

Nr. 9596. Wien, Donnerstag, den 14. Mai 1891

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

14. Mai 1891

1 Neue Bücher über Musik.

Charles Gounod: „Le Don Juan de Mozart“. (Paris 1890, chez Paul Ollendorff.)

Das erste Buch, mit welchem der 73jährige Gounod als Schriftsteller auftritt. Nur in vereinzelter Journal-Artikeln hat der berühmte Componist des „Faust“ von Zeit zu Zeit seine Ansicht über eine ihn besonders interessirende Frage veröffentlicht. Wir haben von ihm einen Aufsatz über Dirigenten— worin er den Componisten das in Frankreich ihnen vorenthaltene Recht vindicirt, ihre Werke selbst zu dirigiren — einen Artikel über „Kunst und“, eine Natur Einleitung zu „Berlioz' Lettres intimes“, eine Vorrede zur Oper „Polyeuct“, eine Kritik über „Henri VII.“ von Saint-Saëns. In allen diesen Schriftstücken tritt uns Gounod als lebhaft erregte Künstlernatur, als feiner Beobachter und tadelloser Stylist entgegen. Sein vorliegendes Buch entwickelte er allmählig aus einer Rede über Mozart's „Don Juan“, welche er im October 1882 in der feierlichen Jahresitzung der Pariser Akademie gehalten hatte. Trotz ihrer herzwinnenden Begeisterung für Mozart hat uns diese Rede seinerzeit etwas seltsam berührt, nicht durch ihren unanfechtbaren Inhalt, aber durch ihre specielle Bestimmung. Wir sind in Deutschland gewohnt, in einer gelehrten Akademie nur solche Vorträge zu hören, die in wissenschaftlicher Form irgend eine neue Forschung mittheilen, wenigstens einen neuen Gesichtspunkt, ein bisher übersehenes Detail. Gounod's Vortrag enthielt aber nichts, gar nichts, was nicht jeder Musikfreund wüßte; das war ein persönliches Credo, eine Huldigung, aber keine historische oder musikalisch-technische Bereicherung unserer Mozart-Kenntniß. Gounod begann mit der Erzählung, wie er, als dreizehnjähriger Junge von seiner Mutter ins Theater mitgenommen, zum erstenmale „Don Juan“ gehört und davon den stärksten Eindruck für sein ganzes Leben empfangen habe. Hierauf ging er auf die Oper selbst über, begleitete jedes einzelne Musikstück mit Ausrufen der Bewunderung und gelangte zu dem Resultate, daß Mozart der größte Tondichter und „Don Juan“ der Gipfel aller Opernmusik sei. So wohlthuend dieses Glaubensbekenntniß eines hervorragenden französischen Componisten uns berührte, es schien uns in dieser Form mehr für einen intimen Freundeskreis, als in eine feierliche Sitzung der Akademie zu passen. Jetzt hat Gounod diese Rede beträchtlich erweitert, mit zahlreichem musikalischen Detail bereichert und sein Buch nicht etwa für das „Institut de France“, sondern ausdrücklich für junge Componisten und für Musiker bestimmt, die im „Don Juan“ mitzuwirken haben. Damit sind wir auf einen ganz anderen Standpunkt gestellt, von welchem wir das Buch nur loben und herzlich begrüßen können. Neues haben wir darin freilich auch nicht entdeckt, aber die einsichtsvolle Bewunderung, mit welcher Gounod die Schönheiten der Oper aufweist und erklärt, dürfte gute Früchte tragen. Junge Componisten werden die Partitur des Don Juan mit doppeltem Nutzen und Genuß studiren, wenn sie dies an der Hand von Gounod's Analyse thun. Sein Buch vermeidet jegliche Polemik; kein anderer Name als der Mozart's kommt darin vor, und dieser nur in Be-

