

uns, wir lernen die Nibelungen im Liede nur unter ganz verschiedenen Gestalten und in fast nebensächlicher Bedeutung kennen, nämlich zuerst beiläufig als schlagbüttende Zwerge, während später das Fürstengeschlecht, bei dem Siegfried untergeht, denselben Namen nur als Erben seines Nibelungenhortes zu übernehmen scheint. Von Siegfried erfahren wir zwar, daß er einmal einen Drachen erschlug und jenen Hort gewann, doch ohne weiteren Zweck für die Handlung im Liede; und gar nichts ist von der Jungfrau bekannt, die er befreite. Damit aber fällt der großartige tragisch-dramatische Conflict ganz fort, worin er durch Werbung eben dieses Weibes für König Gunther geräth. Es galt überhaupt nur Siegfrieds Tod einigermaßen glaublich motivirt, als den Ausgangspunkt einer neuen Handlung darzustellen, wozu schon niedrigere, flachere Motive — Eifersucht, verletztes Standesgefühl, Klatscherei — genügten. Der Titel, der uns täuschte, sagt uns auch eine beachtenswerthe Wahrheit: der Nibelunge Not, d. h. Chriemhildens Rache, das ist der wahre Stoff dieses Gedichtes; und dieser ist gar nicht altnordisch. Es ist eine an den halb gehörten, halb vergessenen Mythos angelehnte spätere Fortsetzung nach historischen Erinnerungen an der Burgunden Vernichtung durch Attila. Als hervorragendes Werk unsrer Nationalliteratur des 13. Jahrhunderts ist es von unvergänglichem Werthe, aber nicht ein Nationalepos im Sinne der Darstellung des nationalen Mythos, als der natürlichen Symbolik des Volksgeistes. Der Charakter dieses Mythos war aber auch ein specifisch dramatischer; und schlimm stünde es überhaupt um die Kenntniß desselben, wenn wir dafür nicht andre Quellen hätten, als diese spärlichen und trüben in Deutschland.

Zum Glück hilft uns mit seinem literarischen Nachlasse der heidnische Bruder des alten Deutschen aus der Väterzeit: jener nach Skandinavien weitergewanderte Zweig der Germanen. Auch er hatte in seinen Norden die Götter der Väter mitgenommen, aber dort nicht nur besser und länger gewahrt, sondern auch bereits klarer und bestimmter ausgebildet, geordnet und poetisch verewigt, ehe das Christenthum bis über seine entlegene Grenze drang. Wir erkennen alle die ursprünglichen Züge wieder, die ihre indogermanische Herkunft nicht verleugnen können, wenn sie auch vielfach entstellt erscheinen durch die Neigung zu künstlichen genealogischen und mythischen Construktionen, den Verstandespielen eines in seiner kalten fernen Einsamkeit an den Stoffen aus einer ursprünglicheren wärmeren Phantasie herumtollenden Volkes. Die Heldensage bildete sich ebenfalls eigenartig aus; doch, was für uns das Wichtigste, grade die Nibelungensage haben uns nachweislich auch die Skandinaven in derjenigen Form überliefert, wie ihnen das alte Gemeingut später nochmals von Sängern und Erzählern unsrer Nation direkt aus Deutschland übers Meer zugetragen worden war, sodas sie uns eben das erhalten haben, was uns selber seither verloren ging. Aber auch die Skandinaven mit ihrem Mythenschatz mußten erst noch einmal übers Meer ziehen, als ihre edelsten Geschlechter vor des Königs Harald Harfage Absolutismus nach Island wichen; und da erst, in der Abgeschlossenheit der ultima Thule der germanischen Welt, schrieben sie dann auch nieder, was sie wußten von den alten Geschichten der nordischen, deutschen und germanischen Götter und Helden. So entstanden die Lieder der älteren „Edda“, deren Sammlung erst im 17. Jahrhundert wieder aufgefunden und einem Gelehrten

