

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen

und der

historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1897.

Zweiter Band.

München

Verlag der k. Akademie

1898.

In Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Zur Geschichte der Tonmalerei.

Von Ed. v. Wölfflin.

(Vorgetragen in der philos.-philol. Classe am 6. November 1897.)

Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts schuf Mozart seine unvergleichliche Sinfonie in G-moll und die ihr ebenbürtige in C-dur; entsprechend bezeichnet man die Sinfonien Haydns meist nach der Tonart; Beethoven hat die seinigen auch gezählt bis zu der neunten, oder sie werden durch die chronologische Opuszahl gekennzeichnet, und die geistesverwandten Componisten nach ihm, wie Schubert und Brahms, sind dieser Uebung getreu geblieben. Es ist die Zeit der absoluten Musik, wo die Instrumentalmusik nur Musik machen wollte und eine Inhaltsbezeichnung ausgeschlossen war. Die Benennung Jupitersinfonie stammt ja nicht von Mozart, so wenig als die der Mondscheinsonate von Beethoven; selbst die Pastoralsinfonie hat dieser Meister zuerst nur als sechste Sinfonie in F-dur bezeichnet, doch auf der Rückseite und noch vor der Veröffentlichung die heute übliche Bezeichnung hinzugefügt. Die formelle Neuerung war gerade hier weniger auffallend, weil das Pastorale als Hirtengesang oder als ländliche Instrumentalcomposition meist für Blasinstrumente eine besondere Form der alten Musik war und schon Cannabich mehr als eine *Sinfonia pastorale* geschrieben hatte.

Aber man ist in neuerer Zeit in Anknüpfung an Beethoven auch andere Wege gewandelt. Berlioz trat 1829 mit seiner Sinfonie *fantastique* auf, welcher er den besonderen Titel gab ‚*Episodes de la vie d'un artiste*‘, dann mit der Haroldsinfonie;

zuletzt brachte er die grosse dramatische Sinfonie Romeo und Julia. Er behielt nicht nur den Namen Sinfonie bei, sondern auch die Sonatenform, machte jedoch das Leitmotiv¹⁾ zum Prinzipie seiner Composition und gab seinen Tonwerken einen bestimmten historischen Inhalt. Noch einen Schritt weiter gieng Liszt, indem er die althergebrachte Form der Sätze und Theile sprengte und den Namen ‚Sinfonische Dichtung‘ einführte; seine Titel lauten beispielsweise Prometheus, Orpheus, Tasso, Hamlet, Mazeppa. Und sein Vorgang ist nicht ohne Nachfolge geblieben. Der Schweizer Componist Hans Huber, der Schöpfer einer Tellsinfonie, vollendet eben seine Sinfonie ‚Sieh, es lacht die Au‘ (nach einem bekannten Gemälde von Böcklin), wie Weingartner die Insel der Seligen nach Böcklin componierte, und Richard Strauss nannte seine sinfonische Composition ‚So sprach Zarathustra‘ nach Nietzsche. Eine starke Entwicklung innerhalb eines Jahrhunderts, ja man möchte fast sagen: ein Sprung in das Gegentheil.

Und doch liegen die Uebergänge klar vor jedermanns Augen. Schon Beethoven hatte in seiner dritten Sinfonie in Es-dur an einen grossen Mann, nämlich Napoleon, gedacht, unterdrückte aber die beabsichtigte Widmung, als der erste Consul sich zum Kaiser krönen liess, und veröffentlichte sie dann unter dem Titel Eroica. Die Ausnahmen Haydns Le midi und Le matin gehen auf einen fürstlichen Auftrag zurück, die vier Tageszeiten zum Vorwurfe von vier Sinfonien zu nehmen; allein er hat die Aufgabe nicht durchgeführt, indem der Abend in Form eines Concertinos erschien und die Nacht wegblieb. Die vier Jahreszeiten gehören nicht hieher, weil sie nicht Sinfonie, nicht reine Instrumentalmusik sind, sondern sich als weltliches Oratorium an ein ursprünglich englisches Gedicht anlehnen und also in erster Linie das Wort der Träger der Gedanken ist. Wohl aber hängen die Sinfonie La chasse, und vielleicht auch die Militärsinfonie mit dieser neuen Richtung

¹⁾ Dass dieses eine Erfindung von Berlioz sei, wie Liszt behauptet, ist nicht richtig.

zusammen, während andere Namen von Sinfonien, wie L'ours oder Laudon von den Musikern herzurühren scheinen. Schubert nannte eine Sinfonie in C-moll ‚Tragische Sinfonie‘, obwohl man wenig Tragisches daran findet; mit besserem Rechte haben die Neueren seine H-moll die tragische genannt. Mendelssohn liess sich durch Reisen nach Schottland und Italien zu einer schottischen und einer italiänischen Sinfonie begeistern, wie Schumann zu seiner Rheinischen Sinfonie durch das muntere Leben der Anwohner dieses Stromes angeregt worden ist und darin dem Kölner Dome ein Denkmal gesetzt hat. Smetana hat uns in seiner Sinfonie ‚Mein Vaterland‘ die Moldau von der Quelle bis zu ihrer Mündung vorgeführt. Auch die Ocean-sinfonie von Rubinstein und die Waldsinfonie von Joachim Raff verdienen in diesem Zusammenhange genannt zu werden. Man sieht, wie die Neueren, indem sie die Consequenzen aus Beethoven zogen und das früher nur Angedeutete weiter entwickelten, zu einem anderen Standpunkte gekommen sind und mit der Steigerung der musikalischen Ausdrucksmittel ihrer Kunst auch neue Aufgaben stellen zu dürfen glauben konnten, bis zu dem Extreme, dass Einzelne die absolute Musik ganz verwarfen.

Diese Controverse spielt sich übrigens nicht nur in der Geschichte der Sinfonie ab, sie zieht sich vielmehr auch durch andere Gattungen der Musik hindurch. Die Opernouvertüre ohne folgende Oper ist die Vorläuferin der sinfonischen Dichtung, sobald in ihrem Titel der bestimmte Inhalt angegeben ist. Man kann somit bis auf die ‚Jubelouvertüre‘ Webers vom Jahre 1818 zurückgreifen, welche als blosser Overture mit der Vortragsbezeichnung *giubilando* ausgestattet noch nicht in unser Gebiet gehören würde, durch die bekannte Ueberschrift aber sich an die Spitze dieser Entwicklung stellt. Vollkommen parallel der schottischen Sinfonie Mendelssohns steht seine Hebridenouvertüre, eine Erinnerung an den Besuch der Fingalshöhle. Durch die schöne Melusine, durch Meeresstille und glückliche Fahrt wurde diese Gattung so populär, dass man Overtüren ohne bestimmten Inhalt bereits als „Concertouvertüren“ zu bezeichnen anfieng. Besonders zahlreich sind die

Faustouvertüren von Richard Wagner u. A., aber auch begreiflich, weil das Faustproblem jedem Gebildeten bekannt ist. Nur beiläufig sei an Littolfs Robespierre oder an Volkmanns Ouvertüre zu Richard III. erinnert.

Des instrumentalen Zwischenaktes der Oper glauben wir hier gedenken zu sollen, weil er uns bis auf Mozart zurückführt. Bekanntlich schrieb dieser Chöre und Zwischenacte zu dem heroischen Drama ‚Thamos, König von Aegypten‘. In dem Zwischenspiel nach dem zweiten Akt schildert er die ‚Ehrlichkeit des Thamos‘ im Gegensatze zu dem ‚falschen Charakter Pherons‘, welcher u. a. durch Synkopen gezeichnet wird, und er hat diese Verdolmetschung seiner Töne selbst in die Partitur eingetragen. Ebenso sieht sich im dritten Entreaкте Sais um, ob sie allein sei, und auch diese Erklärung in Worten hat Mozart gegeben. Auch Haydn hat die Einleitung seiner Schöpfung als ‚Vorstellung des Chaos‘ bezeichnet, und den Theilen der Jahreszeiten Ueberschriften vorangestellt: ‚die Einleitung stellt den Uebergang vom Winter zum Frühling dar‘; ‚die Einleitung stellt die Morgendämmerung dar‘; ‚der Einleitung Gegenstand ist des Landmannes freudiges Gefühl über die reiche Ernte‘; ‚die Einleitung schildert die dicken Nebel, womit der Winter anfängt‘.

Das Streichquartett wird man zur absoluten Musik rechnen wollen, und doch zeigen auch hier die letzten Quartette Beethovens den Uebergang zur Neuzeit. Im opus 132 giebt er einen ‚Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit‘ in der lydischen Tonart, und stellt vor einen Satz die Worte: ‚Neue Kraft fühlend‘. Im opus 135 nennt er als sein Thema: ‚Der schwer gefasste Entschluss‘. Das Violoncell beginnt mit der Frage: Muss es sein? und die Violine antwortet: Es muss sein; es muss sein. Aber es bleibt eben bezeichnend, dass Beethoven dergleichen erst in seinen letzten Werken gethan hat, und nur selten.

Selbst die bescheidene Klaviersonate hat ähnliche Probleme zu lösen unternommen. Schon Bachs Amtsvorgänger an der Thomaskirche, Joh. Kuhnau, gab ‚Biblische Geschichten‘ in

Sonatenform heraus, ein musikalisches Seitenstück zu den Bilderbibeln. Auf diese Anregung hin hat Sebastian Bach selbst in jüngeren Jahren eine Klavier- oder Orgelkomposition über die Trennung von seinem Bruder geschrieben, „sopra la lontananza del suo fratello diletissimo.“ Sie beginnt mit einem Arioso, welchem die Worte vorgesetzt sind: ‚ist eine Schmeiche lung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten‘. Dann folgt ein Andante: ‚ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorkommen‘. Das Adagissimo ist ‚ein allgemeines Lamento der Freunde, welche Abschied nehmen‘. Zuletzt eine Aria di postiglione. Allein Bach bezeichnet auch sein Werk als ein Capriccio, d. h. als eine freie Composition, und die Kunst triumphiert über die reale Wirklichkeit, indem das Ganze mit einer Fuga all’ imitazione della cornetta di postiglione abschliesst; denn eine Fuge bläst der Postillon doch nicht; sie ist eine Kunstform. Man darf also, was sich Bach einmal gestattete, darum nicht zur Regel machen, braucht aber ebenso wenig in den wenig verhüllten Tadel einzustimmen, welchen Spitta in seiner Biographie Bachs I 231 ausgesprochen hat. Beethoven hat sein Opus 81a als Sonate caractéristique bezeichnet und den drei Sätzen die Ueberschriften Les adieux, l’absence und le retour gegeben.

