

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 24.

KÖLN, 17. Juni 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Das 42. niederrheinische Musikfest. II. — Ist die Musik eine Kunst? — Aus Aachen (Franz Wüllner als städtischer Musik-Director von 1858—1865). — Aus Bielefeld (Concert in der Tonhalle auf dem Johannisberge — Frau Dustmann-Meyer). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Braunschweig, Musikfest — Florenz, Matinee, Jean Becker — Pressburg, Pianist Taussig, „Lob der Gottheit“, Cantate von H. A. Proschek — Stockholm, Concert — Moskau, italiänische Oper, Abonnements-Concerte).

## Das 42. niederrheinische Musikfest.

### II.

(I. s. Nr. 23.)

Der Aufführung des „Israel“ ging die Overture zum „Paulus“ von Mendelssohn voraus. Da Händel keine Orchester-Einleitung zum „Israel“ geschrieben, sondern die Aufführungen wahrscheinlich mit einem Orgel-Präludium eröffnet hat, so war es schon aus praktischem Grunde zweckmässig, eine Overture vorangehen zu lassen, da es nicht gerathen ist, eine Fest-Aufführung vor einem Publicum von zwei Tausend Zuhörern mit einem Recitativ, das noch dazu ohne Orchesterbegleitung ist, zu eröffnen. Die Wahl der genannten Overture war zu billigen, da sie an und für sich eine schöne Composition ist, deren Stil der ernsten Gattung angehört und sich vom Modernen so weit entfernt hält, als es der gegenwärtige Reichthum der verfügbaren Tonmittel erlaubt. Für die Splitterrichter und musicalischen Archivare, die da Anstoss daran nehmen möchten, dass eine Overture über einen christlichen Choral nicht zu den Chören der Kinder Israel passe, sei bemerkt, dass Mendelssohn's Overture das Musikfest eröffnete, worauf dann ein Oratorium von Händel folgte.

Auf unseren Musikfesten wurde „Israel in Aegypten“ zum ersten Male zu Düsseldorf im Jahre 1833 unter Mendelssohn's Direction, dann ebendasselbst im Jahre 1842 wieder unter Mendelssohn und zu Aachen im Jahre 1854 unter Lindpaintner's Leitung aufgeführt\*). Die gegenwärtige Aufführung unter F. Hiller's Direction war mithin die vierte. Das Oratorium wurde nach der Original-Partitur und der Orgelstimme, welche Mendelssohn der Ausgabe der londoner *Handel Society* beigegeben hat, ausgeführt. Ausserdem waren die sechs Recitative und eine

Arie, welche (wie bereits in Nr. 22, S. 171 bemerkt) Mendelssohn in der Partitur-Abschrift des Organisten Georg Smart in London gefunden und J. Stern seinem Clavier-Auszuge einverleibt hat, aufgenommen worden, dessgleichen die Posaunen, welche Chrysander zuerst in der Ausgabe der leipziger Händel-Gesellschaft aus einem Anhang zu Händel's Hand-Exemplar bekannt gemacht hat. Die Smart-Mendelssohn'schen Recitative fallen in den ersten Theil des Oratoriums zwischen die Chöre, welche die Plagen schildern; die Arie in *E-dur*: „Hoffnung lindert unsre Schmerzen“ (den englischen Text hat Stern leider nicht), die übrigens für Alt oder Mezzo-Sopran, nicht für Sopran geschrieben ist, was die Tonregion vom kleinen *h* bis zweigestrichenen *e* zeigt, folgt auf den Chor: „Er führte sie aus“. Ausserdem war der Bravourgesang: „Alleluja“ (*B-dur*, *Presto*,  $12/8$ -Tact), aus dem Anhang zum Oratorium „Esther“ in den zweiten Theil nach dem Duette der beiden Bässe (mithin nicht eben an günstiger Stelle) für Frau Lemmens-Sherrington eingelegt. Ausgelassen wurde nur der Chor: „Froh sah Aegypten ihren Auszug“, und im zweiten Theile durch zufällige Veranlassung (Unwohlsein der Sängerin des zweiten Soprans) das Duett für zwei Soprane oder Tenöre: „Der Herr ist mein Heil“. — Der erste Theil bekam durch die Heranziehung des prachtvollen Chors: „Moses und die Kinder Israels“, und: „Ich will singen“ (welcher den zweiten Theil eröffnet), als letzten Chor des ersten Theiles einen imposanten Schluss.

Händel's „Israel“ ist ein musicalisches Epos, es hat keine der dramatischen auch nur ähnliche Handlung, mithin auch weder leidenschaftliche, noch sonstige persönliche Regungen und Empfindungen auszudrücken\*). Sein Stoff

\*) Die Aufführung von 1854 in Aachen ist aus Versehen in dem Vorworte zum Textbuche nicht angegeben.

\*) Als einzige Ausnahme könnte man die Alt-Arie im zweiten Theile: „Bringe sie hinein“, die ein subjectives Gefühl verräth, anführen.

sind erschütternde Ereignisse der alttestamentlichen Geschichte: die Landesplagen in Aegypten, der Auszug der Israeliten und der Untergang ihrer Verfolger. Händel erhob sich zur grossartigsten Anschauung dieser Ereignisse, indem er nicht einen einzelnen Rhapsoden hinstellt, der dem Volke die Begebenheiten verkündet, sondern das ganze Volk selbst erzählen lässt, was es erlebt hat, und dieses Volk in noch so frischem Erstaunen über seine wunderbare Errettung darstellt, dass es selbst in den lyrischen Ergüssen der Dank- und Lobgesänge für Jehovah immer noch die „überwältigenden Wogen“ und „das Ross und den Reiter, wie sie ins Meer versinken,“ vor Augen sieht und uns die Bilder seiner Phantasie mit ergreifender Wahrheit vorführt. Darum steht dieses Oratorium einzig in seiner Art da, es ist gleichsam eine Gattung für sich, und nur ein Genie wie Händel konnte der Tonkunst eine so riesige Aufgabe stellen und sie so ausführen, dass er ein Kunstwerk schuf, vollendet wie wenige, und wie er selbst kein ähnliches geschaffen, ein Denkmal, in Wahrheit „dauernder als Erz“.