zug auf „Don Juan“. Kein Wort fällt über die Entstehungsgeschichte dieser Oper, ihre Schicksale, ihre verschiedenen Auslegungen. Gounod öffnet einfach die Partitur und geht sie vom ersten bis zum letzten Tact mit uns durch, erklärend und preisend. Nur hin und wieder wirft seine Bewunderung, fast unwillkürlich, ein schwaches Reflexlicht auf die musikalische Gegenwart die so weit von Mozarts sich entfernt hat. So z. B. bei Betrachtung der Register-Arie Leporello's, deren Instrumentirung Gounod als das unerreichte Vorbild des Orchesters in der Oper preist. „Hier in bewundernswürdigem Gleichgewicht zwischen dem Nothwendigen und dem Zureichenden, erfüllt es seine wahre Aufgabe, die Rolle des Ergänzers und nicht des Zerstörers; hier vereinigt es ebenso maßvoll wie genau die tausend Nuancen eines Charakters mit der eigenen unerschütterlichen Einheit, ohne Ueberladung und ohne Lücke; es sagt niemals zu viel und immer Alles. Ach, wie weit davon entfernt sind wir heute mit unserer schwerfälligen und anspruchsvollen Emphase, welche zu rühren glaubt, indem sie erdrückt; Ueberfüllung für Reichthum hält und Pathos für Größe!“ Von Mozart's Zeichnung der verschiedenen Charaktere rühmt Gounod: „Immer ist die musikalische Form das treue Abbild der Person; sie reproducirt deren Charakter, Rang, edle oder gemeine Haltung; und dies nicht durch das bequeme und banale Mittel einer künstlichen Einheit, welche darin besteht, jeder Person eine Formel gleich einer Etiquette aufzukleben und mit lästiger Hartnäckigkeit immer wieder vorzuführen. Einheit ist die Identität, Mozart's nicht die Monotonie; sie ist das Bleibende des Individuums unter den Veränderungen des Zufälligen.“ An Zerline's Arie „Batti batti“, diesen „Zauber für das Ohr und zugleich für den Geist des Zuhörers“, knüpft Gounod die Bemerkung: „Es ist am allerhäufigsten der Mangel oder die Unzulänglichkeit der Idee, was in einer Menge moderner Compositionen den so häufigen Mißbrauch mit Modulationen verursacht.“ In einem Anhang gibt Gounod sehr beherzigenswerthe Winke und Regeln für die Sänger und Capellmeister. Den Dirigenten nennt er „den Gesandten der Idee des Meisters; er ist für dieselbe verantwortlich, vor den Künstlern und vor dem Publicum; er muß deren lebendiger Ausdruck und treuer Spiegel sein“. Mit Recht besteht Gounod darauf, daß das Dirigiren Gegenstand eines regelmäßigen Cursus in den Conservatorien sein sollte. Die Zukunft werde hoffentlich diese Lücke ausfüllen. Damit wäre ein neues Feld für eine Gruppe specieller, ebenso notwendiger wie seltener Fähigkeiten eröffnet und eine ernste Garantie gegeben für die Autorität des Capellmeisters gegenüber seinen Künstlern. — Gounod's Buch über „Don Juan“ ist kürzlich auch in einer deutschen Uebersetzung von Adolph bei Klages Reißnerin Leipzig erschienen.

Dr. Hugo: „Goldschmidt Die italienische Gesangs“. (methode des siebzehnten Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart Breslau, 1890, bei Schottlaender.)

Mit Ausnahme der Wagner-Partei ist heute jeder Kenner und Schätzer des schönen Gesanges über die Vortrefflichkeit der italienischen Gesangsschule im Reinen. Was versteht man aber darunter? Welche Zeitperiode, welche Stadt, welche von den vielen berühmten Gesangslehrern Italiens repräsentiren „die wahre italienische Methode“? Heutzutage meint man fast allgemein die des achtzehnten Jahrhunderts, wie sie uns durch Tradition und durch einige Schriftsteller (wie Adam Hiller und Mancini) überliefert ist. Nach dem Vorgange, des Ersten Stockhausen's der auf die ältesten Meister zurückgegangen ist, erklärt Dr. Goldschmidt alt italienische Gesangsschule, die des siebzehnten Jahrhunderts, für die classische. Die Gesangsschule des achtzehnten Jahrhunderts begünstigte im Anschlusse an die Schreibweise seiner Modecomponisten die Kehlfertigkeit auf Kosten des schönen Tones und der correcten Aussprache. Man wollte möglichst glänzende, coloraturfähige Stimmen bilden. Von den Meistern des siebzehnten Jahrhunderts ward Kehlfertigkeit gleichfalls [???], aber nur eine „gemessene Coloratur“ und nicht auf [???] der Schönheit des Tones, sondern gerade als Förderin und Erzeugerin edler Tonbildung. In dem vorliegenden Buche soll dem Lehrer und Sänger gezeigt werden, wie die ältesten italienischen Meister

