

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstdenker und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'schen* Buchhandlung.

Nr. 42.

KÖLN, 15. October 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Die musicalischen Instrumente (Schluss). — Das Musikfest in Birmingham (Schluss). — Pariser Briefe (*Roland à Roncevaux*, Oper in vier Acten von A. Mermet). Von B. P. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Sinfonie von Woldemar Bargiel — Barmen, der Wupperthaler Sängerbund — Braunschweig, Eröffnung der Abonnements-Concerete, Oper, Methfessel's 80. Geburtstag — Brüssel, deutsches Opern-Unternehmen).

Die musicalischen Instrumente.

(Schluss. S. Nr. 41.)

A. Blas-Instrumente, *Inflatilia, Pneumatica, Instrumenta à vent, Stromenti da fato, da vento.* Der Klang entsteht, indem eine in einer festen Röhre von Holz, Metall oder anderem widerstandsfähigen Material befindliche Luftsäule durch Anblasen in Schwingungen gesetzt wird. 1) Das Anblasen geschieht auf zweierlei Weise: *a)* mit dem Munde, wie bei allen Blas-Instrumenten des Orchesters; *b)* durch Einführung mittels eines Blasbalges aufgesogener und comprimirter Luft in die Röhre, wie bei allen Orgelpfeifen. — Der Theil des Instrumentes, durch den die Luft in die Röhre hineingeblasen wird, heisst 2) Mundstück. Bei den Blas-Instrumenten ist es entweder *a)* ein einfaches Loch, Mundloch (Flöte); oder *b)* ein aus zwei beim Anblasen oscillirenden Rohrblättchen bestehendes Röhrchen, doppeltes Rohrblatt-Mundstück genannt (Oboe, Fagott), bei älteren Instrumenten (z. B. Schalmey) in einer Kapsel mit Mundloch eingeschlossen; *c)* ein Mundstück mit fester Oberlippe und einfacherem Rohrblatte, Schnabel genannt (Familie der Clarinette); *d)* ein kesselartig ausgetieftes Metall, Kessel genannt (Hörner, Trompeten u. s. w.); *e)* ein gedrehtes Röhrchen (Zinke, Serpent). Bei den *f)* Orgelpfeifen tritt der Wind entweder nur durch eine einfache Oeffnung in den unteren Theil der Pfeife (Fuss), entweicht dann theils durch den Aufschnitt und setzt theils die im Körper befindliche Luftsäule in Schwingungen (Flötenwerke), oder bringt, indem er durch den Stiefel und das Mundstück in den Pfeifenkörper dringt, eine im Mundstücke eingefügte Metallzunge in Oscillation (Rohrwerke). — 3) Die Röhre der Blas-Instrumente ist bestimmt, entweder *a)* stets nur einen und denselben Ton (ihren Grundton) zu geben, wie die Pfeifen der Panspfeife und Orgel (Regale, Positive), deren Mannigfaltigkeit an Tönen durch

eine entsprechende Anzahl Pfeifen (für jeden Ton eine Pfeife) hervorgebracht wird; oder es werden in ihr *b)* manigfaltig verschiedene Töne erzeugt, wie bei allen Orchester-Blas-Instrumenten. — 4) Tonlöcher. Sämmtliche Röhren, welche stets nur denselben Ton geben, haben keine Tonlöcher; die zur Erzeugung mehrerer Töne bestimmten theils ebenfalls keine, theils sind sie mit solchen versehen. An Blas-Instrumenten *a)* ohne Tonlöcher wird die Ton-verschiedenheit entweder durch Verschiedenheit der Lippen-schwingungen beim Anblasen allein (Natur-Horn, -Trom-pete), oder unter Beihülfe von Zügen (Posaune) und Ven-tilen (Ventil-Hörner, -Trompeten), welche die Länge der Röhre verändern, hervorgebracht. An Blas-Instrumenten *b)* mit Tonlöchern (Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott) wird durch Oeffnung derselben die Röhre verkürzt, folglich der Ton erhöht; ausserdem entstehen die höheren Octaven durch Ueberblaßung. Die Tonlöcher sind theils offen, theils mit Klappen gedeckt. — 5) Das Material, woraus die Orchester-Instrumente gearbeitet sind, ist theils Holz (Holz-Blas-Instrumente), theils Metall, Messing (Blech- oder Mes-sing-Instrumente). Die Orgelpfeifen bestehen theils aus Holz, theils aus reinem und theils aus mit Blei legirtem Zinn (Orgelmetall). Auf die Klangfarbe sowohl der Blas-Instrumente als Orgelpfeifen ist das Material von mitwir-kendem Einflusse, hauptsächlich durch seine härtere oder weichere Beschaffenheit. Holz befördert einen sanfteren, Metall einen schärferen und durchdringenderen Klang, und die verschiedenen Abstufungen der Härte und Weichheit des Holzes und Metalles ziehen ähnliche Klang-Unterschiede der daraus gefertigten Röhren nach sich. Auch die innere Oberfläche der Röhre hat Einwirkung auf die Klangfarbe; je glatter sie ist, desto unbehinderter die Luftschwingung und desto reiner und schärfer der Klang, während hingegen eine rauhe Oberfläche die Schwingungen hemmt und die Reinheit und Helligkeit des Klanges beeinträchtigt. — 6) Der Form nach ist die Röhre sehr verschieden: gerade,

im Winkel zusammengesetzt (gekröpft), einfach, doppelt, bei den Blech-Instrumenten mehrfach im Cirkel zusammengewunden oder in anderen Formen vielfach durch einander geschlungen. Bei den meisten Orchester-Blas-Instrumenten erweitert sie sich an der Mündung zu einem Schallbecher (Stürze), der besonders bei den Blech-Instrumenten breit ausladet, ein wesentlich resonanzgebender Theil und auf die Klangfarbe von Einfluss ist. Orgelpfeifen sind an Form cylindrisch (prismatisch), oder nach der Mündung conisch sich erweiternd, oder oben enger als am Aufschnitte; ferner an der Mündung ganz offen, ganz gedeckt oder halb offen (halb gedeckt). — 7) Mittels einer Claviatur gespielt werden von Blas-Instrumenten nur Orgel, Positiv, Regal; ausserdem auch die Physharmonica, welche man, wenngleich ihre Töne nicht in Röhren, sondern nur durch freischwingende Zungen entstehen, doch zu den Blas-Instrumenten rechnen muss, da ihre Zungen ebenfalls durch einen Luftstrom intonirt werden.

