

Leipzig, den 2. August 1878.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. — Preis
des Jahrganges (in 1 Bande) 14 M.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 20 Pf. —
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Augener & Co. in London.
W. Bernard in St. Petersburg.
Gebelshner & Wolff in Warschau.
Gebr. Hug in Zürich, Basel u. Straßburg.

N^o 32.

Vierundsiebzigster Band.

L. Bloothaan in Amsterdam und Utrecht.
G. Schäfer & Koradi in Philadelphia.
L. Schrottensack in Wien.
B. Westermann & Co. in New-York.

Inhalt: Recension: Quartett von Faver Scharwenka, Op. 37. — Zum
Jubiläum des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar. — Corre-
spondenzen (Baden-Baden, Weimar). — Ein Brief Franz List's. —
Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Kritischer Anzeiger.
— Wiener Musikzustände. (Schluß folgt). — Anzeigen. —

Kammer- und Hausmusik.

Für Clavier und Streichinstrumente.

Faver Scharwenka. Op. 37. Quartett für Pianoforte,
Violine, Viola und Violoncell (Fdur). Bremen, Praeger &
Meier. —

Anzuerkennen ist zunächst in der rüchhaltslosesten Weise
die sichere Beherrschung des musikalischen technischen Ap-
parates, die Reinheit und Sauberkeit des Satzes, der Fluß
der stimmlichen Bewegung; mag auch an einzelnen Stellen
das Behagen an dem verschlungenen contrapunctischen Spiele
etwas sich hervordrängen, so muß man doch im Ganzen
constatiren, daß eine bedeutende contrapunctische Gewandtheit
im Dienste einer absolut melodischen Tendenz steht.
Ebenso muß rühmend hervorgehoben werden, daß der Com-
ponist es versteht, die einzelnen Sätze in ihrer charakte-
ristischen Grundrichtung klar und bestimmt auseinander zu
halten, beziehungsweise einander gegenüber zu stellen. In
allen diesen Punkten zeigt sich die ausgeschriebene Hand
eines Componisten, der der musikalischen Deffentlichkeit schon
mehr als ein bedeutendes Werk dargebracht hat. Die
Bildung der Motive sowohl als die stylistische Factur über-
haupt bezeugen ein klares, bestimmtes musikalisches Vor-
stellungsvermögen, welches der modernen verschwommenen
Ideenjagd gegenüber als ein nicht zu unterschätzender Vor-
zug bezeichnet werden muß. Dagegen fehlt es dem Werk

an jenem plastischen Sinn, der jedes Ding an die richtige
Stelle und in die richtige Beleuchtung zu setzen weiß, so
daß seine individuelle Beschaffenheit, seine Bedeutung im
Verhältniß zum Ganzen und seine Wirkung klar und be-
stimmt hervortreten. Auf musikalische Anschauungsweise
angewandt, fehlt es an jenen Gipfelpuncten, wo die Mo-
tive in der ganzen Fülle ihrer inneren musikalischen Be-
deutbarkeit zur Geltung kommen, wo der emporstrebende
Entwicklungsdrang, wenn er das unmittelbar vorgesteckte
Ziel erreicht hat, in ein gleichmäßiges ruhiges Fahrwasser
einklenkt, durch das notwendige Ausgleichungsmoment
der Ruhe zum — wenn auch nur vorläufigen und vorüber-
gehenden — Abschluß gebracht wird.

Der Componist verliert sich einerseits oftmals in Spe-
cialitäten, wodurch der maasgebende Gesichtspunct für Un-
terscheidung von Haupt- und Nebensache verrückt wird und
andererseits bricht er der musikalischen Entwicklung hie und
da die Spitze ab, indem er dem Ganzabschluß von Haupt-
perioden in auffallender Weise aus dem Wege geht und
durch ausweichende Trugcadenzen den musikalischen Gang
in eine andere, ja vielleicht entgegengesetzte Richtung hin-
überspielt, ja so zu sagen, hinüberschmuggelt.

