Die Schreibart für Opernchöre ist sehr verschieden. Außer dem gewöhnlichen Verfahren, die Chöre harmonisch-polyphon zu behandeln, so daß in ihnen der ganze musikalische Gedanke ausgedrückt wird, kann man auch die Stimmen einzeln melodisch oder deklamatorisch eintreten lassen, wobei sie dann kürzere oder längere Sätze oder bloß Motive ausführen; man kann die Stimmen im Einklang und in Oktaven führen; wiederholte Noten von einer Stimme, oder von dem ganzen Chor in Akkorden deklamieren lassen; eine Stimme melodisch hervortreten lassen (vorzugsweise die obere) und die anderen harmonisch begleiten lassen; dem ganzen Chor oder einzelnen Stimmen isolierte Ausrufe geben; und schließlich den ganzen Chor rein harmonisch behandeln, — in Akkorden, — wobei das wesentliche Element: die Melodie und Figuration dem Orchester zugeteilt ist.

Nach dieser Aufzählung der typischen Hauptarten der Behandlung eines Chors rate ich dem Leser, um sie gut zu verstehen, Orchesterpartituren und Auszüge für Klavier und Gesang zu studieren, worin er viele Sachen finden wird, die man unmöglich in einer Aufzählung verschiedener Ensembles, wie hier, geben kann.

Außer dem schon Gesagten gibt es noch ein sehr wichtiges Verfahren, welches in der Teilung eines Chores in ganz gesonderte Gruppen besteht. Die natürlichste Teilung ist in Männer- und Frauenchor. Man findet auch — aber seltener — Chöre, die aus Alt-, Tenor- und Baßstimmen bestehen oder aus Sopran-, Alt- und Tenorstimmen. Ob das aber ein ganzer Chor ist oder nur ein teilweiser, das Wichtige ist dabei: die Teilung jeder Stimme in zwei oder drei (*divisi*). Die Frauen- oder Männerchöre, als selbstständige Einheiten betrachtet, können abwechselnd miteinander oder mit dem ganzen (gemischten) Chor auftreten. Diese Unter-

teilungen machen die obenerwähnten Möglichkeiten der Schreibart für Chöre noch reicher und komplizierter. Ich wiederhole: die Kunst für Chöre zu schreiben wird der Studierende nur durch das Lesen und Studium der Partituren erreichen, denn von dieser Kunst kann dieses Buch nur die grundlegenden Prinzipien geben.

Die Melodie.

Die Chor-Melodie ist in bezug auf Umfang und Beweglichkeit viel begrenzter als die Solo-Melodie. Die Stimmen der Choristen sind weniger gut gestellt (oder gesetzt) und auch weniger geübt. Zuweilen kann die Chor-Melodie im Charakter ziemlich gleich einer *Solo*-Melodie von begrenztem Umfang und Beweglichkeit sein; des öfteren wird sie rhythmisch eintöniger und weniger frei sein, weil sie eine Anzahl sich wiederholender oder nacheinandergesetzter kurzer Perioden und Sätze enthalten wird, wogegen die Solo-Melodie längere Perioden und freiere Struktur erheischt. In dieser Beziehung nähert sich die Chor-Melodie eher der instrumentalen. Die Pausen und das Atmen spielen beim Chorgesang eine weniger wichtige Rolle als beim Sologesang, weil die Choristen nicht alle zur selben Zeit zu atmen brauchen, und die Möglichkeit für jeden Choristen, sich Ruhepausen von kleiner Dauer zu leisten, befreit den Komponisten von der Notwendigkeit, Ensemble-Pausen zu machen.

Alles, was früher davon gesagt ist, wie man eine Melodie fließend gestalten soll, wie man die kurzen und langen Noten abwechselt, wie die Vokalisation einer Silbe zu behandeln ist usw., wird auch bei der Chor-Melodie in Anwendung gebracht, ist aber hier nicht von so großer Bedeutung wie beim Sologesang. In den Chor-melodien ist es besser, nicht mehr als zwei bis drei Noten auf eine Silbe zu setzen, um gewisse Ungeschicklichkeiten beim Vortrage zu vermeiden. Von dieser Regel findet man Ausnahmen, aber hauptsächlich mit dem Vorsatz, komische und fantastische Effekte zu erreichen.

Beispiel:

Nr. 306. *Der goldene Hahn* [262]; vgl. auch vor [123].

A. Gemischter Chor.

Einklang.