Zugleich ist dieses Oratorium, mehr noch wie andere Compositionen von Händel, eine Belehrung über Tonmalerei in der Musik, indem es beweist, dass die so genannte Tonmalerei ihre volle Berechtigung hat, nur muss das specifisch musicalische Genie, nicht dilettantische Componirlust eines Poeten oder Literaten sie ausführen. Die Tonkunst besitzt selbst Mittel zur Täuschung der Phantasie in Bezug auf Schilderung gewisser Erscheinungen, welche die Mittel der plastischen Künste sogar übertreffen, wenn nämlich der Musiker sie in genialer Weise anzuwenden versteht. Man versuche zum Beispiele den Eindruck des Chors: „Er sandte dicke Finsterniss über all das Land“, auf die Phantasie des Hörers mittels einer Malerei auf Leinwand durch die Augen des Beschauers zu erreichen! Auch der musicalische Ausdruck des Stillstehens mitten in der Bewegung, wie z. B. im Oratorium „Josua“ des Stillstehens der Sonne, während der Kampf wogt (Chor Nr. 23 in *D-dur*), gehört zu den Unmöglichkeiten in der wirklichen Malerei.

Durch die vorherrschende Beschäftigung der Vocalkräfte in Massen, welche das Oratorium „Israel“ darbietet, ist es gerade vorzüglich zur Aufführung an Musikfesten geeignet. Wenn die Wahl desselben einer Rechtfertigung bedürfte, so hätte sie dieselbe in der überaus glänzenden Aufnahme, welche der Vorführung durch das ganze Musikfest-Publicum, nicht bloss durch die Kenner oder die vorzugsweise für Händel Eingenommenen, zu Theil ward, vollständig gefunden. Wir haben den Beifall der Zuhörerschaft, welcher nicht bloss eine vollkommene Befriedigung, sondern eine wahre Begeisterung offenbarte,

bereits mit einigen Worten zu schildern versucht und fügen hier in Bezug darauf nur noch hinzu, dass der Eindruck der einzelnen Chöre und des Ganzen ein so gewaltiger, Alles ergreifender war, dass in dem allgemeinen Strome des Enthusiasmus alle musicalische Parteiung überflutet wurde und selbst die entschiedensten Anhänger der neuen Schule ihren isolirten Standpunkt mitten darin nicht festzuhalten oder gar gegen den Strom zu schwimmen vermochten. Die ganze Aufführung war ein Triumph für die classische Musik und für Händel's Alles überragenden Genius, denn keiner seiner Nachfolger und keiner von seinen Zeitgenossen, den grossen J. S. Bach nicht ausgenommen, ist ihm in der Ueberwältigung der Massen durch Massen gleich zu stellen. Indessen, wenn die heutige musicalische Aesthetik in ihrem Fortschritte noch ein paar Sprünge weiter thut, so können wir immerhin erleben, dass auch Händel der Ueberwinder dem überwundenen Standpunkte für verfallen erklärt wird; den Ansatz dazu haben bereits ein paar Koryphäen der neuesten Kunst-Philosophie genommen, und ob einer von ihnen im neuen Gewande auch dafür Busse zu thun gesonnen sei, müssen wir abwarten.

Die Solo-Gesangstücke sind bekanntlich im „Israel in Aegypten“ nicht zahlreich und auch nicht von der Bedeutung, die ihnen Händel in anderen Oratorien gegeben hat. Es war daher sehr zu billigen, dass die wenigen Nummern, welche J. Stern in seinem empfehlungswerthen Clavier-Auszuge (Berlin, Schlesinger) nach Mendelssohn abgedruckt hat, zu der hiesigen Aufführung benutzt wurden. Es sind indess auch nur einige kurze Recitative und eine Arie in *E-moll*, welche Fräulein Francisca Schreck eben so wie die Arie in *E-dur*: „Bringe sie hinein“, mit ihrer vollen, wohl lautenden Stimme und innigem Ausdruck so vortrefflich sang, dass sie die Ueberzeugung, welche Kenner und Musikfreunde theilen, dass sie für den oratorischen Vortrag die vorzüglichste Sängerin unserer Zeit ist, dadurch von Neuem bekräftigte und durch wiederholten Applaus mit Recht gefeiert wurde. Frau Lemmens-Sherrington hatte am ersten Festtage wenig Gelegenheit, die Erwartungen, welche ihr grosser Ruf in England beim Publicum erregt hatte, vollkommen zu befriedigen, denn Recitative hörte es von ihr gar nicht und für den Vorgesang der Mirjam in der letzten Nummer ist ihre Stimme nicht mächtig genug. Die Arie in *Es-dur*: „Aber Du liessest wehen“, und das eingelegte „Alleluja“ aus dem Oratorium „Esther“ erwarben ihr Beifall, doch zeigte sie sich erst am dritten Festtage in ihrem Glanze als Gesangeskünstlerin.

Herr Walter vom Hof-Operntheater in Wien sang, mit Ausnahme der zwei Recitative für Bass, alle übrigen

Recitative, auch diejenigen, die man sonst in diesem Oratorium vom Sopran zu hören gewohnt ist. Ueber das schöne, weiche und biegsame Organ dieses Künstlers, welches Milde mit Kraft vereinigt und sich durch die treffliche Behandlung der Verschmelzung der Brust- und Falsetttöne auszeichnet, haben wir in diesen Blättern bei Gelegenheit seines Gastspiels im April schon öfter gesprochen und fügen nur hinzu, dass auch dem oratorischen Stile sein Vortrag auf vorzügliche Weise gerecht wird.

Die Krone der Solostücke war die Ausführung des grossen Duetts: „Der Herr ist der starke Held“, für zwei Bässe, gesungen durch die Herren Julius Stockhausen von Hamburg und Max Stägemann von Hannover. Dass Herr Stockhausen in jeder Gesangesgattung unerreichter Meister des Vortrages ist, weiss die ganze musicalische Welt: allein dass die vollendete Kunst des Gesanges auch die Stimme durch richtige Behandlung so zu kräftigen vermag, dass ihr glänzender Tonstrahl einen so grossen Raum, wie der Gürzenichsaal ist, mit vollem Klange füllt und selbst im stärksten Forte noch die Herrschaft des Sängers über den Ausdruck geltend macht, das erregte mit Recht das Erstaunen der Zuhörer. Herr Stägemann hatte neben diesem Meister eine schwierige Aufgabe zu lösen, aber um so grösser ist das Verdienst, dass er, unterstützt von einer markigen und sympathischen Stimme, auch in Bezug auf Vortrag und Declamation einem solchen Vorbilde mit Glück nacheiferte. Das ganze Haus brach in einen Donnersturm von Beifall aus und ruhte nicht eher, bis der heroische Zwiegesang wiederholt wurde.