Obwohl diese Bemerkungen allgemein gemeint sind, so
habe ich doch im Besonderen dabei den ersten Satz vor-
zugsweise dabei in's Auge gefaßt, weil die Bedeutung eines
ersten Satzes innerhalb des Rahmens einer cyklichen Form
immer für die eigentliche Kunst des architektonischen Satz-
aufbaues den weitesten und angenehmsten Spielraum dar-
bietet und demgemäß auch bei der Beurtheilung nach dieser
Seite hin meistens als maasgebend anzusehen sein dürfte.
Ich werde daher im folgenden auf einige Einzelheiten
dieses ersten Satzes im Sinne der obigen Bemerkungen
näher eingehen.

Der Satz beginnt (Allegro moderato ♯ Fdur) mit
folgendem Hauptgedanken:

NMZ Leipzig 2. August 1878 No. 32

der zwar nicht besonders bedeutend ist, aber doch, fix und fertig, wie er sich vorstellt, uns sogleich in medias res des melodischen Elementes zu versetzen den Anschein giebt. Aber schon im 3. Takt stockt der Zug und es beginnt das Spiel der Specialitäten. Der Violine, welche das Motiv in der Dominante intonirt, folgt das Pianoforte auf dem engsten Fuß im Canon des Einklangs und im 5. Takt tritt gar im Bass schon eine Nachahmung des Motivs in der Gegenbewegung hinzu. Durch diese frühzeitige Einführung specialisirender Nachahmungsformen wird aber offenbar die Bedeutung des Motivs als melodischer Grundstock der musikalischen Idee des Hauptsatzes abgeschwächt und die Aufmerksamkeit einseitig auf das bewegte Spiel der einzelnen Stimmfactore hingelenkt. Dieselbe Erscheinung nehmen wir auf rhythmischem Gebiet wahr. Zu dem Grundrhythmus $\frac{3}{4}$ tritt im 6. Takt die Violine mit folgendem Melisma im $\frac{3}{2}$ Takt hinzu:

und einige Takte weiter (S. 4, Syst. 2, Takt 2 ff.) nimmt diese Combination des $\frac{3}{2}$ - und $\frac{3}{4}$ -Tactes eine mehr und mehr acute Physiognomie an (siehe besonders Buchstabe B S. 5 oben). Nun wird wieder das erste Motiv aufgegriffen (S. 5, Syst. 2, T. 1); nach der letzten Episode, die auch modulatorisch uns weit vom Hauptwege abgeführt hat, thut der energische Eintritt desselben auf dem $\frac{3}{4}$ -Afford des tonischen Fdur-Dreiklages wohl und man wünschte nun einen, der bisherigen Specialisirung das Gegengewicht haltenden festen Abschluß des ersten Hauptsatzes. Dem geht aber der Componist absichtlich aus dem Wege; der Satz verliert sich in ausweichende Affordfortschreitungen, wobei viel verminderte Septimen-Afforde vorkommen und wird so ohne merkliche Grenzscheidung in einen Zwischensatz hinübergespielt, der folgenden ganz neuen Gedanken

in 4 verschiedenen Transpositionen wiederholt. Nun kommt der Seitensatz (S. 6, Syst. 3). Ein neues Motiv tritt, gleichsam suchend und tastend im Bass auf; ihm stellt sich im nächsten Takt sogleich eine freie Nachbildung in der Umkehrung gegenüber, die späterhin melodisch erweitert,

den eigentlichen melodischen Kern des Seitensatzes bietet, nämlich (S. 7, T. 4), von da ab, wo mit dem $\frac{3}{4}$ -Afford des Cdur-Dreiklages die Dominant-Tonart (C) als Haupttonart dieses Satztheiles eintritt; zu einem breiten Ausklingen dieses melodischen Moments, das man nach dem Vorausgegangenen, durch Ausweichungen sich hindurchwindenden Uebergangsgruppen von entschieden nur vorbereitenden Charakter erwarten zu dürfen meint, kommt es aber nicht. Ein Mal drängt sich schon wieder das erste Motiv (Ia) dazwischen und sodann fehlt es diesem Theil an modulatorischem und harmonischem Fluß. Derselbe besteht nämlich aus dreimaligen Anfängen von dem oben erwähnten $\frac{3}{4}$ -Afford aus, denen jedesmal durch eine ziemlich scharfe Ausweichung die Spitze, wenn nicht abgebrochen, so doch umgebogen wird (S. 8, E) und S. 9, Takt 1: Namentlich die zweite