des 11., Sæmund Sigfusson, zugeschrieben ward: Fragmente und skaldische Verkünstlungen der uralten Stoffe, und darunter auch, verhältnißmäßig und verwirrt zwar, die deutsche Nibelungensage in ihren wirklich mythischen Partien. Im 12. Jahrhundert kommt die jüngere „Edda“ des Snorri Sturluson dazu, die aus prosaischen Wiederholungen und Ergänzungen des Älteren besteht. Eine andere Prosadarstellung enthält die Volungasaga aus dem 12., und eine theilweis abweichende Bearbeitung die sächsischen Sängern nachgelebte Bilcivaga aus dem 14. Jahrhundert. Noch andere Sagen bringen einzelne nughare Notizen; und eigenthümliche Gestaltungen des alten Gemeingutes finden sich in den dänischen Heldenliedern und Kämpferliedern, den färöischen und andern Volksgedichten. All' dies zusammengefaßt ergibt sich allerdings ein nur um so größeres Wirrsal, das zunächst die Wissenschaft wenigstens einigermaßen kritisch sichten und deuten mußte, ehe der Künstler es zu seinem höheren Zwecke ordnen und auf die einfachen Grundzüge zurückführen konnte für die Darstellung der ethischen Idee des germanischen Mythos in möglichst reiner, ursprünglicher tragisch-dramatischer Form. Dies war der Stoff, dies die Arbeit Richard Wagner's, denen wir nun, unter stäter Vergleichung des ihm zu Gebote Stehenden und des von ihm daraus Geschaffenen, näher treten wollen. —

(Fortsetzung folgt.)

## Concertmusik.

Xaver Scharwenka, Op. 32, Concert für das Piano-forte in Bmoll. Bremen, Prager und Meier. —

Wäre mir die Selbstgefälligkeit so mancher politischer Leitartikelschreiber verliehen, die da wähnen, wenn zufällig hier und da eine von ihnen gewünschte Einrichtung wirklich ins Leben tritt, oder ein von ihnen in Aussicht gestelltes oder gar ahnungsvoll prophezeites Ereigniß zu geeigneter Stunde thatsächlich wird, Urheber oder wenigstens ausschlaggebende Veranlasser dieser Dinge zu sein, während doch Alles aus zufälligen, gänzlich unberechenbaren Constellationen kam; wäre also meine Brust von diesem Leitartikelbewußtsein geschwellt, so hätte ich ein Recht, in gewissem Sinne zu glauben, des vorliegenden Concertes Entstehung veranlaßt zu haben. Und zwar deshalb: als vor längerer Zeit mir eine Reihe von Saloncompositionen Xav. Scharwenka's zur Besprechung für diese Zeitung vorlag, gab ich bei dieser Gelegenheit dem Wunsche Ausdruck, ein Componist von solchem frischem Talente und Phantasie möge nicht auf die Dauer festen Fuß fassen auf einem immerhin engbegrenzten Gebiete, vielmehr sich höhere Ziele setzen, deren Erreichung ihm ja kraft seiner Begabung leichter als manchem Andern werden müsse, und nach so vielen und anhaltenden Ausflügen in die allbeliebten Touristenegenden auch einen Ritt wagen in das Land der ernsteren Kammer- oder sogar der Orchestermusik.

Und siehe da, mit dem vorliegenden „Concert“ hat Sch. den Ritt in letzteres Gebiet unternommen, höchst wahrscheinlicherweise, ohne jemals meine oder die irgend eines Andern Anregung abgewartet zu haben, sondern aus vollkommen eigenem Drange und Schaffensbedürfniß. Dem sei nun, wie ihm wolle, auf jeden Fall ist dieses Concert dem Componisten als

eine sehr belangreiche That anzurechnen, durch welche er sich selbst weit mehr als durch zwanzig andre, noch so angenehme und pikante Salonstücke gefördert hat. Denn in jedem größeren Werk ruht für den Schöpfer ein unberechenbarer Segen; mag es keinen äußeren Beifall finden, oder mit solchem überschüttet werden, das kommt dabei gar nicht in Frage. Aber die Sammlung, das feste Anspannen der besten ihm verliehenen Kräfte, der treue Hinblick auf einen Punkt, das Bewußtsein, einer bedeutenden künstlerischen Idee zum möglichst schönsten Ausdruck zu verhelfen, das stählt den künstlerischen Muth und verleiht ihm eine vorher nicht geahnte Leistungskraft; ist ja doch bekannt, wie viele unserer alten wie neuen Meister während der Arbeit an Großthaten in einem außerordentlichen, an Erdenentrücktheit grenzenden Zustand sich befanden.