B. Saiten-Instrumente, *Instrumenta enhorda, Fidicinia, Stromenti da corde (per la tensione), Instrumenta à cordes.* Der Klang entsteht, indem durch Schlagen, Streichen oder Reissen in Vibration gesetzte Saiten die Lust zu ähnlichen Schwingungen veranlassen; der Resonanzkörper des Instrumentes verstärkt den an sich fast unhörbaren Saitenklang. Sie zerfallen 1) nach der Art ihrer Tonbestimmung in Instrumente a) mit Griffbrett; der Spieler bestimmt den Ton, indem er die Saite mit einem Finger der linken Hand fest gegen das Griffbrett drückt und einen dem gewünschten Tone entsprechenden Theil derselben abgränzt (Violine, Laute, Gitarre u. s. w.); b) ohne Griffbrett; die Saiten erklingen stets nur ihrer ganzen Länge nach, es wird nur von ihrem Grundton Gebrauch gemacht (Hackbrett, Pianoforte). — 2. Nach der Art, wie ihre Saiten in Schwingungen gesetzt werden, in mehrere Classen. Die Saiten werden a) mit einem Bogen gestrichen, Bogen- oder Streich-Instrumente, *Stromenti d'arco*; dahin gehören alle Arten der Geige, ferner auch die mit Streich-Mechanismus und Claviatur versehenen Bogenflügel und Geigen-Claviere. b) Mit den Fingern oder einem Plectrum gerissen oder geschnellt, wie bei der Laute, Harfe, Cither und ihren Arten; ferner beim (jetzt nicht mehr gebräuchlichen) bekielten Flügel. c) Durch einen Schlag mit einem festen Körper zum Klingen gebracht (krustische Saiten-Instrumente, *krusis, pulsatio*), und zwar mittels Tangenten (Clavichord), eines Hammerwerkes (Pianoforte oder Hammer-Clavier) oder Klöppel (Hackbrett, Pantaleon). Tangenten und Hämmer beim Clavichord und Pianoforte werden durch einen Claviatur-Mechanismus von unten gegen die Saiten geschnellt, die Klöppel beim Pantaleon und Hackbrett mit der freien Hand

geführt, der Schlag erfolgt von oben. Beim Flügel mit Anschlag von oben, so wie beim Pianino wirkt der Hammer ebenfalls senkrecht gegen den Steg. d) Durch einen natürlichen oder künstlichen Luftstrom in Oscillation versetzt (Aeolsharfe, *Animo-chorde*), und endlich e) mittels eines Bogen- und Hammerwerks gleichzeitig in sich vereinigenden Mechanismus intonirt (Bogen-Hammer-Clavier).

C. Schlag-Instrumente, *Instrumenta percussa, pulsatilia, Stromenti per la percussione (da percossa), Instrumenta à percussion.* Stäbe (Triangel, Holzharmonika, Stahlspiel), Platten, Becken, Glocken von Metall und Glas, über hohle Körper oder Ringe gespannte Membrane (Pauken und Trommel, Tambourin) werden durch Schlagen mit einem Hammer oder Klöppel zum Klingen gebracht. Die Becken werden zusammengeschlagen, bei anderen Percussions-Instrumenten wird auch ein Theil mit dem anderen in schnelle und kräftige Berührung gebracht (Castagnetten, die Ringe des Sistrum und Schellenstabes durch Rütteln). Die meisten Schlag-Instrumente, mit Ausnahme der Pauken, bestimmten Platten, Glocken, Gläser u. dgl., erzeugen nur unbestimmte dröhnende, klingende, klappernde u. dgl. Schalle, nicht messbare Töne, ihre Verwendung kann daher meist nur eine rhythmische sein. Die Pauken hingegen haben bestimmmbare Töne, und andere, wie die Glocken-, Stahl- und Glasspiele, so wie die Strohfiedel, haben vollständige Tonleiter, gestatten daher Ausführung von Melodien und Zusammenklängen.

D. Schliesslich bleibt noch jene Gattung von Instrumenten zu erwähnen, welche von den voranstehend genannten in der Klangerzeugungs-Art abweichen, ungeachtet ihre Klangkörper dem Wesen nach unter diesen schon vorkommen. Ihre Töne werden an Scheiben, Glocken, Cylindern oder Röhren von Glas, jedoch nicht durch Schlagen oder Blasen, sondern durch Friction, Streichen mit dem benetzten Finger oder einem dessen Stelle vertretenen Mechanismus hervorgebracht. Dahin gehören Harmonika, Euphon und Clavicylinder, von denen übrigens die letzteren beiden niemals weiter verbreitet gewesen und gegenwärtig fast vergessen sind; nur die Harmonika ist hier und da noch zu finden, aber auch ziemlich selten *).

*) Es ist uns aufgefallen, dass bei den für diesen ganzen Artikel als Hülfsmittel angeführten Werken das treffliche Buch von F. Zamminer: „Die Musik und die musicalischen Instrumente“, Giessen, 1855, nicht angeführt worden und dem Anscheine nach vom neuen Herausgeber auch gar nicht benutzt worden ist.

Die Redaction.

Das Musikfest in Birmingham.

(Schluss. Vgl. Nr. 40.)

Der Stoff zu Costa's Oratorium ist aus dem zweiten Buche der Könige, Cap. 5, genommen. Der syrische Feldhauptmann Naaman (Naeman) wird durch den Propheten Elisa vom Aussatze geheilt auf Veranlassung „einer kleinen Dirne, welche die Kriegsleute aus Israel weggeführt hatten und welche im Dienste des Weibes von Naaman war“. Diese Kleine hat der Verfasser des Textes „Adah“ genannt und der Componist hat eine schöne Sopran-Partie für sie geschrieben, gewiss nicht, ohne die Sängerin derselben, Adelina Patti, stets dabei im Sinne zu haben. Naaman ist Tenor (Sims Reeves), seine Gattin Timna Alt (Madame Sainton), Elisha der Prophet Bass (Herr Santley).