Alles diess, was wir in den Haupterscheinungen kurz characterisiert haben, wird mit einem neueren Ausdrucke ‚Programm musk‘ genannt, und das Mittel diesen bestimmten Inhalt zum Ausdrucke zu bringen ist die Tonmalerei im weiteren Sinne des Wortes. Diese denken wir uns als eine moderne Errungenschaft. Allein die historische Betrachtung muss hier vor dem Irrthume warnen gewisse Erscheinungen darum für jung zu halten, weil sie dem Laien erst aus den letzten Jahrzehnten bekannt geworden sind. Die geschichtliche Entwicklung deutet sich oft sporadisch schon viel früher an. Dietr. Buxtehude (1637—1707) componierte 7 Klaviersuiten, ‚worinne die Natur und Eigenschaft der 7 Planeten abgebildet wird‘. Die heutige Programmmusik steht nicht in strengem Gegensatze zu den Klassikern, sie ist nichts Neues unter der Sonne;

sie hat sich vielmehr organisch aus denselben heraus entwickelt, indem sie die Ausnahme fast zur Regel machte, wodurch sie wohl in ein Extrem gerathen ist. Namentlich ist der Uebergang der drei Künste, Poesie Malerei und Musik, ineinander älter als man glauben sollte. So componierte schon im vorigen Jahrhundert Dittersdorf 12 Ovidsinfonien, Bilder nach den Verwandlungen Ovids. Der Gedanke reine Instrumentalmusik auf einen poetischen Text zu gründen, ohne dass die Worte gesungen werden, ist hier schon verwirklicht. Es bedarf somit keiner Erklärung und keiner Entschuldigung, wenn Spohr in seiner Sinfonie ‚die Weihe der Töne‘ sich an ein Gedicht von Charlotte Birch-Pfeiffer anlehnte, welches er vor der Aufführung declamieren oder gedruckt unter die Zuhörer vertheilen zu lassen empfahl. Ebenso hat Liszt seine Sinfonie ‚die Ideale‘ nach Schiller componiert. Aber auch das Andere, dass die Phantasie des Componisten durch den Eindruck eines Gemäldes angeregt werde, ist nichts Neues, giebt es doch Instrumentalcompositionen von Gemiani, welche Gedichte Tassos oder Gemälde Raphaels ‚bedeuten‘. Vgl. Kretschmar, Händel S. 232. Liszt hat sein Klavierstück Sposalizio nach Raphael componiert, wie seine Sinfonie ‚die Hunnenschlacht‘ nach dem Gemälde Kaulbachs. Und damit die Künste ganz ineinander übergehen, so werden nicht nur Oelbilder componiert, es werden in neuerer Zeit auch Sonaten und Sinfonien gemalt, mit Vorliebe die Beethovens, worüber sich schon Otto Jahn in seinem Aufsatze ‚Beethoven im Malkasten‘ (Gesammelte Aufsätze über Musik. Leipzig. 1866) lustig gemacht hat. Die gemalte Sonate pathétique war vor Jahren hier zu sehen, und die Phantasie zu der Cismollsonate von Friedrich Bodenmüller hängt augenblicklich im Glaspalaste; ein Cyklus von drei Bildern, welche den drei Sätzen entsprechen. Aber auch Max Klinger hat einen Cyklus von Bildern zu einer Reihe Brahms'scher Compositionen (meist Liedern) geschaffen.

Um nicht missverstanden zu werden, möchten wir hier noch bemerken, dass der Componist ohne das zu Hülfe kommende Wort niemals beansprucht seinen Gegenstand kenntlich

darzustellen. Wenn schon der Maler seinem Bilde einen Titel giebt um das Verständniss zu erleichtern, in wie viel höherem Grade bedarf dessen der Componist? In einer Reformationssinfonie mag der Choral ‚ein’ feste Burg ist unser Gott‘ auf die Zeit hinweisen, oder in Richard III. hört man den Kampf, vielleicht ein englisches Kriegslied, einen alten englischen Marsch, den Tod des Helden, die Fanfaren des Siegers; aber dass es gerade die Schlacht von Bosworth vom 22. August 1485 sei, würde kein Interpret herausdeuten können. Die Musik ist überhaupt arm an Mitteln und ihrem Wesen nach nur wenig befähigt das Concrete darzustellen, wogegen es ihr leichter gelingt die Stimmung wiederzugeben. Daher decken sich auch Composition und Gedicht oder Gemälde nur mangelhaft, und drei verschiedene, voneinander unabhängige Bearbeitungen desselben Themas werden nur wenige gemeinschaftliche Züge zeigen. Robert Schumann bekennt uns, dass er seine einzelnen charakteristischen Klavierstücke zuerst vollendet, und hintendrein auf Grund der Stimmung, in welcher er sich befunden, den Titel dazu gesucht habe; und als man Mendelssohn über den Sinn seiner „Lieder ohne Worte“ interpellirte, gab er in dem bekannten Briefe eine ausweichende oder eigentlich ablehnende Antwort. Es ist, als ob er dem Klaviere die nöthige Ausdrucksfähigkeit zu einer Programmmusik nicht zugetraut hätte, der er doch mit orchestralen Mitteln selbst gewachsen zu sein glaubte; aber auch für das eine Instrument diese grundsätzlich und durchweg abzuläugnen entbehrt eigentlich der Consequenz, da das Spinnlied leicht kenntlich ist und die beiden venetianischen Gondellieder als solche bezeichnet sind. — Ob die Programmmusik die absolute Musik verdrängen oder dem Werthe nach sich über sie stellen dürfe, das ist eine brennende Frage der Zeit.

In den folgenden Betrachtungen geben wir dem Ausdrucke ‚Tonmalerei‘ viel engere Grenzen; sie soll uns nur die musikalische Wiedergabe des sinnlich Wahrnehm-

baren¹⁾ sein, und auch über die Darstellung von Gesichtswahrnehmungen wollen wir möglichst kurz hinweggehen, um sofort unser Hauptthema, die Nachbildung des Hörbaren in Tönen, in Angriff zu nehmen. Die Sonne geht in zahlreichen Oratorien und Opern auf oder auch unter, mit Musikbegleitung, z. B. in Mehuls *Josef in Aegypten*. Wer kennt nicht den Sonnenaufgang in dem Propheten Meyerbeers, obschon man eigentlich nicht recht weiss, wie man dazu kommt? Ein Stern leuchtet sowohl den heiligen Dreikönigen als auch als Abendstern in Wagners *Tannhäuser*; weil er hoch und fest am Himmel steht, so giebt diess im Oratorium *Christus von Liszt* ein hohes *Cis*, welches während des Gesanges der drei Könige immer fort klingt. Die in Händels *Josua* still stehende Sonne wird durch einen langgehaltenen Trompetenton wiedergegeben, und Wagners *Rheingold* schliesst mit einem glänzenden Regenbogen. Im *Thale des Espingo*, wo die Mauren eine ausgedehnte Landschaft vor sich erblicken, lässt Rheinberger das hohe *A* der Geigen viele Tacte lang fort tönen, indem er die räumliche Ausdehnung mit der zeitlichen übersetzt. Eine Unterredung mit dem hochverehrten Herrn Componisten giebt mir die Gewähr, dass ich nicht hinein interpretiere; 'es ist, wie wenn man von den Appenninen kommt und die Toscana vor sich sieht'.²⁾ Dass aber Beethovens sogenannte *Mondscheinsonate* nichts mit dem Mondscheine zu thun hat, ist heutzutage unbestritten. Immerhin muss zugegeben werden, dass schon ältere Componisten wie Haydn solche Aufgaben zu lösen unternommen haben; Neuere gehen weiter, indem sie beispiels-

1) Ob auch das durch den Geruchssinn Wahrnehmbare musikalisch dargestellt werden könne, dürfte eine Streitfrage sein. In dem Ballette *'der Blumen Rache'* kann wohl die Blumenpracht zum Ausdrucke kommen, nicht aber der Duft, wenigstens nach unserer Auffassung; indessen giebt es moderne Componisten, welche glauben auch diesen componieren zu können. Darüber mehr am Schlusse.

2) Ich schreibe dies in frischer Erinnerung an die prächtige Aufführung des Werkes, welche wir dem Männerchore Zürich bei Anlass seines Münchner Ausfluges verdankten.

weise das Glänzen des Meeres darzustellen versuchen. Freilich wird man sich gestehen müssen, dass die Palette des Componisten wenige oder gar keine Farben enthält und dass also die Nachahmung des mit dem Auge Wahrnehmbaren nur eine sehr beschränkte sein kann. Ganz anders steht er dem Hörbaren gegenüber: Hoch und Tief, Stark und Schwach, Schnell und Langsam, Ruhe und Bewegung, für Alles diess ist er gewaffnet. Er muss also die Vorstellungen so verändern, dass er sie mit seinem dürftigen Wörterbuche übersetzen kann. Er vermag keinen Baum und keinen Wald in Tönen zu malen, sondern nur etwa das Rauschen des Laubes, das Pfeifen des Windes, oder am einfachsten wird er die Jagdhörner erschallen lassen, womit er die optische Wahrnehmung gegen eine akustische vertauscht. Er muss darauf verzichten ein Pferd oder einen Vogel zu zeichnen, aber er wird das Getrappel und den Flug zum Ausdrucke bringen; er kann uns keinen Kahn vorzaubern, wohl aber dessen Schaukeln, wie diess in vielen Barkarolen geschieht; keine Wiege, sondern nur die Bewegung derselben. Schon in einem Wiegenliede von Nikolaus Zang aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, welches sich auf die Geburt Christi bezieht, finden wir in Ober- und Unterstimme, ja auch in den Mittelstimmen Gegenbewegung; bei dem Textworte ‚wiegen‘ bewegen sich die sechs Singstimmen in sich wiederholenden Figuren theils aufwärts, theils abwärts, womit eben das Schaukeln zum Ausdrucke kommt. Genau gleich stellt Auber im Anfange der Ouvertüre zur Stummen von Portici (Andante, Tact 7, B-dur) das Schwanken des Schiffes dar, nach links und rechts, worauf dann die ungestörte Vorwärtsbewegung folgt. Aehnlich kann die fallende Bewegung benützt werden um das Einschlummern des Ermüdeten auszudrücken, wie das Rich. Wagner zu Anfang des Lohengrin in so wundervoller Weise gethan hat. Der Componist greift aus dem ganzen Vorgange nur das allmähliche Herabsinken der Augenlider heraus, und dieses sichtbare Moment giebt er wieder durch das langsame Fallen der Töne, beziehungsweise Akkorde; und weil die Welt des Träumenden eine ganz andere ist, lenkt der Componist auch in eine neue Tonart über.

