Werk

Label: Periodical issue

Jahr: 1835

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0017|log24

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Fig. A.

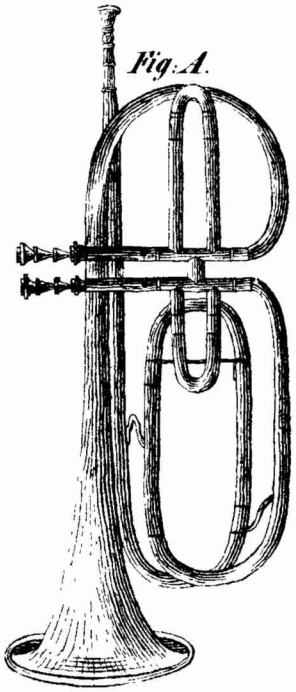


Fig. a.

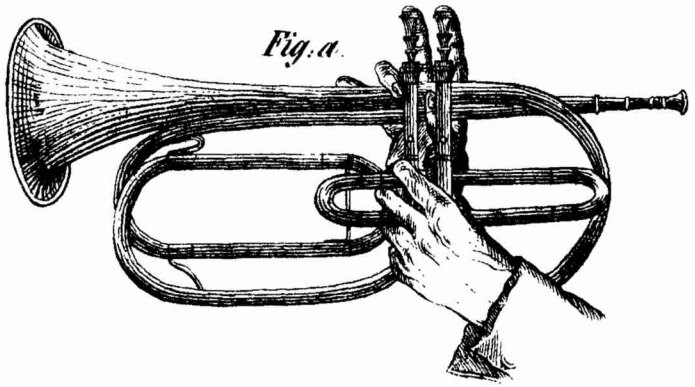


Fig. B.

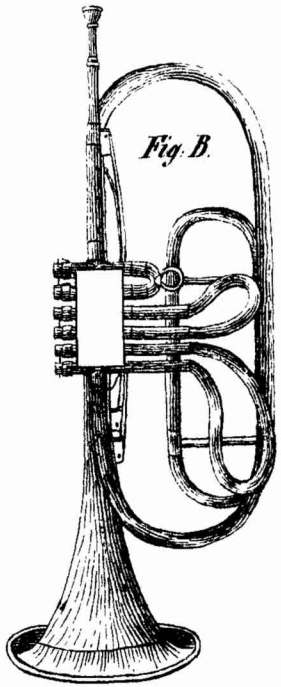


Fig. C.

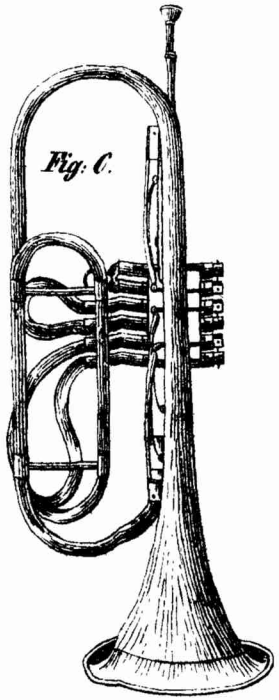


Fig. D.

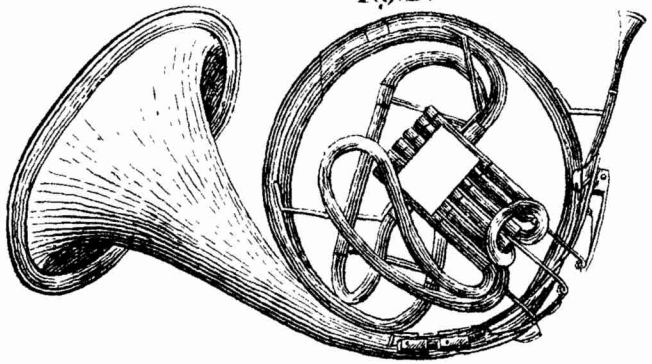


Fig. E.

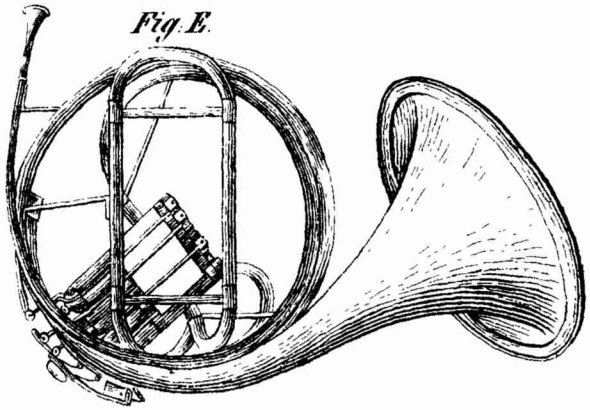


Fig. F.

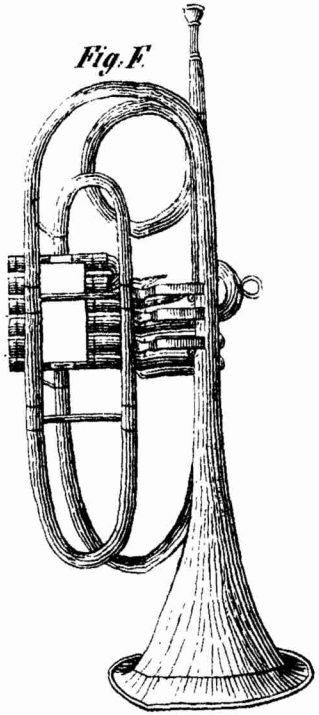
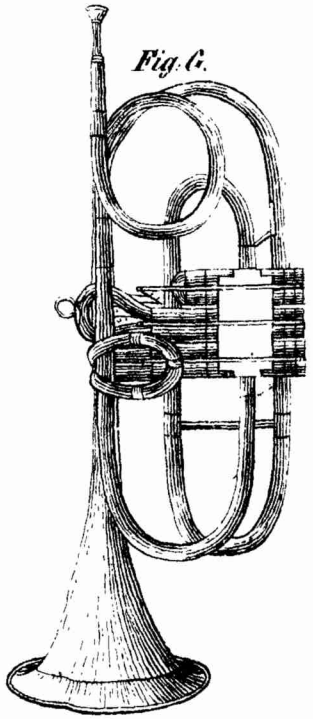


Fig. G.



Ueber
Ventilhorn und Ventiltrompete
mit drei Ventilen.

Von
Gfr. Weber.

Uebersicht.

1.) Mängel der Hörner und Trompeten ohne Ventile.
2.) Ventile. § 1 — 6.
3.) Instrumente mit zwei Ventilen. § 7 — 9.
4.) Noch übrig bleibende Unvollkommenheit der Instrumente mit zwei Ventilen. § 10, 11.
5.) Instrumente mit drei Ventilen. § 12 — 20.
6.) Anwendung insbesondere auf das Horn. § 21, 22.
7.) Einiges zur Geschichte der Erfindung. § 23.

Mängel der Hörner und Trompeten ohne Ventile.

Wie lang werden unsere Hornisten noch fortfahren, mit ihrem leidigen sogenannten Stopfen sich (das mögten sie immerhin! —) und uns (das ist freilich minder recht und billig! —), zu quälen, und uns anzumuthen, es noch recht schön zu finden, wenn sie, auf ihrem von Unvollkommenheiten und Unbehilflichkeiten strotzenden Instrumente, in dessen Tonreihe schier kein Ton dem andern, an Stärke und Klang-

farbe gleich oder ähnlich ist, wo vielmehr die allergrellste Ungleichheit zwischen den, bald vollkräftigen, bald elend matten, verquetschten Tönen herrscht, — wie lang, sage ich, sollen wir es noch schön finden, wenn sie auf diesem, als Soloinstrument so elend beschaffenen Horne uns Melodieen von der buntscheckigsten Klangfarbe, und gar Passagen, so elend vornudeln, dass, wollte uns ein anderer Instrumentist, ein Flötist, ein Geiger oder etwa ein Sänger, seine Cantilene mit solcher Ungleichheit der Klangfarbe, — seine Passagen mit dem Grade von Unvollkommenheit zum Besten geben, wie selbst der vortrefflichste Hornist sie mit der grössten Mühe herausquält, — wir jenen gradezu ins Gesicht lachen würden; — indess wir die Dudelei und Nudelei der Hornisten nur darum uns schmecken zu lassen dressirt worden sind, weil es — auf dem Instrumente nun eben nicht anders möglich ist!

Dass ein Hornsolo, von einem rechten Virtuosen halb mit natürlichen und halb mit gestopften Tönen vorgetragen, hier und da allerdings auch von vortrefflicher, ja hinreissender Wirkung sein kann, indem bald die einzelnen seelenvoll zum Herzen sprechenden natürlichen Töne — bald auch selbst der eigenthümliche Contrast einzeler gestopfter Töne, zum Theil auch die Kunst des Spielers uns, in einzelnen Fällen, leicht bestechen und mit den hart neben diesen Vorzügen liegenden Unvollkommenheiten versöhnen, — das alles, so wie andere wirkliche Vorzüge des Instrumentes, läugnet gewiss Niemand weniger als ich. Aber gerade je grösser, je un-

schätzbarer die Vorzüge des Instrumentes sind, desto gerechter wird die dringende Frage: warum sind unsere Spieler gegen ihr, an sich so herrliches Instrument so ungerecht, Nichts thun zu wollen, um dasselbe von den, seinem Werth so überaus beschränkenden Mängeln zu befreien, — ja, dasjenige nicht benutzen zu wollen, was zu solcher Veredlung des Instrumentes bereits gethan worden ist und ihnen in die Hände geboten wird, — blos allein weil sie sich in ihrer nun einmal erworbenen Geschicklichkeit und zunftgerechten Stopffertigkeit wohlgefallen, und lieber halb erträglich nudeln und dudeln, als einen längst bekannten Vortheil benutzen wollen, welcher sie, und, was wichtiger ist, auch ihre Zuhörer, all jener Quälereien überhebt, und zu dessen Benutzung ihnen sogar schon ihre nächsten Verwandten, die ganze Familie der Trompeter, längst das rühmlichste und erfolgreichste Beispiel gegeben haben?

Ich meine nämlich die interessante Erfindung der sogenannten Ventile, welche, sowohl auf das Horn als auch auf Trompeten angewendet, alles Mögliche leistet, was man von diesen Instrumenten erwarten zu dürfen wohl kaum jemal geahnt hatte.

Für beide Instrumente gleich wichtig, hat diese Erfindung insbesondere der Trompete, auf welche sie alsbald ziemlich allgemein angewendet worden, einen ganz neuen Aufschwung gegeben, — einen Aufschwung welchen auch unsere Hornisten nur ebenfalls zu wollen bräuchten, um ihn ebenfalls zu gewinnen!

Der Zweck des gegenwärtigen Aufsatzes ist, das Mögliche zur allgemeineren Anerkennung und practischen Benutzung der besagten unermesslichen Vortheile beizutragen, und die Benutzung derselben vornehmlich unseren Hornisten ans Herz zu legen.

Als Nebenzweck mag das hier Gesagte auch für diejenigen Trompeter und Hornisten, welche sich bereits der vervollkommneten Instrumente bedienen, zur Erweiterung und rationellen Berichtigung ihrer Kenntnis ihres Instrumentes dienen, und vielleicht auch in dieser Hinsicht demnächst eine Bereicherung an practischen Resultaten gewähren.

Ventile.

§ 1.

Da die Sache im Wesentlichen für das Horn ganz Dasselbe ist, wie für die Trompete, für diese im Wesentlichen ganz Dasselbe wie für jenes, so wird es genügen, sie in Beziehung auf Eines dieser Instrumente zu erklären, indem das Gesagte dann sich auf das andere von selbst anwendet.

Ich will in dieser Hinsicht zuerst von der Trompete sprechen.

§ 2.

Die Wesenheit der Sache beruht in folgendem:

Die Trompete besteht bekanntlich im Wesentlichen aus einer hohlen Röhre. (Nur weil eine so

lange Röhre, wäre sie grade ausgestreckt, höchst unbehilflich zu handhaben sein würde, so ist sie, zur Bequemlichkeit des Spielers, mehrfältig zusammengewunden)

Bekannt ist es nun, dass eine jede Trompete, so wie jede andere ähnliche Röhre, je nachdem man sie anbläst, verschiedene Töne hören lässt, nämlich

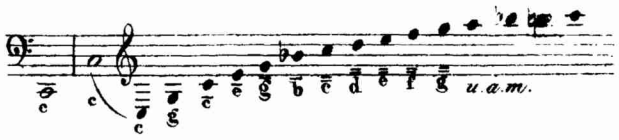
einen welcher der tiefste ist der sich auf ihr herausbringen lässt, und daher ihren Grundton genannt zu werden pflegt, —

dann einen anderen welcher um eine Octave höher ist als der Grundton, —

dann einen welcher um eine Quinte höher ist als die Octave, —

und so noch weiter mehre höhere Töne; —

so dass, wenn der Grundton der Röhre etwa C ist, die Töne dieser Röhre folgende sind:



Alle dazwischen liegenden Töne fehlen dem Instrumente.

Auf dem Horne können zwar noch die um einen halben Ton tieferen mittels des sogenannten Stopfens noch so ziemlich erkünstelt werden; jedoch nur matt und den natürlichen Tönen an Stärke und

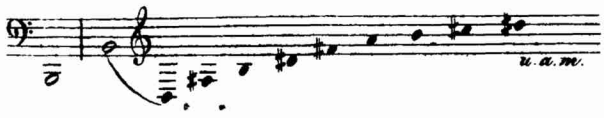
Klangfarbe ganz ungleich und unähnlich; — zur Noth auch noch, jedoch noch kümmerlicher, die um einen ganzen Ton tieferen. — Alle übrigen fehlen vollends gänzlich.

Auf der Trompete vollends ist das Stopfen gar nicht der Rede werth.

§ 3.

Es ist ebenfalls bekannt, dass eine lange Röhre tiefer klingt als eine kurze, dass also jene einen tieferen Grundton, und demzufolge verhältnismässig auch tiefere Beitöne gibt als eine kürzere.

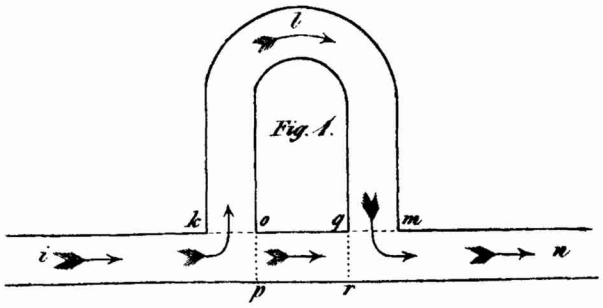
Wenn ich also eine Röhre, welche, z. B. wie die eben erwähnte, den Grundton C angibt, durch Ansetzen eines Stückes verlängere, so erniedre ich dadurch alle Töne derselben; und hat das Stück welches ich daransetze grade die erfoderliche Länge, um sie, statt wie bisher C, jetzt etwa einen halben Ton tiefer, also H, tönen zu machen, so sind nunmehr die Töne derselben folgende, (also grade als hätte ich jeden Ton um einen halben Ton gestopft):



Diese wenigen Prämissen werden genügen, um das Folgende begreifen zu lassen.

§ 4.

Man denke sich nun, es sei $i - n$, *Fig.* 1, *)



ein Theil der Röhre einer C-Trompete, durch welche der vom Munde des Spielers ausgehende Luftstrom in der Richtung $i - n$ durchpassire.

Man denke sich sodann an diese Röhre das bogenförmige Stückchen Röhre $k\ l\ m$ angefügt, so, dass der Luftstrom die Wahl habe, ob er den graden Weg $i - n$, oder aber den Umweg $i\ k\ l\ m\ n$ nehmen wolle.

Nun denke man sich aber wieder einmal den Canal $k\ l\ m$ bei $k\ o$ und $q\ m$ abgesperrt, so dass der Luftstrom in diese Krümme nicht eindringen

*) Diese und die folgenden Figuren, allerdings weder perspectivisch richtig, noch sonst kunstgerecht, und auch der wirklichen äusseren Form nicht getreu, leiden all diese Vorwürfe gern, um darum vielleicht desto gemeinverständlicher zu sein. Die wirkliche äussere Form der Ventilbögen ist in den vorstehenden kunstgerechten Zeichnungen treu dargestellt.

könne, sondern nur in der graden, also kürzesten, Richtung *i - n* fortströmen müsse.

Ein andermal denke man sich hingegen den Weg *i k l m n* offen bleibend, dagegen aber den Kanal *i - n* bei *o p* und *q r* abgesperrt, so dass der Luftstrom in das Stück *o p*, *q r* nicht eindringen, sondern nur durch den Umweg *k l m* nach *n* fortströmen könne.

Es ist klar, dass im letzteren Falle der Weg, oder die den Ton erzeugende Röhre, länger ist und also einen tieferen Ton erzeugen wird als im ersten. (§ 3.)

Ist daher an einer Trompete eine Vorrichtung angebracht, mittels welcher der Spieler nach Belieben bald den Einen bald den anderen Weg sperren, oder öffnen kann, so hat er dadurch ein Mittel, die Röhre seines Instrumentes augenblicklich nach Willkür um so viel zu verlängern, als der durch den Bogen verursacht werdende Umweg beträgt, und dadurch den Ton derselben beliebig augenblicklich zu vertiefen.

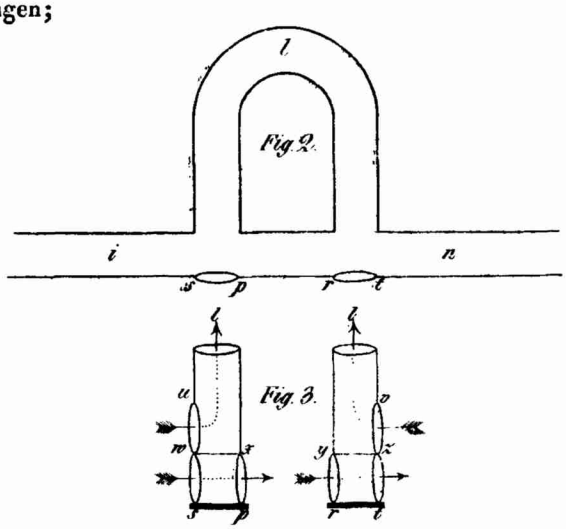
Eine solche Einrichtung sind nun die sogenannten Ventile. *)

*) Ventil ist nun einmal der gebräuchliche Name, obgleich das Spiel der sogenannten Ventile eher dem eines Wechselkrahnens zu vergleichen ist, welcher, je nachdem man ihm diese oder jene Stellung gibt, das Fluidum bald in der einen bald in der anderen Richtung durchlässt.

