

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 30.

KÖLN, 29. Juli 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Die Wahrheit über Meyerbeer und die Africanerin. Von Joseph d'Ortigue (Schluss). — Joseph Lenz (Nekrolog). — Das Händelfest in Boston. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Dresden, Tenorist Schnorr von Carolsfeld † — Breslau, Brand des Stadttheaters).

## Die Wahrheit über Meyerbeer und die Africanerin.

Von Joseph d'Ortigue.

(Schluss. S. Nr. 29.)

Den dritten Act — das Schiff — möchte ich gern mit Stillschweigen übergehen, wenn ich nicht der Erste wäre, für zwei oder drei wirklich ausgezeichnete Stücke um Gnade zu bitten: die Orchester-Einleitung, ein gutes, pittoreskes Stück Musik, den anmuthigen Frauenchor und das Matrosenlied: „*O saint Dominique!*“, welche beide einen Doppelchor von schöner Wirkung bilden, der in den dritten Act der „Hugenotten“ passen würde; vielleicht noch den wilden Chor der Indianer, welche das Schiff stürmen und in Selika ihre Königin erkennen. Aber wahrlich! das Quartett und der Matrosenchor: „*Debout!*“, die Ballade vom Sturmgott Adamastor, welche Nelusko singt, mit seinem verzweifelten Trallala und dem dreimaligen, höchst unmusicalischen, sardonischen Lachen, und welche wie ein Trinklied in hüpfendem  $\frac{2}{4}$ -Tact und Triolen-Passagen schliesst; die lange, schwer zu treffende, unmelodische und trocken modulirende Phrase, mit welcher Nelusko die Wendung des Schiffes commandirt; ferner das Duett zwischen Vasco und Don Pedro, welches deutsch, und zwar sehr schön deutsch und mit interessanten Orchester-Figuren anfängt, aber italiänisch, und zwar sehr hässlich italiänisch, endigt — *desinit in piscem* —; aber der Gewittersturm und das abscheuliche Bacchanal hinterher — das alles ist, frei heraus gesagt, nur Waare für die Rumpelkammer. Man sollte bei manchen Stellen darauf schwören, dass das Ohr des Maëstro keinen Sinn mehr für Wohlklang gehabt habe. Es gibt keine harten Accorde, keine holperigen Tonfolgen, womit er nicht dem Ohre wehe thut. Das geht ihm überall so, wo er physische Ereignisse, Natur-Phänomene schildern will, wie in der plumphen und widrigen Overture zum „*Pardon de Ploërmel*“,

die seine Schmeichler sich nicht gescheut haben, haarsträubender Weise mit der „Pastoral-Sinfonie“ zu vergleichen!

Es ist nicht zu bezweifeln [?], dass ein grosser Theil der Mängel, die wir hervorgehoben haben, beseitigt worden wäre, wenn Meyerbeer selbst die Proben zur Aufführung geleitet hätte, und dass dann namentlich der dritte Act, der die grössten Schwierigkeiten für die Scenirung hat, aber keineswegs am meisten befriedigt, eine andere Gestalt bekommen haben würde. Man braucht sich deshalb nur an die vollkommene Umgestaltung des vierten Actes der „Hugenotten“ zu erinnern, welche derselbe in den letzten Proben erhielt. Die „Africanerin“ hat also in dieser Beziehung ein eigenes Schicksal gehabt. Der Autor hat sie fünfzehn bis achtzehn Jahre im Pulte behalten, wer weiss wie oft überarbeitet, mit Correcturen und Varianten übersät, stets unentschlossen, sie auf die Scene zu bringen, entweder weil er trotz der Annahme des Libretto doch instinctmässig Misstrauen darein setzte, oder weil er die Vergleichung mit den „Hugenotten“ fürchtete, indem die Composition ungefähr in dieselbe Epoche fiel, oder endlich, weil er die Hoffnung aufgab, einen Phönix der Tenöre und eine Perle der Soprane zu finden — und trotz alledem hat er nicht nur nicht daran gedacht, die Partitur von einer Menge von groben Gemeinplätzen und von italiänischen Formeln zu reinigen, sondern auch vergessen, dass er Gefahr lief, dieses Schooskind seiner Vorliebe und Sorgfalt nicht selbst der Welt vorführen zu können.

Das Ergebniss davon ist, dass die „Africanerin“, wie wir sie jetzt sehen, trotz mancher Schönheiten eine Menge von veralteten und verblichenen, hundert Mal da gewesen Dingen enthält. Damit soll aber nicht gesagt sein, dass diese Dinge vor fünfzehn Jahren durch Jugend und Frische gegläntzt hätten; o nein, über die Erzeugnisse der Kunst muss man sich andere Vorstellungen machen. Was

in den Meisterwerken jung geblieben ist, war immer jung; was alt geworden ist, war immer alt. Indessen würden diese Mängel damals unter dem Schutze neuer Zusammenstellungen, welche ja auch vielen schwachen Stellen im „Robert“ und in den „Hugenotten“ durchgeholfen haben, mit durchgeschlüpft sein: jetzt aber haben dieselben Zusammenstellungen nicht mehr den Reiz der Neuheit, sie sind Gemeingut geworden. Die Runzeln der Africanerin zeigen sich um so sichtbarer, weil sie durch nichts mehr verschleiert werden.

Im vierten Acte hat der Componist den höchsten Schwung, die am meisten poetischen Bilder, den zartesten und leidenschaftlichsten Ton getroffen. Hier ist fast nichts Gemachtes und Erborgtes; der Stil ist fast ganz rein von aller Legirung mit unedlem Metalle. Meyerbeer kommt immer erst von Stufe zu Stufe zu solchen Schönheiten. Er nimmt nicht gleich einen herrlichen Anlauf, wie ein edles Racepferd: er dringt mit Mühe in seinen Gegenstand ein, er muss sich allmählich aufregen, nach und nach warm werden; er versucht seine Kräfte, er durchläuft mit Glanz einen bestimmten Abschnitt der Rennbahn, dann geht ihm der Athem aus. Jener Abschnitt der Rennbahn ist der fünfte Act des „Robert“, der dritte und besonders der vierte der „Hugenotten“ und der vierte der „Africanerin“.

