Werk

Titel: Caecilia Mainz> : eine Zeitschrift für die musikalische Welt

Ort: Mainz

Jahr: 1830

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0012|log4

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Ueber die

Erzeugung der Aliquottöne auf Zungenpfeifen und auf dem Clarinette

von

Prof. Dr. W. Weber

in Halle.

Vorwort

von

Gfr. Weber.

Es war denn doch wirklich recht verwunderlich, dass die auffallende Erscheinung

> dass, indess die Grundtöne (I) aller übrigen Blasinstrumente sich zunächst in die Octave als ersten Beiton (II) überblasen, nur allein das Clarinett sich doch sofort in die Quinte der Octave überbläst,

Jahrhunderte lang noch von Niemanden aufgefasst und erwähnenswerth gefunden worden, vielmehr unter bedeutungslosem Stillschweigen begraben geblieben war. Seit es Flöten, Oboen, Clarinette und Fagotte giebt, weis der Flötist nicht anders, als dass, auf eben denselben Griff, mit welchem er sein tiefes $\overline{d}$ blässt, ihm auch sein höheres $\overline{\overline{d}}$ anspricht, dass der $\overline{g}$-Griff ihm auch die Octave $\overline{\overline{g}}$ giebt, u. s. w. — eben so der Oboist; — und eben so giebt auch dem Fagottisten sein *G*-Griff wieder *g*, das *A* wieder *a*, u. s. w.; — nur dem Clarinettisten allein giebt sein *g*-Griff nicht wieder $\overline{g}$, also nicht wieder die Octave, sondern $\overline{\overline{d}}$, — die Quinte

der Octave, — sein *a* giebt ihm nicht wieder $\bar{a}$, sondern $\bar{\bar{e}}$, u. s. f. — So greift und bläst nun die ganze Greif- und Blasewelt, ohne es sich einfallen zu lassen, sich über diese so auffallende Verschiedenheit auch nur zu verwundern, ja ohne sie zu bemerken, viel weniger nach dem Warum solcher Erscheinung zu fragen, noch weniger das Warum zu erklären. »Wenn man so und so »greift und so und so dazu bläst, so giebts den »und den Ton, und um den und den Ton zu blasen, »muss man so und so greifen.« Das ist den Musikern genug, — genug sogar denen, welche über Blasinstrumente, ja selbst über Clarinett und über Clarinettverbesserungen, schreiben; für das Warum der Sache haben auch sie keinen Sinn, nicht einmal bisher, darum zu fragen; — unsere Physiker, unsere Akustiker aber haben die Erscheinung, wie es scheint, zum Theil wirklich gar nicht gewusst, theils aber auch vielleicht absichtlich ignorirt, weil die Aufgabe der Lösung ihnen zu schwierig vorkommen mogte.

Seit ich, in meiner Akustik der Blasinstrumente vom Jahr 1814, zum Erstenmal auf die Sache aufmerksam gemacht, und darauf unser vortrefflicher Dr. *Chladni* erklärt hatte, dass, um eine befriedigende Erklärung einer so eigenthümlichen Erscheinung geben zu können, erst noch manche Forschung angestellt werden müsste, hörte ich nicht auf, ihn anzutreiben, sich der Lösung des Problems zu unterziehen. Er versprach es mir von Einemmale zum anderen, und würde die Aufgabe auch wohl sicherlich ruhmvoll gelöset haben, hätte nicht ein, für seine Freunde wie für die Welt, noch immer allzufrüher Tod, seine Forschungen unterbrochen. Mehremal habe ich seitdem auch in der Caecilia den Gegenstand besprochen (VIII. Bd. Heft 30, S. 92; — XI. S. 40 und S. 181,) und auch Chladnis würdigen Nachfolger, Herrn Prof. *W. Weber*, aufgefordert und namentlich auf S. 188 des XI. Bandes dieser Blätter dringend genug gemahnt, hier an Chladni's Stelle einzustehen.

Dieser Mahnung wird denn nun die nachstehende Abhandlung verdankt, welche das erste Wort des Lichtes über den Gegenstand vernehmen lässt, ein Wort, welches die bis jetzo unerklärte Erscheinung ganz vollständig und mit mathematischer Gewissheit und Nothwendigkeit erklärt und ihren Grund, so wie die Nothwendigkeit, warum es so ist und gar nicht anders sein kann, nachweiset, welche also für die Theorie sowohl, als auch für die Anwendung beim Instrumentenbau, unberechenbare Ausbeute darbietet, und nichts anderes zu wünschen übrig lässt, als nur: dass es dem Herrn Verfasser gefallen möge, uns doch auf gleiche Weise, etwa als Nachtrag zum gegenwärtigen Aufsatze, — auch die, wohl errathbaren, aber doch noch nicht ganz zur Klarheit gebrachten Ursachen ausführlicher klar zu machen, warum andere, ebenfalls durch Rohrblätter zur Ansprache gebracht werdende Instrumente, Oboe und Fagott, sich in Ansehung ihres zweiten ersten Beitones, nicht wie das Clarinett, sondern wie die Flöte oder wie offene Labialpfeifen, verhalten. Möge er auch noch diesen Wunsch zu erfüllen geneigt sein.

GW.

Ich will kurz wiederholen, was von Hrn. *Dr. Gfr. Weber*, an verschiedenen Stellen der *Cäcilia*, über den Uebergang des Grundtons der Clarinette in ihren ersten Flageoletton, gesagt worden ist, und hier als bekannt vorausgesetzt werden darf.

1) Die Clarinette nähert sich dadurch, dass sie vom Grundtone (I) zum ersten Flageoletton (II) eine Octave und Quinte springt, den gedeckten Orgelpfeifen an, welche gleichfalls um eine Octave und Quinte vom Grundtone (I) zum ersten Flageoletton (II) springen, während offene Labialpfeifen

und die neusten Blassinstrumente vom Grundtone (I) zum ersten Flageolettone (II) nur um eine Octave springen.

2) Flageolettöne entstehen, weil nicht immer die ganze in der Pfeife enthaltene Luftsäule eine einzige schwingende Abtheilung, sondern bisweilen 2 oder mehrere isolirt schwingende, durch Schwingungsknoten geschiedene Abtheilungen bildet. Da die Zahl der schwingenden Abtheilungen nicht um ein Bruchtheil zunehmen oder abnehmen kann, sondern nur um eine ganze schwingende Abtheilung; so leuchtet ein, dass man bei unveränderter Länge der Pfeife, nur eine Reihe einzelner und bestimmter Töne, und nicht die zwischen ihnen gelegenen Töne, hervorbringen kann.

3) Der Grundton (I) einer offenen Labialpfeife springt, wenn er in den ersten Flageoletton (II) übergeht, darum um eine Octave, weil die offene Labialpfeife an beiden Enden in einen ganz freien mit Luft erfüllten Raum, oder wenigstens in einen erweiterten Luftraum mündet. Je freier und vollkommner die Mündung der Pfeife an ihren beiden Enden ist, desto genauer bildet ihr Grundton (I) mit ihrem ersten Flageoletton (II) ein der Octave gleiches Intervall.

4) Der Grundton (I) einer gedeckten Orgelpfeife springt darum um 1 Octave *plus* 1 Quinte, wenn er in den ersten Flageoletton (II) übergeht, weil gedeckte Pfeifen nur mit ihrem einen Ende in einen erweiterten Luftraum münden; an ihrem andern Ende dagegen ganz verschlossen sind. Je

freier und vollkommner die Mündung des einen Endes, und der Verschluss des andern Endes ist, desto genauer bildet ihr Grundton (I) mit ihrem ersten Flageoletton (II) ein Intervall gleich 1 Octave *plus* 1 Quinte.

Da nun eine Clarinette mit ihrem einen Ende, mit ihrem Mundstücke, in einem erweiterten Luftraume, dem Munde,*) und mit ihrem andern Ende in einen ganz freien mit Luft erfüllten Raum mündet; so sollte man glauben und erwarten, sagt Hr. *Dr.* Gfr. Weber, die Clarinette werde sich wie eine offene Labialpfeife verhalten, und werde, indem sie von ihrem Grundtone (I) in ihren ersten Flageoletton (II) übergeht nur eine Octave überspringen, indess uns doch im Gegentheil alle Erfahrungen eines andern überzeugen, und uns lehren, dass der Grundton (I) der Clarinette, um in den ersten Flageoletton überzugehen, um eine Octave *plus* 1 Quinte springt, dass sich folglich die Clarinette wie eine gedeckte Orgelpfeife verhält.

Die Clarinette scheint, dieser Betrachtung gemäss, mit den allgemein anerkannten und bewährten Naturgesetzen, die unter (3) und (4) aufgeführt worden sind, in Widerspruch zu stehen; denn die Clarinette scheint keine gedeckte, sondern eine offene Pfeife zu seyn, und befolgt doch die Gesetze nicht der offenen, sondern der gedeckten Pfeifen. Woher rührt dieser scheinbare Widerspruch

*) Nicht dieses habe ich als Zweifelgrund angeführt; denn dieses ist bei Oboe und Fagott derselbe Fall. *GW.*

zwischen der beschriebenen Tonerscheinung bei Clarinetten, und einem allgemein anerkannten und bewährten Naturgesetze?

Dass der Widerspruch zwischen den Erscheinungen bei der Clarinette, und den in (3) und (4) ausgesprochenen Naturgesetzen, nur scheinbar ist, versteht sich von selbst; denn keine Erscheinung in der ganzen Welt steht mit irgend einem allgemeinen und nothwendigen Gesetze der Natur in Widerspruch.

In der Voraussetzung also, dass jener Widerspruch nicht in der Natur, sondern in irgend einem Mangel unsrer noch unvollkommnen Kenntniss derselben begründet sey, und mit der auf Sachkenntniss gegründeten Ueberzeugung, dieser Widerspruch müsse durch eine gründliche Untersuchung über die Natur und Gesetze der Zungenpfeifen sich lösen, hat Hr. *Dr.* Weber mich gütigst aufgefordert, ihm und den Lesern der *Cäcilia* mitzutheilen, was ich bei meinen, freilich mehr physikalischen als akustischen, Beschäftigungen zur Aufklärung dieser Sache finden würde.

Hr. *Dr.* Weber hat in der That selbst schon in seinen Abhandlungen zu erkennen gegeben: Jener scheinbare Widerspruch werde sich dadurch lösen, dass die Clarinette scheinbar zu den offenen Labialpfeifen, in der That aber weder zu den offenen, noch zu den gedeckten Pfeifen, sondern zu einer 3ten Classe von Pfeifen, nämlich zu den

Zungenpfeifen, zu rechnen, und dass es sehr wohl denkbar sey, dass diese 3te Gattung (die Zungenpfeifen), ungeachtet sie wesentlich von den gedeckten Orgelpfeifen verschieden sind, doch in manchen Stücken mit den letztern harmonirten, und dass eine solche Uebereinstimmung beider gerade in dem Verhältniss des Grundtons (I) zum ersten Flageoletton (II) statt finden müsse.

Auf diese Weise hat schon Hr. *Dr.* Weber den Widerspruch, der zwischen den Naturgesetzen und den Naturerscheinungen statt zu finden schien, gehoben, und es kommt darauf an, diese Lösung des Widerspruchs durch Thatsachen zu begründen, und den wahren Zusammenhang der Erscheinungen und der Gesetze nachzuweisen.

Um diese Lösung des Widerspruchs zu begründen, und nachzuweisen, dass man bei einer Clarinette nicht, wie es beim ersten Anblicke scheint, zwischen den Tönen (I) und (II) eine Octave; sondern 1 Octave *plus* 1 Quinte erwarten müsse, scheint es vor allem erforderlich zu seyn, den wahren, aus der Natur der Orgelpfeifen hervorgehenden Unterschied aller vorhandenen Gattungen und Species (der offenen und gedeckten Labial-Pfeifen, und der Zungenpfeifen) aufzusuchen und festzustellen.

Der Unterschied zwischen den beiden ersten Gattungen, den offenen und gedeckten Pfeifen,

ist hinreichend bekannt und ausgemacht. Das eine Ende, was bei jener ganz offen ist, ist bei dieser ganz verschlossen. Sollte nun nicht, haben viele gemeint, eine 3te Gattung von Orgelpfeifen gebauet werden können, die weder ganz offen noch ganz verschlossen, sondern halb oder theilweis offen und halb oder theilweis verschlossen wären, und sollten diese nicht einen Uebergang von der 1ten Gattung zur 2ten Gattung sowohl in ihren Tönen, als in ihren Tongesetzen, bilden?