Wenden wir uns aber zur Tonmalerei des Hörbaren, so lassen sich die Geräusche oder die nach Höhe und Tiefe bestimmbaren Klänge, welche uns der Mensch oder die Natur entgegenbringt, nicht direct übertragen, sondern sie müssen zuerst — und darin besteht eben die Kunst — in Instrumentaltöne umgesetzt werden. Wenn man fragt, wie man das Lachen darstellen solle, so kommt es zuerst darauf an, ob ein Mann lache oder eine Frau, ob er eine tiefe Stimme habe oder eine hohe, ob es ein höhnisches Lächeln, ein Kichern oder ein volles Lachen, ob es ein Lachen Mehrerer sei u. s. w. Darnach werden dann die Lösungen sehr verschieden sein. Vgl. Mozart, *Così fan t.* ‚Ich sterbe noch vor Lachen‘; Weber, Freischütz, Introduction (he he he); Wagner, *Götterdämmerung* und *Rheingold*, die lustigen Rheintöchter. Schwer lösbar ist die Aufgabe mit ausschliesslich instrumentalen Mitteln; ein neuer Versuch ist die hohe Trompete im *Zarathustra* von Rich. Strauss. Das Rauschen des Stromes kann und soll nicht naturalistisch-realistisch copiert werden, sondern es sind diejenigen Töne unseres Tonsystemes zu suchen, welche ihm am nächsten kommen und der Bewegung der Wellen entsprechen. Das Pfeifen der Kugeln hat Meyerbeer in den *Hugenotten* (Schlachtlied Marcells) passend mit dem Piccolo nachgeahmt. Die Darstellung des Gewittersturmes vollends verlangt nicht nur verschiedene Töne, sondern auch verschiedene Rythmen und Stärkegrade, und es ist zu überlegen, welche Instrumente ihrer Klangfarbe nach am besten diesem Zwecke entsprechen. Das Surren des Spinnrades muss erst stilisiert werden, um musikalisch darstellbar zu werden, und selbst das Geläute mehrerer Glocken, deren Klänge doch musikalischen Tönen entsprechen, ist ein auf sehr verschiedene Art lösbares Problem. Die Vögel endlich der Natur singen zum kleinsten Theile nach Noten oder nach dem wohltemperierten Klavier, sondern sie haben noch Viertelstöne, welche den Musiker in grosse Verlegenheit setzen. Nun erst gar die Stimmen der Vierfüssler. Obschon sie der Tonkunst widerstreben, so schrecken sie doch die Neueren von der Nachahmung nicht zurück, und vielleicht bringt es der Realismus

so weit, dass wir in einer neuen Pastoralsinfonie nicht nur das Krähen des Hahnes und das Schnattern der Gänse, sondern auch das Quaken der Frösche und das Klappern der Störche, das Brüllen der Ochsen und das Grunzen der Schweine, das Schwirren der Sense und das Aufschlagen der Dreschflegel zu hören bekommen. Der Geschmack des Publikums ist ja wunderbar, feierte doch der Tenorist Wachtel seine grössten Triumphe in der Rolle als Postillon von Longjumeau, weil er, von Haus selbst Postillon, mit der Peitsche so vorzüglich zu knallen verstand. Ein gutes Tanzorchester besitzt eine eigene Vorrichtung mit einem Lederriemen, vermittelt welcher zur Begleitung eines Galoppes das Knallen der Peitsche sehr gut nachgeahmt wird. Doch Tanz ist Tanz. Wie weit gehen die Aufgaben der Kunst, und welches sind die erlaubten Mittel? Für das Fallen der Guillotine hat Litolff in seinem Robespierre einen neuen Quasiakkord erfunden, welcher der künstlerischen Analyse spottet. So schwierig es nun ist, auf Prinzipienfragen eine Antwort zu geben, namentlich wenn sie den Geschmack betreffen, so sehr empfiehlt es sich für den Mann der Wissenschaft die Controversen historisch aufzurollen und durch Sammlung reicher Beispiele sowie durch die Vergleichung der verschiedenen Lösungen die Bildung eines eigenen Urtheiles anzubahnen. An einer historischen Betrachtung fehlt es aber durchaus. Noch das meiste Material findet sich vielleicht in den musikästhetischen Aufsätzen von William Wolf. Stuttg. 1894. S. 1—29 über Tonmalerei. Hennig in seiner Aesthetik der Tonkunst (Leipzig 1897) bietet S. 112—126 Einiges über Programmmusik, doch weniger Stoff als Raisonement. — Wir beschränken uns im Folgenden auf die Untersuchung einiger besonders interessanter Fälle und behandeln zunächst das Gewitter und die Vogelstimmen. Auf einige weitere halbfertige Kapitel, die Spinnlieder, die Gondel- und Wiegenlieder, die Nachahmung der Glocken kommen wir vielleicht bei späterer Gelegenheit oder an anderem Orte zurück.

1. Sturm und Gewitter.

Beginnen wir mit einer Uebersicht des Bedeutendsten, was die Tonkunst geleistet hat. Bei dem Durchblättern der französischen Opern von Lully, Destouches, Lalande, Campora, Rameau, welche in das Ende des siebenzehnten und die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts fallen, haben wir zahlreiche Stürme gefunden.¹⁾ Nur war das Orchester damals so schwach besetzt, dass nach modernem Massstabe gemessen die Mittel des Ausdruckes fehlten, und wenn auch der Sturm in einigen Stücken organisch mit der Handlung zusammenhängt, so geht er doch auch oft in ein Ballett über und ‚die Elemente‘, 1721 zuerst aufgeführt, sind sogar nichts als Ballett. Die griechische Mythologie stellt ihren Neptun oder Boreas, oder die vier Winde treten auf und der Sturm wird allegorisch dargestellt. Andererseits bieten uns die Passionen Bachs das Erdbeben beim Zerreißen des Vorhanges im Tempel, wo es in der Natur der Sache liegt, dass aus der Darstellung eines Momentes kein grösseres Tongemälde werden kann.

Dagegen ist die neuere Oper reich an Stürmen; wir nennen nur in chronologischer Ordnung Glucks Iphigenie in Tauris 1779, Mozarts Idomeneo 1781, Rossinis Barbier 1816, Spohrs Jessonda 1823, die weisse Dame von Boieldieu 1825, Webers Oberon 1826, wo der Sturm in die Ozeanarie verflochten ist, Rossinis Wilhelm Tell 1829, Marschners Hans Heiling 1833, Wagners Fliegender Holländer (1842) und Walküre (1858), Meyerbeers Afrikanerin (Seesturm) 1865, endlich aus neuester Zeit Verdis Othello. In symphonischer Form behandeln das Thema Beethoven in der Pastoral 1808, Berlioz in der Fantastique 1829, Rubinstein in der Oceansinfonie, Gilson in den

¹⁾ Die Kenntniss der älteren Litteratur hat mir namentlich der Conservator der Musikabtheilung der Hof- und Staatsbibliothek, Privatdocent Dr. Adolf Sandberger vermittelt, welchem für sein freundliches Entgegenkommen an dieser Stelle zu danken mir eine angenehme Ehrenpflicht ist; aber auch für neuere Musik habe ich seinen anregenden Gesprächen sehr Vieles zu verdanken.

Exquisses symphoniques. La mer N. 4 (Sturm); Chorwerke mit Orchester sind Haydns ‚Sturm‘ 1802, Rombergs Glocke 1815, Mirjams Siegesgesang, opus 136 von Franz Schubert, Musik zum wunderthätigen Magus von Rheinberger, op. 30 N. 3, Wanderers Sturmlied von Rich. Strauss, opus 14. Endlich wären die Gewitter für Orgel zu nennen, welche bis in das siebenzehnte Jahrhundert zurückverfolgt werden können und vor einem halben Jahrhundert in Folge des Zulaufes der die Schweiz bereisenden Engländer für den Freiburger Organisten eine reiche Einnahmsquelle bildeten.

