

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 1546. Wien, Freitag den 18. December 1868.

Eduard Hanslick, Neue Bücher über Musik.

1 Neue Bücher über Musik.

Ed. H. Es scheint, als ob gegenwärtig die Tonkunst in Deutschland mehr literarische als musikalische Fruchtbarkeit besitze, indem sie fast ebenso viele Bücher über Musik als Par tituren zu Tage fördert. Glücklicherweise finden sich unter die sen all-jüngsten Productionen mehrere sehr interessante, ganz geeignet, auch einen weite-ren, nicht bloß fachmännischen Leser kreis anzuziehen. Den größten, verbreitetsten Antheil erobern sich wol Eduard „Devrient's Erinnerungen an Felix“ (*Mendelssohn-Bartholdy* Leipzig, bei J. J. Weber). Es sind höchst anziehende Mittheilungen, die eine Perlenschnur von Briefen Mendelssohn's an Devrient kostbar durchflieht. Vor ähn-lichen biographischen Nachlesen hat dies Buch noch den eigenthümlichen Vorzug, daß nicht bloß Eine, sondern zwei uns werthe bedeutende Persönlichkeiten unun-terbrochen in enger Ge meinschaft auftreten. Neben, dem Helden des *Mendelssohn* Buches, tritt uns der Erzähler selbst in liebenswürdigster Weise persönlich nahe. Edu-ard, der Verfasser der *Devrient* vortrefflichen „Geschichte der deutschen Schauspiel-kunst“, gegen wärtig Dramaturg des Hoftheaters in Karlsruhe, war einer der vertrau-testen Freunde Mendelssohn's und von diesem zärt lich geliebt. Devrient hat 26 Jah-re von Mendelssohn's 38jäh rigem Leben in Freundschaft und steter künstlerischer Wechsel wirkung mit ihm verlebt; er war es auch, den die Familie Mendelssohn's mit der Abfassung einer Biographie betraut wissen wollte. Devrient lehnte diese ehrende Aufforderung ab; er findet es „gut und Mendelssohn's Eigenthümlichkeit ange mes-sen“, daß von ihm keine eigentliche Biographie existire. Eine paradoxe Behauptung, welche Devrient zu erklären nicht einmal versucht und die auch schwerlich Jeman-den überzeugen wird. Sind doch Devrient's „Erinnerungen“, wie sie uns vor liegen, selbst eine Art Biographie in freier Form, Mendels von der Wiege bis zum Grabe be-gleitend und auf jeder sohn Wegstrecke Neues und Bedeutendes von ihm erzählend. Am meisten erfahren wir aus Mendelssohn's Knaben- und Jüng lingsjahren. war als Bariton bei der *Devrient* Berliner Oper angestellt, als er den 13jährigen Mendelssohn kennen lernte, in der „Sing-Akademie“ und einer „Sing-Theegesellschaft“, wo dieser unter Erwachsenen in seinem Kinderanzuge stand: einer am Halse weit ausgeschnit-tenen Jacke, über welche das weite Beinkleid geknüpft war. Devrient beschreibt ei-nen der Musikabende im Mendelssohn'schen Hause, wo größere Com positionen von Felix probirt wurden. „Die Singenden saßen um den großen Esstisch und nahe dem Flügel, an dem auf einem hohen Kissen Felix saß und unbefangen, ernsthaft und eifrig, als ob er ein Knabenspiel mit seinen Kameraden vor hätte, uns dirigierte und meisterte. Daß so viele erwachsene Personen um seiner Composition willen sich be-mühten, schien ihn so wenig eitel zu machen, als daß er nun schon die dritte kleine