Wirklich hat man eine Menge Erscheinungen gefunden und beobachtet, die eine solche Ansicht zu bestätigen scheinen: in der That aber ist diese Ansicht nicht in der Natur begründet. Ich glaube gewiss, dass sich viele Andere von dieser Wahrheit schon längst überzeugt haben, und überhebe mich, die mir eigenthümlichen Gründe dafür hier mitzutheilen. Das Resultat der Sache ist in kurzem folgendes: in welchem Grade die Enden der Pfeife geöffnet oder geschlossen seyn mögen, so bilden sie doch keine neue Klasse von Orgelpfeifen, sondern sie verhalten sich entweder wie unvollkommene offene, oder wie unvollkommene gedeckte Orgelpfeifen, und ewig bleibt ein Sprung zwischen ihnen, von den offenen Pfeifen zu den gedeckten Pfeifen.

Und es lässt sich auch leicht begreifen, warum es bei schwingenden Luftsäulen gar nicht auf den Grad der Oeffnung und Bedeckung der Enden ankommt; denn eine Verengerung der Oeffnung ist

offenbar weiter nichts als eine theilweise Verengerung der Röhre. Wie man nun von einer Saite, die nicht überall gleich dick ist, nicht sagen wird, dass ihre Schwingungen eine von den Schwingungen einer gleich dicken Saite wesentlich verschiedene Gattung von Schwingungen bilden, sondern nur einen weniger einfachen und regulären Fall derselben Schwingungsart; so muss man auch von einer Orgelpfeife, die nicht in allen ihren Theilen (gleichgültig ob am Ende oder in der Mitte) gleich weit ist, sagen, dass sie als keine eigenthümliche Gattung von Schwingungen, sondern als ein mehr oder weniger abweichender Fall, und als eine entweder unbedeutende, oder wenigstens unwesentliche Modification der regulären Schwingung, zu betrachten sey.

Ich halte die Zungenpfeifen für die dritte Gattung von Orgelpfeifen, welche eine wirkliche und eigentliche Verbindung zwischen offenen und gedeckten Pfeifen herstellen, und mit ihnen allein die 3 Species einer höhern Gattung ausmachen.

Die Grundidee nämlich, auf welcher die Construction unsrer Orgelpfeifen beruht, scheint folgende zu seyn: eine solche Einrichtung zu treffen, dass, wie verschieden auch die Bewegungen und Schwingungen der Luft an verschiedenen Stellen der Pfeife (in verschiedenen Querschnitten derselben) seyen, in jedem Querschnitte einzeln doch alle Lufttheilchen gleichzeitig sich

gleich verhalten und gleiche Bewegungen machen. Sobald man von dieser Grundidee abweicht, so hat die Mannichfaltigkeit der möglichen Orgelpfeifen gar keine Schranken. — Sowohl in offenen als in gedeckten Pfeifen ist diese Grundidee festgehalten, und jede Verschiedenheit die unter ihnen statt findet, erstreckt sich gleichförmig über den ganzen Querschnitt der Luftsäule, hindert also nicht, dass alle in einem und demselben Querschnitt liegenden Lufttheilchen nach wie vor untereinander gleiche Bewegungen machen.

Durch Hrn. *Dr.* Weber sind uns, wie schon gesagt, vorzüglich folgende 2 Sätze an die Hand gegeben:

1) Es ist wahrscheinlich, dass die Clarinette, welche eine offene Labialpfeife zu seyn scheint, aber beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) einer gedeckten Pfeife gleicht, weder zur einen noch zur andern Art, sondern zu einer 3ten Art von Orgelpfeifen, zu den Zungenpfeifen, gehöre.

2) Die Zungenpfeifen, welche eine von den offenen und gedeckten Pfeifen wesentlich verschiedene Art von Orgelpfeifen bilden, sind eigenthümlichen Schwingungsgesetzen unterworfen, die aber in manchen Fällen mit denen der gedeckten Pfeifen sehr nahe verwandt sind.

Nach diesen Prämissen bleibt, meiner Meinung nach, zweierlei zu thun übrig, um dem von Hrn. *Dr.* Weber geäusserten Wunsche zu entsprechen:

1) Durch Anführung mehrerer Facta evident nachzuweisen, dass alle Zungenpfeifen unter ähnlichen Verhältnissen, wie die Clarinette, beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) denen der gedeckten Pfeifen sehr nahe verwandte Schwingungsgesetze befolgen;

2) Die Ursachen anzugeben, warum die Zungenpfeife und die Clarinette, beim Uebergange vom Tone (I) zu (II), denen der gedeckten Pfeifen sehr nahe verwandte Schwingungsgesetze befolgen, und warum sie in diesem Puncte so weit von den an beiden Enden offenen Labialpfeifen, mit denen sie sonst mehr Aehnlichkeit haben, abweichen.

Zur Lösung von Nr. 2 suche ich alle wesentlich verschiedene Species der Orgelpfeifen unter einem allgemeineren Gesichtspuncte zu betrachten, und von da aus nicht blos die allgemeinen Gesetze der ganzen Gattung, sondern auch den Zusammenhang und das Verhalten der, den verschiedenen Species eigenthümlichen Gesetze, zu übersehen.

Wenn man die Grundidee der Orgelpfeifen festhält; so darf man den Unterschied offener und gedeckter Pfeifen nicht folgendermassen aussprechen: offene Pfeifen seyen an beiden Enden ganz offen, gedeckte Pfeifen seyen am einen Ende ganz ver-

schlossen; zum Gegensatz von theilweis offenen und theilweis verschlossenen Pfeifen; sondern folgendermassen: offene Pfeifen sind an beiden Enden von ganz beweglichen Schichten (von dünnen Luftschichten) gedeckte Pfeifen sind am einen Ende von einer ganz unbeweglichen Schicht (von einer festen Wand) begrenzt; zum Gegensatz von mehr oder weniger beweglichen Grenzschichten, von denen andere Pfeifen begrenzt seyn können. In den einfachsten und regelmässigsten Fällen wird sich diese Beweglichkeit oder Unbeweglichkeit der Grenzschicht allemal gleichförmig über den ganzen Querschnitt erstrecken; und erstreckt sie sich nicht gleichförmig über den ganzen Querschnitt; so sind die dadurch entstehenden Abweichungen als unwesentliche Modificationen, unsrer Ansicht der Orgelpfeifen gemäss, zu betrachten.

Iter Abschnitt.

Auf experimentalem Wege nachzuweisen, *dass* alle Zungenpfeifen unter ähnlichen Verhältnissen, wie die Clarinette, beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) den gedeckten Pfeifen sehr nahe sind.

Um auf experimentalem Wege zu finden, in welcher Beziehung die Clarinetten zu den Zungenpfeifen gerechnet werden müssen, und welches ihr gemeinschaftliches Verhältniss zu gedeckten Pfeifen sey, habe ich eine Reihe Versuche gemacht, die ich in derselben Ordnung und mit denselben Worten,

wie ich sie mir vor längerer Zeit aufgemerkt habe, überschreiben will.

»Die Clarinette ist aus zwei schwingungsfähigen Körpern zusammengesetzt, aus einem Rohrblatte, und einer Luftsäule. Die Proportionen der Dicke und Länge und die Befestigung des einen Endes dieses Rohrblattes sind nicht, wie bei der Metallplatte einer Zungenpfeife, von der Art, dass es, wenn es isolirt schwänge, nur eine bestimmte Art von Schwingungen machen könnte, und die Dauer dieser Schwingungen sich vollkommen genau angeben liesse. Von dieser Beschaffenheit des Rohrblatts der Clarinette und der Unbestimmtheit und des Schwankens der ihm eigenthümlich zukommenden Schwingungen rührt es her, dass die gemeinschaftliche Schwingung des Rohrblatts und der Pfeife zu den Fällen gehört, wo die beiden Schwingungen beider Körper sich häufig auf verschiedene Weise in Gleichgewicht setzen können, und daher der Ton innerhalb enger Grenzen variabel ist und nur durch die Kunst des Bläsers seine nähere Bestimmung erhält.

„Die Tongesetze der Zungenpfeifen mit metallenen, gut befestigten Platten lassen sich aber dennoch mit einigen Modificationen auf die Clarinette anwenden:

1) Setzt man an ein Clarinettenmundstück enge Röhren von verschiedener Länge an, so lassen sich im Vergleich zum Tone des Rohrblatts tiefere

Töne hervorbringen, bei angemessener Länge der angesetzten Röhren, als mit einer Zungenpfeife, im Vergleich zum Tone ihrer Metallplatte. — Bei einer Zungenpfeife mit metallener und gut befestigter Platte kann höchstens ein um eine Octave tieferer Ton als der Ton der isolirt schwingenden Platte hervorgebracht werden, während man mit dem Clarinetten-Munstücke, mit Hülfe angesetzter Röhren, 4 Octaven tiefere Töne als mit dem isolirt schwingenden Rohrblatte hervorbringt.

2) Alle Töne einer Clarinette, welche eine Terz und mehr tiefer als der Ton des isolirt schwingenden Rohrblatts sind, folgen denselben Tongesetzen als Zungenpfeifen, deren Töne gleichfalls eine Terz und mehr tiefer als der Ton ihrer isolirt schwingenden Metallplatte sind.

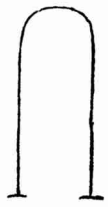
3) Die wenigen übrigen höheren Töne der Clarinette folgen keinem angebbaren Gesetze, weil bei ihrer Hervorbringung zu viel auf der Kunst des Bläsers beruht.

„Der Ton des von mir angewandten Clarinetten-Mundstückes war zwischen $\overline{\overline{fis}}$ und $\overline{\overline{c}}$ variabel. Im Mittel gab also das isolirt schwingende Rohrblatt $\overline{\overline{a}}$, — Die Luftsäule in einer offenen, engen Röhre. bei dem gewöhnlichen Zustand der Atmosphäre, muss $7\frac{1}{4}$ Pariser Zoll lang seyn, um $\overline{\overline{a}}$ als Grundton hervorzubringen. — An dieses Clarinetten-Mundstück

setzte ich eine $77\frac{1}{2}$ Zoll lange, $7\frac{7}{10}$ Linie mit Einschluss der Wände, $6\frac{2}{10}$ Linie im Lichten weite Glasröhre, die ich nach und nach verkürzte, indem ich nach jeder Verkürzung der Röhre die Töne bestimmte, welche beide (das Clarinetten-Mundstück mit der in der Röhre enthaltenen Luftsäule) gaben. — Die Länge der Luftsäule wurde vom offenen Ende der Glasröhre bis zu dem Puncte, von wo an das Clarinetten-Mundstück keilförmig zugespitzt ist, gemessen. Die Länge des schwingenden Rohrblatts war $10\frac{9}{10}$ Linien, die Breite $4\frac{1}{2}$ Linie, die Dicke

1) am Befestigungspunkte
   in der Mitte 0^{lin} 590
   an der Seite 0^{lin} 422
2) 3 Linien oberhalb
   in der Mitte 0^{lin} 281
   an der Seite 0^{lin} 111
3) 3 Linien vom freien Ende
   in der Mitte 0^{lin} 266
   an der Seite 0^{lin} 075
4) am freien Ende
   in der Mitte 0^{lin} 090

die Gestalt des Rohrblatts war genau die in Fig. 1. abgebidete.



„Aus den in der beifolgenden Tabelle enthaltenen Versuchen ergiebt sich, dass die Töne eines Clarinetten-Mundstücks, welches isolirt den Ton $\overline{\overline{a}}$ giebt, in Verbindung mit Röhren von verschiedener Länge, wenn sie um eine Terz und mehr tiefer als $\overline{\overline{a}}$ sind, gerade so wie Zungenpfeifen unter ähnlichen Verhältnissen, die Tongesetze gedeckter Orgelpfeifen befolgen und, indem sie ihren Grundton geben, fast genau halb so lang als eine offene Labialpfeife von gleicher Höhe sind.

