

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen

und der

historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1898.

Zweiter Band.

München

Verlag der k. Akademie

1899.

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

Sitzungsberichte

der

königl. bayer. Akademie der Wissenschaften.

Zur Geschichte der Tonmalerei. II.

Von **Ed. v. Wölfflin.**

(Vorgetragen in der philos.-philol. Classe am 7. Mai 1898.)

In einer früheren Abhandlung (Münchener Sitz.-Ber. 1897. II. S. 221 ff.) ist der Unterschied zwischen ‚Programm Musik‘ im weiteren Sinne und ‚Tonmalerei‘ im engeren Sinne dargelegt worden. Da die neueren Componisten sehr viel für musikalisch darstellbar halten, während sich die älteren auf sehr enge Gebiete beschränkt haben, so musste in einem historischen Ueberblicke gezeigt werden, woraus die ganze moderne Richtung hervorgewachsen sei, während wir die Grenzen, bis zu welchen vorzudringen dem Künstler gestattet ist, noch nicht zu bestimmen wagten. Doch stellten wir einstweilen den Satz auf, dass, abgesehen von Anderem, Alles musikalisch zum Ausdrucke gebracht werden könne, sobald es sich in Bewegung umsetzen lasse, weil eben dem Tonkünstler der Rhythmus zur Verfügung steht.¹⁾ Beispielsweise kann man den Tod als Sensenmann darstellen, aber nicht, wie der Maler, das Knochengerippe, sondern nur den Takt des Schnitters, und das hat wohl Brahms in dem unvergleichlichen zweiten Satze seines deutschen Requiems gethan. Das Ausholen des Schnitters ist

¹⁾ Vergleiche darüber Hugo Riemann, Präludien und Studien. Frankf. a/M. 1895. I. 63. 64.

der Auftakt, während der Schnitt selbst die zwei ersten Takttheile des Dreivierteltaktes füllt; nahegelegt wird dem Hörer diese Auffassung, weil die Textworte das Fleisch mit dem Grase vergleichen und des Schnitters gedenken. Leider ist mir keine bestimmte Angabe bekannt, dass es der Componist selbst so verstanden habe, wenn ich auch an der Deutung kaum zweifle; aber Freunde oder Zeitgenossen könnten so etwas doch gehört haben, und darum verlohnt es sich der Mühe, das biographische Material für unseren Zweck heranzuziehen. So bin ich durch die Bekanntschaft mit einer Dame, welche in Düsseldorf Schülerin von Klara Schumann gewesen ist, in den Stand gesetzt mitzutheilen, was sich Schumann bei seinem berühmten Fantasiestücke ‚in der Nacht‘ (opus 12, F-moll, componiert 1837) gedacht hat. Der Meister wollte in der ersten Hälfte das Rauschen des Wassers (Meeres) darstellen und hat darum auch eine unruhige Begleitungsfigur gewählt; mit den pianissimo gegen Ende auf- und absteigenden Terzen wollte er an umherflatternde Möven erinnern, und in der Mitte (D-moll) liess er eine Liebesmelodie erklingen. Wir gebrauchen absichtlich einmal das Wort ‚erinnern‘; denn dass Schumann wirklich diess Alles für jedermann erkennbar dargestellt habe, möchten wir doch bezweifeln. Zwischen aufsteigenden Terzen und Vögeln darf man kein mathematisches Gleichheitszeichen setzen; aber wenn ein congenialer Spieler oder Hörer von dem Titel des Stückes ausgeht, so kann seine Fantasie auf die Bilder gelenkt werden, welche Schumann vorschwebten; durch den Zusammenhang kann man im günstigen Falle das Einzelne wieder finden.

In einem andern Falle hat mir die Einsicht des Originalmanuskriptes der B-dur Sinfonie von Robert Schumann Gelegenheit geboten, in den Nummern 17. 18. 19. 20 des Leipziger musikalischen Wochenblattes (21. April 1898 ff.) Genaueres über die Bedeutung dieser Composition zu sagen; und weil dadurch neues Licht auf unsere Frage der Programmmusik geworfen wird, muss ich mir gestatten die Hauptsache, so weit sie uns betrifft, zu wiederholen.

Es war zu Ende Januar 1841, als Schumann seine erste

Sinfonie, die unter dem Namen der B-dur bekannte, in Leipzig niederzuschreiben begann. Klavierskizze wie Partiturausführung hat die Wittwe an H. Generalmusikdirector Levi verschenkt, welcher sie mir zur Benützung anvertraute. Die beigezeichneten Tagesdaten zeigen, dass die Composition ein Fluss und ein Guss war, in feuriger Stunde geboren, wie Schumann selbst schrieb. Er war damals so glücklich, wie er es überhaupt bei seiner melancholischen Anlage sein konnte, nach Ueberwindung von grossen Schwierigkeiten glücklicher Gatte. Er trug den Liebesfrühling in seiner Brust, und er wie seine Klara componierten Lieder aus Rückerts Liebesfrühling. Kein Wunder, dass ihm seine Sinfonie als eine Frühlingssinfonie erschien, dass er diess einem Freunde schrieb, und nun zeigt auch das mir mitgetheilte Manuskript dreimal den Titel ‚Frühlingssinfonie‘ von Schumanns eigener Hand. Und doch ist dieser bei der Drucklegung fortgeblieben; denn sie ist als erste Sinfonie in B-dur veröffentlicht; Schumann ist von sich selbst abgefallen. Wenn er auch die erste Anregung zu der Composition in seiner eigenen Gemüthsstimmung hatte, so kam doch noch eine äussere hinzu, wie wir durch ihn selbst erfahren, ein Gedicht von Adolf Böttiger mit dem Schlussverse: ‚im Thale blüht der Frühling auf.‘ Er widmete später dem Dichter sein Porträt und schrieb darunter das Einleitungsmotiv, welches rhythmisch den oben genannten Worten entspricht. Die zwei ersten Takte der Sinfonie klingen wie eine Himmelsbotschaft aus einer Wolke ‚es werde Frühling‘, und die Engel wiederholen den Ruf im Chore; aber noch starrt die Welt im Winterfroste und erst die wiederholten Frühlingsrufe (das verkürzte Thema) brechen denselben, die Lüfte bewegen sich in Triolen und in Wald und Flur regen sich alle Geister um dem Frühling sein Kleid zu weben, und schliesslich entquillt der Menschenbrust ein Hymnus: nun danket Alle Gott. Diess Alles haben die aufmerksamen Zuhörer erkannt, Schumann selbst hat es empfunden und davon an Spohr geschrieben: „Schildern, malen wollte ich nicht, aber in die Einleitung könnte ich hineinlegen, wie es überall zu grüneln anfängt, wohl gar ein Schmetterling

auffliegt, und in das Allegro, wie nach und nach Alles zusammenkommt, was zum Frühling etwa gehört. Doch das sind Fantasien, die mir nach der Vollendung der Arbeit ankamen.“ Gleichwohl hat er den Titel ‚Frühlingssinfonie‘ endgültig gestrichen.

Wir wissen aber aus dem Manuskripte noch mehr, was bisher nicht bekannt geworden ist. Schumann hatte den einzelnen Sätzen Ueberschriften gegeben: 1. Frühlingsbeginn. 2. Larghetto. 3. Scherzo. Frohe Gespielen. 4. Voller Frühling. Natürlich sind auch diese Einzelüberschriften im Drucke weggeblieben, da ja schon der allgemeine Titel geopfert wurde, und er hatte Recht darauf nicht zu grossen Werth zu legen; denn so wenig man über die Grundstimmung im Zweifel sein kann, so misstrauisch muss man gegen die Einzeldeutungen sein, gesteht doch Schumann selbst auch von seinen Klavierstücken, dass sich die Titel meist erst nach der Composition eingestellt hätten. Dazu besitzen wir jetzt ein neues Beispiel, welches uns zur Vorsicht mahnen muss.

Schumann ist später entweder selbst auf die Idee gekommen, oder durch Andere gebracht worden, schöner als ‚Frühlingsbeginn‘ wäre ‚Frühlingserwachen‘; von da aus aber fand er auch für den vierten Theil einen andern Gegensatz, nämlich nicht Frühlingsbeginn und Voller Frühling, sondern Frühlingserwachen und Frühlingsabschied. Gefiel ihm diess besser, so musste er einfach einen neuen vierten Satz componieren, da doch der ‚volle Frühling‘ mit dem ‚Frühlingsabschiede‘ nicht identisch sein kann. Doch schien ihm diess nicht nöthig, vielmehr schrieb er an Taubert, als dieser die Sinfonie in Berlin zur Aufführung brachte: ‚von dem vierten Satze möchte ich Ihnen schreiben, dass ich mir darunter Frühlingsabschied denken möchte, dass ich daher das Tempo nicht so frivol genommen wünschte.‘ Die Unsicherheit verräth sich in dem doppelten ‚möchte‘, und es wäre doch sehr bedenklich für die Berechtigung der Programmmusik, wenn man durch ein langsames Tempo aus einem vollen Frühlinge einen Frühlingsabschied machen könnte. Gewiss hat Schumann das Werk

als eine Frühlingssinfonie begonnen und dem letzten Theile den Charakter gegeben, welchen alle vierten Sinfoniesätze haben müssen; eine elegische Stimmung und ein langsames Tempo passen aber nicht für den Schluss der Sonatenform, und daher verträgt sich das Programm Frühlingserwachen und Frühlingsabschied nicht mit dem conventionellen Rahmen der Sinfonie. Schumann war, als er an Taubert schrieb, in einen Widerspruch gerathen, und von den zwei Interpretationen, welche der Componist gegeben, bleibt unseres Erachtens die erste die richtige, nach dem Spruche: *les premiers sentiments sont les plus naturels.*

Lenken wir aber über zur ‚Tonmalerei‘, so liessen sich zu den Kapiteln ‚Gewitter‘ und ‚Vogelstimmen‘ zunächst allerhand Nachträge geben: das Regenlied von Brahms, die Schilderung des Regens in Mendelsohns Elias, das Heulen der Wellen in Benda's Ariadne, der Blitz im Rheingolde von Wagner und in der Elisabeth von Liszt, das Vogelquartett von Haydn, die Vogelcantate von Johanna Kinkel u. a. Doch wählen wir lieber ein neues drittes Kapitel.