Vorliegendes Concert haben wir aus mehr als einem Grunde mit Freuden zu begrüßen. Um einen rein äußerlichen zuerst zu nennen, so stimmt allein schon die Seltenheit dieser Reingattung den Kritiker zu theilnehmender Aufmerksamkeit. Im vorigen Jahrgang dieser Bl., die sich doch nicht vorwerfen dürfen, irgendwie Beachtenswerthes auf dem Felde der Clavierconcerterliteratur überzangen zu haben, hatten wir nur ein mal Gelegenheit, bei einem Clavierconcert kritisch zu verweilen (es handelte sich damals um eines von Jacob Rosenheim). Im Hinblick auf den so überreichen Ausbau der sonstigen Kataloggattungen nimmt sich der des Clavierconcerts in der That recht dürftig aus. Außer dem zuletzt genannten wurde uns neuerdings zwar auch ein solches von Rheinberger bekannt; es war damals jedoch noch Manuscript und hat bis jetzt durch den Druck keine Veröffentlichung gefunden. Erklärbar freilich wird die relative Seltenheit neuer Clavierconcerte dem Sachkenner sehr leicht. Denn nachdem die eigentliche Virtuosenperiode von der Gegenwart überwunden worden, kann es Keinem mehr einfallen, Concerte in dem Stile noch zu schreiben, wie er seiner Zeit in Duzenden von Hummel'schen, Moscheles'schen, Thalberg'schen etc. Concerten zu finden war und Bewunderung fand. Um Beethoven oder Schumann in dieser Beziehung sich zum Muster zu nehmen, muß man freilich nicht allein einen im Vergleich zu jenen Autoren unendlich intensiveren Gedankenreichtum und Phantasietiefe mitbringen, sondern auch genauesten Bescheid wissen um die orchestrale Ausgestaltung, um das Mit- und Gegeneinander der beiden Instrumentalkörper; damit das Concert befriedige und Theilnahme wecke, lassen wir uns nicht mehr mit einer Fülle halbbrecherischer, herzloser Passagen in der Principalstimme abpeisen, sondern legen das Hauptgewicht auf kraftvolle, in kunstgemäßen Gegensätzen sich ausführende Gedanken, den technischen Glanzstellen nur beiläufige Bedeutung zuerkennend. Die an ein modernes Concert zu stellenden Anforderungen sind demnach sehr verwickelte; ihnen zu genügen, wird nur den begabteren Tondichtern möglich, daher denn die verhältnißmäßige Seltenheit dieser Novitätsgattung. Raver Scharwenka nun ist mit seinem Bmoll-Concert ein „großer Wurf“ gelungen; er hat nicht allein ein vom rein technischen Standpunkt aus ungemein anziehendes Werk geschaffen, er hat vielmehr die Literatur damit um eine Composition bereichert, die vermöge eigenthümlichen Gedaltengehaltes und feiner Fassung ausseitige Beachtung verdient.

Das Concert ist dreifäßig, beginnt mit einem Allegro patetico  $\frac{4}{4}$ , als zweiter Satz folgt ein Allegro assai ( $\frac{3}{4}$  Geddur) und schließt mit einem Allegro non tanto  $\frac{4}{4}$ .

Für den ersten Anblick könnte diese Anordnung auf keine kritische Billigung rechnen, denn die Ausschließlichkeit, mit welcher das Allegrotempo auftritt, wird gegen die Gesetze verstoßen, welche im Allgemeinen für das Concertschema maßgebend sind, demzufolge dem lebhaften ein langsamer und dann wieder ein feurriger Satz zu folgen hat. Bei näherem Zusehen jedoch wird diese eventuelle Ausstellung hinfällig und das Vorherrschende des Allegro fällt weit mehr bloß in die Augen als in die Ohren. Die Beschaffenheit der Allegrosätze nämlich ist von der Art, daß allenthalben für einen edlen, elegischen Ruhepunkt Sorge getragen wird und diese Themen trotz der Allegro's einen mild befänstigenden Charakter bekunden.