„Man kann das mit dem Rohrblatte versehene Kopfstück der Clarinette von dem übrigen Rohre trennen, und kann aus diesem Theile der Clarinette mehrere Töne, und wenigstens Einen Ton fast eben so vollkommen hervorbringen, als auf der ganzen Clarinette, nur muss man die Geschicklichkeit besitzen, den Ton moderiren und festhalten zu können, damit er sich nicht in die Höhe oder herunter zieht, wobei sehr leicht unangenehme, kreischende Töne entstehen. — Ferner schnitt ich aber auch noch das ganze Clarinettenkopfstück, bis auf den das Rohrblatt unmittelbar umgebenden Rahmen weg, so dass nun die ganze Luftsäule verschwunden war; und dennoch brachte ich einen Ton fast eben so vollkommen hervor, als derselbe Ton auf der ganzen Clarinette ansprach.“

Wir haben auch durch diese Versuche nachgewiesen, dass die Clarinetten als eine Species der Zungenpfeifen, und zwar als eine nicht ganz so ein-

fache Species als die mit metallnen und gehörig befestigten Platten versehenen Zungenpfeifen, zu betrachten sind, wie aus der Vergleichung dieser Versuche mit Clarinetten und der früher von mir mitgetheilten Versuche mit Zungenpfeifen*) erhellt. Hier will ich, der Uebersicht und Vergleichung wegen, einige spätere Versuche mit Zungenpfeifen zusammenstellen, welche nachweisen, dass in ähnlichen Fällen, wo die Clarinette die Gesetze gedeckter Pfeifen befolgt, auch die Zungenpfeifen das Gesetz gedeckter Pfeifen befolgen, nämlich, dass, wenn sie ihren Grundton geben, fast genau halb so lang sind, als eine offene Labialpfeife von gleicher Höhe.

Folgende Töne gab eine Zungenpfeife mit angesetzten Röhren (durch die Zahl ihrer Schwingungen in 1 Secunde genauer bestimmt)	deren Längen nach Pariser Linien		oder in Theilen offener u. enger Labialpfeifen von gleicher Höhe,			Längen offener und enger Labialpfeifen von gleicher Höhe in Par. Linien.
583,2	128	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{130}$	260
608,0	122	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{100}$	249
676,0	110	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{112}$	224
745,0	98	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{96}$	203
856,4	86	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{71}$	177

Bei den vorhergehenden Versuchen wurde diejenige Zungenpfeife angewendet, welche in der Cäcilia XI. Band Heft 43, S. 200 beschrieben worden ist. In diese Pfeife, wo man mit verschiedenen Platten wechseln konnte, wurde eine 0^{lin} 337 dicke, 14^{lin} lan-

*) Siehe des Hrn. Verf. Abhandlung: *Leges oscillationis oriundae, si duo corpora diversa celeritate oscillantia ita conjunguntur, ut oscillare non possunt nisi simul et symbronice.* Caecilia, VIII. Bd. S. 91.

ge und 3^{lin} breite Eisenplatte eingesetzt und festgeschraubt, welche nach einem Versuche, wo sie isolirt schwang, 1140,3 Schwingungen in 1 Secunde machte. Die mit ihr verbundenen cylindrischen Röhren waren $4\frac{4}{5}$ Linien im Lichten weit. Eine Luftsäule in einer an beiden Enden offenen Röhre, welche isolirt schwingend denselben Ton geben sollte, musste 133^{lin} lang seyn. — Ich bestimmte durch akustische Hülfsmittel für jeden Ton die Zahl der Schwingungen in 1 Secunde, durch welche der Ton jedesmal hervorgebracht wurde.

Nach diesen Versuchen mit der Clarinette und mit Zungenpfeifen, kehren wir zu unsrer Aufgabe zurück, um zu sehen, wie wir die mitgetheilten Versuche zur Lösung derselben benutzen können.

Das unmittelbare Ergebniss der Versuche, sowohl mit der Clarinette als mit der Zungenpfeife, ist, dass beide in den mitgetheilten Fällen, wenn sie ihre Grundtöne geben, fast halb so lang, als offene Labialpfeifen von gleicher Höhe sind, und dass sie in dieser Eigenschaft mit einer bekannten Eigenschaft der gedeckten Pfeifen übereinkommen.

Es ist aber bekannt, dass von der Länge einer Pfeife, wenn sie ihren Grundton giebt, die Grösse des Sprunges beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) zunächst und unmittelbar abhänge. Soll die Pfeife nämlich den Ton (II) geben, so muss sie eine ganze schwingende Abtheilung (welche so lang ist

wie eine offene Labialpfeife von gleicher Höhe) mehr bilden. Bei einer offenen Labialpfeife werden daher alle Abtheilungen noch einmal so klein, weil eine ganze schwingende Abtheilung zu einer ganzen schwingenden Abtheilung hinzukommt — und die Schwingungen werden 2mal schneller. Bei gedeckten Pfeifen, bei Clarinetten und Zungenpfeifen werden die Abtheilungen dreimal so klein, weil eine ganze schwingende Abtheilung zu einer halben hinzukommt. Denn wenn derselbe Raum, der vorher von $\frac{1}{2}$ Abtheilung eingenommen wurde, unter $1\frac{1}{2}$ Abtheilung vertheilt wird, so werden die Abtheilungen 3mal kleiner, und die Schwingungen 3mal schneller. Wenn daher überhaupt die äusseren Umstände verstatten, den Ton (II) hervorzubringen; so wird dieser Ton bei der offenen Labialpfeife 1 Octave, bei der gedeckten Pfeife, bei der Clarinette und Zungenpfeife 1 Octave *plus* 1 Quinte höher seyn, wie es die Erfahrung auch anderweitig gelehrt hat.

Wir hätten also auf experimentalem Wege nachgewiesen, dass die Clarinetten und alle Zungenpfeifen, unter ähnlichen Verhältnissen als die Clarinette, beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) den gedeckten Pfeifen sehr nahe verwandt sind.

IIter Abschnitt.

Warum die Clarinetten beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) den Schwingungsgesezzen gedeckter Pfeifen sehr nahe verwandt sind, und warum sie sich in diesem Punkte so weit von den an beiden Enden offenen Labialpfeifen, mit denen sie sonst mehr Aehnlichkeit haben, abweichen.

Ich habe gesagt: wenn man die Hauptidee, welche der Construction unsrer Orgelpfeifen zu Grunde liegt, festhält; so darf man den Unterschied offener und gedeckter Pfeifen nicht folgendermassen aussprechen: offene Pfeifen seyen an beiden Enden ganz offen, gedeckte Pfeifen seyen an einem Ende ganz verschlossen, zum Gegensatz von theilweis offenen und theilweis verschlossenen Pfeifen; sondern folgendermassen: offene Pfeifen sind an beiden Enden von 2 ganz beweglichen Schichten, gedeckte Pfeifen sind an einem Ende von einer ganz unbeweglichen Schicht begrenzt, zum Gegensatz von mehr oder meniger beweglichen Grenzschichten, von denen andere Pfeifen, insbesondere Zungenpfeifen, begrenzt seyn können.

Ist ein Ende von einer ganz beweglichen Schicht begrenzt, wie die Enden einer offenen Labialpfeife; so macht dieselbe so grosse Schwingungen, als nur irgend eine andere Schicht in derselben Luftsäule, sie macht eben so grosse Schwingungen als die gerade in der Mitte zwischen 2 Schwingungsknoten gelegene Luftschicht.

Ist ein Ende von einer ganz unbeweglichen Schicht begrenzt; so macht dieselbe gar keine Schwingungen, gerade wie die in den Schwingungsknoten gelegenen Lufttheilchen keine Schwingungen machen.

Durch diese Betrachtung, scheint es mir, werde man zu einem allgemeinen Gesichtspunkte geführt, unter welchem man alle wesentlich verschiedenen Species der Orgelpfeifen zusammenfassen, und von welchem aus man nicht allein das gegenseitige Verhalten ihrer Schwingungsgesetze zu übersehen, sondern auch die Ursachen davon einzusehen im Stande ist.

Ich fasse nämlich alle wesentlich verschiedenen Species von Orgelpfeifen unter dem Gesichtspunkte ihrer Grenzschichten und deren Verhalten zu irgend einer andern Schicht in derselben Orgelpfeife zusammen, und definire die nächst höhere Gattung, zu welcher die offenen Pfeifen, die Zungenpfeifen und die gedeckten Pfeifen gehören, folgendermassen: als Pfeifen, deren Grenzschichten gleich grosse Schwingungen machen, als irgend eine in derselben Pfeife zwischen einem Schwingungsknoten und einem Schwingungsmaximum gelegenen Schicht (die Schichten im Schwingungsknoten und im Schwingungsmaximum mitgerechnet.)

Wie kann man sich nun Pfeifen denken, und finden sich in der Wirklichkeit Pfeifen, deren Grenz-

schichten nicht ganz wie die Schicht im Schwingungsmaximum sich bewegt (die also keine offenen Labialpfeifen bilden,) und deren Grenzschichten auch nicht ganz unbeweglich, wie die Schicht im Schwingungsknoten, sind (die also auch keine gedeckten Pfeifen bilden;) sondern Pfeifen, deren Grenzschichte wie irgend eine zwischen einem Schwingungsknoten und einem Schwingungsmaximum gelegenen Schicht sich bewegt, und daher einen Uebergang von offenen zugedeckten Pfeifen bilden, wie er aus der Grundidee der Orgelpfeifen entspringt?

Man kann leicht ein Mittel finden, wie man sich alle unter diesem allgemeinen Begriff der Orgelpfeifen gehörenden Species von Orgelpfeifen in der That denken und vorstellen könne, indem man auf die Grenzschicht der Pfeife äussere Kräfte einwirken lässt, und um leichter diese äusseren Kräfte auf alle Puncte dieser Grenzschicht gleichförmig wirken zu lassen, eine zwar bewegliche und verschiebbare, aber aus harter und fester Materie verfertigte Wand der Grenzschicht substituirt. — Richtet man nun die äussern, auf diese neue Grenzschicht (auf die bewegliche, feste Wand) wirkenden Kräfte so ein, dass die Wand stets dieselben Bewegungen, als die in einem Schwingungsmaximum gelegene Schicht, macht; so ist zwischen einer solchen Pfeife und einer offenen Labialpfeife gar kein wesentlicher Unterschied. — Richtet man die äusseren, auf diese Wand wirkenden Kräfte so ein, dass die Wand, wie die in einem Schwingungsknoten befindliche Schicht, unbeweglich ist; so findet zwischen

einer solchen Pfeife und einer gedeckten Pfeife gar kein wesentlicher Unterschied statt. — Richtet man die äusseren, auf die Wand wirkenden Kräfte so ein, dass die Wand stets wie irgend eine andere, zwischen dem Schwingungsknoten und dem Schwingungsmaximum gelegene Schicht schwingt; so gehört eine solche Pfeife zu einer Species, welche einen Uebergang von den offenen zu den gedeckten Pfeifen bildet.

Aber nicht allein die Möglichkeit und Zulässigkeit aller dieser Species von Orgelpfeifen muss man zugeben, sondern man kann auch Orgelpfeifen von allen diesen verschiedenen Species in der That herstellen.

Wie man nämlich ohne wesentliche Verschiedenheit eine Luftsäule durch eine bewegliche Schicht einer Seitenöffnung begrenzen lassen kann, wie bei der Flöte, wenn die Seitenöffnung nur weit genug ist; so kann man sie auch durch eine bewegliche, in die Seitenwand, nahe am einen Ende der Luftsäule eingesetzte Platte begrenzen, wo denn nicht alle Puncte der Platte gleich grosse Bewegungen zu machen brauchen, sondern wo man nur das eine Ende frei schwingen, das andere Ende fixiren kann, und wo man die elastische Kraft der Platte selbst als diejenige äussere Kraft benutzen kann, welche durch ihren Einfluss die Platte nöthigt, gerade solche Bewegungen zu machen, als irgend eine zwischen einem Schwingungsknoten und einem Schwingungsmaximum gelegene Schicht derselben Pfeife.

Unter diesem Gesichtspuncte nun habe ich die Zungenpfeifen betrachtet, und habe erstens durch vollständige und genaue Versuche auf experimentalem Wege die Schwingungsgesetze der Zungenpfeifen auszumitteln gesucht, und bin zu den Resultaten gelangt, welche ich in der oben erwähnten lateinischen Abhandlung, und später deutsch, in Poggendorffs Annalen der Physik 1829, 7. Heft, Seite 415, mitgetheilt habe — und habe zweitens durch die nähere Betrachtung der Natur der Platte und ihrer elastischen Kraft, und der Natur der Luft und ihrer Expansivkraft, auszumitteln gestrebt, wie weit die Schicht, welche die nämlichen Schwingungen als die Platte mache, vom Schwingungsknoten und vom Schwingungsmaximum, in jedem einzelnen Falle entfernt sey.

Je grösser der Druck ist, findet sich aus diesen Betrachtungen, welchen die Luft der Zungenpfeife und ihre Platte vermöge ihrer Schwingungen wechselseitig auf einander ausüben, desto näher liegt die mit der Platte gleich schwingende Schicht einem Schwingungsknoten. — Je grösser der Druck ist, findet sich aus denselben Betrachtungen, welchen die Luft der Zungenpfeife und ihre Platte vermöge ihrer Schwingungen wechselseitig auf einander ausüben, desto tiefer ist ihr gemeinschaftlicher Ton, im Vergleich mit dem Tone der isolirt schwingenden Platte.