[In der Partitur dieses Actes lobt der Verfasser des Artikels jede Nummer — den indischen Marsch, die „sehr schöne“ Balletmusik, die Anrufung Brabma's, „deren Begleitung wie Orgelton klingt“, die Arie Vasco's, die wilden Chöre der Indier, die den Tod des Fremdlings verlangen. Er hat hier „die schauerliche Energie des vierten Actes der Hugenotten wieder gefunden“; „eine Melodie Vasco's in *Ges dur* könnte man für eine von Mozart nehmen“ u. s. w. Nur „eine Stretta von falschem und declamatorischem Ausdruck“ wünscht er hinweg; dagegen rühmt er in der Musik bei der Vermählungsfeier das Grossartige und meint, dass Meyerbeer selten im Ausdruck solcher Situation sich so hoch wie hier erhoben habe, da sonst sein Genie mehr dramatisch sei. Das grosse Duett zwischen Selika und Vasco ist auch seiner Ansicht nach bewundernswerth, doch „bedauert er dabei die Anwendung des Unisono, die er schon in einem früheren Duette gerügt hat und in einem folgenden nochmals rügen muss als ein Verfahren, welches nur Componisten anwenden, die den Ausdruck mit der Klangkraft des materiellen Tones verwechseln“.

Ueber den fünften Act sagt der Verfasser wenig. Das Duett zwischen den beiden Sopranen, Selika und Inès, nimmt nach ihm eine achtungswerthe Stellung ein. Als dann fährt er fort:]

Sobald Selika sich mit dem Entschlusse, zu sterben, dem Giftbaume nähert, stimmt das Orchester als eine Art von Grabgesang jene Phrase von 17 Tacten an, welche das Publicum bezaubert. Nun, diese Melodie hat Fülle und Numerus, aber sie zeichnet sich weder durch Schönheit noch durch Neuheit aus, sie hat im Gegentheil einen ganz gewöhnlichen Charakter. Persönlich muss ich gegen diese Reihe von Tacten dankbar sein, da sie für denjenigen, der sie aufmerksam anhört oder sie in der Partitur liest, einen der Hauptfehler, den ich Meyerbeer vorwerfe, in volles Licht stellt: die Verbindung einer gemeinen Formel mit einer gewissen Feierlichkeit im Anfange der Periode. Worauf beruht denn nun aber die Wirkung dieser Periode auf die Menge? Einzig und allein auf der Zusammenstellung von Klangfarben, auf der Macht des Unisono, auf dem Klange der nackten Melodie ohne alle Harmonie und Begleitung, und vor Allem auf dem trefflichen Vortrage durch das Orchester. Sie wird ausgeführt von allen Violinen, Bratschen und Violoncellen, das heisst von 42 Bogen, unterstützt von 4 Fagotten und 2 Clarinetten, die dann alle zusammen wie ein einziger Meister spielen.

Hierauf folgt ein schönes Recitativ mit interessanten und poetischen Orchester-Figuren. Indess wäre doch mehr melancholische Färbung in dem Lebewohl zu wünschen, das Selika dem Leben und dem Geliebten sagt. Sie haucht ihren letzten Seufzer — das darf nicht verschwiegen werden — in einem Walzer-Motiv aus! in einem leibhaftigen deutschen Ländler, der an sich ganz hübsch ist und nach dem man in etwas langsamerem Tempo recht gut tanzen könnte. Dieses Thema verbindet sich mit einem Chor unsichtbarer Geister, und zuletzt kommt Nelusko, um mit seiner undankbaren Geliebten zu sterben.

Ich wiederhole, dass es sehr zu bedauern ist, dass die Partitur nicht die letzten entscheidenden Verbesserungen durch die Hand des Componisten während der Proben erfahren hat.

Es ist nur zu wahr, dass mit Ausnahme fast des ganzen vierten Actes, eines grossen Theiles des dritten und einiger schönen Stellen in den anderen, in denen die Inspiration den Componisten emporhebt in die höhere Kunst-region, der Stil der „Africanerin“ nur zu oft ungleich und lose zusammengereiht ist; es fehlt ihm an Einheit und logischer Folge; er hat nicht jenes freie, feste und eigenthümliche, klare und einheitliche Gepräge, welches uns sagt: das ist Beethoven, das ist Weber, das ist Rossini! Es ist ein buntscheckiger Stil, ein Amalgama aus verschiedenartigen Elementen, ein Gewand von gut und schlecht assortirten Lappen aus den entgegengesetztesten Schulen und Werkstätten. Das Ohr wird alle Augenblicke betroffen und verwirrt durch gelehrte Combinationen, trockene

und geschraubte Modulationen, eckige Linien, gemeine und schwülstige italiänische Floskeln, die den besten Stücken ankleben: *assuitur pannus*. Es ist eine unaufhörliche Mosaik, und dabei was für Reminiscenzen! Alle Augenblicke begegnet man Bekannten aus „Robert“, den „Hugenotten“, dem „Nordstern“.

[Nach dem Ausspruche, dass „Vollkommenheit des dramatischen Kunstwerkes nur den Werken einer Periode eigen ist, zu der Meyerbeer nicht mehr gehört“, weist der Verfasser nach ihrem relativen Werthe der „Africanerin“ ihre Stelle nach den „Hugenotten“ und „Robert“ an und bezeichnet den „Propheten“, den „Nordstern“ und die „Wallfahrt nach Ploermel“ als „drei Stufen der abnehmenden Periode des Meisters“. — Hieran schliesst er dann folgenden Epilog:]

Werfen wir einen umfassenden Blick auf die ganze Künstler-Laufbahn Meyerbeer's, so sondern sich leicht die drei Perioden derselben: die erste, wo er sich in den Formen des rein deutschen, schulgerechten Stils versucht, dann die italiänische, wo er das schwere Gepäck der Schule abwirft, sich die Rossini'sche Weise mehr geschmeidig als geschickt aneignet und die ohne Mühe erlangten Erfolge, ohne darüber zu erröthen, hinnimmt.

In der dritten geräth er, da die italiänische Form sich überlebt hat, nicht auf eine Verschmelzung der italiänischen und deutschen Art und Weise, von welcher, wenn er davon durchdrungen, er selbst geblieben wäre, sondern auf den Gedanken einer Verbindung beider Systeme, einer Verbindung der äusseren Melodie des einen mit der Harmonie und Instrumentirung und dem innerlichen Charakter des anderen, auf ein Amalgama von Rossini und Weber in dem Rahmen der bestimmten und fest ausgeprägten Formen der französischen Oper.