### Ist die Musik eine Kunst?\*)

— — Man pflegt Kunst-Darstellungen von Realitäten der Natur und des Lebens zu unterscheiden; die Kunst in diesem Sinne ist das Vermögen, einen gewissen, wohlgefälligen Schein, eine Vorstellung, ein Bild hervorzubrin-

\*) Diese Frage stellt der philosophische Schriftsteller Georg Friedr. Daumer in einer Abhandlung, welche er „Musicalischer Katechismus“ überschreibt, an die Spitze einer Reihe von aphoristischen Bemerkungen über Musik, durch welche sich die Ansicht über das Wesen der Musik, die er in der Antwort auf die obige Frage entwickelt, als ein leitender Faden hindurchzieht. Die Abhandlung war ursprünglich für „eine kunstverständige Freundin und ein kleines, auserlesenes Publicum“, bestimmt. Wenn der Verfasser sagt: „Es hatte mir Freude gemacht, recht paradoxe Sätze aufzustellen und zu verfechten“, so wird dieses aufrichtige Geständniss durch den Inhalt allerdings bestätigt: allein eben so wahr ist auch der darauf folgende Satz: „Es ist das eine vortreffliche Methode, der Wahrheit näher zu kommen.“ Wenigstens an Stoff zu geistiger Anregung fehlt es den aufgestellten Sätzen nicht. D. Red.

gen, das sich als solches von der vor- oder dargestellten Sache selbst unterscheidet. Und in diesem Sinne, behaupte ich, ist die Musik keine Kunst, indem sie zu den Realitäten der Natur und des Lebens selbst gehört. Alle anderen Künste täuschen; sie sollen täuschen, möglichst täuschen, und das ist hier eben die Kunst; wer hier am besten täuschen kann, der kann am meisten, ist der beste Könnler oder Künstler\*). So hat die Poesie Vorstellungen, Phantasiebilder zu erwecken; diese sind innere Abbildungen äusserer, wirklicher Gegenstände, oder es ist doch erforderlich, sich zu denken, sie seien solche, wie bei einer fabel- und märchenhaften Schilderung geflügelter Pferde, schwebender Genien, zauberischer Luftreisen u. dgl.; sie sind nicht sich selbst genug, bedeuten etwas Anderes, als sie selbst; wäre das, was wir uns auf Anregung des Dichters vorstellen, lebendige Wahrheit und Wirklichkeit, so wäre es mehr. Die bildenden Künste gehen einen Schritt weiter; sie machen die innere, poetische Vorstellung äusserlich anschaulich; dieses Gemälde, diese Bildsäule ist ein wirklicher Gegenstand. Dennoch ruht auch er nicht in und auf sich selbst; er bedeutet ebenfalls etwas Anderes, als er selber ist; es bleibt doch im Grunde Alles innerhalb der Phantasie stehen,

\*) Ein Aesthetiker, dem dieser Aufsatz zu Gesichte kam, bezeichnete obige Sätze als völlig falsch. Keine Kunst solle oder dürfe täuschen; das sehe man an der widerwärtigen, ja, grässlichen Wirkung der Wachsfigur. Aber der Fehler eines so unechten Kunstwerkes ist nicht der, dass es täuscht, sondern dass es zu wenig täuscht, ja, in der wesentlichsten Beziehung gar nicht täuscht, indem es zwar das Lebende nachahmt, aber unfähig ist, den Tod, die Starrheit, den gänzlichen Mangel an lebendiger Wahrheit und Wirklichkeit, womit es behaftet ist, zu verbergen, und so durch einen Widerspruch erschreckt, den das echte Kunstwerk durchaus nicht hat. „Leben athme die bildende Kunst!“ sagt Schiller; sie darf und soll also das Lebendige in möglichster Annäherung an dessen wahre und volle Erscheinung darstellen. Dies zu thun und zu können, davon ist ein Wachsfiguren-Cabinet sehr weit entfernt; da glaubt man geputzte, bemalte Leichen vor sich zu haben. Wohl aber vermag jener Forderung auf seine Weise selbst das farblos weisse Marmorbild zu genügen. Wenn andererseits das Bild des Malers auch mit dem lebhaftesten Farbenglanze ins Auge fällt, so ist dies kein Fehler; wenn ferner ein Portrait die Züge eines Individuums so treu wiedergibt, dass es, wie man zu sagen pflegt, „sprechend ähnlich“ ist, d. h. so sehr dem Originale gleicht, dass wir glauben, es wolle uns ansprechen, oder dass wir selbst in Versuchung kommen, es anzureden, so wird dies nicht getadelt, sondern gelobt, und Niemand entsetzt sich davor, wenn nicht das Original selbst zu abstossend ist. Wie man sich in Statuen verlieben kann, welche eine reizende Lebensfülle vor Augen stellen, davon werden wunderliche Beispiele erzählt. Der Schauspieler feiert seine Triumphe, wenn er uns vergessen macht, dass er nur Schauspieler ist; und wie würden wir durch eine dramatische Scene tragisch erschüttert oder zu Thränen gerührt, wenn wir nicht in dem Augenblicke durch die täuschende Kunst des Darstellers überwältigt und bestimmt würden, das uns gebotene Schauspiel für eine ernste Wahrheit und Wirklichkeit zu nehmen? Anm. d. Verf.

welcher der bildende Künstler durch seine Anschaulichkeiten nur nachhilft, die er dadurch nur näher bestimmt, fixirt, lebhafter macht. Darum ist ja auch hier nur von Bildern die Rede; es fehlt auch hier die reale, lebendige Wahrheit dessen, was hervorgebracht und der Anschauung dargeboten wird. Pygmalion's Bildsäule muss, um ihm zu genügen, lebendig werden; aber das ist eine Fabel, die nur eben recht deutlich den Mangel ausspricht, an welchem auch die bildenden Künste leiden; über das Bild geht die bildende Kunst so wenig hinaus, als die Poesie.