Oper geschrieben hatte. Schon am ersten Abend fiel uns auf, daß das Persönliche und Eitle bei dem Knaben sehr schwach, dagegen das Verlangen: zu erfahren, zu lernen, zu prüfen, um der Sache willen weiterzukommen, entschieden vor herrschend war.“ Wir werden mitten in das schöne Familien leben eingeführt, in welchem Felix unter der Obhut einer überaus verständigen, tüchtigen und haushälterischen Mutter die sorgfältigste Erziehung erhielt. Die besten künstlerischen und wissenschaftlichen Lehrkräfte Berlins arbeiteten für die Bildung des Knaben; der junge Dr. (Vater des Dichters Paul Heyse) war Hauslehrer der vier Kinder, welche alle mit unge wöhnlichen Verstandesgaben ausgestattet waren. Der bedeutende Charakter und Einfluß von Felix' Vater tritt durch Devrient's Darstellung in volles Licht. Zu seinen Lebzeiten wußte die Welt von Abraham Mendelssohn nicht viel mehr, als seinen scherzhaften Ausspruch: „In meiner Jugend hieß ich nur der *Sohn* des berühmten Mendelssohn (des Philosophen), jetzt in älteren Tagen nur der *Vater* des berühmten Mendelssohn; wer bin ich denn eigentlich?“ Diese eigen thümliche Stellung Abraham Mendelssohn's mag vielfach die sehr irrige Meinung erzeugt haben, der Mann sei wirklich nur eine Null zwischen zwei großen Zahlen.

Devrient schildert uns die überraschenden musikalischen Leistungen des kleinen Felix und läßt uns im Berliner Hof theater der ersten Aufführung von Mendelssohn's komischer Oper „Die Hochzeit des Camacho“ im April 1827 bei wohnen. Der Erfolg dieses Versuchs war ein scheinbarer, die Familie konnte sich dessen freuen, der gegen sich selbst strenge Felix blieb verstimmt und unbefriedigt. Trotzdem nahm Mendelssohn's Schöpferkraft unmittelbar nach diesen widrigen Erlebnissen einen entscheidenden genialen Aufschwung: die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“. Mit Recht bemerkt Devrient: Der Mendelssohn, wie die Welt ihn besitzt und liebt, datirt von dieser Composition. Charakteristisch und amüsant ist die Geschichte, wie die beiden jungen Freunde, Mendelssohn und Devrient, jene denkwürdige Aufführung der „Matthäus-“ von Sebastian Passion (*Bach* 1829) zu Stande bringen, welche dieses hohe Werk nach hundertjährigem Schlaf zu neuem Leben rief. Devrient gebührt die Ehre der ersten Anregung dieser Idee, welche selbst Mendelssohn anfangs für unausführbar ansah und mit beißender Ironie aufnahm. Aber Devrient ließ nicht nach; er sah ein, daß eine öffentliche Aufführung der Passionsmusik nur möglich sei, wenn Mendelssohn das Werk dirigire und zuvor mit ihm alle Personen dafür gewänne, die für das Vorhaben einflußreich und gefährlich waren. Der alte stand, als Director der Sing-Akademie, an der Spitze *Zelter* dieser Mächte. Wie die beiden Freunde klopfen den Herzens bei ihm eintreten, anfangs Grobheiten einstecken müssen, endlich aber durch unablässiges Zureden den knorrigten Alten dennoch erweichen, ist überaus hübsch geschildert.

Indeß fühlte Mendelssohn nach seinen ersten dramatischen Versuchen ein lebhaftes Verlangen, jetzt mit gereiftem Wissen und Können wieder eine Oper zu componiren. Devrient fachte dies Verlangen unablässig an und schrieb für den Freund das Operngedicht „*„*, dasselbe, welches später *Hanns Heiling* in einen trefflichen Componisten fand. *Marschner* Mendels aber konnte sich mit dem Buche nicht befreunden. An sohn diesen und zahllosen anderen Operntexten, die ihm im Laufe der Jahre zu Handen kamen, fand er stets so Vieles auszu setzen, daß er leider starb, ohne seinen Lieblingswunsch erfüllt zu haben. Wiederholt bespricht er neue Opernstoffe mit Devrient, er setzt sich deßhalb in Verbindung mit, *Immermann*, *Gutzkow* (auch mit *Holtei* und *Bauernfeld*, wie wir ergänzen können), keiner dieser Dichter *Prechtler* bringt ihm die gewünschte Erlösung. that damals *Holtei* die treffende Aeußerung: „wird niemals einen *Mendelssohn* Operntext finden, der ihm genügt; er ist viel zu gescheit dazu.“ Und dies Wort hat sich bewährt. Nachdem Mendels mit sohn Devrient außer dem „*Heiling*“ noch die Sagen vom *Blaubart*, vom *Drosselbart*, die Geschichte des *Kohlhas*, des *Andreas Hofer*, den *Bauernkrieg* und andere Opernstoffe wiederholt besprochen hatte, blieb er endlich bei der „*Loreley*“ stehen. Devrient nahm auf