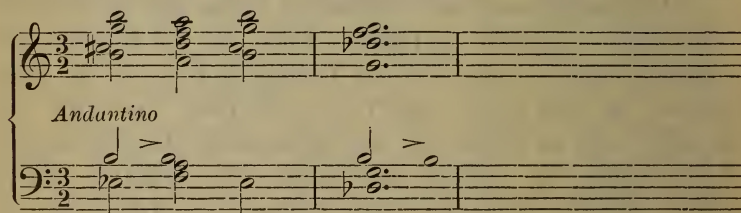
3. Glockentöne.

Die Nachahmung der Glockentöne bietet dem Componisten verschiedene dankbare Aufgaben; denn wie die Glocken verschieden sind an Grösse, von den Tischglocken bis zu den Domglocken, so weit liegen ihre Töne nach Höhe und Tiefe auseinander, und sie folgen sich bald in kürzeren, bald in längeren Zeitabständen; sie schlagen zur Angabe der Stunden, oder sie läuten, und in letzterem Falle können die Töne mehrerer Glocken gleichzeitig erschallen. Endlich aber hat zwar jede Glocke nur einen Haupt- oder Grundton, doch klingen neben demselben noch andere Nebentöne mit. Ein Meister des Glockengusses aus dem 17. Jahrhundert verlangte von einer guten Glocke drei Oktaven des Grundtones, zwei Quinten und eine grosse wie eine kleine Terz. Die grosse 1477 gegossene Glocke

von Erfurt giebt nach den Untersuchungen des Organisten Gleitz folgende Töne:

E, e, gis, h, c', gis', h', cis'',

enthält somit, abgesehen von dem unreinen cis, einen ganzen Akkord, einen Durdreiklang, wie auch wir von einem harmonischen Glockengeläute sprechen, selbst wenn nur von einer einzigen Glocke die Rede ist; wir meinen damit eine Glocke, welche ausser der Tonica auch Quinte und grosse Terz deutlich hervortreten lässt. Dem Componisten bleibt es somit freigestellt, den Klang der Glocke entweder auf einen einzelnen Ton zu beschränken oder auch die Nebentöne anzudeuten. Man kann leicht errathen, dass die älteren Componisten nur die harmonischen Intervalle (Octave, Quinte und gr. Terz) werden beobachtet und nachgebildet haben, wie die älteren Maler den Grundfarben näher stehen; unsere Generation, welche den Fortschritten der Naturwissenschaften folgt, beobachtet auch das Unreine, wie die moderne Malerei in der Mischung der Farben weiter gegangen ist. Was sich heutige Componisten gestatten, ist beinahe unglaublich; citieren wir die 1898 in Paris zuerst aufgeführte Oper „La cloche du Rhin“ von Sam. Rousseau. Das aus vier Schlägen bestehende Glockenthema hält zwar den Ton H als eigentlichen Grundton fest, verbindet aber damit die seltsamsten Akkorde.



Es versteht sich von selbst, dass der Musiker die Glocke nur imitiert, wo sie eine Beziehung zur Handlung hat, nicht aber, wo sie nur nebensächlich erscheint. Karl Maria von Weber hat in der Arie seiner Oper Euryanthe:

Glöcklein im Thale, Rieseln im Bach,
Säuseln in Lüften, Sterne in Wipfeln,

auf Tonmalerei verzichtet, da er alle ander Takte ein neues Bild hätte bringen müssen. Auch Robert Schumann hat in seinem Liede ‚Sonntags am Rhein‘ in der Klavierbegleitung ‚Orgelton und Glockenklang‘ nicht darzustellen versucht; er begnügte sich damit in sinniger Weise der Singstimme eine Phrase zu geben, welche sowohl an sich als auch in Verbindung mit der Harmonie an das Orgelspiel erinnert. Und so hat auch Richard Wagner einmal die Glocken des Textes ohne eigentliche Tonmalerei passieren lassen. Vgl. Tannhäuser: ‚der Tag brach an, da läuteten die Glocken‘. Die melodische Phrase erinnert an die ungedruckte Oper ‚Das Liebesverbot‘, wo zum Kirchenchore der Nonnen (Salve regina coeli) die Klosterglocken läuten.

Dass die Glocken, welche doch der Kirche dienen, in der Kirchenmusik, speziell im Oratorium kaum vorkommen, dagegen um so öfter in der Oper, hat seinen historischen Grund. Weder die christliche Kirche der ersten fünf Jahrhunderte nach Christus noch die Bibel des alten und neuen Testaments kennen Glocken zu kirchlichen Zwecken, und so hat der Bibeltext die Oratoriencomponisten nie auf Glocken geführt. Die Sage, dass der Bischof Paulinus von Nola in Campanien (um das Jahr 420) die Glocken erfunden oder doch in den Gottesdienst eingeführt habe, beruht hauptsächlich darauf, dass im Italiänischen campana die Glocke bedeutet. Wenn man aber bedenkt, dass in der Ordensregel des Benedict von Nursia (um 530) noch nichts von Kirchenglocken vorkommt, obschon die Beschreibung der gottesdienstlichen Handlungen darauf hätte führen müssen und die Bezeichnung der Tagesstunden so häufig vorkommt, so kann auch der um ein Jahrhundert ältere Paulinus mit denselben unmöglich in Verbindung gebracht werden. Wahrscheinlicher ist, dass die Glocken campanae genannt wurden, weil die ältesten in den Giessereien der er reichen Landschaft Campanien hergestellt wurden.¹⁾

¹⁾ Dass bei Plinius nat. hist. 18, 360 die neuerdings aus zwei Handschriften hergestellte Lesart ‚in campanis venturam tempestatem prae-

Bevor wir indessen zu der musikalischen Darstellung der Glockentöne übergehen, werden wir uns doch umsehen müssen, welche Componisten *wirkliche Glocken* verwendet haben. Es gehört zu diesen schon Sebastian Bach in seiner Cantate: ‚Schlage doch, gewünschte Stunde‘; denn in dieser Arie tritt zu Gesang und Streichquartett eine Campanella in E und H hinzu, richtiger also zwei Campanelle, welche die Stimmung der Paucken haben. Diese Composition als eine Jugendarbeit zu bezeichnen ist unmöglich; sie ist vollkommen ausgereift, aber freilich auch nicht als Kirchenmusik gedacht, sondern als Hausmusik. Vergl. Spitta, Seb. Bach, II 305.

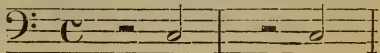
Was Bach sich in engerem Kreise gestattete, das brachte in grossem Massstabe Meyerbeer vor das Publikum. Er liess für seine Hugenotten (Bartholomäusnacht) eigene Glocken giessen, und das entspricht ja durchaus seinem Bestreben bei der grossen Menge Erfolg zu erringen. Einige Jahre vorher, in Robert der Teufel (1831), hatte Meyerbeer für das Schlagen der Mitternachtsstunde in der Nonnenbeschwörung (dritter Act, Finale) noch keine Glocken verlangt, sondern die Sache dem Regisseur überlassen, wie Weber in der Wolfsschluchtscene. Allein die hergestellten Glocken gaben den gewünschten Ton nicht, und die kleineren Bühnen konnten noch viel weniger sich ein Geläute leisten. So behilft sich denn jeder, so gut er kann. Auch Richard Wagner, sonst sein Gegner, hat im Parsifal Glocken in Anspruch genommen, worüber unten Näheres. Um den Intentionen des Meisters möglichst zu entsprechen, hat man Verschiedenes versucht, benützt aber jetzt in Bayreuth nicht wirkliche Glocken, sondern gestimmte, freihängende Stahlstäbe, deren Töne man durch die tieferen Oktaven eines Klaviers verdoppelt.

Nicht selten hat man auch die Glocke auf die Bühne gebracht, ihre Töne jedoch durch Orchesterinstrumente verstärkt;

cedens fragor‘ auf Glocken zu deuten sei, wie Georges angiebt, beruht auf Irrthum. Da nämlich im Vorhergehenden von montes und nemora die Rede ist, so bezeichnet campana als Neutr. plur. (vgl. la campagne = campane) die Ebene.

man stösst auch auf keine Schwierigkeiten, wenn die Glocke keinen zu tiefen Ton zu haben braucht. So schon im Jahre 1795 Cherubini in seiner Oper *Eliza*, Seite 178 der gedruckten Partitur. Es wird Nacht und im Viervierteltakte ertönen, je zwei auf den Takt, mehr als hundert Glockenschläge. Die Tonart ist D-moll mit A-Septimenakkord, zuletzt D-dur, und dazu ertönt die Glocke in der Dominante (A), welche zunächst zwei Hornisten blasen, und zwar in mittlerer und hoher Lage; ausserdem heisst es in der Partitur: *ici commence à sonner la cloche en mesure avec les cors*. Italiänische wie deutsche, und gewiss auch französische Componisten, die ernste wie die komische Oper, haben dieses populäre Darstellungsmittel sich angeeignet, beispielsweise Konradin Kreutzer in seinem *Nachtlager*, Akt 2, Nummer 10, in dem Chore ‚Schon die Abendglocken läuten‘, welcher in D-dur gesetzt ist. Auch die Glocke muss in D gestimmt sein, obwohl mir eine Partitur nicht zu Gebote steht. Donizetti lässt in seiner *Lucia* gegen Ende, die Glockenschläge auf den zweiten Viertel des Viervierteltaktes fallen, hat also die rhythmische Verschiebung beabsichtigt. Allgemein bekannt ist die Mitternacht schlagende Glocke in dem *Miserere* von Verdis *Trovatore*, die *Campana dei morti*, welche mit klein Es notiert ist. Aber auch Offenbach hat in seiner ‚Verlobung bei der Laterne‘ (Wenn ich hör die Vesper läuten, Ensemblestück) wirkliche Glocken angewendet, und Liszt in der Heldenklage (*Héroïde funèbre*. Symphonische Dichtung) sie mit Posaunen verstärkt. Weitere Beispiele werden wir weiter unten noch anführen, wenn über die Behandlung des Glockengeläutes etwas Besonderes zu sagen ist.