Es hat aber einen bestimmten Grund, warum die wissenschaftliche Forschung mit Gluck und Mozart, mit Iphigenie und Idomeneo, mit 1779 und 1781 einsetzen muss. In demselben Jahre wie Gluck trat auch Göthe mit seiner Iphigenie in Tauris hervor; beide unabhängig von einander; aber in der Oper wie im Drama war es der Anbruch einer neuen Periode. Bei Gluck wie Mozart ist der Sturm Theil der Handlung, nicht viel Lärmen um nichts und nicht vollkommen unmotiviert, wie Meyerbeers Sonnenaufgang. Iphigenie und die Priesterinnen flehen die Götter an, sie möchten den Fremdling, welcher den heiligen Boden entweiht, mit ihren Blitzen treffen, und so ist denn Glucks Ouvertüre nicht eine selbstständige Composition, sondern der Anfang des Stückes selbst, eine Neuerung, welche den Franzosen sehr gut gefiel. Aber auch für Mozart verlangte die nachhomerische Sage einen Sturm; der König von Kreta sollte ja während des Sturmes dem Poseidon gelobt haben bei seiner glücklichen Rückkehr zu opfern, was ihm zuerst begegnen würde. In beiden Fällen konnte ein blosser Theatersturm mit einigen Blitzen und Donnern nicht genügen. Gluck verfügte über ein nach damaligen Begriffen reiches Orchester; wie man im Chore der Skythen die Trommel und die Cymbeln zum ersten mal zu hören bekam, so auch im Sturme den schrillen Ton des Piccolo. Berlioz in seiner Instrumentationslehre glaubt sogar es seien deren zwei gewesen, weil an mehreren Stellen der Plural petites flûtes beigeschrieben ist, und er muss dann annehmen, beide Bläser hätten unisono geblasen,

da die Stimmen nirgends auseinander gehen; in Anbetracht jedoch, dass an andern Stellen der Singular *petite flûte* gebraucht ist und ein rhetorischer oder ausgleichender Plural dem Geiste der französischen Sprache nicht widerstrebt (wegen der Analogie von *Flûtes*, *Clarinettes*, *Cors* u. s. w.), wird in der neuesten kritischen Ausgabe mit Recht vorausgesetzt, es sei, wie auch bei späteren Komponisten, nur ein *Piccolo* verwendet worden. Nachdem uns Gluck zuerst den Donner in der Ferne, darauf das Nahen des Gewitters im Streichquartette mit *crescendo*, von Tact 17 an mit Zuzug der Bläser vorgeführt, steigert er die Katastrophe mit Tact 40 zu Regen und Hagel (*pluie et grêle*) und hier entwickelt das *Piccolo* in seinen höchsten Lagen seine ganze Kraft, und es wirkt auch harmonisch um so schauerlicher, als es, eine Quart über Terzengängen der Geigen liegend, eine längere Reihe von aufsteigenden Sextakkorden bildet. Auch die Paucken helfen tapfer den Sturm herbeizuführen; nachdem ihnen diess aber gelungen und die Oper begonnen hat, pausieren sie anderthalb hundert Tacte lang, um den Gesang nicht zuzudecken, und erscheinen erst am Ende wieder verschleiert als *timbales voilées*, gleich als wollten sie aus weiter Ferne andeuten das Gewitter habe sich verzogen. Alles diess macht um so grösseren Eindruck, als dem Sturme eine Darstellung der Meeresruhe (*le calme*), *Andante* und *piano* vorausgegangen ist.

Wesentlich anders Mozart, welcher das Werk seines Vorgängers vielleicht gar nicht gekannt hat; wenigstens merkt man nichts davon. Ihm standen die vereinigten Kapellen von München und Mannheim zur Verfügung, und doch fehlen bei der ersten Sturmscene das *Piccolo*, beide Clarinetten, das dritte und vierte Horn, die drei Posaunen und sogar die Paucken. Hier waltet also eine künstlerische Oekonomie. Wäre der Sturm instrumentales Vorspiel, also nicht gleichzeitig mit der Handlung, so war kein Grund die Mittel zurückzuhalten. So aber spielt die Scene (N. 5) am Ufer von Kreta; im Vordergrund ist ein Chor von Kretern, während im Hintergrunde die Schiffe des Idomeneo nahe daran sind zu scheitern. Schon damals

leistete die Maschinerie Grossartiges. Der Chor der Schiffbrüchigen hinter der Scene wird von gedämpftem Orchester begleitet, der Chor der Kreter von starkem. Wahrscheinlich liegt hier der Grund, warum Mozart die Farben nicht zu grell auftragen wollte. Der Sturm wüthete ja in einiger Ferne, und hätte der Componist den Lärm in voller Stärke wiedergegeben, so vernichtete er die Wirkung seiner Chöre. Viel wichtiger erschien ihm die Stelle: „Idomeneo, verlasse den Thron“, wo er dann das Blech nicht sparte. Aber würde jeder moderne Componist seine Kräfte so schonen? Die Stärke des Geräusches ist doch nicht die Hauptsache; dass überhaupt ein Sturm wüthet, sieht der Zuhörer mit eigenen Augen und der Chor singt: Ha, welcher Sturm! Viel höher steht das psychische Element, die Angst der mit dem Tode Ringenden und die Verzweiflung derer, welche nicht helfen können, und darum hütete sich Mozart wohlweislich die Nebensache zur Hauptsache zu machen, und wem es des Sturmes zu wenig ist, der findet dafür den Reflex desselben auf die Menschenseele.

Auf diesem Boden treffen wir denn auch Beethoven in der Pastoralsinfonie und ich möchte in goldenen Lettern die Worte obenanstellen, welche er in die Partitur geschrieben hat: *mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.*¹⁾ Und das gilt zunächst von der Scene am Bache. Gewiss hören wir das Wasser rauschen und sehen es fliessen, aber doch nur in einer steigenden und fallenden Begleitungsfigur², welche hinter der Melodie zurücktritt.

¹⁾ Den einzelnen Sätzen sind folgende Ueberschriften gegeben:
 1. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.
 2. Scene am Bach. 3. Lustiges Beisammensein der Landleute. Gewitter.
 Sturm. 4. Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.
 Auf dem bei der ersten Aufführung am 22. Decb. 1808 ausgegebenen
 Konzertprogramme finden sich einige Abweichungen, z. B. Donner und
 Sturm. Wohlthätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle
 nach dem Sturm.

²⁾ Ich verweise hier auf die Stelle in der Oper *Les saisons* von



Der Meister verzichtet also auf die naturgetreue Wiedergabe, wie sie der Phonograph oder der Photograph liefert und giebt dafür ein idealisiertes Bild der Wellen. Die Hauptsache ist die Gemüthsruhe des von Sorgen befreiten, sich selbst vergessenden und in der Natur aufgehenden Hirten oder Wanderers. Insofern ist Beethoven doch nur ein Vorläufer der Modernen, welche die Tonmalerei zum Selbstzwecke machen. Realistischer ist der Natur der Sache nach die Darstellung des Gewitters, welches die Landleute bei ihrem Reigen im Freien überrascht; sein Farbenreichthum wie seine Rhythmen lassen alles Frühere weit zurück. Wie keiner seiner Vorgänger hat er die einzelnen Phasen der grossartigen Naturerscheinung gezeichnet, die allmähliche Steigerung wie das Abnehmen, und in der Mitte lässt er die bisher zurückgehaltenen Posaunen in verminderten Septimenakkorden los. Dass am Ende die sanften Durakkorde der Holzbläser den Regenbogen wiedergeben sollen, ist freilich nur subjective Deutung; mit demselben Rechte könnte man sagen, die Sonne breche wieder durch die Wolken. Beethoven hat mit der sechsten Sinfonie nicht sagen wollen, seine fünf früheren, welche der absoluten Musik angehören, seien verfehlt und er habe sich nun einen höheren Standpunkt errungen; denn in diesem Falle hätte er in den siebenten, achten und neunten zu der Tonmalerei zurückkehren müssen, was nicht der Fall ist¹⁾. Vielmehr hat er den Pastoralcomponisten und Gewitter-

Colasse und Lully, Scene 2, Coulez plus lentement, impatientes ondes, G-moll, wo die Bässe in Achtern die Bewegung imitieren.



¹⁾ Er hat auch die Schlacht von Vittoria componiert, nicht als ob ihm eine Gartenmusik über eine Sinfonie gegangen wäre, sondern nur um den namentlich seit dem siebenjährigen Kriege in die Mode gekommenen Schlachtgemälden etwas Besseres an die Seite zu stellen.

malern gesagt: wenn ich einmal diesen Stoff wählen wollte, so würde ich es anders machen. Wir glaubten den drei grossen Meistern einige besondere Worte schuldig zu sein (Rossini soll gleich nachgeholt werden), versuchen jetzt aber das Gewitter in seine Theile aufzulösen.

Als Vorspiel kann man das Säuseln des Windes durch die Blätter bezeichnen. Gerade dieses ist nämlich von mehreren Componisten dargestellt worden, unter andern von Weber in der Freischützarie ‚Wie nahte mir der Schlummer?‘ Die Textworte lauten: ‚nur der Tannen Wipfel rauscht, nur das Birkenlaub im Hain flüstert durch die hehre Stille‘, und den Zusammenhang mit dem Gewitter geben die vorausgehenden Worte: ‚nur dort in der Berge Ferne scheint ein Wetter aufzuziehn‘. Die Celli und Violoncelli, beziehungsweise Terzen, von einander abstehend, übernehmen in Sechszehnteln dieses Geflüster. Ziemlich die nämliche Bewegungsfigur hatte schon Mozart in *Così fan tutte* (N. 10 Terzettino; E-dur) für denselben Zweck angewendet, nur hatte er sie in die mittleren Lagen der Geigen gelegt. Wir wagen nicht zu sagen, dass es bewusste, oder auch nur unbewusste Nachahmung war; ebenso wahrscheinlich ist, dass beide unabhängig von einander die gleiche Lösung gefunden haben.

Così fan tutte.

Freischütz.



Der Regen ist in zwei Phasen darstellbar, entweder das erste Tröpfeln oder der Platzregen. Ein schönes Motiv für die ersten vereinzelt Regentropfen kennen wir aus der Ouverture zu *Wilhelm Tell* von Rossini. Der Tact ist Viertel und es fallen anfangs nur wenige schwere Tropfen, musikalisch in Gruppen von je drei geordnet, und sie treffen auf den dritten, ersten und dritten Tacttheil. Bald darauf

aber — und das ist ein feiner Zug — fallen sie auf die schwachen Tacttheile, den zweiten und vierten; die Natur tritt aus ihrer Ordnung heraus. Die Regentropfen werden geblöset, mit Unterstützung der Clarinette und auch diess ist schön getroffen. Neu war das allerdings nicht. Rossini hatte früher selbst schon die Regentropfen auf die schwachen Tacttheile gelegt im Zwischenacte des Barbier von Sevilla (N. 13), wenn er sie auch der ersten Violine, nicht der Flöte gegeben hatte; auch fallen dort die Tropfen regelmässig und ununterbrochen.



Indessen sind sie auch hier nicht sein volles Eigenthum, sondern von Paesiello im Barbier von Sevilla (erste Aufführung 1776 in Petersburg, 1789 in Paris) vorweggenommen. Nicht dass Rossini sein Vorbild copiert hätte, weil es ihm ja an Erfindungsgabe nicht fehlte, vielmehr ist das Problem durchaus verschieden gelöst; aber die Idee eines musikalischen Tropfenregens dürfte er von Paesiello erhalten haben. Dieser hat durch Ineinandergreifen der beiden Violinen eine grössere Zahl von Regentropfen herausbekommen.