In dieser Periode wird Meyerbeer förmlich Franzose an Sprache, Geist, Gewohnheiten, gefälligem, zuvorkommendem Wesen, feiner und mit Anstand und Rücksicht verbundener Conversation. Er studirte den Geschmack und die verschiedenen Neigungen des Publicums, übersah und verachtete keine und suchte unablässig nach den Mitteln seiner Kunst, wodurch er Alle befriedigen, allen Bildungsclassen gefallen, gleichsam in den Salons aller Etagen willkommen sein könnte. Wieder deutsch geworden in den Dingen, welche auf Menschen von tieferer musicalischer Bildung wirken, blieb er Italiäner in allem Anderen, das den gewöhnlichen Neigungen des grossen Haufens schmeichelt. Ich sagte, er sei Franzose geworden, und er ist es vielleicht zu sehr geworden, wie in Italien zu sehr Italiäner. Seine bewundernswerthe Leichtigkeit in der Aneignung fremder Sprachen unterstützte ihn bei seinen Umwandlungen, aber hat ihm am Ende einen schlechten Dienst ge-

leistet. Da er zu deutsch, zu italiänisch, zu französisch wurde, so leidet sein endlich fertiger Stil an den Extremen aller dieser Richtungen. Mit Ausnahme einiger Momente von wirklicher Eingebung, wo sein musicalischer Gedanke sich erhebt und seine Form sich reinigt, wird sein Talent immer das unvertilgbare Mal seines doppelten Ursprungs tragen; sein Name und seine Signatur bleiben doppelt. Rossini heisst *Gioacchino Rossini*, Weber Karl Maria von Weber, Beethoven Ludwig van Beethoven, Mozart Wolfgang Amadeus; Meyerbeer heisst *Giacomo Meyerbeer*: der Vorname so italiänisch, der Zuname so deutsch wie möglich.

Ein einheitliches, festes, unveränderliches System in seiner Kunst darf man bei Meyerbeer nicht suchen. Seine ganze Geschicklichkeit besteht darin, die Bewegung und die Richtung der Geister, ja, selbst die Mode, nach den verschiedenen Zeiten und Ländern zu studiren und wie der Steuermann die Richtung des Windes zu beobachten. Er modelt seine künstlerischen Grundsätze nach jedem neuen Gesichtspunkte um.

Die Ursache dieser Umwandlungen ist aber bei ihm weit weniger die allmähliche, stufenweise und naturgemässe Entwicklung des Künstlers als eines solchen, sondern vielmehr Berechnung des Verstandes, und die Ursache dieser Berechnung — es wird endlich Zeit, es gerade heraus zu sagen — ist ein unersättlicher Durst nach Erfolg, ein hitziges Beifallsfieber, eine Sucht nach augenblicklichem, unmittelbarem, egoistischem Erfolge. „Erfolg um jeden Preis!“ war seine Losung. Alles wurde diesem Ziele, das durch alle nur möglichen Mittel erreicht werden musste, geopfert. Des Erfolges wegen schmiegt er sich in die italiänische Weise: und welches Erfolges wegen? Nicht um jenen Ruhm ist es ihm zu thun, der naturgemäss aus der anerkannten Schönheit eines Kunstwerkes dem Schöpfer desselben zu Theil wird, nein, er will einen vorbereiteten, studirten, lange und weit her gesuchten Erfolg, einen Erfolg, der seine falschen prismatischen Lichter auf das Werk wirft, der ein Vergrößerungsglas zwischen Werk und Publicum hinstellt und durch die Uebertreibung der Vorzüge des Werkes allein schon einen hässlichen Schatten auf die Werke Anderer wirft, die das Unglück haben, mit dem seinigen parallel zu laufen. Meyerbeer verstand die Kunst, die Werke Anderer durch den umgekehrten Operngucker betrachten zu lassen und das Vergrößerungsglas für die seinigen vorzubehalten. Niemals hat ein Mensch die Lehre vom Erfolge mit solcher Ueberlegenheit praktisch angewandt! Niemals hat ein Mensch die Kunst besessen, auf sein Jahrhundert mit dem ganzen Gewichte eines grossen Rufes, einer hohen Stellung und eines kolossalen Vermögens so wie er zu drücken! Wohl hatte Weber Recht, als

er in der Zeit, wo sein Studiengenosse zu den Italiänern übergelaufen war und sich in seinen Triumphen berauschte, ausrief: „Verdammte Sucht, um Beifall zu bublen!“

Meyerbeer wollte nichts Anderes: und dadurch erklärt sich Alles in seinem Leben, das eben so vor- und umsichtig, so studirt und berechnet und so complicit war, wie sein Talent. Das Bedürfniss, die Welt unaufhörlich von sich reden zu machen, nöthigte ihm eine Rolle auf, die er bis zu seinem Ende mit unrubiger und unerschrockener Ausdauer gespielt hat und die ihn zwang, so viele Masken anzunehmen, als er Menschen sah, mit denen er in Verbindung trat. Denn Jeden betrachtete er als ein Mittel, als ein Werkzeug seines Erfolges, das er zu rechter Zeit und am rechten Orte in Bewegung setzen und wirken lassen könne.

Er hat nach Ruhm gestrebt, aber nicht nach jenem Ruhme, der das Grab in reinem, ruhigem Strahl umleuchtet, sondern nach dem Ruhme des Augenblickes. Die Lorbern Weber's in Deutschland, Rossini's in Italien und Frankreich liessen ihn nicht schlafen, und er hat nicht eher Ruhe gehabt, wenn er diese überhaupt je gekannt, bis er in der Meinung der Welt durch sein Geschick, durch sein *Savoir faire*, durch die unermesslichen Hülfquellen, die ihm zu Gebote standen, eine bei Weitem grössere Stelle einnahm, als zu welcher er berechtigt war. Natürlich gehört Talent, grosses Talent dazu, um es dahin zu bringen, allein die Triebfedern, die man ausser dem Talente in Bewegung setzt, helfen auch viel dazu. Es gibt Kritiker und Schriftsteller, die Meyerbeer auf Eine Höhe mit Mozart, Gluck, Beethoven, Weber, Rossini stellen: sie haben ihre Gründe, um so zu sprechen, und das Volk glaubt ihnen. Wer aber von dem Marke jener Meister sich genährt hat, wird das nie sagen.