Außerdem fehlt diesem Concert auch nicht der eigentliche langsame Satz, nur tritt das Adagio nicht als selbstständiger Abschnitt, sondern lediglich als Mittelglied des breiten ersten Allegro patetico auf; es will die Stelle des Friedensbogens vertreten, nachdem ein mildes Gewitter über das Erdreich gebräut; und diese Stelle füllt er auf das Beste aus.

Mit wuchtigen Tutti-Unisonoklängen hebt der Comp. im ersten Satze an:

I.

Der Clavierist fährt alsbald nicht sowohl mit einer Durchführung dieses Gedankens fort, sondern führt sich mit einem neuen, mit dem Vorgänger in entfernter Verwandtschaft stehenden ein:

II. 8 - - - - -

Ohne bei ihm länger als zwei Tacte noch zu verweilen, bereitet sich ein längerer Orgelpunkt auf F vor, um von ihm aus dem Clavier das Fundamentalthema, das vom Tutti trozig und machtvoll zuerst in obiger Gestalt geboten worden, in die Hände zu spielen. Hier erhält es eine ausdrucksvolle Fülle und schöne Erweiterung, bis es wieder in Verbindung tritt mit den unter II. angedeuteten Tacten, die freilich an dieser Stelle, wo sie zart, während dort fest und energisch, auftreten und von freundlichen Clarinetten ansprechend ergänzt werden, eine gänzlich veränderte Physiognomie zeigen. Mit kühnen Modulationen leitet der Comp. nun über zu folgender Hornmelodie aus Adur:

die auf frischer That von Oboe und Fagott aufgegriffen und nach Bmoll geführt wird. So reizvoll klanglich auch der Eintritt dieser Episode sich ausnimmt, so vermist man doch hier jede Logik und kann nicht begreifen, was sie soll, was das Adur will in der Verknüpfung mit dem länger festgehaltenen Bmoll. Hier schweift der Gedankenreichtum über in den Bezirk des bedrückenden Luus. Beim Buchstaben B

beginnt der Seitensatz, edel und sehnuchtsvoll. Der Ductus der Anfangstacte:



läßt sich als Mendelssohn-Schumannisch bezeichnen; die Fortsetzung in ihrem chromatisch aufwärts steigenden Drängen entspricht Beethoven'scher Art:

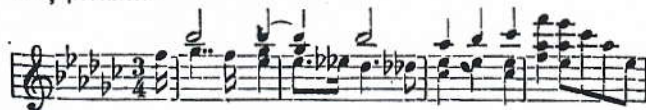


Von nun ab führt der Comp. kein neues Material weiter vor; wenn er kurz nach dem Seitensatz noch einmal auf die beanstandete Episode zurückkommt, so kann man sie, weil viel besser vorbereitet und mit dem Folgenden verknüpft, mit gutem Recht gelten lassen; sie wird ein guter Beleg dafür, daß idem non sempre idem ist. Von hervorragender Schönheit finden wir die Brücke vom Allegro in das als Mittelglied figurierende Adagio aus Desdur (♩). Die Benützung des Themas I. zu diesem Zwecke bezeugt ebenso eine planvolle Oekonomie, als sie durch dessen Verteilung an Fagotte und Violoncelle, während Hörner und Posaunen in geheimnisvoll breiten Pianoaccorden es harmonisch umfassen, ein neues Licht erhält. Das Adagio selbst beginnt mit einem gefühlvollen Solo der Viola:

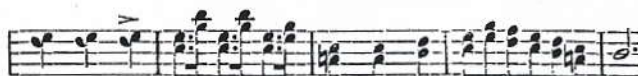
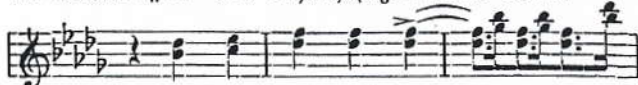


das sodann von den Violinen fortgesetzt wird, indem gleichzeitig das Horn eingeführungsartig das Violenthema andeutet und ergänzt. Das Clavier umrankt die von verschiedenen Orchestergruppen vorgetragene Melodie mit blühenden Arpeggien, bis es selbst die Hauptrolle spielt, zunächst in einer etwas schwächlichen Mittelstelle, später in der anmuthigen Transposition der Desdur-Themas nach Fdur, wo die linke Hand es unter freisinniger Umspielung der rechten breit und edel vorträgt. So bringt dieser Satz es zu einem schönen Fluß, der aber Unterbrechung erleidet durch Anfügung der obigen Mittelstelle, deren Heterogenität hier wiederum stark fühlbar wird. Wann sie sich verlaufen, rafft der Comp. die Vorgeschichte des Adagio ohne Breitspurigkeiten zusammen und kehrt zum Ausgang des Allegro patetico zurück. —