den 'schen *Geibel* Text, der schon im Entwurfe vielfache Aenderungen nothwendig machte, wie es scheint, bedeutenden Einfluß. Dennoch, als Mendels im sohn Februar 1847 das fertige Libretto von Geibel empfing, reichte er es Devrient mit resignirter Miene: „Da ist es,“ sagte er, „sieh es an und nenne mich nicht wieder eigen sinnig und grillig, wenn ich dir sage: so kann ich es nicht componiren.“ Hauptsächlich aus Rücksicht für *Jenny, Lind* welcher die Titelpartie bestimmt war, entschließt er sich trotz dem zu der Composition, er geht an die Arbeit und — sinkt mit einem Bruchstücke derselben ins Grab. Diese „Hamlets- Tragik in seinem Opersnicksal“ zieht sich, wie durch Mendels's ganzes Leben, so auch ununterbrochen durch sohn Devrient's „Erinnerungen“. Wir haben nur einen kleinen Theil aus dem reichen Stoffe dieses Buches hier berührt, da wir die Wiß begierde des Lesers keineswegs stillen, sondern zur Lectüre des ganzen Buches anreizen wollen. Die zahlreichen eingewebten Briefe Mendelssohn's an Devrient enthalten nicht blos höchst anziehende Mittheilungen über sein musikalisches Leben und Wirken (insbesondere aus der Düsseldorfer und der späteren Berliner Periode), sie zeigen uns Mendelssohn auch in seinen intimsten Beziehungen im schönsten Lichte reiner und voller Menschlichkeit.

Ein Buch schwereren Kalibers ist „*von G. Händel und Shakspeare. (Gervinus Leipzig, bei Engelmann, 1869.)*“ Wir zweifeln, ob dieser seltsame Ausflug auf musikalisches Gebiet den Ruhm des gelehrten Literatur-Historikers erhöhen werde. Schon der Titel des Buches bereitet uns eine Täuschung, denn „*von G. Händel und Shakspeare*“ wegs den Inhalt des Ganzen, sondern (mit Seite 324 beginnend) nur des letzten Drittels dieses starken Bandes. Die beiden anderen Drittel bringen zwei selbstständige Abhandlungen über die historische Entwicklung und die ästhetischen Grundlagen der Tonkunst — Studien, die mit dem Thema „Händel“ schlechterdings nichts zu schaffen haben. Wenn und Shakspeare der Verfasser diese theoretische Einleitung (?) „ein massiges Piedestal“ nennt, „dessen Aufrichtung nothwendig erschien, um auf die Höhe zu erheben, auf der er gesehen werde *Händel* muss“, so suchen wir unsererseits umsonst diese „Nothwendigkeit“ zu begreifen. Was hat zu thun mit der Musik *Händel* der alten Griechen und den polyphonen Versuchen des Mittelalters, mit den ersten Regungen der menschlichen Vernunft und Sprache oder der umständlichen Untersuchung, ob die Menschen den Gesang von den Vögeln gelernt haben? Der Verfasser will eben ad vocem „Händel“ Alles auf einmal ablagern, was er über Musik gedacht und gelesen hat, und beschließt, um dem „Wirrsal der Meinungen“, ein Ende zu machen, die Geschichte und Aesthetik der Musik hier „vom Ei und Keim anzuheben“. Zwei Geständnisse, die der Verfasser in der Widmung selbst macht, wird man als vollkommen wahr erkennen: daß sich erstens unter seinen Ansichten kaum etwas Neues findet, und zweitens, daß er, ein Laie, von der Technik und Wissenschaft der Musik so gut wie nichts versteht. Letzteres zu untersuchen ist hier nicht der Ort, auch haben *Bag's* Deutsche Musikzeitung und andere Fachblätter die Haltlosigkeit von Gervinus' musikalischer Aesthetik und Geschichtsanschauung schon vor längerer Zeit dargethan. Der Dilettantismus des Verfassers verräth sich zunächst in der schroffen Uebertreibung seiner Aussprüche. Gervinus begnügt sich nicht, den ihm mißfälligen Satz, daß der Tondichter kein Vorbild für seine Kunst in der äußeren Natur finde, zu bekämpfen, sondern geht gleich so weit, zu sagen, der Musik sei dies Vorbild noch *viel mehr* gegeben, als anderen Künsten. *Händel's Arien*, dem allgemeinen Urtheile entgegen, auf gleiche Höhe mit dessen *Chören* zu setzen, das ist dem Verfasser noch nicht genug, er erwartet von „jedem Kenner“, daß dieser eher auf *Händel's Chöre*, als auf die Sologesänge verzichte! Ebenso wenig genügt es ihm, die Berechtigung der Vocalmusik *neben* der Instrumental-Composition zu verfechten, er verfolgt letztere mit einer wahrhaft persönlichen Gehässigkeit bei jedem Anlasse. Die Freude an Instrumental-Musik ist ihm eine sinnliche Feinschmeckerei, ein Schwelgen in Rathseln und Träumen, ein physiologischer Nervenreiz. Sie sind ihm alle fatal und verdächtig, „die Kenner und Halbkenner, welche eine Begeiste-