Sollen die Glockentöne in reine Musik übersetzt werden, so bieten verschiedene Instrumente ähnliche Klangfarben; passende Verwendung findet auch bei den Neueren das nach den Franzosen sogenannte Tamtam. In der Sinfonie *Fantastique* von Berlioz (*marche au supplice*) hört man, je näher man dem Richtplatze kommt, Schläge auf Cymbeln und Paucken, die man wohl auf Glocken deuten darf.



Allein wir müssen hier, wie auch bei der Nachahmung der Vogelstimmen (Sitz.-Ber. d. bayer. Akad. d. Wiss. 1897. II. 247 ff.) von dem Satze ausgehen, dass aller Instrumentalmusik der menschliche *Gesang* vorangegangen ist. Schon in einem deutschen Madrigale des 16. Jahrhunderts von Thömas Sartorius (Wohlauf ihr lieben Gäste. Herausgegeben von Josef Kenner. 1875)¹⁾ hören wir die Glocke. Den vorausgehenden Textworten ‚Jetzt wirds bald schlagen‘ folgt

Sopran, Alt

pp

bum bum bum

m. v.

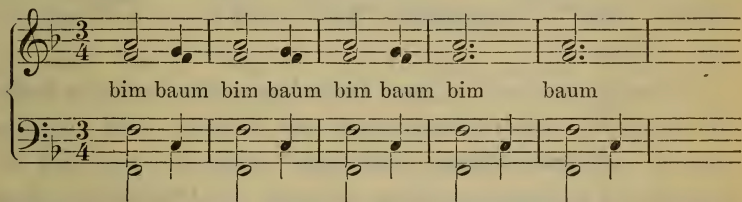
Tenor, Bass

bum pp bum bum

Der Tenor schlägt mezza voce den Glockenton (F) vor, und die anderen drei Stimmen ergänzen pianissimo den Durdreiklang. Mit diesem Vortragszeichen wenigstens hat der Herausgeber das Stück ausgestattet und ohne Zweifel gewinnt die Stelle dadurch. Wir haben also nicht vier Glocken, sondern nur eine, und der folgende Durdreiklang ist gewissermassen als das Mitklingen der Nebentöne zu fassen, nicht im strengen Sinn der Obertöne, da ja der Bass unter dem Grundtone liegt. Ohne Zweifel giebt es noch zahlreiche ähnliche Beispiele aus älterer Zeit bis auf unsere Tage; doch möge es genügen auf den volkstümlichen Kanon aufmerksam zu machen ‚O wie wohl ist mir am Abend, bim bam bim bam, wann ich hör die Glocke läuten, bim bam bim bam‘, oder auf den Kanon ‚es läutet in die Schule‘. Im Madrigale ist der Text für sämtliche Stimmen bum bum u. s. w., wornach die einzelnen Glockentöne als sich gleich gedacht werden; ebenso wird im Glöckchen des Eremiten

¹⁾ Die Schätze der hiesigen Staatsbibliothek hat mir wieder Herr Custos und Privatdocent Dr. Sandberger vermittelt, dem ich hier gerne auch meinen öffentlichen Dank abstatte.

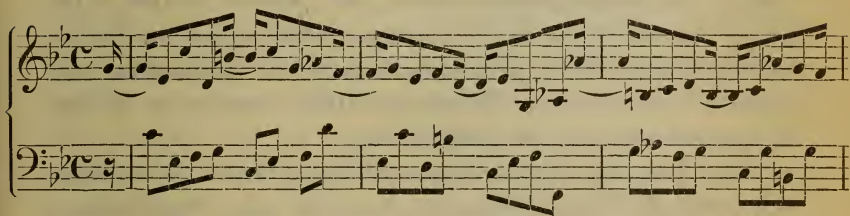
von Maillart (Akt 2, Nr. 9 Trio. ,ertönt das Glöckchen‘) gesungen: bim bim bim bim. Die vokalische Ablautreihe bim bam (vgl. Klingklang, Singsang) entspricht einem höheren und einem tieferen Tone, indem der offene Vokal a an Klang dem i (vgl. bimmeln) überlegen ist. In einer Composition von Ludwig Senfftl werden wir ,trinklang‘ als Text nachweisen, was sowohl an ein langes Trinken erinnern soll, als auch onomatopoeitisch im Sinne von Klingklang gebraucht ist. Die vokalische Abstufung kann sogar eine dreifache sein ,bim bam bum‘, was den Verbalformen klingen, klang, geklungen entspricht. Der deutsche Text des Bajazzo von Leoncavallo verlangt bim baum für die vier Chorstimmen, und bombus (*βόμβος*) gebrauchen lateinische Autoren von Flöten und Waldhörnern. Das dünne und fast tonlose ,bem‘ ist dagegen wohl gar nie zur Bezeichnung eines Glockentones verwendet worden. Die Stelle im Bajazzo lautet:



Indessen ist der Ausdruck nicht ein rein vokaler, da auch Instrumente in Achteln begleiten, welche wohl das Nachtönen des ersten Anschlages ausdrücken sollen. Zu den Singstimmen bemerkt die Partitur ,die Glocken nachahmend‘. Ausserdem aber ist noch zu bemerken, dass im Dreivierteltakte die Glockenschläge der Zeitdauer nach verschieden sind. Ob diess charakteristisch für das italiänische Glockengeläute sei, lässt sich in Ermanglung einer reicheren Beispielsammlung noch nicht bestimmen.

Viel weniger naturalistisch ist die Tonmalerei in Orlando Lassos Vilanellen, Nr. 4, aus dem Jahre 1581 (Gesamtausgabe von Adolf Sandberger, Band 5, Seite 67).

bibliothek eine Abschrift erhalten habe, so darf ich wohl die ersten Takte als Probe mittheilen. Es handelt sich hier nicht um die Zahl der Glocken, sondern um die Art, wie die Glockentöne aus den anderen herausgehoben und kenntlich gemacht sind. Das Mittel besteht darin, dass die melodischen Glockentöne den andern um ein Sechszehntel vorseilen und also in die Mitte zwischen die Achtel-Bassfiguren hineinfallen. Die erste Note G besitzt, so lange sie allein tönt, den Charakter der Glocke noch nicht, sie erhält ihn erst, indem C im Basse dazu tritt, u. s. w. Wir werden es unten (S. 284) bei Schumann und Brahms wiederfinden. Der Anfang lautet:



und nach diesem Recepte von Synkopen ist der ganze acht Takte zählende erste Theil und der zweite etwas längere durchgeführt.

Tönt ein einzelner Ton einer läutenden Glocke in eine längere Melodie hinein, so giebt man demselben am bequemsten die Quinte, weil sie nicht nur für den Dreiklang, sondern auch für den Dominantenakkord passt. Das Gleiche gilt auch von den Spinnliedern. Reiche Beispiele bietet die minderwerthige Salonliteratur. So sticht in dem ‚Glockengeläute‘ von Gustav Hölzel (opus 25. D-dur) das hohe A nicht nur durch zwei kleine vierzeilige Strophen hindurch um ein Kirchengeläute nachzuahmen, sondern es ist auch im Sechachteltakte rhythmisch gut behandelt, indem die Schläge jeweilen auf den ersten, dritten, vierten und sechsten Takttheil treffen, so dass Doppelschläge entstehen, welche durch eine Achtel-Pause getrennt sind. Nicht charakterisiert ist dagegen im zweiten Theile des Gedichtes die dumpfe Glocke, welche zur Beerdigung erklingt. Es ist nach dem Dichter dieselbe Glocke, welche nur auf die

Trauernden einen anderen Eindruck macht, und darum hätte das A etwa eine Oktave tiefer gelegt oder anders harmonisiert werden sollen, etwa mit D-moll und A-moll. Diess geschieht aber nicht nur nicht, sondern das zweite Geläute hat überhaupt keinen durchgehenden Ton.

Berühmter sind die Cloches du monastère von Lefébure-Wély (opus 54, Nr. 1), welcher ja auch eine Clochette du pâtre (des Viehhirten) componiert hat, und zwar für Pianoforte allein. In der Tonart Des-dur und im Sechsstücktakt erklingen die Glockentöne als eingestrichenes und zweigestrichenes As auf den vierten Achtel, an einer Stelle auch auf den zweiten Achtel, als eingestrichenes Es in der Tonart As-dur. Die weiten Harmonien der Begleitungsfigur drücken das Nachhallen der Glockentöne aus; ausserdem kommt der Tonmalerei eine hüpfende Figur in der Melodie zu Hülfe, welche in Worten zu characterisieren nicht möglich ist.