Sollen wir nun noch fragen, welches seine Ueberzeugung in Bezug auf die Tonkunst war? Wie ist es möglich, eine Ueberzeugung bei demjenigen vorauszusetzen, der durch häufigen Missbrauch seines Talent es sich bewusst sein musste, dass er den Geschmack verderbe? der nur sein eigenes Ich in seiner Kunst geliebt, nicht aber das Schöne, das Wahre, das von Gott Stammende, welchem der wahre Künstler sein Ich zum Opfer bringt?

Niemals ist es Meyerbeer eingefallen, sich zu sagen: „Ich will immer mehr und mehr nach dem wahren Schönen streben, ich will ein Werk für die Kunst schreiben, nicht um dem Publicum, sondern um mir selbst zu genügen, um wo möglich meinem Ideale von reiner Kunstschönheit Leben zu geben.“ Niemals hat er das Publicum und die verschiedenen Classen im Publicum aus den Augen verloren. Du liebst deutsche Instrumentirung, malerisches Colorit? Da, das ist für dich! Du willst grell Phantasti-

sches? Da hast du, was du wünschest! Dir gefallen italiänische Rouladen und Läppereien? Da sind sie! Du vermisst die niedliche Coquetterie der komischen Oper? Du sollst sie haben! Das waren seine Gedanken beim Schreiben. Er hatte einen Willen, einen kräftigen Willen, der ihm Alles unterthan machte, aber dieser Wille war nichts Anderes, als das Mittel, seinem eigenen Ich die ausschliessliche Herrschaft zu sichern. Er hat nie zu sich selbst gesagt: „Ich will, selbst um den Preis des Erfolges, zum Schönen dringen!“ sondern: „Ich will den Erfolg, selbst um den Preis des Schönen!“

Von einem solchen Künstler kann man kein Werk verlangen, das von Anfang bis zu Ende ein Meisterwerk sei, wie Figaro's Hochzeit, die Zauberflöte, Don Juan, *Il Matrimonio*, *Il Barbiere*, Fidelio, Freischütz, Oberon. Ueberall fühlt man bei den Opern Meyerbeer's die Arbeit, eine geschickte, feine, zuweilen bewundernswürdige Arbeit, aber nie, selbst an den schönsten Stellen, findet man jenes schwer zu bezeichnende Etwas von Vollendung, welches die Werke unsterblich macht. Wir wissen jetzt, weshalb Meyerbeer von Ungleichheit strotzt. Uebrigens ist er keine musicalische Natur ersten Ranges; es wohnt in ihm nicht jene göttliche Gluth, noch jene fruchtbare heilige Quelle, aus der die Melodie von selbst strömt, wie bei Mozart, Beethoven und Rossini, jenen drei grossen Melodisten. Nicht alles, was aus seinem chemischen Schmelztiegel hervorgeht, ist reines Gold. Und da ihm eine geheime Stimme im Innern sagt, dass es am Grundquell fehle, so gibt es kein Auskunftsmittelchen, keine List, keine Klügelei, keinen pfliffigen Kunstgriff, zu dem sein Talent nicht Zuflucht nähme, um Andere und sich selbst zu täuschen; ein Talent, welches übrigens von Natur zaghaft und behutsam, nur wenn es seiner Sache sicher ist, vorwärts geht, nichts aufs Spiel setzt, und nur dann erst etwas wagt, wenn Alles für den Erfolg vorbereitet ist.

Was seine Orchestersachen betrifft, so kann davon nicht die Rede sein, so anspruchsvoll sie auch sind und so grosses Verständniss der Klangwirkungen er auch besessen. Zur Sinfonie gehört aber ein Musiker *sui generis*, d. h. ein Musiker, der Alles aus eigenem Born schöpft.

Man hat von mir die Wahrheit über Meyerbeer verlangt, wenigstens das, was ich für die Wahrheit halte. Ich habe sie gesagt, wie man sie übrigens im Stillen schon längst gesagt hat; es ist aber Zeit, sie laut zu sagen. Ich mache nicht den thörichten Anspruch auf Unfehlbarkeit, ich kann mich täuschen; ich verlange nur von Jedem, dass er seine Meinung eben so frei ausspricht. Man wird mich zu grosser Strenge zeihen. Ich glaube über ihn so gesprochen zu haben, wie man über ihn nach einem Jahre, vielleicht nach einem halben Jahre, sprechen wird. Aller-

dings hat man bisher [in Frankreich!] noch nicht mit jener Freiheit über ihn gesprochen, die man mir heute gestattet und die ich benutze. Wenn ein Künstler in seinem Leben Schmeichler gesucht hat, so verdient er, nach seinem Tode Richter zu finden.

## Joseph Lenz.

(Nekrolog.)

Joseph Lenz war am 25. Mai 1813 zu Coblenz geboren. Sein Vater, Notar in Coblenz, war ein grosser Musikfreund, besass eine der reichhaltigsten musicalischen Bibliotheken und pflegte musicalisches Leben und Treiben in seinem Hause nach den besten Richtungen hin. Früh schon wurde daher der Verstorbene neben der wirksamsten Sorge für seine wissenschaftliche Ausbildung der Musik zugeführt, und erhielt er, kaum acht Jahre alt, in dem damaligen ersten Violinisten der coblenzer Capelle, Kra-dochwill, einen trefflichen Lehrer. Unter der Leitung desselben entwickelten sich seine Fähigkeiten für die Violine so rasch, dass er, eben zwölf Jahre alt, in den coblenzer Concerten mit Erfolg öffentlich auftreten konnte. In der Cultivirung des Violinspiels concentrirte sich damals seine musicalische Thätigkeit. Wöchentliche Quartett-Aufführungen im Lenz'schen Hause, an denen neben anderen ausgezeichneten Künstlern der später so berühmt gewordene Concertmeister Franz Hartmann in Köln thätigen Antheil nahm, gewährten lange Jahre den coblenzer Musikfreunden den seltensten Genuss. Am Ende seiner Gymnasial-Laufbahn hatte der junge Lenz es bereits so weit gebracht, dass er ausgezeichneten Spielern des Rheinlandes an die Seite gestellt werden konnte. Voller, runder, sehr ausgiebiger, der feinsten Modificationen fähiger Ton, bedeutende Technik, Zartheit und Innigkeit des Vortrages, gepaart mit Kraft und Feuer, liessen in dem jungen Künstler Vorzüge erkennen, die er später zur Vollendung brachte. Unvergesslich bleibt seinen Freunden der Genuss, den er ihnen durch den Vortrag der beliebtesten Compositionen der damaligen Zeit, namentlich der Spohr'schen Violin-Concerte, in den coblenzer Winter-Concerten verschaffte.