rung zu empfinden meinen oder vorgeben für das, was ihr Herz nur gerade so oberflächlich wie ihren Geist berührt.“ Die Concertbesucher also, welche einer Beetho’schen Symphonie entzückt horchen, sind Thoren oder Heuchler; wenn sie aber gleich darauf eine Händel’sche Coloratur-Arie da capo verlangen, sind sie weise und aufrichtig! Echt dilettantisch ist vollends die maßlose Abgötterei, die Gervinus mit seinem musikalischen Schutz- und Hausheiligen, mit, treibt. Er scheint diesen Componisten genau zu kennen, *Händel* aber auch nur diesen. Bei aller Verehrung für den großen Tonmeister finden wir eine Ueberschätzung schon darin, ihn mit auf Eine Linie zu stellen. Eine Verwandtschaft *Shakspeares* des künstlerischen Charakters mag man behaupten, aber welche Verschiedenheit des Talents! Wo findet sich bei dem kraftvollen, aber zur Einseitigkeit und Selbstwiederholung neigenden Händel die geniale Mannichfalt, der Gestaltenreichtum, die geistreiche Tiefe des englischen Dichters! Mit *Shakspeare* ist in der Musik nur in seinem „*Mozart* Don Juan“ und „*Figaro*“ zu vergleichen, und falls es erlaubt wäre, hier das Gebiet des Dramatischen zu verlassen, in seinen *Beethoven* Quartetten und Symphonien. *Shakspeare*’s Dramen wirken heute noch mit voller Jugendkraft auf Alt und Jung, sie erschüttern jedes Herz, erheben jeden Geist, während *Händel*’s Opern bloß als werthvolle Raritäten aus einer längst vergangenen und nie wiederkehrenden Geschmacks-Epoche der Musik historiker interessieren. Nur im Oratorium steht Händel auf classischer Höhe und bleibt in lebendiger Wirksamkeit; für dies sein eigenes Gebiet findet sich aber in kaum *Shakspeare* eine ungezwungene Parallele. In seinem einseitigen Cultus übersieht Gervinus sogar, wie seine eigenen Theorien durch Händel’s Compositionen umgeworfen werden. Unter Ger’ ästhetischen Glaubensartikeln steht obenan: die Fähigkeit der Musik, bestimmte Gefühle und Situationen auszudrücken, und diese Fähigkeit findet er bei Händel zur höchsten Vollendung gebracht. Gervinus glaubt nachzuweisen, wie Händel’s Melodien überall auf das treffendste und feinste die bestimmte Situation und Empfindung wiedergeben; er spricht von dem „*unlösbaren Verband*“, in welchem Händel’s Musik jederzeit mit der Dichtung stehe und welcher die specifisch *dramatische* Kraft dieser Musik „auch in ihren stereotypsten Formen“ begründe. Der Verfasser übersieht in seinem Eifer gänzlich, welches unpassende Beispiel gerade Händel für solchen „*unlösbaren Verband*“ zwischen Wort und Melodie abgibt. Gerade Händel verfuhr, den naiveren Anschauungen seiner Zeit gemäß, sehr liberal in diesem Punkte. Weit entfernt, seine Musik überall aus Wort und Situation emporwachsen zu lassen, hat Händel ungenirt Melodien aus seinen italienischen Opern auf geistliche Stoffe übertragen und sogar in den „*Messias*“ eine Reihe von Melodien aus seinen für die Kurprinzessin Charlotte componirten, sehr weltlichen Liebesduetten genau übertragen. Kaum findet man bei einem anderen großen Componisten so zahlreiche und frappante Beispiele von der Verwendung einer und derselben Melodie für ganz verschiedene Empfindungen, Situationen und Charaktere. Wir entschuldigen es mit Gervinus vollständig, daß der Meister seine schöne Trauerhymne auf den Tod der Königin Caroline später noch in zwei Oratorien („*Saul*“ und „*Israel*“) anderen Texten angepaßt hat, aber dann muß man nicht in Einem Athem (wie Gervinus thut) es eine „*Blasphemie und Profanirung*“ der Musik nennen, daß man in Deutschland dieselbe Musik als „*Empfindungen am Grabe Jesu*“ zu singen pflegt. Natürlich bewundert Gervinus in jeder noch so überladenen Bravourpassage, welche Händel für die Virtuosität einer Primadonna oder eines Castraten schrieb, den Ausdruck tiefster dramatischer Charakteristik; der altmodische Rouladenzierrath des damaligen Opernstyls wird ihm bei stets „zu der Sache selber, zur ungekünstelten *Händel* und ganz unmittelbaren Wahrheit der Natur“! Ebenso versteht es sich von Gervinus von selbst, daß er Tonmalerei sichtbarer Dinge bei (welcher in keinem anderen Punkte „so *Händel* eng mit *Shakspeare* verglichen werden kann“) blindlings bewundert und Alles, was in früherer oder späterer Zeit an musikalischer Malerei geschaffen worden ist, als „*ungeheuerliche Rohheit*“ brandmarkt. Der Hieb zielt na-