Dass die Composition das erste Oratorium Costa's („Eli“) übertrifft, ist richtig, indessen ist damit noch nicht gesagt, dass sie einen so schlagenden Beweis von dessen Talent gibt, wie die Aufnahme, welche sie beim Publicum fand, und die Kritik der Berichte über das Fest in öffentlichen Blättern vermuten lassen. Es ist gewiss eine gute Seite des Charakters der Engländer, dass sie für das einmal Liebgewonnene, zeige es sich, wo es wolle, eine dauernde Anhänglichkeit und wahre Pietät zeigen; dies muss man aber auch auf dem Gebiete der Kunstleistungen mit in Anschlag bringen, wenn man von ihrem Enthusiasmus für Künstler, wie z. B. noch jetzt für Mario, die Grisi u. s. w. liest, und auch bei der Aufnahme von neuen Werken der Tonkunst ist stets ein Theil der Begeisterung auf Rechnung des Wohlwollens zu setzen, welches die Zuhörer nicht nur für National-Componisten, sondern auch für diejenigen Musiker hegen, die, obwohl Fremde, durch langjährige Wirksamkeit gewisser Maassen nationalisiert worden sind, wie Costa, Benedict und Andere, und die sie, wie ehemals und noch jetzt den grossen Händel, als ihres Landes Eigenthum betrachten. Damit wollen wir aber das Verdienst Costa's in seinem neuen Oratorium nicht schmälern, zumal da die richtige Würdigung des Geschmacks desjenigen Publicums, für welches man zunächst schreibt, und die Berücksichtigung desselben durchaus keinen Tadel verdient, obwohl die deutschen Kritiker meist nur allzu geneigt sind, die Werke der Ausländer mit dem Maasse zu messen, welches bei ihnen selbst und bei ihrem Publicum gilt. Dass Costa ein Werk von grosser Originalität schreiben werde, hat wohl Niemand erwartet; dass er aber bei der Beschränktheit seiner Zeit durch die Directions-Geschäfte in London dem Auftrage des Fest-Vorstandes nachkommen und ein so umfangreiches Werk, das zum

Theil in strengem Stil geschrieben ist, liefern konnte, verdient alle Anerkennung. Wenn wir sagen: in strengem Stil, so bezieht sich das im Allgemeinen auf den Anschluss an Mendelssohn's Formen in fugirten Sätzen, wie sie in dessen „Paulus“ freier austreten, als im „Elias“. Solcher polyphonen Chöre hat der „Naaman“ am Schlusse jedes Theiles. Auch fehlt es nicht an einem heidnischen Chor, in welchem die Syrer den Gott Rimmon anrufen, der mit Baal einige Aehnlichkeit haben mag, woran die Stellen: „*Hear our cries!*“ erinnern, noch an einigen zwischen die Handlung eingefügten Chorälen, die freilich hier noch weniger motivirt sind, als bei Mendelssohn, der sie auch nur Bach nachgemacht hat, ohne zu berücksichtigen, dass Bach in seiner „Passion“ die Gegenwart einer Gemeinde voraussetzte. Der letzte Chor hat eine ausgeführte Fuge mit glänzendem Schlusse. Wenn Costa in den Chören mehr sein musicalisches Wissen und seine gründlichen Studien in contrapunktischen Formen bekundet, als das Talent der Erfindung, da diese fast ganz Mendelssohn'schen Spuren folgt, so kann man ihm dagegen in den melodischen Sätzen, in Recitativen, Arien und Ensembles eher einen gewissen Grad von Originalität zugestehen, welche einen italiänischen Charakter hat, ohne in eigentliche Nachahmung von Rossini oder gar von Verdi zu versallen. Eine lieblich musicalische Schöpfung ist die Partie der „Adah“. Der Prophet Elisa ist die hervorragendste Figur in dem Oratorium. Die Scene mit der Sunamithin, deren Sohn er wieder lebendig macht, verdankt natürlich ihren Ursprung auch der ähnlichen in Mendelssohn's „Elias“, wie es denn überhaupt auffallend ist, dass Costa mehrere solcher Vergleichungspunkte mit Mendelssohn nicht gescheut, sondern, wie es scheint, fast gesucht hat. Jedenfalls ist es ihm gelungen, das Interesse des grossen Oratorien-Publicums in England durch bereits demselben bekannte biblische Scenen erregt zu haben.

Die Einnahme von der Aufführung des „Naaman“ betrug 2066 Pf. St.

Ueber die Werke der beiden englischen Componisten, nämlich Smart's Cantate: „Die Braut von Dunkerron“, und Sullivan's Cantate: „Kenilworth“, muss ich mich auf die historische Notiz beschränken, dass sie mit Beifall aufgenommen wurden. Das Gedicht der ersteren, eine irändische Sage, nach einer älteren Ballade bearbeitet, gehört mit seinem Inhalte zu dem reichen Kreise der Undinen-, Melusinen- und Lorelei-Sagen: die Seejungfer wird für ihre Liebe zu einem Sterblichen von den Sturmgeistern zum Tode verurtheilt (!), und der Geliebte, der ihr in das Gebiet der krystallinen Fluten gefolgt ist (ohne zu ertrinken!), wird von denselben Unholden wieder an das „Gestade der Oberwelt“ geworfen — worauf unten die Undi-

nen ihre Schwester und oben die Unterthanen ihren Herrn — denn er war *Lord of Dunkerron* — beweinen. Die Musik trägt durchweg das Gepräge der Nachahmung Mendelssohn's. Sehr naiv sagt ein Blatt darüber: „Dass Herr Henry Smart eine starke Sympathie für Mendelssohn hat, ist klar, doch zeigt er auch gelegentlich eine Anlehnung an Spohr, und aus diesen beiden Elementen hat er sich einen Stil gebildet, den man seinen eigenen Stil nennen kann!“ — Am besten sind die malerischen Stellen im Orchester gelungen.