Ausweichung nach Fdur stört nach meinem Gefühle den bisherigen, Entwicklungs-Gang; und dürfte schon deshalb bedenklich sein, weil nach dem nun

endlich folgenden Ganzschluß in C der sich unmittelbar daran schließende Durchführungssatz auch wieder mit einer Ausweichung nach Fdur beginnt (S. 10 oben, Takt 2). Diese Durchführung operirt nun mit dem angegebenen thematischen Material in sehr geschickter Weise, doch kommt man über den bisher in der Exposition dargelegten Inhalt nicht hinaus; eine Ausnahme macht nur eine Episode (S. 13, T. 6 bis S. 15, T. 5), welche ein neues melodisch aber nicht sehr bemerkenswerth hervortretendes Motiv einführt. Hervorzuheben ist an diesem Theil (wie überhaupt an dem Werk) die fließende selbständige, immer individuell gestaltete melodische Bewegung der Streichinstrumente, die sich gegen die neuerdings auch in die Kammermusik zur Steigerung des Effects schon eingeschmuggelten Octab-Unisoni's sehr vortheilhaft ausnimmt. Dagegen kann ich auch nicht verhehlen, daß dieses Streben nach individueller Selbständigkeit der einzelnen Stimm-Factore den Componisten zuweilen zu jenem im Anfang erwähnten Uebermaß des Detaillirens verleitet. So kann ich z. B. die gleichzeitige Combination des Motivs Ia mit seiner Vergrößerung und Verkleinerung als einen an der betreffenden Stelle gänzlich unmotivirten Einfall für nicht (S. 15, T. 6 und 7) gerechtfertigt halten. Diese 2 Takte stehen völlig isolirt, ohne Zusammenhang weder mit der vorhergegangenen Episode noch mit dem nachfolgenden Uebergangssatz zu dem Wiedereintritt des ersten Hauptsatzes, so daß man in der That kein anderes Motiv für diese Einführung zu finden weiß, als zu zeigen, daß man auch solche contrapunctische Künste anbringen wisse. Ich kann dem Componisten die Versicherung geben, daß ich das von ihm weiß, auch ohne diesen speciell erbrachten Beweis. Die Wiederholung des ersten Theiles bringt nichts Neues;

der angefügte Schlusssatz, welcher die oben angeführte Episode wieder aufgreift, klingt frisch und bewegt aus (S. 24, 25) und enthält in nuce ziemlich den Inhalt des ganzen Satzes.

Mit den übrigen Sätzen kann ich mich kürzer fassen. Das Adagio (Bdur C) hat in den Hauptmotiven einen hervorragenden Zug melodischer Langathmigkeit; es klingt eine gleichmäßig ruhige, aber vollsaffige Stimmung heraus, die bei der unausgesetzten melodischen Arbeit der Instrumente sogar etwas überladen erscheint. Im Scherzo (Allegro vivace Dmoll $\frac{3}{4}$) fällt die Episode S. 39 (unten und folgende) auf, die ganz und gar aus dem Rahmen des Ganzen heraustritt, sowohl motivisch als auch in der gegen die vorherrschende prickelnde Achtelbewegung geradezu schwerfällige Viertelsbewegung, der noch in den mancherlei Synkopen besonders beschwerende Gewichte angehängt sind. Den letzten Satz Allegro con fuoco, Fdur $\frac{2}{4}$, halte ich für schwächer, als die übrigen; in der periodischen Structur ist er etwas zerstückelt, besonders im mittleren Theil, und die Harmonik erscheint bisweilen etwas gesucht, überschwenglich (s. S. 55, letztes System T. 4, 5, 6 und die folgende Seite und die vielen gleichlautenden Stellen); es liegt wie eine dicke Athmosphäre über dem Satz, in der sich nicht frei und leicht athmen läßt.