ihre Zöglinge heranbildeten. Damit hatte der Verfasser sich keine leichte Aufgabe gestellt. Die Musikgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts ist überhaupt noch ein spärlich bebautes Feld; für die Erforschung der alten Gesangsmethode besteht oben-drein das Hinderniß, daß vor, dessen Tosi Anleitung zur Singkunsterst 1723 (in deutscher Uebersetzung von Agricola 1757) erschien, kein Italiener eine Gesangsschule veröffentlicht hat. Dr. Goldschmidt stützt sich vornehmlich auf Caccini's berühmte Einleitung zu den „Nuove Musiche“ (1601) und ähnliche instructive Vorreden von Ottavio und Anderen. Zu Durante jener Zeit waren die Componisten gleichzeitig Gesangslehrer und pfl egten ihren Compositionen Anweisungen für die Sänger vorauszuschicken. Reiche Ausbeute fand der Verfasser in den praktischen Werken der alten Gesangscomponisten. Seine auf gründlichem Quellenstudium ruhende Darstellung ist vorerst von historischem Interesse, sodann aber auch von praktischem Nutzen für unsere modernen Sänger, welche im Anhang eine stattliche Anzahl von Solfeggien und Uebungen finden. Diese Notenbeispiele sind mit großer Sachkenntniß aus den schwer erreichbaren Originaldrucken des siebzehnten Jahrhunderts ausgewählt und machen uns die damalige Gesangspraxis anschaulich.

Victor: „Rokitansky Ueber Sänger und Singen.“ (Wien 1891, bei A. Hartleben.)

Das interessante, schön ausgestattete Buch ist kein Gesangsschule — Gott sei Dank, möchten wir beifügen. Die Zahl der Gesangsschulen und Methoden, von denen fast jede ein neues Arcanum gefunden zu haben glaubt, ist in den letzten 10 bis 20 Jahren beängstigend angewachsen und erinnert an den Ausspruch Rousseau's, daß die Zunahme der Gesetzbücher ein Beweis für die zunehmende Verderbniß der Menschen sei. Rokitansky's Buch sollte ursprünglich nur als Unterrichtsbehelf dienen: die Liebe zu dem Stoffe, in den er arbeitend sich immer mehr vertiefte, und der Wunsch, seine reichen Erfahrungen als Gesanglehrer nutzbringend zu machen, ließen ihn den Plan erweitern. „Der Bau meiner Sing- und Unterrichts-Methode,“ sagt Rokiim Vorwort, „ruht auf den unvergänglichen Säulen dertansky alten.“ Auf diesem festen Grunde italienischen Schule entwickelt der Verfasser werthvolle praktische Rathschläge über methodisches Ueben, Diätetik, Körperhaltung, Erziehung der Stimme, Aussprache, Herstellung verdorbener Stimmen (bekanntlich eine Specialität Rokitansky's) u. s. w. Das Buch vermeidet alle bloß speculativen, ästhetischen oder physiologischen Ausführungen und beschränkt sich auf praktische Rathschläge. Dabei ist es keineswegs trocken; Züge aus dem Leben berühmter Sänger, auch kleine kritische, mitunter recht sarkastische Abstecher beleben den Vortrag. Sehr überzeugend ist Rokitansky's verwerfendes Urtheil über die moderne Erfindung des „physiologischen Gesangsunterrichts“ und den neuesten Unsinn der „Zungengymnastik“, seine Ansichten über das Virtuosenenthum, den Chorgesang u. s. w. Rokitansky's Buch sei angehenden Sängern und Gesanglehrern angelegentlichst empfohlen.

Edmond: „Evenepoel Le Wagnerisme hors d'Alle.“ (magne. Bruxelles et la Belgique Paris. Fischbacher 1891.)