Der andere Componist, Arthur Sullivan, hat sich vor einiger Zeit durch seine Musik zu *The Tempest* von Shakespeare vortheilhaft bekannt gemacht. Seiner jetzigen Composition hat er (oder der Dichter) den Namen „Kenilworth“ gegeben, allein sie hat es nicht mit dem Inhalt des Romans von Walter Scott zu thun, sondern nur mit dem Maskenspiel, das darin vorkommt, und da hinein sind allerlei Scenen geworfen, sogar das Zwiegespräch Lorenzo's und Jessica's aus Shakespeare's „Kaufmann von Venedig“; denn was passt nicht alles in solch einen bunten Rahmen? Uebrigens ist gerade diese letztgenannte Scene dem Componisten am besten gelungen; ausserdem sind einige Instrumentalsätze erwähnenswerth. Während des Ganzen muss man indess oft den Hut abnehmen, um alte Bekannte aus Deutschland und Frankreich zu grüssen.

So lobenswerth nun auch die Förderung nationaler Kunstbestrebungen ist, so bleibt es doch immer ein Wagniss, bei einem Musikfeste die Versuche mit dergleichen Arbeiten, die sogar öfter vom Comite bestellt werden, zu machen. Keinesfalls können sie dazu beitragen, die classische Richtung des Geschmacks festzuhalten, auf welche Englands musicalisches Publicum bisher stolz war, und nicht mit Unrecht. Soll man aber jetzt nicht auf die Vermuthung kommen, dass diese neueren Cantaten, neben den „Messias“, „Elias“ u. s. w. gestellt, als Concessionen zu betrachten sind, die man der Menge aus Nachgiebigkeit gegen ihr Verlangen nach anderer Musik macht? Auch englische Blätter bedauern, dass man in den Programmen sämmtlicher Festtage keinen Platz für eine Sinfonie von Beethoven gefunden hat, dessen „Christus am Oelberge“ auch nur für Fräulein Tietjens eingeschoben wurde, welche freilich ein gar herrlicher „Seraph“ war.

Charakteristisch ist noch, dass kein Chorist vom Comite angestellt wurde, der nicht den „Messias“ und den „Elias“ fest inne hatte, so dass beide Oratorien ohne Probe gesungen werden konnten. A.

Pariser Briefe.

(*Roland à Roncevaux*, Oper in vier Acten von A. Mermel.)

Den 9. October 1864.

Eine neue Oper im ersten Theater von Paris, in dem *Théâtre Impérial de l'Opéra*, ist in neuerer Zeit schon durch ihr blosses Erscheinen ein Ereigniss, denn unter den neunzig Opern-Componisten, die hier leben und schreiben, ist gegenwärtig keiner, auf den die Direction der grossen Oper ihre Hoffnungen setzen kann oder setzen mag. Begreiflich also, dass eine Neuigkeit auf dieser Bühne die höchste Theilnahme erregt und dass vollends ein Erfolg derselben ganz Paris in Bewegung setzt. Man geht hier bei solchen Gelegenheiten verschwenderisch mit den Ausdrücken der Bewunderung um. „Meisterwerk“ ist das geringste Prädicat, das man der neuen Schöpfung gibt, und die Griechen konnten einen olympischen Sieger nicht mit überschwänglicheren Hymnen feiern, als ein Theil der Presse für den Dichter und Componisten der neuen Oper — denn beide sind in Einer Person vereinigt — jubelnd anstimmt. Zu seinem Preise wird Alles herbeigezogen, der Patriotismus, die Monarchie, der Prinz Humbert und was weiss ich! „Noch tönt in meinen Ohren“ — ruft Méry in der *France* aus und unterzeichnet: — „den 4. October, um 4 Uhr Morgens“, denn um 1 Uhr kam er erst aus der Oper — „das Triumphgeschrei der Begeisterung, welches vor einer Stunde im Tempel der Oper wie ein Orkan ausbrach. Nein, die Abnahme der künstlerischen Production ist bei uns nur eine Pause, nur ein Ausruhen von der höchsten Aufregung, der Verfall der Kunst ist eine Utopie des Pessimismus. Wenn zwei Tausend Zuhörer, die Auswahl der Welt, an ihrer Spitze der Kaiser, der Enkel des Prinzen Eugen und der künftige König von Italien, ein neues Werk mit solchem Entzücken begrüssen, so ist die Kunst nicht todt! Der Schöpfer dieses Werkes hat noch Glauben an die französische Nationalität, jenen Glauben, der Berge versetzt: er hat das Schwert Roland's in Händen, das den Granit spaltet, er versteht das Zauberhorn von Elfenbein zu blasen, dessen Ton die Nerven der Nation erschüttern wird, wenn sie nicht ganz und gar stumpf geworden sind; er wird die Oriflamme auf die Bresche pflanzen, welche Frankreich zwei Mal vor der Invasion der Sarazenen gerettet hat!“ — Was sagen Sie zu dieser Art von Kritik und zu der Beweisführung für den Werth des Werkes durch die Uebertragung der *ultima ratio Regum* ins Theater? Die *France* scheint wirklich „inspirirt“ zu sein, wie man annimmt, da sich die Inspiration sogar bis ins Feuilleton erstreckt. Man hat Noth, sich durch solche Uebertreibungen nicht gegen das Werk einnehmen zu lassen.

„Wer ist der Glückliche, der das Wunderwerk vollbracht hat? Wir haben seinen Namen noch nie gehört.“ So spricht die Menge, und ich mit ihr. Wir erhalten darüber folgende Aufklärung.