Nun aber die Musik! Ist diese etwa auch nur die Kunst, einen schönen, anmuthigen, reizenden Schein hervorzubringen? Bezieht auch sie sich wesentlich nur auf Anderes, als sie selber ist? Mit nichten! Sie ist die Sache selbst, sie ist unmittelbare Wahrheit und Wirklichkeit: und darin eben besteht ihr eigenthümlicher Zauber, die ganz eigene mächtige, magische Wirkung, die sie ausübt. Die Musik ist die seelen- und lebensvolle Offenbarung des innersten Wesens der Dinge in Welt und Natur; in ihr spricht sich der göttliche Kern der Dinge aus; wir schwimmen hier recht eigentlich in den Wogen der Wahrheit, der Realität, der allgemeinen, weltgrossen Wesenheit und Wirklichkeit, aber abgelöst von der gemeinen Wirklichkeit, welche uns das in den Dingen verborgene höhere Wesen und Leben verdeckt und entzieht; sie gibt uns unmittelbar, ohne bloss vorzustellen und zu bedeuten, die göttliche Substanz des Daseins, sie gibt uns Gott zu fühlen\*). Darum ist sie auch ganz besonders die heilige, die religiöse Kunst; sie dient zur Vergegenwärtigung des Göttlichen im Heiligthume, wie keine andere; durch sie erfüllt sich das Gemüth mit dem objectivsten Gefühle des Göttlichen und Ewigen. Für den, der die Sache versteht, hat übrigens auch die profane Musik einen höheren Sinn und Charakter; die Musik ist ihm immer und überall eine, wenn auch noch so entstellte und entwürdigte, Theophanie. Und selbst derjenige, dem das Verständniss darüber fehlt, wird durch die Musik in eine zwar unbewusste, doch thatsächliche Beziehung zum Höchsten und Tiefsten gesetzt. Eine frivole Musik und ein frivoler Musikgenuss ist eigentlich ein Widerspruch, eine *contradictio in adjecto*, etwas im Grunde Unmögliches, nur Gemeintes, nicht factisch Wahres und Wirkliches. Wenn eine wilde Gesellschaft Musik verlangt, um danach zu tanzen, so will sie sich, bei all dem Gegensatze, den ihre Gesinnung und Sitte zum Religionsglauben bilden mag, doch eigentlich

im Elemente des Göttlichen, Ewigen, Himmlischen fühlen und bewegen, sie weiss es nur nicht. Und so unterscheide ich zwischen den Künsten des Scheins und einem Vermögen, einer Kunst, wenn man will, die uns statt des Scheines die Wahrheit selbst liefert und uns unmittelbar ins Element des Lebens und der Wirklichkeit im höheren Sinne des Wortes hinein versetzt, wie es bei der Musik und nur bei ihr der Fall.

Die Musik kann sich so zu sagen den Spass machen und auch Kunst in jenem anderen, ihr eigentlich fremden Sinne sein. Sie kann nachahmen, schildern, Vorstellungen, Bilder von wirklichen Gegenständen und Vorgängen zu erwecken suchen. Aber das braucht sie nicht, um Musik zu sein; es ist für sie keine wesentliche Aufgabe, es ist eine Nebensache, ein Luxus und kein rechter Ernst darin, ist eine oft fühlbar ungehörige, den Charakter der Corruption und Ausartung tragende Spielerei und Künstelei. Dergleichen darf nur mit viel Maass und Verstand in Anwendung kommen, um nicht tadelhaft zu sein und zum Schaden und Ruin der Musik zu dienen, die als solche in sich selber ruht und in ihrer vollen göttlichen Eigenthümlichkeit, Macht und Herrlichkeit nur dann erscheint, wenn sie sich ganz auf sich selbst beschränkt und wie eine selbstgenügsame Gottheit in sich selbst bewegt.

Man pflegt die Musik als die subjective Seite des allgemeinen Kunstbereiches zu fassen. Ich finde, dass sie vielmehr die objectivste aller Künste ist. Subjectiv, und zwar höchst subjectiv ist sie allerdings in so fern, als sie die allgemeine Subjectivität des Weltlebens offenbart, die sich kundgebende Seele der Dinge ist. Das Verhalten des Künstlers aber, der sich in diese allgemeine Subjectivität und Seelenhaftigkeit des Daseins vertieft, durch den sie sich ausspricht, so wie dessen, welcher sie durch Musikhören in sich aufnimmt und sich mit ihr zusammenschliesst, ist nicht das, was man subjectiv nennt. Weit mehr ist die Vorstellung des Dichters und des bildenden Künstlers, der in seinem besonderen und individuellen Sinne und Geiste ein Bild entwirft und dies dann in seinen Schöpfungen ausprägt, subjectiv zu nennen. Man nennt so, was in unserem Bewusstsein, Vorstellen, Empfinden und Wollen der allgemeinen Wahrheit und Wirklichkeit der Dinge in abgezogener, abgesonderter Weise entgegensteht; zu dieser allgemeinen Wahrheit und Wirklichkeit aber gehört doch gewiss die Seele der Dinge, ihr inneres, göttlich begründetes Wesen und Leben, und dieses ist's, was sich in der Musik eine Sprache geschaffen, die wir denn auch in der ganzen Natur bereits verbreitet finden. Wenn sie auch meist nur unmusicalisch rauscht und tönt, so geht dies doch schon im Vogel in Gesang über. Und dieser beschränkt sich nicht bloss auf ein isolirtes Hervor-

\*) Möchte man nicht von der Musik sagen, was Yanini von seinem Strohhalm sagte: „Wäre ich so unglücklich, am Dasein Gottes zu zweifeln, und hörte Musik, so würde sie mir eine Demonstration desselben sein.“ Herder.