§ 5.

Die äusserst sinnreiche Art und Weise, wie diese, mittels eines Fingerdruckes regiert werdenden, Absperrungen technisch vorgerichtet sind, ausführlich, oder gar nach Zollen und Linien, zu beschreiben, ist nicht meine Absicht, welche mehr auf den musicalischen als auf den technischen Gesichtspunct gerichtet ist. Um jedoch die Art und Weise, wie die Absperrungen bewirkt werden, wenigstens im Wesentlichen zu beschreiben, sei Folgendes gesagt.

Die Röhre *i n*, Fig. 2, hat bei *s p* und *r t* Oeffnungen;



In diese Seitenöffnungen passen zwei Stückchen Röhre oder kleine Cylinderchen, Fig. 3, welche an ihren unteren Theilen *w x s p* und *y z r t* in querer Richtung *i – n* hohl sind, wie die Pfeile andeuten, und welche also eigentlich zwei querlaufende Stückchen Röhre bilden. Die oberen, aufwärts hohlen Stückchen Röhren hingegen, *w x l* und *y z l*, haben bei *u w* und *v z* Seitenöffnungen.

Vorstehend Zeile 4 von unten ist, statt: und welche, *vielmehr zu lesen:* welche unteren Theile

Werden nun diese zwei Cylinderchen, das Ventil — Fig. 3 — durch die Oeffnungen *s p* und *r t* der Fig. 2, in den Bogen hinaufgesteckt, wie bei Fig. 4,

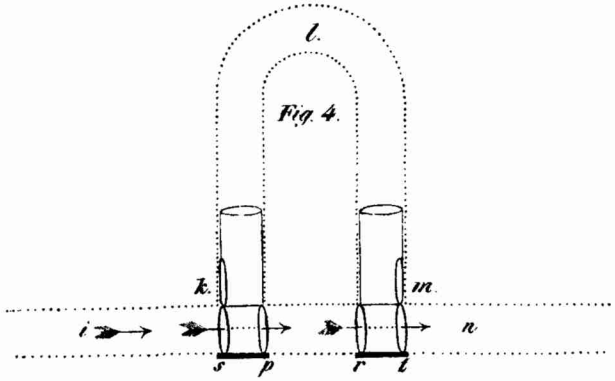


Fig. 4.

so kann der Luftstrom den graden Weg *i – n* durchlaufen, ohne in die Krümme *k l m* gelangen zu können.

Wird hingegen das Ventil durch einen Fingerdruck in die Stellung Fig. 5 heraus gerückt,

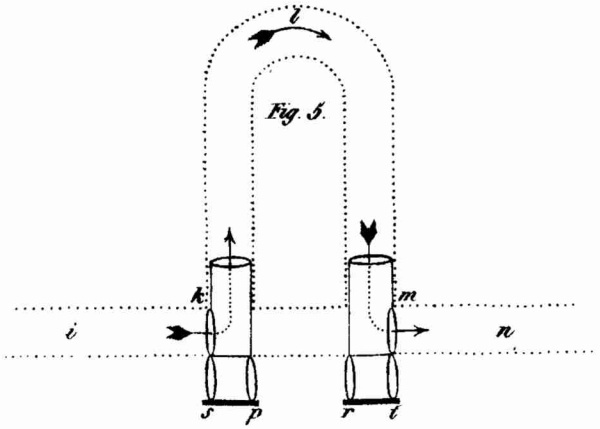


Fig. 5.

so muss der Luftstrom nunmehr die Krümme *k l m* durchlaufen, — er muss, durch die Seitenöffnung *u w* der Fig. 3 eindringend, nach *l* hinströmen und erst durch die Seitenöffnung *v z* wieder nach *n* fort, — er muss also einen längeren Canal, eine längere Röhre durchlaufen (§ 3,) und der Ton wird um so viel tiefer, als dieser Umweg länger ist als der grade Weg *i – n*; — (*i n + k l m — o q*;) — und diese Erniederung dauert so lang, bis das Ventil wieder in die Stellung Fig. 4 zurückspringt und den graden Weg *i – n* wiederherstellt.

§ 6.

Die Art und Weise aber, wie durch Hilfe dieser Ventile alle dem Instrumente sonst fehlenden Töne erzeugt, die oben (§ 2) erwähnten Lücken ausgefüllt werden können, wird sich aus Folgendem leicht erkennen lassen.

Es genügen dazu allenfalls schon blos zwei Ventile; nämlich eines, dessen Bogen den Luftstrom nur einen kleinen Umweg zu machen nöthigt, welcher den Ton um einen halben Ton erniedert, und ein grösseres, dessen grösserer Bogen einen ganzen Ton Erniederung bewirkt. Und da schon diese zwei die Lücken beinah vollständig auszufüllen genügen, so wollen wir zuerst das Tonspiel mit nur zwei Ventilen betrachten.

Instrumente mit zwei Ventilen.

§ 7.

Erinnern wir uns, aus dem vorhin (§ 2) Gesagten, dass z. B. zwischen dem Tone $\bar{c}$ und dem Tone $\bar{e}$

die 3 Töne $\overline{cis}$ oder $\overline{des}$, $\overline{d}$, und $\overline{dis}$ oder $\overline{es}$ fehlen, und will man fragen, wie mittels der 2 Ventile diese Lücke ausgefüllt werden kann, so erkennt man leicht Folgendes.

Man blase $\overline{e}$, öffne aber das kleine oder halbtönige Ventil, so wird das $\overline{e}$ um einen halben Ton erniedert, folglich in $\overline{es}$ oder $\overline{dis}$ verwandelt werden; (eben so als wenn es um einen halben Ton gestopft wäre, nur aber nicht gestopft klingend.)

Man blase $\overline{e}$, öffne aber das ganztönige Ventil, so erscheint ein um einen ganzen Ton tieferer, also $\overline{d}$.

Man blase $\overline{e}$, öffne aber sowohl das ganztönige als auch zugleich das halbtönige Ventil, so erscheint das um drei halbe Töne tiefere $\overline{cis}$.

Darauf folgt wieder der natürliche Ton $\overline{c}$.

Und so ist also die ununterbrochene chromatische Tonreihe $\overline{e}$ $\overline{es}$ $\overline{d}$ $\overline{des}$ $\overline{c}$, — oder umgekehrt: $\overline{c}$, $\overline{cis}$, $\overline{d}$, $\overline{dis}$, $\overline{e}$, hergestellt.

§ 8.

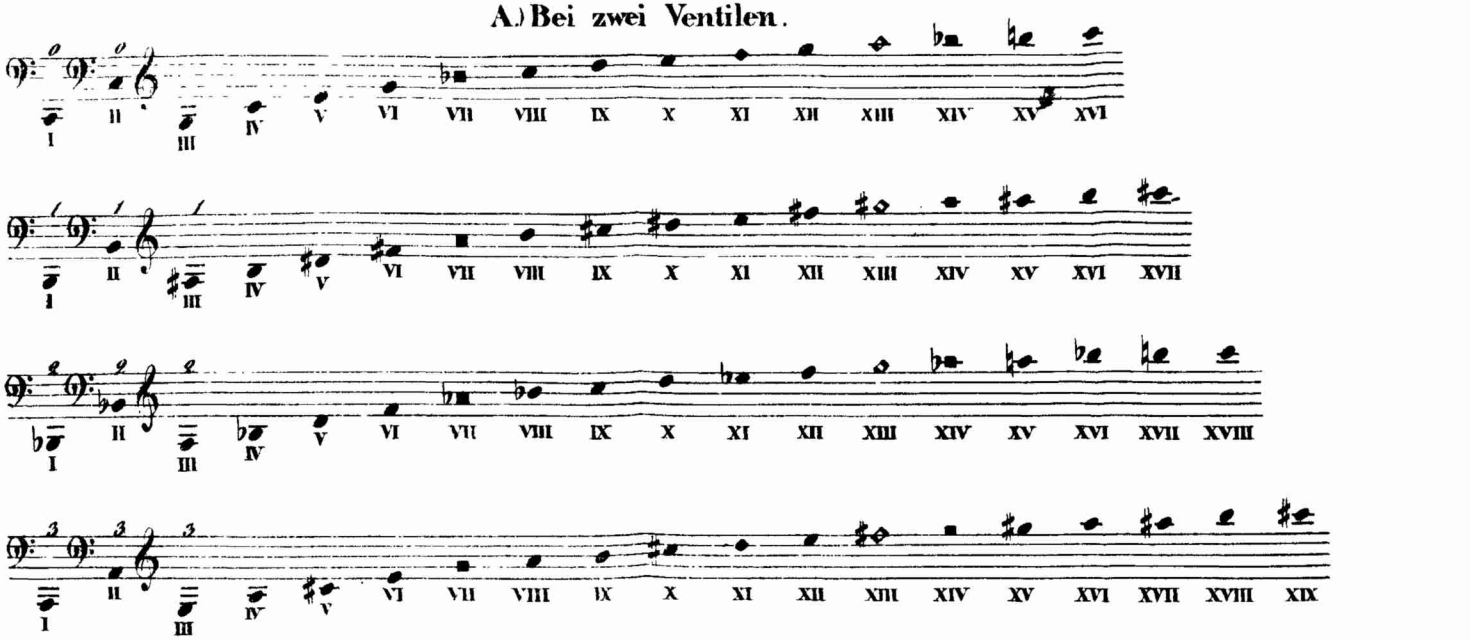
Wie weit auf eben solche Weise alle, der gewöhnlichen Trompete anklebenden, Lücken ausgefüllt werden, mag sich jeder leicht ohne ausführlichere Aufzählung denken. Will man jedoch die Gesammtheit aller Töne welche auf dem mit zwei Ventilen versehenen Instrumente vorhanden sind, vollstängig zusammengestellt betrachten, so findet man sie in

TABELLE I.

Natürliche Töne.

Zur Caecilia B. 17. S. 84.

A.) Bei zwei Ventilen.



B.) Bei drei Ventilen.

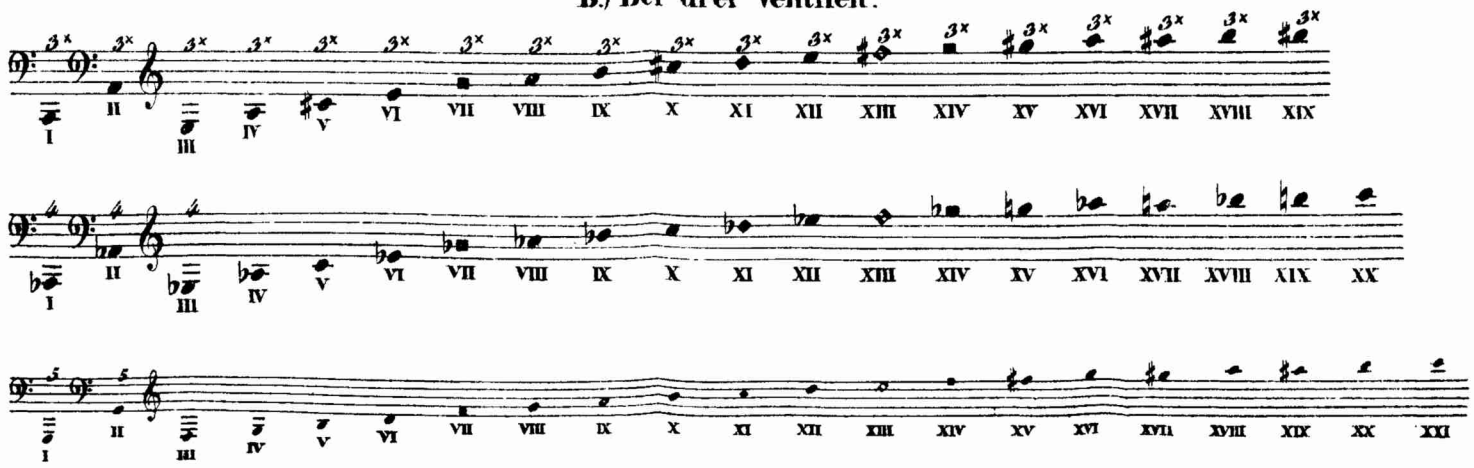


TABELLE II.

Gamme für Trompetende Horn mit zwei Ventilen.

A.) Aufsteigend.

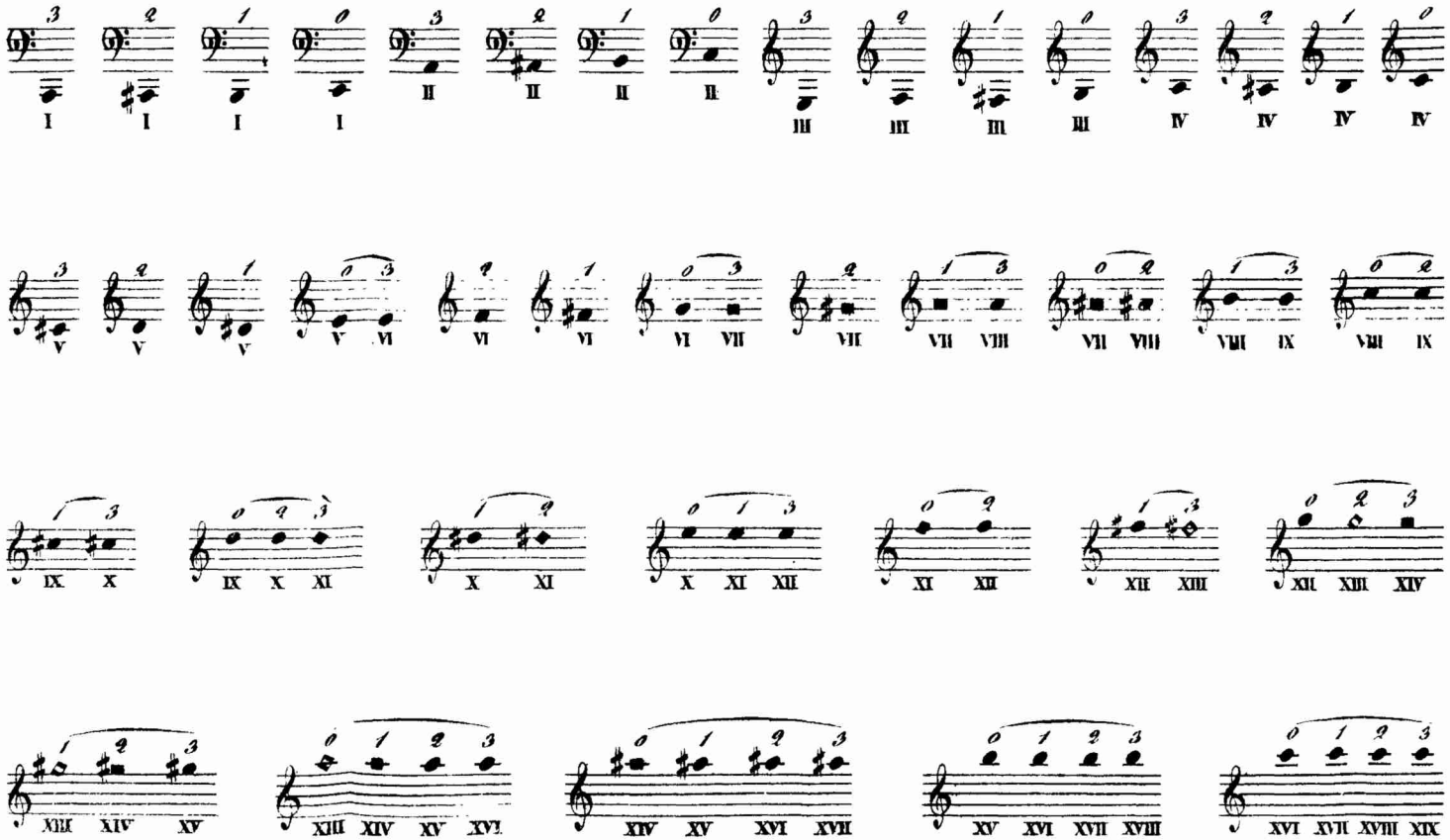


TABELLE III.

B.) Absteigend.