Mermet ist der Sohn eines höheren Officiers des ersten Kaiserreiches und war Zögling der polytechnischen Schule. Er sollte Officier werden, allein er beschäftigte sich mehr mit Flötenblasen und musicalischen Studien, als mit der Mathematik und den militärischen Wissenschaften und verliess die Anstalt, um sich der Musik, und zwar der schaffenden, der Composition, zu widmen. Nach einigen Jahren wurde auf dem Theater von Versailles eine Oper von ihm: *La Bannière du Roi*, gegeben. Sie ging spurlos vorüber. Aber am 3. Juni 1846 brachte er die biblische Oper „David“ in Paris auf die Bühne. Wiewohl sich die Sängerin Stoltz sehr dafür interessirte und eine Hauptrolle übernahm, erhielt das Werk doch nur sehr mässigen Erfolg und verschwand wieder vom Repertoire. Erst jetzt, nach achtzehn Jahren, hat Mermet das Ziel erreicht, welches er in dieser langen Zeit mit festem Vertrauen auf sich selbst anstrehte, jedoch ruhig und bescheiden, ohne sich als verkanntes Genie zu geriren, obwohl er seinen „Roland“, Text und Musik, schon seit fünfzehn Jahren fertig im Pulte liegen hatte. Wie er es jetzt dahin gebracht hat, dass die Pforten des „Tempels der Oper“ sich ihm geöffnet haben, weiss ich nicht, wohl aber, dass das Werk mit grosser Sorgfalt studirt worden und dass die Vorbereitungen und Proben desselben beinahe sechs Monate Zeit in Anspruch genommen haben.

Zum Stoffe hat Mermet die bekannte Sage von Roland's Untergang im Thale von Roncevalles oder Roncevaux genommen und ist dabei im Ganzen dem altfranzösischen Epos von Turolus oder Théroulde gefolgt, welches als „Rolandslied“ (*Chanson de Roland*) Jahrhunderte hindurch berühmt war und in neuerer Zeit (1837) wieder herausgegeben worden ist. Historisch ist darin bloss die Niederlage der Nachhut des Heeres von Karl dem Grossen im Jahre 778. Die Sage von Roland (die übrigens mit dem rheinischen Roland auf Rolandseck nichts zu thun hat) war im Mittelalter in Frankreich, Deutschland*) und Italien verbreitet, und die Entstehung jenes Epos geht bis ins XI. Jahrhundert zurück.

Der wesentliche Inhalt des Rolandsliedes von Théroulde ist über die Niederlage in Roncevaux folgender.

*) Das deutsche *Ruolandes Lied*, herausgegeben von Wilhelm Grimm mit gründlicher Einleitung (Göttingen, 1838), in den Jahren 1173—1177 von Konrad dem Pfaffen verfasst, später eine neue Bearbeitung vom Stricker (um 1230), und andere stammen alle aus französischen, namentlich nordfranzösischen Quellen. Die späteren italiänischen Rolands-Epopöen des Ariosto und anderer gehören einer anderen Gattung an. Die Redaction.

Olivier, einer der Paladine Karl's des Grossen, hat den Heranzug der Sarazenen unter dem Befehle Emir Marsilie's von Saragossa, der mit dem Verräther Ganelon, dem Stiefvater Roland's, im Bunde ist, erspäht, meldet ihn dem Paladin Roland und fordert ihn auf, den Olifant, sein Horn von Elfenbein, das man dreissig Meilen weit hört, zu blasen, auf dass Kaiser Karl, der vorausgezogen, umkehre. Roland verschmäht es, gegen die Heiden um Hülfe zu rufen. Der Erzbischof Turpin reitet auf eine Anhöhe und fordert die Franken zur Beichte auf, damit sie als Martyrer fallen. Der furchtbare Kampf beginnt. Hunderttausend Sarazenen werden erschlagen, aber der Emir sendet immer neue Scharen nach. Als Roland nur noch sechzig Franken um sich sieht, stösst er ins Horn. Kaiser Karl hört den Ton und eilt zurück: die Sarazenen fliehen, aber Roland ist als der letzte Franke gefallen und liegt auf seinem Schwerte Durandal, das ihm einst der Engel Michael mit der Bedingung gegeben, dass er damit unüberwindlich sei, so lange er sein Herz nicht der Liebe hingabe. Er konnte das Schwert nicht zerbrechen, so hart war es. Der Kaiser trauert um die Gefallenen, erobert Saragossa, tödtet den Emir, tauft hunderttausend Mauren und lässt den Verräther Ganelon viertheilen. Als er in Aachen zurück ist, fragt ihn Alda (Alda): „Wo ist Roland, der mir verheissen, mich zur Gattin zu nehmen?“ — „Er ist gefallen!“ antwortet der Kaiser. Alda erbleicht und sinkt todt zu seinen Füssen nieder.

Ich habe diesen Inhalt mitgetheilt, um Anlass zur Beurtheilung zu geben, wie Mermet, welcher wie Richard Wagner seinen Opernstoff aus der Sage schöpft, diese dramatisch behandelt hat. Die oben gesperrt gedruckten Namen sind auch Personen seines Drama's, zu denen noch Saïda, die Tochter des Emirs, und ein junger Hirt aus dem Gebirge kommen.

Der erste Act spielt auf dem Schlosse Ganelon's in den Pyrenäen. Er ist im Begriffe, sich mit Alda zu vermählen, welche ihn nicht liebt, sondern für Roland nach einem Ideale, das sie sich von ihm gebildet hat, schwärmt. Die Vorbereitungen zum Hochzeitsfeste eröffnen die Scene. Ein baskischer Hirt (Tenor) tritt unter die festordnenden Landleute und Vasallen, verkündet aus abergläubischen Visionen Unglück, erzählt, dass Kaiser Karl's Zug durch die Berge bevorstehe und singt das Rolandslied.

Saïda, des Emirs von Saragossa Tochter, weilt als Gefangene auf Ganelon's Schlosse, erhält aber ihre Freiheit durch den Abschluss eines Waffenstillstandes, und bietet Alda eine Freistatt in Saragossa an, wenn sie dem verhassten Bunde mit Ganelon entfliehen wolle. Ein Ritter, vom Gewitter überrascht, begeht Obdach. Es ist Roland. Bei Alda's Anblick fühlt er Liebe für sie, und sie vertraut

ihm ihre Abneigung gegen Ganelon und bittet um seinen Schutz. Indess nahet der Augenblick der Vermählungsfeier, der Erzbischof Turpin (Bass) soll das Paar verbinden. Roland tritt als Alda's Ritter auf und fordert Ganelon zum Zweikampfe. Die Schwerter blitzen, aber der Erzbischof tritt dazwischen und trennt die Ritter, da ihr Arm jetzt allein dem Kaiser und dem Kampfe gegen die Ungläubigen gehöre, worauf der Act mit einem Grusse Roland's an die Pyrenäen schliesst.