Den Ton einer tiefen Glocke wird man lieber in den Bass legen und als Tonika behandeln, nach Art eines Orgelpunktes; so der geniale Löwe¹⁾ in seiner Ballade ‚die Glocken zu Speier‘. Wenn es schon zwei Glocken sind, die tiefe Kaiserglocke und die hohe Armensünderglocke, so läuten sie doch nicht zusammen, sondern die eine in der ersten Hälfte der Dichtung bei dem Tode des trefflichen Heinrichs IV. (im J. 1106), die andere in der zweiten bei dem Tode des schlechten Sohnes Heinrichs V. (im J. 1125). Die erste Glocke tönt im tiefsten Ges in ganzen Noten, 22 Takte lang, am Anfang und am Ende als Tonika des Durakkordes; die Schläge der zweiten dagegen füllen keine vier Viertel, sondern es sind Doppel-

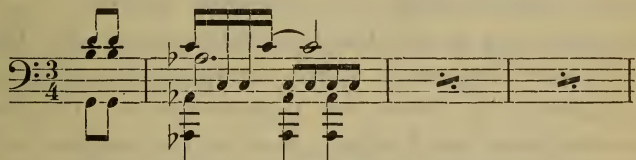
schläge von ungleicher Dauer

dem Ges des ersten Theiles. Damit aber der Hörer auf die beiden Arten des Geläutes recht aufmerksam werde, beginnen beide Glocken ihr Geläute zwei Takte lang solo, und erst im dritten gesellt sich (einen Auftakt abgerechnet) der Gesang dazu. Dem Rhythmus der doppelt anschlagenden kleinen Glocke begegnen wir schon bei Franz Schubert in der jungen Nonne (opus 43, 1) zu den Worten „friedlich ertönte das Glöcklein

vom Thurm'; nur dass es dort heisst

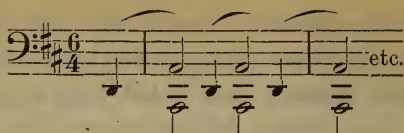


Während der Glockenton, wie wir gesehen haben, in der Regel Tonika oder Quinte war, hat Schubert einmal in seinem Chore der Gondelfahrer ein anderes Intervall gewählt. Es galt den Glockenschlag der Uhr von S. Marco in Venedig in die Klavierbegleitung zu legen. Bekanntlich schlagen zwei Glocken, und die erste hat einen zitternden Ton, wogegen die zweite heller schlägt und die doppelte Zeitdauer hat, im Gegensatze zu dem eben angeführten Bajazzochores. So liess denn Schubert auf die Worte ‚vom Marksthurme tönte der Spruch der Mitternacht‘ das Tonbild folgen:



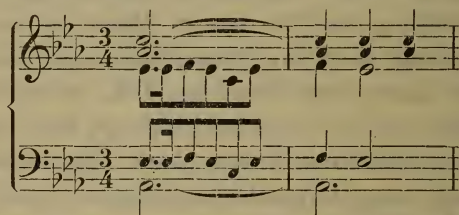
Nach vorausgehendem G-Septimenakkorde fallen die Glocken nacheinander mit C ein; die Ausweichung nach As-dur giebt die Ueberraschung wieder und ist Zuthat des Componisten; die erste Glocke vibriert in Sechszehnteln, die zweite in Achteln. In Anbetracht, dass Schubert nie in Venedig gewesen ist, darf man diese Darstellung als eine über Erwarten gelungene bezeichnen.

Bisher hat jede Glocke nur einen Ton gehabt; der Componist kann indessen unter Umständen auch zwei Töne dafür verwenden. Einmal klingt ja die Quinte mit, und diess scheint Brahms opus 63. II. Nr. 2 im Sinne gehabt zu haben bei den Worten: „und wenn vom Dorfe die Glocke erschallt“.



Als Grundton des Geläutes fassen wir das zuerst auftretende D, als Nebenton A.

Noch mehr als den Dreiklang hat Reinecke op. 109, 4 in seinem Abendfrieden für zwei Singstimmen bei den Worten ‚eine Glocke sanft geschwungen nur noch durch die Stille summt‘ in das Geläute hineingelegt und folgendes Motiv durch die Composition hindurchziehen lassen (vgl. S. 274 oben):

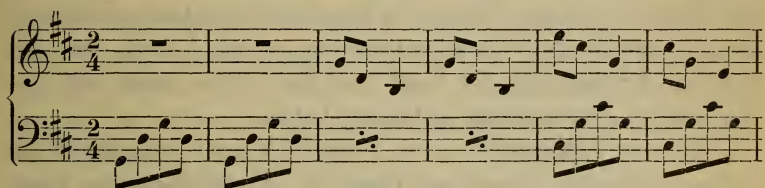


wobei wir uns die Glocke in As gestimmt denken.

Nachdem wir an der Hand der Klaviersmusik die Hauptsachen bereits festgestellt haben, knüpfen wir daran noch einige Beiträge zur Kunst der Instrumentation. Die Saiteninstrumente haben den Vortheil, dass der Ton anschwellen, abnehmen und in gleicher Stärke fortönen kann. So hat Mendelssohn einen Satz einer *Cellosonate* (opus 58) mit dem Schlage der Mitternachtsuhr beginnen lassen. Der Glockenton ist das tiefe G, welches auf der C-Saite gestrichen, auf der leeren G-Saite durch pizzicato hervorgebracht wird; dadurch klingt der Ton fort und wird zugleich auch wieder erneuert. Eine Erfindung von Mendelssohn ist diess freilich nicht, sondern ein alter Cellistenwitz.

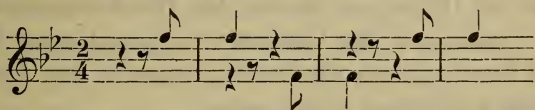


Das Pizzicato leitet uns hinüber zu der Harfe, welche Rossini im Wilhelm Tell angewandt hat. Vgl. Akt 2, Nr. 8, Chor, wo eine Cloche dans la coulisse, notiert mit gross G, vorgeschrieben ist.



Die beiden Harfen machen zunächst nur den Dreiklang vollständig, weichen dann aber in die Unterdominante aus und sogar vorübergehend nach A-dur, so dass das Geläute ohne alle Rücksicht auf die in Wirklichkeit mitklingenden Töne frei musikalisch stilisiert ist.

Zur Nachahmung des Tones einer Tischglocke verwendet Mozart im Figaro (Nr. 2 Duettino. Sollt einstens die Gräfin zur Nachtzeit dir schellen) die Flöten und Oboen, in der Wiederholung, wo der Ton eine Oktave tiefer liegt, die Fagotte und Hörner. Das kurze aus zwei gleichen Tönen bestehende Zeichen tritt zuerst instrumental auf, wird dann aber auch im Gesange aufgenommen.



Sollte man glauben, der Achtel Auftakt wäre besser in zwei Sechszehntel aufzulösen, da die kleine Klingel drei- und viermal anschlägt, so ist vielleicht zu erwägen, dass damit dem Sänger einige Schwierigkeit bereitet worden wäre. Der italiänische Text lautet nämlich *din din*, in der Wiederholung *dondon* und *dindindin*, beziehungsweise *dondondon* wäre doch nicht leicht auszusprechen gewesen. Die deutsche Uebersetzung lautet an der ersten Stelle *klingskling*, an der zweiten *huschhusch*, was absolut keinen Sinn hat. Die Bedeutung der vokalischen Ablaute ist bereits oben Seite 279 besprochen; der italiänische

Anfangsconsonant d, welcher unserem b (bimbim) oder k (kling-kling) entspricht, ist sprachgeschichtlich gut begründet, da auch im Lateinischen tintinnus und tintinnabulum die Klingel bedeutet, worin eine Reduplikation des Wortes tonus liegt. Vergleicht man damit den Namen des französisch tamtams, chinesisch gongons genannten Schlaginstrumentes, so sieht man, dass sowohl die Lippen- als die Kehl- und Zahnlaute, meist mit Reduplikation, Verwendung gefunden haben.

In den Jahreszeiten von Haydn kommt am Ende des Sommers (Nr. 15. Terzett mit Chor) die ‚Abendglocke‘ im Texte vor, und da wir genau acht Töne zählen, so kann man wohl glauben es schlage acht Uhr. Im deutschen Texte heisst es freilich weder ‚schlägt‘ noch ‚läutet‘, sondern ‚tönt‘. Zwei Hörner blasen in halben Noten ($\frac{2}{4}$ Takt) als Tonika die Oktaven Es-es achtmal, zuerst zweimal solo, worauf vom dritten Takte an die Geigen in absteigenden Achteln (Es, c, as) dazutreten. Gleichwohl kann Haydn sehr gut an das Abendgeläute gedacht haben, da er seine Tonmalerei nicht auszudehnen, sondern einzuschränken pflegt, wie auch der nur zweimalige vorausgehende Wachtelruf beweist. Dann ist die Periode von acht Takten nicht mathematisch zu nehmen, sondern musikalische Form für eine unbestimmte Vielheit. Zum Beweise, dass die Klangfarbe der Hörner am besten dem Glockentone entspricht, können wir uns auf ‚die Glocken des Strassburger Münsters‘ von Liszt berufen, da auch dieser Componist vier Hörner benutzt, worüber Näheres weiter unten.

Dass Meyerbeer im Duette des vierten Aktes der Hugenotten (hörst du dort die Glocken klingen?) einer wirklichen Glocke tiefe Clarinetten und Fagotte beimischt, hat seinen Grund darin, dass der Ton aus der Ferne klingen soll. (Näheres unten S. 294.) Die Posaunen im Cid von Cornelius (vgl. unten S. 293) finden ihre Erklärung in der Handlung; denn das Geläute eines Domes ist doch verschieden von dem einer Dorfkirche. Auch Liszt hat in seiner symphonischen Dichtung Héroïde funèbre (Heldenklage) gegen Ende die Glocken durch Posaunen verstärkt.

Combination verschiedener Instrumente finden wir schon bei Romberg in der Composition der Glocke Schillers zu den Worten: vom Dome schwer und bang tönt der Glocke Grabgesang. Der Satz ist in F-moll, Dreivierteltakt gehalten, und jeweilen im zweiten und dritten Viertel ertönt die Quinte als kleines und eingestrichenes C in den Clarinetten, Fagotten und Hörnern. Das Intervall des Glockentones stimmt mit den an den Klaviercompositionen gemachten Beobachtungen; die rhythmische Behandlung, wornach der gute Takttheil mit keinem Glockenschlage zusammenfällt, ist ungewöhnlich.