Die einfachsten und natürlichsten Einklänge sind: Sopran und Alt, Tenor und Baß. Sie besitzen Kraft und Fülle, und die daraus entstehenden gemischten Klangfarben sind vorteilhaft, um eine Melodie in der Höhe oder im Baß ausgeprägt zu gestalten. Bei diesem Verfahren sind die anderen Stimmen oft geteilt, damit vollere Harmonie erzielt werden kann. Die Verbindung im Einklang des Alts mit dem Tenor gibt eine ganz aparte, gemischte Klangfarbe von etwas fantastischem Charakter und wird nur selten angewandt.

Beispiele:

Sniegurotschka [64].

Sadko [208] (vgl. Beisp. 14).

Bewegung in Oktaven.

Die natürlichen und schönen Oktavenverbindungen der Stimmen sind folgende: 8 $\begin{bmatrix} \text{Sopr.} \\ \text{Ten.} \end{bmatrix}$, $\begin{bmatrix} \text{Alt} \\ \text{Baß} \end{bmatrix}$; sie erzeugen einen kräftigen und glanzvollen Klang. Die Bewegung in Oktaven des Soprans mit dem Alt und des Tenors mit dem Baß ist selten. Diese Verbindungen gehören den Frauen- und Männerchören an und sind nur bei Melodien kleineren Umfangs verwendbar. Die Verschiedenheit der Register, in welchen die Stimmen bei solcher Kombination sich bewegen, gibt nicht die Gleichheit des Klanges, welche man bei Anwendung verschiedenartiger Stimmen erzielt.

Beispiele:

Sniegurotschka [60], [61] — Karneval-Prozession.

„ [113] — Hochzeitszeremonie.

Sadko [37] — Chor der Gäste im 1. Bild.

Die Oktaven ein und derselben Stimme, welche geteilt ist, —
8 $\begin{bmatrix} \text{Sopr. I} \\ \text{Sopr. II} \end{bmatrix}$ usw. werden selten gebraucht, ausgenommen die Bässe:
8 $\begin{bmatrix} \text{Baß I} \\ \text{Baß II} \end{bmatrix}$, zu welcher Kombination zuweilen die Fortschreitung der Stimmen nötigt oder auch der Wunsch, die Baßpartie in Oktaven zu hören.

Beispiele:

Pskovitianka, 3. Akt [68] — Schlußchor (vgl. Beisp. 312).

Sadko [341] — Schlußchor.

Die Oktaven zwischen Frauen- und Männerstimmen, beide verdoppelt: $8 \left[\begin{array}{l} \text{Sopr.} + \text{Alt} \\ \text{Ten.} + \text{Baß} \end{array} \right]$ geben einen schönen und vollen Klang.

Beispiel:

Sniegurotschka [323] — Schlußchor.

Man erhält einen Klang voller Kraft und vollen Glanzes, wenn man den Sopran mit dem Alt in Terzen fortschreiten und den Tenor und Baß in der Oktave sie verdoppeln läßt:

$$8 \left[\begin{array}{l} 3 \left[\begin{array}{l} \text{Sopr.} \\ \text{Alt} \end{array} \right] \\ 3 \left[\begin{array}{l} \text{Ten.} \\ \text{Baß} \end{array} \right] \end{array} \right]$$

Beispiele:

Mlada, 1. Akt [24]; 2. Akt, vor [31].

Der goldene Hahn [235].

Die Fortschreitung des ganzen Chors in doppelten Oktaven geschieht sehr selten; wenn das aber vorkommt, so ist die Verteilung gewöhnlich folgende:

$$\left. \begin{array}{l} \text{Sopr.} + \text{Alt} \\ \text{Ten.} \\ \text{Baß} \end{array} \right\} 8 \quad \text{oder} \quad \begin{array}{l} 8 \left[\begin{array}{l} \text{Sopr.} \\ \text{Alt} + \text{Ten.} \\ \text{Baß} \end{array} \right] \\ 8 \left[\begin{array}{l} \text{Baß} \end{array} \right] \end{array}$$

Beispiele:

Sniegurotschka [319].

Sadko, vor [182].

Teilung der Stimmen (*divisi*); harmonische Anwendung des gemischten Chors.

Die rein harmonische Fortschreitung eines vierstimmigen gemischten Chors ist am klangvollsten und natürlichsten, wenn die Harmonie in weiter Lage gesetzt ist, wobei die Klangfarben jeder einzelnen Stimme in gleicher Weise verteilt sind.

Beispiel:

Nr. 307. *Sadko* [144] — Anfang des 3. Bildes.

Wenn man einen Akkord in enger Lage erhalten will, der (besonders im *forte*) gut und ausgeglichen klingt, muß man folgende Stimmenverteilung anwenden:

[Sopr. I
Sopr. II
Alt
Ten. I
Ten. II
Baß I
Baß II.]