Wen etwa die Sorge quält, ob der Wagner-Cultus auch in Belgiengehörig gedeihe, der findet in diesem Buche einen Herzenstrost. Zwar hat Brüsselerst am 10. Januar 1880(!) die allererste Aufführung von erlebt, um so häufiger hört es seit 20 Jahren die Opern Mozart's „Zauberflöte“ Richard Wagner's. Mit Ausnahme von „Tristan“ und „Par“ kennt man dort seine sämmtlichen Werke. Der Verfasser ist sifal natürlich ein feuriger Wagnerianer, der jede Wagner-Aufführung in Belgien als eine culturgeschichtliche That begrüßt. Er zählt sie gewissenhaft auf, in der Hauptstadt wie in der Provinz, im Theater wie im Concertsaale. Dazu werden Briefe, Kritiken, Programme und was sonst an einschlägigem Materiale vorliegt, abgedruckt. Auch ein Capitel über Bayreuth fehlt nicht, denn der Verfasser ist stolz darauf, „que la Belgique avait fait quelque bruit à Bayreuth“. Das Buch über den „Wagner-Cultus“ beschränkt sich thatsächlich nur auf außerhalb Deutschlands Bel, eigentlich aufgien Brüssel. Wir dürfen also weitere Bände erwarten, welche das Walten des göttlichen Fiebers etwa in

Griechen und der Land Türkei, in Norwegen und Sibirienschildern werden. Hoffentlich werden diese fernen Mitbrüder sich dem „Wagnerisme“ anschließen, sobald sie sehen, daß Jedem, der da Wagner singt, geigt, dirigiert, erklärt oder vergöttert, ein Plätzchen Unsterblichkeit bei Herr Evenepoelsicher ist. Für das lustige Gedeihen des „Wagnerisme“ in Belgien spricht auch das neueste in Brüssel erschienene Buch von Ernest, eine „Etude esthétique Closson et musicale“ über Wagner's „Siegfried“, die zu den erstaunlichsten Leistungen in der Wagner-Ekstase und Leimotiv-Fängerei gehört.

Camille: „Bellaigue Un siècle de musique fran“. (çaise Paris, chez Dellagrave, 1887.)

Kein Brahmine des „Wagnerisme“, aber einer der geistreichsten und bestunterrichteten Musikkritiker in Paris ist Camille, der überlegene Nachfolger der Herrn Bellaigue Scudou und Blaze de Bury in der Revue des deux Mondes. Einige seiner größeren Aufsätze finden wir in dem vorliegenden Bändchen gesammelt; sie behandeln die komische Oper, Heine's Gedichte, Robert Schumann, die Musik der russischen Zigeuner und Gou's Oratorium „*nod Mors et vita*“. Der erste dieser Essays ist der werthvollste. Man kann nicht geistreicher und zugleich natürlicher, nicht liebevoller und zugleich unbefangener über die Componisten der Opéra Comique, von Grétry bis auf Bizet, sprechen, als es hier Bellaigue thut. Bei aller Zärtlichkeit für die Kunst und den Ruhm Frankreichs verfällt er doch nicht in die üble Gewohnheit seiner Kollegen, von französischen Componisten nur in Superlativen zu sprechen. Ja, manchmal scheint er uns sogar echt französische Vorzüge etwas zu unterschätzen, z.B. diesisch, von dem Auber's man in Paris wahrscheinlich übersättigt ist, während wir uns heute in Deutschland herzlich freuen, wenn eine gute Aufführung des „Fra Diavolo“, der „Stummen von Portici“, des „Schwarzen“ in Aussicht steht. Domino Bellaigue hat sogar die unerhörte Kühnheit, Ernest's komische Oper „Reyer's La statue“, langweilig zu finden. Freilich gibt er dem Textbuch die Schuld und findet die Musik bloß „zu fein“ für die Bühne — so viel Rücksicht für seinen mächtigen Kollegen vom Journal des Débats muß er immerhin beobachten. Er beklagt es, daß man in Frankreich die Opern, Grétry's, Hérold's nicht mehr Boieldieu's spielt, nicht mehr liebt, daß der Cultus der älteren Meister sich täglich vermindere. Er hofft, es werde der einmal unausbleibliche Ueberdruß an der Wagner'schen Richtung die Empfänglichkeit für die heiteren, melodischen Opern der früheren Epoche neu erwecken. Hier hatte Bellaigue in der Revue des deux Mondes eine sehr charakteristische Stelle eingeschoben, die wir in dem Buche vermissen. Sie lautete: „In Paris hat man in der verflossenen Saison für den ersten Act aus „Tristan und Isolde“ geschwärmt — es ist eine unserer schlimmsten Erinnerungen. Das ununterbrochene Recitativ, der Gesang ohne Rhythmus und Tonalität verfolgten uns unerbittlich. Die Schwerfälligkeit, das Dunkel, die Anstrengung und Arbeit, alle Fehler des deutschen Geistes waren da aufgehäuft. Um einen Opernact zu erläutern, fünfzehn Seiten Text; historische, ja prähistorische Auseinandersetzungen; geographische Erklärungen; die Rechtfertigung einer jeden musikalischen Phrase durch die streng correspondirenden Worte; ein präventiöses Künsteln des Details; die Ausschließung jeder faßlichen Form; die barbarische Behandlung der Stimmen ohne Sinn für ihre Schönheit, ohne Mitleid für ihre Schwäche; ein gewalthätiges Orchester ohne Ruhepause, überall Ermüdung und Langweile. Wir mußten uns fragen, ob diese Musik, ehemals Zukunftsmusik heißen und leider jetzt die Musik der Gegenwart, nicht in einiger Zeit Musik der Vergangenheit sein werde, einer Vergangenheit, die man gern vergißt. Aber diese Zeit ist noch nicht gekommen. Man hat unsere Zeit „trunken von Wissenschaft“ genannt, und die Kunst selbst ist diesem Rausche verfallen. Wir sind die Ersten, den außerordentlichen Fortschritt der modernen Musik anzuerkennen. Die neuesten Meister haben unser Ohr an einen orchestralen und harmonischen Reichthum, an geistreiche oder mächtige Combinationen gewöhnt, die es nicht mehr entbehren möchte. Wenn die Musik ehemals schöner war, besser gearbeitet (*mieux fait*) war sie niemals, und das ist schon etwas. Schon