türlich auch auf „*Haydn's Jahreszeiten*“ und *Beethoven's Pastoral-Sym.* Aber was sind für phonie Gervinus und *Haydn, Mozart* und *Gluck*! In *Beethoven* sieht er das Wesen *Händel* dieser vier Tondichter „gebunden und vereinigt“, sowie in Shakspeare die Gegensätze zwischen Schiller und Goethe!

Nach unserem Dafürhalten ist von allen großen Tondichtern vielleicht am meisten das Kind seiner Zeit. Will *Händel* man für die Verbreitung und Erkenntniß seiner Musik redlich wirken, dann muß man, statt mit banaler Bewunderung, mit dem Nachweis beginnen, was an diesen Schöpfungen das un vergänglich Wahre und Große ist, was hingegen der Zeit und ihren veralteten Formen angehört. Man führt unsere Zeit nicht zu *Händel* zurück, indem man weihrauchbetäubt das Rauchfaß gleichmäßig vor jeder seiner Noten schwingt und damit gele gentlich Sebastian Bach, Mozart oder Beethoven Eins versetzt. Wir fürchten im Gegentheile, daß die Leser, denen so Vieles gegen ihre Ueberzeugung aufgezwungen wird, das breite, red selige Buch mit der Empfindung aus der Hand legen werden, *Händel* für eine zeitlang eher entfremdet als gewonnen zu sein.