Denn nicht nur kannte er denselben ohne Zweifel, sondern es wurde ihm ja schon damals der Vorwurf gemacht, er habe sich mit fremden Federn geschmückt. Zwischen beiden steht der Zeit nach Beethoven, vollkommen unabhängig; die Tropfen fallen diatonisch in Achteln der Geigen, staccato, A-dur; bei Mozart legato. Gluck hat gar nichts, was hieher gehörte.¹⁾

Für den strömenden Regen eignet sich die absteigende Chromatik; die Skala erhält dadurch mehr Töne, was der Regenfülle entspricht. So müssen wir die abwärts gehende Chromatik (E-moll, fortissimo, Achtel) in der Ouvertüre zu Wilhelm Tell deuten; der zweite Guss ist durch Terzen verstärkt; in immer neuer und vermehrter Auflage fällt der Regen. Stellenweise steigen auch die Oberstimmen chromatisch, aber nur in Gegenbewegung, wo dafür die Bässe fallen. Der Welt-erfolg des Rossinigewitters ist unbestritten; das grosse Publikum hat sich seiner Wirkung nie entzogen.

Auch von der Chromatik weiss Gluck noch nichts, wohl aber Mozart, und sogar auch von den Terzengängen, nur mit dem Unterschiede, dass sie sich bei ihm als Sexten präsentieren. Das Mittel ist bei ihm nicht so breitgetreten, wie von Rossini, doch ist dafür seine Chromatik weniger roh, nämlich so gemischt, dass manchmal nur die Unterstimme um einen halben Ton fällt, während die Oberstimme stehen bleibt; ich meine die wunderbare Stelle in Tact 27 und 29.



¹⁾ Anders der wohlthuende Landregen, z. B. im deutschen Requiem von Joh. Brahms, N. 2 „siehe ein Ackermann ist geduldig, bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen“, wo der Componist auch staccato (Harfe, Flöte) wählt, aber gebrochene Akkorde giebt. Auch die berühmte, zuerst in D-moll auftretende und im zweiten Hauptthema wiederkehrende Sextole im Sturmlied von Richard Strauss verlangt Staccato; nach der Erläuterung von Wilh. Mauke soll sie aber das Heulen der Windsbraut (?) und das Gestöber der Schneeflocken ausdrücken.

Zu dem Regen gesellt sich der Sturmwind; er heult und pfeift, abwechselnd aufwärts und abwärts. Dieses Moment hat Gluck fast allein erfasst; denn er erschöpft sich in auf- und absteigenden diatonischen Skalen, welche bald in den Oberstimmen bald in den Bässen liegen, getragen natürlich von den Harmonien der Bläser. Fortissimo und piano wechseln manchmal Takt um Takt; der Orkan ist so gefällig sich einer bestimmten Regel zu unterwerfen und seine Dauer nach den musikalischen Perioden der 8 und 16 Takte zu bemessen. Ein solches Bild müssen wir heute monoton nennen. Statt kühner Rhythmik und kräftiger Synkopen, statt einer Tempobelebung durch Triolen fast nichts als regelmässig gedrechselte Passagen in Sechszehnteln. Viel mannigfaltiger ist die Zeichnung Mozarts; die Bässe haben einen energischeren Schritt; der Harmoniewechsel ist viel reicher. Beethoven lässt die Celli und Kontrabässe in diatonischen Läufen innerhalb einer Quarte oder Quinte heulen (die Celli F bis C in Quintolen, die Bässe F bis B in Sechszehnteln) und dieser Eindruck wird dadurch erzeugt, dass die Kontrabassisten glissando spielen, also mit der Hand über die Saiten rutschen. Vergessen wir auch nicht die wirksame Darstellung in Marschners *Hans Heiling*.

Rossini hat im *Wilhelm Tell* den Wind in aufsteigender Chromatik der Bässe rasen lassen, wodurch sich im Vergleiche zu dem fallenden Regen Gegenbewegung ergibt. Da aber beide Tonbilder gleichzeitig vorgeführt einander nur schaden würden, so lösen sie sich in der Art ab, dass zwei Tacte lang der Regen vorwiegt und in den zwei folgenden der Wind; die Pause des Regens aber wird so ausgefüllt, dass der Mollaccord durch Synkopen, welche die Revolution der Natur ausdrücken, festgehalten und der Accent auf das zweite und vierte Viertel gelegt wird, und so die Empfindung einer Lücke nicht aufkommen kann. Von frappanter Aehnlichkeit ist die Behandlung im *Wilhelm Tell* von Grétry, opus 31 (1791), Zwischenakt. Schon dass beide Componisten ein Gewitter einlegen, ist an sich bemerkenswerth; die Aehnlichkeit der Bassfiguren aber besteht darin, dass sich dieselben in einer Molltonart von einer

Dominante zur andern hinaufarbeiten (bei Grétry diatonisch, bei Rossini chromatisch), dieselbe um einen Halbton überschreiten um dann in die Tonika zurückzukehren. Gehörte der Wilhelm Tell zu den früheren Opern Rossini's, so würde man mit Recht entgegenen, dass Grétry damals in Italien nicht bekannt war; da sie aber die letzte und in Paris geschrieben ist, so wird man umgekehrt behaupten dürfen, dass Rossini in der Hauptstadt Frankreichs ebensogut von Grétry¹⁾ hören musste, wie in Italien von Paesiello. Dazu kommt noch eine weitere Aehnlichkeit. Rossini hat vor dem Ausbruche des Gewitters in den tiefen Lagen der Geigen eine Trillerfigur und diese geht in eine Rollfigur über, welche sich zwischen einer kleinen Quinte fortbewegt, was uns an einen Wirbelwind erinnert. Die Töne bewegen sich von D abwärts nach Gis und dann wieder aufwärts, und diess wird von dem Componisten später als obere Hälfte eines verminderten Nonenakkordes (Cis, eis, gis, h, d) gedeutet. Genau so bei Grétry; Triller und Rollfigur mit vermindelter Quinte = Nonenakkord, nur umgekehrt erst aufsteigend und dann absteigend. Dass Rossini seine Sache gut, ja besser gemacht hat, kann keinem Zweifel unterliegen; nur ist es leicht möglich, dass er die Anregung zu seinen Tonbildern von auswärts empfangen und daher einen Theil seines Ruhmes an seinen Vorgänger abzugeben hat. Wir geben ausser Bassfigur und Geigenfigur das Hauptmotiv von Grétry.

¹⁾ Höchst beachtenswerth für eine Orchestercomposition sind in dem „Sturme“ dieses Componisten Harpeggien der ersten Violine (C moll), welche genau den uns so modern klingenden im E-moll Violinconcert von Mendelssohn (Ende des ersten Satzes) entsprechen. — Ausserdem hat er drei verschieden gestimmte Kuhhörner, welche Rossini in den bekannten Kuhreigen (Ouverture) verarbeitet hat.





Grétry: Zu den Forte-Tacten bläst Piccolo hohes B.



Um aber das Pariser Publikum von dieser übermässigen Bewunderung von Rossini abzubringen pflegte Habeneck, welcher die Beethovenschen Sinfonien im Conservatoire eingeführt hat, so oft er im Concerte die Ouvertüre zu Wilhelm Tell aufführen musste, den betreffenden Satz der Pastorsinfonie folgen zu lassen, und da traf denn für jeden Unbefangenen ein, was Schumann gesagt und ein moderner französischer Schriftsteller wiederholt hat: der Adler zerdrückt den Schmetterling. Vgl. Lionel Dauriac (*La psychologie dans l'opéra français. Cours libre professé à la Sorbonne. Paris 1897*), welcher freilich über die Darstellung des Gewitters S. 85 fast nichts zu sagen weiss. Ein moderner Componist, Verdi, hat im *Rigoletto*, was man kaum glauben sollte, den heulenden Sturmwind durch Männerstimmen darstellen lassen, und zwar mit gutem Erfolge.

Endlich noch Blitz und Donner. Der Blitz fällt vom Himmel zur Erde, aber man sieht ihn doch nicht fallen, son-

dern nur eine gleichzeitige Erleuchtung und das Bild gestaltet sich anders, wenn wir auf einem Berge stehen. Damit soll nur gesagt sein, dass die musikalischen Blitze nicht nothwendig zu fallen brauchen. Gluck hat gar keine Blitze, er hat die Tonmalerei gar nicht entwickelt. Das Gedicht der Jahreszeiten spricht von flammenden Blitzen und ‚zackigen‘ Keilen (Ende des Sommers) und daraus machte Haydn die in Akkordintervallen fallenden und steigenden Staccatotriolen. Allein schon im folgenden Jahre (1802) gab er die Triolen auf in der Kantate ‚der Sturm‘, und setzte an deren Stelle einfache Achtel, so dass die geschriebenen Noten wirkliche Zacken bilden, d. h. abwechselnd in Akkordintervallen stark fallen und schwach steigen, nämlich in A-moll: hohes e, fallend auf a, steigend auf c, fallend auf e, steigend auf a, fallend auf c u. s. w.



In der Einleitung zum Othello hat Verdi in die Partitur geschrieben: *un fulmine, lampi e tuoni*, mit Unterscheidung des einschlagenden und bloss leuchtenden Blitzes. Ein hoher Geigenlauf führt uns nach D-moll, worauf die Blechbläser in Triolen Sextakkorde aufsteigen lassen und im folgenden Tacte die Streichinstrumente umgekehrt in den Intervallen des D-molldreiklages von dem dreigestrichenen a bis in das grosse D niederstürzen; es ist ein niederfahrender, treffender Blitz.

Allein es ist auch eine andere Darstellung möglich, versucht und vielleicht vorzuziehen. Da die tieferen Noten schwächer klingen als die hohen, so verliert jeder tonisch fallende Blitz an Kraft, während wir umgekehrt eine Steigerung erwarten; rein ‚musikalische‘ Interessen empfehlen es daher, die Blitzfigur steigen zu lassen, und zwar in rascher Bewegung. So interpretiert man, und wohl mit Recht, in der Pastoralsinfonie zwei aufsteigende Sechszehntelfiguren der ersten Violinen (f, b, des und f, as, d), und wahrscheinlich wollen die aufsteigenden Zweiunddreissigstel des Piccolo (a, h, cis, d)

in der weissen Dame nichts anderes bedeuten, zumal sie von den Textesworten begleitet sind ‚la foudre sillonne les airs‘. Vielleicht darf man das Urbild dieser Darstellung im Idomeneo suchen.