Diese beiden Sätze entlehne ich aus meiner Untersuchung der Zungenpfeifen, um den Grund anzu-

geben, von dem Verhalten der Clarinette beim Uebergange aus dem Grundtone (I) in ihren ersten Flageoletton (II), und fasse meine Erklärung von dieser Erscheinung in folgenden Worten zusammen:

Die Clarinette nähert sich beim Uebergange vom Tone (I) zu (II) darum den Schwingungsgesetzen gedeckter Pfeifen, und entfernt sich in diesem Puncte so weit von den offenen Labialpfeifen, mit denen sie sonst die meiste Aehnlichkeit zu haben scheint, weil das Rohrblatt in allen Fällen, wo der Grundton der Clarinette in einen Flageoletton übergehen kann, einem Schwingungsknoten der Luftsäule sehr nahe liegt —; denn es findet in allen diesen Fällen ein sehr starker Druck zwischen der schwingenden Luft und dem schwingenden Rohrblatte statt —; denn die Grundtöne der Clarinette, welche man in Flageolettöne übergehen lassen kann, sind weit tiefer als der Ton des isolirt schwingenden Rohrblatts.

Je geringer der wechselseitige Druck der Luft in der Zungenpfeife und ihrer Platte ist, desto geringer ist die Vertiefung ihres gemeinschaftlichen Tones unter dem Tone der isolirt schwingenden Platte, desto näher liegt die Platte einem Schwingungsmaximum der Luftsäule, desto mehr stimmen die Gesetze der Zungenpfeife, wenn mehrere schwingende Abtheilungen vorhanden sind, mit denen ei-

ner offenen Labialpfeife, und wenn nicht mehrere schwingende Abtheilungen vorhanden sind, mit den Gesetzen der isolirt schwingenden Platte überein.

Als literarische Notiz für diejenigen, welche sich specieller für diesen Gegenstand interessiren, und vielleicht einigen Nutzen daraus für die Praxis der Musik und für den Instrumentenbau daraus ableiten können, bemerke ich, dass sie mehrere ausführliche Aufsätze über die Zungenpfeifen und die zu ihrer Untersuchung angewandten Hülfsmittel in Poggendorffs Annalen, 1828, 11tes Heft, 1829, 1tes, 6tes, 7tes und 10tes Heft finden; und ich hoffe auch Gelegenheit zu finden, die Leser der Cäcilia in einigen der folgenden Hefte mit einigen Anwendungen und Vervollkommnungen dieser Klasse von Instrumenten zu unterhalten.

Tabelle

zu Prof. *W. Weber's* Abhandlung über die Aliquotklänge des Clarinetts.

Folgende Töne gab ein Clarinetten-Mundstuck mit angesetzten Röhren.	deren Längen nach Par. Zollen,		oder in Theilen offener und enger Labialpfeifen von gleicher Höhe,			Längen offener und enger Pfeifen von gleicher Höhe in Par. Zollen,
Contra $A\sharp$	$49\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{20}$	$109\frac{1}{2}$
Contra H	$47\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{24}$	$103\frac{1}{3}$
C	$45\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{29}$	$97\frac{1}{2}$
$C\sharp$	44	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{41}$	$92\frac{1}{2}$
D	42	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{62}$	$86\frac{5}{6}$
$D\sharp$	$39\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{50}$	82
E	$36\frac{1}{6}$	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{32}$	$77\frac{5}{12}$
F	$34\frac{3}{4}$	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{42}$	$73\frac{1}{12}$
G	$32\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$			$65\frac{1}{12}$
$G\sharp$	$30\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$			$61\frac{5}{12}$
A	$29\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$			58
$A\sharp$	$27\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$			$54\frac{3}{4}$
c	$24\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$			$48\frac{3}{4}$
$c\sharp$	$23\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$			$46\frac{1}{4}$
$d\sharp$	$20\frac{1}{4}$	=	$\frac{1}{2}$			41
e	$19\frac{11}{12}$	=	$\frac{1}{2}$	+	$\frac{1}{66}$	$38\frac{1}{3}$
$f\sharp$	$17\frac{11}{13}$	=	$\frac{1}{2}$			$34\frac{1}{2}$
$g\sharp$	$15\frac{1}{4}$	=	$\frac{1}{2}$	+	$\frac{1}{75}$	$30\frac{3}{4}$
h	$13\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	+	$\frac{1}{65}$	$25\frac{5}{6}$
$\bar{c}$	$11\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	+	$\frac{1}{55}$	$21\frac{2}{3}$
$\bar{f}$	$9\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	+	$\frac{1}{23}$	$17\frac{1}{4}$
$\bar{a}$	$7\frac{1}{4}$	=	$\frac{1}{2}$	+	$\frac{1}{29}$	$14\frac{1}{2}$
$\bar{a}$	22	=	$1\frac{1}{2}$	+	$\frac{1}{38}$	$14\frac{1}{2}$
$\bar{h}$	$6\frac{11}{12}$	=	$\frac{1}{2}$	+	$\frac{1}{55}$	$12\frac{11}{12}$
$\bar{h}$	$19\frac{1}{3}$	=	$1\frac{1}{2}$	+	$\frac{1}{39}$	$12\frac{11}{12}$
$\bar{\bar{c}}\sharp$	$5\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{69}$	$11\frac{3}{5}$
$\bar{\bar{c}}\sharp$	$17\frac{1}{3}$	=	$1\frac{1}{2}$			$11\frac{3}{5}$
$\bar{\bar{c}}\sharp$	$29\frac{1}{3}$	=	$2\frac{1}{2}$	+	$\frac{1}{35}$	$11\frac{3}{5}$
$\bar{\bar{c}}\sharp$	$41\frac{2}{3}$	=	$3\frac{1}{2}$	+	$\frac{1}{12}$	$11\frac{3}{5}$
$\bar{\bar{d}}$	$5\frac{1}{3}$	=	$\frac{1}{2}$			$10\frac{5}{6}$
$\bar{\bar{a}}$	16	=	$1\frac{1}{2}$	—	$\frac{1}{20}$	$10\frac{5}{6}$

Folgende Töne gab ein Clarinetten-Mundstück mit angesetzten Röhren,	deren Längen nach Par. Zollen,		oder in Theilen offener und enger Labialpfeifen von gleicher Höhe,			Längen offener und enger Pfeifen von gleicher Höhe in Par. Zollen.
$\bar{\bar{d}}$	$27\frac{1}{3}$	=	$2\frac{1}{2}$	+ $\frac{1}{35}$		$10\frac{5}{6}$
$\bar{d}$	$39\frac{1}{3}$	=	$3\frac{1}{2}$	+ $1\frac{1}{3}$	Zoll	$10\frac{5}{6}$
d	$49\frac{1}{3}$	=	$4\frac{1}{2}$	+ $\frac{3}{7}$	Zoll	$10\frac{5}{6}$
$\bar{\bar{d}}\#$	5	=	$\frac{1}{2}$			$10\frac{1}{4}$
$\bar{d}\#$	$15\frac{1}{2}$	=	$1\frac{1}{2}$			$10\frac{1}{4}$
$d\#$	$25\frac{2}{3}$	=	$2\frac{1}{2}$			$10\frac{1}{4}$
$d\#$	$35\frac{4}{5}$	=	$3\frac{1}{2}$			$10\frac{1}{4}$
$d\#$	$46\frac{1}{2}$	=	$4\frac{1}{2}$	+ $\frac{1}{30}$		$10\frac{1}{4}$
e	$4\frac{3}{4}$	=	$\frac{1}{2}$			$9\frac{2}{3}$
e	$14\frac{1}{3}$	=	$1\frac{1}{2}$	— $\frac{1}{6}$	Zoll	$9\frac{2}{3}$
e	$23\frac{3}{4}$	=	$2\frac{1}{2}$	— $\frac{1}{3}$	Zoll	$9\frac{2}{3}$
e	$34\frac{1}{4}$	=	$3\frac{1}{2}$	+ $\frac{1}{3}$	Zoll	$9\frac{2}{3}$
e	$43\frac{1}{3}$	=	$4\frac{1}{2}$	— $\frac{1}{6}$	Zoll	$9\frac{2}{3}$
$\bar{f}$	$3\frac{2}{3}$	=		$3\frac{2}{3}$	Zoll	
$\bar{f}$	$13\frac{1}{3}$	=	1	+ $4\frac{1}{6}$	Zoll	
f	$21\frac{1}{12}$	=	2	+ $2\frac{5}{6}$	Zoll	
f	$31\frac{3}{4}$	=	3	+ $4\frac{1}{3}$	Zoll	
f	$49\frac{1}{3}$	=	5	+ $3\frac{2}{3}$	Zoll	
$f\#$	3	=		3	Zoll	
$f\#$	$29\frac{1}{2}$	=	3	+ $3\frac{2}{3}$	Zoll	
$f\#$	$55\frac{1}{4}$	=	6	+ $3\frac{1}{2}$	Zoll	
g	$2\frac{5}{12}$	=		$2\frac{5}{12}$	Zoll	
g	$11\frac{1}{3}$	=	1	+ $3\frac{1}{6}$	Zoll	
g	$19\frac{1}{3}$	=	2	+ 3	Zoll	
g	$51\frac{1}{3}$	=	6	+ $2\frac{1}{3}$	Zoll	
g	$59\frac{5}{6}$	=	7	+ $2\frac{2}{3}$	Zoll	
g	$67\frac{5}{6}$	=	8	+ $2\frac{1}{2}$	Zoll	
$g\#$	$9\frac{1}{3}$	=	1	+ $1\frac{2}{3}$	Zoll	
$g\#$	$17\frac{1}{3}$	=	2	+ 2	Zoll	
$g\#$	$63\frac{1}{3}$	=	8	+ $1\frac{5}{6}$	Zoll	
$g\#$	$71\frac{1}{3}$	=	9	+ $2\frac{1}{6}$	Zoll	
$g\#$	$77\frac{5}{12}$	=	10	+ $\frac{2}{3}$	Zoll	

1.) Die bei Italienern sonst übliche Behandlung des Chors, wo er, blos als Beigabe einer Arie, nur dazu gebraucht wird, kurze Pausen mit einigen abgestossenen Sylben auszufüllen, oder eine Cadenz mit einem lieblichen Crescendo zu verstärken, einem ersten Tenor oder einer Prima Donna einen Sturm von Beifall sichern zu helfen, oder wohl gar ihn selbst einsweilen zu geben, — diese leidige, verbrauchte Behandlung der Chöre, welche auch Rossini sonst nicht zu verschmähen pflegte, hat er hier, (wenige Ausnahmen, wie z. B. in der No. 7, abgerechnet,) zu unserer Freude vermieden, und diesmal seinem Chore eine würdigere Stellung und einen grösseren und schöneren Wirkungskreis angewiesen. (Grosse Meister haben es nie anders gemacht: Gluck und Mozart fanden gerade darin die Macht, ihren Gefühlen Raum geben zu können.)

Einen schönen Beleg hierzu geben die Introduction, (erste Hälfte), die Nr. 3, 4, 8, und 12. Schön verbinden die Violinen in dem Chor No. 4 den Hauptsatz; sein wiederkehrendes Eintreten bringt dann neuerdings rhythmisches Leben. — Alles dieses lässt sich auch von dem sanften gemüthlichen Schweizer-Abendgesange Nr. 8 sagen.

Diesen ruhigen Tonbildern gegenüber steht das Finale Nr. 12, voll Kraft, Ausdruck und Charakter, ernst und würdevoll. Der Chor beginnt schon bald zu Anfang, und leitet höchst originell zu der folgenden Cadenz. Die steigende Handlung bringt immer neues Leben, bis endlich die drei Chöre der verschiedenen Cantone sich vereinen; Tell führt den Schwur herbey, und mit der höchsten Kraft hört man den vereinten Chor wieder beginnen »Du siehst bereit uns hier«, ein Satz, eines Gluck würdig! Ohne Zweifel wird sich diese Nummer überall als der Glanzpunkt der Oper zeigen.*)

*) Wie sehr Rossini in Paris, wie früher in Teutschland, besonders in Wien, wo die Chöre unüber-

Noch manches Treffliche ist in den beiden folgende: Akten bei den Chören zu finden, wie z. B. bei dem Tyroler-Gesang No 15, der mit so vieler nationaler Eigenthümlichkeit nachgebildet ist. Die äusserst zarte Behandlung erhebt dieses Stück über die sonst nicht neue Form, und es dürfte überall zu den Lieblingsstücken gerechnet werden, obgleich strenge Kritiker einige kleine Verstösse gegen die Reinheit des Tonsatzes darin finden wollen. Es steht übrigens mitten in einer Ballet-Musik, welche uns, den andern Stücken dieser Oper gegenüber, durchaus unbedeutend erscheint, und altrossinisch ist.

