

Literaturblatt

zur

Niederrheinischen Musik-Zeitung.

Nr. 7.

KÖLN, 16. December 1854.

II. Jahrgang.

Für Pianoforte mit Begleitung.

H. Ferd. Kufferath, Grand Trio pour Piano, Violon & Violoncelle, dédié à Mr. F. Fétis, Directeur du Conservatoire royal de Bruxelles etc. Oeuvre 9. Mayence, Anvers & Bruxelles, chez les fils de B. Schott. Preis 5 Fl. 24 Kr.

H. F. Kufferath, Quatuor pour Piano, Violon, Alto & Violoncelle, dédié à Mr. C. F. Donner. Oeuvre 12. Mayence etc., chez les fils de B. Schott. Pr. 5 Fl. 24. Kr.

Beide Werke sind eine schöne Bereicherung der Literatur der Kammermusik für das Clavier. Die rheinische Kritik steht bekanntlich noch nicht auf der Höhe (oder Tiefe) der sächsisch-thüringischen, welche jedesmal in dem neuesten Erzeugnisse eines ihrer Schützlinge (oder ihrer Beschützer!) nicht nur das Niedergewesene findet, sondern auch gewöhnlich dasselbe als eine umwälzende, bahnbrechende, Epoche machende Erscheinung ankündigt. Leider Gottes lassen die neu entdeckten Planeten in dem musicalischen Sonnen-System dieser Kunst-Astronomen die Entdecker meistens im Stich, halten ihre Bahn nicht inne und erweisen sich als vorübereilende Sternschnuppen oder in den — Sandfallende Meteore. Weil wir also, wie gesagt, es noch nicht zur Inspiration und Prophezeiung gebracht haben, so sagen wir ganz einfach, dass wir auf einen Rheinländer wie Ferdinand Kufferath, nach den in obigen Werken von Neuem vorliegenden Beweisen seines hervorragenden Talents, stolz sind und uns seiner Tonschöpfungen freuen, ohne zu behaupten, dass sie eine neue Aera für die Clavier-Kammermusik begründen werden.

Wenn man aber meinte, dass damit gesagt wäre, diese Compositionen gehörten in den Bereich der Gewöhnlichkeit, so würde man sehr fehlgreifen; sie zeugen im Gegentheil von grosser individueller Befähigung und von Originalität, wenngleich sie sehr löblicher Weise das Originelle nicht in der Verachtung der Form bis zur widrigsten Formlosigkeit und nicht in der Abwesenheit der Melodie und in der Verschrobenheit der Harmonie suchen. Im Stil sind sie nicht originel; denn sie gehören zu der Gattung von Clavier-Trio's und Quartetten, welche nicht die eigenthümliche Klang-

farbe des Hammer-Instrumentes, wie Haydn, Mozart, Hummel und Beethoven, sondern seine harmonische, wir möchten sagen: orchestrale Fülle zur Geltung bringen, wie dies bei Mendelssohn und Schumann der Fall ist. Allein die Originalität liegt in der Erfindung der Themen und Motive, und so sehr beide Werke den Schüler Mendelssohn's offenbaren, und das zweite, das Quartett, auch den Einfluss von Schumann's Manier auf den Componisten verräth, so erscheinen sie doch als eigenthümliche Tonschöpfungen und verdienen eben desswegen volle Anerkennung und Verbreitung unter allen Freunden dieser Gattung.

Das Trio, Op. 9, *E-dur*, beginnt mit einem *Allegro agitato*, einem lebhaften, feurigen Satze, dessen Charakter sich gleich in dem Haupt-Thema offenbart, welches Violine und Violoncell einander imitirend vortragen:



Das zweite Thema ist melodisch, aber nicht so charakteristisch; bei der Durchführung wird eine Nebenfigur:



sehr wirkungsvoll benutzt. — Das *Scherzo E-moll*, $\frac{2}{4}$ -Tact, trägt eigentlich seinen Namen mit Unrecht; denn von Scherz kann nur in so fern darin die Rede sein, als man an den Göthe'schen Vers denkt:

„Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten verhasst.“

Es liegt etwas Dämonisches in diesem originellen Satze. Schon der Gegensatz der Triolen-Bewegung und des Vierachtel-Rhythmus ist

pikant, und noch mehr der fugirte Satz an der Stelle des Trio, welcher sein Thema dem ersten Theil auf neue Weise entnimmt:

Violoncello staccato



— Das *Adagio*, $\frac{2}{4}$ -Tact, *A-dur*, erinnert am meisten an Mendelssohn; das *Finale*, *Allegro molto*, *E-dur*, $\frac{4}{4}$ -Tact, ist glänzend symphonistisch, modulirt jedoch in der Mitte etwas zu viel.

Das Quartett, Op. 12, ist ebenfalls ein sehr beachtungswerthes Werk voll Geist und Phantasie; der Componist hat sich hier noch mehr als im Trio von dem Mendelssohn'schen Typus emancipirt. Der erste Satz, *Allegro*, $\frac{4}{4}$ -Tact *alla breve*, *F-dur*, ist von ganz eigenthümlichem Gepräge, hat dabei Guss und Fluss und zeigt unserer Meinung nach die meiste Originalität in der Erfindung. Das *Andante con moto*, $\frac{6}{8}$ -Tact, *B-dur*, ist nicht ausgezeichnet in der Erfindung, aber sehr ansprechend in der Ausführung. Das *Scherzo*, *F-dur*, $\frac{3}{4}$ -Tact, ist lebendig und interessant durch die Gegensätze seiner weicheren, melodischen Stellen mit den kräftigen, scharf rhythmisirten. Das *Finale*, *Allegro ma non troppo*, $\frac{4}{4}$ -Tact, ist mit grossem Talent gearbeitet; dieser Satz ist es aber, in dem wir einigen Einfluss des Studiums Schumann'scher Werke zu bemerken glauben, wodurch hier und da einige für das Auge zwar sehr interessante contrapunktische Combinationen entstanden sein mögen, denen es jedoch für das Ohr an Klarheit und an dem eigentlich musicalischen Leben fehlt, welches uns sonst überall entgegen tritt.

Für die Orgel.

Karl Seeger, Zwölf Orgelstücke zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Op. 9. Offenbach, bei André.

Aeusserst harmlose und schwache Producte, die besser ungedruckt geblieben wären. Der Wille ist gut, aber — —. Muss es denn componirt sein, wenn es dazu ganz und gar am Zeuge fehlt? Hoffentlich wird sich Herr S. als Sammler besser bewähren und an Geschmack ersetzen, was ihm an Talent abgeht.

J. G. Herzog, Sechzehn leichte Orgelstücke zur Uebung und zum kirchlichen Gebrauche. Op. 24. Ebendasselbst.

— — Sechs Orgelstücke (3 Präludien, 2 Nachspiele und 1 Fuge). Op. 27. Ebendasselbst.

Das klingt schon anders. Wenn auch gerade nicht neu und eigenthümlich, erkennt man doch die sichere und kunstgeübte Hand und die gebührende Rücksichtnahme auf den Charakter des Instruments. Hier und da kommen starke Anklänge an fremdes Eigenthum vor, die Herr Herzog künftig vermeiden möge. So z. B. in Op. 24 der erste Tact von Nr. 8:

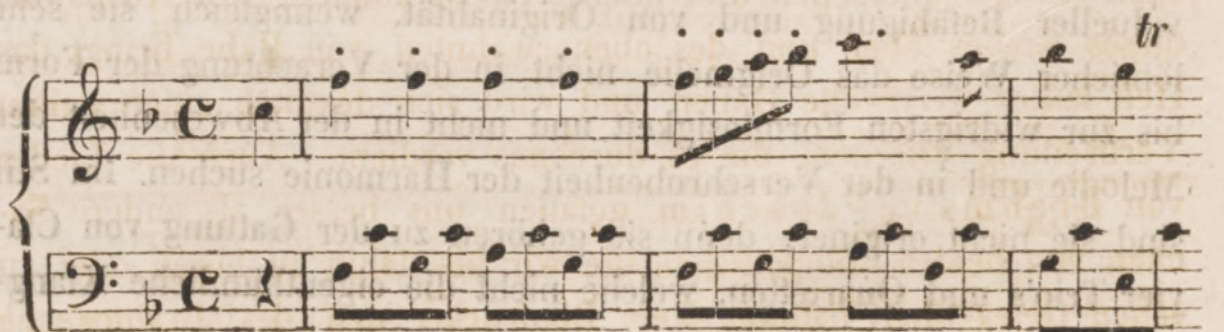


Wem fiel dabei nicht der erste Chor in Graun's Tod Jesu ein? Eben so gehört der zweite Tact von Nr. 6, Op. 27, einer Fuge von Seb. Bach an. Tadelnswerth, weil das Lesen ungemein erschwerend, ist es auch, dass im Op. 24 Herr Herzog häufig die dritte Stimme mit ins erste System schreibt, anstatt sie ins zweite zu schreiben, zumal da, wo sie von der linken Hand gespielt werden muss oder die vierte Stimme mehrere Tacte pausirt, in welchem letzteren Falle ja die Anwendung des Violinschlüssels für das zweite System so nahe liegt.

Theodor Grünberger, Neue (?) Orgelstücke, nach der Ordnung unter dem Amte der heiligen Messe zu spielen. Sechs Hefte, à 1 Fl. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Ist's möglich? Solches Zeug kann noch in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gedruckt und verlegt werden? Ist solches Dudeldumdei denn das Papier werth, welches dazu verbraucht wird? Aber freilich, beim Lichte besehen verhält sich die Sache anders, und es ist nur auf eine absichtliche Täuschung abgesehen. Diese so genannten neuen Orgelstücke sind nämlich schon vor vielen Jahren (der schlechte Stich lässt wenigstens auf ein halbes Jahrhundert schliessen) in dem nämlichen Verlage erschienen, und zwar als Orgelstücke schlechtweg; neu sind sie erst im Liegen geworden. Vermuthlich waren die alten Platten noch da, Herr Schott hatte überflüssiges Papier oder unbeschäftigte Arbeiter, denen er aus Humanität Verdienst geben wollte: da macht man ein anderes Titelblatt, setzt das geduldige Wörtlein neu vorauf und schiekt die alten Gesichter als junge, neugeborene Kindlein in die weite Welt hinaus, um die Gläubigen damit anzuführen. Eine ganz sinnreiche Speculation das! Mit der Orgel haben übrigens diese grauen Kinder nicht das Geringste gemein, es sind vielmehr claviermässige Dudeleien, wie sie vor 70—80 Jahren von gemüthlichen Dorfschulmeistern mögen geschrieben worden sein. Herzlich lachen musste Referent bei den so genannten *Fugettos* und *Fugandos* (sic!). Hier ein paar Pröbchen von diesen Orgelstücken.

Unter der Wandlung.



u. s. w.

Und davon sechs Hefte!!

**

Für Gesang.

Album-Blätter, Acht Lieder mit Pianoforte-Begleitung von Louis Spohr, M. Hauptmann, Otto Bähr, Karl Reinecke, Arnold Wehner, J. Joachim, Joh. Brahms, Hans v. Bülow. Göttingen, George H. Wigand. Erstes Heft. Preis 1 Thlr.