Diese Concerte wurden damals von dem trefflichen Staats-Procurator Anschütz in einer Weise geleitet, die dem coblenzer Musik-Institute eine hervorragende Stelle unter den rheinischen Concert-Instituten sicherte. Anschütz, einer der ausgezeichnetsten Dirigenten und Gesanglehrer, dem die Stadt Coblenz ein unvergängliches Andenken zollt, verstand es noch, Sänger und Sängerinnen vom zartesten Jugendalter an selbständig heranzubilden. Anschütz hatte darum bis in die letzte Zeit seiner Wirksamkeit stets eine

Anzahl durch ihre Stimmittel und musicalischen Leistungen gleich ausgezeichnete Schüler aufzuweisen, so dass er des fahrenden Virtuositenthums, welches heute Alles beherrscht und bis in die kleinsten Städte eindringt, sehr wohl entbehren konnte, ohne dass der Gediegenheit seiner Leistungen dadurch Abbruch geschehen wäre.

Der Einfluss von Anschütz machte sich auf Lenz in seiner bildungsfähigsten Zeit auf die Richtung seines Kunstgeschmackes und musicalischen Strebens in der günstigsten Weise geltend. Mit dem zurückgelegten Maturitäts-Examen hatten sich die hervorragenden musicalischen Anlagen und Fähigkeiten so bedeutend herausgestellt, dass sein Vater seinem Entschlusse, seine ganze Thätigkeit der Musik zu widmen, nicht hindernd in den Weg treten wollte. Lenz verliess Coblenz 1832, um an dem Conservatorium in Paris seine musicalischen Studien fortzusetzen. Da aber damals keine Ausländer in dasselbe aufgenommen wurden, so studirte er bei Reicha Composition und bei Habenek Violine. Ueberraschend war die Veränderung, die sein zweijähriger Aufenthalt in Paris bei seiner Rückkehr in seine Vaterstadt an ihm wahrnehmen liess. Alle diejenigen glücklichen Eigenschaften, die bis dahin noch in ihm geschlummert und ihm später eine so beneidenswerthe Stellung unter seinen Mitbürgern und in weiteren Kreisen verschafft haben, traten nun entschieden und in einer durch seine Individualität bestimmten Weise hervor. Lebhaft angeregter und anregender Geist, leichte und doch durchdringende Auffassung, verbunden mit der Fähigkeit, das Empfundene und Erfahrene in der glücklichsten Form wiederzugeben und nutzbar zu machen, feurige Einbildungskraft, feiner Geschmack, scharfes und treffendes Urtheil liessen unzweifelhaft in ihm einen jungen Mann von ungewöhnlicher Begabung und den schönsten Hoffnungen erkennen.

In die nun folgende Zeit seines Aufenthaltes in Coblenz fällt seine hauptsächlichste Thätigkeit auf dem Gebiete der schaffenden Kunst. Nachdem er bereits früher einige Ouverturen in dem von ihm geleiteten Instrumental-Vereine mit Beifall zur Aufführung gebracht hatte, erfreute er jetzt den Kreis seiner näheren Bekannten mit einer Reihe trefflicher Lieder, wozu ihm eine von Freundeshand zugegangene Bearbeitung Byron'scher Gesänge und der Schatz Rückert'scher Poesieen den Text lieferten. Frische und reiche Empfindungsgabe, Wahrheit und Tiefe der Auffassung des Grundtones des Gedichtes, edle Melodien und feine Charakteristik reihen diese Lieder (ich nenne darunter das erste: „Oft in stiller Mitternacht“, und die Ballade: „Herr Oloff reitet spät und weit“) den schönsten unserer Lieder-Compositionen an, und haben dieselben bisheran in unseren musicalischen Kreisen ihren Platz

neben den besten ehrenvoll behauptet. Eine Einsicht in diese Compositionen veranlasste Mendelssohn, auf der Durchreise nach Leipzig den jungen Künstler einzuladen, ihn dorthin zu begleiten. Lenz folgte dieser Einladung, um an der Hand des grossen Meisters seine musicalische Ausbildung zu vollenden. Um so mehr überraschte nach einem Jahre die Kunde, dass Lenz Leipzig und der musicalischen Laufbahn den Rücken gekehrt habe, um in Breslau das Studium der Jurisprudenz zu beginnen. Es ist mir nicht gestattet gewesen, in die Ursachen dieses plötzlichen Wechsels einzudringen; mag es sein, dass Lenz seine angeborene Befähigung zur Erreichung der Stufe eines Meisters der Tonkunst verkannte und aus einem ungerechtfertigten Misstrauen gegen sich selbst es vorzog, der Musik als Fach-Studium zu entsagen, um nicht die Reihe secundärer Geister, wie sie das charakteristische Merkmal der Gegenwart bilden, zu vermehren.

In Breslau wurde Lenz bald an die Spitze des akademischen Musikvereins gestellt, in welcher Stellung er sich der allgemeinsten Anerkennung erfreute. Aus der Zeit seines dortigen Aufenthaltes (1838 bis 1841) datirt seine preisgekrönte Composition des bekannten Becker'schen Gedichtes: „Sie sollen ihn nicht haben“, welche leider mit der ganzen Flut der Compositionen dieses, einer musicalischen Bearbeitung kaum fähigen (?) Gedichtes der Vergessenheit anheim gefallen ist. Die Lenz'sche Melodie zeichnet sich durch Frische, Schwung und Kraft aus und bildet zugleich bei der vortrefflichen Instrumentation des Gesangstückes, ganz abgesehen von dem Texte, einen der schönsten und effectvollsten Märsche, die wir besitzen.

Sein erstes juristisches Examen absolvirte Lenz in Berlin und begann dann seine praktische juristische Laufbahn an dem königlichen Landgerichte seiner Vaterstadt Coblenz, wo er bald wieder die Seele des musicalischen Lebens und Treibens wurde. In diese Periode fällt noch die Composition eines in der Liebfrauenkirche zur Aufführung gebrachten und mit ungewöhnlichem Beifalle aufgenommenen *Stabat Mater* für Männerchor, Solostimmen und Streich-Orchester. Das Manuscript dieses Werkes wurde von einem Freunde zurückbehalten und als Andenken verwahrt, so dass es nicht wieder zum Vorschein gekommen ist.