Um aber von den Fortschritten der neueren Musik, welche von den Fortschritten der Naturwissenschaften nicht unberührt geblieben ist, eine Vorstellung zu geben, werden wir am passendsten auf die Königskinder von Humperdink greifen, Nr. 20 der Partitur, wo die Glocke Mittag 12 Uhr schlägt, die Stunde, wo die neue Königin kommen soll. Da dieser Moment der Erwartung der Höhepunkt der Handlung ist, so hat der Componist die Situation so feierlich als möglich wiedergegeben. Der Ton der Glocke ist ungewöhnlich tief; die Bass-tuba giebt ihr tiefstes Es; Bassposaune, Contrafagott und Bass-klarinetten, Paucken treten dazu, doch nur in Oktaven, ohne ein neues harmonisches Intervall hinzuzufügen; ebenso Tamtam auf der Bühne. In Moderato Dreivierteltakt sind auf jeden der zwölf Glockenschläge volle drei Takte gerechnet, ein ungewöhnlich grosses Zeitmass. Während aber bei dem ersten Schlage die Bläser theils nur einen, theils zwei Takte aushalten, im dritten die Paucken allein das Es wie einen rothen Faden fortführen, treten mit dem zweiten Schlage zu den genannten Bassinstrumenten Hörner mit der Quinte Es-B dazu, im nächstfolgenden Takte Klarinetten, im dritten Oboen und Flöten mit den gleichen Intervallen, so dass der zweite Schlag sowohl stärker ist als auch länger und in höheren Tönen nachklingt.¹⁾ Der Componist hat wohl akustische Beobachtungen gemacht.

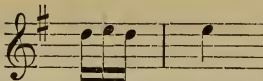
¹⁾ Man vergleiche das Nachhallen eines Kanonenschusses.

Die kleine Glocke geht in den Begriff der Klingel oder Schelle über, und da der Schwengel oder das Zünglein auch bei mässiger Handbewegung die Seitenwände sehr rasch nacheinander trifft und auch bei Grundtönen höherer Lage die unreinen Obertöne viel empfindlicher hervortreten, so entsteht eine neue Folge von Tönen, welche von dem Geläute grösserer Glocken wesentlich verschieden sind, wie wir schon in unserer Bemerkung über das Glöckchen im Figaro anzudeuten Gelegenheit hatten. Eine solche Aufgabe bot sich Cherubini dar in der Oper Eliza, Scene 3. Die Musik stellt in Form eines Marsches einen Zug von Savoyarden mit Mauleseln vor, welche mit Glöcklein und Schellen behangen sind (*grelots et sonnettes*). Der Componist hat beide Arten von Tönen wiedergegeben, die höheren in der ersten Violine mit *sons naturels*, die tieferen in den zweiten Geigen und Bratschen charakteristischer Weise *sur le chevalet*.

1.Viol.
2.Viol.

Viola
Basso

Fragt man, ob die höheren Glöcklein einen Ton haben oder zwei (D und Cis), so möchte ich lieber das Erstere annehmen. Der Componist denkt sich dieselben in D gestimmt und darum fällt auch dieser Ton auf die starken Takttheile; da aber so viele miteinander klingen und die Zünglein nach rechts und links anschlagen, so differenzieren sich die Töne in unseren Ohren um ein Minimum, welches vielleicht mehr qualitativ vorhanden ist und nach Höhe und Tiefe kaum gemessen werden kann. Um aber dieses Gemisch nicht vollkommen gleicher Töne zum Ausdrucke zu bringen besitzt der Componist kein anderes Mittel als das Intervall des Halbtönen. Löwe hat sogar einmal, in der Ballade ‚Graf von Habsburg‘ opus 98 den Ganzton gewählt, und zu den Worten ‚ein Glöcklein hört er erklingen

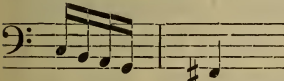
fern' viermal die Figur  (eine Octave höher) gesetzt, wozu er Pedal und Staccato verlangt. Macht man die Gegenprobe, so wird man ohne Zweifel urtheilen, dass gleich hohe Sechszehntel viel weniger die Vorstellung des anhaltenden Klingelns erzeugen. Die Kunst copiert eben die Natur nicht mechanisch, sondern sie stilisiert sie nach Massgabe der ihr zu Gebote stehenden Mittel. Ein lehrreiches Analogon bietet die musikalische Wiedergabe des Trommelwirbels, wofür meistens der Triller, von den Pianisten meist die Oktave

 verwendet wird, weil Daumen und kleiner Finger diess am leichtesten ausführen.

In Wirklichkeit wird man in dem Wirbel weder Halbtöne noch Oktaven nachweisen können, sondern diese erfindet erst der Musiker, und die letzteren bloss aus technischen Gründen. Ein anderes Analogon finden wir in dem Wirbelaufakte, welcher in der Trommelsprache ‚Ruf‘ heisst und conventionell in der

Formel  ausgedrückt wird. Gleichwohl hat

sich Beethoven im Trauermarsche der Eroica erlaubt die von ihm selbst zu Anfang gebrauchte Formel umzudrehen

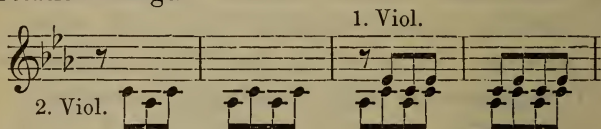
, weil ihm diess zu der Trauerstimmung besser passt. Die Figuren tönen bei

ihm dumpf, weil er sich bei dem Leichenzuge des Helden die Trommeln mit Flor verhüllt denkt.

b. *Zwei und mehrere Glocken.* Unsere Eintheilung hat das Missliche, dass es oft wegen des Mitklingens der Nebentöne schwierig oder gar unmöglich ist, die Zahl der Glocken zu bestimmen. Gleichwohl müssen wir, indem wir jedem die Freiheit seines Urtheiles belassen, die Frage aufwerfen, in welchem Verhältnisse mehrere Glocken, wenn deren Annahme zulässig ist, zueinander stehen. Die Intervalle können sowohl consonierende als dissonierende sein.

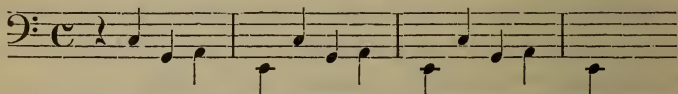
Die *consonierenden* Glocken liegen dem modernen Ohre am nächsten, weil sich unser Geschmack dem in Akkorde ge-

stimmten Geläute zugewandt hat. Drei Glocken in Tonica, Terz und Quinte (beispielsweise CEG), oder vier mit der oberen Oktave (CEGc) sind heutzutage ganz gewöhnlich. Doch lässt sich kaum in Abrede stellen, dass solche Geläute auf die Länge ermüden, und wenn dann gar, wie oft der Fall, die Intervalle nicht ganz rein sind, wird der Eindruck geradezu peinlich. Die Componisten ahmen solche Geläute nicht gerne nach; denn wie könnte der Dreiklang charakteristisch für das Glockengeläute sein, da ja wenigstens heutzutage die musikalischen Compositionen selbst grossentheils aus Dreiklängen bestehen? Unter allen Umständen wäre es zu empfehlen, die Intervalle nicht gleichzeitig ertönen zu lassen. Man kann als Beispiel eine Stelle der *Eroica* anführen, wenn man nämlich eine weitverbreitete Interpretation billigt.



Man sagt, dass zuerst zwei Glocken in As und C zu läuten beginnen, bald darauf eine dritte in Es einfällt, oder auch dass eine Glocke (in As) ertöne, deren Obertöne mitklingen, und der ‚Trauermarsch‘ lässt ja einer solchen Vorstellung Raum. Entgegnet man, dass dann Beethoven andere Instrumente gewählt hätte, so können die Vertheidiger sagen, dass in die zarte Abtönung des ganzen Satzes das Blech nicht passte.

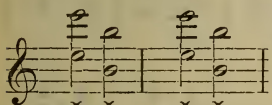
Dagegen geben die vier Glocken in Wagners *Parsifal* im Wesentlichen einen C-dur Dreiklang.



Das A hat als fremder Ton Eingang gefunden, bedeutet aber mit seiner Dominante kein A-moll. Bekanntlich ist das Geläute der St. Annakirche in München genau den Glocken Wagners nachgebildet, doch um einen halben Ton höher in Des gesetzt. — Auf das Geläute mit Septimenakkord kommen wir unten zu sprechen.

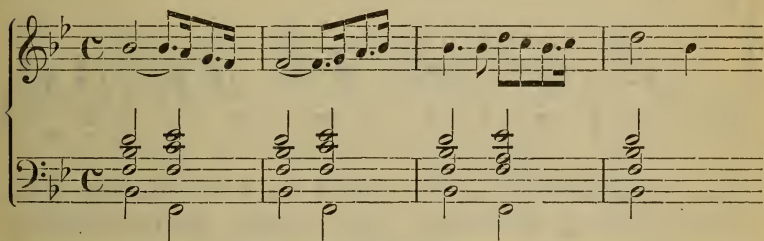
Da man aber selten drei und vier Glocken nöthig hat, sondern meist nur zwei, mit welchen man keinen Dreiklang geben kann, so giebt man der zweiten gewöhnlich das Intervall der Dominante (C-G), und es handelt sich nun darum, wie man diese unvollständige Tonreihe verstehen oder deuten soll.