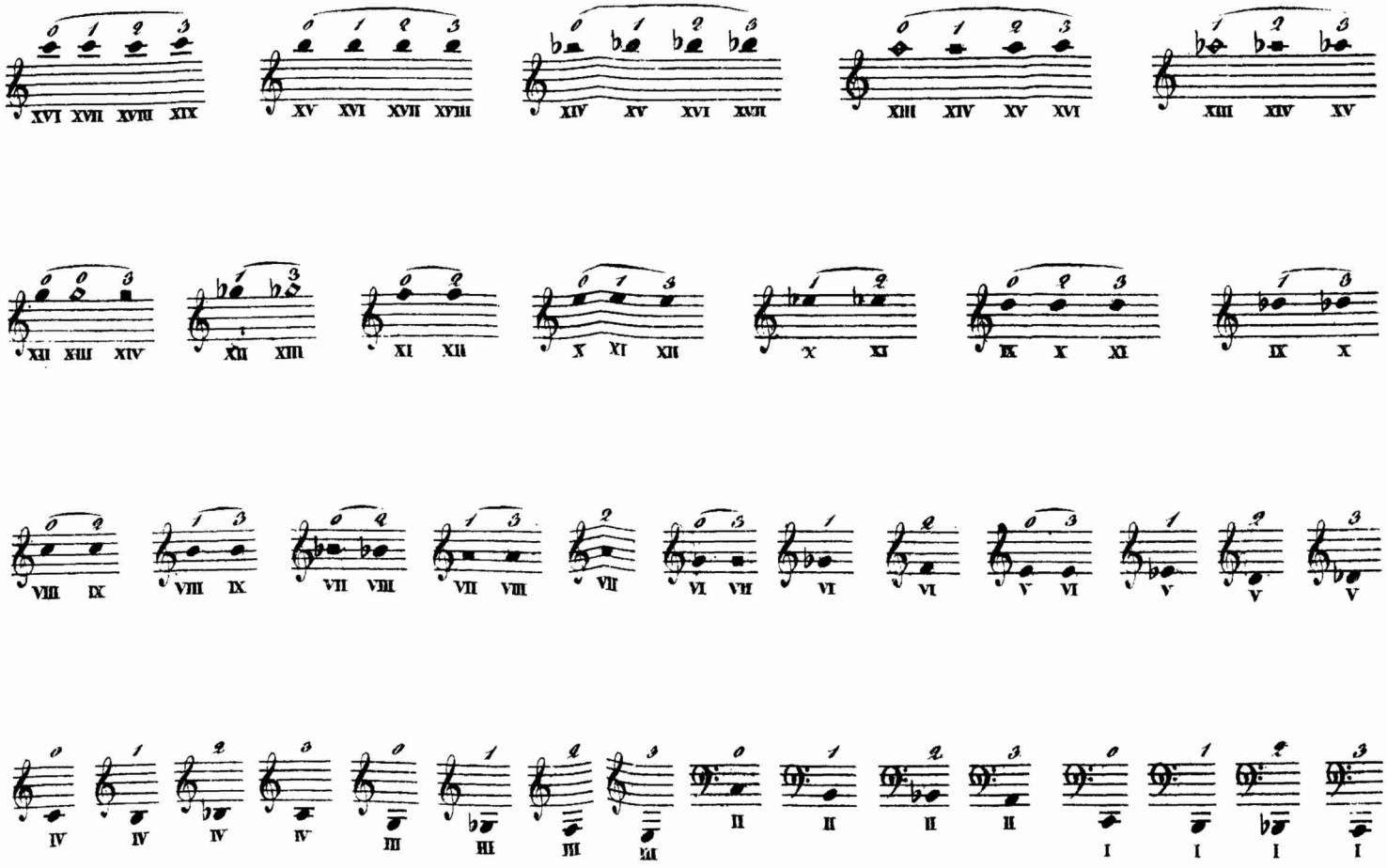
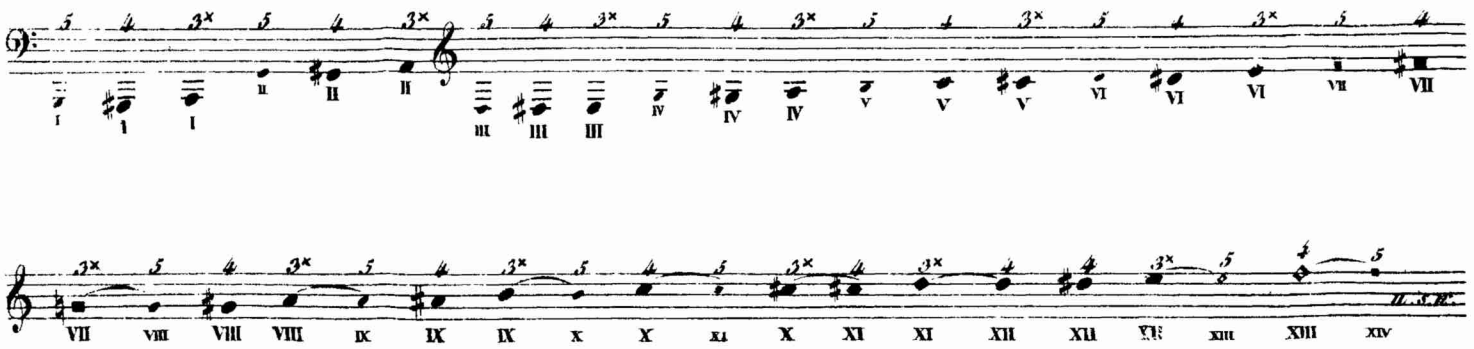


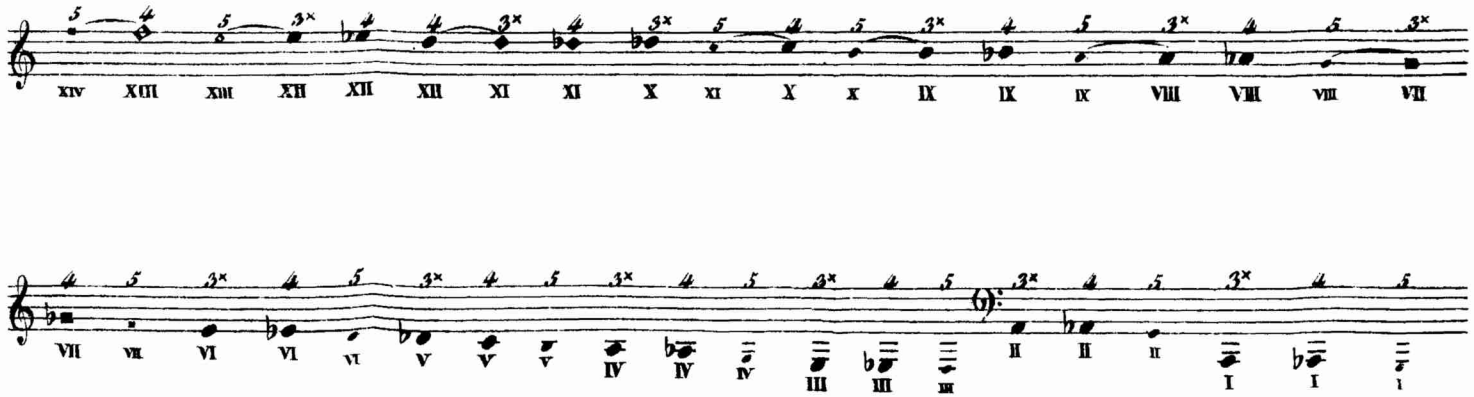
TABELLE IV.

Reihe der durch das dritte Ventil neu gewonnenen Töne

A.) Aufsteigend



B.) Absteigend.



den vier oberen Zeilen der nebenstehenden *Tabelle I.*

Die erste Zeile enthält diejenigen Töne welche das Instrument ohne Anwendung der Ventile angibt;

die zweite Zeile die Töne welche beim Oeffnen des kleinen oder halbtönigen Ventils — (wir wollen es den Griff 1 nennen), — ansprechen, —

die folgende die des Griffes 2 (des grösseren oder ganztönigen, zweiten Ventils,) —

die weitere die des Griffes 3, d. h. der beiden Ventile zusammen.

(Der Ton VII, welcher auf Horn und Trompete bekanntlich immer etwas zu tief ist, ist überall durch einen waagerecht viereckigen Notenkopf (▪) ausgezeichnet, ebenso dessen Octave XIV, — der überall merklich zu hohe Ton XI durch einen rautenförmigen (♦) — und der wieder etwas zu tiefe Ton XIII durch einen ebensolchen hohlen (◇).

Eine vollständige Gamme gewähren die *Tabellen II* und *III.*

(Dass die hier aufgeführten äussersten, tiefsten und höchsten, Töne nicht gebraucht werden, und die Tabelle nur der theoretischen Vollständigkeit zu Liebe bis an die äussersten Gränzen ausgedehnt worden, erräth jeder Verständige von selbst.)

§ 9.

Gleichfalls leicht zu erkennen ist es, dass auf der hier beschriebenen Ventiltrompete eine ziemliche Menge von Tönen auf zwei verschiedene Arten angegeben werden können, wie auch dieses die schon erwähnte *Tab. II* zeigt. So z. B. der Ton $\bar{e}$ entweder wie gewöhnlich, oder auch indem man $\bar{g}$ blässt und die beiden Ventile zugleich öffnet, wodurch das $\bar{g}$ in $\bar{e}$ verwandelt wird, (grade so wie wir vorhin das tiefere e aus dem tieferen g entstehen sahen). — Eben so kann man den Ton $\bar{\bar{e}}$ entweder als gewöhnliches $\bar{\bar{e}}$ blasen, oder als um einen Ton erniedertes $\bar{\bar{d}}$ mittels Eröffnung des ganztönigen Ventils; — eben so $\bar{\bar{cis}}$ oder $\bar{\bar{des}}$, je nach Belieben mittels des halbtönigen Ventils, — oder beider zusammen (wie das tiefere $\bar{cis}$;) — den Ton $\bar{ais}$ oder $\bar{b}$ entweder *als o, oder mit 2; — u. s. w.*

Welche Erleichterung und Vermannigfaltigung des Tonspiels solcher Reichthum an Tondoubletten *gewährt, ist leicht zu erkennen.*

Noch übrig bleibende Unvollkommenheit der Instrumente mit zwei Ventilen.

§ 10.

Indessen bleiben, bei der bisherigen Einrichtung von nur zwei Ventilen, noch einige Mängel übrig.

Der geringfügigste unter diesen ist es, dass in der chromatischen Tonreihe das tiefe gis oder as fehlt. S. *Tab. I* und *II.*

Da nämlich von zwei Ventilen das kleine nur um einen halben Ton, das grosse nur um zwei halbe Töne erniedert, beide zusammen also nur höchstens um drei halbe Töne erniedern können, so kann zwar das $\bar{c}$, durch Anwendung

des kleinsten Ventils in h verwandelt werden,
des grösseren — — b — —,
beider zusammen — a — —;

damit sind aber alsdann die Hilfsmittel erschöpft, und eine noch weitere Erniederung bis zu as herab zu erzielen, ist kein weiteres Ventil mehr vorhanden.

Dass, von dem zunächst unter as folgenden g an abwärts dann weiter, durch Oeffnen

des kleinsten Ventils der Ton fis,
des grösseren — — — f,
beider zusammen — — e

erzeugt werden kann, von da an aber die noch tieferen Töne es, d, cis wieder fehlen, (siehe auch hierüber die besagten Tabellen,) kommt darum nicht in Anschlag, weil diese tiefen Töne beim Spiele wenig oder gar nicht gebraucht zu werden pflegen; — noch weniger die zwischen A und C liegenden.

§ 11.

Wichtiger aber als diese Lücken, — welche ja wohl gar leicht zu verschmerzen wären! — ist ein anderer Uebelstand, nämlich dass durch zwei Ventile unmöglich gänzliche Reinheit zu erzielen ist.

Um dies zu erläutern, will ich von dem Umstande ausgehen, welchen ich als bekannt, und auch von selbst

in die Sinne fallend, annehmen kann: dass für eine tiefere Trompete, — d. h. also für eine Trompete, deren Röhre lang ist, auch die Ventilbögen verhältnismässig länger sein müssten als für eine höhere und kürzere Trompete. —

Denn wenn, um eine gewisse Trompete, z. B. eine C-Trompete, deren Röhre im Ganzen etwa 8 Fuss lang wäre, um so und so viel, z. B. etwa um einen halben Ton, zu erniedern, dieselbe um den so und so vielten Theil ihrer Länge, — also vielleicht etwa um vier Zoll, verlängert werden muss, — so müsste also auf der C-Trompete der kleine (oder halbtönige) Ventilbogen vier Zoll lang sein. Würde aber nun der Spieler etwa einen B-Bogen aufstecken und dadurch die Röhre seines Instrumentes im Ganzen beträchtlich verlängern, so würde sein kleiner Ventilbogen jetzt grösser als 4 Zoll sein müssen, weil der so und so vielte Theil einer längeren Röhre ja grösser sein muss als der ebensovielte Theil einer kürzeren; — der halbtönige Ventilbogen also, welcher für die C-Trompete grade recht wäre, würde für die B-Trompete zu kurz sein, würde zu Wenig wirken, würde zu hohe Töne geben; — und eben so würde, umgekehrt, derjenige, welcher etwa für die B-Trompete grade recht wäre, für die C-Trompete zu lang sein und zu tiefe Töne geben, u. s. w. —

Und dass dasjenige was ich hier vom halbtönigen oder kleinen Ventilbogen gesagt, eben so auch vom ganztönigen oder grösseren gilt, — versteht sich vollends von selbst.

Dieses Bedürfnis fühlend, hat man denn auch bereits längst die Einrichtung getroffen, dass der Spieler, je nachdem er einen tieferen Tonbogen aufsteckt, zugleich auch seine Ventilbögen verhältnismässig durch Ausziehen verlängern kann. (Dass man an manchen Instrumenten nur den grössern Ventilbogen zum Ausziehen eingerichtet, beim kleinen aber diese Einrichtung vernachlässigt findet, ist eine ziemlich grobe Unvollkommenheit!)

Dies alles als bekannt und einleuchtend voraussetzend, komm ich nun auf die vorhinige Erwähnung zurück, dass und warum zwei Ventile unmöglich völlige Reinheit gewähren können. Auf gleiche Weise wie z. B. der halbtönige Bogen für eine B-Trompete länger sein muss, als für C, grade eben so müsste er auch, der halbtönige Bogen, wenn er zugleich mit dem ganztönigen gebraucht wird, länger sein, als wo er allein gebraucht wird; weil ja, durch den Gebrauch des ganztönigen, die Röhre schon um so und so viel verlängert, eigentlich schon in eine B-Trompete verwandelt worden ist, und daher der halbtönige Bogen, um diese schon zur B-Trompete verlängerte Röhre noch um einen halben Ton zu erniedern, — (das b zu a zu vertiefen,) — jetzt natürlicherweise verhältnismässig länger sein sollte, als er zu sein brauchte, um die nicht also verlängerte Röhre um einen halben Ton zu erniedern, — (das c in h zu verwandeln). — Wenn also der halbtönige Bogen so eingerichtet ist, dass er, für sich allein gebraucht, ganz rein um einen halben Ton erniedert, so kann er, zugleich

mit dem ganztönigen gebraucht, nicht mehr einen vollen halben Ton, sondern nur zu Wenig wirken; und es werden also die Töne, zu welchen das halbtönige Ventil zugleich mit dem ganztönigen gebraucht werden muss, allemal um Etwas zu hoch sein.

Ein Beispiel wird dieses, — sollte es ja noch nicht klar genug sein, leicht vollends anschaulich machen. Auf einer C-Trompete, deren kleines Ventil grade so eingerichtet ist, dass es, allein gebraucht, genau einen reinen halben Ton wirke, blase man den Ton c̄, wende dann das kleine Ventil an, — so wird man ein vollkommen reines h erhalten. — Jetzt blase man wieder den Ton c̄, wende dann das grosse Ventil an, so wird das c zu b erniedert, indem durch das Oeffnen des Ventils die Röhre der C-Trompete um die Länge des Ventilbogens verlängert, die C-Trompete in eine B-Trompete verwandelt worden ist. — Man öffne sodann, ausser dem grossen Ventil, auch noch das kleine oder sogenannte halbtönige; so wird die, schon durch das grosse Ventil verlängerte Röhre nun auch noch um die Länge des kleinen Ventilbogens verlängert, der Ton b also noch um einen halben Ton weiter erniedert, mithin in a verwandelt werden; *) allein hier zeigt sich nun der Uebelstand. Denn um den Ton einer B-Trompete um einen halben Ton zu erniedern, müsste, wie wir bereits vorhin gesehen, der halbtönige Ventilbogen länger sein als für eine C-Trompete. Wenn daher der halbtönige Ventilbogen grade die rechte

*) Oder mit andern Worten, man blase c̄, öffne dann zuerst das halbtönige Ventil, vertiefe dadurch das c̄ zu h, und öffne dann auch noch das ganztönige Ventil; so wird die schon um einen halben Ton verlängerte Röhre nun auch noch um die Länge des grösseren Ventilbogens verlängert, der Ton h also noch um einen ganzen Ton erniedert, mithin in a verwandelt werden.

Länge hat, um das c̄ um einen halben Ton zu erniedern und in h zu verwandeln, so hat er eben darum nicht die erfoderliche Länge, um die durch das Oeffnen des grösseren Ventilbogens bis zur Länge einer B-Trompete verlängerte Röhre nun auch noch um einen vollen halben Ton zu erniedern und dadurch das b bis zu a zu erniedern, sondern dazu ist er etwas zu kurz.

Es kann diesem Allem nach der kleine Bogen, welcher ein reines h gibt, kein reines a geben, und umgekehrt; und es muss also entweder, soll das h ganz rein sein, das a zu hoch werden, — oder umgekehrt; — (oder aber es müsste dem Ventilbogen eine solche Länge zugemessen werden, dass er zwischen den für beide Töne erfoderlichen verschiedenen Längen ungefähr die Mitte hielte, so dass beide zwar nicht ganz rein, jedoch ziemlich rein ausfielen.)

Dass derselbe Uebelstand auch bei allen anderen mit zwei Ventilen zugleich gegriffenen Tönen, namentlich dem c̄is̄, so wie auch dem tiefen e, auf dieselbe Weise eintritt, wie so eben rücksichtlich des Tones a erwähnt worden, versteht sich leicht von selbst.

Immerhin bleibt hiernach die Trompete mit blos zwei Ventilen in Ansehung der Reinheit der Intonation noch immer mangelhaft, und das Bedürfnis einer höheren Vervollkommnung konnte nicht übersehen werden.

Instrumente mit drei Ventilen.

§ 12.

Dass diese Verbesserung durch Hinzufügung eines dritten Ventils bewirkt werden konnte, war einleuchtend; die Frage aber, wie dieses dritte Ventil einzurichten, konnte zweifelhaft sein.

Die zunächst liegende Idee wäre wohl, dem Instrumente zwei verschiedene halbtönige Ventile zu geben, ein kleineres zur Erniederung des C in H, und ein etwas grösseres zur Erniedrung des B in A. —

In der That war durch solche Einrichtung der Zweck völliger Reinheit auch erreicht. (Und am Ende konnte man, durch den Gebrauch aller drei Ventile zusammen, auch wohl wieder neuen Tonreichthum gewinnen.)

§ 13.

Aber weit vorzüglicher und noch reicher an Ergebnissen ist es, statt eines zweiten halbtönigen Ventils, lieber eines von so beträchtlicher Länge anzubringen, dass es für sich allein volle drei halbe Töne, (eine kleine Terz,) wirke, also grade so viel als sonst das halbtönige und das ganztönige Ventil zusammen wirken würden, — mit andern Worten also, ein Ventil welches für sich allein schon den Ton $\bar{c}$ zu a zu erniedern vermag.