Das Zurücktreten des Staats-Procurators Anschütz und seines talentvollen Sohnes Karl Anschütz von der Direction des Musik-Instituts eröffnete eine Vacanz, die aller Augen auf Lenz richten liess. Lenz, dem gebieterischen Zuge seines Innern folgend, gab die juristische Laufbahn auf, um sie 1847 mit der ihm von der Königlichen Regierung angebotenen Director-Stelle des Musik-Instituts zu vertauschen. Wie er sich in dieser Wirksamkeit nicht nur

in seiner Vaterstadt die allgemeinste Anerkennung erwarb, sondern sich auch in weiteren maassgebenden Kreisen den Ruf eines tüchtigen Meisters und Dirigenten verschafft, ist allgemein bekannt. Einen Glanzpunkt in derselben bezeichnet die von ihm im Jahre 1858 veranstaltete Jubelfeier des fünfzigjährigen Bestehens des Musik-Instituts, ein musicalisches Fest, welches sich den schönsten und gelungensten Aufführungen in den Rheinlanden würdig anreihete. Ihre Majestät die Königin Augusta, deren hoher Protection sich Lenz auf eine für ihn so ehrenvolle Weise zu erfreuen hatte, beehrte das Fest mit ihrer Gegenwart und liess ihm bei dieser Gelegenheit die Insignien des ihm vom Könige verliehenen Rothen Adler-Ordens vierter Classe zustellen. Das letzte Concert, welches Allerhöchstdieselbe mit ihrem Besuche beehrte, war das erste Concert des vergangenen Winters (1864—1865) und zugleich das sechszigste, welches Ihre Majestät unter der Direction von Lenz durch ihre Anwesenheit verherrlichte.

Mitten in der glücklichsten Lebensstellung, auch als Stadtrath für die allgemeinen Interessen seiner Vaterstadt thätig, geliebt und geschätzt in allen Classen der Gesellschaft, ereilte ihn ein plötzlicher Tod im Kreise seiner Angehörigen. Ein warmes und bleibendes Andenken ist ihm in den Herzen seiner dankbaren Vaterstadt und seiner zahlreichen Freunde und Verehrer gesichert.

Joseph Lenz verschied, wie wir bereits in Nr. 28 gemeldet haben, am 11. Juli, Abends 11<sup>1/2</sup> Uhr.

Welche Theilnahme sein unerwartetes Ende in Coblenz fand, zeigte das am 14. d. Mts. Statt gefundene Begräbniss. Man sah unter denen, die dem Verstorbenen die letzte Ehre erwiesen, den Ober-Präsidenten, den Stadt-Commandanten, den Chef des Generalstabes, den Landrath, den Ober-Bürgermeister, so wie alle Stadtverordneten und angesehenen Bürger der Stadt Coblenz. Ihre Majestät die Königin Augusta hatte den Landrath und Kammerherrn Freiherrn v. Frentz beauftragt, den hinterbliebenen Familien-Mitgliedern ihr Beileid kundzugeben. Die verschiedenen Gesangsvereine gaben durch Gesang von Trauerliedern ihre Theilnahme zu erkennen. Von dem Sterbehause bis zur Kirche sang der St.-Castor-Gesangsverein das „*Miserere*“ mit Musik-Begleitung, und auf dem Wege von der Kirche durch die Stadt das „Ruhe sanft beschattet“. Nach der Einsegnung der Leiche erscholl von der Orgelbühne herab das von Karl Anschütz componirte herrliche Lied: „Wenn Menschenhülfe dir gebricht“, wozu der Verewigte die Orchester-Begleitung geschrieben, von dem gesammten Männerchor des Musik-Instituts und dessen Orchester ausgeführt, während über der Gruft auf dem dichtgedrängten Kirchhofe die Concordia die Klänge eines Trostliedes,

von Franz Gretscher componirt, so wie des Mozart'schen „*Lacrymosa*“ erschallen liess und die Liedertafel als letzten Scheidegruss dem Verewigten das Kublau'sche „Unter allen Wipfeln ist Ruh“ weihte.

Was die „Coblenzer Zeitung“ in einem Nachrufe an Lenz über sein ausgezeichnetes Directions-Talent sagt, unterschreiben wir in jeder Beziehung nach der bei verschiedenen Gelegenheiten gewonnenen persönlichen Ueberzeugung, und haben uns auch in diesen Blättern öfter darüber ausgesprochen. — Ueber Job. Andr. Anschütz, den Gründer des coblenzer Musik-Instituts, vergleiche dessen Nekrolog in Nr. 3 des Jahrgangs 1856. — Ueber das Musik-Institut selbst und die zweitägigen Aufführungen beim Jubelfeste desselben am 9. und 10. October 1858 vergleiche Nr. 38 und 43 des Jahrgangs 1858.

Die Redaction.

### Das Händelfest in Boston.

Einem ist sie die hohe, die herrliche Göttin; dem Andern Eine milchende Kuh, die ihn mit Butter versorgt.

Schiller.

Das „Reich der Träume“, in welchem nach Schiller's Behauptung der Dichter verweilt, scheint in America eine *terra incognita* zu sein, denn man ist praktischer und weiss, dass sich das Träumen allein nicht bezahlt. Kunst und Geschäft liegen hier nicht allein nicht aus einander, sondern so nahe neben einander, dass sie sich berühren und dass mitunter die Kunst in das Geschäft und das Geschäft in die Kunst hinübergreift. Bei allen Kunst-Unternehmungen, welche von Americanern begonnen werden, ist die erste Frage: „Bezahlt sich das Ding?“ „*Does it pay?*“ und wenn das nicht der Fall ist, so mag der Kunstwerth, welchen das Unternehmen hat, zum Teufel gehen. Nur in Einer Stadt America's war, wie es hiess, der Altar des Apollo aus der reinsten Verehrung errichtet worden, nur Eine Stadt nähere die heilige Flamme der Kunst, und nur Eine Stadt sei das Athen von America. Diese Stadt ist Boston. Von Boston aus soll nicht allein die americanische Literatur ihren Ursprung haben, sondern auch die Kunst, und zwar namentlich die Musik. Die Bostoner rühmen sich, zu haben, was New-York selbst jetzt noch in sehr beschränktem Maassstabe hat, nämlich einen grossen Concertsaal; die Bostoner schickten nach Europa und liessen sich von Walker eine grosse Orgel bauen, über welche in allen Zeitungen von den Minen Oregons bis zur äussersten Spitze Delaware's geschrieben und geschrieen wurde, dass es eine Freude war; die Bürger von Boston bildeten so zu sagen eine musicalische Gemeinde, kurz, Boston dünkte sich der Vorort für Kunst in America. Unter Anderem ist Boston sehr stolz auf eine Gesellschaft, welche seit dem Jahre 1815 besteht und jedenfalls also ein ehrwürdiges Alter hat. Die Gesellschaft fühlte sich von dem Geiste getrieben, ohne irgend eine äussere Veranlassung, in diesem Jahre, und zwar in der Woche vom 22. bis zum 29. Mai, ein Händelfest zu geben. War die äussere Veranlassung, wie wir sagten, noch nicht da, so existirte doch eine innere, sehr gewichtige, und diese war in dem Zustande der Finanzen der Gesellschaft zu finden. Der Krieg hat in America nicht bloss verzehrt, sondern auch sehr viele Leute ernährt, und darunter diejenigen Patrioten, welche es verstanden, für die Soldaten Geld zu sammeln und dann eine wahrscheinlich stillschweigend für festgesetzt gehaltene Provision für sich zu behalten.