Der Donner rollt und kracht. Für beides ist die Pauke das gegebene Instrument, und sie muss dazu verwendet worden sein, seitdem sie in das Orchester aufgenommen war. Das Beispiel aus Glucks Iphigenie ist daher gewiss nicht das älteste; der Componist benützt den Pauckenwirbel, aber er legt noch nicht einzelne Schläge fortissimo auf unbetonte Takttheile, wodurch das Unregelmässige zum Ausdrucke kommt; vielmehr ist sein Donner musikalisch gezähmt. Das Natürlichste war den Donner der Tonikapauke zu übertragen; Boieldieu wählte die Dominante, das tiefe A in D-dur, und wo er einen Donnerkrach auf den zweiten Takttheil (Dreivierteltakt) legt, markiert er den ersten besonders stark durch Piccolo, Holzbläser und Blech, so dass zwei Gewalten aufeinander stossen. Das an naturalistischer Wahrheit Grossartigste findet sich in der Fantastique, wo Berlioz vier verschieden gestimmte Pauken verlangt und als Freund der Pauken hat er das Extrem erreicht; in den Odeonconcerten hörte ich das Donnersolo von einem einzigen Virtuosen geschlagen, welcher vermuthlich die vorgeschriebenen Noten in eine Stimme zusammenfasste und diese nach Art einer freien Cadenz individuell behandelte. Vorzüglich, wollen wir nicht versäumen beizufügen.

Das ältere italiänische Orchester besass freilich keine Pauken und so musste man zu den Celli und Kontrabässen seine Zuflucht nehmen. Sie können mühelos und längere Zeit denselben Ton in Sechszehnteln wiederholen, was ungefähr den gleichen Effect macht. So beginnt das noch ferne Gewitter bei Beethoven pianissimo in den Celli und Contrabässen (Des) und die Pauke tritt erst später hinzu, und mit den Streichern hatte sich auch Rossini im Zwischenakte des Barbier und Mozart begnügt. Eine Variation ist es die Bässe trillern zu lassen und zwar mit Halbton, aufwärts oder abwärts, weil ja das Geräusch des Donners nicht einen und denselben Ton

streng festhält; so Rossini (c, h, c, h, c, h) kurz vor dem Ausbruche des Gewitters, und so schon Paesiello im dritten Akte seines *Barbiers* (d, es, d, es), mit Verstärkung der Geigen in der oberen Oktave.

Die Bläser eignen sich weder für das tremolo noch für den Triller, und darum werden kaum Fagotte oder Posaunen für den Donner verwendet sein, obschon die Neueren, welche den Instrumenten mehr zumuthen, zwei sich geschickt ablösende Fagottisten riskieren dürften.

Bei vokaler Behandlung werden am besten die Bässe das Rollen des Donners malen, und nach den Gesetzen der Fuge werden dann die andern Stimmen nachfolgen. Der Triller passt freilich nicht für Chormassen und er wird daher bewegteren Sechszehntelfiguren weichen müssen, wozu ein Beispiel giebt Händel, *Psalmen*, Band 2 der Ausgabe der Händelgesellschaft, S. 183 ff.



Als Träger dieser Passagen wird hier der Vokal o gute Dienste leisten, anderwärts auch das offene, volle a, nur nicht das dünne i.

Eine Hauptfrage haben wir (denn über die dem Gewitter am besten entsprechende Taktart liesse sich doch keine Regel aufstellen) absichtlich bisher nicht berührt, die Frage, ob für die Darstellung des Gewitters das Dur oder das Moll besser passe. Handelt es sich um einen wohlthuenden Landregen, so ist ohne Zweifel eine Durtonart zu wählen, wie etwa Joh. Brahms im deutschen Requiem (N. 2 Mittelsatz) bei den Worten ‚der Ackermann ist geduldig, bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen‘ eine Reihe Durakkorde in Staccatoachtel (fallende Tropfen) auflöst, während sonst der Satz nur Viertel und halbe Noten zeigt.

Für das eigentliche Gewitter ist die Antwort nicht so selbstverständlich. Da die Theaterstürme der älteren französ-

sischen Oper nicht ernst zu nehmen sind, so verlaufen sie auch in der Regel in Dur; z. B. Lalande und Destouches, *Les éléments* (1721) S. 105 ff. der Ausgabe von Vincent d'Indy (*Quel orage! quel bruit! tous les vents soulèvent les mers*) in C-dur, mit Einmischung eines einzigen Taktes von A-moll; Campra, *Tankred* (*Quels bruits? qui fait trembler la terre?*) in B-dur; Campra, *Les fêtes Vénitiennes*, Scene 4 (*Quel ravage! quel bruit!*) B-dur; Rameau, *Zoroastre* (Chor: *le bruit effrayant du tonnerre*) wieder in B-dur. Ausnahmsweise hatte Lully in seiner *Alceste* zur Darstellung der Winde D-moll gewählt, wenn auch mit F-dur gemischt, und ebenso kurz vorher (*Brillants éclairs, bruyant tonnerre*) B-dur und G-moll verbunden.

Diese altfranzösische Oper hat Gluck ohne Zweifel zerstört, und doch scheint er unter ihrem Einflusse gestanden zu haben, als er den Sturm zur *Iphigenie* in D-dur componierte, vor welchem ein Tact in H-moll und zwei in Fis-moll ganz zurücktreten. Ebenfalls in D-dur ist die vorausgehende Meeresruhe gehalten, so dass Tonart und Tongeschlecht für die Charakteristik gar nicht in Betracht kommen. Die Dur-stürme sind heutzutage aus der Mode gekommen; denn das C-dur Gewitter im zweiten Acte des *Barbiers* von Rossini (*j'entends gronder l'orage*) und im Zwischenacte hat eigentlich gar keinen Character und wendet sich gegen Ende doch nach Moll. Diesen Uebergang finden wir schon bei Grétry, welcher (1791) seinen Sturm im *Wilhelm Tell* in Es-dur beginnt, bald aber nach Es-moll und C-moll ausweicht, (vgl. oben S. 242) gerade wie Boieldieu am Ende des ersten Actes der *weissen Dame* (*Hört doch, der Donner rollt*) zwar mit D-dur anfängt, doch sofort D-moll folgen lässt.

Seit Mozarts *Idomeneo*, und wir dürfen wohl sagen, durch ihn hat die Molltonart Besitz von dem Sturm genommen. Nicht nur die bereits genannten Componisten Beethoven, Weber, Marschner, Wagner, Rheinberger, Verdi haben sich ihm angeschlossen, auch Cherubini hat in seiner *Elisa* 1795 D-moll gewählt, wie zuletzt Richard Strauss in *Wanderers Sturmlied*

(Text von Goethe). Dasselbe D-moll finden wir auch in der 1802 componierten Cantate Haydns ‚der Sturm‘, (Chor mit Begleitung des Orchesters), während derselbe Componist 1767, also vor Mozarts Idomeneo, den letzten Satz des Concertino Le soir, betitelt La Tempesta, in G-dur gesetzt hatte, nach gefälliger Mittheilung von Dr. Mandiçzewski in Wien, wo das bisher ungedruckte Manuscript liegt.

Viol. princ.

Presto

Viol. 1. 2. pizz.

Es wäre leicht die Zahl der Beispiele zu vermehren, vielleicht auch noch vereinzelte Ausnahmen aufzufinden; dass das Jahr 1780 einen Wendepunct bildet, wird kaum zu bestreiten sein und ebenso wenig der persönliche Einfluss von Mozart. Freilich ist damit die Thatsache noch nicht erklärt, doch beanspruchen wir diess auch nicht, da hier der Historiker abtreten und dem Aesthetiker Platz machen muss. Händels Oratorien und Psalmen enthalten zahlreiche Beispiele solcher Schilderungen und ohne Zweifel überwiegt die Durtonart bei Weitem, doch vielleicht nicht nur aus dem Grunde, weil die Compositionen vor den Idomeneo fallen, sondern auch, weil ihm der Sturm als etwas Grosses und Erhabenes erscheint, als eine Offenbarung der Allmacht Gottes.

2. Vogelstimmen.

Die Nachahmung der Vogelstimmen fällt nach unseren heutigen Begriffen der Instrumentalmusik zu; da sie leichtverständlich ist, so konnte sie durch reisende Virtuosen ausgebildet werden, welche damit die Gunst des Publikums zu gewinnen hofften. Von einem solchen berühmten Geiger des 17. Jahrhunderts, Namens Farina, meldet Wasielewski in seiner

Schrift ‚die Violine im 17. Jahrhundert‘, er habe den Hahnenruf, das Gackern der Henne u. ä. auf der Geige nachgeahmt. Auch hatte man schon im 16. Jahrhundert kleine tragbare Orgeln mit Kukuks- und andern Vogelregistern, um Serenissimus zum Lachen zu reizen. In jüngeren Jahren hat auch Seb. Bach in einer nach dem Vorbilde von Kuhnau componierten Sonate (vgl. oben S. 225) ein lustiges Fugenthema eingelegt, welches uns an den Postillon erinnern könnte, wenn es nicht laut Ueberschrift das Gackern der Henne bedeutete, worüber man Näheres bei Spitta Bach, I 240 findet.