Der zweite Satz (Desdur ♩) ist ein Allegro assai voll sprühenden Lebens und ausgesprochenen Scherzcharakters in der Weise Schubert's. Echt humoristisch wirkt nach diesen Orchestertacten:



Der feste Asmollaccord des Claviers in der rechten unter gleichzeitiger Festhaltung des Des-As im Streichorchester und in den Clavierbässen. Die Schalkhaftigkeit dieser Stelle:



wird selbst ein Hypochonder aufgereizt zugestehen, der Comp. selbst scheint, wie die nach meinem Gefühl zu gehäuften Wiederholungen des Passus beweisen, auf sie das Hauptgewicht zu legen. Während eines Mitteltheiles aus Gsmoll:



ergeht sich das Clavier ausschließlich in flüchtigen, anziehend vertheilten Arpeggien; darauf folgt das bereits Bekannte und ein längerer Anhang.

Den dritten Satz, ein Allegro non tanto, eröffnet eine unbedingt vorwärts drängende Orchesterleitung, der ein längeres Clavierisolo folgt. Hier wirft der Comp. einen beweisbaren Rückblick auf die Ergebnisse des ersten Satzes, und stürzt sich nun mit frischer Kraft das Orchester in ein Allegro

molto passionato



und bei dem Menu mosso greift das Clavier hervorragend ein, hat später anhaltend und vorwiegend interessantes Passagenwerk zu bewältigen, in welches geistreiche Reminiscenzen an den ersten Satz eingeflochten werden. So kurz auch der Comp. bei der Erinnerung an das Adagio recitativisch gleichsam verweilt, so portisch wirksam erweist sich mir grade diese Rück Erinnerung.

Nach dieser Detailörterung kommen wir zu dem Gesamtresultat, daß dieses Concert den vorzüglichsten Erscheinungen dieser Gattung aus neuerer Zeit beizuzählen. Das Streben nach Einheitlichkeit hat der Comp. bei diesem Werke nicht bloß äußerlich bekundet, auch in der Gruppierung und Sichtung seines Materials sprach dieser Gesichtspunkt ein entscheidendes Wort. Und wenn auch in der Entwicklung des Ganzen hier und da einiges Unmotivirte mit unterläuft, so wird doch der Hauptvortrag einer angemessenen Uebersichtlichkeit in keinem der Sätze dauernd beeinträchtigt. Zur Charakteristik derselben läßt sich vielleicht der erste als majestätisch-wuchtig, der zweite grazios-humoristisch, der dritte glänzend-anspielungsreich bezeichnen; selbstverständlich sind damit nur die Hauptzüge angedeutet und die Gegensätze, wie sie besonders nachdrücklich im ersten Satze sich geltend machen, unberücksichtigt gelassen.

Das Concert ist Franz Liszt gewidmet; schon dieser Umstand läßt ahnen, welche technischen Anforderungen es stellt. Es wird kaum allen Virtuosen zugänglich werden, und nur von denen anregend zu interpretieren sein, die außer stark ausdauernder physischer Fingerkraft auch noch die große Kleinigkeit warmer, geist- und poesievoller Auffassung für diese Composition mitzubringen vermögen.