Wenn man das Lied von Otto Bähr abrechnet, welches eine gewiss wohlgemeinte, aber durchaus dilettantische Gabe ist, so bietet das vorliegende Heft grosses Interesse. Von dem Altmeister Spohr bis zum jugendlichen Stürmer Johannes Brahms ist ein weiter Schritt, und, ist's Zufall oder Absicht? wir finden diese Extreme hier einiger Maassen vermittelt, namentlich durch Hauptmann, Reinecke und Wehner, während H. v. Bülow, welcher auch in der That den Schluss des Heftes bildet, noch über Brahms hinausgehend, uns ein Lied gibt, welches (ganz im Sinne dieser jüngsten Generation) aller Natur bar und ledig ist, jedem Anspruch, den man an Gesangmusik zu machen gewohnt und berechtigt ist, Hohn spricht und pure, blanke Declamation bringt, überdies aber in rhythmischer Beziehung von so schülerhafter Monotonie ist, dass man wahrhaftig nicht begreift, wie ein Musiker so blind und taub für seine eigene Schöpfung sein kann, um dergleichen Mängel übersehen und überhören zu können. Mit Ausnahme dieses Liedes aber und des obenerwähnten von Bähr bringt das Heft lauter werthvolle Gaben und wird sich deshalb einer weiten Verbreitung erfreuen, die es durchaus verdient. Auch die Lieder von Brahms und Joachim gefallen uns besser als andere Sachen von beiden Componisten, die wir bis dahin zu hören oder zu sehen Gelegenheit hatten. Dem Eindrucke, den das Brahms'sche

Lied machen könnte, geschieht dadurch freilich Eintrag, dass er einen Text wählte, welcher Schumann den Stoff zu einem seiner herrlichsten Lieder gab: Mondnacht von Eichendorff. Der genaue Inhalt des Heftes ist folgender: „Erwartung“ von Karl Bassewitz von Louis Spohr. — „Dicht von Felsen eingeschlossen“, aus „Genovefa“, von Fieck, von M. Hauptmann. — „Du mit den schwarzen Augen“ von E. Geibel, von Otto Bähr. — „Lass mir dein Auge leuchten“ von Adolf Strodttmann, von Karl Reinecke. — „Hochland-Lieb“ von Arnold Wehner. — „Ich habe im Traum geweint“ von Heine, von J. Joachim. — „Mondnacht“ von Eichendorff, von J. Brahms. — „Ich glaubte, die Schwalbe träumte schon“, von Karl Beck, von Hans v. Bülow. Die Ausstattung ist ganz vortrefflich, sehr correct, elegant und splendid und macht der jungen Verlagshandlung alle Ehre.

c.

Elementi di Vocalizzazione, di Gaetano Nava, professore di canto dell' J. R. Conservatorio di Musica in Milano. — Erster Gesang-Unterricht für junge Mädchen und Knaben, in 12 Lectionen enthaltend 104 fortschreitende Vocalisen und 35 Cadenzen oder Fermaten, nebst Gesangsregeln. Deutsche Bearbeitung von J. C. Grünbaum. Berlin, Verlag der Schlesinger'schen Buch- u. Mus.-Handlung. 3 Lieferungen, à 1 Thlr.

Von diesem sehr empfehlungswerthen Elementarwerke für den Gesang-Unterricht liegt uns die erste Lieferung vor, welche auf 8 Seiten in Folio allgemeine Erläuterungen über die Gesangs-Werkzeuge, Methode, Behandlung und Erhaltung der Stimme u. s. w., und auf 15 Seiten 23 Uebungen (sie brechen in der V. Lection ab) mit Begleitung des Pianoforte enthält. Der Text ist sowohl in der Einleitung als bei den Noten-Beispielen der verschiedenen Lectionen italiänisch und deutsch. Man darf jedoch den Ausdruck „Elemente“ und „für junge Mädchen und Knaben“ nicht in zu beschränkter Bedeutung nehmen und etwa nur an eine Gesangschule für Kinder denken; der Zusatz auf dem Original: „ad uso delle fanciulle“, will nur sagen, dass diese Gesangschule für Frauenstimmen, für Sopran und Alt, bestimmt ist.