Die Geschichte führt uns indessen auch in die Vokalmusik zurück. Diese hat eben die Sprache, die Vokale und die Konsonanten, voraus und mit Hülfe dieser Mittel erfindet man onomatopoetische Bildungen, welche die Stimme des Vogels nachahmen, wie z. B. turturtur die Turteltaube. So legte schon Jannequin, welcher um 1520 in seinem Chant des oiseaux in vierstimmigem Gesange die bekannteren Vögel darstellte, als Text unter turry turry, für den Hahn coquco, und gern würden wir von diesem seltenen Werke Proben vorlegen, wenn nicht der Satz von Beispielen mit vier Singstimmen für den vorliegenden Zweck zu umständlich wäre. Trotz dieser zahlreichen Vorbilder enthalten die älteren Orchesterwerke, so weit sie mir bekannt sind, so gut wie keinen Vogelgesang; erst seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts häufen sich die Beispiele und in der neuesten Litteratur erfreut sich diese Art von Tonmalerei einer gewissen Beliebtheit, wie die Tonmalerei überhaupt. In welchem Mädchenpensionate würden nicht Rossignol et Fauvette (von Gerville) oder Les cloches du monastère und ähnliche Compositionen als Bravourstücke einexerziert? Der Bahnbrecher für solche characterische Klavierstücke (beziehungsweise Orgelstücke) ist Francois Couperin (gestorben 1733), welchen Bach hochschätzte, und Brahms hat eine neue Ausgabe seiner Compositionen in den von Chrysander herausgegebenen ‚Denkmälern

der Tonkunst' besorgt. Sogar Liszt hat unter seinen Russischen Melodien, N. 1 ein Stück ‚die Nachtigall‘. Doch müssen wir hier, weil wir sonst zu keinem Ende kämen, die Klaviercompositionen von der Betrachtung ausschliessen, und aus demselben Grunde auch das Lied.

Haydn wurde in seinen Jahreszeiten durch sein Gedicht darauf geführt (Ende des Sommers, N. 13, Terzett mit Chor), und wie sehr hat er Mass gehalten! Zweimal, und nicht öfter, lässt die Wachtel ihren Ruf ertönen, worauf Lukas singt ‚dem Gatten ruft die Wachtel schon‘; zwei kurze Takte lang zirpt die Grille, und Hanne gedenkt dieses im Grase verborgenen Vogels: eine flüchtige Illustration in Tönen zu dem Texte. Auch die Tonmalerei in seiner im Jahre 1788 komponierten Kindersinfonie, zu welcher Nachtigall, Wachtel und Kuckuk vereinigt sind, verdankt ihren Ursprung einem äusseren Zufalle, nämlich einem Jahrmarkte, an welchem Haydn den Kindern die Instrumente kaufte, welche gerade in der Krämerbude zu haben waren, Wachtelpfeife, Kuckukspfeife, irdene Nachtigallpfeife, deren Bauch mit Wasser angefüllt wird, Kindertrompete, Knarre, Trommel u. s. w., woraus dann die Komposition entstand.

Mozart aber hat seinen Papageno in der Zauberflöte, den bekannten Vogelfänger, gar nicht dazu benützt ein Vogelconcert zum Besten zu geben; viel wichtiger und allein Aufgabe der Kunst erscheint ihm den munteren Character zum Ausdruck zu bringen, welchen Papageno im Umgange mit der Vogelwelt sich bewahrt hat. Man vergleiche damit etwa die Operette ‚der Vogelhändler‘, um zu sehen, wie ganz anders der moderne Componist die günstige Gelegenheit ausnützt.

Beethoven hat sich in seiner Pastoralsinfonie auf die drei Vögel der Kindersinfonie¹⁾ beschränkt und dieselben zugleich und zwar so singen lassen, dass der Kuckuk in dem Terzette den Bass übernimmt; sie gehören naturgemäss zu der ‚Scene

¹⁾ Es soll damit nicht gesagt sein, dass Beethoven sich an Haydn angeschlossen habe; es gab damals auch andere Pastoralsinfonien, so eine von Toesca (geb. 1770) mit Vogelstimmen. Auch Cannabich giebt in einem kurzen Pastorale verschiedenartige Vogel motive.

am Bache' und sind jedenfalls nicht gewaltsam herbeigezogen. Uebrigens bezeichnete Beethoven selbst diese paar Takte als einen musikalischen Scherz; zum Ueberfluss hat er die Namen der Vögel in die Partitur gesetzt, obwohl man sie auch ohne diess erkannt hätte. Aber es steckt in Wirklichkeit in dem Tongemälde noch eine andere Vogelstimme. Als Schindler, über dessen Zuverlässigkeit wir freilich kein Urtheil abgeben wollen, bei einem Spaziergange in der Nähe von Heiligenstadt bei Wien den Meister fragte, warum er nicht auch die Goldammer an dem Gesange habe theilnehmen lassen, zeichnete er im G-durakkord aufsteigende Sechszehntel in sein Skizzenbuch ein als den Gesang des Vogels, und genau dieses Motiv finden wir in Takt 58 und 59 des Andante zweimal, erst der Flöte und dann der Oboe zugetheilt, wobei er an die Goldammer gedacht zu haben scheint. Der Name fehlt hier in der Partitur, und mit gutem Grunde, weil Beethoven die aufsteigenden Akkordintervalle in der Fortspinnung des Gedankens nach D-dur, Es-dur, B-dur versetzt hat, was ja der Wirklichkeit widerspricht, aber in der thematischen Arbeit begründet ist. Er fügte hinzu, dass der Name ‚Goldammer‘ den ‚böswilligen Auslegungen‘ des zweiten Satzes nur neue Nahrung gegeben haben würde. Schon damals also erhob sich eine Opposition gegen diese Art von Tonmalerei.

Spohr hat es sich in seiner Weihe der Töne nicht nehmen lassen den Naturgesang der gefiederten Welt uns vorzuführen und eine ganze Reihe von Singvögeln aufgeboten, Nachtigall (unten S. 255), Wachtel, Kukuk; die musikalischen Interpreten sind Flöte, Oboe, Clarinette und Horn.

Bei Richard Wagner hört Siegfried (Nibelungenring. Zweiter Tag. Mitte des zweiten Aktes. Partitur Seite 215 ff.) den Vögeln im Walde zu, wie sie schwatzen, und indem er der Stimme eines Waldvögleins folgt, findet er später den richtigen Weg. So bekommen wir einen ganzen Waldchor zu hören. Naturgetreue Kopien sind es freilich nicht, aber doch so deutliche Anklänge, dass man hie und da an einen bestimmten Vogel erinnert wird.



Noch freier hat Rob. Schumann in den Waldscenen seinen ‚Vogel als Prophet‘ behandelt, nämlich als einen Fantasievogel, in welchem das musikalische Können vieler Vögel concentrirt ist. Sein Vogel ist ein Collectivum und sogar die einzelnen Gesangsmotive haben nur im Allgemeinen den Character des Gezwitschers, ohne Nachahmung zu sein.

Nicht alle Vögel singen musikalisch, unser Zimmersänger, der Kanarienvogel, gar nicht; der Musiker wird sich also die besten herausuchen. Aber auch dieser Naturgesang passt nur mangelhaft in unser modernes Tonsystem, sowie auch die Kehl- und Lippenlaute, welche sich mit den Tönen verbinden, nicht vollkommen mit unsern Buchstaben übereinstimmen. Wie Kukuk und Kikeriki menschliche Interpretationen sind, und der Bauer aus dem Pickwerwick der Wachtel ein ‚Bücke dich‘ heraushört, so ist auch die Uebersetzung des Gesanges in Töne eine künstlerische Deutung oder Umbildung. Es handelt sich darum Tonhöhe, Tonlänge, Tonstärke, die Klangfarbe, den Accent, die Zahl der Töne zu bestimmen, und da die Natur Viertelstöne, Zwischenvokale und Zwischenconsonanten besitzt, tragen wir mit der Transscription etwas Subjectives in die Natur hinein.

Zu den musikalisch leicht bestimmbarern Vögeln gehört die Wachtel, welche über einen einzigen Ton gebietet, denselben aber dreimal streng festhält und rhythmisch einen punktierten Achtel hören lässt. Das Instrument, dessen Ton ihr am nächsten kommt, ist die Oboe. Gemeinschaftlich ist der Kindersinfonie, den Jahreszeiten und der Pastoralisinfonie, dass der Wachtelruf nie mit dem ersten starkbetonten Takttheile einsetzt.

Als erste Sängerin gilt uns die Nachtigall;¹⁾ in der

¹⁾ Der ‚Musikführer‘ schreibt in seiner Erklärung der Jahreszeiten von Benedikt Widmann S. 12, Haydn lasse neben der Wachtel die

Kindersinfonie wird, wie oben bemerkt, eine irdene, eulenförmige Pfeife benützt, während Beethoven derselben Flötentöne giebt. Sie wiederholt einen hohen Ton dreimal etwa in halben Noten, um dann in einen schmetternden Triller überzugehen. Ihre Tongebilde sind von Alwin Voigt (Studium der Vogelstimmen. Berlin 1894. S. 16. 17) genau angegeben, und ähnlich, wenn auch nicht vollkommen übereinstimmend, hat sie Beethoven gezeichnet. In der Kindersinfonie ist sie auf den Triller beschränkt; auf Naturwahrheit muss man eben bei diesem musikalischen Scherze verzichten. Frei stilisiert hat ihren Gesang Peter Cornelius im Barbier von Bagdad und zu ihrem Interpreten den Klarinettenisten gewählt, obwohl der Text lautet: die Nachtigall flötet.

Den Kukuk rühmen sogar die Zoologen als guten Sänger, indem sie ihn nach Linné *Cuculus canorus* nennen. Voigt hat als Minimalintervall seiner beiden Töne die grosse Sekunde, als Maximalintervall die Quarte angegeben, S. 136, Beides freilich nur für Ausnahmefälle. Nach einer Monographie von Dr. Ed. Baldamus ‚das Leben der europäischen Kukuke‘. Berlin 1892. S. 32 bewegen sich die Töne zwischen dem eingestrichenen G und C; d. h. nicht der einzelne Kukuk hat eine Quinte Spielraum, sondern die Töne sämtlicher Kukuke halten sich in diesen Grenzen. Die zwei Rufe des einzelnen Vogels bilden dagegen, wie bekannt, eine Terz, bald eine grosse, bald eine kleine, und selten sind die Intervalle vollkommen rein. Der Ruf wird bei Tag bis 30 mal wiederholt, bei Nacht hat einmal Baldamus 168 Rufe hintereinander gezählt. Ist der Kukuk in ruhiger Stimmung, so treffen 40—50 Rufe auf die Minute, in leidenschaftlicher Erregung bis 64. Der Componist wird die Geduld des Zuhörers nicht so stark auf die Probe stellen, und sich mit wenigen Rufen begnügen; die meisten Wiederholungen

Nachtigall auftreten; in Wirklichkeit ist es aber in Uebereinstimmung mit dem Texte die Grille. Auch in der Angabe der zur Nachahmung der Thierstimmen verwendeten Instrumente befinden sich mehrfache Unrichtigkeiten.

hat sich Humperdink in Hänsel und Gretel gestattet, doch, wie wir gleich sehen werden, mit gutem Grunde. Den Schluss der Reihe macht ein hachach, kwawa, an welches sich die Musiker nicht gewagt haben.