Wenn Wagner im Tannhäuser (Seite 55 der Partitur) zu den Worten ‚im Traume war mirs, als hörte ich der Glocken Geläute‘ die Flöten und Oboen blasen lässt



u. s. w., so weiss man nicht, ob man den zweiten Ton (H) in den gedachten E-dur

Dreiklang einreihen, oder dazu Dis, Fis, A ergänzen soll. Den Bläsern ist ein *pianissimo* vorgeschrieben, weil schmetternde Töne den Träumer aufwecken würden.¹⁾ Aber mit demselben, oder mit besserem Rechte behandelt Wagner im Kaisermarsche die beiden Intervalle als Träger verschiedener Akkorde

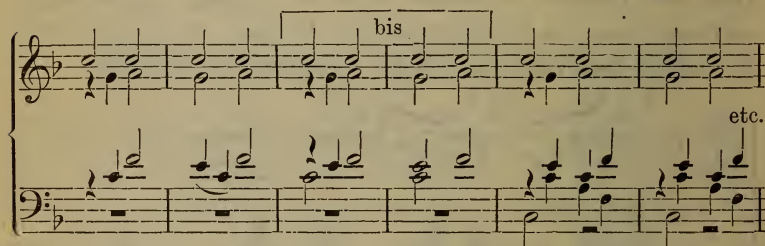
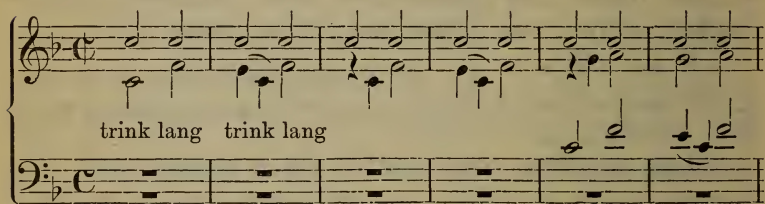


und damit man das Glockengeläute besser verstehe, bringen die tiefen Blechbläser ihr Quartenmotiv zuerst vier Takte lang solo (BF, BF). Dieses Dominantenverhältniss zweier Glocken²⁾ zueinander ist so natürlich, dass wir dafür schon ein Beispiel aus dem 16. Jahrhundert beibringen können, eine Composition von Ludwig Senfftl für fünf Singstimmen (nicht sechs, wie Ambros schreibt in der Geschichte der Musik. III. 1868 S. 409.)

¹⁾ Diese Verwendung der Unterquarte ist namentlich in Compositionen für Militärmusik sehr häufig und geniesst hier den Namen des ‚Brillenbasses‘; der Zweck ist eine mehrtaktige auf denselben Dreiklang aufgebaute Melodie durch bewegte Bässe zu beleben.

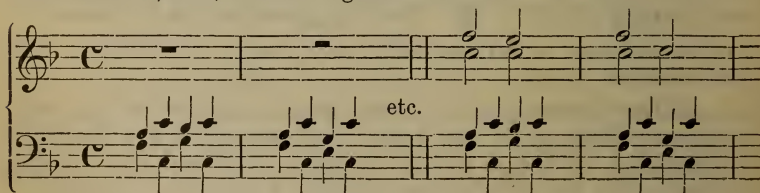
²⁾ Vgl. oben S. 279 die Stelle aus dem Bajazzo mit den Glocken F und C.

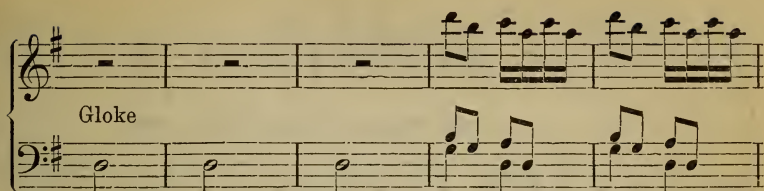
Ich möchte es durchaus nicht eine ‚reine Posse‘ nennen, sondern es ist ein anmuthiges Stück, welches uns zeigt, wie aus zwei in F und C gestimmten Glocken allmählich die Dreiklänge herauswachsen. In der oberen Zeile haben wir die beiden Diskantstimmen zusammengefasst, in der unteren den Alt, den Tenor und den Bass.



Unser modernes Ohr ist nun einmal durch die Paucken daran gewöhnt sich zu den beiden Tönen Tonika und Dominante zu denken,¹⁾ und so interpretiert auch Rob. Planquette in seiner komischen Oper ‚die Glocken von Corneville‘:

¹⁾ Aus meiner Studentenzeit erinnere ich mich eines vielgesungenen Männerchores ‚Horch die Abendglocken läuten‘.



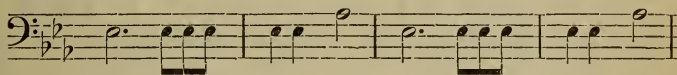


wo wir Orgelpunkt auf G mit durchklingender Quinte haben.

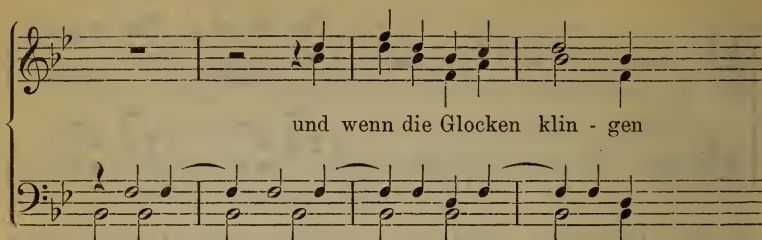
Einen neuen harmonischen Effect giebt Cornelius im Cid bei den Worten: ‚gebt's im Geläut der Glocken kund‘. Die Bassposaune geht zwar den gewöhnlichen Schritt abwärts, die übrigen Posaunen dagegen (nach der Instrumentation von Levi) geben nicht den Akkord der Oberdominante, sondern den Dreiklang der Unterdominante, wenn man nicht lieber den zweiten Akkord als umgedrehten Nonenakkord von As mit ausgelassener Septime (G) erklärt.



Wir möchten die erste Deutung vorziehen, weil ein Geläute von zwei Glocken in Tonika und Unterdominante in hohem Grade kirchlich klingt. Liszt verwendet das Intervall in den Glocken des Strassburger Münsters



Für zwei Glocken in Tonika und Oberquinte können wir an Val. Becker's bekannten Männerchor ‚das Kirchlein‘ erinnern. Während die beiden Tenöre die Melodie führen, markieren die beiden Bässe, rhythmisch ineinander geschoben, die Glocken, und zwar haben sie zwei Takte solo voraus, um den Charakter des Geläutes deutlicher hervortreten zu lassen:



Die Bässe lässt der Componist nicht bim bam singen, sondern
,und wenn | Glocken | Glocken | klingen‘; gegen das Ende ver-
ändert sich dann der Rhythmus im zweiten Basse, um das

Ausklingen nachzuahmen, 

ähnlich wie bei Brahms, Seite 300; doch hat dieser natürlich
das Motiv selbstständig gefunden, nicht von seinem Vorgänger
entlehnt.¹⁾

Hierher gehört auch die schon oben angeführte Stelle aus
den Hugenotten, Partitur S. 756 ff. Die erste Glocke be-
ginnt piano in F auf der Bühne (dans les coulisses) zu läuten,
und zwar soll der Schwengel in Leder eingehüllt sein; aus
diesem Grunde beschränkt sich auch die Instrumentalverstär-
kung auf tiefe Holzbläser. Die dazwischen schlagende Sturm-
glocke (beffroi) in C wird durch Ophicleid, Posaunen, Hörner
und Fagottè vertreten. Bemerkenswerth aber erscheint, dass
dem Tone der Glocke und der Clarinetten (F) die Fagotte ein
H unterlegen, gleichsam ein unreines mitklingendes C. Erst
nachdem Meyerbeer dieses Motiv siebenmal gebracht hat, lässt
er die Lederumhüllung wegnehmen, und beide Glocken ertönen
nun in Quinten, worin Raoul das Mordsignal erkennt. Neu ist,
dass nun die Glocken immer rascher angezogen werden, nämlich

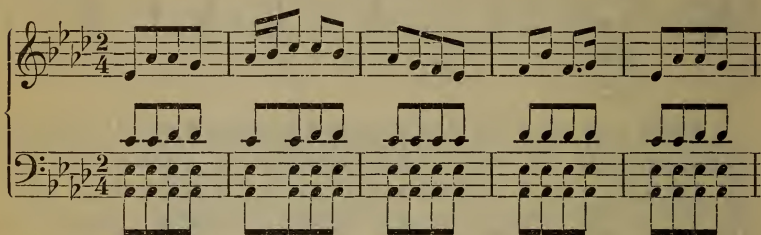
¹⁾ Die Töne der Paulskirche in London bilden eine grosse Terz,
a und cis.

Glocken Blech
Clar. *p* 7 mal *f* *f* *f* *f*
Fag. *f*

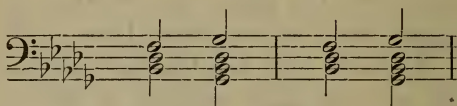
Giebt man aber für den zweiten Glockenton den Dominantseptimenakkord als das Natürlichste zu, so ergeben sich für die Stimmung auch andere Intervalle als möglich, und zwar *dissonierende*. Parallel dem Geläute CGCGC werden die Reihen CDCDC und CHCHC stehen. In der ersten mit Ganztonintervall legt jeder Hörer den Accent auf C und fühlt D als Sekunde, weil, wenn er seinen Standpunkt in D nähme, überhaupt kein C dazu gehörte, sondern Cis. Ebenso wenig kann man in der zweiten Verbindung H als den Hauptton betrachten, weil dieser Cis neben sich verlangen würde. Somit ist dafür gesorgt, dass wir in erster Linie C als Tonika betrachten und H wie D auf den Dominantseptimenakkord beziehen.¹⁾ Und wir sind nicht verlegen in München, in Würzburg und anderen Städten Kirchengeläute nachzuweisen, deren Glocken um einen Halbton voneinander abstehen; wie es die Münchner und Würzburger empfinden oder auffassen, müsste man sie selbst fragen. Gewiss kann der traurig Gestimmte etwas Anderes heraushören als der fröhlich Gestimmte. Zu den in der Anmerkung vorgelegten Variationen können wir noch ein bekanntes Beispiel von Flotow anführen, vorausgesetzt dass in der Tenorstimme zwei Glockentöne liegen sollen. Wir meinen den Schlusschor der Oper Stradella, dessen Worte lauten: ‚Hört die Glocken freundlich locken‘, wornach man das Recht hat an mehrere Glocken zu denken. Während die ver-

¹⁾ Sobald man C als Tonika aufgibt, eröffnen sich drei Möglichkeiten: 1) C als Terz von Amoll, D als Septime. 2) C als Quinte von F-dur, D als Terz von B-dur, eventuell auch als None CEGbd. 3) C als Septime (D-fis-a-c), H als Terz von G-dur. Aber der Laie wird nicht so leicht darauf kommen, da er die Hauptsache selbst ergänzen muss.

einigten Frauenstimmen die Melodie führen und die getheilten Bässe Tonika und Quinte unterlegen, bewegt sich der ungetheilte und daher scharf hervortretende Tenor in dem Sekundenintervall.