bringen von Tonfolgen; es gibt Vögel, die zusammen mehrstimmig singen und förmliche Accorde vernehmen lassen [?], was doch gewiss Musik im engsten und strengsten Sinne des Wortes ist. So der Sarama in Brasilien, *Dicholophus cristatus*. „Seine Stimme“, heisst es in Kaub's Naturgeschichte der Vögel, „ist weitschallend und wird in vielen gleichartigen, auf einander folgenden, von der Höhe zur Tiefe herabsinkenden Tönen gehört. Oesters stimmen mehrere zu einem vollkommen richtigen Accord.“ Etwas ganz Besonderes ist das wundersame Glockenspiel des Vogels Paucar oder Orioli im Süden America's. Die Töne dieses kleinen Waldvogels sind nach Pöppig\*) hell, rein, melodisch, musicalisch und fallen weithin ins Ohr. „Im tiefsten Dunkel der Wälder“, sagt der genannte Reisende wörtlich, „lebt vereinzelt ein wunderherrlicher Sänger. Man bleibt lauschend und wie festgebannt stehen, wenn seine Klänge, die durchaus nur mit dem Schlage kleiner Glasglocken zu vergleichen, vielfach modulirt, aber mit der richtigsten Beobachtung der Intervalle in eine regelmässige Melodie vereint, leise und langsam aus den Baumgipfeln herabtönen. Es liegt etwas unbeschreiblich Sanftes, man möchte sagen: Ueberirdisches in diesem Glockenspiel, dessen Reiz durch das öde Schweigen des weiten Waldes und die Unsichtbarkeit des überaus kleinen Sängers vermehrt wird. Man vermöchte um keinen Preis den endlich Bemerkten zu tödten. Die Peruaner nennen ihn Organista oder Flautero, den Organisten oder Flötenspieler; in Lima spricht man von ihm als einem der merkwürdigsten Bewohner der unbekanntenen Wälder im Osten, und die älteren Beschreiber dieser Gegenden erwähnen ihn mit Bewunderung.“ In dem Grade widerlegt die Ornithologie die zuversichtliche Behauptung eines musicalischen Schriftstellers unserer Zeit, das von eigentlicher Musik in der aussermenschlichen Natur keine Rede sein könne\*\*). Die Musik in ihrer vollen, künstlerischen Bedeutung und Entwicklung beginnt wirklich schon im Vogel da zu sein: das ist eine zoologische Wahrheit und Thatsache. Ja, wenn gewisse Nachrichten und Sagen nicht bloss märchenhaft erfunden sind, so werden zuweilen musicalische Stimmen und förmliche Musiken, die nicht weiter zu erklären sind, in der Luft gehört. Da wäre denn unser Planet überhaupt musicalisch und ergötzte sich, so wie in der Fata Morgana an Luftbildern, so auch an einem tönenden Phänomen, an einer frei und selbständig hervorgebrachten Luftmusik, wobei die Erde, der Planet, überhaupt Componist, Instrument und ausführender Musiker wäre. Es würde dies zu

\*) Reise in Chili, Peru und auf dem Amazonenstrom. Leipzig, 1836, II. S. 200 ff.

\*\*) Hanslick, vom Musicalisch-Schönen. Leipzig. 1858. S. 95 ff.

den Thatsachen gehören, worauf das Shakespeare'sche Wort anzuwenden, dass es Dinge gibt, von welchen sich unsere Philosophie nichts träumen lässt. Und ist die Musik nicht überhaupt ein Wunder und Zauber, den unsere Philosophie noch nie erklärt hat und von dem sie sich gewiss nichts träumen liesse, wenn er nicht vorhanden wäre?

### Aus Aachen.

Franz Wüllner als städtischer Musik-Director  
von 1858—1865.

Die Stadt Aachen hat wie die anderen grösseren Städte am Rheine ihre Abonnements-Concerte im Winter, allein die Verhältnisse, unter welchen sie hier Statt finden, unterscheiden sich in mancher Hinsicht von denen in den Schwesterstädten, und zwar zum Vortheil der Sache. Denn hier ist es die Stadt selbst, welche die Musikpflege in die Hand nimmt, während anderswo nur Vereine von Kunstfreunden oder musicalische Privat-Institute die öffentlichen Concerte veranstalten. Aachen bedarf als vielbesuchter Curort eines Orchesters nur für den Sommer; die Stadt gewährt aber dem Dirigenten und den Mitgliedern desselben feste Anstellung und beschäftigt dasselbe in den Winter-Concerten unter Leitung des städtischen Musik-Directors und stellt es auch dem Theater-Unternehmer zur Verfügung. Auf diese Weise vertritt die städtische Verwaltung die gesammten musicalischen Interessen der Stadt.

Das höhere und eigentliche musicalische Leben concentrirt sich auf die Winter-Concerte; sie sind die Pflegestätte und Schule des Chorgesanges für die ernste Gattung der Vocalwerke, so wie der Instrumentalmusik mit ganzem Orchester und der Concertmusik für Solo-Instrumente mit Orchester-Begleitung; sie haben mithin die Vertretung der classischen Richtung, die Nahrung und Hebung des Sinnes für die Tonkunst, die Bildung des Geschmackes bei den zu den Aufführungen Mitwirkenden, wie beim Publicum, in der Hand.

An vorzüglichen Gesangskräften, schönen Stimmen und musicalischen Talenten hat es in Aachen nie gefehlt; eben so wird für tüchtige Mitglieder des Orchesters gesorgt. Die zweckmässige Verwendung dieser sämmtlichen Kräfte, zu denen auch zwei vortreffliche Männer-Gesangsvereine ihr Contingent liefern, und ihre Fortbildung zu künstlerischem Können sind in den letzten sechs Jahren durch Franz Wüllner's gediegenes musicalisches Wissen, praktische Tüchtigkeit und unermüdlichen Eifer für die gute Sache so gut geleitet und gefördert worden, dass die Leistungen des Orchesters und des Chors mit den besten Concert-Instituten Deutschlands wetteifern können.

Aus einer Zusammenstellung der Concert-Programme in den Jahren 1858—1863 ergibt sich, dass während dieses Zeitraumes unter Wüllner's Leitung 14 Oratorien und 44 andere grössere und kleinere Chorwerke aufgeführt worden sind, wogegen in dem gleichjährigen vorhergehenden Zeitraume nur 4 Oratorien und 15 andere Vocalwerke gegeben worden sind. Eben so 29 Sinfonien gegen 15 in der früheren Periode.

Was die Bildung des Geschmacks betrifft, die in den Classikern Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven ihre Grundlage findet, so waren diese in derselben Periode unter 114 aufgeführten grösseren Werken (Oratorien und anderen Chorwerken, Sinfonien und Ouverturen) mit 67 Nummern (etwa  $\frac{4}{7}$ ) vertreten, während sie in den Programmen von 1854—58 unter 72 Werken mit 24 Nummern (also  $\frac{1}{3}$ ) vorkommen. Beethoven findet sich 1858—63 in 27 Nummern, darunter 12 Sinfonien, gegenüber 9 Nummern, worunter 7 Sinfonien von 1854—58. Die grossartigen Sinfonien Nr. 7 und 9, ferner Nr. 2 sind von 1854—58 ganz ignorirt. Händel erscheint in den Programmen von 1858—63 7 Mal, und zwar mit 6 Oratorien (3 hier früher nicht gehörten) und einem kleineren Werke, dagegen von 1854—58 nur 4 Mal, und zwar mit einem Oratorium und 3 kleineren Chorwerken. Bach war (wenn man von einer beim Musikfeste 1857 aufgeführten Cantate absieht) für die hiesigen Abonnements-Concerte, sowohl für Orchester und Chor, wie für das Publicum, eine *terra incognita*. Erst in den letzten Jahren sind seine grossartigen Vocalwerke hier zu gebührender Geltung gekommen, sowohl durch die Matthäus-Passion, die bereits zwei Mal wiederholt werden musste, wie durch eine ganze Anzahl anderer bedeutender Werke. Er ist von 1858—63 acht Mal auf den Programmen vertreten.