2) Auch in Ansehung der Recitative war Rossini in der gegenwärtigen Oper glücklicher als bisher, und dieses hauptsächlich darum, weil die trockenen Recitative meist schnell vorübergehen, längere aber durch kleine Zwischensätze des Orchesters der Monotonie entgehen. Ihre Haltung ist überall der Handlung angemessen.

3) Reden wir nun von der Behandlung der Soloparte, von den Arien, Duetten etc., dem Steckenpferde,

---

trefflich sind, die Vortrefflichkeit eines Chors, in dramatischer Beziehung, noch immer mehr zu beachten Gelegenheit fand, geht daraus hervor, dass er sie hier so wirkungsvoll benutzte. Hoffentlich wird dieses wieder weiter Aufmerksamkeit erregen, zur Nachahmung neue Gelegenheit geben, und das soll es; denn es ist wahrhaft nachahmenswürdig. Zwar ist kaum zu glauben, dass es auf teutschen Hoftheatern noch gebräuchlich ist, die Chöre mit Personen zu besetzen, von welchen die Wenigsten als ordentliche Mitglieder zum Opernpersonale gehören. Alsdann ist freilich der Componist zu bedauern, der sein Vertrauen in einen so schlecht organisirten Chor setzte! Wenn man bedenkt, dass sechs noch kaum so viel Kosten verursachen, als eine sehr mittelmässige Solo-Stimme, so dürfte es nicht unklug sein, darauf Rücksicht zu nehmen, dass jene im längeren Verein, oft das Publikum mit ihren Leistungen erfreuen, diese es aber nur langweilen.

Vf.

auf dem unser Rossini sich sonst so wohlbehaglich herumzutummeln und dafür von dem Sänger im Triumphe getragen zu werden pflegt, aus schuldiger Dankbarkeit dafür, dass er ihm so reichliche willkommene Gelegenheit giebt, sich dem Publicum als gymnastischer Künstler, die Tonleitern auf und abspringend, zeigen zu können. Im Tell giebt Rossini einen reineren Genuss, durch die Behandlung seiner Solo-Singparte, vorzüglich des Tell, des Arnold, und der Mathilde. Meist dem Hauptsatze analog, durchläuft, mit edler Haltung, das ganze Tonstück eine einfache Cantilene, welche, nach Rossinis Gewohnheit zwar überall durch schöne Melodie anziehend, doch frei von alltäglichen Gurgeleyen, Verzierungen sparsam einmengt, dafür aber dem Sänger Gelegenheit giebt, sein Gefühl auf edlere Art, durch Ausdruck und Zeichnung des Charakters, auszusprechen; — Vorzüge, die uns doppelt lieb seyn müssen, da wir dabei weniger in Verlegenheit kommen, Sängern begreiflich zu machen, dass wir verlangen, in der Oper singen, nicht aber sie Concert-Passagen radbrechen zu hören.

Stücke, bey denen in dieser Beziehung Vieles zu loben ist, sind das Duett No. 2, die Cavatine No. 9, No. 10, insbesondere der Mittelsatz in *Es*-dur; — das Terzett No. 11, No. 13, No. 17, hat mehr Ordnung als sonst bei Rossini gewöhnlich ist: doch hat es seinen Lieblingszuschnitt; — und No. 18, das Gebet des Tell vor dem Apfelschuss. Dieses Letztere ist ein wahres Meisterstück; obschon mehr declamirend gehalten, ist es doch voll Melodie, verbunden mit der höchsten Wahrheit im Ausdruck und tiefer Innigkeit, Eigenschaften, welche, verbunden mit einer glänzenden Steigerung des Gefühls, den Sänger unfehlbar begeistern müssen, zumal unterstützt von einer sinnvollen, fliessenden Begleitung auf dem Grundgebäude eines einfachen, natürlichen, aber wirkenden Basses. Später geht dieses herrliche Tongebilde freilich in ein ganz gewöhnliches italienisches *Stretto* über.

No. 20. Trio der drei Soprane, in der Form eines sogenannten Theater-Canon's. Sehr sinnig bewegt sich das Thema immer in der mittleren Stimmenlage des Sopran's, und giebt daher jeder dieser drei Sängerinnen Gelegenheit, zu zeigen, dass sie mit der Hauptstimme beschäftigt ist. Am Schlusse werden die drei Parte in ihre Standesordnung wieder zurückgeführt.

No. 21. Der letzte Akt-Schluss hat eine Menge interessanter Erscheinungen, wozu die Handlung reichlich Gelegenheit giebt.

4.) Was den vierten Punkt, die Orchesterpartie, angeht, so ist wohl nicht zu läugnen, dass die Ouverture der flinken Feder Rossini's wohl etwas hastig entschlüpft zu seyn scheint.

Mit weit mehr künstlerischer Ruhe und Besonnenheit beginnt die Introduction, und Ordnung tritt an die Stelle der hingeworfenen platten, roheren Massen; die Hauptsätze sind nicht mehr abgerissene Ideen, sondern wohl ausgedacht, begleitet von einfacher Harmonie. Auch in Ansehung der Harmonik hat *Maestro Rossini* es diesmal genauer genommen; denn obschon das Streben, neu zu seyn, ihn wohl zuweilen missleitet, so führt es ihn doch hier meist zum Schönen, Guten und Wirkungsvollen, wie namentlich z. B. bey No. 12, Seite 228, wo man eine Aufgabe meisterlich gelösst findet.

Die folgenden Nummern 2, 3, und besonders 4 und 5 haben so viel Ordnung und Ruhe, dass sie vorzugweise genannt zu werden verdienen. Hier zeichnet sich die meist rein vierstimmig gehaltene Stimmenführung aus.

Das Finale No. 7 gehört freilich nicht zu dieser Gattung; abgesehen von der Alltäglichkeit des Zuschnittes, enthält es in der Mitte eine zu alltägliche italienische Galopade, und dabei derbe Verstösse gegen die Reinheit des Satzes, Seite 140.

No. 9. Cavatine der Mathilde. Einfach und fast durchaus natürlich ist die Hauptstimme gehalten; ganz anders jedoch die Begleitung, welche, statt die Hauptstimme zu verschönern, ihr vielmehr hinderlich ist, das rhythmische Gefühl nicht klar werden lässt und der Harmonie Fesseln des Zwanges anlegt; — ein bey Rossini sonst seltener Fehler! —

No. 11, in echt Rossinischer Manier gehalten, hat viel des Schönen, insbesondere aber den Vorzug, dass Rossini uns hier nicht, wie sonst bey solchen Paradestücken, nöthigt, den Hauptsatz beim Eintritt der zweiten Stimme in der Dominante hören zu müssen, — wenigstens hat er uns dieses hier theils erspart, theils es gemildert und gebessert.

Besonders schön gewählt ist die Figur der Violinen bey Mathildens Cantilene in No. 13; und vielleicht noch treffender eine ähnliche Behandlung der Begleitung bey dem Gebete des Tell.

In beiden Stücken benutzt der Componist sein Motiv von Anfang bis zum Ende mit vieler Kunstfertigkeit.

No. 19 beginnt mit einer Arie des Arnold, dessen lieblichen Formen ein kräftigerer Chor folgt, bei welchem die Begleitung, in einem allgemeinen Unisono, den Chor auf das kräftigste unterstützt.

Der vorliegende Clavierauszug ist sehr sorgfältig und zweckmässig gearbeitet und nicht zu schwer auszuführen, das Aeussere der Auflage durchaus anständig und schön. *)

---

*) Ich setze hinzu: auch sehr correct. Einige, jedoch nicht erhebliche Stichfehler verzeichne ich nachstehend:

S. 24, T. 3 steht im 2. Tenor $\bar{g}$, statt $\bar{a}$; —

Dem Clavierauszuge ist noch besonders ein vollständiger Abdruck des ganzen Textes, sowohl in französischer Sprache als auch der von Herrn Th. v. Haupt mit vieler Gewandtheit und poetischem Sinne gefertigten Uebersetzung, beigefügt, wodurch das Interesse und der Werth dieser Ausgabe im Sinne der bereits früher, in diesen Blättern, über Clavierauszüge ausgesprochenen Ansichten, *) auf eine gewiss Jedermann erwünscht erscheinende Art und Weise erhöhet wird.

Die Unterlegung des teutschen Textes ist vom rühmlichst bekannten Componisten Jos. Panny mit sichtbarer Liebe und Sorgfalt und mit sehr glücklichem Erfolge bewirkt.

Dr. Aab.

S. 38, Z. 4 v. u., T. 1, muss das $\overline{\overline{g}}$ eine punctirte Halbenote sein; — Ebend. Z. 5 v. u. T. 5, st. $\overline{b}$, s. $\overline{a}$.

S. 41, Z. 5 v. u., T. 3, st. $\overline{\overline{d}}$, s. $\overline{\overline{dis}}$.

S. 60, T. 1, Z. 3 v. u., st. $\overline{d}$, s. $\overline{des}$.

S. 63, T. 8, in der Singstimme, st. $\overline{\overline{g}}$, s. $\overline{\overline{ges}}$.

S. 155, T. 2, letztes Viertel, Clavier, rechte Hand, st. $\overline{\overline{ais}}$ und $\overline{\overline{cis}}$, s. $\overline{\overline{a}}$ und $\overline{\overline{c}}$.

S. 270, T. 7, sollte im Clavier ein Basschlüssel stehen.

S. 293, unten, T. 2, st. *H*, s. *d*.

S. 317, Z. 3 v. u., T. 2, muss das ♯ vor $\overline{f}$, statt vor $\overline{a}$ stehen.

Diese, so wie vielleicht auch noch einige andere mir unbemerkt gebliebene, sind übrigens durchaus nicht wesentlich störend, und berichtigen sich leicht beim Durchspielen von selbst. *Vf.*

*) Vorstehend S. 47, Anmerkung.

I.) **Macbeth**, heroische Oper in 3 Acten, nach Shakespeare, mit teutschem und französischem Texte, in Musik gesetzt von *André Hippolite Chelard.* Vollständiger **Clavierauszug** von *Theodor Lachner.* München, bei Falter und Sohn. Pr. 18 fl. oder 10 Thlr.

II.) **Libella**, grosse Oper in 2 Aufzügen von *C. G. Reissiger;* vollständiger **Clavierauszug** vom Componisten, mit teutschem Texte von *Theophania.* Berlin bei Fr. Laue. Pr. 6 Rthlr.

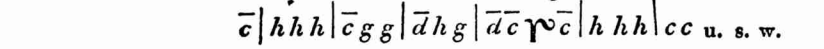
III.) **Pietro von Abano**, romantische Oper in zwei Aufzügen, von *L. Spohr.* **Clavierauszug.** Berlin bei Schlesinger. Pr. 6 1/2 Thlr.

I.) Auch **Macbeth** ist eine Verpflanzung von der französischen Bühne in den Garten unseres Vaterlandes, und zwar ist hier die Oper gleich mitsamt dem Gärtner verpflanzt worden, — wir glauben und hoffen: zum Gedeihen beider, denn beide verdienen es.

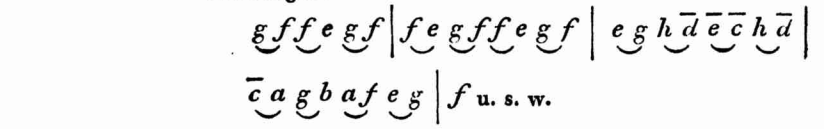
Ohne Spontini's grossartige Kraft, ohne Webers Tiefe, Gemüthlichkeit und unnachahmliche Frische, ohne Aubers eigenthümliche Gabe, sich interessant zu machen, ohne Rossinis Cantilene und einziges Talent für Gesang und Theater-Effecte, hat Herr Chelard von diesen allen Vieles gelernt, hat es **gut** gelernt, es mit seinem eigenen schönen Talente glücklich und sinnig verschmolzen, und so im vorliegenden Bühnenwerke eine Arbeit geliefert, welche ihm einen ehrenvollen Rang unter den Tonsetzern unserer Zeit sichert, eine Arbeit, welche jedenfalls weit ehrenwerther, wohlgegründeter und selbst weit origineller ist, als das Urtheil Mancher, welche dem Componisten gänzlichen Mangel an Originalität vorwerfen, — ein Urtheil was gar leicht ausgesprochen und eben so leicht von jedem ersten besten Parterremitgliede nachgesprochen, am Ende aber doch noch keineswegs dadurch begründet werden kann, dass man da und dort eine Tonphrase auffindet,

welche mit dieser oder jener Tonphrase in dieser oder jener Spontinischen, Weberschen, Rossinischen etc. Oper Aehnlichkeit verräth.