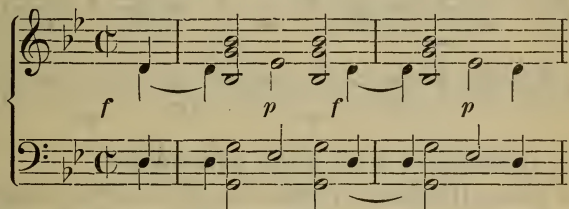
Die zwei Glocken mit Halbtonintervall führen uns aber auf eine interessante Frage, welche man in verschiedenem Sinne beantworten kann; denn ohne Zweifel wird man uns an den berühmten Trauermarsch von Chopin erinnern, wo ein deutliches Glockenmotiv in der Begleitung auftritt;



nach unserer bisherigen Darstellung zwei Glocken in F und Ges; da aber die Trauer mindestens einen Mollakkord verlangt, so hat der Componist prächtig harmonisiert: Bmoll, Gesdur, als wollte er dem Schmerze einen Balsam beimischen. Ohne diese Deutung könnte der Hörer die Glockentöne auf Gesdur und den Septimenakkord Des-F-As-Ces beziehen. Durch das ganze Tonstück hindurch zieht sich diese Harmonisation allerdings nicht, sondern es genügt dem Componisten zu Anfang den Charakter des Glockengeläutes festzustellen, worauf er die Fessel abwirft und sich in freien Akkordfolgen bewegt. Nun kam mir aber auch einmal der Gedanke, es könnte sich nur um eine Glocke¹⁾ handeln, deren erster Anschlag sich mit F decke, während der zweite sich dem Ges nähere, und ich hielt mich daher für verpflichtet die Gründe dafür und dawider aufzu-

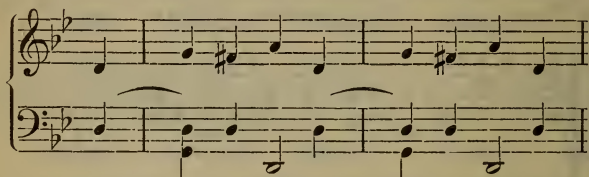
¹⁾ Man könnte auch an eine Glocke in B mit unreiner Quinte denken.

suchen. Die akustische Grundlage dieser Erscheinung haben wir bereits oben angedeutet, und es ist ja bekannt genug, dass der Ton der Stimmgabel beim Ausklingen steigt. Diese Beobachtung wird man den Componisten der früheren Jahrhunderte nicht zumuthen; seit Chladni, Chopin, Krause darf sie nicht mehr auffallen. Den sichersten Beleg bietet uns Schumann in seiner Composition ‚die wandelnde Glocke‘. opus 79, Nr. 18.



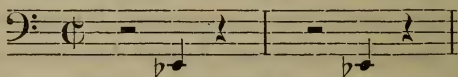
Ohne Zweifel ist als Glockenton D gedacht, ein zweiter ist scheinbar Es; allein da nur von einer wandelnden Glocke die Rede ist, so können nicht zwei Glocken läuten, vielmehr soll nach der Vortragsbezeichnung (piano) der zweite Ton dem ersten nicht gleichgestellt sein, sondern zurücktreten; mit andern Worten: dem Glockentone D klingt ein schwaches Es nach. Dieser unreine Nebenklang kommt in Wirklichkeit zwar nicht immer vor, aber doch unter besonderen Umständen, und der Musiker kann eben Werth darauf legen, diese der Glocke eigenthümliche Erscheinung zum Ausdruck zu bringen; der Zuhörer kommt ihm so weit entgegen, dass in seiner Vorstellung der Glockenton als ein verschwommener lebt. Streng genommen liegt schon in dem Ablaute bim bam (bum) die Anerkennung dieser Verschiedenheit. Helmholtz sagt in seiner Lehre von den Tonempfindungen S. 125 der vierten Auflage: ‚wenn eine Glocke nicht ganz symmetrisch in Beziehung auf ihre Axe ist, z. B. die Wand an einer Stelle ihres Umfanges etwas dicker als am anderen, so giebt die Glocke beim Anschlag im Allgemeinen zwei ein wenig voneinander verschiedene Töne, die miteinander Schwingungen ergeben‘. Die neueren Componisten haben dieses Moment bald aufgefasst, bald auch nicht. Löwe hat in der Composition desselben Gedichtes (opus 20, Nr. 3)

der Glocke ein achtmal wiederkehrendes C (halbe Noten als Mittelstimme mit *sforzando*), d. h. nur einen Ton gegeben. Schumann dachte an einen unreinen Ton, aber nicht an zwei Glocken. Und dafür lässt sich noch anführen, dass auch im weiteren Verlaufe der Composition Schumanns D als Glockenton auftritt.



und zwar vollkommen rein, nicht schwankend.

Dass dieser Halbton zur Bezeichnung einer unreinen Glocke in den Köpfen der modernen Componisten lebt, kann man auch an den Glocken des Strassburger Münsters von Franz Liszt nachweisen. Nach dem Gedichte von Longfellow will Lucifer mit seinen Dienern bei Nacht das Kreuz und die Glocken des Münsters entfernen, stösst aber auf den Widerstand der Engel und muss unverrichteter Sache abziehen. Die Glocke ist in der Partitur Seite 9 mit tief Es



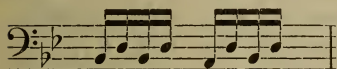
angesetzt, doch dürfte es schwierig sein eine solche in den Concertsaal zu bringen, wesshalb auch freigestellt ist Tamtam zu wählen, welches sich der Tonhöhe nach gleichsam mit der jeweiligen Tonhöhe des Orchesters verschmilzt. Es ist nun höchst interessant zu sehen, wie Liszt die Partitur im Klavierauszuge übertragen hat, nämlich so:



Er hat dem ersten Es ein unreines H beigemischt, und darauf das Schwanken von As und G. Ausserdem lässt er bei jedem Angriff der bösen Geister die Glocke um einen halben Ton

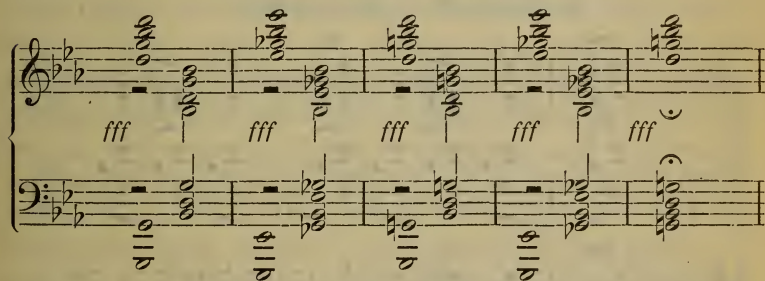
steigen, zuerst auf E, dann auf F, auf Fis, und zuletzt auf G, indem er die einzelnen Stadien der Handlung musikalisch steigert.

Etwas anders hat W. Kienzl im *Evangelimann*, Akt 1, Scene 6, wo das Abendläuten von der Stiftskirche aus vernommen wird, die Sache behandelt. Zwei Glocken läuten in B und F, aber der Tonika mischt sich nicht der höhere Halbton (Ces) bei, sondern (laut Klavierauszug) das tiefere A.



Ist somit der Halbton zur Bezeich-

nung des Unreinen den Componisten unserer Generation wohlbekannt, so begreift sich, dass man ihn auch in der Schillerschen Glocke von Max Bruch opus 45 suchte und fand, weil das Geläute einigermaßen an Chopin erinnerte. Fünf gewaltige Schläge dringen an unser Ohr.

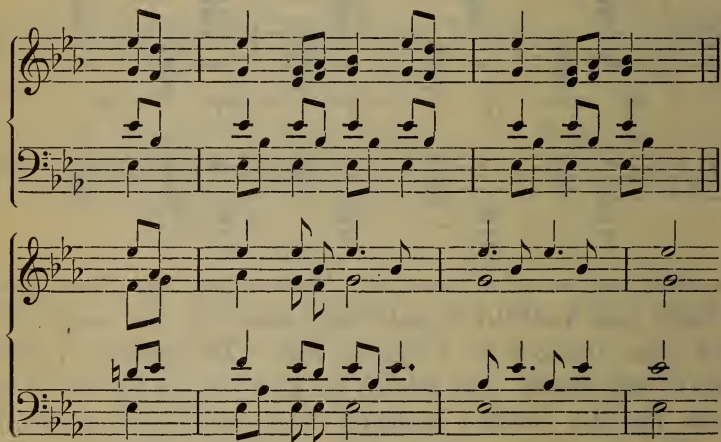


Gestehen wir es offen, dass sich Philosophen und Philologen, Musiker und Aesthetiker gestritten haben, ob man hierin eine oder zwei Glocken zu erkennen habe. Die erstere Ansicht stützte sich darauf, dass Schiller ein Lied von der Glocke, nicht eines von den Glocken gedichtet habe, und es sei eigentlich dem Componisten nicht gestattet, dass Wort Glocke collectiv zu fassen und den Begriff ‚Geläute‘ zu substituieren; die Anhänger der zwei Glocken machten dagegen geltend, dass der zweite Ton Es so selbstständig behandelt sei, dass er unmöglich als unreiner Nachhall aufgefasst werden dürfe. Den Streit schlichtete der Componist durch die freundliche Mittheilung, dass er (Partitur Seite 9, Takt 6—10) „weder an eine noch an zwei Glocken gedacht habe; wohl aber könne man bei dem

viermaligen Dazwischenschlagen der Note B in Hörnern und Trompeten an eine Nachahmung des Lätens denken.“ Während also die sich durch die Harmonisation verschiebenden Töne den Streichern und Holzbläsern zufallen, wird im Bleche der constant bleibende Ton B festgehalten, was an die Glocke erinnert. Das Uebrige ist keine Nachahmung, sondern reine Musik.