Zum Schluß eine Bemerkung in orthographischer Hinsicht. S. 61, Syst. 3, Z. 1—5 schreibt der Componist also:

Viola, Cello

Das Zusammenfallen der enharmonischen Töne bei + halte ich hier für theoretisch nicht richtig, denn es sind hier nicht von einander unabhängige Durchgangstöne zweier selbständiger Stimmen vorhanden, sondern feste harmonische Töne, welche in allen Stimmen dieselben sein müssen. Der Satz bewegt sich durch eine chromatische Folge von verminderten Septimenharmonien über dem Orgelpunct C. Theoretisch kann eine Coincidenz von enharmonischen Tönen nur da stattfinden, wo verschiedene Stimmen in der Gegenbewegung begriffen, chromatische Durchgangstöne enthalten über der zu Grunde liegenden Idee diatonischen Zusammenhangs der Töne. Nach meinem Dafürhalten müßte die Stelle so geschrieben werden:

In modernen Compositionen findet man jetzt sehr oft eine Schreibweise, welche auf der Regel zu fußen scheint, daß bei Gegenbewegung der Stimmen — ohne Rücksicht auf den harmonischen Zusammenhang — die aufwärts strebende Stimme nach dem System der Erhöhung, die abwärts gehende nach demjenigen der Erniedrigung geschrieben werden müsse. In dieser Fassung ist die Regel entschieden zu bestreiten; in ihren Folgerungen würde diese Regel uns

zu der einseitigen Contrapunctirkunst früherer Jahrhunderte zurückführen und den Hauptgewinn der modernen Musik, das feste harmonische Grundgerüste wieder einreißen.

S. 66, System 1, Takt 5 und 6 ist in der Cellopartie wohl ein Druckfehler enthalten. Die Melodie erheischt

wie gedruckt steht. Ob in der Separat-Stimme die Version richtig ist, vermag ich nicht anzugeben, da mir eine solche nicht vorliegt. —

A. Marzewski.

Bum Jubiläum

des vor einem Vierteljahrhundert erfolgten Regierungs-Antrittes Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar hatte auch der Allgemeine Deutsche Musikverein es sich nicht nehmen lassen, seinem Erhabenen Protector, welcher seit bald zwei Decennien dem nunmehr so zu überraschend allseitiger Anerkennung gelangten gemeinnützigen Institute Höchste Huld und thatkräftige Förderung zugewandt hat, eine künstlerisch ausgestattete Adresse durch den Sekretär des Vereins, Herrn Justizrath Dr. Carl Gille aus Jena, (Bevollmächtigten für das Großherzogthum Sachsen), darzubringen, einer Gabe, welche von Sr. Königl. Hoheit in huldvollster Weise entgegengenommen wurde. Diese von dem Directorial-Mitgliede Herrn Professor Dr. Adolf Stern in Dresden in poetischer Form entworfene und gefakte Adresse ist kalligraphisch-künstlerisch ausgeführt von Herrn Lithograph Müller in Jena; das Titelblatt hat Herr Professor L. Thon in Weimar gemalt; es enthält in überaus sinnreicher Zusammenstellung musikalische Embleme, ferner die Namen und Wappen derjenigen Städte, in welchen der Allgemeine Deutsche Musikverein „Tonkünstler-Veranstaltungen“ veranstaltet hat; des Weiteren Namen einiger der hervorragendsten Tonmeister, die zu Weimar in näherer Beziehung standen und stehen (S. Bach, geb. in Eisenach 1675), L. van Beethoven, dem zu Ehren der Allgem. Deutsche Musikverein in Weimar 1870 eine großartige Säcularfeier veranstaltete und dabei die Gründung der später thatächlich erfolgten „Beethoven-Stiftung“ angeregt hat, Franz Liszt, Richard Wagner, sowie reichen bildlichen Schmuck (heilige Cäcilia, Rosenwunder der heiligen Elisabeth, die Wartburg u. s. w.)

Der Einband ist von Holz und zwar durch Herrn Tischler Fröbel in Weimar kunstreich hergestellt, auf dem Deckel glänzt in Silber die Namensschiffre C. A., der treffliche Inhalt selbst aber, das schwungvolle Gedicht Adolf Stern's, lautet folgendermaßen:

Dem Hohen Protector

Großherzog Carl Alexander von Sachsen
im Namen des Allgem. Deutschen Musikvereins.

Schon oft, o Herr, hat mit geweihten Klängen
Dich treuer Segenswünsche Chor umrauscht —
Und wieder seh ich sie empor sich drängen,
Und jeder hofft, daß Herz und Ohr ihm lauscht;