Wahren dramatischen Werth hat vorzüglich der zweite Act, und in diesem wieder vorzugsweise das Duett (Nr. 7) des Macbeth mit seiner Gattin, welches, wenn anders **beide** singende Personen sich, durch gehaltenen und gedachten Vortrag, wechselseitig unterstützen, nicht anders als sehr wirkungsvoll sein kann nicht allein auf der Bühne, sondern auch selbst am Pianoforte. — Dass die Partie des Macbeth an manchen einzelnen Stellen dieses Duettes mitunter gar zu stiefmütterlich mit schwunglosem Gesange abgefertigt ist, (z. B. S. 14 in den beiden letzten Tacten und deren Fortsetzung auf der folgenden Blattseite mit dem etwas hölzernen Gesange:



und auf ähnliche Weise S. 7, T. 1 u. 2; Ebend. vorletzter Tact, und folgende Tacte der folgenden Seite, u. a. m.) — schadet nur Wenig, indem jeder Sänger, welcher die Gesangarmuth solchen Gesanges fühlt, leicht ein passendes anderes *melos* an die Stelle setzt, — so wie er S. 18, T. 5 und flgg. u. S. 19, T. 2 u. flgg., an die Stelle der steifen Viertelnoten wohl vorziehen wird, sich in gleichen Achtelfiguren Hand in Hand mit der Sopranstimme fortzubewegen:

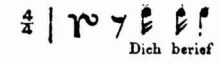


um so, statt kraft- und gehaltlosen Zurücktretens, vielmehr mit gleicher Kraft und gleicher Wärme dem entscheidenden Schlusse zuzueilen.

Auch in Ansehung des teutschen Textes ist, sowohl hier als auch sonst überall, eine Nachhilfe von Seiten des Sängers höchst nöthig, welcher z. B. auf S. 7, statt

ohne Zweifel unerinnert lieber singen wird:

so wie die Lady auf S. 9, statt



sicherlich lieber:

II.) Hr. Reissiger war uns schon früher durch mehre kleinere, zum theil allerliebste Compositionen, namentlich durch mehre wohlgelungene Clavierwerke, durch sehr schön aufgefasste und anmuthige Compositionen (worunter vorzüglich die mit Göthischen Texten, op. 48, Berlin bei Laue, Auszeichnung verdienen,) — durch seine lieblichen *Duettini amorosi* für Sopran und Alt oder Halbsopran, u. a. m. sehr vortheilhaft bekannt und auch lieb geworden durch manche gemüthlich humoristischen Gesänge, unter welchen wir seinen „Vater Noah" obenan stellen. *) — Durch die in der Aufschrift genannte Oper lernen wir ihn nunmehr auch als Operncomponisten kennen, und auch hier auf eine sehr vortheilhafte Weise.

Da es schwer, ja, in gewissem Grade unmöglich ist, von dem dramatischen Werthe einer Oper nach dem blosen Clavierauszuge zu urtheilen, so sei es erlaubt, ein Urtheil hierüber hier zu umgehen und, statt dessen, blos die Versicherung hierher zu setzen, dass man in die-

*) Auch neuerlichst wieder durch ein gar sehr gefälliges und dem Instrumente angemessen gehaltenes Concertino pour la Flûte, mit Orchesterbegleitung, so wie auch, die vielseitige Brauchbarkeit und Ausführbarkeit erhöhend, mit Begleitung blos des Pianoforte, Op. 60. (Berlin bei Schlesinger.) *Rd.*

sem Clavierauszug einen recht reichen Schatz schöner und sehr schöner Gesangstücke, schönen und wahren Ausdruck des Gedichtes, feste Haltung der manchfaltigen Charaktere, und überhaupt Alles findet, was nicht allein eine Oper im Clavierauszuge zur Benutzung am Pianoforte empfehlenswerth macht, sondern auch alle diejenigen Merkmale, welche ihr auch auf der Bühne den schönsten Erfolg zu versprechen scheinen.

Vorzüglich auszeichnenswerth wird man das Duett für Sopran und Tenor, Nr. 2, finden, wenn man durch den anscheinend allzu unbedeutenden Ton des Anfangs.

Ach wie ist es doch so schön,
Sich so treu geliebt zu sehn, u. s. w.

sich nicht im Voraus dawider einnehmen, und sich nicht irren und abschrecken lässt durch die, im Verlaufe des Stükkes im Wege liegenden Verhaue von Kreuzen und Been, welche auch in der That durchaus nicht so schlimm sind als ihr grauenhaftes Aussehen. — Aeusserst komisch und bei auch nur halbweg launigem Vortrage auch schon am Clavière sich gar nett ausnehmend, ist das Terzett und Chor der Gevattern und Basen etc., welche den verwegenen jungen Alexis vor der Gespensterinsel warnen (Nr. 4) — wunderlieblich und gefühlvoll dass Duett für Sopran und Bass Nr. 14, und das für Tenor und Bass Nr. 16; — noch mehrerer ähnlicher nicht zu gedenken. (Am wenigsten mögte die, zumal für den Ernst der Situation, denn doch zu behaglich wiegende Arie Nr. 15, Allegro 6/8, anzupreisen sein.)

Ueberhaupt aber kann man, nachdem man erst so eine rechte lange Reihe aus einer Sprache in eine andere übertragene Opern, wie die vorstehend vom *Tancredi* bis zur *Muette*, von dieser bis zum *Guillaume Tell* durchgesprochener Opern, durchgangen und sich durch den bald zu frei, bald zu ängstlich, im Ganzen aber doch immer mühselig, angepassten teutschen Text durchgearbeitet hat, — kann man, sag ich, es sich nicht verbergen, dass es Einem denn doch wieder ganz eigens wohl wird

und es doch ein ganz anderes Ding ist um eine Oper mit demjenigen Texte, auf welchen sie vom Tondichter selbst wirklich componirt worden ist, — um eine Original-Oper! — So wie dieses schon im Allgemeinen wahr ist, so findet man auch insbesondere in der hier vorliegenden, den Text beinah durchgängig mit grosser Treue und schöner Auffassung in Tönen wiedergegeben; sei es auch hier und da mit Reminiscenzen an Spontini's Art und Weise, (S. z. B. Marciale S. 155,) — und an den Accord

fis
d
c
As

Ha! das war sein Gebet im Sterben!

im Freischütz gleichfalls als ein Ausruf des Chors, (S. 122 letzte Zeile, zweimal.)

Der Text selbst, an sich allemal lobenswerth und manche schöne Situation und manchen schönen Ausdruck darbietend, erinnert im Ganzen halb an Fouque's Undine, halb an die Donaunixe, — in einzelnen Scenen auch an Oberon, (S. z. B. den leisen Chor der Wassernymphen bei Libella's Schlummer, [S. 45,] — den Chor und Tanz, durch welchen der Ritter verlockt werden soll, [S. 135] — und an den Freischütz, S. die Entwickelung *ex machina*, dort durch den Eremiten, — hier durch einen Meergreis.)

Der vom Componisten selbst bearbeitete Clavierauszug ist nicht allzuschwer zu spielen. Die Ouvertüre ist zu vier Händen bearbeitet. (S. 11 zwölfletzter Tact u. flgg. sollte für beide Hände 8va stehen.)

III.) Was bereits in mehreren frühern Stücken der Cäcilia von unseres trefflichen Spohr neueren Gesangcompositionen gerühmt worden, *) gilt in vollem Mase auch von

*) Siehe, über seine Jessonda, Cäcilia III. Bd. S. 33; über sein Oratorium: Die letzten Dinge, Cäc. V, S. 65 und S. 169.

seinem Pietro von Abano, und zwar namentlich auch dieses, dass es ihm immer öfter gelingt, sich von gesuchten und gehäuften Modulationen zu enthalten und es seinen Zuhörern öfter wohl werden zu lassen. Im vorliegenden Werke behandelt er einen höchst romantischen Stoff, fasst ihn mit hochpoetischem Sinne und tiefem Gefühle auf, giebt ihn mit wahrem, schönen, überall würdigem, oft tief ergreifenden und, wie gesagt, grösstentheils klarem Ausdrucke wieder, und bereichert so unsere vaterländische Bühne mit einem gediegenen Original werke, (wie grosser, auch die sorgfältigste Uebersetzung überwiegender Werth allemal hierin liegt, ist oben bereits erwähnt und findet sich namentlich auch hier ruhmvoll bestätigt,) — was sich nicht allein auf der Bühne, durch ansprechende und hochpoetische Situationen, von der ergreifendsten Wirkung bewährt, sondern auch, — was hier zunächst in den Bereich der gegenwärtigen Anzeige des blosen Clavierauszuges gehört, — einzelne zur Aufführung am Pianof. sehr geeignete wirkungsvolle Stücke darbietet.

Ganz vorzügliche Auszeichnung verdient in dieser Hinsicht das Duett für Sopran und Bass, die den zweiten Akt eröffnende Sopran-Arie mit dem sich daranschliessenden herrlichen Duette für Sopran und Bass, — die Szene mit Duett für Sopran und Tenor S. 98, — die Bass-Arie S. 90 — das Duett für Sopran und Baryton. S. 138.

Der Clavierauszug ist vollständig, mit Verstand und Einsicht gemacht; der Stich ist nicht allein schön, sondern sehr angenehm leserlich ins Auge fallend. — Auf Seite 39 ist übrigens der Name Cäcilia wohl ohne Zweifel ein Stichfehler, indem statt dessen offenbar Cäciliens Schwester gemeint ist. *GW.*

Die Flibustier. Oper in drei Akten. Text. von *E. Gehe*, Musik von *C. Lobe*. Zum erstenmal aufgeführt in Weimar am 5. Sept. 1829.

Herr *C. Lobe*, Mitglied der Grosh. Kapelle, war bisher nur durch einige originelle Instrumental-Compositionen bekannt, von denen die neuesten in der Leipz. Mus. Zeit. 1828 mit auszeichnendem Lobe beurtheilt wurden. Unermüdlich in seinem Streben, als Componist immer Höheres zu leisten, hat er sich die Composition einer grossen Oper als Aufgabe gestellt, und diese mit so entschiedenem Glücke gelösst, dass von ihm, der kaum 30 Jahr alt ist, sich mit Gewissheit erwarten lässt, er werde die deutsche Bühne noch mit mehren trefflichen dramatischen Werken bereichern. Es ist ihm Glück zu wünschen, dass ihm gelang, wornach wohl viele deutsche Componisten vergebens schmachten, seine Oper auf die Bühne zu bringen und die Direction des Grosh. S. Hoftheaters ist zu preisen, dass sie ein Werk zu Gehör brachte, das weder einen Italiäner, noch einen Franzosen, sondern nur einen Weimaraner zum Verfasser hat.

Das Textbuch ist von *E. Gehe*, dem Verfasser mehrer gelungenen Operndichtungen nach der bekannten trefflichen Erzählung *van der Velde's* die Flibustier und die Bukanier bearbeitet. Der Inhalt ist Panama's Eroberung durch Morgan, den Anführer der Flibustier, den Todfeind des spanischen Statthalters Don Gusmann, Morgans Untergang durch Boa, den Häuptling der unterjochten Indianer, die durch List auch Don Gusmann in ihre Gewalt bekommen, und ihn opfern wollen, und die Rettung desselben durch Alonzo, einen Bukanier, dessen Liebe zu Maria, D. Gusmanns Tochter, mit dem Ganzen verwebt ist.

Der Dichter hat für den Componisten sehr interessante musikalische Situationen herbeigeführt und durch contrastirende Gruppirung und Steigerung derselben für immer neues Interesse gesorgt. Der Gang der Handlung ist kurz und rasch, die Entwickelung überraschend und doch sehr natürlich, die Sprache dichterisch, doch nicht überall ungezwungen genug.

Die Musik ist wahrhaft dramatisch und dem Componisten ist es gelungen, die verschiedenartigsten Empfindungen und Gefühle nicht allein dem Character und der nationalen Eigenthümlichkeit der handelnden Personen gemäss, sondern selbst nach den tiefer liegenden Unter-

schieden in Hinsicht auf Alter und Geschlecht, scharf aufzufassen und mit grosser Treue und Wahrheit durch Töne darzustellen. Beweise für diese Behauptung liefert fast jedes Stück der Oper, ganz besonders aber die Arie Morgans im zweiten und die Boa's im dritten Acte, die Arie Maria's im ersten und die Alonso's im dritten Acte, das zweite und dritte Final.