Warum sollte nicht für das Händelfest auch der bequeme Vorwand gebraucht werden, dass man für die Sanitäts-Commission sammeln wolle? Aber die Händel- und Haydn-Gesellschaft war offener und ehrlicher, als die Leute, welche Hypokrisie unter der Maske des Patriotismus trieben, und sie erklärte von vorn herein, dass sie das Fest veranstalten wolle, um die Hälfte des Ertrages für sich zu behalten und die andere Hälfte der Commission zu geben.

Das Fest sollte acht Tage dauern und im grossartigsten Maassstabe eingerichtet werden, welcher in America möglich war. Ein Chor von 750 Sängern und ein Orchester von 120 Musikern wurde engagirt, und unter den engagirten Sängerinnen und Sängern befanden sich Frau Himmer, Frau van Zandt und die Herren Himmer, Hermanns, Rudolphsen und Andere. Fast alle guten Musiker, welche von New-York abkommen konnten, waren ebenfalls engagirt, so dass in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig blieb. Sieben Abend- und drei Nachmittags-Concerte sollten gehalten werden und das Entree zu den ersteren 2 Doll. 50 C., zu den letzteren 1 Doll. 50 C. kosten. Die Leitung des Ganzen war dem Herrn Karl Zerrahn, einem tüchtigen und ernstesten Musiker, übertragen worden. Um so mehr ist es zu verwundern, dass das Programm sich durch Geschmacklosigkeit auszeichnete und mit einem Leichtsinne entworfen war, welcher fast an Frevel gränzte; wir brauchen z. B. nur anzuführen, dass bei diesem Händelfeste Frau van Zandt die Arie aus der „*Traviata*“ singen durfte! Es ist leicht möglich, dass Herr Zerrahn mit dem Comité zu kämpfen hatte, welches die Arrangements besorgte; indessen ist es fraglich, ob es nicht im Interesse der Würde der musicalischen Profession von America gewesen wäre, wenn Herr Zerrahn lieber den Tactstock niedergelegt hätte, als sich zum Werkzeuge unverständiger und nur der Speculation Rechnung tragender Menschen zu machen. Ferner muss es auffallen, dass, während die Halle, in welcher das Concert Statt fand, die grösste und beste Orgel in America enthält, nicht eine einzige Solo-Piece für die Orgel gespielt wurde. So könnten wir noch der Ausstellungen mehr machen. Aber der grösste und unbegreiflichste aller Humbugs, die überraschendste Tactlosigkeit liegt in der folgenden Thatsache. Am Montag, als das Concert beginnen sollte, trat der Dirigent mit dem Stabe auf seinen Platz und sagte einige Worte, welche jedoch zu leise gesprochen waren, um verstanden zu werden. Plötzlich sah er das Publicum starr an, setzte sich in eine graciöse Position und blieb steif stehen. Die Leute, welche in dem Saale waren, waren eben so starr vor Erstaunen, als es ihnen auf einmal durch den Kopffuhr, was die Ursache des plötzlichen Erstarrens sei. Das Orchester liess sich photographiren! Nach der Operation begann das Concert mit der Ouverture: „Eine feste Burg ist unser Gott!“ von Nicolai, bei welcher der ganze Chor den die Einleitung bildenden Choral mitsang. Nach dieser Einleitung hielt der Director der Gesellschaft eine Rede. Eine Lobrede auf Händel? Nein und abermals nein! Was hätte Händel bei dem Feste zu thun gehabt? Der Doctor sprach über die Geschichte der Händel- und Haydn-Gesellschaft, über Musik im Allgemeinen und ihren veredelnden Einfluss auf Mensch und Vieh, über die ungeheuren Erfolge der Gesellschaft für Förderung der Musik in America, kurz, er war, wie der Dichter sagt:

„Tief durchschauert von dem heil'gen Wehen  
Eigener Bewunderung.“

Nach dieser Rede wurde Mendelssohn's Lobgesang recht gut vorgetragen, bei welchem die Soli von Fräulein Houston, Herrn Hazlewood und Fräulein Goodenow gesungen wurden. Die Orgel spielte Herr Lang. Am Abende wurde die „Schöpfung“ gemacht, in welcher Fräulein Brainard, Frau van Zandt, Herr Farley und Herr Rudolphsen die Soli sangen. Karl Formes war nicht erschienen, weil das Comité gegen Verabredung einige ihm unliebsame Sänger engagirt hatte. Warum das Comité nicht den Knall-Effect anwandte, welcher vor einigen Jahren hier in der Academy ange-

wandt wurde, als bei den Worten: „Es werde Licht!“ das Gas in dem matt erleuchteten Saale voll angeschraubt wurde, begreifen wir nicht, da dies doch im Einklange mit den sonstigen Arrangements gestanden haben würde. Es versteht sich von selbst, dass die Sänger, mit Ausnahme des Herrn Rudolphsen, die Arbeit ausführten, Haydn's Composition nach ihrem eigenen Geschmacke wesentlich zu verbessern. Am nächsten Tage wurde ein Abend-Concert gehalten, in welchem Beethoven's siebente Sinfonie, die Ouverture zum „Sommernachtstraum“, der Fackeltanz von Meyerbeer aufgeführt wurden. Endlich ward aus Morgen und Abend der dritte Tag, und jetzt wurde Händel zugelassen, und zwar wurde „Israel in Aegypten“ gegeben, aber wie? Durch die Abwesenheit des Herrn Formes musste man die Soli für Bass und das Duett auslassen, und die Zusammenstellung der Stimmen war schlecht, da die Soprane und Contra-Alts viel zu schwach waren. Kurz, das Oratorium wurde bedauerlich schlecht ausgeführt und machte Fiasco. Zum Ersatze dafür wurde nach dem Schlusse der Lobgesang noch einmal aufgeführt!