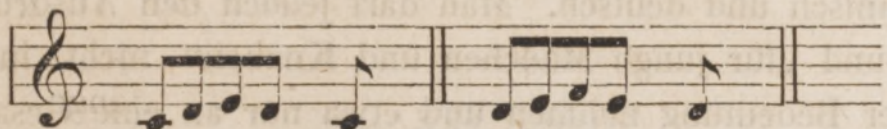
In dem theoretischen Theile darf man natürlich nichts Erschöpfendes suchen; allein er enthält in Kürze sehr deutliche Erklärungen und vortreffliche praktische Winke in 18 Paragraphen. Von den eigentlichen Lectionen beginnt die erste mit den Uebungen in der *Messa di voce*. Man hat in neueren Zeiten (vgl. besonders die Gesangschule von Panofka) gegen das Anfangen des Unterrichts mit diesen Uebungen protestirt, weil die vollendete *Messa di voce* die schwierigste Aufgabe für den Sänger und das Endziel des Gesang-Unterrichts sei, folglich nicht in den Anfang gehöre. Dies „folglich“ scheint uns jedoch durch den Vordersatz keineswegs erwiesen. Man könnte sogar umgekehrt schliessen: weil es ohne Virtuosität in *Messa di voce* keinen vollendeten Gesang gibt, so muss die Vorbereitung derselben durch verständig geleitete Uebungen die Grundlage des Unterrichts sein. Das Wahre liegt, wie so oft, auch hier in der Mitte; dass die fraglichen Uebungen aber, wie der Verfasser richtig sagt, „nur mit mässigen Ansprüchen, um die Brust nicht frühzeitig zu ermüden und Gefahr zu laufen, die

Stimme zu Grunde zu richten“ — von Anfang an angestellt werden müssen, scheint ausser Zweifel nothwendig; jedoch wird kein vernünftiger Lehrer den Elementar-Unterricht darauf beschränken.

Die zweite Lection enthält Uebungen in der „Vibration der Stimme“, wie der Verfasser die letzte Hälfte der *Messa di voce* nennt, nämlich den accentuirten Einsatz im *Forte* mit dem Abnehmen zum *Piano*. Hier finden sich Uebungen, welche für die Anfängerin schwierig in der Intonation sind. Man kann aber in der Gesang-Grammatik eben so wenig wie in der Sprachlehre im praktischen Unterrichte die Reihenfolge der Capitel festhalten; der Lehrer muss wissen, aus ihnen dasjenige auszuwählen, was in seinen ersten, zweiten, dritten Cursus u. s. w. gehört. Dies ist freilich gerade beim Gesang-Unterrichte nicht leicht, und eine Menge von den heutigen Gesanglehrern hat kaum eine Idee von diesem wichtigen Theile der Methode.

Die dritte Lection behandelt die Uebungen in der freien und reinen Intonation; — die vierte das *Portamento*. Der Verfasser versteht darunter im Allgemeinen den Gegensatz zum *Staccato*; sonach zerfällt es bei ihm erstens in das *Ligato*, in das Tragen und Verbinden aller Töne einer gegebenen Phrase; zweitens in das Hinüberschleifen des Tones von einem Intervall zum anderen. Er gibt hier die goldene Regel: „dass die erste Art des *Portamento* die allgemeine Regel für den Gesang sein muss; der Sänger von guter Schule wird nie von der Vorschrift abweichen, den Gesang zu tragen und zu binden, wenn ihm nicht ausdrücklich das Gegentheil vorgeschrieben ist.“ Wenn das doch die pariser Gesanglehrer in Bezug auf ihre neueste Mode des „Martellirens“, wodurch die Coloratur nicht mehr gesungen, sondern gelacht wird, beherzigen wollten!

Die Vorübungen zu den diatonischen Tonleitern, womit die fünfte Lection beginnt, sind sehr zweckmässig; sie beginnen mit 3 verbundenen Tonstufen:



u. s. w., und gehen dann in derselben Art zu 4, 5 u. s. w. bis zur Octave und darüber hinaus fort.

Wir sind auf die Fortsetzung des Werkes begierig, welches in den noch fehlenden Lectionen die Verzierungen und den Triller — die chromatischen Tonleitern — Uebung in Triolen — im *Staccato* — in harpeggirten Noten — in wiederholt angeschlagenen Noten nebst verschiedenen *Gorgheggi* — und Fermaten und Cadenzen enthalten wird.

Ferd. Sieber, Hundert Vocalisen und Solfeggien nebst einleitenden Studien, mit Begleitung des Piano-forte. Op. 30 — 35. Magdeburg, bei Heinrichshofen. VI Hefte, zusammen 6 Thlr., jedes einzelne Heft 1 1/2 Thlr.