Haydn findet sich in der letzten Periode 12 Mal gegenüber 5 Nummern von 1854—58; Gluck 5 Mal gegenüber 1 Nummer von 1854—58; Mozart 8 Mal gegenüber 5 Nummern von 1854—1858 u. s. w.

An die genannten Classiker reihen sich die Romantiker Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Gade, Hiller, Lachner u. a. an. Die drei letzteren sind von 1854—58 gar nicht vertreten, Schumann verhältnissmässig nicht bedeutend (nur durch zwei Sinfonien und ein kleines Chorstück). Von Schumann sind dagegen seit 1858 mehrere der bedeutendsten Instrumental- und Vocalwerke aufgeführt, von Gade und Hiller eine Anzahl ihrer besten Compositionen. Die jüngste Gegenwart ist seit 1858 allerdings nur durch wenige Werke (4—5), aber durch Werke von charakteristischer Bedeutung (von Reinecke, Bargiel u. A.) berücksichtigt, während sich von 1854—58 eine ganze

Zahl unbedeutender Namen aus Vergangenheit und Gegenwart auf den Programmen findet (Giordigiani, Brand, Flügel, Kalliwoda, Nicolai), die kaum Anspruch auf Berücksichtigung haben.

Seit 1858 sind mit dem Chor 30, mit dem Orchester 14 bis dahin hier unbekannte Werke zum ersten Male aufgeführt worden.

Diese Zusammenstellungen geben ein höchst erfreuliches Bild dessen, was in den letzten Jahren in musicalischer Hinsicht hier geleistet worden ist.

Fügen wir hinzu, dass ferner in den Wintern von 1863—64 und 1864—65 in zwölf Concerten unter Anderem aufgeführt wurden Hiller's „Zerstörung von Jerusalem“, Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt“, J. S. Bach's *Magnificat*, Händel's *Jubilate* (100. Psalm) zum Utrechter Frieden, Bach's Matthäus-Passion, der 42. Psalm von Mendelssohn, Schumann's „Zigeunerleben“, „Erlkönigs Tochter“ von Gade, *Salve Regina* von Wüllner, Händel's „Messias“, Schumann's „Paradies und Peri“, und zuletzt Beethoven's *Missa solemnis*. Nehmen wir dazu von Sinfonien die III., VII., VI. und V. von Beethoven, in *Es* von Mozart, in *A-moll* von Mendelssohn, in *B* von Gade, Doppel-Sinfonie für zwei Orchester von Spohr u. s. w., so bekunden diese Programme vollends für die zwei letzten Jahre der Wirksamkeit Wüllner's in Aachen eine Thätigkeit und ein echt künstlerisches Streben, das ihm zu grosser Ehre gereicht und den aufrichtigsten Dank verdient, der ihm denn auch bei Gelegenheit seines Abschieds-Concertes, in welchem er Beethoven's fünfte Sinfonie und *Missa solemnis* mit der richtigen Auffassung, Sicherheit und Energie leitete, die ihm als vorzüglichem Dirigenten eigen sind, in reichem Masse zu Theil wurde. Dieses sein Directions-Talent bewährte er auch bei Leitung der grössten Massen am 41. niederrheinischen Musikfeste in Aachen, dessen Aufführungen er gemeinschaftlich mit Julius Rietz dirigierte.

Das Resultat dieser Thätigkeit zeigte sich denn auch in der von Jahr zu Jahr steigenden Theilnahme des Publicums, so dass die Winter-Concerte, die im Jahre 1858 297 Abonnenten hatten, im Jahre 1861—62 393, und trotz der erhöhten Preise im Jahre 1863—64 412 und 1864—65 420 Abonnenten zählten mit einer Einnahme, die von 891 Thlrn. bis auf 1648 Thlr. (1864) gewachsen ist.

Ausser der Thätigkeit für die Haupt-Aufgabe seines Berufes leitete Herr Wüllner noch in jedem Sommer drei bis vier Concerte bei besonderen Veranlassungen, dirigierte den hiesigen Instrumental-Verein, der auch in jedem Winter sieben Aufführungen veranstaltete, und betheiligte sich

mit den Gebrüdern Wenigmann (mit Ausnahme der beiden letzten Winter) an Soireen für Kammermusik als Clavierspieler. Vier Stunden wöchentlich widmete er dem Cursus für Chorgesang, welchen junge Mädchen besuchten, die sich zum Mitwirken im Concertchor vorbereiteten.

Die grösseren Compositionen Wüllner's aus der Zeit seines hiesigen Aufenthaltes, ein *Salve Regina*, die Cantate „Heinrich der Finkler“, der 98. Psalm, sämmtlich für Soli, Chor und Orchester, sind in diesen Blättern ausführlich besprochen worden, eben so die ergänzenden Bearbeitungen der Partituren von Händel's Oratorium „Belsazar“, Bach's „Magnificat“ und einigen kleineren Vocalwerken.

Wir hielten es für eine Pflicht der Dankbarkeit, den Verdiensten Franz Wüllner's um das Musikleben in Aachen, welches er zu so schöner Blüthe gebracht hat, einige Worte der Anerkennung zu widmen, und schliessen mit dem Wunsche, dass sein neuer Wirkungskreis in München ihm Gelegenheit bieten möge, das edle Streben für Würde und Hoheit der Tonkunst, das ihn beseelt und zu dessen praktischer Verwirklichung er vollkommen das Zeug hat, in eben so vielseitiger Weise, wie es hier geschehen, zur Geltung zu bringen.

### Aus Bielefeld.

Den 8. Juni 1865.