Von den beiden Kükuksterzen gilt die kleine, in der Tonhöhe F-D nach Voigt, als die Regel, die grosse als die seltenere. Die in den Handel kommenden Kükukspfeifen sind auf beide Intervalle gestimmt. Haydn erwischte auf dem Jahrmarkte ein richtig gestimmtes Instrument mit kleiner Terz, schraubte aber, da die Tonart seiner Sinfonie C-dur ist, den Ruf um einen Ton hinauf, auf G-E. Kleine Terz hat schon ein deutsches Chorlied von Lemlin aus dem 16. Jahrhundert (der Gutzgauch auf dem Zaune sass; es regnet sehr und er ward nass). Zwei Soprane singen abwechselnd Kükuk mit den Noten C-A, wozu als Grundton F gehört, so dass wir einen Dur-Dreiklang bekommen. Ebenso hat schon Joh. Ekkard, ein Schüler von Orlando in seinen deutschen vier- oder fünfstimmigen Liedern (1589. N. 9. Hört ich ein Kükuk singen) dem Vogel C-A, also die kleine Terz gegeben. Beethoven in der Pastoralsinfonie hat dagegen die grosse Terz, und zwar D-B, da die Scene am Bache in B-dur gesetzt ist. Humperdink in Hänsel und Gretel (§ 71. Partitur S. 129) hat genau dieselben Töne (D-B) und das hinzutretende höhere F ergibt einen Durdreiklang. Da aber die Geschwister sich im Walde verirren, ändert sich die Stimmung, und indem die Kükukstöne D-B als Unterlage ein tiefes G im Fagotte erhalten, klingt uns der Dreiklang G-moll entgegen. Diess ist sehr schön empfunden und auch sehr wirkungsvoll; die verschiedene Harmonisierung aber nicht Natur, sondern Zuthat der Kunst.

Abgesehen von dem Intervalle kommt auch noch die Betonung in Frage; soll man betonen Kükuk oder Kükúk. Das Erste thut Lemlin (1540), Beethoven, welcher die Töne dem Horne giebt, Humperdink; der zweiten Betonung folgen Hiller, Haydn und Spohr; der oben genannte Ekkard wechselt. Der Naturforscher Baldamus erkennt beide Betonungen als gleichberechtigt an, doch wird die erste Silbe (wenn man so sagen

überschreit, so ist diese Thatsache musikalisch verwerthet durch Steigerung der Tonhöhe und der Achtel zu Sechszehnteln.

Die Grille ist sogar die Heldin der modernen Oper von Karl Goldmark geworden ‚Heimchen am Herd‘. Gleich zu Anfang hört man ihr Zirpen und im Verlaufe noch oft; es ist ein Gemisch von Cis und D in hoher Lage, wozu E-moll und G-dur die Grundlage bilden. Die moderne Kritik hat diese Tonmalerei als neu und schön gelobt; sie scheint vergessen zu haben, dass schon Haydn in den Jahreszeiten (Sommer. Ende) dieses Zirpen mit denselben Noten dargestellt hatte.

Eine Amsel giebt uns z. B. Sandberger in seinem ‚Waldmorgen‘, opus 5, und zwar trillert die Flöte auf F, woran sich eine kleine punktierte Achtelfigur anschliesst. Beobachtet hat er den Gesang im englischen Garten bei München.



Wir müssen hier abbrechen, obschon wir erst einen dürftigen Einblick in die Sache gegeben haben. Wenn G. Engel in seiner Aesthetik der Tonkunst S. 159 sagt, Mozart sei von den grossen Componisten derjenige, welcher die Tonmalerei am seltensten anwende, seltener als Händel und Haydn, als Beethoven, Schubert (Winterreise) und Schumann, so bedarf dieser Satz wohl noch grösserer Einschränkung als der Verfasser geglaubt hat und ausser dem, was oben gelegentlich bemerkt worden ist, wäre namentlich an die Oper *Così fan tutte* zu erinnern, in welcher Jahn (Mozart IV 547) viele Tonmalereien nachgewiesen hat, das Rauschen der Wellen, das Schluchzen, das Schwerterziehen, das Gläserklingen und Anstossen mit den Gläsern (*Pizzicato* der Geigen). Aber Mozart kann für uns nicht massgebend sein und selbst der grösste Verehrer der

klassischen Musik wird uns nicht einmal zumuthen bei Beethoven stehen zu bleiben, doch wird man sich ebenso sehr hüten müssen über das Ziel hinauszuschiessen.

Zunächst fragt sich, wenn wir den Begriff Tonmalerei zu Programmmusik erweitern, wie viel die Ueberschrift in Worten zu bedeuten habe. Wir wollen nicht sagen, dass sie oft zu der Musik in dem losen Verhältnisse stehe, in welchem ein Frauenzimmerkopf zu einer bestimmten Cigarrensorte oder der Titel Marienpolka zum Tanze. Zum mindesten ist sie ein Motto, welches den Schlüssel zum Verständnisse giebt. Während unsere Klassiker schöne Gedanken in schöner Form bieten wollten, welche gar nicht darauf Anspruch machten etwas zu bedeuten, wollen die Neueren bestimmte Vorgänge oder Zustände in möglichst charakteristischer Weise wiedergeben, und da diese nicht verstanden würden, bedarf es des Wegweisers mittelst des Titels und manchmal ausführlicher erklärender Programme. Darüber vgl. oben S. 228. (Vgl. Herm. Abert, Ueber Tonmalerei und musikalische Charakteristik im Alterthume. Beilage der Allg. Zeitung, 1897. N. 267. 25 Novb.) Mit dem Titel ‚So sprach Zarathustra‘ kann der Componist sagen wollen, er sei persönlich bei der Conception des Werkes von dem Geiste des bekannten Buches von Nietzsche erfüllt gewesen und wünsche dasselbe von diesem Gesichtspunkte aus aufgefasst und beurtheilt zu sehen; ob aber seine Töne wirklich jener Philosophie entsprechen, wäre eine andere Frage, welche sich dahin erweitern liesse, ob es überhaupt möglich sei philosophische Gedanken musikalisch zum Ausdrucke zu bringen. Der Versuch diess zu thun geht über die bisherige Programmmusik hinaus.

Was aber die Einzelmittel der Tonmalerei im engeren Sinne betrifft, so wird im ‚Barbier von Bagdad‘ die Flügelbewegung aufflatternder Vögel so zu Gehör gebracht, dass die Geiger den Bogen umdrehen und mit dem Holztheile auf die Saiten klopfen. Diese Spielart (*col legno*) ist zwar in der Violinschule bekannt und ursprünglich wohl von Virtuosen zu scherzhaften Zwecken ausgebeutet, und insofern kann sie in einer komischen Oper zulässig erscheinen, während sie der

ernsten Musik fremd ist. Indessen ist doch zu bemerken, dass der Componist Peter Cornelius, dessen geschriebene Originalpartitur einzusehen mir vergönnt war, diess nicht vorgeschrieben hat, und dass es also Zuthat der nach seinem Tode erfolgten Uebearbeitung ist. Einen Fortschritt der Kunst möchten wir darin gerade nicht erblicken.

Andrerseits hat man geglaubt Rheinberger habe im Thale des Espingo den Duft der Narzissen und Rosen musikalisch wiedergegeben, während er selbst, von uns befragt, diess in Abrede stellte, mit dem Bemerken, dass diess überhaupt nicht möglich sei. Vgl. oben S. 228, Note 1. Kann es der Componist ausdrücken, so hat er fast die Pflicht dazu, da in dem Gedichte von Paul Heyse der Duft und Geruch insofern an der Handlung theilhaftig ist, als die Mauren an ihre Heimat erinnert in der Freude des Genusses sorglos werden und in der Nacht den Pfeilen der Basken erliegen; doch genügt uns die Erklärung des Componisten vollkommen. Nur lässt sich immer noch die Frage aufwerfen, ob nicht der Operncomponist weiter gehen dürfe, weil hier ausser der Handlung und dem gesprochenen Textworte die Dekoration das Verständniss erleichtert. Um nicht von dem Blumengarten in Wagners Parsifal zu reden hat in Meyerbeers Afrikanerin der Manzanillobaum, unter dessen süssen, aber giftigen Düften Selika stirbt, eine grosse Bedeutung; die Harfe kann den Duft nicht geben, aber vielleicht kann der Zuschauer im Zusammenhange verstehen, welche Empfindungen damit angedeutet sind, zumal sie durch Geberde und Minenspiel der Sängerin unterstützt werden. Ein noch neueres Beispiel liefert die Oper Malawika von Weingartner. Als symbolisches Zeichen der glücklichen Wendung in den Liebeschicksalen Malawika's blüht der von der Heldin berührte Asokabaum voll auf; den Vorgang des Erblühens, beziehungsweise die Psychologie des Vorganges bei M. „schildert“ ein längeres Orchesterzwischenspiel (bei gefallenem Vorhange), welches den dritten Act der Oper in zwei Hälften scheidet. Als sich der Vorhang wieder hebt, gewahrt der Zuschauer den „in ein Meer rosiger Blüten“ getauchten Baum. Und hier war

der Moment, wo der Componist vorübergehend daran dachte, die Wirkung vielleicht durch einen verbreiteten feinen Parfum heben zu können.

Die Beispiele sollen nur zeigen, in welcher Richtung wir uns bewegen, und dass wir wünschen müssen es möchte uns bald ein zweiter Lessing über die Grenzen der Tonkunst belehren. Eines ist wohl bereits klar geworden, dass für die Tonmalerei reine Instrumentalmusik, Cantate und Oper drei verschiedene Stufen bezeichnen. Nichts staunend bewundern, sondern die Augen offen halten und ruhig denken, das muss die Grundlage sein, von welcher aus wir uns zu einem klareren Urtheile erheben.