Das also beschaffene Instrument hat dann

1.) ein kleines oder halbtöniges, Ventil welches genau das $\bar{c}$ in h verwandelt, (g in fis, $\bar{e}$ in $\bar{es}$, $\bar{g}$ in fis, $\bar{b}$ in $\bar{as}$, u. s. w.) —

2.) ein ganztöniges, welches c in b, ($\bar{e}$ in $\bar{d}$, $\bar{g}$ in $\bar{f}$ u. s. w.) verwandelt, — und

3.) das neue, grösste, dritte, anderthalbtönige, welches $\bar{c}$ in a, (g in e, $\bar{g}$ in $\bar{e}$, $\bar{d}$ in $\bar{h}$ $\bar{b}$ in $\bar{g}$, u. s. w.) verwandelt.

§ 14.

Der Gewinn welchen diese Einrichtung gewährt, ist überwiegend und über die Masen reichlich.

Fürs Erste wird dadurch nicht allein ein vollkommen reines a, mit seinen höheren Octaven $\bar{a}$ und $\bar{\bar{a}}$*) gewonnen, sondern es wird auch der Klang dieser Töne bei weitem klarer und glatter, wenn er nur den einen grossen Ventilbogen zu durchlaufen hat, als wenn er sich durch die zwei kleineren Bogen des halbtönigen und des ganztönigen hindurchwinden müsste; — gar nicht zu gedenken der in den meisten Fällen grössern Leichtigkeit, nur Ein, statt zweier Ventile greifen zu müssen.

§ 15.

Aber noch mehr: es gewährt dieser grosse dritte Ventilbogen auch wieder eine weitere sehr bedeutende Vermehrung des Tonreichthumes des Instrumentes.

Vor Allem fällt in dieser Hinsicht der Gewinn des dem Instrumente (wie vorhin erwähnt) bisher gefehlt habenden tieferen gis oder as in die Augen.

---

*) Siehe vorstehend S. 91.

Dieser wird völlig rein und sehr kräftig erzielt durch Anwendung der beiden grösseren Ventile zusammengenommen, des neuen grossen und des sogenannten ganztönigen, — (des Griffes 4.)

Man wird vielleicht fragen, wie es denn zugeht, dass diese beiden Ventile zusammengenommen grade den Ton gis oder as geben; — denn, — so könnte man meinen, — wenn das grösste Ventil den Ton a gibt, und dazu nun noch weiter das ganztönige Ventil gegriffen wird, so muss dadurch ja ein Ton erscheinen, welcher um einen ganzen Ton tiefer ist als a, mithin g, und nicht gis oder as. — Allein hier tritt eben das schon vorhin (§ 11) angedeutete Verhältnis ein: der sogenannte ganztönige Ventilbogen hat allerdings die erfoderliche Länge, um das c um einen ganzen Ton zu erniedern. Wenn aber die Röhre durch Oeffnung des grössten Ventilbogens um die ganze Länge dieses letzteren, also bis zur Länge einer A-Trompete verlängert worden ist, so reicht der bisher sogenannte ganztönige Ventilbogen bei weitem nicht mehr hin, dieses a um einen ganzen Ton zu vertiefen; ja er ist so weit entfernt, dazu hinzureichen, dass er hier, statt eines ganzen Tones, vielmehr nur — grade einen halben wirkt, und demnach das a nicht in g, sondern in gis oder as verwandelt, *) — auf welche Weise denn eben so auch ein völlig reines $\overline{as}$ und $\overline{\overline{as}}$ gewonnen ist.

---

*) Oder, mit andern Worten: die, durch den ganztönigen Ventilbogen verlängerte, in eine B-Trompete verwandelte Röhre, wird durch das Hinzukom-

§ 16.

Beiläufig findet sich, mittels desselben Griffes der beiden grösseren Ventile zusammen, zugleich auch noch das, dem Secondo-Bläser willkommene, tiefe es gewonnen; — (ja, durch Anwendung aller drei Ventile zusammen, durch den Griff 5, sogar auch noch ein — nur etwas zu hohes — tiefes d, welches aber, durch Nachhilfe mittels des Lippenansatzes, ganz gut als reines d gebraucht werden kann.)

Eine Gesammtübersicht, wie durch das dritte Ventil dem Instrumente wieder drei ganz neue Serien von Tönen zuwachsen, gewähren die Zeilen 5, 6, 7 der schon vorstehenden *Tabelle I.*

Daselbst ist der, das Zusammengreifen der beiden kleineren Ventile (den Griff 3) vollkommener ersetzende Griff des anderthalbtönigen, dritten Ventils, durch das Zeichen 3* angezeigt, — der Griff der zwei grösseren Ventile zusammen mit 4, — und der alle drei zusammen mit 5. (Die Ziffer 1 entspricht also den um einen halben Ton erniedernden Griffen, — eben so die Ziffer 2 den um 2 halbe Töne erniedernden, und so fort.)

Der Griff 5 ist, wie eben gesagt, überall zu hoch.

Die Reihe der auf solche Weise neu gewonnenen Töne, (welche in die Reihen der *Tab. II* und *III* einzuschalten wären) zeigt die *Tab. IV.*

---

men des grössten Ventilbogens (welcher sonst drei halbe Töne wirkte) nur um zwei halbe Töne, oder einen ganzen Ton erniedert, und demnach das b in gis oder as verwandelt.

§ 17.

Ausser diesen vielen neuen Erwerbungen, ist sodann auch wieder der grosse Gewinn an vielen, das Tonspiel in unzähligen Fällen erleichternden, und eine willkürliche Auswahl in Ansehung der verschiedenen Klangpräge, und selbst der Temperatur, gewährender Tondoubletten in die Augen fallend, von welchen ich nur beispielweise einige anführen will.

Der Ton $\bar{e}$ kann nach Belieben: entweder wie gewöhnlich, also ohne Berührung eines Ventils, — oder auch mittels des grössten Ventils, erzeugt werden (als ein um drei halbe Töne erniedertes $\bar{g}$, Griff 3.)

Eben so $\bar{es}$: entweder mit dem kleinsten Ventil, oder mit den beiden grösseren zusammen (als ein, durch den Griff 4, um vier halbe Töne erniedertes g.)

Ebenso der Ton $\bar{as}$: entweder wie bisher als ein um einen ganzen Ton erniedertes $\bar{b}$, — oder aber jetzt auch als reine Octave des schon früher erwähnten tieferen as, also als ein, um vier halbe Töne erniedertes $\bar{\bar{c}}$, und als solches immer reiner als bisher, weil bekanntlich das $\bar{b}$ selbst von Natur immer etwas zu tief ist.

Eben so der Ton $\bar{a}$; entweder wie bisher mit dem kleinen Ventil allein, und darum als ein um einen halben Ton erniedertes $\bar{b}$, gleichfalls etwas zu tief, — oder jetzt auch als reine Oktave des schon früher erwähnten tieferen a.

§ 18.

Zum Schlusse aller vorstehenden Erläuterungen muss ich nun noch Folgendes erwähnen.

Wenn ich bis hierher beispielweis überall von C-Trompete, H-Trompete und so weiter gesprochen, so geschah dieses nur der Verdeutlichung wegen und um dem Leser die Mühe des Transponirens zu ersparen; — in der Wirklichkeit sind die Ventile nicht an C-Trompeten, sondern gewöhnlich vielmehr an der gebräuchlicheren F-Trompete angebracht, — welche denn durch den Griff 1 in E-Trompete, — durch 2 in Es oder Dis, — durch 3 oder 3* in D, — durch 4 in Des oder Cis, — (durch 5 schier in C) verwandelt wird; — oder, bei (der Stimmung Es: durch 1 in D, — durch 2 in Des oder Cis, durch 3 oder 3* in C, u. s. w., u. s. w.) — nach welchen verschiedenen Stimmungen man sich denn die Töne transponirt denken muss, wie gewöhnlich. — Mit andern Worten: ich habe die Töne überall so genannt und geschrieben, wie sie für die Trompete überhaupt geschrieben und genannt werden, nicht wie sie auf der F-, oder Es-, oder anderen Trompeten transponirt klingen.

§ 19.

Die Erfindung der sogenannten Ventiltrompete, eine der sinnreichsten und, gleich dem Columbus-Ei, einfachsten, welche in unserer Zeit im Fache des Instrumentenbaues gemacht worden sind, hat das bis jetzt unmöglich Gewesene, die Hervorbringung der vollständigen chromatischen Tonreihe auf der Trompete, möglich gemacht, dieselbe dadurch zum

Range eines Concert-Instrumentes erhoben, und zwar in einem Grade, in welchem die leidige Klappentrompete mit Tonlöchern sich auch nicht von Weitem mit ihr messen darf, indem die auf dieser, sich aus Tonlöchern herausklemmenden Töne, — man bilde die Löcher auch, nach meiner Angabe *), noch so gross, — doch immer elend und matt abfallen gegen die aus der Schallstürze hervorprallenden, — indess bei der Ventiltrompete alle Töne ohne Unterschied aus der Stürze hervortreten sämmtlich als rein natürliche Töne von einerlei Klangfarbe.

Die vortreffliche Wirkung dieses Instrumentes bei Feldmusiken ist schon bekannt genug, — und auch als concertirendes Orchesterinstrument ist es schon gehört und bewundert worden.

§ 20.

Die verschiedenen Gestalten und Art und Weise wie und wo die Ventile am Instrumente angebracht zu werden pflegen, zeigen die dem gegenwärtigen Aufsatze voranstehenden Abbildungen.

Vielfältig haben auch die technischen Instrumentenmacher gewetteifert, die Mechanik der Ventile der Strebefedern, zum Zwecke möglichster Erleichterung der Spielart, so wie auch die Einrichtung der Ventilbögen zur Vervollkommnung der Reinheit der Stimmung — zu verbessern u. dgl. m.

---

*) Siehe meine Akustik der Blasinstrumente, Leipz. allg. mus. Zeitung v. J. 1816, Nr. 3, 4, 5, 6, 41, 42, 43, 44, 45; 1817, Nr. 48, 49.

Ein nach diesen Grundzügen gebautes Instrument, in der Manufactur der Herrn Schott in Mainz von dem überaus geschickten Instrumentenmacher C. A. Müller gefertigt, liegt in diesem Augenblicke vor mir, und erfüllt jede Foderung in einem den ausgezeichnetsten Beifall verdienenden Grade.

Ausser der trefflichen, genauen, überall das vollkommenste Ineinanderpassen gewährenden Arbeit, — ausser dem, dass durch geschickte Oeconomie in der Führung der Windungen der Röhre, es möglich geworden ist, an einem jeden der drei Ventilbogen, also auch selbst dem kleinsten welcher, (wie oben erwähnt) sonst ohne Stimmzug gelassen zu werden pflegte, einen solchen anzubringen, ja, die Instrumente sogar mit allen Tonbögen zu fertigen, wo für die tiefesten Tonbögen auch zugleich eigene, grössere, Ventilbögen eingesetzt werden, — ausser all diesen Vorzügen, ist ganz besonders auch die Einrichtung der Ventilfedern bewundernswerth, deren Ende, statt wie all unsere bisherigen Klappenfedern, sich auf seiner Unterlage hin und her zu schieben, jetzt mit einem Rädchen versehen ist, mittels dessen es auf der Unterlage ohne Reibung einherrollt, — eine Idee, welche nicht nur die Leichtigkeit des Spieles fördernd, sondern auch das leichte nicht lahme, sondern schnelle und sichere Zurückbewegen der Feder auf eine so vollkommene Weise sichert, dass man gradezu all unsere Blasinstrumentisten einladen mögte, nur gleich all ihren Klappenfedern diese so vorzügliche, und im Grunde so leicht ausführbare Einrichtung zu geben, wie dies denn auch sehr viele Blas-

instrumentisten in Paris, aus welcher Stadt diese sinnreiche Erfindung herstammt, bereits gethan haben.

An noch neueren Exemplaren derselben Manufactur ist die Mechanik der drei Ventile in der Art eingerichtet, dass sie mittels dreier Tasten, Claviertasten ähnlich, gegriffen werden. Siehe Fig. F, G der Abbildungen.

Anwendung insbesondere auf das Horn.

§ 21.

Alles vorstehend von der Ventiltrompete Gesagte wendet sich, wie wir bereits im § 1 erwähnten, von selber auch auf das Horn an, welches durch solche Einrichtung, an der Stelle seiner bisher so unangenehm buntscheckig ungleichen Tonreihe, eine ununterbrochene Reihe gleichartiger und sämmtlich natürlicher Töne und zugleich dem Spieler die Möglichkeit gewährt, auch schnelle Passagen eben so leicht und gut auszuführen, als er dieselben mittels des leidigen Stopfens bisher mühsam und elend herauszuquälen genöthigt war; und so ist denn das herrliche Instrument zu derjenigen Reinheit und Gleichheit des Klanges erhoben, durch welche allein es seinen Rang noch ferner unter den übrigen sich täglich vervollkommnenden Concertinstrumenten mit Ehre wird behaupten können, indess den leidigen Stopfern zuzuhören, das täglich heikler werdende Ohr unserer Zeitgenossen unfehlbar bald endlich einmal müde werden, und dann die Herrlichkeit der

altzünftigen Virtuosen zu Ende sein wird. — *Discite moniti!*

§ 22.

Insbesondere entspringt für den Hornisten eine eigene Mannigfaltigkeit von Effecten, aus der Verbindung des Stopfens mit dem Ventilspiel. — Ja es steht jetzt in der Willkür des Spielers, nicht allein jeden Ton, welcher sonst nur gestopft zu haben war, jetzt auch als natürlichen Ton zu blasen, — sondern auch eben so, umgekehrt, jeden Ton welchen er bisher nur als natürlichen Ton gekannt hatte, nunmehr nach Belieben auch als gestopften Ton. Denn z B. um den Ton c als gestopften Ton hören zu lassen, braucht er nur cis zu greifen und zu blasen, und dieses cis durch Stopfen um einen halben Ton zu erniedern, so hört er — was bis jetzt undenkbar schien, — jetzt ein gestepftes c; — ja, ein um einen ganzen Ton gestopftes c, wenn er d greift und es um einen ganzen Ton stopft! —

Man halte dies alles ja nicht für müssige Grübeleien; es ist im Gegentheil höchst practisch! —

Schon in der Einleitung haben wir erwähnt, dass die eigenthümliche Klangfarbe der gestopften Töne, und die noch eigenthümlichere ganz dumpfe der doppeltgestopften, allerdings einen eigenen Reiz besitzt. Schon hiernach überhaupt wird man es nicht verkennen, dass das Instrument durch die Ventile nur gewonnen, und von seinen bisherigen Reizen und Eigenthümlichkeiten nichts verloren hat. — Aber noch

mehr! es hat sogar eben an jenen bisherigen Eigenthümlichkeiten noch gewonnen, indem diejenigen eigenen Klänge, welche bisher nur gewissen einzelen Tönen eigen waren, jetzt jedem beliebigen Tone verliehen werden können.

Ja eine ganz eigenthümliche, gleichsam magische Wirkung, gewährt es, eine Melodie, z. B.

c e g

erst in vollen kräftigen Naturtönen zu blasen, und sie dann — wie ein fernes Echo, in lauter gestopften Tönen *pianissimo* nachhallen zu lassen, indem man

cis eis gis

greift und um einen halben Ton stopft, — (oder gar d fis a, doppelt gestopft, etc.)

Ja man kann nach Belieben etwa ein ganzes Adagio in lauter gestopften Tönen vortragen, grade eben so gut, wie mit lauter natürlichen.

Abbildungen von Hörnern mit drei Ventilen, wie sie in der Schott'schen genannten Manufactur seit mehren Jahren fortwährend, und jeden Tag mit neuen technischen und mechanischen Vervollkommnungen gearbeitet werden, zeigen die Figuren D und E.

Einiges zur Geschichte der Erfindung.

§ 23.

Schlieslich möge hier noch Einiges über den Ursprung der Erfindung aufgezeichnet stehen.

Das Verdienst derselben gehört bekanntlich dem Kammermusicus *Heinr. Stötzel*, aus Pless in Oberschlesien, wie es schon Capellm. *Bierey* in der Leipz. mus. Zeitung vom Jahr 1815, May, Seite 309, erzählt. Weitere Nachrichten von seiner Erfindung und deren Beschaffenheit gab uns Fr. Schneider in derselben Zeitung, Jahrgang 1817, November, S. 814. Weitere Erwähnung finden wir ebendaselbst, December, S. 558, — und wieder Weiteres ebendort, 1818 S. 531, an welchem letzten Orte ein Herr *Blümel* als Miterfinder genannt wird, (dies jedoch etwas Kauderwälsch, — nämlich als ob auch die Posaune, um eine chromatische Tonreihe anzugeben, entweder des Stopfens oder der Ventile bedürfte —!)

Nacherfunden und anmaslich ameliorirt hat unsere teutsche Erfindung wie gewöhnlich ein Franzose, Herr *A. Dauverné;* und ein Pariser Instrumentenmacher hat damit bei der *Exposition* von 1827 bei der Pariser Ausstellung eine — „Médaille d'encouragement et recompense à l'inventeur" (!) erworben, welche jener demnächst seinem magern Tractätlein: (Méthode de Trompette à pistons, Paris, chez A. Halary,) auf dem Umschlage in effigie beidrucken liess, nebst der Abbildung eines Instrumentes seiner Construction, wie solche die erste Figur der voranstehenden Zeichnungen zeigt, und zugleich beweist, dass der belorbeerte *inventeur* noch nicht einmal das dritte Ventil kannte.

Das Verdienst, die ersten Instrumente mit drei Ventilen mit wirklicher Vollkommenheit gebaut zu haben, scheint dem vorgenannten Instrumentenmacher

C. A. Müller in Mainz zu gebühren, von welchem es wenigstens gewiss ist, dass er, schon im Jahr 1830, wo von einem dritten Ventile noch nirgend etwas bekannt war, eine mit den im vorstehenden § 13 beschriebenen drei Ventilen ausgestattete Trompete dem Musiker *Bochinger*, ersten Trompeter des dortselbst stationirten K. K. Oestreichischen Regimentes *Langenau*, lieferte, — seit welcher Zeit diese Instrumente dann überall vielfältig in und ausserhalb Teutschland nachgemacht wurden.