Die drei oberen Stimmen der Harmonie, die von den ersten und zweiten Sopranen und dem Alt gesungen werden, sind eine Oktave tiefer von dem ersten und zweiten Tenor und dem ersten Baß verdoppelt. Die vierte Stimme fällt dabei den zweiten Bässen zu. Auf diese Weise singen die Tenöre mit den Sopranen in Oktaven, die ersten Bässe mit dem Alt und die zweiten Bässe sind unabhängig. Der auf diese Art erhaltene Klang ist voll und stark.

Beispiele:

Sniegurotschka [327] — Schluß der Oper.

Mlada, 2. Akt [20] — Prozession der Prinzen.

Pskovitianka, 2. Akt [19] (vgl. Beisp. 212).

Wenn eine der Stimmen eine besondere melodische Aufgabe hat, so greift man zur Teilung der anderen Stimmen, damit die begleitende Harmonie ausgefüllt ist. Die Höhenlage der obersten Stimme bestimmt die Teilung der anderen Stimmen. Wenn ein melodisch-harmonisches Motiv sich in verschiedenen Tonarten oder Höhenlagen wiederholt, ist es nicht selten, daß jedesmal eine andere Verteilung der Stimmen stattfindet, um die Gleichheit der Stärke des Chores zu erhalten. Als Beispiel gebe ich zwei Auszüge desselben musikalischen Inhalts, von welchen der zweite (*F-dur*) eine Terz höher als der erste (*D-dur*) liegt. In dem ersten sind die Altstimmen mit den Sopranstimmen im Einklang, um die Melodie zu verstärken, weil die Sopranstimmen allein zu schwach wären; im zweiten, wo die Melodie eine Terz höher liegt, kann sie den Sopranstimmen allein gegeben werden. Hier sind die

Altstimmen an der Harmonie beteiligt und deswegen sind die unteren Stimmen auf eine andere Weise verteilt.

Beispiele:

Sadko [173] und [177] (vgl. Beisp. 205 und 206), vgl. auch [189] (dieselbe Musik in G-dur).

Nr. 309—310. *Pskovitianka*, 1. Akt [77].

Im Beispiel Nr. 307 sieht man die vier Stimmen in weiter Lage den harmonischen Grund bildend, wobei die melodische Idee dem Orchester zugeteilt ist. In dem Beispiele Nr. 308, in dem der musikalische Inhalt derselbe ist, befindet sich die melodische Linie bei der Sopranstimme und von den anderen Stimmen, welche die begleitende Harmonie bilden, sind die Tenöre geteilt.

Beispiel:

Nr. 308. *Sadko* [152].

Wenn eine Polyphonie von mehr als vier Stimmen vorkommt, muß man die Stimmen so verteilen, daß die nötige Anzahl der reellen Stimmen herauskommt. Zuweilen teilt man eine Stimme in drei Teile: 3 Sopranstimmen, 3 Altstimmen usw.

Beispiele:

Nr. 312. *Pskovitianka*, 3. Akt [69] — Schlußchor.

Servilia [233] — Schlußchor.

Mlada, 4. Akt [35—36] — Schlußchor.

Das *fugato* und die fugierten Imitationen werden gewöhnlich vierstimmig geschrieben; wenn aber die Zahl der Partien vergrößert wird, so geschieht es, wie in den obenerwähnten Beispielen hauptsächlich als Zuwachs oder Anhäufung neuer Stimmen. Bei solchen Verfahren muß der Komponist die Aufmerksamkeit auf den letzten Akkord richten, auf welchen dieser Zuwachs hinausläuft und in dem der Gipfel und das Ziel enthalten sind. Die ganze Bewegung solch einer Stelle nach dem Eintritt der letzten Stimme soll so geleitet werden, daß der letzte Akkord in bezug auf Klang die bestmögliche Verteilung erhält. Auf diese Weise werden die Konsonanzen der Gruppen oder der geteilten Stimmen ihren höchsten Wert beibehalten; wenn der Schlußakkord aber

dissonierend ist, so kann man zur Kreuzung der Stimmen greifen, um der charakteristischen Dissonanz mehr Ausgeprägtheit zu geben. Ich empfehle es dem Leser, den Gang der Stimmen zum Schlußakkord (in den oberen Beispielen) und die Disposition des Akkords selbst genau zu prüfen.