Das Orchester bethätigt sich in dem Grade von Selbstständigkeit, als seit Beethoven für Clavierconcerte wünschens-

werth erscheint. Leicht scheint mir die ihm gestellte Aufgabe, technisch betrachtet, nicht. Und da Bmoll, Gdur und ähnliche Tonarten nicht zu den üblichen Orchestertonarten zählen, so werden minder geübte Musiker, die vor sechs und sieben Beeren aus guten Gründen sich bekreuzen, nicht ohne Anstrengung ihr Pensum absolviren. Doch für den guten Willen giebt es keine unlösbaren Schwierigkeiten. —

Die Ausstattung dieses Concertes ist eine sehr prächtige und practische zugleich. Ueber der Principalkäpfe befindet sich in kleiner Notenschrift das zweite Clavier, wodurch nicht allein das Studium wesentlich erleichtert sondern auch ein bequemer Einblick in die Orchesterbehandlung geboten wird. Möchten außer dem trefflichen Pianisten und Componisten recht viele berufene Künstler dieses hervorragende Concert in die Oeffentlichkeit einführen! — Bernhard Vogel.

## Correspondenzen.

Leipzig.

So sehr wir hier in Leipzig berechtigt sein mögen, auf die un-  
gemein lebhaft und anregende Pflege unserer Kunst mit Genugthu-  
ung zu blicken, ebenso sehr empfinden wir seit geraumer Zeit einige  
recht hemmende Uebelstände, nämlich den Mangel an geeigneten grö-  
ßeren Concerträumen, ferner Ueberbildung der Musiker mit un-  
künstlerischem Erwerb, den Mangel guter Orchesterchulen und einer  
hinreichenden Auswahl von guten Blasinstrumenten. In Betreff  
der Streichinstrumente hat der verstorbene David bekanntlich einen  
so ausgezeichneten Grund gelegt, daß darauf noch Jahrzehnte bauen  
können. Seit der starken Verkümmern der früher so soliden Stadt-  
musik (Kunstpfeiffer) aber es ist schon längst den sächsischen Mil-  
itär- wie Civilcapellen immer schwerer geworden, genügende Bläser  
zu finden. Die Einrichtung der sächs. Militärmusik lehnte sich bisher  
bekanntlich theils an die französische unter dem ersten Napoleon, theils  
an die östereichische. Diesen Systemen immer entschiedener gegenüber  
stellte sich in der preussischen das Wieprecht'sche. Wir müssen es uns  
vorbehalten, die Licht- und Schattenseiten dieser verschiedenen Gat-  
tungen einmal genauer zu beleuchten und wollen an dieser Stelle  
nur in Betracht ziehen, daß Wieprecht, abgesehen von einzelnen star-  
ken Einseitigkeiten, auf der Grundlage der guten Seiten der stammten  
preussischen Tracht eine große Zahl sehr tüchtiger Capellmeister heraa-  
gebildet hat, welche nicht nur befähigt zur Pflege guter Militärmusik,  
sondern auch zu der der höheren symphonischen Kunstgattungen.  
Das neue deutsche Reich uniformirte zugleich mit der allmählig durch-  
greifenden militärischen Einheitlichkeit auch die deutsche Militärmusik  
und dies ermöglichte wiederum sehr erfreuliche Mischungen zwischen  
nord-, mittel- und süddeutschen Elementen. In Folge dieses Um-  
schwunges besitz auch ein hiesiges sächsisches Regiment seit Ostern  
einen jener trefflichen Capellmeister Wieprecht'scher Schule, aus der  
Männer wie Liebig, Parlow, Pietsch, Saro, Goldschmidt, Zissoff,  
Meinberg, Raub: u. v. A. hervorgegangen sind, nämlich den bis dahin  
im Großhrzth. Posen thätigen Capellm. C. Walther, welcher u. A.  
längere Zeit zugleich auch erster Opern-Capellmeister am Stadttheater  
in Posen war. Dieser widmete sich seinem neuen Wirkungskreise  
sodort mit großem Eifer und ließ sich durch Nichts von der Durch-  
führung der von ihm als nothwendig erkannten Reformen zurück-