Der zweite Act versetzt uns nach Saragossa in den Palast des Emirs. Alda und Saïda sind dort und bald erscheint Roland als Gesandter Karl's, um dem Sarazenenfürsten die Bedingungen des Friedens und der Unterwerfung vorzuschreiben. Der Emir verspricht Alles. Nach dem unvermeidlichen Ballette, denn zu Ehren Roland's ist ein glänzendes Fest veranstaltet, verlässt dieser mit Alda den Palast und Saragossa. Aber Ganelon (Bass) und der Emir bleiben zurück und verabreden den Ueberfall Roland's im Thale Roncevaux; der Chor der Sarazenen singt im Vorgefühle des blutigen Kampfes schon den Franken das Grablied:

*O Roncevaux,
Le vallon sombre,
Prête ton ombre
A leurs tombeaux!*

Der dritte Act zeigt uns beim Aufrollen des Vorhangs das Felsenthal Roncevaux — eine prächtig schauerliche Decoration. Der junge Hirt erscheint wieder und singt ein Lied, ja, um den Contrast mit der finsteren Schlucht noch auffallender zu machen, ertönt ein Chor von jungen Mädchen, welche von den Bergen herabsteigen und im Thale — die Farandole tanzen, einen wirbelnden, provençalischen und baskischen Tanz, bei dem das Ballet wiederum figurirt.

Die Farandole zieht vorüber. Roland und Turpin treten auf. Der Held erzählt dem Erzbischofe, wie er durch ein Wunder zu seinem Schwerte Durandal gekommen, welches die Inschrift hat:

*Je suis Durandal,
Du plus dur métal.
Sans craindre personne
Qui me portera
La victoire aura,
Son coeur s'il ne donne.*

Alda, die ebenfalls gegenwärtig ist — die französischen Dramatiker haben bekanntlich ihr Publicum daran gewöhnt, nie danach zu fragen, wie diese oder jene Person, die sie in einer Scene gerade brauchen, dahin kommt! — also Alda wiederholt den letzten Vers mit Wehmuth. Roland beichtet dem Erzbischofe seine Liebe, und es folgt

ein Terzett, das an den letzten Act von Robert erinnert. Stimmen erschallen aus der Ferne, „dass die Berge erbeben unter den Hufen der Rosse und dass hunderttausend Sarazenen Roncevaux umringt haben“. Roland verschmäht es, in sein Horn zu stossen. Turpin besteigt eine Anhöhe und erheilt dem kneienden Heere die Absolution. Dann erheben sich die Franken wieder und Roland stimmt ein Schlachtlied an, in welches der Chor begeistert einfällt.

Der vierte Act ist sehr kurz. Der ungleiche Kampf ist beendet, Roland steht allein noch aufrecht, um ihn die Leichen der Erschlagenen. Jetzt erst lässt er den wunderbaren Ton seines Horns erklingen, dann sagt er Frankreich Lebewohl, Alda knieet an seiner Seite, der Kaiser und sein Heer erscheinen auf den Bergen, auf des Helden Bitte ertönt im Chor das Rolandslied, er stirbt im Vorgefühle des Sieges der Franken mit dem Ausrufe: „*Montjoie et Charlemagne! En avant!*“

Man sieht, dass bei dem französischen Dichter-Componisten eben so wenig von einem eigentlichen Drama die Rede sein kann, wie bei dem deutschen; merkwürdig ist nur, dass Beide kurz nach einander, aber jeder für sich allein auf den Gedanken gekommen sind, eine dramatisierte Legende zum Stoffe einer Oper zu wählen. Richard Wagner's Begabung für dramatische Poesie steht aber jedenfalls höher, indem sowohl im Tannhäuser als im Lohengrin Elisabeth und Elsa bedeutend in die Handlung eingreifen, während bei Mermet im Grunde Roland allein das ganze Drama ausmacht und Alda mit den übrigen Personen nur Nebenrollen spielen. Ein Aneinanderreihen von Situationen ist noch lange kein Drama, und ein solches Gedicht muss einen nothwendigen Einfluss auf die Musik ausüben. Es kann allerdings in den verschiedenen Situationen Gelegenheit zu schöner musicalischer Schilderung und Darstellung derselben geben; allein da in der Handlung dramatische Entwicklung und Steigerung und vor Allem persönlich verschiedene Charaktere fehlen, so entbehrt auch die Musik der Charakteristik und wird leicht monoton. Wenngleich nun die Thatsache, dass es bei beiden Componisten nicht zu einer Charakteristik der Figuren kommt, sondern nur zu der von Situationen und Momenten, aus einer und derselben Quelle herstammt, so ist doch die Musik beider sehr verschieden, indem Mermet im Ganzen mehr auf dem hergebrachten Wege wandelt, der ihn dann freilich oft auf dürres Land führt, aber melodischer ist als Wagner.

Eine Wahrnehmung, welcher sich jeder Musiker und eben so der gebildete Dilettant beim Anhören von Mermet's „*Roland*“ kaum wird verschliessen können, ist die, dass der Componist nicht Herr genug über die kunstgemäße Benutzung und Entwicklung seiner Gedanken ist. Dies wird

auch in den Partieen seines Werkes, denen talentvolle Erfindung zum Grunde liegt, offenbar, aber noch weit mehr da, wo die Inspiration fehlt; im letzteren Falle ist, da er das Handwerk, durch Factur und routinirte Arbeit den Mangel an Gedanken zu verdecken, nicht versteht, das Resultat gleich Null.