Das höchst lobenswerthe Streben des Tondichters, neu und originell zu seyn, hat, da ihm wahre Originalität beiwohnt, der Erfolg überall gekrönt, und es thut dem Zuhörer wohl, einmal eine Oper zu hören, die, frei von Reminiscensen, sich eben so fern von eigner als fremder Manier hält. Dass bei solchem Streben manches Einzelne erscheinen muss, worüber Andere eine verschiedene Ansicht haben (unter denen auch der Ref. ist) ist zu natürlich, als dass darüber viele Worte zu machen wären, zumal es nach langem Hin- und Herreden selten ganz klar wird, wer denn wohl eigentlich Recht habe.

Ins Einzelne aber will Ref. nicht gehen, sondern nur im Allgemeinen bemerken, dass die meisten Stücke der Oper unbedingtes Lob verdienen, dass blos Nr. 5, ein Tanz, gar zu mager erscheint, Nr. 6, das erste Final, wohl auch etwas bedeutender gehalten seyn könnte, und Nr. 10, interessant an sich, doch durch die Stelle, an der es steht, an Wirkung verliert — dass aber die Ouverture, Nr. 2, ein Duett (Maria, Alonso) Nr. 4, Arie (Maria) Nr. 7. Duett (Maria, Alonso) Nr. 8, Arie (Alonso) vortrefflich — und Nr. 9, Arie (Morgan) Nr. 11, das zweite Final und der ganze dritte Act besonders sich auszeichnen und die Krone des schönen Ganzen sind.

Die Oper wurde von allen Theilnehmenden mit Lust und Liebe und daher äusserst brav ausgeführt. Auch für scenische Anordnung, Decorationen und Costümes war von Seiten der Direction redlich gesorgt. Das zahlreich versammelte Publikum war diesmal gegen seine sonstige Gewohnheit sehr warm und applaudirte jedem Musikstücke, den meisten lebhaft und rauschend. So erfreute sich unsers wackern *Lobe's* Oper einer Auszeichnung, die hier wohl noch nie einer Oper zu Theil wurde.

Sechszehn Solo-Gesänge von *G. F. Händel*, aus dessen sämmtlichen Werken ausgewählt u. herausgegeben von *A. B. Marx*. Erste und zweite Lieferung.

Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
Preis 3/4 Thlr. (jede Lieferung.)

Diese, der Förderung und Veredelung der Gesangbildung gewidmeten Gesangstücke, denen eine Abhandlung des Herausgebers: »Ueber die Geltung Händelscher Solo-Gesänge für unsere Zeit« beigefügt ist, erfüllen den beabsichtigten Zweck nach der Ansicht des Unterzeichneten vollkommen, indem durch so tiefe, gemüth- und charaktervolle Compositionen sowohl der Sinn für das Edle, Höhere der Tonkunst im Allgemeinen geweckt und gekräftigt, als auch insbesondere der Geschmack und Vortrag der Singenden veredelt und geistiger gebildet wird, als es durch den leeren Tand nichtsbedeutender, frivoler Mode-Compositionen zu bewirken möglich ist. Freilich werden Anfangs manche dieser Gesänge der modernen Gesang-Welt sehr ernst entgegentreten, doch bald das Abschreckende verlieren, und, bei tieferm Eindringen in den Geist des Gedichts und der Tondichtung, durch die Wahrheit des declamatorischen Ausdrucks, Characterstärke und Erhabenheit, die Mühe reichlich lohnen.

Dass nicht blos aus Händels am meisten bekannt gewordenen Oratorien, sondern auch aus dessen zahlreichen Opern und Kantaten vorzügliche Gesänge gewählt sind, ist sehr zu billigen, da die Gelegenheit zu selten ist, die nähere Bekanntschaft dieser Werke in der 40 Folianten starken Londoner Ausgabe von Händels Werken zu machen. Eben so zweckgemäss ist der Wechsel von Gesängen in italischer und deutscher Sprache, und die Wahl ersterer zur unerlässlichen Ausbildung der so häufig vernachlässigten Mittel-Töne.

Um nicht zu weitläuftig zu werden, verweisen wir auf das geistreiche Vorwort des Verfassers der »Kunst des Gesanges« und gehen zu einer kurzen Anzeige der einzelnen Gesänge über.

Erste Lieferung.

Nr. 1. Aus *Otho*: »*Vieni o figlio.*«

» 2. » *Rodelinda*: »*Dove sei, amato bene.*«

» 3. » *Cesar*: »*Priva son d'ogni conforto.*« Voll sanften, ruhigen Ausdrucks, einfach und empfunden.

Nr. 4. Aus *Floridant*: »*Ma pria vedrò le stelle precipitarsi in mar.*« Feurig, voll bestimmter Entschiedenheit und grossartig.

Nr. 5. Aus *Tamerlan*: »*Folle sei, se lo consenti.*« Ein, für die innere Grösse fast zu kurzer Gesang. Vortrefflich sind darin die Gegensätze behandelt:

»*il tiranno poi vivra —*
»*e morran' quest' innocenti.*«

Nr. 6. Aus einer Cantate. Besonders merkwürdig ist die Durchführung des Bass-Motivs.

Nr. 7. Aus *Rhadamist*: »*Ombra cara.*« Ein ganz vortrefflicher, tiefgefühlter Gesang, reich an Harmonie und Nachahmung der Stimmen in der Begleitung.

Nr. 8. Aus *Agrippina*: »*Pensieri, voi mi tormentate.*« Beginnt nach einem imposanten Ritornell mit dem, von der Oboe klagend nachgeahmten, sinnigen Ausruf: »*Pensieri*« der auch am Schluss des Gesanges, nach einem kräftigen Hülfe-Anruf, zur Vorsehung wiederkehrt, und von der Begleitung mächtig unterstützt wird.

Zweite Lieferung.

Nr. 9. Aus *Pastor fido*: »*Occhi belli.*« Nach Reichardt, des mit Unrecht vergessenen Gesang-Componisten und erfahrnen Kunstrichters Urtheil, ist »dieser liebevolle, edle Gesang ein wahres Muster edler, schöner Simplicität und lebendigen Ausdrucks.« — Die originelle *pp. pizzi-*

cato-Begleitung bezeugt das Genie des eigenthümlichen Componisten, der dadurch den Ausdruck innerer Unruhe und Leidenschaft zu verstärken wusste, ohne dem reizenden Fluss der Melodie Eintrag zu thun.

Nr. 10. Aus *Theseus*: »*Dolce riposo.*« Grossartig und sanft zugleich. Das Recitativ als Zwischensatz wirkt ungemein zur Erhebung des Schlusses.

Nr. 11. Aus *Theseus*: »*Ombre sortite dall' eterna notte!*« Meisterhaft im Ausdruck und wahrhaft dramatisch in dem Beschwörungsruf, wie in dem gewaltigen 3/4 Anlauf, der Zorn, Wuth und Verachtung versinnlicht, worauf die heraufbeschwornen Schatten wieder in die finstre Nacht zurück versinken.

Nr. 12. Das wollüstig sanfte, lydische Brautlied aus dem »Alexanderfest.«

Nr. 13. Ein schöner Gesang aus »Saul,« einfach und melodisch.

Nr. 14. Das unübertrefflich ausdrucksvolle, holde Schlaflied aus der Oper Semele.

Nr. 15. Eine leidenschaftlich bewegte Arie aus derselben Oper.

Nr. 16. Zum Schluss ein Terzett aus Acis und Galathea für Sopran, Tenor und Bass. Die ersteren beiden Stimmen imitiren sich mit gewandter Kunst, indess der Bass Wuth und Schmerz in eigen kräftiger Bewegung selbstständig ausdrückt.

Ein wahrer Gewinn für die Kunst des Gesanges (insofern solche nicht blos in Solfeggien und Variationen-Passaggien besteht) ist die Förderung so wenig gekannter Schätze an das Tageslicht zur Erbauung der Geweiheten und Erhebung der Zöglinge des ernsten Gesanges. Für die übrigen Dilettanti wird überflüssig durch die neuere Opern-Musik gesorgt.

Das Papier zu beiden Gesang-Heften ist vorzüglich schön, der Stich deutlich und correct.

Möge die Verlagshandlung sich durch den Absatz veranlasst finden, in der Folge noch mehrere solcher Tondichtungen älterer Zeit, z. B. von dem fruchtbaren Hasse, dem melodischen Naumann, dem kräftigen, wenn gleich mit unter trocknen Reichardt u. s. w. folgen zu lassen, um auch diese deutschen Tonsetzer der Vergessenheit zu entreissen.

J. P. Schmidt.

Charade.

Mein Erstes bringt Verderben, Segen —
Euch allen ist es wohl bekannt —
So wie es führt des Menschenhand:
Ob fleissig, fromm, — ob wildverwegen.

Das Zweite kühn mein Erstes führte
Im heil'gen Kampf für's Vaterland,
Ein hoher Geist bei niederm Stand,
Den wahre Mannestugend zierte;
Der männlich kühn im biedern Streben,
Für das, was er vertrat als Haupt,
Als Mann geopfert hat sein Leben,
Das ihm des Zwingherrn Wort geraubt.

Das Ganze nennt euch einen Meister,
Dem Gott die Gabe hat verliehen
Der Töne reicher Melodieen,
Durch die er fesselt alle Geister,
Die in des Lebens lichten Stunden
Der Freude trautes Band verbunden;
Denn ächter Lust, der Heiterkeit,
Der Liebe hohen Seligkeit,
Ist meistens seine Kunst geweiht.

Ernst Weyden.

Erratum.

Vorstehend S. 37. *Z.* 11 *st.* Auber *l.* Carafa.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1830.
Nr. 45.

VORTHEILHAFTE BEDINGNISSE
für die
Neuen Abonnenten
der
Caecilia
(Zeitschrift für die musikalische Welt.)

Mainz den 2. Jan. 1830.

Die hohe Achtung und auszeichnende Theilnahme welche dieser gediegenen, unter der Redaction eines Vereins von Kunstgelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, erscheinenden Zeitschrift, von der Kunstwelt gezollet wird, übersteigt, fortwährend und fortschreitend, jede anfängliche Erwartung. Durch diese unterstützende Theilnahme des Publicum, sehen wir uns mit Vergnügen in Stand gesetzt, unsern verehrten Abonnenten nicht allein fortwährend wie bisher immer, mehr als die versprochene Bogenzahl, sowohl an Text und Beilagen aller Art, zu liefern, sondern auch den Ankauf der nunmehr vorliegenden

eilf Bände

dadurch immer mehr und mehr zu erleichtern, dass wir uns erbieten, auch den Abonnenten des zwölften Bandes die eilf vorhergehenden Bände zu fl. 21 Rh. oder 11 Rthl. 16 ggr. zu erlassen, indess im Ladenpreise zusammen 28 fl. 48 kr. oder Rthl. 16 kostet.

Herr Ritter Gfr. Weber fährt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch Führung der obern Leitung, so wie zuweilen auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

Für die Expedition der Zeitschrift Caecilia
B. Schott's Söhne.

Fra Diavolo,

oder

Das Gasthaus in Terracina.

Paroles françaises de Mr. Scribe,

Teutsche Uebersetzung von *C. Blum.*

Oper in 3 Acten,

Musik von

D. F. E. Auber,

Diese neueste, ausserordentlich schöne Oper des berühmten und allbeliebten *Auber,* welche in *Paris,* auf dem Theater der *Opéra comique,* mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben worden, wird, mit Eigenthums-Recht für ganz Teutschland, die Niederlande, Oestreich und Italien, mit einer teutschen Uebersetzung,

in Partitur,
im Clavier-Auszug, und
in mehreren Arrangements,

bei Unterzeichneten unverzüglich erscheinen.

Den Wunsch so vieler teutschen Bühnen beachtend, veranstalten wir zugleich auch eine Auflage der

Orchester- und Singstimmen,

so wie eine

Abbildung der Decorationen, der Costüme, und eine Beschreibung der Scenerie,

durch welches alles zusammengenommen jede Bühne in Stand gesetzt wird, diese allgemein bewunderte Oper auf der Stelle zur Aufführung bringen zu können.

Der Königl. Preuss. Hof-Componist, Herr Carl Blum, welcher den Proben und ersten Aufführungen in Paris beiwohnte, hat die Uebertragung ins Teutsche übernommen, und ist im Stande, das Textbuch mit allen zur Aufführung nöthigen Bemerkungen zu vervollständigen.