Wer sich von den einseitigen Tendenzen dieses Buches und seinem gereizten, bösen Tone wohlthätig erholen will, dem empfehlen wir die „*von Musikalischen Charakterbilder Otto (Gumprecht Leipzig, bei A. Gumprecht)*. Unter unseren deutschen Collegen in der Musikkritik hat seit langer Zeit ganz vorzugsweise unsere Sympathien gewon *Gumprecht*nen. Wir fanden in jeder seiner Kritiken gründliche Musikkenntniß, vereint mit einer vielseitigen Bildung, treffendes Urtheil in sorgsam gefeilter, eleganter Form. Was uns in *Gumprecht's* Urtheilen noch speciell wohlthut, ist ein eigen thümlicher Zug von Wohlwollen und Milde, mit einiger Neigung zu stiller Beschaulichkeit. Seine „*Musikalischen Cha*“ (ursprünglich in verschiedenen Zeitungen erschie rakterbildernen) enthalten biographisch-kritische Aufsätze über fünf epochemachende Componisten der Neuzeit: Franz, *Schubert, Mendelssohn, Weber, Rossini* und *Auber*. Kein gebildeter Freund der Musik wird *Meyerbeer* *Gumprecht's* Buch ohne Vergnügen und Belehrung durchlesen. Leider müssen wir uns versagen, diese wie noch mehrere andere in interessante Novitäten so ausführlich zu besprechen, wie sie es verdienen. So hat J. v., der verdienstvolle *Wasielewsky* Biograph, ein sehr lehrreiches Buch unter *Schumann's* dem Titel: „*(bei Die Violine und ihre Meister Breitkopf und Härtel)* veröffentlicht. Der Gedanke, die Biographie eines einzelnen Instrumentes, des wichtigsten Organes der Kammer- und Orchestermusik, zu schreiben, bedarf nicht erst der Rechtfertigung, ebensowenig die Befähigung *Wasielewsky's*, welcher die Autorität des gründlich gebildeten Musikkenners mit jener des vorzüglichen Violinspielers verbindet.

Das Buch beginnt mit einer kurzen Einleitung über die „*Kunst des Violinbaues*“, behandelt hierauf die Violinspieler des 17. und 18. Jahrhunderts nach den drei Hauptnationen (Italiener, Deutsche, Franzosen) und schließt mit den Geigern des 19. Jahrhunderts. Der Stoff ist sehr reichhaltig; nur daß er sich so gleichmäßig in einer langen Reihe von Biographien abspinnt (deren unwichtigere wir lieber als Randnoten gesehen hätten), macht die Lectüre etwas monoton. *Wasielewsky's* Arbeit ist für Musik-Historiker wie für Violinspieler vom größten Interesse.

Aus dem Fache der Musikgeschichte heben wir noch zwei kleinere, von handelnde Monographien hervor: „*Mozart*“ von Albert *Mozart's Requiem* — ein auf sorgsamer *Hahn* Prüfung des Original-Manuscriptes fußender Beitrag zum besseren Verständniß des Werkes bei Aufführungen — und „*Wurzbach's Mozartbuch*“ (Wien bei J. Klemm). Mit dem ihm eigenen bewunderungswürdigen Sammelfleiß hat C. v. in diesem Bändchen Alles zusammengestellt, was *Wurzbach* je von und über Mozart geschrieben worden ist, dazu eine Biographie *Mozart's*, Nachrichten über seine Frau und Söhne, ein Verzeichniß aller Mozart-Porträts, Büsten und Medaillen, ein Capitel über Mozartfeste und Mozart-Stiftungen, kurz was nur immer mit dem großen Meister im Zusammenhange steht. Ein durch Kürze und Vollständigkeit sich empfehlen-