Zum Schlusse des polyphonen Geläutes sei es noch gestattet, auf ein reizendes vierstimmiges Marienlied von Joh. Brahms (opus 22, Heft 1) hinzuweisen, ohne dass wir indessen uns erkönnen die einzelnen Glockentöne festzustellen.

Als sie wohl in die Mitte kam,
Fiengen alle Glöcklein läuten an;
Sie läuten gross, sie läuten klein,
Sie läuten wohl alle zugleich.



Natürlich sind die Quinten nicht mitklingende Obertöne, sondern nach den Worten des Dichters eigene Glockentöne; das Ganze lehnt sich an die Tonmalerei des 16. Jahrhunderts, doch verdient die rhythmische Behandlung des Ausklingens besonderes Lob.

Es erübrigt noch über das Geläute im *Septimenakkord* zu sprechen. Bekanntlich geben die 5 ersten sogenannten Obertöne zwei Oktaven, zwei Quinten und eine Terz, welche

bei einem stark angeschlagenen Basstone von selbst mitklingen; der sechste Oberton aber ist die Septime. Will also der Componist hervorheben, was ohnehin schon im Glockentone liegt, so hat er das Recht auch die Septime beizuziehen. Und diess kommt schon bei Seb. Bach vor, wenn wir auch nicht behaupten wollen, dass er dieselbe als Oberton gefasst habe. Kurz nach dem Ableben der Gemahlin Augusts des Starken, Christiane Eberhardine (1727), hatte Bach eine Trauerkantate zu componieren (Werke, herausgegeben von der Bachgesellschaft, Band 13. 3), in welcher die Worte ‚der Glocken beben- des Getön‘ ihn zur Tonmalerei einluden. Diese Solostelle (Recitativ) folgt auf einen Satz, welcher in H-moll abschliesst. Nun lässt der Componist vier hohe Glocken hintereinander einsetzen, wofür er Bläser benützt, und darauf den Akkord durch Geigen und Lauten immer mehr erzittern. Zwei tremolierende Flöten machen den Anfang mit A und Fis, so dass man nach dem Zusammenhange vermuthet nach Fis-moll zu kommen; bald aber enttäuschen uns die klagenden Oboen, indem sie successive mit C und D einsetzen, und wir befinden uns also in einem Septimenakkorde, den die Geigen und Violoncelli unterstützen, bis endlich auch zwei Lauten das Ensemble vollständig machen; denn Fagotte oder Blechbläser hat Bach in der Composition nicht. Während Humperdink sein Geläute terrassenförmig von unten aufbaut, steigt Bach umgekehrt von oben in die Tiefe, so dass es sich verlohnt das Skelett der Partitur herzusetzen:

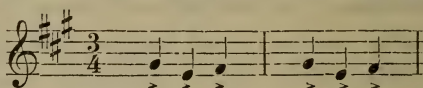
Fl. Ob.

Viol. pizz.

Laute. Bass.

Ob Bach akustische Schriften, z. B. von Mersenne, gekannt habe, ist nach dem Verzeichnisse seiner hinterlassenen Bücher zweifelhaft; doch hat er das Recht zu seiner Septime nicht aus der Lehre von den mitklingenden Obertönen hergeleitet, da man damals jene nicht kannte; in Wirklichkeit dürfte man auch bei dem Geläute mehrerer Glocken die Septime als besonderen Ton einer Glocke vertreten finden. Aber der Theoretiker hat vielleicht nicht einmal das Recht von dem schaffenden Künstler Rechenschaft für seine Schöpfungen zu verlangen, weil dieser intuitiv arbeitet ohne nachzuahmen. Es ist eben nun einmal so, dass auch Homer seine grammatischen Erklärer findet und gefunden hat, und es soll auch so bleiben; beide müssen, wenn auch auf verschiedenem Wege, doch auf dasselbe hinauskommen.

Nur in Kürze wollen wir noch bemerken, dass wir das reiche Kapitel der *Glockenspiele* (Carillons) absichtlich übergangen haben. Man findet deren viele seit Couperin, Rameau und ihren Schülern. Wer aber ein modernes Beispiel haben will, der nehme das Finale der ersten Suite von G. Bizet, l'Arlésienne, dessen durchlaufendes Glockenthema



lautet. Es ist u. A. vier Hörnern zugetheilt, den zweiten Geigen und Bratschen, aber auch der Harfe, was bemerkenswerth erscheint.

Sollen wir die Hauptergebnisse zusammenstellen, so wären es etwa folgende. Der Anschlag der grösseren und tieferen Glocken ist nicht nur langsamer, derjenige der kleineren und höheren rascher,¹⁾ sondern die Töne der letzteren sind auch oft rhythmisch ungleich, wie auch beim Ausklingen. Den Gegensatz hat Löwe in den Glocken von Speier am besten dargestellt. Die Glockenschläge werden nicht immer auf die

¹⁾ Man vergleiche das russische Gebimmel am Ende der Oper 'das Leben für den Zaren' von Glinka.

guten Takttheile gelegt; besonders bemerkenswerth ist die Vorausnahme durch Synkope, so schon bei Wagenseil; Schumann hat dasselbe neu gefunden, und Brahms ihn wohl nachgeahmt. Vgl. oben Seite 284. Das Pizzicato der Geigen und Violon und die Laute wird von Bach benützt, um den Glockentönen der Bläser eine gewisse Vibration zu geben; Rossini hat in gleicher Absicht die Harfe benützt, doch sicher ohne Bach zu kennen. Die Holzbläser eignen sich zur Nachahmung höherer Glockentöne; für tiefere verwandten die älteren Komponisten die Hörner, Neuere auch die Posaunen. Das beste Bild des Nachklingens und Anschwellens giebt Humperdink in den Königskindern. Zwei Glocken denken sich die Componisten meist im Verhältnisse von Tonika und Dominante oder Unterdominante. Musikalische Glockentöne mit Halbtonintervall beziehen sich nicht immer auf zwei Glocken, sondern drücken oft den unreinen, verschwimmenden Ton einer Glocke aus. Diese Eigenthümlichkeit des Glockentones haben Schumann, Liszt und Kienzl zum Ausdrucke gebracht, vielleicht schon Chopin. Vorher hat man diese Schwebung nicht mit Halbton ausgedrückt, sondern nur durch den vokalischen Ablaut (bim-bam-bum) eine Verschiedenheit anerkannt. Die Glockengeläute der Aelteren sind daher harmonisch; unharmonisch durch übertriebene Nachahmung der unreinen Obertöne oder willkürliche Zuthat dissonirender Intervalle bei Meyerbeer, bei Liszt und Sam. Rousseau. Ohne Zweifel ist die moderne Tonkunst realistischer geworden; aber man kann darüber streiten, ob es Aufgabe der Kunst sei der Natur auch ihre Unvollkommenheiten abzulauschen, und diese als die Hauptsache hinzustellen.

Und damit genug. Die Geschichte der Musik ist noch eine junge Wissenschaft, und ihre Pflege ruht auf den Schultern weniger akademischer Dozenten. Die ausübenden Künstler selbst beschäftigen sich mit seltenen Ausnahmen nur wenig, man darf wohl sagen, zu wenig mit historischen Studien, so wie uns auch die Geschichte der Malerei nicht von den Malern aufgeheilt worden ist. Im Gegentheil ist ihr Sinn für das Alte, auch das gute Alte, vielfach abgeschwächt, weil dadurch das

Interesse für das Moderne beeinträchtigt wird, und das grosse Publikum folgt ihnen mehr als nöthig wäre. Aber auch von den Conservatorien dürfen wir nicht zu viel erwarten. Um so mehr ist es Pflicht der Universitäten dem Historischen sein Recht zu erhalten, zunächst Aufgabe der Vertreter der Musikwissenschaft, deren Zahl sich ja durch Errichtung neuer Lehrkanzeln in erfreulicher Weise vermehrt; aber auch Gelehrte anderer Fächer, namentlich Juristen und Philologen, haben auf Grund eingehender Studien schätzenswerthe Beiträge geliefert, anregend gewirkt und oft geradezu den Weg gezeigt. Wir erinnern nur an Männer wie Thibaut, Hand, Jahn, Ambros, Riehl; der letzte und beste, Spitta, ist leider zu früh abberufen worden. So sehen wir, dass ‚Kunst und Wissenschaft‘ keine sinnlose Verbindung ist, sondern dass, wie Gelehrte der Tonkunst huldigen, so auch die Tonkünstler ihre Studien in wissenschaftlichem Sinne betreiben sollen. Die Geschichte der Tonmalerei als ein Theil der Geschichte des musikalischen Ausdruckes wie der Aesthetik existiert bisher höchstens dem Umriss nach in den Köpfen Weniger; die versuchte Darstellung einzelner Typen mag daher eine Anregung sein diese Untersuchungen weiter auszudehnen, bis sie sich zum Kreise schliessen.