Neuerlichst hat ein, von Wien herstammender Virtuose, Herr *Levy*, jetzt auf einer Kunstreise von Kopenhagen aus Teutschland durchfliegend, die Wunder seines Hornes mit drei Ventilen, und mit ihnen seinen Ruhm als sehr geschickter Virtuose erfolgreich verbreitet. — Mehrfältig ist er auch (oder sein Bruder in Wien,) für den Erfinder der Vervollkommnung gehalten und venerirt worden, — was er jedoch ohne Zweifel mit edler Bescheidenheit ablehnt. — Er versteht es sehr gut, alle Vortheile, welche das Instrument gewährt, gelten zu machen, — (unter Anderem auch die vorstehend § 22 erwähnten —) und seine Kunstreise ist daher als entschiedener Gewinn für die zu wünschende Verbreitung und allgemeinere Aufnahme und Einführung des vervollkommneten Instrumentes zu betrachten, und würde noch erfolgreicher sein, hätte Herr *Levy*'s Ton nicht die unangenehme Individualität, zuweilen in ein gewisses ganz eigenes Kollern, gleichsam ein gewisses Knarren, Knirschen, oder Grunzen zu verfallen, was, neben vielem anderen recht Schönen, Weichen, Kla-

ren und Klangvollen, den günstigsten Eindruck zuweilen plötzlich wieder verwischt und stört, — und vielleicht indirect die Schuld trägt, dass wir in öffentlichen Blättern Kritiken über sein Spiel und über sein „von ihm erfundenes“ Instrument zu lesen bekamen, welche die recensentische *sancta simplicitas* so weit treiben, zu beklagen, dass durch die Ventile das Horn die schöne Gleichheit seiner Klänge einbüsse — — — —

Mögen die vorstehenden Entwickelungen zur Förderung der guten Sache beitragen.

GW.

Recensionen.

Neue häusliche Andachten, in drei- und vierstimmigen christlichen Liedern und Gesängen, gedichtet und in Musik gesetzt von *G. W. Fink.*

Leipzig, zu haben bei dem Verfasser und allen dasigen Musikhandlungen. Pr. 8 Gr.

Auch hier, wie schon in mehren früheren Compositionen, tritt der hochgeschätzte Mann als Dichter und Tonsetzer zugleich auf, und gerade hier befindet er sich, wie wir aus jenen früheren und vorzüglich aus seinen frühesten Arbeiten wissen, in seiner rechten Sphäre, in welcher er genial ist.

Die gegenwärtige Sammlung — bestehend aus fünf kleinen Nummern, theils drei-, theils vierstimmig und theils mit, theils ohne Clavierbegleitung; oder auch einstimmig mit Clavier zu singen, — verdient ganz und wohl noch mehr dieselbe Anrühmung, welche der vorhergehenden schon früher in diesen Blättern (14. Bd. S. 179) zu Theil geworden ist.

Gfr. Weber.

Die Weihe der Töne. Charakteristisches Tongemälde, in Form einer Symphonie, nach einem Gedichte von Carl Pfeiffer, componirt von *Louis Spohr.* 86stes Werk. (Vierte Symphonie.)

Wien bei Haslinger. — 6 Rthlr. 16 Gr. = 10 fl. C.M. Partitur.

Bei der Beurtheilung eines umfassenderen Werkes eines so ausgezeichneten, für die Kunstgeschichte bedeu-

tenden Mannes, wie *Spohr*, liegt immer ob, die Vergleichung mit den früheren Werken desselben anzustellen, um zu ermitteln, in wiefern dasselbe für den Entwickelungsgang der Schöpfungskraft seines Meisters bedeutend heissen möge. —

Spohr giebt uns die vierte Symphonie; ein ausgedehntes Instrumentalwerk, um so bedeutsamer für uns, als dieser Meister von den Einsichtigen längst vorzugweise im Gebiete der Instrumentalmusik als unumschränkter Gebieter anerkannt worden ist.

Das Werk gewinnt noch um so mehr an Interesse, als es darauf verzichtet, sich durch sich selbst vollständig zu erklären, vielmehr sich an ein Gedicht, das als Commentar von dem Komponisten nicht verläugnet worden ist, dergestalt anlehnt, dass es Schritt vor Schritt ihm folgend, dies Gedicht, ohne der Belebung der Worte durch Gesang zu bedürfen, in Tönen reproducirt.

Sein Inhalt ist also ein gegebener. Ein freies, gänzlich unbefangenes Tonspiel haben wir nicht mehr vor uns.

Mit der Aufgabe sind aber auch die Ansprüche der Hörer gewachsen.

Ich habe in der Schrift: „Blätter aus der Brieftasche eines Musikers“ *), vor einiger Zeit versucht, die dritte Symphonie von *Spohr* (*c*-moll) poetisch zu analysiren, zu erläutern, um dadurch *Spohr* vor dem Vorwurfe der Inhaltslosigkeit, der todten Form, welchen selbst sehr verständige Kritiker aussprachen, einigermasen zu rechtfertigen. Seine früheren Symphonieen (in *Es*-dur und *d*-moll) sind so klare, ihres Eindruckes sichere Tonstücke, dass die Kritik, wenn sie auch die

*) Breslau 1832. S. Cäcilia Bd. 5, S. 204.

Rd.

Prävalenz des harmonischen Reizes über den melodischen, als *Spohr* eigenthümlich, hervorheben musste, doch bei jenen ein weit leichteres Geschäft hatte. Wie verhält sich nun die vierte Symphonie zu den früheren? In wiefern bezeichnet sie etwa einen Fortschritt des Meisters? — Meine Antwort hierauf lautet:

Sie spricht aus, dass *Spohr* dem Entwickelungsgange der Tonkunst in der Weltgeschichte, worin er ein bedeutendes Moment ist, folgend, ihr zeitliches Bedürfnis erfasset, und nach seiner Individualität zu befriedigen, bemüht gewesen. —

Unsre Zeit neigt mehr zur Kritik, als zum freien, künstlerischen Schaffen. Man verzeihe mir, wenn ich dies Paradoxon, das in der Geschichte der Poesie keines mehr ist, hier nicht weiter motivire; dazu wäre mehr Raum erfoderlich. Aber die Folge davon ist, dass der Verstand bei allem künstlerischen Geniesen sich auf entscheidende Weise geltend mache. Für den Verstand, und sogar für die vernünftige Thätigkeit des menschlichen Geistes ist aber, zumal die Instrumentalmusik, zu classifiziren von jeher schwer, ja unmöglich gewesen, daher nur sehr wenige und sogar nur minder berühmte Philosophen, etwas mit dieser Gattung der Muik anzufangen wussten. Hegel hat unumwunden geäussert, er könne sich nichts dabei denken. Ob dies aber nun eben wirkliche Aufgabe der Instrumentalmusik sei, ist eine Frage, die in der Aesthetik der Tonkunst, — einer Disciplin, welche, aller Anfänge ungeachtet, noch sehr unbebaut ist, — entschieden werden muss. Das Verlangen jedoch, bei der Instrumentalmusik sich etwas zu denken, sich eines durch den Verstand zu begreifenden Inhaltes der Töne bewusst zu werden, ist in der Gegenwart um so lebhafter geworden, je mehr sie sich von dem süssen schwelgerischen Genusse der ächten Schönheit entfernt hat. In den grössten Kunstwerken, worin kein anderer Zweck obwaltet, als das Schöne darzustellen, ist eben

nur die Schönheit Inhalt des Kunstwerks. Wer diese nur in der Form sucht, ist hierüber wahrscheinlich anderer Meinung. Die Schönheit ist aber in der That zugleich Inhalt und Form. In keiner Kunst ist dies so schwer, als gerade in der Musik, worin beständig Eins mit dem Andern verwechselt wird, zu erkennen. Das beste Beispiel gibt Mozart.

Jenes Verlangen, den Werken der Instrumentalmusik Tendenzen unterzulegen, die eigentlich nicht mehr in den Bereichen der Kunst liegen, das Verlangen, sich ihres Inhaltes bewusst zu werden, hat sich besonders bei den Beethovenschen, die den Culminationspunkt dieser Kunst bezeichnen, bethätiget. Die Kritiker, selbst die scharfsinnigsten, haben grade darum hierbei oft gefehlt, weil sie nicht einsahen, dass zum Verstehen eines Kunstwerks ächter Art, — und ein solches ist nun kein anderes, als das, worin sich die Schönheit den Sinnen darstellt, — der Verstand nicht ausreiche, sondern sich durchaus mit andern Seelenfähigkeiten verbinden müsse. Dem ächten Kunstwerke gegenüber ist der Verstand kraftlos, was die Wesenheit desselben betrifft. Diese erfasst der menschliche Geist nur durch den Schönheitssinn, der in einer Zeit, die überall mehr die verständige Seite des Geistes herausfodert, immer seltener werden muss. Nur der Schönheitssinn vermag das ächte Kunstwerk zu begreifen. — Beethoven nun, der die letzten erlaubten Gränzen seiner Kunst mit dem Fluge des Genius berühren durfte, ist aber oft so weit gegangen, dass er selbst unverständlich zu werden fürchtete. Darum deutet er den Inhalt der Pastoralsymphonie, des Andante's im *C*-dur-Quartett (ein indischer Grabgesang), mit Worten an. Nun ist das Publikum zufrieden. Es weis, was der Componist wollte. Der Kritiker erklärt, wie trefflich der Inhalt ausgedrückt sei, und nebenbei wird über die formellen Vorzüge des Kunstwerks hin und her gestritten. Die Künstler von Talent aber machen sich darüber her, diejenige Seite des Werkes eines Genius nachzuahmen,

die für sie die gefährlichste ist. Die Kunst wird Dienerin des Verstandes, die Blüthenperiode der Kunst erlischt sogleich, und die Periode der Geistreichen beginnt. Diese machen zur Norm, was der Genius schüchtern, und daher nur selten, gewagt hat. Der Titel muss das Werk erklären und dem Künstler seine Arbeit erleichtern, seinen Erfolg sichern. Der Beifall bleibt nicht aus, wenn die Kraft für die formelle Vollendung nicht fehlt; nur wenige Einsichtige nehmen wahr, dass das Kunstwerk am Inhalte krank ist, und dass nicht vorhergesagt werden kann, wie weit auf diesem modernen Wege die Kunst sich verirren wird. Sie bemerken, dass diesen modernen Kunstwerken die Selbständigkeit fehlt, und jeder Commentar dazu, obgleich wesentlich erfoderlich, ist ihnen immer, als etwas Ausserwesentliches, bedenklich.

Man mag in solchen Befürchtungen zu weit gegangen sein, aber man muss zugeben, dass gerade in den ausgezeichnetsten Kunstwerken unserer Tage, gerade in denen, welche mehr zum Zweck haben, als die Sinnen zu kitzeln, das Geistreiche mehr als die Begeisterung wahrzunehmen ist.

So lang diese Einleitung sein mag, so nothwendig erschien sie mir bei der Betrachtung der hier zur Sprache kommenden Symphonie von *Spohr*. Sie ist ein Instrumentalstück, das eines Commentars bedarf, um verstanden zu werden. Dieser Commentar ist ein Gedicht: „die Weihe der Töne", welches die Beziehungen der Tonkunst zur Welt und zum Menschen verherrlicht. In der Dichtung ist jugendliches Talent nicht zu verkennen, und treffliche Motive reihen sich aneinander, aus denen sich die verschiedenartigsten musicalischen Ideen, die wieder Alle zusammen die e i n e Idee des Gedichtes verbindet, entwickeln lassen. So hat denn diese Symphonie die Verherrlichung der Tonkunst durch die Tonkunst zur Aufgabe.

Diese Aufgabe hat dem Werke den Stempel einer gewissen Absichtlichkeit aufgedrückt, hat Manches, das, an und für sich betrachtet, wenig gefallen würde, so aber als Ausdruck eines einzelnen Gedankens des Gedichtes, ungemein interessirt, gerechtfertigt. Freier, selbstständiger, ich kann es nicht läugnen, scheint mir *Spohr* in seinen früheren Symphonieen sich zu bewegen. Jene erscheinen mir mehr als schöne Ganzen, diese letzte reicher an schönen Einzelheiten. Damit aber ist nicht geläugnet, dass *Spohr*'s Eigenthümlichkeit nicht überall wieder zu erkennen wäre. Man hat diese Eigenthümlichkeit oft angegriffen. Dies freilich ist ein Streit, bei dem nichts herauskommt. Bei *Spohr* ist Vieles zur Manier geworden, aber seine Manier ist eine achtungswerthe, und von aller Manier frei zu sein, ist überhaupt nur sehr Wenigen, unter den Mitlebenden vielleicht Keinem, vergönnt.

Aus der Einleitung wird sich hiernach ergeben, dass dies neue Werk mehr zu den geistreichen, als den vollendet schönen zu rechnen ist. Dem Componisten waren aber vielfach die Hände gebunden; und er hat viele Schwierigkeiten mit seiner anerkannten Meisterschaft in allem Technischen überwunden.

Aber es ist noch mehr als dies, (was bei *Spohr* kein Lob mehr wäre,) hervorzuheben: es sind auch wirklich schöne Einzelheiten in dem Werke, welches nun seinen einzelnen Theilen nach betrachtet werden soll.

Es zerfällt in vier grössere Abtheilungen. Der Inhalt, oder gewissermasen das Scenarium der einzelnen Sätze, ist noch ausser dem Gedichte, das zum Grunde liegt, beigegeben und gewährt die bequemste Uebersicht des Ganzen.

Erster Satz.

(*Largo*, $\frac{3}{4}$ Tact, *f*-moll.) Starres Schweigen der Natur, vor dem Erschaffen des Tons. Dies Schweigen deuten

abgerissene Figuren an, die sich fortdauernd um den Dominantenaccord von *f*-moll drehen.

Es schliesst sich an: *Allegro*, $\frac{5}{8}$-Takt, *F*-dur. Reges Leben. Naturlaute. Aufruhr der Elemente. — Ein sehr interessanter Satz! Die rhythmische Bewegung des Ganzen drückt gewissermasen ein chaotisches Vorüberschweben der verschiedensten Urstoffe aus, welche ein gesetzmässiger kreisförmiger Gang der Lebenspulse der jungen Welt zu verbinden trachtet. Die Hauptmelodie, fast tanzartig, ist schön. Sie ist niemals gänzlich aufgegeben, aber sie verstattet die harmonische Verbindung der buntesten Naturlaute, (Wachtel, Kukuk, Nachtigall, Hahn, Donner, Meergebrause, Sturm) mit ihr. So ist es möglich, dass sich das Mannigfaltigste zur Einheit gestaltet. Dass am Abschlusse in der Dominante die Wiederholung des ersten Theils vorgeschrieben ist, möchte ich nicht billigen. Bei weniger eigenthümlichen Tonstücken mag dieses Festhalten am Herkommen eher gutgeheissen werden. Hier haben die seltsamen Naturlaute den Reiz der Neuheit verloren, wenn sie im zweiten Theile des Allegro's zum Drittenmale gehört werden. — Der Schluss ist sanft verklingend, ganz allein den Blasinstrumenten überlassen, welche die Pauke leise unterstützt. Das chaotische Treiben hat sich in milde Harmonie aufgelöset.

Zweiter Satz.

Die menschlichen Zustände bis in das Jünglingsalter werden an der Hand der Tonkunst von dem Verfasser des Gedichtes durchlaufen. Wiegenlied, Tanz und Ständchen, bezeichnende musikalische Momente im menschlichen Dasein, sind vom Componisten in ihrer edelsten Reinheit aufgefasst worden. Aber hiermit begnügt er sich nicht. Er verschlingt die drei characteristischen Tonweisen, bei harmonischer Einfachheit, rhythmisch so höchst kunstvoll, dass die Mannigfaltigkeit der Taktbewegungen, ist erst das Orchester genau mit seiner Aufgabe bekannt, den Effekt der ungestörtesten Einheit hervorbringt. Die

Grundtonart des ganzen Satzes ist *B*-dur. Das Wiegenlied geht im $\frac{3}{8}$-Takte, der Tanz im $\frac{2}{8}$-Takte, das Ständchen im $\frac{9}{16}$-Takte an uns vorüber, dann wechseln abgebrochene Stücke der drei Melodien, bis sie, sich innig verschlingend, den zauberhaftesten Eindruck bewirken. Dieser Satz ist nach meiner Ansicht nicht allein der bedeutendste im ganzen Werke, sondern auch eines der ausgezeichnetsten Musikstücke nicht blos Spohrs, sondern überhaupt heutiger Tonkunst. Selten ist irgendwo so viele Kunst aufgeboten worden, ohne dem Hörer lästig und gesucht zu erscheinen. Für den Kenner aber ist um der rhythmischen Originalität willen dies Andantino um so bemerkenswerther. Es gehört zu den Kunstwerken die nie veralten werden.

Dritter Satz.

Die Trompete beginnt, mit einer Intrade in *D*-dur, an die sich höchst überraschend mit allem militairischen Prunke ein grosser, sehr glücklich erfundener *Marsch* in *h*-moll schliesst. Er deutet auf die Unruhe des Mannesalters, auf Thatendrang und Krieg. — Der Marsch hört auf. Das Taktmas wird beibehalten, aber in Triolenfiguren zu einem sich anschliessenden, weiter fortgesponnenen Musikstücken geschickt benutzt, dessen Inhalt die Gefühle der Zurückbleibenden bilden. Alles klingt unruhig, sehnsüchtig. Gleichwohl ist hier die melodische Erfindung nicht glänzend zu nennen. Ein bekanntes Motiv aus „Jessonda“ scheint hervorzuklingen. — Einzelne Klänge des Marsches deuten auf die Rückkunft der Krieger. Die Verbindung der Intrade des Marsches mit der übrigen Taktbewegung ist zumal sehr glücklich erfunden. Der Sieg ist errungen, die Freude des Triumphes löset sich in einem kurzen Lobgesange des Höchsten. Zu diesem Dankfeste ist die alte Melodie des Ambrosianischen Lobgesanges als *Cantus firmus* benutzt. Die Streichinstrumente, nach Art des Händelschen Kirchenstyles, führen die Melodie aus, und verbinden deren Perikopen. In *B*-dur wird

feierlichst abgeschlossen. Dem Hörer bleibt ein erhebender Eindruck. —

Vierter Satz.