Die Ouverture — nun ja, vor fünfzehn Jahren schrieb man noch eine Ouverture, und das war loblich; das ist aber auch das einzige Lobliche, was man davon sagen kann, denn gerade da, wo die Arbeit beginnt, merkt man, dass der Componist ihr nicht gewachsen ist. Der ganze erste Act hat nichts besonders Anziehendes, als allenfalls den Schluss. Die Introduction, ein Hochzeitschor, hört sich gut an; das Rolandslied des jungen Hirten sagt uns um so weniger zu, als wir, weil es auch schon in der Ouverture anklang, vermuteten, es werde sich belebend durch die ganze Oper ziehen. Eine Romanze der Saïda fällt ins Ohr, auch gegen die Arie der Alda und das Duett zwischen ihr und Roland kann man nachsichtig sein, weil sie Melodie haben, wiewohl keine tiefe. Das Quintett aber ist gar zu gewöhnlich und dermaassen auf schlecht italiänische Manier geschrieben, dass es nur ein einziges Motiv hat, welches die verschiedenen Stimmen in der Octave, der Quinte und im Unisono wiederholen. Von Charakteristik ist keine Spur da, obgleich die Freude Alda's über ihre Rettung, die verbissene Wuth Ganelon's, die keimende Liebe in Roland, das Erstaunen Turpin's und des Hirten ganz verschiedene Empfindungen sind. Mit dem Schlussgesange:

Superbes Pyrénées

Qui dressez dans le ciel

Vos têtes couronnées

D'un hyver éternel, — —

Voici venir les Francs!

den Roland anstimmt und der Chor wiederholt, erhebt sich die Musik etwas mehr, allein auch hier ist der Charakter der Melodie italiänisch, der Klang der Stimmen häufig durch Unisono verstärkt und die Begleitung im Orchester besonders durch die Harfen wirksam auf die Menge.

Auch der zweite Act hat nichts Hervorragendes; im Gegentheil ist die Musik zu dem Ballet bei dem Feste des Emirs von Saragossa geradezu trivial. Ein Duett zwischen Alda und Saïda und ein anderes zwischen Alda und Roland erheben sich nicht über das Gewöhnliche, zumal da, wenn auch die Verse, wie überall, recht hübsch sind, doch die Situation einiger Maassen ins Läppische fällt, indem Saïda der Freundin den Rath gibt, mit ihr die Kleider zu wechseln und, unter langen Schleieren verhüllt, dem Ritter ein Stelldichein zu geben, um zu erforschen, ob er sie liebe — einen Rath, den Alda befolgt, woraus denn das Duett mit Roland, das glücklicher Weise nicht lang ist, entsteht,

denn der Emir kommt dazu, Alda entdeckt sich, Roland dictirt dem Türk den Frieden und erklärt, dass er Alda zum Kaiser geleiten werde! Sie gehen, und nun beginnt die oben erwähnte Verschwörungsscene. Die Recitative in derselben sind nicht schlecht und der kurze, düstere Chor: *O Roncevaux!* ist eindrucksvoll; aber das Finale endet mit einem ganz ordinären Allegrosatze.

Woher denn aber bei so bewandten Umständen der Enthusiasmus des Publicums und der Triumph des Componisten? Einzig und allein aus dem dritten Acte; die beiden ersten sind eigentlich nichts als Vorspiele, das Drama — wenn überhaupt ein Drama da ist — gipfelt sich im dritten. In diesem sind die Momente der Handlung und die Situation vor Allem überraschend grossartig und die Musik reich an Schönheiten und der Dichtung angemessen.

Wir wissen schon, dass uns der dritte Act in das düstere Thal von Roncevaux führt. Das Lied des Hirten spricht durch seine melancholische Melodie, die zu der Umgebung passt, an. Ein Marsch, der sich von leisen Klängen effectvoll zum *fortissimo* steigert, führt die Franken herbei, die Nachhut des Heeres Kaiser Karl's, das bereits voraus ist. Sie haben von der Höhe der Berge Frankreich erblickt und begrüssen es in einem frischen Chor. Die Musik zu der Farandole der Hirten und Hirtinnen ist im leichten Stile recht lebendig geschrieben. Darauf folgt die grosse Tenorscene, in welcher Roland dem Erzbischofe den Traum erzählt, durch welchen ein Engel ihn zu seinem Schwerte geführt, zugleich aber gesteht, dass er dem Gelübde, das er damals gethan, untreu geworden:

L'amour est le plus fort, il me tient enchainé,

Par l'ange du Seigneur je suis abandonné.

Recitativ und Arie sind schön, die Melodie zu dem Spruche, der auf dem Schwerte steht, ist es ebenfalls, nur dass das Nachspiel der Clarinette nach jedem Verse eine curiose Grille ist; auch die darauf folgende ermutigende Anrede Turpin's (Bass) ist edel und kräftig gehalten. Das Terzett, in welchem Alda für ihre Liebe, Turpin für das Gelübde spricht, fällt dagegen ab, und die gar zu grosse Aehnlichkeit mit dem Streite der Alice und Bertram's um Robert, die so weit geht, dass Turpin dem Ritter den Spruch des Schwertes vorliest, wie Alice dem Robert das Testament seiner Mutter, schadet der Wirkung gar sehr. Der Glanzpunkt der ganzen Oper ist das darauf folgende Finale. Hier ist Alles, Scene und Musik, feierlich gross und in hohem Grade dramatisch wirksam. Die Partie des Roland tritt prächtig hervor, sowohl im Beginne bei der Weigerung, durch das Horn Hülfe herbei zu rufen, als vollends am Schlusse, wo nach der Absolution der Schar der christlichen Thermopylenstreiter das kriegerische Motiv eintritt, dessen schwungvolle Melodie wie eine altfranzösische Mar-

seillaise hinreisst. Es gehört eine kräftige Tenorstimme dazu, die mit dem *h* aus der Brust den Chor dominiren kann. Gueymard ist der Mann dazu, wie ihm denn überhaupt alles Hestige und Feurige—gerade so wie dem Componisten Mermet in seiner Musik—besser gelingt, als der Ausdruck des Lyrischen. Die Wirkung auf das Publicum war in der That elektrisch und hat sich in den drei Vorstellungen jedesmal durch einen Sturm von Applaus, wie man ihn noch kaum je gehört hat, wiederholt. Bei der ersten Vorstellung liess der Kaiser Napoleon Herrn Mermet rufen und beglückwünschte ihn.