Der erste Pfingstfeiertag brachte uns ein Concert in der grossen Tonhalle auf dem Johannisberge, das in allen Beziehungen höchst bemerkenswerth war. Der Chor des Musikvereins war zwar nicht so gut, als im Winter, denn mit dem Frühlinge trat auch dieses Mal eine allgemeine Erschlaffung ein, der sich der weniger musikliebende Theil der Herren und Damen nicht entziehen konnte. Das Orchester war aber aussergewöhnlich verstärkt, und die hinzugekommenen Kräfte aus Minden erwiesen sich als recht tüchtig. Die Leitung befand sich in den festen Händen unseres Musik-Directors Alb. Hahn, der aus dem Krankenbette sich erhob, um Generalprobe und Concert selbst zu dirigiren. Der Stern der Aufführung war jedoch Frau Dustmann-Meyer, k. k. Hof-Opern- und Kammersängerin aus Wien, die Gattin unseres früheren Mitbürgers Dustmann, welche zum ersten Male, und zwar zu einem wohlthätigen Zwecke, sich in der Vaterstadt ihres Gemahls hören liess. Zur Aufführung kamen: Overture und Scene: „Wie nahte mir der Schlummer“, aus dem Freischütz; Chorlieder, und zwar mehrere Volkslieder und „Das getreue Herz“ von unserem Dirigenten; drei Lieder: „Du bist die Ruh“ von Schubert, „Der Frühling naht mit Brausen“ von Mendelssohn und „Ueber'm Garten durch die Lüfte“ von Schumann, und Hiller's „Loreley“, die trotz ihrer Schwierigkeiten recht gut ging und Chor, Orchester und Publicum entzückte. Hatte Frau Dustmann in dem Verkehr mit denen, die ihr nahten, Alle durch Liebenswürdigkeit für sich gewonnen, so versetzte sie die Anwesenden im Concerte — und der Saal fasste über 800 Personen — in den höchsten Kunst-Enthusiasmus. Das Gebet, die Zweifel, den Jubel Agathens, die lyrische Stimmung der drei so verschiedenen Lieder, denen sie Schubert's „Haideröslin“ zugeben musste,

die Partie der Lorelei gab sie, so verschieden sie sind, so vollendet, dass man sie in jedem Momente auf der Höhe ihrer Leistungen zu erblicken glaubte. Die „Loreley“, diese wundervolle Composition, die wir neben die besten Werke der musicalischen Romantik stellen, erhielt durch diese Loreley gleich einen so zum Herzen gehenden Zauber, dass der Beifall nicht den Schluss abwartete, sondern plötzlich in der Mitte ausbrach. Mit Einem Worte: es war ein Concert, des schönen, ersten Pfingstfesttages würdig. Dass es an einem Ständchen, welches die Liedertafel brachte, einer Landpartie in unsere schönen Berge und einem Festessen, unseren liebenswürdigen Gast zu feiern, nicht fehlte, versteht sich. — S. —

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Aus Braunschweig geht uns von unserem Herrn Correspondenten die Notiz zu, dass das am 10.—12. Juni Statt gefundene Musikfest im Ganzen betrachtet ein würdiges war und wohl geeignet sein dürfte, die Veranstaltung weiterer mitteldeutscher Musikfeste wieder zu veranlassen. Einen ausführlichen Bericht darüber wird unsere nächste Nummer bringen.

**Florenz.** In der letzten Matinee, welche unsere Quartett-Gesellschaft ihren Mitgliedern gab, liess sich der rühmlichst bekannte Violin-Virtuose Jean Becker hören und zog ein ungewöhnlich zahlreiches Publicum an. Den Anfang des Concertes bildete Mozart's *D-moll*-Quartett, vorgetragen von den Herren Becker, Papini, Chiostrri und Jandelli mit ausgezeichnete Meisterschaft. Darauf folgte das *Es-dur*-Quartett von Mendelssohn. Den Schluss bildete der Vortrag einer Phantasie von Paganini durch Herrn Becker, der die fabelhaften Schwierigkeiten dieser Composition spielend überwand und mit Beifall überschüttet wurde. Herr Becker wurde zum Ehren-Mitgliede der Quartett-Gesellschaft von Florenz ernannt. [Dem Vernehmen nach wird Herr Scholz, bisher Hof-Capellmeister in Hannover, der dort seine Entlassung genommen hat, sich in Florenz niederlassen.]

**Pressburg.** Die ganze Winter-Saison hatte sich kein Concertist hieher verirrt, da das Concertgeben in unserer Stadt bereits zu den gewagten Unternehmungen gehört. Erst am 25. Mai veranstaltete der Pianist Taussig auf seiner Rückreise aus den Donau-Fürstenthümern ein Concert im Saale „beim grünen Baum“ vor einem kleinen Kreise seiner Verehrer. Er spielte Compositionen von Schumann, Rubinstein, Liszt. Man staunte über die fabelhafte Technik, Kraft und Ausdauer. In manchen Piecen wäre aber etwas mehr Wärme zu wünschen gewesen.

Allseitige Würdigung fand die Aufführung einer Novität: „Lob der Gottheit“, nach dem 19. Psalm, Cantate für Soli, Chor und Orchester von H. A. Proschek, am 28. Mai in der zweiten Akademie des hiesigen Kirchenmusik-Vereins. Das Ganze besteht aus fünf Nummern: Einleitungs-Chor, Sopran-, Alt- und Bass-Arie mit Recitativen und Schluss-Chor mit einer grossartigen Fuge, letzteres der Glanzpunkt des Werkes. Der Componist hat sich Haydn und Mendelssohn zu Vorbildern genommen, verräth vielseitiges Wissen und dürfte, nach diesem ersten Werke zu urtheilen, in diesem Genre noch Vollkommenes leisten. Jede der fünf Nummern wurde mit grossem Beifalle aufgenommen, besonders nach dem letzten Chor war der Applaus stürmisch, anhaltend, und der Componist wurde gerufen. Die Aufführung unter der Leitung des Vereins-Capellmeisters, Herrn Jos. Kumlik, war eine wohlgelungene.

**Stockholm.** Ferdinand Laub und der Pianist Anton Door aus Moskau, ein geborener Wiener, gaben hier einige Con-

certe mit glänzendem Erfolge, das letzte im grossen königlichen Theater mit Orchester. Laub spielte das Beethoven'sche Concert und die Othello-Phantasie von Ernst, und Door Serenade und Allegro von Mendelssohn, Ballade von Chopin und mehrere Sachen von Anton und Nikol. Rubinstein. Ausserdem gaben sie zwei Concerte in der alten und nördlichsten Universitätsstadt Upsala und zwei in Gothenburg. Norwegische und schwedische Zeitungen liefern ganze Spalten der enthusiastischsten Lobeserhebungen.