Aber der Sieg hat Opfer gekostet. Die letzte Pflicht drängt; die Musik geleitet auch die Entseelten auf dem letzten Gange. *Larghetto*, ($\frac{4}{4}$-Takt, *f*-moll) beginnt ein kurzer, schöner Todtenmarsch, der eine Ausführung des alten Chorales: „Begrabt den Leib" ist. Daran schliesst sich ein gleichfalls sehr abgekürztes *Allegretto* ($\frac{3}{4}$-Takt, *F*-dur.) Trost in Tönen soll hier ausgesprochen werden. Indessen hat hier der Dichter dem Componisten nicht hinlänglich vorgearbeitet. Das Gedicht ist am Ende am schwächsten, und auch den musikalischen Schluss des Ganzen kann ich mir bedeutsamer, erhebender denken, sobald der Dichter gewollt hätte.

Hinsichtlich des Technischen wäre, wie gesagt, an dem Werke so Vieles rühmlich hervorzuheben, das wieder die alte bekannte Sicherheit und Erfahrung eines bewährten Meisters darthut, dass ich darüber eher hinwegzugehn für gerathen hielt, als über das, was das Wesentliche, die Erfindung, die poetische Conception betrifft. Die Instrumentation ist in dieser Symphonie noch weit sorgfältiger, als selbst in den früheren desselben Meisters, und oftmals von einem ungemein grossen Reize. An interessanten Modulationen ist kein Mangel, und doch ist immer vermieden, in's Ungemessene zu schweifen; es ist überall Mas gehalten, und auf formelle Abgeschlossenheit grosser Fleis verwandt. In dieser Hinsicht ist das Werk jüngeren Tonsetzern auch gewiss lehrreich.

Ueber die ästhetische Bedeutung dieser interessanten Erscheinung habe ich mich schon oben ausgesprochen, und dabei auch meine Bedenklichkeiten nicht verschwiegen. Vor Allem aber mögte ich Jüngeren rathen, auf dem Pfade, den ein so sicherer Fuss, als der *Spohrs*, betreten

durfte, mit Vorsicht zu wandeln. Nur ein Künstler von so schöner Besonnenheit mag sich an ein Tongemälde wagen, dessen Aufgabe eben so anziehend, als gefährlich war. —

Was die Zumuthung betrifft, die dem ausführenden Orchester gemacht worden, so ist sie nicht klein. Auch das geübteste wird beim ersten Durchspielen umwerfen. Doch ist Alles auf die reichste Erfahrung gegründet, und daher durch Einsicht des Dirigenten leicht zu beseitigen, sobald die Proben nicht gespart werden. —

Die Ausstattung des Werkes ist, nach Verdienst, sehr sauber, die Beifügung einer gut eingerichteten Direktionsstimme, welche den Gebrauch der Partitur erspart, sehr zweckmässig. —

Breslau.

August Kahlert.

Die Weihe der Töne, etc. für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet; von *Carl Czerny.*

Wien bei T. Haslinger. 4 fl. 30 kr. C. M. = 3 Rthlr.

Der Verleger verdient den Dank Vieler, durch die Veranstaltung dieses, den Genuss des bedeutenden Originalwerkes zugänglicher machenden Arrangements, und doppelten darum, weil er diese Arbeit so kunstfertigen Händen und einer so kunsterfahrenen Feder anvertraut hat, wie die des vielbeliebten Herrn *Czerny.*

Die Auflage ist schön. Der vorangedruckte Text des Gedichtes vermehrt das Interesse.

Zx.

Fortunat mit dem Säckel und Wünschhütlein. Mährchenoper in drei Abtheilungen, von *Georg Döring;* in Musik gesetzt von *X. Schnyder von Wartensee.* Vollständiger, vom Componisten verfasster Clavierauszug, mit vorangedrucktem Gedicht der Oper.

Elberfeld bei F. W. Betzhold. Pr. 8 Thlr.

Ouvertüre zur Oper Fortunat etc. für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt vom *Verf.*

Ebend. Pr. 1 Rthlr.

Ouvertüre w. o. für Pianoforte mit Violine *ad libitum.*

Ebend. Pr. 27 1/2 Sgr. — ohne die Violinstimme 20 Sgr.

Ja, wenns nicht verboten wäre! — „Was denn?“ — Diese Oper zu recensiren! — „Wer hat es denn verboten?“ — Der Compositeur! — „Ei wie denn?“ — Es gibt, sagt er in einer, mit gewaltig grossen Buchstaben - (grobe Schrift nennen's die Buchdrucker) - gedruckten Vorrede, — es gibt keine gerechte Kritik, sondern nur entweder feindliche, oder freundliche; bei dem gegenwärtigen Standpuncte der Kritik ist es, sagt er, für einen öffentlich auftretenden Künstler jedes Faches schwer, ungehudelt durchzukommen; denn die Freunde hudeln durch Lob, die Feinde durch Tadel. Deswegen findet man das Kunstwerk, wenn man es selbst beschaut, meistens anders, als man es sich nach den Kritiken vorgestellt hat, bald besser, bald schlechter, je nachdem einem der Zufall eine Freundes- oder eine Feindes-Kritik in die Hände gespielt hatte.

Der Ausspruch des Künstlers über uns arme Recensenten ist hart: er spricht ja mit Einemmale uns Allen alle Gerechtigkeit und Unparteilichkeit ab. Wie dürften wir es da noch wagen, ihn zu recensiren?

Leid thut es mir insbesondere darum, weil ich es nun verschweigen muss, wie manche Nummer des Fortunat mir ganz wohl gefallen hat, wie ich von dieser und jener Situation eine recht günstige scenische Wirkung zu erwarten . . . . . Doch St! Hier hätt' ich das Interdict ja doch schier übertreten *sub figura praeteritionis*, und da würde der Herr Compositeur, obgleich ich der Ehre seiner Bekanntschaft gänzlich entbehre, es eine „Freundes Kritik" schelten; — und *das* mögt ich doch lieber vermeiden.

Stich, Druck und Papier, — (das wird man doch sagen dürfen? —) sind correct und anständig; der Clavierauszug füllt 270 enggehaltene Querfolioseiten.

Dr. Zyx.

Lieder aus Italien; gedichtet von *Carl Alexander*, in Musik gesetzt von *Carl Bank*. Op. 1. Heft 1.

Berlin b. C. Trautwein. Pr. 1 Rthlr.

Angenehme südliche Luft weht in den Gedichten wie in den Melodieen, hier und da auch von ernsten Betrachtungen und ernsten Klängen durchzogen, und wieder mit südlichem Blumendufte gewürzt.

Der Dichter so wie der Tonsetzer sind, unseres Wissens, noch ganz junge Männer, und als solche versprechen beide für die Zukunft noch schönere Früchte. Aber auch schon die hier vorliegenden Blätter werden Gesangfreunden eine angenehme Gabe sein.

Die Lieder sind für eine Singstimme, mit Pianoforte-Begleitung; — Eines auch für 4 Männerstimmen.

Dr. Aab.

Der 130. Psalm, in Musik gesetzt für Sopran, Tenor, Alt und Bass, mit Begleitung des Pianoforte, von *C. Moschè.* Op. 1.

Leipzig, in Commission bei Aug. Rob. Friese. Pr. 14 Gr.

Eine rühmenswerthe Composition, welche allen Gesangvereinen zu empfehlen wir aus zweifachem Grunde nicht unterlassen dürfen — einmal schon darum, weil der Componist zu unseren Mitarbeitern gehört, — und dann weil es das erste öffentlich erscheinende Werk eines, sehr vielen Sinn für religiöse Composition und gediegene, Kunstfertigkeit im gebundenen Satze beurkundenden Mannes ist, dem wir, auf dem betretenen Wege muthig voranzuschreiten, mit gutem Gewissen rathen können.

Die Ausführung mit Chor und Solostimmen, oder auch mit vier Stimmen allein, ist nicht schwer, das Ganze nicht lang, Alles also ohne grossen Zeitaufwand einzuüben; und die Aufführung wird Sängern und Zuhörern Genuss gewähren. (Kleine Stichfehler, wie S. 12, Tact 6 im Singbass, sind kaum erwähnenswerth; — Abweichungen von der bedeutungslosen Zunftregel der sogenannten Theilung der Octave in der Führung des *Comes*, S. 6, können wir nur billigen.)

d. Rd.

Museum für Orgelspieler, Sammlung gediegener und effectvoller Orgelcompositionen älterer und neuerer Zeit. Erster Band. Cartonirt.
Dgl. zweiter Band.
Dgl. dritter —

Prag, bei Marco Berra. à 5 fl.

Der Titel: Museum für Orgelspieler, ist zu eng! Nicht Orgelspielern allein, sondern Jedem, der Sinn und Interesse für eine Sammlung vorzüglicher Tonstücke gebundenen Styles hegt, wird der Besitz der vorliegenden

Sammlung als eine schätzbare Vermehrung seines Musikalienschatzes gelten.

Sie enthält eine Auswahl von Compositionen folgender Meister: *Albrechtsberger*, *Bach* (*P. E.*), *Bach* (*J. S.*), *Brixi*, *Czernohorsky*, *Eberlin*, *Frohberger*, *Fux*, *Geissler* (*C.*), *Graun*, *Händel*, *Koprzwa*, *Kucharz*, *Mozart*, *Pitsch* (*C. F*), *Rinck*, *Scarlatti*, *Seeger*, *Tomaschek*, *Vogler* und *Zach*.

Einer Erörterung über den Werth der einzelnen Tonstücke selbst enthalten wir uns billig, hauptsächlich darum, weil der gute Klang der vorstehend genannten, dem Orgelpublicum meist schon wohlbekannten und liebgewordenen Namen, den Werth ihrer Producte schon hinreichend andeutet.

Statt solcher Vereinzelung des Inhaltes der vor uns liegenden Sammlung, betrachten wir sie als solche im Ganzen.

Hier hätten wir denn zuvorderst nach dem Typus der getroffenen Auswahl zu fragen, — zu fragen, warum denn nun gerade diese Namen ausgewählt, — warum nur diese, warum nichts von so vielen Andern, welche neben den obigen zu stehen wenigstens völlig würdig gewesen wären und durch deren Mitaufnahme die Sammlung an Mannigfaltigkeit, Nützlichkeit und Interesse unendlich gewonnen haben würde? — warum statt dessen nur eine so kleine Zahl von Namen? — und warum selbst unter diesen die Auswahl so ausserordentlich ungleich und parteiisch, dass z. B. im ersten Bande von P. E. Bach nur drei Stücke, von Brixi drei, von Fux nur eines, von Graun eines, von Händel eines, von Seeger aber dreiundvierzig Stücke aufgenommen sind? — Minder auffallend ist eben diese Begünstigung in den folgenden Bänden; — doch auch hier wird Mancher es bedauern, von Mozart überall nur eine Nummer zu finden, eben so nur Eine von Rinck und anderen mehr. — Werden, wie wir

im Interesse der sehr guten Sache gern hoffen wollen, den vorliegenden drei Bänden noch mehre nachfolgen, so wünschen wir, in denselben die bisherige Einseitigkeit durch grössere Umsicht und Auswahl vergütet zu finden.

Unerwähnt dürfen wir es auch nicht lassen, dass nicht alle Nummern dem Titel: Orgelcompositionen, entsprechen; denn manche sind auch blos für die Orgel arrangirt; so z. B., Seite 36 des ersten Bandes, Grauns Fuge: „Christus hat uns ein Vorbild" *A*-dur, aus dem Tode Jesu. — Manchem — ja gewiss den allermeisten Besitzern der Sammlung müsste es auch angenehm sein, bei jeder Nummer treulich angezeigt zu finden, ob sie Original, oder arrangirt, und überhaupt aus welchem Werke des Componisten sie entnommen sei, wodurch die Sammlung nebenbei auch in literarischer Hinsicht interessant und belehrend erscheinen und selbst zu näherer Bekanntschaft mit den Originalwerken anregen würde. So sind wir z. B. überzeugt, dass ein Orgelspieler, welchem — wie leider so Viele — die 32 Orgelpräludien von Vogler (München bei Falter) noch unbekannt sind, gewiss angeregt würde, sich dieselben vollständig zu verschaffen, wenn es bei den im 3. Bande des vorliegenden Orgelmuseum abgedruckten Stücken (S. 6, 10, 21, 30,) angezeigt fände, dass sie aus jenen 32 Präludien entnommen sind.

Jedem Bande ist ein thematisches Inhaltverzeichnis angehängt. (Warum die Stücke nicht numerirt sind? wissen wir nicht.) —

Der Herausgeber ist anonym.

Der Stich ist correct, das sonstige Äussere ganz gut.

Der Preis scheint uns nicht so billig, als im Interesse der wünschenswerthen allgemeinen Verbreitung der Sammlung nützlich wäre.

d. Rd.

Orgel-Archiv, herausgegeben von *C. F. Becker* und *A. Ritter*. Erstes Heft. Zwölf Orgelstücke aus verschiedenen Jahrhunderten.

Leipzig, Verlag von A. R. Friese.
Pr. 16 Gr. = 20 Sgr. = 1 fl. 12 kr. Rh.

Nacheifernd schliesst dem in der vorstehenden Beurtheilung besprochenen Museum für Orgelspieler, sich das hier vorliegende Orgel-Archiv an. Es zeichnet sich vor demselben durch den Umstand aus, dass die Herausgeber, sich nennend, die Verantwortlichkeit der Auswahl und der ganzen Einrichtung öffentlich übernehmen, was nie ohne Nutzen für das Werk ist. — Die zu dem vorliegenden Hefte getroffene Auswahl ist vorwurffrei. Das Heft enthält Stücke von *Armsdorf* (geb. 1670 † 1699) — *Benevoli* († 1662) — *Heinichen* (geb. 1683 † 1729) — *Krebs* (geb. 1713 † 1780) — *Pachelbal* (geb. 1633 † 1706) — *Scheid* (geb. 1587 † 1654) — *Viadana* (um 1640) — und einige von den Herausgebern componirte. Ganz besonders wird, irren wir nicht, jeden Spieler und jeden Hörer das fünfstimmige Adagio von *Viadana*, S. 17, ansprechen!

Ein — zwar nur beiläufiges, aber immer nicht zu verschmähendes Nebeninteresse verleihen die Herausgeber ihrer Sammlung nebenbei auch durch die, jedem Stücke beigefügte, Erwähnung seines Zeitalters.

Das Aeussere der Ausgabe ist anständig. Ein auf manchen Blattseiten minder weitschichtiger Notenstich würde die Wohlfeilheit des Werkes begünstigt und manches kauflustigen Organisten dünnem Säckel minder empfindlich zugesetzt haben.

d. Rd.

Sechsunddreissig Nachspiele für die Orgel; von *Rinck*. Op 107.

Essen, Druck und Verlag von A. Bädecker.

Unser trefflicher *Rinck* bleibt sich überall gleich, und wo er für Orgel schreibt, da kann man nur loben. Ge-

lobt seien daher auch die hier vorliegenden höchst schätzenswerthen Compositionen, und empfohlen seien sie insbesondere denjenigen, welchen Orgelstücke von Seb. Bach, Krebs, Kittel und ähnliche zu schwierig sind.

Die Ausgabe, — 88 Querquartseiten etwas unschönen Typendruckes — ist sonst zweckmässig. Einzelne Druckfehler, wie z. B. S. 16, T. 14: $\bar{c}$ statt $\bar{d}$, muss man eben beim Spielen verbessern, was nicht schwer ist. — S. 1, Tact 4, hat der Setzer die Tenorstimme h ziemlich ungeschickt an die Oberzeile angeschlossen, indess die unmittelbar vorhergehende höhere Note $\bar{c}$ an die Unterzeile angeschlossen und auch kein Grund vorhanden ist, das h etwa mit einer andern Hand zu greifen als das vorhergehende $\bar{c}$. (Dergleichen Dinge sind Kleinigkeiten: aber sie stören das Lesen und den Ueberblick.) — Eine Blattseite voll leerer Notenzeilen ohne Noten, wie S. 9 und andere mehr, sind im Druck — und zumal im Typendruck — Unsinn! unverständige Nachahmung der Unvollkommenheiten geschriebener Musicalien.

Ein Ladenpreiss ist auf den eingesandten Exemplaren nicht angegeben.

GW.

Neue Pianofortesch ule, in 184 Uebungen, oder Materialien für den Unterricht und das Selbststudium am Pianoforte. Herausgegeben von *Julius Knorr*.

Leipzig bei R. Friese. Pr. 1 1/3 Rthlr.

Gar unbedeutend! — weder durch eigenen Werth der Darstellung, noch durch irgend etwas Neues bemerkenswerth! Man weis eben gar nicht, warum zu den vielen guten und schlechten Clavierschulen, welche wir schon besitzen, nun gerade auch noch so eine wie diese hat verfertigt werden müssen.

Sie besteht, nach herkommlicher Voraussendung verschiedener Brocken aus der allgemeinen Musiklehre (!), hauptsächlich aus einer Sammlung elementarischer, einen oder ein Paar Tacte langer, schon hundertmal dagewesener, mit kurzen einleitenden Bemerkungen begleiteter Uebungsbeispiele, von welchen der Herr Verfasser in einer Vorrede versichert: grade diese Auswahl sei diejenige, welche dem Lehrer „für alle Fälle Ausreichendes „beim Unterricht, und dem vorgerückten, selbststudirenden Spieler diejenigen einfachen Mittel an die Hand „giebt, deren Besitz allein ihm das Spielen der „grössten Compositionen vermöglicht." — *Sic!*

Dr. Zyx.

Practische Anweisung des Fingersatzes bei Behandlung der Doppelscalen in allen Dur- und Molltonarten, mit den nothwendigsten Vor- und Nachübungen, für das Pianoforte; von *Franz Zenker.*

Prag bei Marco Berra. Pr. 2 fl. 30 kr.

Der Verfasser dieser Monographie hat es sich zum Gegenstande rühmlichen Fleises gemacht, die Lehre von den Fingersätzen schier aller möglichen zwei-, drei- und vierstimmigen Läufe und ähnlicher paralleler Tonreihen für eine oder auch beide Hände zugleich, zu durchforschen, an Beispielen mit beigefügter Fingerbezeichnung zu demonstriren, und dieselben hier dem Bildlinge als methodisch geordnete Uebungsstücke zur Benutzung vorzulegen. Er thut es mit einer Vollständigkeit, welche man in anderen ganzen Clavierschulen, welche sich mit diesem speciellen Gegenstande nicht so ausführlich beschäftigen können, natürlicherweise vergebens suchen würde; — und es ist gewiss nicht zu zweifeln, dass die Benutzung und methodische Einübungen seiner Vorschriften den dabei beabsichteten Zweck sehr glücklich befördern wird. — (Nur anhören mögten wir manche Uebungsbeispiele

denn doch nur gar ungern, wie z. B. S. 10, T. 8, 11, 20, 23, etc.; S. 11, T. 7, 10, etc.; S. 19; S. 33 unten; S. 34, T. 7, 14; S. 35, T. 2, 3, 8, 14; S. 45, Z. 3, u. flg. und andere mehr, wo der Verfasser — um nur Combinationen aller möglichen Art aufzutreiben, die Ohren des Spielers doch gar zu wenig schont.)