Der vierte und letzte Act ist nur eine Scene, die Sterbe-scene des Helden. Erst jetzt, todesmatt, stösst er ins Horn. Die Zusammenwirkung von Fagott und Ophikleid, vielleicht auch ein Horn dazu, beim zweiten Male um einen halben Ton höher, bringt einen merkwürdigen Effect hervor. Der Abschied Roland's von Frankreich ist wohl die gelungenste lyrische Stelle in der Oper: dagegen ist das Gebet Alda's, in deren Armen er stirbt, ohne besonderen Eindruck.

Es fehlt dem Componisten nicht an Erfindungs-Talent und an dem Vermögen, grossen Intentionen dadurch musicalischen Ausdruck zu geben: aber zum vollkommenen Erfolge fehlt die Vollendung der Studien; er kennt die Hülfsquellen der Kunst zu wenig und wird desshalb oft monoton, namentlich in den Recitativen, und zuweilen beinahe trivial. Er hat Genie und Frische in den Motiven, aber das Genie der Arbeit fehlt ihm. B. P.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft führte uns Herr Woldemar Bargiel eine neue Composition, seine erste Sinfonie (*C-dur*) vor, ein bedeutendes Werk, dessen sämtliche Sätze mit entschiedenem Beifalle begrüßt wurden und das unserer Ansicht nach einen grossen Fortschritt des reichbegabten Tonkünstlers besonders in der Beziehung bekundet, dass im Vergleich zu früheren Orchesterwerken mehr Klarheit und ungehemmter Fluss darin herrscht, ohne dass dadurch der Tiefe der Gedanken und der trefflichen Arbeit Eintrag geschieht.

Barmen. Der Wupperthaler Sängerbund feierte am 25. und 26. September in der hiesigen Schützenhalle unter Leitung des Herrn Musik-Directors Standke aus Lennep sein erstes Gesangfest. Zur Aufführung kamen: Siegesgesang aus der Hermannsschlacht von Lachner; Psalm: Herr, unser Gott! von Schnabel; O Isis aus der Zauberflöte von Mozart; Wach' auf! von Standke; Chor der Flüchtlinge aus Macbeth von Taubert; Doppelständchen von Zöllner; Lied für die Deutschen in Lyon von Mendelssohn; Andenken an die Gefallenen von Spohr u. s. w. Die Gesammt-Vorträge (es waren ungefähr 200 Sänger anwesend), so wie auch einige Einzel-Vorträge wurden im Allgemeinen gut ausgeführt und von den Zuhörern mit Befriedigung und grossem Beifalle aufgenommen. Das Orchester bestand aus der barmer Theater-Capelle und dem Musik-corps des 5. Ulanen-Regiments aus Düsseldorf.

△ **Braunschweig**, 8. October. Der Verein für Concert-musik hat für die bevorstehende Concert-Saison die Zahl der Abonnements-Concerete, welche im vorigen Jahre 12 betrug, auf 10 beschränkt, und dieselbe bereits am 27. September eröffnet. Das erste Concert, ein Sinfonie-Concert der herzoglichen Hofcapelle, brachte Beethoven's Leonoren-Ouverture in vorzüglicher Ausführung. Fräulein Sara Magnus, die schwedische, schon von ihrem früheren Auftreten hier sehr beliebte Pianistin, spielte Mendelssohn's *G-moll*-Concert, ein Phantasiestück von Jadassohn und die von Liszt instrumentierte Weber'sche Polacca in *E*, und ährte für ihren virtuosen Vortrag reichen Beifall. Den Schluss des Concertes bildete eine Sinfonie von J. Herbeck, ein interessantes, im Ganzen etwas ernst und breit gehaltenes Werk, welches unter Leitung des Componisten in vortrefflicher Weise zur Aufführung kam und sehr beifällig aufgenommen wurde. — Die Oper brachte als Novität — etwas verspätet — Gounod's „Faust“. Die Aufführung ist in jeder Hinsicht sehr gelungen zu nennen, namentlich zeichnete sich Fräulein Eggeling als Gretchen aus. Diese junge, strebsame Künstlerin, welche den vergangenen Sommer zu sehr erfolgreichen Studien bei Duprez in Paris verwandt hat, ist überhaupt eine Zierde der hiesigen Oper. Eine vortreffliche Acquisition hat unsere Oper auch in Fräulein Gindale gemacht, einem Mezzo-Sopran von edelstem Klang. Ausser diesen beiden Damen ist es besonders der erste Tenor Braun Brini, der sich des allgemeinsten Beifalls erfreut; in Partieen wie Troubadour, Arnold, Raoul u. s. w. möchte derselbe kaum einen Rivalen zu scheuen haben. Seine Höhe ist prachtvoll, sein hohes *C* wirkt förmlich elektrisirend. — Der 80. Geburtstag Methfessel's (6. October) wurde hier durch ein Concert gefeiert, an dessen Aufführung sich die hiesigen Männer-Gesangvereine, die Sing-Akademie und die ersten Kräfte der Oper beteiligten, und in welchem selbstverständlich vorzugsweise Compositionen des so seltener Geistesfrische sich erfreuenden Jubilars zur Aufführung kamen.

Das unter der Direction eines Herrn Hildebrandt stehende deutsche Opern-Unternehmen in Brüssel scheint sich eines nur getheilten Erfolges zu erfreuen. Die Mehrzahl der Künstler gehört der Mittelmässigkeit an. Eine Ausnahme macht nur Fräulein Lichtmay, die sich sofort die allgemeinste Sympathie zu erwerben wusste und als die Perle der Entreprise betrachtet wird. Einstimmig lobt man eben so ihre schöne Stimme als ihren intelligenten Vortrag. Ueber den prager Tenor Herrn Lukes, der fortwährend heiser ist, halten die Zeitungen mit ihrem Urtheile zurück, dagegen genügen die übrigen Mitglieder nur sehr bescheidenen Anforderungen, und das Ballet soll miserabel sein.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Höhle Nr. 1.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.