schrecken. Er gestaltete in der betreffenden Capelle zunächst die ihm  
überlieferte Hornmusik nach dem Muster der preussischen Infanterie-  
musik um, vermehrte die Zahl der festengagierten Musiker bedeutend,  
nahm bei der Auswahl derselben zugleich darauf Rücksicht, daß die-  
selben auch zur Ausführung von Streichmusik befähigt seien,  
schulte sie zugleich in den Streichinstrum. während des ganzen Som-  
mers unermüdet ein und veranstaltete mit seinem so gewonnenen  
neuen Streichorchester seit Kurzem in monatlichen Zwischenräumen  
im Bonorand'schen Saale auch größere Symphonieconcerte. Bereits  
zwei dieser Concerte haben in den letzten beiden Monaten stattge-  
funden und den Beweis geliefert, daß Hr. Walther den aus meist  
noch sehr jugendlichen, mit wahrer Kunstlust noch wenig vertrauten  
Musikern zusammengesetzten Instrumentalkörper in der Zeit weniger  
Monate mit großer Ausdauer und Umsicht soweit herangeschult hat,  
daß derselbe sich bereits an die Ausführung größerer symphonischer  
Werke wagen kann. Die erwähnten ersten beiden Concerte  
brachten u. A. Symphonien von Rubinstein („Ocean“) und Raff  
 („Im Walde“), von Hector Berlioz die Liebescene aus „Romeo  
und Julie“, Duerturen von Gluck („Alceste“), Mendelssohn („Athalia“)  
und Fr. v. Wickebe, den Marsch der heilig. drei Könige aus  
„Christus“ und eine ungar. Nyapsodie von Liszt etc. Ließ auch  
die Ausführung noch mancherlei zu wünschen in Bezug auf Feinheit  
und Sauberkeit (namentlich fand sich das Streichorchester, welches  
übrigens außer Herrn Walther, mehrere sehr gute Solo kräfte  
enthält, mit schwierigeren Passagen noch nicht immer glücklich  
ab) so ging dafür im Ganzen ein höchst gesunder, frischer  
Zug durch alle Productionen, man sah und hörte, daß die  
Capelle mit Lust und Liebe der Sache sich hingab, und es  
steht außer Zweifel, daß es Hr. Walther auf dem eingeschlagenen  
Wege in kurzer Zeit gelingen wird, seine Capelle zu recht erfreulicher  
Leistungsfähigkeit heranzubilden. In seinen vorher im Bonorand's-  
chen Etablissement theils im Garten (mit Harmonieorchester) theils im  
Saal (mit Streichorchester) gegebenen Concerten gelangten u. A. fol-  
gende Stücke zur Ausführung: Duerturen zu „Egmont“, „Zauber-  
flöte“, „Meeresstille“, „Athalia“, „Alceste“, „Iphigenie“, „Oberon“,  
Zubelou, „Rienzi“, „Wasserträger“, „Ossian“ (Gabe) etc., und die Ero-  
ica, an besonderen Wagnerabendn zahlreiche Fragmente aus  
„Rienzi“, „Holländer“, „Lannhäuser“, „Lothar“, „Meisterfinger“,  
„Waldm“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“, Liszt's Kreuzritter-  
marsch und die von M. Berg haus instr. Nyapsodie, Fragmente  
aus „Benvenuto Cellini“ von Berlioz, Transcriptionen Schubert'scher,  
Mendelssohn'scher etc. Gesänge, eine Duerture von Fr. v. Wickebe,  
Deutsche Festouvertüre und Orchesteridylle von Hrn. Popff, und  
viele Andere. —

Z. —

Halle.

Das musikalische Hauptereigniß der letzten Zeit war jedenfalls  
ein in der erleuchteten Marktkirche vom Häßler'schen Verein veran-  
staltetes Bach-Concert. Zur Ausführung kamen von Bach die  
Cantate „Sie werden aus Saba alle kommen“, die große Orgelstocata  
in Gdur, ein Duett für Sopran und Alt aus der Cantate „Jesus,  
der du meine Seele“, und die Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniß.“  
Die Theilnahme des Publikums war eine sehr starke, und zeugte  
dies davon, mit wie regem Interesse man der Aufführung Bach'scher  
Werke entgegen sah. Der Häßler'sche Verein hat sich die Pflege alt-  
kirchlicher Musik zur Hauptaufgabe gemacht. Er leistet Vorzügliches  
im a capella-Besange, wie er das im Kaiserconcert zu Merseburg  
wieder hinlänglich bewiesen hat. Ebenso hat er Händel'sche Drato-  
rien wie „Saul“ und „Jofua“ mit schönem Erfolge zur Aufführung  
gebracht, und wenn ihm außerdem auch Werke wie Beethoven's