Jedenfalls wünschen wir herzlich, dass dem Verfasser, so wie dem Verleger, aus ihrer vorliegenden rühmlichen Arbeit alles mögliche Glück spriessen möge.

d. Rd.

Anleitung zum Gebrauche des Handleiters, Guidemains, mit 130 Beispielen, von *Jos. Fischhof.* 35. Werk.

Wien bei Haslinger, Pr. 1 fl. C. M. = 16 Gr.

Herr Kalkbrenner hat einen Handleiter erdacht; und unser Herr Fischhof, Professor des Pianoforte am Conservatorium der Musik in Wien, hat ihn angewendet, und macht jetzt diese Anwendung zum Gegenstande des vorliegenden eigenen Opus, welchem er das Prädicat eines „nothwendigen Beitrages zu jeder Clavier-„schule" belegt.

In einer kurzen Einleitung zählt er eine ganz furchtbare Schaar von Unarten auf, welche ein Anfänger, der ohne Handleiter studire, sich ja nothwendigerweise angewöhnen müsse, — namentlich auch das Anstemmen der Daumen auf die Clavierleiste während die Finger auf den Tasten spielen — —? (das wäre ja doch arg!) —

Dann folgen Anweisungen über die Art der Anwendung des Handleiters; — und den Schluss bildet eine Reihe progressiv geordneter Uebungsbeispiele, mit eingestreuten kurzen Bemerkungen, (deren Nützlichkeit keinem Anstande unterliegt.)

Practisch zweckmässig und als benutzenswerthes Material beim Unterrichte empfehlenswürdig ist, diesem Allen nach, das Werkchen allerdings; und Referent — welcher von der Nützlichkeit des Handleiters (vielleicht besser Handstütze) durchdrungen, sich dasselbe bei seinen eigenen Clavierübungen fast täglich bedient, will daher nicht ermangeln, sowohl der Maschine selbst, als auch dem vorliegenden Fischhof'schen Werkchen, die gebührende Anerkennung hiermit darzubringen.

Dr. Aab.

Etudes pour le Pianoforte; par *J. N. Hummel.* Oeuv. 125. Edition exacte. Le doigté est ajouté.

Vienne chez T. Haslinger. Pr. 4 fl. 30 kr. C. M. = 3 Rthlr.

Altiora canàmus: Von Hummel! —

Von Herrn Hummels hochgerühmter Clavierschule waren wir nie entzückt. Beim ersten Erscheinen derselben war des Lärmens und Lobpreisens, des schwindelnden Erhebens zu und über die Wolken hinauf, und des Jubelns über das neu aufgegangene Heil gar Viel; auch wir haben sogar zwei, zum Theil lobpreisende, Anzeigen über das Werk, aus der Feder geschätzter Mitarbeiter, in unsern Blättern geliefert *), — unserseits aber geschwiegen, — und jetzt, nach Verlauf weniger Jahre, ist aller Jubel vergessen, das Werk selbst nur in Weniger Hände, und noch wenigere Clavierhände sind mit demselben beschäftigt; und Manchem, der sich damal wehe gethan hatte, den unerhörten Preis desselben zu erschwingen, ist jetzt ein Abnehmer zu civilem Preise willkommen. —

Das alles ist anders und wird anders bleiben bei den vorliegenden Etüden. Wer an der Breite und Trocken-

---

*) von Dr. *Grosheim*, und von Director *Heinroth*, Caecilia Bd. XI, S. 232; und Bd. XIII, S. 45.

heit der Hummel'schen Theorie erlahmt ist, wird hier Leben und erfrischende Anregung finden, seine Kraft zu immer höherem Fluge zu üben und auszubilden, — ja zum hohen und selbst höchsten; denn auch an gewaltigen Schwierigkeiten der höchsten Gattung fehlt es hier eben so wenig, als an Stücken, die sich ganz dem Ausdrucke des Weichen und Zarten widmen, (z. B. in Nr. 7, 16, 22, 24,) oder an solchen, in welchen Zartes sich mit Starkem paart.

Die Ausstattung der Auflage ist des Werkes würdig.

d. Rd.

---

36 Nouvelles Etudes en forme de Variations pour l'éntier perfectionement dans l'etude du Piano-forte; par *Aloyse Schmidt.* 13me Livre des Etudes.

Offenbach, André. Pr. 2 fl. 42 kr.

Der würdige und allgemein anerkannte Meister im Clavierspiele, Hr. A. Schmitt, liefert hier ein Werk, welches Allen, welche die wahre Art eines gediegenen und soliden Spiels lieben, im höchsten Grade willkommen sein muss.

Wem daran gelegen ist, es im Clavierspielen zu einer gewissen Fertigkeit zu bringen, dem wird ein gründliches Studium dieses Werkes gewiss zum sehr wesentlichen Nutzen gereichen.

Das ganz einfache Thema, in *G*-dur, *Con moto*, $\frac{2}{4}$-Tact, besteht aus nur 12 Tacten, ist aber dabei äusserst ansprechend und einladend. Ihm folgen 36 Variationen, vom Leichteren zum Schwereren schreitend.

Studien nennt der Verfasser diese Variationen mit vollem Rechte; denn der angehende Clavierspieler, der aber schon eine gewisse Fertigkeit sich erworben haben

muss, wenn er dieselben gebrauchen will, soll dieselben im wahren Sinne des Wortes studiren, d. h. sie nach allen ihren Theilen zu erforschen, zu ergründen suchen, und durch fleissig wiederholtes Spielen sich eigen machen; er wird dabei einsehen lernen, was zu einem guten Vortrage im Clavierspiele gehört und auf was es eigentlich ankommt, wenn dasselbe gute Wirkung hervorbringen soll.

Die ersten Variationen, in Sechzehnteln, sind in den Discant gelegt, und schon hier erkennt man, was zu erwarten ist. Die übrigen Veränderungen sind im höchsten Grade mannigfaltig und reichhaltig an Passagen; beide Hände sind fortwährend auf die verschiedenste Weise in Anspruch genommen; auch finden sich mehre Variationen mit sehr zweckmässig angebrachten Doppelgriffen, und wieder andere im gebundenen Style und im Contrapuncte trefflich bearbeitet. Hinsichtlich der Verwebung des 3- und 4-stimmigen Satzes, welche den gründlichen Meister an den Tag legen, bleibt hier nichts zu wünschen übrig.

Möge der Herr Verfasser fortfahren, uns solche Werke zu liefern; ein Meister wie er ist vorzugsweise geeignet, jungen Männern, welche es zu einer gewissen Vollkommenheit im Clavierspielen bringen wollen, den Weg zu zeigen.

Papier und Stich sind sehr schön.

Rinck.

Etudes pour le Pianoforte, avec le doigté par *H. J. Bertini.* Oeuvre 29 et 32. Cah. 1. — Desgl. Cah. 2.

Vienne chez Tob. Haslinger. Pr. Jedes Heft 1 fl. 30. kr. C.M. = Rthlr. 1.

Alles was vom vorzüglichen Werthe Bertinischer Etüden in diesen Blättern schon mehrfach gesagt worden ist, trifft auch bei den hier vorliegenden Studien zu.. Das

Einzige was von ihnen besonders zu erwähnen ist, besteht darin, dass diese zu den leichteren ihrer Classe gehören, indem sie vom Verfasser, wie er auf dem Titelblatte sagt, dazu bestimmt sind, als Vorbereitung zum Studium der Cramer'schen Etüden zu dienen.

Solchergestalt für Spieler von noch ganz mittelmässiger Fertigkeit bestimmt, sind sie denn auch sehr sorgfältig mit der Bezeichnung des Fingersatzes versehen, und werden auch dadurch den Lernbegierigen von grossem Nutzen sein.

Stich und Papier sind so schön wie Alles was die Haslinger'sche Offizin zu Tage fördert.

Dr. Aab.

Compositions brillantes de *Henry Herz*. Cahier VII. — Desgl. Cah. VIII. — Desgl. Cah. IX.

Jedes Heft fl. 1 C.M. = 16 Gr. Wien bei Haslinger.

Wer spielt heut zu Tage nicht gern *compositions brillantes de Henry Herz?* — Die vorliegenden Compositionen sind brillant, und sind von *Henry Herz;* was will man mehr? Herzensfreunde werden ihre Herzensfreude dran haben.

Dr. Zyx.

Nachschrift der Redaction.

Zur näheren Verständigung fügen wir die Notiz bei, dass der Titel *Compositions brillantes de Herz* eigentlich eine *collection complète* der Herz'schen Claviercompositionen bedeutet, von welchen die vorliegenden Hefte bis zu Oeuvre IX reichen.

Bd.

I.) Grand Rondeau brillant, pour le Pianoforte; composé .... par le chevalier *J. N. Hummel.* Oeuv. 126.

II.) Dasselbe Werk, pour Pianoforte et Flûte.

III.) Dasselbe für Pianoforte et Violon.

Vienne, chez T. Haslinger. Pr. Nr. I, 1 fl. 30 kr. C.M. = 1 Rthlr.; Nr. II und III, 2 fl. C.M. = 1 Rthlr. 8 Gr.

Die vorliegende Composition gehört zu den schönsten, brillantesten und gefälligsten dieses Meisters in dieser Gattung. —

Welche, von den dreierlei Gestalten oder Bearbeitungen, unter welchen sie erscheint, die originale, welche die umgearbeitete sei, ist nicht zu entscheiden; denn unter einer jeden erscheint das Werk original, und nirgends spürt man etwas Arrangirtes; — insbesondere ist die Violinstimme violinmäsig und die Flötenstimme flötenmäsig geschrieben (nur Seite 2 — 3 der letztern sind drei mit „*Facilité*" überschriebene Tacte minder leicht als die darunter stehenden,) — und unter jeder Gestalt nimmt sich das schöne Tonstück eben so vortrefflich aus für Spieler wie für Zuhörer.

Das Äussere ist sehr schön.

Dr. Zyx.

Grande Fantaisie et Variations pour le Pianoforte sur des motifs de l'opéra Norma de Bellini; composées par *Sigism. Thalberg.* Op. 12.

Vienne chez T. Haslinger, Paris chez A. Farrene, Moscou chez C. L. Sehnhold, Londre chez Bosei et Comp. Pr. 1 fl. 30 kr. C.M. = Rthlr. 1.

Wenn der junge Wundermann, dieser Jüngling Thalberg, von dessen wundervollem Clavierspiele, von dessen

grenzenloser mechanischer Kunstfertigkeit, von dessen wundervollem Ausdruck im Vortrage, wir von allen Seiten und aus den zuverlässigsten Quellen wahrhaft Ausserordentliches hören, — wenn dieser junge Kunstheld uns bisher blos als vortragender Künstler bekannt war, so musste es uns doppelt willkommen sein, durch das vorliegende Werk seine Bekanntschaft nun auch als Tonsetzer zu machen; — und dreifach willkommen und erfreulich war es uns, auch in dieser Beziehung unsre Erwartung s e h r befriedigt zu finden.

Das Tonstück, dessen in neuerer Zeit so trivial und so gemeinüblich zum Aushängschilde alltäglicher Fabrikarbeit unserer renommirten Tagescomponisten gewordener Titel: „*Grande Fantaisie et Variations*," — so wie vollends sein eleganter Umschlagbogen mit dem Titel: „*Compositions modernes et brillantes*," uns nur so eine Modearbeit zu versprechen scheinen musste, — ist vielmehr eine wahrhaft gediegene, gefühlte und gearbeitete Composition, deren erste Hälfte, die aus einem Allegro (*h*-moll) und einem sehr ausgeführten Adagio (*H*-dur, $\frac{12}{8}$) bestehende Introduction, genialen Phantasieflug beurkundet, worauf sodann ein Thema (*G*-dur, $\frac{4}{4}$) auf sehr interessante Weise, zwar mit weiser Oeconomie nur dreimal, dies aber mit einer Mannigfaltigkeit variirt wird, welche die, fast allzugrosse harmonische Einfachheit und Einförmigkeit des ersten Theiles des Bellini'schen Thema vollkommen vergütet. Ein, die ursprüngliche Tonart *H* wieder auf den Thron setzender Schluss, *cantabile* beginnend, dann an's Fugenartige anstreifend und zuletzt sich dem feurigsten Fluge hingebend, krönt und rundet das Ganze zu einem Kunstwerke ab, das unter die vorzüglichsten Compositionen unserer Zeit gerechnet zu werden den vollsten Anspruch hat.

Schwer — unerhört schwer ist freilich Alles vom Anfange bis zum Ende; aber die Ernte lohnt die Arbeit

schön und reichlich; kein Clavierkünstler von einigem Anspruche darf es unterlassen, sich daran zu versuchen.

Die äussere Ausstattung ist glänzend schön.

Dr. Zyx.

Recueil d'ouvertures arrangées pour deux Pianoforté à 8 mains par *F. V. Beutel de Lattenberg*. Nr. 6. enthaltend Mozarts Ouverture aus Don Juan.

Prag chez M. Berra. 1 fl. 54 kr.

Das Unternehmen, eine Sammlung vorzüglicher Opern. ouvertüren, für zwei Pianofortes zu 8 Händen arrangirt, zu veranstalten, ist dankenswerth und wird den Dank all derjenigen Spieler und derjenigen Vereine verdienen, welche im Falle sind, von solchen Arrangements Gebrauch zu machen, sofern anders die Auswahl der Ouverturen zweckmäsig und das Arrangement mit guter Kenntnis des Instrumentes gemacht wird.

Diese Letztere scheint dem Bearbeiter der vorliegenden Ouverture nicht zu fehlen.

Doch hätte er, bei dem ihm zu Gebote stehenden Reichthum an acht Händen, manche Stelle wohl leichter setzen und ebendadurch sicherere und grössere Wirkung davon haben können, z. B. erstes Clavier, S. 4, Zeile 3 — zweites Clavier S. 3, Z. 2 v. u., und dergl. —

Auch noch eine andere Kleinigkeit, die jedoch eigentlich keine rechte ist, mögen wir nicht unberührt lassen: — Hat denn der Herr Arrangeur die eigens charakterische und ordentlich schauerliche Wirkung noch nie bemerkt, welche gleich im Anfange des zweiten Tactes der Don-Juans-Ouverture dadurch entsteht, dass Mozart, indess er den übrigen Instrumenten nur eine Viertelnote

zutheilt, die Bässe allein noch ein ganzes Viertel lang wie drohenden Donner nachtönen lässt? — hat er diese doch so markirte, sogar ins Gehör fallende Bedeutsamkeit diesen nachrollenden Donner nie empfunden? — Es scheint nicht! denn er fertigt Alles blos mit einer blosen Viertelnote ab, und auf dem zweiten Viertel, wo Mozart die Bässe bedeutungs- und wirkungsvoll nachrauschen lässt, setzt Hr. Beutel überall eine Viertelpause! —

Muss man denn tagtäglich auf neue Beweise stossen, wie unser Mozart zwar so allgemein blind, aberglaubisch und fanatisch — ja oft recht herzlich dumm und verkehrt — angebetet, aber so selten verstanden oder auch nur wahrhaft gefühlt wird?!

Um hingegen im ersten Tacte den Paukenwirbel auf dem Claviere wiederzugeben, hat Herr Beutel S. 2 des zweiten Claviers beinah zu Viel gethan.

Der am Ende, statt des Ueberganges zu *F*-dur angefügte Schluss in D ist der gemeinübliche.

So viel über die hier vorliegende Ouverture. Was an der Bearbeitung der fünf anderen zu rühmen sein mag, darüber können wir, da uns nur diese einzige Nummer 6 allein eingesendet worden ist, keine Auskunft geben.

Rd.

I.) *Henry Lenss.* Quatuor pour le Pianoforte; Violon, Alto et Violoncelle. Oeuvre 9.

Berlin chez Schlesinger. 2 1/3 Rthlr.

II.) — — dito. Oeuvre 10.

Berlin chez Schlesinger. 3 1/6 Rthlr.

Der Concertstyl hat in unseren Tagen den Kammerstyl, wo nicht verdrängt, doch gewissermasen von sich abhängig gemacht. Das Streben, eine Hauptstimme vor

Allen glänzen zu lassen, hat den Gesammtwerth vieler Instrumental-Compositionen beeinträchtigt.

Gleichwohl sind in neuster Zeit mehre Tonsetzer von Talent mit entschiedenem Erfolge einer Richtung entgegengetreten, welche zuletzt für das Heil der Kunst verderblich zu werden drohte. Man will schon nicht mehr blos blendende Tiraden, man verlangt schon wieder nach anmuthiger, gewandter Verbindung, innerem motivirten Zusammenhange.

Zu den ehrenwerthen Männern, die von tüchtigerem Streben Kunde geben, haben wir, den beiden uns vorliegenden, zwar glänzenden, aber doch mit Fleiss und Geschick gearbeiteten Quartetten nach, Herrn *Lenss* zu rechnen, einen Komponisten, der zu seinem Wirken nicht blos Erfahrung, sondern auch ein nicht unfruchtbares Erfindungstalent mitbringt.

Nr. I.

beginnt mit einer Einleitung (*Largo* in *f*-moll), von der man nicht auf das Ganze schliessen muss. Ihr Charakter ist so ernst und düster, dass man kein so heiteres Leben der Töne, als später entfaltet wird, erwarten sollte. Das sich anschliessende *Allegro* (*F*-dur) hat einen feurigen, aber fast feierlichen Charakter. *Menuett* und zumal *Rondo* (in gleicher Tonart) sind heiter und neckend. Ein *Andante* oder *Adagio*, wie es sonst wohl üblich, ist nicht zur Beschwichtigung beigegeben. So bewegt sich das Ganze denn ununterbrochen in Einem lebendigen, fröhlichen Treiben bis zum Schlusse.