Die Herausgabe der Partitur wie auch der einzeln Orchester und Singstimmen wird baldigst veranstaltet, und dabei eine genaue Correctur, deutliche Notenschrift und Abdrücke auf gut geleimtes Papier, berücksichtigt werden.

Um die Anzahl der Abdrücke, davon der Preis zu 12 Kreuzer rheinisch für den Druckbogen von 4 Seiten festgesetzt wird, bestimmen zu können, ergehet von den Unterzeichneten die höfliche Bitte an sämmtliche verehrliche Theater-Directionen, die Quantität Ihres Bedarfs bei der Bestellung bestimmt anzugeben; namentlich

Wie viel Expl. Partitur mit französischem Text,
— — Partitur mit deutschem Text,
— — Französisches Textbuch,
— — Teutsches Textbuch,
— — Erste Violin-Stimme,
— — Zweite Violin-Stimme,
— — Altviole,
— — Violoncelle und Contrebasse,

Wie viel Expl. Sämmtlicher Blasinstrumenten,
— — Solo Singstimme,
— — Sopran Chor-Stimmen,
— — Alt Chor-Stimmen,
— — Tenor Chor-Stimmen,
— — Bass Chor-Stimmen,
— — Vollständiger Clavier-Auszug mit deutschem und französischem Text,
— — Einzelne Gesänge mit Clavier-Begleitung,
— — Abbildungen der Decorationen,
— — Abbildungen der Costumes,
— — Beschreibung der Scenerie, Costumes, Decorations und Requisiten.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogliche Hofmusikhandlung.

Einzelne Gesangstücke
aus der Oper
Wilhelm Tell
von
Rossini,
und Bearbeitungen daraus für verschiedene Instrumente.

Alle einzelnen Gesänge, Arien, Duos, Trios und Chöre; mit Clavier- und auch Guitarrebegleitung

	fl.	kr.
Die Ouverture für grosses Orchester – –	6	—
die Ouverture für Militairmusik, von *Küffner* arrangirt. – – – – – –	5	—
die Ouverture und Gesänge für Harmoniemusik, von *Berr* arrangirt; erstes Heft. – –	4	48

	fl.	kr.
Ouverture à 4 mains pr. Piano arr. pr. *Ch. Rummel.*	1	12
Ouverture für Clavier — — — —	—	48
Ouverture für Clavier u. Violin — — —	1	—
die ganze Oper, für Clavier ohne Singstimmen, von *Chr. Rummel* arrangirt — — —	12	—
die ganze Oper, für Clavier und Violin, von *Alex. Brand* arrangirt;		
die ganze Oper, für 2 Violin, Alto und Bass, von *Gasse* arrangirt;		
die ganze Oper für Flöte, Violin, Alto und Bass, von *Gasse* arrangirt;		
die Ouverture für 2 Violinen, arr. von *Gasse.* — —	—	48
die Gesänge — 2 — — — —;		
Ouverture et Choix d'airs, für 2 Violinen, arr. von *Alex. Brand*;		
die Ouverture für 2 Flöten, arr. von *Walkiers.* — —	—	48
die Gesänge — 2 — — — —;		
die Lieblings-Melodien, für Flöte und Guitarre;		
die Lieblings-Melodien, für Violine Solo;		
die Lieblings-Melodien, für Flöte Solo.		

Choulieu, Variat. brill. sur un theme fav. pour Piano. op. 92. — — — —	1	12
Karr, Fantaisie pr. Piano sur la Tyrolienne. op. 232.	1	—
Herz, H., Gr. Variat. à 4 mains pr. Piano sur la marche fav. op. 50. — — — —	2	42
— Six airs de Ballet, arr. en Rondeaux pr. Piano. Nr. 1. La Walse Suisse, Nr. 2. La Contredanse, Nr. 3. La Tyrolienne, Nr. 4. La Walse hongroise, Nr. 5. Le pas d'archers, Nr. 6. La Polonoise, chaq. — — — —	1	—
Czerny, C., Rondo brillant sur des motifs de Tell pr. Piano. op. 216. — — — —	1	12
— Rondo de Chasse sur les Chœur fav. d'une sauvage harmonie. pr. Piano. op. 217. — —	1	—
— Intr. et Var. sur le pas de trois, pr. Piano. op. 219. — — — — —	1	12
— Variat. brill. sur la tyrolienne fav. pr. Piano. op. 220. — — — — —	1	—
— 2 grandes Fantaisies sur des motifs les plus fav. pr. Piano. op. 221. liv. 1 et 2. chaq. —	1	24
— Impromptu brillant et non difficile pr. Piano sur un pastorale. op. 222. — — —	1	—
Rummel, Ch., Fantaisie sur des motifs pr. Piano. op. 72. — — — — —	1	12
Adam, 1er et 2de Melange pr. Piano. op. 41 et 42. chaq. — — — — — —	1	12
Vollweiler, 12 pieces fav. arr. d'une maniere facile pr. Piano. — — — — —	1	—
— Walse favorite pr. Piano. Nr. 342. — —	—	8
— Galoppe fav. pr. Piano. Nr. 343. — —	—	8

	fl.	kr.
Tolbecque, 3 Quadrilles de Contredanses pr. Piano av. acc. de Violon ou Flûte ad libit. – –	1	24
— 3 Quadrilles de Contredanses pr. 2 Violons, Alto, Basse et Flûte ad libit. – – –	1	30
Bochsa, petit Souvenir, Fantaisie facile sur la Tyrolienne pr. de Harpe. – – –	—	48
Hünten, Francois, Variat. brill. sur la Marche fav. de l'ouvert. à 4 mains pr. Piano. op. 40. –	1	36
Hus-Deforges, Pieces fav. arr. et compesés pour 2 Violoncelles. op. 60. – – – –	1	36
Panny, Jos., Schweizerscene, Concertino pr. Violoncelle av. accompagnement d'orchestre. op. 27. –	3	36
— — — — de Quatuor — –	1	36
— — — — de Piano. — –	1	36
Lemoine, Divertissement sur des motifs de Tell pr. Piano. op. 11. – – – – –	1	—

Bei *B. Schott's Söhnen.*

Einzelne Gesangstücke

aus der Oper

Wilhelm Tell

mit

Guitarrebegleitung.

Mainz bei Schotts Söhnen.

Barcarole: Accours dans ma nacelle.
Romance: Sombre forêt.
Air: Pour notre amour.
Tyrolienne: Toi que l'oiseau.
Romance: Sois immobile.
Air: Asile héréditaire.
Prière: Toi que du faible l'esperance.

C. CZERNY

Rondoletto brillante pour le Piano

sur deux motifs de l'opéra

Guillaume Tell

op. 216.

befindet sich im Druck bei

B. Schott's Söhnen.

Partitur

von

***Boieldieu*, Zwei Nächte,**

mit deutschem Text von Ritter,

nebst Textbuch,

Zeichnungen der Decorationen etc. etc.

Bei uns zu haben, ersteres à 30 fl. — Letzteres à 11 fl. —

B. Schott's Söhne.

Mozart's Concert in *Es*

für zwei Pianoforte

op. 83,

(in der Collection bei Breitkopf et Härtel Nr. 17.)

arrangirt für ein Piano zu zwei Händen allein,

oder

mit Begleitung von Flöte, Violin und Violoncell

von

J. N. HUMMEL

erscheint zum 1. Februar 1830 bei

B. Schott's Söhnen.

Tafellieder

für

zwei und drei Singstimmen

mit Begleitung von Guitarre oder Pianoforte

von

Gfr. Weber.

Op. 42.

Ein Heftchen in Quer-Octavo. 48 kr.

Was der, in diesem Fache so ausgezeichnet glückliche Componist bis jetzo in seinem „Liederkranz," in „Liebe, Lust und Leiden," und anderen Liedersammlungen, geleistet hat, ist überall so warm und innig aufgenommen und von Allen, die es kennen gelernt, mit solcher Anhänglichkeit festgehalten worden, dass auch die gegenwärtigen Rundgesänge der wärmsten Aufnahme im Voraus gewiss sein können.

Die über die Maassen ansprechenden Texte singen die Freuden der Geselligkeit, die Lust und den Ernst des Lebens in inniger Verschmelzung, den Hochgenuss der Freundschaft, und das Lob der Frauen. Welche Gegenstände können beim Mahle ansprechender sein als diese? — Und mit welcher Wahrheit und Innigkeit des Gefühls, mit welcher Wärme und Treue des Ausdruckes und zugleich mit welcher Grazie durchaus leicht singbarer und dem Chore zum alsbaldigen Nachsingen gleichsam von selbst eingehender Melodie, der Componist sie ausgeschmückt hat, bedarf, nach den vorangegangenen ähnlichen Compositionen dieses Meisters, keiner Anrühmung. Dass unter den im vorliegenden ersten Hefte enthaltenen Gesängen Einer, welcher schon im Liederkranze gedruckt gewesen, (das Frauenlied: „Wohl kommt des Guten Viel" etc.) mit aufgenommen worden ist, geschah in der Ueberzeugung, dass es den so zahlreichen Freunden des Liedes sicherlich willkommen sein werde, es auch in dem gegenwärtigen begonnenen Taschenformate zu besitzen.

B. Schott's Söhne,
Hofmusikhandlung in Mainz.

Beethovens
grosse Symphonie in *B*

op. 60,

arrangirt für Pianoforte allein, oder mit Flöte-, Violin- und Violoncell-Begleitung

von

J. N. HUMMEL

erscheint zum 1. Januar 1830 bey

B. Schott's Söhnen in Mainz.

Anzeige,

die grosse Passionsmusik von J. S. Bach betreffend.

Der Stich der Partitur (deren erster Theil bereits gedruckt) ist vollendet und wird dieselbe im Anfang des neuen Jahres bestimmt erscheinen. Der Subscriptionspreis ist 12 Rthlr., 21 fl. 36 kr. Rh. Wir ersuchen die resp. Subscribenten, ihre Namen bis zum 30. December d. J. gefälligst einzureichen. Nach dem Erscheinen des Werkes tritt der Ladenpreis von 18 Rthlr., 32 fl. 24 kr. Rh. ein.

Der Clavierauszug wird im Monat Januar ausgegeben; der Subscriptionspreis ist 5 Rthlr., 9 fl. Rh., der nachherige Ladenpreis 6 bis 7 Rthlr., 11 bis 13 fl. Rh.

Berlin, den 10. December 1829.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung.

So eben ist erschienen und zu haben:

L. Spohr. Trois Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncello. Op. 82. à 1 2/3 Rthlr., 3 fl. Rh. Corrigirte Auflage.

Reissiger. Concertino p. l. Flûte avec Accomp. d'Orchestre dedié à M. Fürstenau 3 Rthlr.; le même avec Accomp. de Piano. 1 1/6 Rthlr., 2 fl. 16 kr. Rh.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Saiten- und Instrumentenhandlung

von

C. J. Falckenberg in Coblenz.

Bey Christ. Jacob. Falckenberg, geb. Herff, in Coblenz, Clemens-Strasse No. 1034 eine Treppe hoch, sind fortwährend alle musikalische Saiten- und Blasinstrumente in verschiedenen Qualitäten, so wie auch die besten Flügel-Pianofortes von N. Streicher und Tafel-Pianofortes von mehreren der besten Meister in Wien, so wie die anerkannt vorzüglich gute Guitarren mit beweglichem und ganz abzunehmenden Hals von Stauffer in Wien — in gehöriger Auswahl vorräthig und werden von allen diesen Gegenständen, der direkten Verbindung wegen, die möglichst billigsten Preise gestellt. Auch sind daselbst ächt romanische und deutsche Saiten für alle Instrumente zu haben, die sowohl im Einzelnen als in grösseren Partieen verkauft werden.

Anstellungsgesuch

als

Geiger, Clarinettist, Clavierspieler, Componist oder Director,

Ein Künstler, welcher als Geiger, als Clarinettist, und als Clavierspieler, so wie auch als Componist und Musikdirector, jede Probe zu bestehen bereit ist, wünscht, in einer oder mehreren der vorerwähnten Eigenschaften, eine Anstellung bei einem Orchester in Teutschland, oder bei einem Singvereine, Liebhaberconcerte, oder einer Militärmusik, zu finden.

Diejenigen Personen oder Behörden, welche von seinem Anerbieten Gebrauch zu machen geneigt sein sollten, wollen sich um nähere Auskunft gefälligst an die unterzeichnete Handlung in frankirten Briefen wenden.

B. Schotts Söhne, Hof-Musikhandlung in Mainz.