Die Kreuzung der Stimmen darf nicht dem Zufall überlassen werden. Die Verteilung der Chorstimmen, welche immer die normale Höhenordnung befolgen muß, kann nur für kurze Augenblicke verändert werden, und zwar um einen melodischen oder deklamierten Satz einer bestimmten Stimme (die sich dann über die benachbarte stellen wird) hervorzuheben.

Beispiele:

Pskovitianka, 1. Akt 79, 2. Akt 5, 3. Akt 67.

B. Männer- und Frauenchor.

Wenn man einen Frauenchor dreistimmig schreibt, so teilt man entweder die Sopran- oder die Altstimmen:

Sopr. I	Sopr.
Sopr. II	Alt I
Alt	Alt II.

Ebenso teilt man bei dem Männerchor entweder die Tenöre oder die Bässe

Ten. I	Ten.
Ten. II	Baß I.
Baß	Baß II

 Man wählt die eine oder die andere von diesen Dispositionen, je nachdem, welche Stimme zum Vorschein kommen soll oder nach der Höhenlage der entsprechenden Stelle. Die Ordnung der Verteilung kann ganz frei gewechselt werden. Wenn der Chor vierstimmig gesetzt wird, dann ergibt sich die Teilung von selbst:

Sopr. I	Ten. I
Sopr. II	Ten. II
Alt I	Baß I
Alt II	Baß II.

Wenn man bei einem dreistimmigen Chor die mittlere Stimme hervortreten lassen will, so kann man folgende Teilung anwenden:

Sopr. I	Ten. I
Sopr. II + Alt I,	Ten. II + Baß I
Alt II	Baß II.

Wenn, von den drei Stimmen die obere hervortreten soll, so kann die Harmonie in weiter und auch in enger Lage gesetzt sein.

Beispiele:

Pskovitianka, 1. Akt [25—26], [28—31] — Frauenchor.

Sadko, vor [181] — Männerchor (vgl. Beisp. 27).

Nr. 311. *Sadko* [270—272] — Frauenchor.

Wenn der Chor vierstimmig ist, so ist die enge Lage besser. Sonst wäre die obere Stimme zu hoch und die untere zu tief.

Beispiele:

Sadko [17] — Männerchor.

Pskovitianka, 2. Akt [36—38] — Frauenchor (vgl. Beisp. 296).

Die zweistimmige Disposition, welche gewöhnlich polyphon zu sein pflegt, bedarf keiner besonderen Erklärung, ebenso wenn der Chor im Einklang (*unisono*) geschrieben wird.

Beispiele:

Sadko [50] — Männerchor.

Mlada, Anfang des 1. Aktes. }

Pskovitianka 3. Akt [13—15]. } Frauenchöre.

Servilia [26]. }

Wenn die Frauen- oder Männerchöre rein harmonisch behandelt sind, so wird die enge Lage angewandt, da sie allein die Gleichheit des Klanges der Akkorde, welche gleichartigen Stimmen zugeordnet sind, sichert. Die Folgen dreistimmiger Akkorde sind häufiger als die Folgen vierstimmiger. Zuweilen muß man sich an nur zweistimmige Folgen halten.

Beispiele:

Sniegurotschka [19] — Chor der Vögel.

„ [281—285] — Chor der Blumen (vgl. Beisp. 26).

Im *fugato* oder bei fugierten Imitationen (dreistimmig), welche von einem gleichartigen Chor gesungen werden, läßt man das Thema von zwei Stimmen ausführen und die Antwort von einer, — wodurch das verdoppelte Thema mehr hervortritt.

Beispiele:

Sadko [20—21].

* *Die Zarenbraut* [29—30].

Der Frauen- und Männerchor hat außer der Eigenschaft als unabhängige Einheit noch die Aufgabe, bei gemischten Chören als einzelne Gruppe aufzutreten und sich mit dem ganzen Ensemble abzuwechseln.

Beispiele:

Sniegurotschka [198] — Hymne der Untertanen des Berendéj (vgl. Beisp. 166).

In den meisten Fällen besitzen die Frauenchöre keinen reellen harmonischen Baß, wenn sich dieser in der tiefen Lage befindet, um Oktaven zwischen dem reellen Baß und der unteren Stimme des Chores zu vermeiden. Bei einem Frauenchor besteht die Harmonie gewöhnlich aus den drei oberen Stimmen, und der Baß befindet sich in der Begleitung. Man wird hierbei bemerken, daß diese Regel bei einem Frauenchor in Sext-Akkorden eine Folge von offenen Quartan und Quinten ergeben kann, was zu vermeiden ist. Im Beispiele Nr. 311 (*Sadko* [270]) ist das durch die hohe Lage des Basses vermieden. Weiter kommt ein offenes Intervall ($\frac{4}{5}$), aber bloß für einen Augenblick und noch weiter ist dasselbe dadurch vermieden, daß alle Stimmen sich in einer Oktave treffen ($\frac{h}{h}$). Im Beispiele Nr. 304 (*Sadko* [83]) ist der harmonische Baß (tief) sorgfältig bei dem Frauenchor vermieden, aber wenn er in die hohe Lage kommt, ist er verdoppelt.