Für den einigermasen geübten Pianofortespieler bieten Allegro und Rondo, obgleich manches Glänzende, doch keine sehr grosse Schwierigkeit. Es ist Alles dem Charakter des Instrumentes, das der Komponist wohl zu behandeln weis, angemessen. Nur einige Figuren sind uns mehr orchestermäsig, als der Individualität des Piano-

fortes angemessen, erschienen. — Die sehr hübsch erfundene Menuett fodert einen leichten, piquanten Vortrag.

Den Saiteninstrumenten, obwohl sie nirgends müssig heissen können, sind keine Schwierigkeiten zugetheilt worden; das Pianoforte macht sich fast immer vorzugsweise geltend.

Nr. II.

ist in allen Theilen grösser angelegt, weiter ausgeführt. *Allegro* in *Es*-dur; *Andante As*-dur; *Menuett*, *Rondo* wieder *Es*-dur. Der erste Satz bewegt sich kühn, entschlossen; der zweite sanft melodisch; der letzte hat den Zuschnitt eines Balletstücks.

Im Ganzen genommen herrscht in diesem Quartette das Passagenthum über die Kantabilität, und fast möchten wir, besonders in den Bravourstellen, etwas Beschränkung wünschen. Hier dünkt uns Manches zu lang.

Was wir bei Gelegenheit des vorigen Quartetts erwähnten, dass nämlich die Klavierpartie von näherer Kenntnis der Eigenthümlichkeit des Instrumentes zeuge, haben wir hier zwar bestätigt gefunden. Doch ist uns nun auch die Art der Behandlung der Effecte, welche das Pianoforte bietet, nicht mannigfaltig genug erschienen. Manche Gänge liebt der Komponist vorzugsweise, z. B. beide Hände in Oktaven fortschreitend zu beschäftigen, eine Anwendung des Pianofortes, die gewiss zuweilen, z. B. wenn eine Melodie von demselben allein geführt, oder eine Melodie des Streichquartetts von ihm durch Passagen unterstützt wird, von Wirkung ist; sobald aber das Pianoforte irgend wie mit Passagensolo's hervortreten soll, klingen Dezimen- und Sextenläufe ungleich voller.

Uebrigens ist vom Komponisten das Gewaltsame, Abentheuerliche, was sich in unsrer Zeit häufig entgegendrängt, vermieden.

Von dem herkömmlichen Bau der Musikstücke weicht er nicht ab, doch sind seine Ausführungen, — in grosse contrapunktische Aufgaben hat er sich hier nicht eben eingelassen, — die er meist auf modulatorischem Wege bewirkt, nicht alltäglich. Ueberall verräth sich eine sichere Hand und Umsicht. —

Die beiden von der Verlagshandlung sauber ausgestatteten Quartette, werden hoffentlich mit einem Grade der Theilnahme aufgenommen werden, der den Komponisten zu fernerem Fleisse ermuthigen kann.

Breslau.

A. Kahlert.

1.) Neujahrsgeschenk, Phantasie über beliebte Motive aus Opern, für das Pianoforte allein; von *C. Czerny*. Op. 351.

Wien, chez Haslinger. Pr. fl. 1. 30 kr. C.M. = 1 Rthlr.

2.) Dernier soupir de Herold, variations pour le Pianoforte seul, par *C. Czerny*. Op. 350.

Vienne, chez Haslinger. 1 fl. 15 kr. C.M. = 20 Gr.

3.) Variations brillantes dans une forme nouvelle, pour le Pianoforté, sur la cavatine favorite „Vivi tu“, par *Henry Herz*. Op. 78.

Mainz bei Schott. 2 fl.

4.) La Cocquette, scéne de bal, pour le Piano, composée par *Henry Herz*. Op. 78.

Mainz, bei Schott. 1 fl. 30 kr.

5.) Rondo über eine beliebte schottische Melodie, für das Pianoforte, von *Ign. Moschelles*.

Wien, bei Haslinger. 45 kr. C.M. = 12 Gr.

6.) Variations pour le Piano, sur la Rondo favorite de Lestocq; comp. par *Fr. Hünten.* Op. 69.

Mainz, bei Schott. 1 fl. 21 kr.

7.) La folle, Romance de A. Grisar, variée pour le Piano; par *Louis Spamer.* Op. 9.

Mainz, bei Schott. 1 fl.

Nr. 1, eine Phantasie, über Motive aus verschiedenen Opern (Zweikampf, Falschmünzer, Nachtlager in Granada,) gewinnt das Auge durch ein wunderliebliches Titelblatt und befriedigt das Gehör angenehm, zur Uebung nützlichen Stoff und zur Darlegung nicht alltäglicher Virtuosität Gelegenheit darbietend. —

Nr. 2. Auch unser guter Herold muss seine *dernière pensée musicale* gehabt haben, hier *dernier soupir* genannt. Ob der Titel auf irgend einer thatsächlichen Wahrheit beruht? — wir wissen es nicht; — habe aber Hr. *Czerny* das Ganze auch rein aus der Luft gegriffen: er hat seinem Helden keine Unehre gemacht.

Nr. 3 sind eben wieder *variations brillantes*, wie man deren vom Manne der Tagesordnung schon so viele hat und liebt. Sie werden gewiss nicht minder gefallen als ihre älteren Geschwister, — ja sie dürfen es mehr als manche frühere, indem man die sonst unter ihnen herrschende, doch wohl allzugrosse Familienähnlichkeit bei den vorliegenden etwas weniger wie derfindet. So hat Hr. *Czerny* z. B. in der Introduzion einmal den Muth gehabt, zwei ganze Seiten ohne klafterlange Fermatkadenzen su schreiben, und sie dagegen mit manchem Besseren auszuschmükken, wodurch diese Introduzion wirklich zu einem ganz interessanten Tonstücke geworden ist. — Auf S. 4 sieht man zwar: aufgeschoben ist nicht aufgehoben, denn schier diese ganze Seite ist nur Eine Cadenz; daran schliesst sich aber ein recht originelles Thema, auf mannigfaltige und eben wieder nicht uninteressante Weise und

abwechselnd in verschiedenen Tonarten variirt. Jedenfalls gehört das Werkchen unter die besseren Arbeiten des Hrn. *Czerny* in dieser Gattung. —

In der *Cocquette* Nr. 4, — (N.B. nicht zu verwechseln mit einer gleichnamigen Coquette des Herrn *J. Schmitt*, Op. 113.) liefert derselbe Meister erst ein recht schönes *Moderato assai* aus *cis*-moll, an welches sich ein, zwölf Folioseiten fortgeführter, mit allerlei Coquetterieen, pikanten Minauderieen und sonst precieusen Ziereréien, Rallentando's, Mormorando's, Tranquillo's, Tiraden und Fermaten etc. durchwürzter Walzer anschliesst, — grösstentheils in weit transponirten Tonarten, *cis*-moll, *f*-moll, *Fes*-dur, *as*-moll, *Des*-dur, u. dgl. herumtanzend und mit einem rauschenden Schlusse *con molta forza* endend; — das Ganze jedenfalls ein gar erspriessliches, in das Goldpapier einer *scène de bal* eingewickeltes Uebungstück in fremden Tonarten.

In Nr. 5 tritt Hr. *Moscheles* wieder einmal mit ziemlich gemässigten Ansprüchen auf, ein recht liebliches Rondo über ein gefälliges Thema liefernd. —

Nr. 6. Wie Herr *Franz Hünten* schreibt, das wissen wir: nicht allzu schwer, und gefällig, wie Liebhaber es lieben, und dabei nicht schlecht, wie Verständige es fodern. Damit sind denn auch die hier vorliegenden Variationen characterisirt. —

In Nr. 7 lernen wir einen uns bis jetzt gänzlich unbekannten Namen kennen, von dessen Arbeit zwar eben noch nichts Grosses zu sagen ist, welchem jedoch mitunter Manches, wie namentlich seine vierte Variation und der grösste Theil seines Finals, recht schön gelungen ist. — Warum übrigens Herr *Spamer* seiner Muse den Schimpfnamen *la folle* aufhängen will? das wissen wir wahrlich nicht; denn wenigstens etwas Excentrisches finden wir hier nirgend.

Dr. Zyx.

Deux Polonaises pour le Pianoforte, composées . . . . par *Ign. Kill.*

Bonn chez N. Simrock. Pr. 1 Fr. 50 Ct.

Rondino Nr. 1, pour le Pianoforte, composé et dédié . . . . par *Ign. Kill.* Op. 3.

Rondino Nr. 2. desgl.

Rondino Nr. 3. desgl.

Francfort s. M. chez A. Fischer. à 18 kr.

Introduction et Rondino pour le Pianoforte sur un thême de l'opéra Die Fürſtin von Grenada, composées . . . . par *Ign. Kill.*

Mayence, Paris et Anvers chez les fils de B. Schott.
Pr. fl. kr.

Wir wollen uns nicht noch länger die Freude, und einem jungen Manne welchen, und dessen so gediegene als gefällige Bildung als Claviervirtuose wie als Componist für sein Instrument, wir schon seit einer ziemlichen Reihe von Jahren hochschätzen, ohne diese Hochschätzung bis jetzt an die grosse Glocke gedruckter Publicität gehängt zu haben, nicht länger die Gerechtigkeit versagen, endlich einmal seine vorstehend genannten Compositionen der musikalischen und besonders der clavierspielenden Welt hiermit zu empfehlen.

Seine Arbeiten sind, sowohl in Ansehung der künstlerischen Behandlungsart, und ihres Kunstwerthes überhaupt, als auch was den Grad der Schwierigkeit der Ausführung betrifft, zunächst ungefähr den besseren von *Fr. Hünten* zu vergleichen. Alle sind für Clavierspieler von mässiger Fertigkeit bestimmt, alle demnach mehr graziös als hochtrabend bravourmässig gehalten; und besonders daran, dass sie durch und durch echt claviermässig gehalten und ebendarum effectvoll sind, lassen sie nicht allein den verständigen, von unserem Ries mit Liebe ausgebildeten Virtuosen, sondern auch den einsichtvollen Clavierlehrer erkennen.

d. Rd.

Vierzig tägliche Studien auf dem Pianoforte, mit vorgeschriebenen Wiederholungen; zum Erlangen und Bewahren der Virtuosität; componirt von *Carl Czerny*. 337. Werk. (Exercice journalier, pour atteindre et conserver etc.)

Wien bei T. Haslinger. Pr. fl. 3 C.M. = Rthlr. 2.

Recht viele Freude haben Sie, grosser Herr und Meister Czerny, durch Ihre werthen Compositionen, uns Clavierspielern schon gar oft gemacht!

Gar manchesmal setzen Sie uns aber auch in arge Angst und Pein, durch die unerschwinglichen Schwierigkeiten, deren Besiegung Sie uns *sans façon* nur allzu oft anmuthen, grade als wären wir nur dafür da, unsere armen zehn Finger an Hexereien abzuquälen, welche Ihnen, dem Hexenmeister, freilich nur ein Spiel sein mögen, — ja! grade als hätten wir der Finger eben so viele wie Sie, welcher, nach Versicherung allerglaubwürdigster Personen und Kenner, an jeder Hand noch sechs unsichtbare Finger mehr besitzen, als andere Leute deren haben. —

Doch das Alles war noch Nichts! — all die Angst, welche uns armen anderen Clavierhelden bisher die Schwierigkeiten Ihrer Compositionen eingejagt hatten, war noch Nichts, gegen dasjenige Entsetzen und Grausen was uns anwandelt beim Anblicke der „täglichen Studien", die sie uns jetzt zur Nachachtung zugehen lassen.

Was uns schon der Titel sagt; dass wir Studien machen, dass wir „täglich" studiren, täglich — *horribile dieta* — täglich Studien spielen sollen, — das nehmen wir ja mit aller schuldigen Devotion unterthänigst an. —

Aber Was sollen wir täglich zum Studium spielen? — Studien wie die vorliegenden, (halten zu Gnaden:

etwas trockenen) Uebungsfiguren. — Auch das wär wohl immer noch allenfalls zu ertragen! — Auch darüber wollen wir arme, gedrückte Unterthanen noch kein Grawall *) anfangen.

Aber „Vierzig tägliche" Studien! — — — Von heut an täglich, sollen wir — so gebieten Sie, Herr und Meister! — ein siebzehn Bogen starkes Buch von 40 Studien sollen wir von heute an täglich durchstudiren. — Das ist übermenschlich! — unmenschlich!!! —

Und — *doch ist's* noch nicht Alles!

„Mit vorgeschriebenen Wiederholungen" sagen Sie uns auf dem Titelblatte. — Also nicht blos täglich durchspielen müssen wirs, sondern gar mit allen Wiederholungen müssen wir das Buch von heute an täglich durchspielen. — Schauderhaft!!

Das mag der allzugnädige Himmel Ihnen verzeihen, Sie gestrenger Herr und Meister Czerny! dass Sie uns, Ihren armen, treuen, nur leider blos zehngefingerten Unterthanen, solchen unerschwinglichen Tribut aufjochen und mit allen Wiederholungen aufjochen!

Doch vielleicht sind der Wiederholungen nicht so gar Viele! — Lasst uns denn doch einmal sehen . . . .

Wir erstarren — — — — — —

Seite 1, Nr 1: „Jeder Tact zwanzigmal ohne Unterbrechung zu üben."

Seite 2, Nr. 2: Alles repetirt; und: „Jede Repetition zwanzigmal ohne Unterbrechung."

---

*) Ohne Zweifel Verketzerung des Wortes Gerebelle, (Rebellion.)

Rd.

Seite 3, Nr 3: Alles repetirt; und: „Jede Repetition dreissigmal ohne Unterbrechung.“

Und so fort, das ganze dicke Heft hindurch, — an dessen Ende Sie uns dann die herzstärkende Consolation ertheilen: „Bei einem wahrhaft leichten und ruhigen Spiel kann „selbst das ununterbrochene Ueben aller dieser Uebungsstücke keine übermässige Anstrengung „verursachen.“

Sie haben Recht, Herr Czerny! — „Zum Erlangen und Bewahren der Virtuosität.“ —

Wenn das nicht gut für Virtuosen ist,
Dann weis ich nichts was besser ist.

Dr. Zyx.

Der Weg zum Himmelreich geht durch die Sünde.

So paradox dies Motto auch scheinen mag, in *Oswald:* „Analogie der geistlichen und weltlichen Geburt," finden wir die Wahrheit desselben folgendermasen bestätigt.

„Der Mensch ist geistig, animalisch, materiell. Wir „bezeichnen diese Dreyeinheit, in vorstehender Reihefolge, „durch die vollkommene Trias 8. 5. 3., deren Basis, die 1, „den Heiland darstellt. Durch die Sünde sinkt die 8 „herab zur 7, die 5 zur 4, und die 3 zur 2. Da nun „nach dem ewigen Grundgesetz der reinen, aus der Na„tur genommenen, Harmonie, die 7 allein sich wieder „zur 8 wenden kann, die 4 jedoch herunter in die 3, und „die 2 zur 1 treten muss, wodurch die 5 ausfällt; so sehen „wir deutlich, wie der, die Sünde fliehende Mensch, das „Animalische verliert, und zugleich mit dem Heiland selbst „auf Einen Stuhl sich niedersetzt. Wer wollte nun nicht „sündigen, um zu solchem Heil zu gelangen, das ohne „sie nicht zu erringen ist!!"

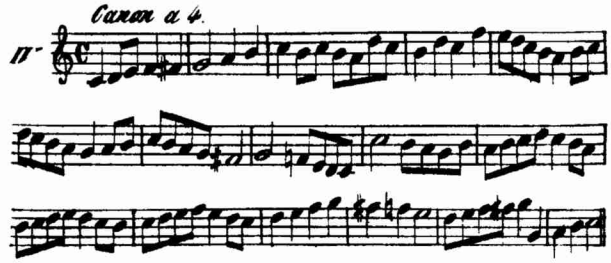
Die Leipziger a. mus. Zeitung (1802, 654) gibt nähere Kunde von der Sache, wiewohl sie dabey auch nicht undeutlich zu verstehen gibt, dass sie dergleichen thörigt finde. Wir Oswaldianer hätten es jedoch gern gesehen, wäre eine für unser ewiges Heil so wichtige Sache weiter besprochen worden, die selbst unserm irdischen Fortkommen so ziemlich zusprechen will. Sollte desshalb Jemand Lust haben, sich ferner noch damit zu befassen, so verweisen wir ihn an den Aufsatz selbst, der die Ueberschrift führt: Musik der Mystiker.

G.

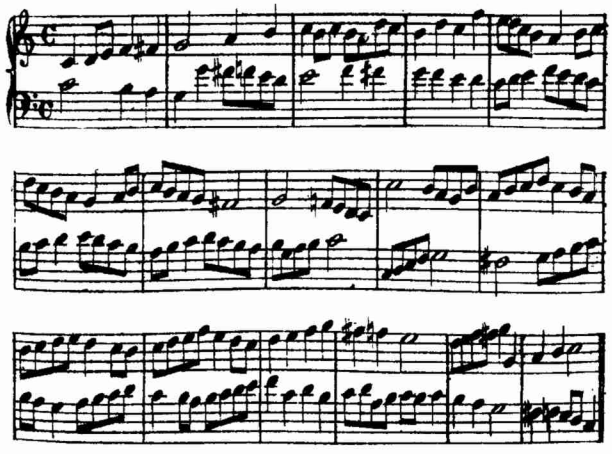
Zur Berichtigung
der auf Seite 1 flg. vorstehenden
Auflösung des vierten Räthselkanons
von Braun.

Durch Uebersehen des Correctors sind auf Seite 9 beide Notenbeispiele unrichtig abgedruckt worden.

Die Aufgabe war folgende



Die Auflösung muss folgendermasen heissen:



Auch Seite 6 im ersten Tacte sollte statt h, $\bar{c}$ stehen, und in der Mittelzeile desselben Beispiels sollten die zwei letzten Noten $\bar{e}$ $\bar{f}$ sein. — S. 7 sollte die dritte Note der Oberstimme $\bar{e}$ sein, — auf S. 8 im ersten Beispiele die dritte Bassnote g — und im untersten Beispiele sollen die zwei Viertelnoten des letzten Tactes Achtel sein.

GW.