Grétry sagte in seinen Essais, daß zu einem Componisten zwei Dinge gehören: die Wissenschaft und das Genie. Heute haben wir nur die eine Hälfte des Ganzen: die andere wird vielleicht eines Tages wiederkommen.“ Uebersaus wohlthuend berührt die Wärme, mit welchen Bellaigue über Robert Schumannspricht, speciell über dessen Manfred- und Faust-Musik. Hoffentlich erfreut uns Bellaigue bald mit einer neuen Sammlung seiner Kritiken.

. Herausgegeben von Professor Emil Julius Schuberth's Musikalisches Conversations-Lexikon . Elfte, gänzlich umgearbeitete Auflage. (Bei Schu Breslaurberth in Leipzig.)

Jedes neue Lexikon hat unstreitig einen Vorzug vor allen seinen Vorgängen: es bringt zum erstenmale Namen, die in den älteren Nachschlagebüchern noch nicht enthalten sein konnten. Das ist aber keineswegs der einzige Verzug der elften Auflage des Breslauer Schuberth'schen Musik-Lexikons. Dasselbe gibt uns in gedrängter Kürze Aufschluß über alle möglichen Namen und Sachen, die mit Musik zusammenhängen. Der in dem handlichen, schön ausgestatteten Bande aufgestapelte Reichthum ist erstaunlich. Einige kleine Irrthümer können in keinem Lexikon fehlen; sie Zum Beispiel: Der noch als lebend aufgeführte französische Komponist Victor ist bereits im Jahre Massé 1884gestorben; , der sich als Ordensritter Chevalier Gluck Gluckunterzeichnete, hieß niemals Ritter „von Gluck“; der berühmte Prager Componist und Theoretiker hieß nicht „Tomaczek“, sondern, und hat Tomaschek sich nie anders geschrieben; Pauline hat wol die Lucca Afrikanerin, aber nicht die „creirt“; die gegenwärtige Verbesserung der Carmen „Jankó-Claviatur“ rührt nicht von Bösendorferher, sondern von Friedrich . Ehrbar sind uns weniger empfindlich, als das Fehlen der Jahreszahl auf dem Titelblatt. Auf jedem Buche wünschenswerth, ist die Jahreszahl geradezu unentbehrlich auf dem Titelblatt eines Conversations-Lexikons.

Friedrich: „Niecks Friedrich Chopin als Mensch und.“ Zwei Bände. Aus dem als Musiker Englischen übertragen von W. . (Langhans Leipzig, bei Leukart, 1890).