des Seitenstück zu Wurzbach's ähnlicher Monographie über Joseph, Außer *Haydn* ist soeben auch ein zweiter, weniger *Mozart* bekannter, aber seinerzeit hochgefeierter Salzburger Tonmeister mit einer kleinen Monographie bedacht worden: Paul (geb. *Hofhaimer* 1459, † 1537), der von Maximilian I. zum Ritter geschlagene berühmte Organist und Componist Horaz'scher Oden. Der tüchtige Chorregent Ignaz in *Achleitner* Salz hat einige dieser vierstimmig gesetzten Oden aufgefunden und sammt einer kurzen Biographie heraus *Hofhaimer's* gegeben — ein schätzbarer Beitrag zur Musikgeschichte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Zwei neue theoretische Schriften (bei Breitkopf und Härtel erschienen) verdienen die Beachtung der Fachmusiker. Zuerst Moriz posthumes Werk: „*Hauptmann's Die Lehre von*“. Der berühmte Musikgelehrte hatte sich *der Harmonik* dabei zum Ziele gesetzt, dieselbe Lehre, welche in seinem größeren Werke: „*Die Natur der Harmonik und der Metrik*“, entwickelt ist, zunächst den harmonischen Theil, in zusammengefaßterer und mehr praktischer Weise vorzutragen. Der Tod erreichte ihn vor Vollendung dieser Arbeit, welche nunmehr von seinem ehemaligen Schüler, dem kenntnißreichen Musikschriftsteller und Redacteur der „Tonhalle“, Dr. Oskar, vervollständigt *Paul* und herausgegeben wurde. Gleichfalls auf Grundlage eines früher erschienenen epochemachenden Werkes, nämlich *Helm'holtz* Lehre von den Ton-Empfindungen, hat Otto *Tiersch* ein „*verfaßt*, welches *System der Harmonielehre* nicht bloß der Musikwissenschaft, sondern auch der praktischen Anwendung der Harmonielehre sich nützlich erweisen dürfte.

Inmitten dieses überraschenden Aufschießens so vieler No vitäten verfolgt unser gelehrter Landsmann Dr. A. W. mit rastlosem Eifer die Weiterführung seiner allgemei *Ambrosen* „*(Geschichte der Musik* Breslau bei Leuckart). Der dritte Band liegt seit Kurzem vor und enthält die Zeit der Niederländer bis zu Palestrina. Eine Fülle musikhistorischen Materials ist hier gesammelt, die Frucht einer seltenen Belesenheit und eines längeren wohlbenützten Aufenthaltes in Rom, Florenz und Bologna. Ambros führt zum erstenmale eine Reihe von Florentiner Componisten des 15. Jahrhunderts vor, die bisher unbekannt waren; er bringt wichtige und neue Beiträge zur Kenntniß der niederländischen Componisten und des zu ihrer Zeit herrschenden Musiksystems. Eine leb hafte Vorliebe für die (gewöhnlich zu Gunsten Palestrina's stark herabgesetzten) Niederländer, besonders für *Josquin*, bildet den Grundton dieser Ausführungen. *de Près* Wir sehen dem nächsten Bande, welcher mit Pale beginnen soll, begierig entgegen, ebenso sehr aber strina der vom Verleger in Aussicht gestellten Sammlung von *Mu*. Mit der ihm eigenen Vorliebe für das Detail *sikbeilagen* vertieft sich Ambros im dritten Bande in eine Menge einzelner Compositionen, die uns heute gänzlich fremd und unzugänglich sind — erst die Ergänzung des Wortes durch Musikbeispiele wird dem Werke zu vollem und ganzem Nutzen verhelfen. Eine leichte, unterhaltende Lectüre, wie sie Ambros den Lesern dieser Zeitung in seinen witzigen „Blättern aus Italien“ bereitet hat, darf man in seiner „Geschichte der Musik“ nicht erwarten, sie ist nur wohl vorbereiteten, unterrichteten Musikfreunden zugänglich. Als gründliche, durchaus auf eigener Forschung beruhende Arbeit hingegen behauptet Ambros' *Mu* eine ganz eigenthümliche und über ähnliche neuere Musikgeschichte Werke hoch emporragende Stellung.