Am Nachmittage war ein anderes Concert gewesen, in welchem die Schubert'sche Sinfonie in C, Beethoven's Ouverture zu Leonore (Nr. 3) und die Tannhäuser-Ouverture gemacht wurden. An diesem denkwürdigen Nachmittage ereignete es sich, dass Frau van Zandt die Arie aus der „Traviata“ sang und, was noch schlimmer ist, ein *da capo* erhielt. Am nächsten Tage wieder Nachmittags-Concert, bestehend aus Beethoven's „Eroica“, den „Préludes“ von Liszt und den Ouverturen zu „Tell“ und „Euryanthe“. Die Sinfonie ging absolut schlecht, und der Vortrag erinnerte an die Geschichte aus den „Fliegenden Blättern“, in welcher der Dilettant dem ärgerlich gewordenen Dirigenten sagt: „Der Bass ist mein! auf dem kann ich spielen, was ich will!“ Eine Frau Cary sang eine Arie aus dem „Giuramento“ bedeutend unter allem — Mercadante. Fräul. Phillips sang „O mio Fernando“, und dann kam eine Art von Castraten-sang, indem ein junger Mensch, welcher dem Kirchenchor der „Trinity-Gemeinde“ in New-York angehört, die Gnaden-Arie sang! Später sang derselbe „Künstler“ Gottschalk's Wiegenlied. An den zwei folgenden Tagen wurde gar noch der „Elias“ und der „Messias“ vorgeführt! (New-Yorker Musik-Zeitung.)

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Dresden.** Der berühmte Tenorist Schnorr von Carolsfeld ist am 21. Juli hier am Typhus gestorben.

Das Stadttheater in Breslau ist am 19. ein Raub der Flammen geworden. Nur die leeren Umfassungsmauern sind noch zu sehen, während innen Alles gänzlich ausgebrannt ist. Ein grosses Glück muss es genannt werden, dass das Feuer erst nach der Vorstellung ausbrach. Abends um halb 11 Uhr, als die Vorstellung zu Ende war — es war die „Jüdin“ gegeben worden —, war noch keine Spur einer Feuergefahr zu bemerken. Als der Theaterwächter sich zur Ruhe begeben wollte, nahm er urplötzlich einen Feuerschein wahr und eilte auf die Bühne, auf welche aus der Höhe schon brennende Holzstücke herabfielen. Bald darauf hörte er einen furchtbaren Knall, und in wenigen Secunden standen schon Coullissen, Decke u. s. w. in Flammen, so dass er schleunigst auf seine eigene Rettung bedacht sein musste. Durch den Brand des Theaters sind alle Contracte gelöst, sämmtliche Mitglieder daher ohne Stelle. Das Theatergebäude ist bei der städtischen Feuer-Societät mit überhaupt 112,120 Thlr. versichert; davon sind 88,000 Thlr. rückversichert, so dass für die Stadt voraussichtlich nur ein Schaden von 24,120 Thlr. verbleiben dürfte. Die breslauer Stadtverordneten-Versammlung hat beschlossen, den Magistrat zu ersuchen, den durch den Theaterbrand in Noth gerathenen Personen die für den Augenblick nothwendige Unterstützung zu gewähren, und die Bewilligung der Mittel nach-

träglich zu beantragen. Die Entstehungs-Ursache des Brandes soll, nach einer glaubwürdigen Version, in einer Gas-Explosion liegen. — Die Theater-Capelle hat bei dem Brande alle ihre Instrumente eingebüsst und dadurch einen Verlust von 1200 Thlrn. erlitten. Der Werth des verbrannten Gutes beträgt 2000 Thlr., doch sind für 800 Thlr. Instrumente versichert. Ausserdem büsst die Capelle für 100 Thlr. Musicalien ein.

## Ankündigungen.

Im Verlage von Bruno Wienecke in Dresden erschien so eben und ist durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

### Die Pflege der Singstimme und die Gründe von der Zerstörung und dem frühzeitigen Verluste derselben.

Ein Wort für Alle, welche singen, Singen lehren und überhaupt für Gesang sich interessiren,

von

**Graben Hoffmann.**

6 Bogen. Elegant geh. 10 Ngr.

## J. Stockhausen's Gesangschule.

Ich beehre mich, anzuzeigen, dass ich am 1. September in Hamburg eine Gesangschule eröffnen werde, verbunden mit Unterricht in der Harmonie und dem Clavierspiel. Der Cursus zerfällt in zwei Haupt-Abtheilungen: I. Specielle Ausbildung der Stimme; II. Vortragslehre in allen Gattungen des dramatischen, oratorischen und Concert-Gesanges. Der Unterricht wird je nach Wunsch deutsch, französisch oder englisch ertheilt. Es werden vorläufig nur 20 Schülerinnen und Schüler aufgenommen. Der Cursus währt vom 1. September bis 15. Juni. Preis 100 Thlr. oder 250 M. C. jährlich.

**Julius Stockhausen,**

Kammersänger Sr. Maj. des Königs von Hannover, Dirigent des philharmonischen Vereins und der Sing-Akademie in Hamburg. 3 Gurlittstrasse 3.

Die durch den Tod des Directors des hiesigen Musik-Instituts Herrn J. Lenz erledigte Stelle ist neu zu besetzen. Das jährliche Einkommen derselben beträgt 452 Thlr.; ausserdem findet jährlich ein Concert zum Besten des Directors Statt. Die Leistungen des Directors erstrecken sich auf die Ausbildung eines gemischten Chors und auf die Direction von zehn Winter-Concerten. — Anmeldungen zu dieser Stelle wolle man unter Beifügung der Qualifications-Zeugnisse bis zum 1. September d. J. an unseren Intendanten, Herrn J. A. Leroy hier, gelangen lassen, welcher auch jede nähere Auskunft zu ertheilen gern bereit ist.

Coblenz, 22. Juli 1865.

**Der Vorstand des Musik-Instituts.**

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.