Die erste ausführliche Chopin-Biographieschrieb bekanntlich M. ; sie erschien im Jahre Karasowski 1877und wurde in diesen Blättern eingehend besprochen. Karasowskihat seine unbestreitbaren Verdienste, insbesondere durch seine Aufklärungen über Chopin's Jugendzeit, die er, als ein Freund der Chopin'schen Familie und auf Grund früher nie veröffentlichter intimer Briefe des Componisten zum erstenmale zusammenhängend zu schildern vermochte. Hingegen standen ihm über Chopin's Pariser Periode nicht genügende Quellen zu Gebote. Hier tritt nun Niecks wesentlich ergänzend ein, der alle erreichbaren späteren Briefe Chopin's und die Auskünfte seiner überlebenden Freunde mit außerordentlichem Fleiße gesammelt hat. Niecks' Buch ist an Vollständigkeit des Materials, an Gewissenhaftigkeit der Forschung und Darstellung gar nicht zu übertreffen. In seiner scrupulösen Genauigkeit ist der Biograph manchmal sogar etwas zu weit gegangen und hat zwischen dem Nothwendigen und dem Unwichtigen nicht streng genug unterschieden. Was soll uns z.B. die ausführliche, bis zu den Ahnen hinauf verfolgte Biographie der Georg Sand? Nebenbei bemerkt, macht die einseitig harte, fast gehässige Beurtheilung dieser Frau die einzige Ausnahme von der sonst überall waltenden rühmlichen Unparteilichkeit des Verfassers. Ueber die ganze Pariser Zeit Chopin's, über seinen Aufenthalt in Majorca, in Marienbad, in Leipziggibt uns Nieckszahlreiche neue Daten. Weniger als der historische dürfte der musikalisch-kritische Theil des Buches befriedigen. Worin gerade das Neue und Eigenartige der Chopin'schen Musik liegt, weiß uns Niecksnicht klar zu machen, wir lernen darüber weit mehr aus den Aufsätzen von Schumann, Liszt, Ehlertu. A. Trotzdem bleibt Niecks' Bucheine Arbeit von bewunderungswürdiger Sorgfalt im Großen und Kleinen. Die deutsche Uebersetzung von Langhansist treu und fließend, die Ausstattung überaus gefällig.

Franz M.: „Böhme Geschichte des Tanzes in Deutsch. 2 Bände. (and Leipzigbei Breitkopf & Härtel, 1886.)

Der Verfasser, der sich bereits durch sein „Altdeutsches Lieder“ einen geachteten

Namen erworben, gibt uns in seiner, zum Buch erstmal nach den Quellen bearbeiteten „Geschichte des Tanzes“ einen sehr werthvollen Beitrag zur deutschen Sitten-, Literatur- und Musikgeschichte. Sein Werk zerfällt in einen darstellenden Theil, welcher die Geschichte und Beschreibung der deutschen Tänze vom germanischen Alterthum bis zur Gegenwart enthält, und in einen Band Musikbeilagen mit den Tanzliedern und Tanzmelodien vom 13. bis zum 19. Jahrhundert. Die meisten Melodien vom 13. bis 17. Jahrhundert sind von Herrn Böhmeaus alten Notationen entziffert und hier zum erstenmal veröffentlicht. Es bedarf keiner Auseinandersetzung, von welcher Wichtigkeit das Werk für den Musiker und für den Culturhistoriker ist. Uebrigens bringt das Buch mehr, als sein Titel verspricht; es behandelt nicht bloß die deutschen Tänze, sondern auch die sehr zahlreichen, welche der Deutsche dem Auslande entlehnt hat. Der Verfasser beklagt diese Entlehnungen, die Einführung wälscher und slavischer Tänze. „Hoffentlich,“ sagt er, „hat das Tanzen nach der Pfeife anderer Völker für das große, geeinte Deutschland für immer ein Ende!“ Wir können diese sehr chimärische Vermuthung nicht theilen. Abseits von den deutschen Volkstänzen werden unsere Gesellschaftstänze immer mehr oder weniger Modesache bleiben, also niemals vom tonangehenden Auslande unabhängig sein. Ja, der internationale Charakter des Tanzes dürfte mit der fortschreitenden Annäherung der europäischen Völker sich in Hinkunft noch mehr ausprägen, einen noch lebhafteren gegenseitigen Austausch der Tänze bewirken. Der uns zugemessene Raum erlaubt uns leider kein detaillirtes Eingehen auf den Inhalt dieser überaus gründlichen und werthvollen Arbeit; wir müssen uns damit begnügen, Böhme's „Geschichte des Tanzes“ Musikern wie Sittenschilderern auf das wärmste zu empfehlen.