Dieses Werk, welches allen Gesanglehrern willkommen sein wird, zeichnet sich schon dadurch vor ähnlichen vortheilhaft aus, dass die Vocalisen und Solfeggien für jede der sechs Abstufungen der Gesangstimme besonders componirt sind; sie bilden daher sechs Hefte, und zwar für Sopran, Mezzo-Sopran, Alt,

Tenor, Bariton, Bass. Ein jedes Heft ist besonders zu haben; gemeinschaftlich ist ihnen nur das Vorwort über den Gebrauch und Inhalt derselben (4 Seiten in Fol.) und die einleitenden Studien (6 Seiten) — beide aber, Vorwort und Studien, sind in jedem Hefte wieder abgedruckt, die letzteren natürlich auf verschiedener Tonhöhe. So bildet jedes Heft durch die Liberalität der Verlagshandlung, welche ausserdem das Ganze glänzend ausgestattet hat, ein selbstständiges Studienwerk.

Jedes Heft enthält ausser den einleitenden Studien (einfache und figurirte Tonleitern) 16—18 Vocalisen, und der Verfasser hat vollkommen Recht, wenn er gegen das Transponiren hoher Uebungen für tiefe Stimmen oder umgekehrt eifert und gegen die Benutzung von Studien für eine gegebene Stimme in tieferer oder höherer Octave, was ja sogar öfters selbst von bedeutenden Gesanglehrern auf den Titel ihrer Solfeggien gesetzt wird, z. B. für Sopran oder Tenor, Bass oder Alt. Die hier gegebenen Vocalisen schliessen sich zunächst an das „Vollständige Lehrbuch der Gesangkunst“ des Verfassers an, können jedoch selbstredend nach jeder Gesangschule als Uebungsstücke gebraucht werden.

Bei den Solfeggien hat der Verfasser die Solmisationssilben unter die Noten als Text drucken lassen, weil er den Hauptzweck und Nutzen des Solfeggirens als einen rein sprachlichen betrachtet, als der Deutlichkeit der Aussprache dienend. Wir können uns damit nicht ganz einverstanden erklären. Die Erfahrung zeigt, dass das lange und gut geübte Solfeggiren (das Angeben des Tones mit seinem Namen, *do, re, mi* etc.) durch die schwer zu erklärende, aber offenbar Statt findende Verbindung des Namens mit dem Klang das richtige Treffen ausserordentlich befördert. Ich habe Schülerinnen gehabt, welche irgend ein schwierig zu treffendes Intervall, das sie mit der Textsilbe nicht sicher hatten, mit der Solmisationssilbe jedesmal richtig ansetzten. Da nun Solfeggien ohne darunter geschriebene Solmisationssilben neben der Uebung in der Verbindung des Namens mit dem Tone auch die Uebung in reiner Aussprache durchaus nicht ausschliessen, so sehe ich nicht ein, warum man nicht bei der alten Weise der italienischen Gesanglehrer, die Solfeggien ohne Textsilben zu schreiben, bleiben solle. — Rühmliche Vorzüge der Sieber'schen Uebungen (von denen uns übrigens nur die drei ersten Hefte für die drei Frauenstimmen vorliegen) sind ferner, dass jede einen besonderen technischen Zweck vorzugsweise im Auge hat, z. B. Nr. 1, 2, 3 die *Messa di voce*, das *Legato* und *Portamento*, Nr. 4 das *Gruppetto*, Nr. 7 die Apoggiaturen, Nr. 11 die Arpeggien, Nr. 14 die chromatische Tonleiter u. s. w. u. s. w.; ferner dass sie nicht durch ihre Länge ermüden, sondern die Wiederholung (und *repetitio est mater studiorum*) erleichtern, da sie meistens nur eine Seite und nie über zwei Seiten lang sind, dass in jedem Hefte die zwölf Dur-Tonarten vertreten, die Melodien angenehm sind und die Begleitung leicht ist.

Alle in diesem Literaturblatt besprochenen Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von

BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.