Als Schluß von diesem Kapitel halte ich es für notwendig, nachstehende Bemerkungen zu formulieren:

1. Das Teilen der Stimmen schwächt unzweifelhaft den Klang der Stimmen im Vergleich mit denen, die nicht geteilt sind, und — wie der Leser aus den vorigen Kapiteln ersehen hat — ist die Gleichheit des Klanges bei der Verteilung der Stimmen in Orchesterakkorden Bedingung einer guten Orchestration. Was die Chöre anbelangt, so ist es etwas anders. Das Orchester spielt nach Noten, sogar nach vielen Proben, so daß die Musiker ihre Partie bis in die Einzelheiten gar nicht in Erinnerung zu haben brauchen. Die Choristen aber lernen ihre Partien bei Opern auswendig und bei

Konzertaufführungen beinahe auswendig. Der Chordirigent kann die vom Komponisten vorgeschriebene Teilung auf die eine oder andere Weise je nach Bedarf realisieren und die Zahl der Sänger einer gewissen Partie vergrößern oder verkleinern. Er kann auch die dynamischen Nuancen modifizieren und auf diese Weise die Stärke der geteilten und nicht geteilten Stimmen ausgleichen. Im Orchester hat es der Komponist mit einer großen Zahl verschiedener Klangfarben zu tun, welche dem Charakter und der Kraft nach sehr ungleich sind. Im Chor gibt es keine anderen Unterschiede als die vier Klangfarben. Und außerdem können die Nuancen bei einem Chor, der sich auf der Bühne bewegt, niemals so genau sein wie bei dem Orchester, das an den Pulten sitzt. Nach allem Gesagten kann man behaupten, daß der Komponist bei der Teilung der Chorstimmen freier verfahren kann, — das Orchester dagegen erfordert Vorsicht und Berechnung.

2. Bei der Verfolgung der größtmöglichen Ausgeglichenheit in der Realisation der Akkorde von dreistimmigen Chören (Frauen- oder Männerchöre) habe ich oft die mittlere Stimme verdoppelt, worüber auf Seite 166 die Rede war. Bei solcher Verteilung ist der Chordirigent vollständig frei in der Ausgleichung der Klangstärke und kann eine gewisse Anzahl Stimmen von der einen Partie in die andere versetzen. Ich bemerke hierzu, daß, wenn eine Stimme in drei geteilt ist, so geben die Chordirigenten die obere Stimme dem ersten Sopran oder dem ersten Tenor und die zweiten Soprane und Tenöre werden geteilt, um die anderen zwei Partien zu erhalten. Ich finde dieses Verfahren sehr fehlerhaft, weil der Klang der Akkorde nicht mehr ausgeglichen sein kann. Man muß im allgemeinen die Aufmerksamkeit der Chordirigenten darauf lenken, daß der Klang der mittleren Stimmen verstärkt werden soll, denn die Neigung, die obere Stimme hervortreten zu lassen, betrifft nur die Melodie, nicht aber die Harmonie.

3. Die gute und geschickte Stimmführung bei den Chören ist eine große Garantie für die klare und korrekte Ausführung. Die Fehler der Stimmführung machen das Einstudieren sehr schwer, und zuweilen, wenn die Stimmführung fehlerhaft ist, — kann der beste und erfahrenste Chor das Detonieren nicht vermeiden. Wenn die Stimmführung korrekt ist und die Dissonanzen vorbereitet sind, dann sind die plötzlichsten und entferntesten Modulationen — seien

sie auch noch so herb und ungewöhnlich — verhältnismäßig leicht und können mit größerer Sicherheit intoniert werden. Die Komponisten denken nicht immer daran, aber die Sänger fühlen es und verstehen es zu schätzen. Als Beispiel zitiere ich eine sehr schwere Modulation in Dissonanz, welche im Beispiel Nr. 169 *Sadko* 302 vermerkt ist; ich bezweifle, daß sie bei einer anderen Stimmführung ausführbar wäre. Lieber soll der Komponist eine Anstrengung machen, die ihm natürlicherweise auch zukommt, als daß die Ausführenden sich fruchtlos bemühen.

31. Juli (13. August) 1905.