**Moskau.** Unsere italiänische Oper ist nach vierjährigem Bestehen ruhig entschlafen. Ein plötzlicher Befehl des Ministers Grafen Adlerberg hat dies auf höhere Anordnung gethan. Ganz im Gegentheil zur russischen Musikgesellschaft, die seit ihrem fünfjährigen Bestande von Jahr zu Jahr mehr Aufschwung nahm und jetzt schon ein bedeutendes Capital zur Disposition hat, das sie zur Errichtung eines Conservatoriums verwenden will, hat das Interesse für Verdi und Consorten immer mehr und mehr abgenommen. Während im ersten Jahre ihres Entstehens das Abonnement über 80,000 Rubel betrug, so kamen diesmal kaum 25,000 zusammen, und in keinem der Zwischenjahre wurde die erstere Summe wieder erreicht. Da dieses Jahr das Deficit der italiänischen Oper die Summe von 220,000 Silberrubeln erreichte, so wurde das doch der petersburger Ober-Direction zu arg, und wir werden nun uns bloss mit der russischen Oper begnügen müssen, die vorläufig in keinen guten Händen liegt. So wie hier Alles in Coterie- und Protectionswesen seine unlautere Quelle hat, so ergibt sich daraus die Fruchtlosigkeit aller wahrhaft künstlerischen Bestrebungen. Statt die erledigte Capellmeister-Stelle an der russischen Oper Nikolai Rubinstein zu verleihen, der in jeder Beziehung, als geborener Moskauener und ausgezeichnete Musiker, die vollkommene Fähigkeit dazu besitzt, wird sie an einen ganz obskuren Menschen, Herrn Schramek, von dessen Existenz man bis jetzt kein Sterbenswörtchen gehört hatte und der in der ersten Vorstellung des „Freischütz“ alle Tempa um die Hälfte beinahe zu langsam nahm, verliehen. Nachträglich erfährt man, dass er sich der Leutseligkeit einer *persona grata* in Petersburg zu erfreuen hatte. Die Directorstelle wurde einem Excellenz-Titel-Inhaber (*conditio sine qua non*) verliehen, von dem man bloss weiss, dass er einstens Attaché bei der Gesandtschaft in Athen war, schwerlich aber von der Musik kaum mehr zu verstehen scheint, als wie der Blinde von der Farbe. Die Ober-Regisseur-Stelle endlich wurde einem Manne verliehen, der wenigstens versteht, sich bei den Frauen in hohe Gunst zu setzen, da er ein sehr schönes Aeusseres besitzt, früher aber eine Stelle bekleidete, die mit seiner jetzigen eben so viel gemein hat, als wenn man etwa einen Conditior zum Eisenbahn-Ingenieur machen wollte.

In den zehn Abonnements-Concerten spielte unter Anderen Nic. Rubinstein das erste Concert von Liszt, Anton Door Concert-Symphonique in *C-moll* von Litolff, und Joseph Wieniawsky, Bruder des petersburger Solisten, ein von ihm componirtes Clavier-Concert, welches viel Talent verräth, sehr gut instrumentirt ist, nur durch allzu grosse Längen den Eindruck schwächte. Im zehnten Concerte hörten wir Schumann's Requiem zum ersten Male sehr sorgfältig einstudirt, man konnte aber trotz sehr interessanter Einzelnummern keinen nachhaltigen Eindruck hervorbringen, da die Färbung einer jeden Nummer genau der vorhergehenden entspricht und dadurch das Ganze etwas monoton wird. Im selben Concerte spielte Laub das Beethoven'sche Concert und die ungarischen Lieder von Ernst mit so grossem Erfolge, dass seine beiden darauf im grossen Theater veranstalteten Concerte bei ausverkauftem Hause Statt fanden; es waren die lucrativsten Concerte der Saison. Ausserdem gab Nikolaus Rubinstein ein sehr besuchtes Concert, indem er das *D-moll*-Concert nach und fünf kleine Piecen von Chopin, Schumann und sei-

sein jährliches Concert, in dem er mit Laub die *C-moll*-Sonate von Beethoven, mit Rubinstein Variationen für zwei Claviere von Ernst Rudorff und kleinere Sachen von Hans Seeling, Anton Rubinstein u. s. w. spielte. (W. Bl. f. Th.)

## Ankündigungen.

## Anzeige.

In Folge des von dem Rheinischen Sängervereine s. Z. erlassenen Preis-Ausschreibens für die preiswürdigste grössere Composition für Männerchor mit Orchester waren bis zu dem für die Ein-sendung festgestellten Termine 14 Compositionen an den unterzeichneten diesjährigen Vorort Crefeld abgeliefert worden.

Das Preisrichter-Amt hatten die Herren:

K. K. Hof-Capellmeister J. Herbeck in Wien,

K. Hof-Capellmeister Franz Lachner in München und  
Capellmeister Heinrich Dorn in Berlin

mit anerkannter Bereitwilligkeit übernommen.

Die von den Herren Preisrichtern nunmehr eingegangenen Urtheile ergeben, dass keine der Compositionen in der Majorität als wirklich preiswürdig hat anerkannt werden können, jedoch sei den Componisten der mit dem Motto:

„In memoriam“,

„Märchen, noch so wunderbar,

„Dichterkünste machen's wahr“,

„Si nisi non esset, perfectus quilibet esset“,

versehenen Werke eine lobende Anerkennung auszusprechen.

Indem wir nicht verfehlen, den betreffenden Herren Componisten von diesem Resultate hiermit Kenntniss zu geben, erlauben wir uns zugleich, dieselben zu ersuchen, dem unterzeichneten Vororte gefälligst die Adressen aufgeben zu wollen, an welche die Compositionen zurückzusenden sind.

Crefeld, 14. Juni 1865.

Namens des Rheinischen Sängervereins:

Der Vorstand der Crefelder Liedertafel.

## Vacante Musik-Director-Stelle.

Die seit einer langen Reihe von Jahren von dem Königlichen Musik-Director Herrn Karl Wilhelm innegehabte Dirigenten-Stelle der Crefelder Liedertafel ist seit dem 1. Juni d. J. vacant geworden.

Behufs Wiederbesetzung derselben werden qualificirte Reflectanten gebeten, ihre desfallsigen Bewerbungen bei dem zeitigen Präses des genannten Vereins, Herrn Wilh. van Kempen, baldmöglichst einzureichen, und wird derselbe auf Wunsch jede nähere Auskunft ertheilen.

Crefeld, den 15. Juni 1865.

Der Vorstand der Crefelder Liedertafel.

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.